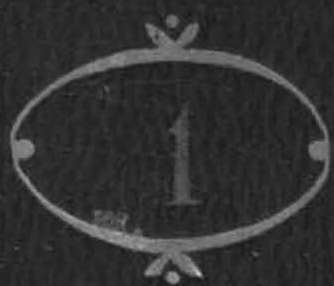


ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
МУЗЫКИ



ВСЕСОЮЗНЫЙ
ПЛУЧК)-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИИ ИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

Москва „Музыка“ 1983

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ ПЕРВЫЙ

ДРЕВНЯЯ РУСЬ
XI-XVII века

Москва «Музыка» 1983

Автор тома
Ю. В. КЕЛДЫШ

Рецензенты:
доктор искусствоведения
Т. Н. ЛИВАНОВА
кандидат искусствоведения
М. Э. РИТТИХ

Редколлегия:
Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕНА,
А. И. КАНДИНСКИЙ

4905000000—319 554—83
026(01)—83

ББК 49.5
78С1

Издательство «Музыка», 1983 г.

Предпринимая большой десятитомный труд по истории русской музыки, редакционная коллегия и авторский коллектив ставили своей задачей по возможности широко и полно представить весь процесс становления и развития отечественного музыкального искусства в его социальной обусловленности и многообразных связях с различными сторонами общественной и культурной жизни. Авторы не считали возможным сводить историю лишь к цепи отдельных вершин.

Исходным и руководящим принципом для них служила известная триада Б. В. Асафьева: «композитор — исполнитель — слушатель».

Это значит, что прежде всего должны быть глубоко изучены творческие процессы и раскрыты закономерности, управляющие их развитием. Вторая задача — показать, как и в какой степени новые произведения входили в жизнь, какова была «звучащая атмосфера» эпохи, что преподносилось слушателю с концертной эстрады и в музыкальном театре. Наконец, важно выяснить отношение разных слушательских кругов к тому, с чем они имели возможность знакомиться в той или иной форме. При этом необходимо учитывать не только концертный и музыкально-театральный репертуар, но и сферу любительского музицирования, игравшего в некоторые периоды (особенно в XVIII и первой половине XIX века) весьма значительную и нередко определяющую роль в музыкальной жизни.

В. И. Ленин писал: «Марксизм указал путь к всеобъемлющему, всестороннему изучению процесса возникновения, развития и упадка общественно-экономических формаций, рассматривая *совокупность* всех противоречивых течений, сводя их к точно определяемым условиям жизни и производства различных *классов* общества, устраняя субъективизм и произвол в выборе отдельных «главенствующих» идей или в толковании их, вскрывая *корни* без исключения всех идей и всех различных тенденций в состоянии материальных производительных сил» (1, 57—58)¹.

¹ Здесь и далее цифрами в скобках обозначены номера источников, приведенных в списке использованной литературы; *курсивом* после запятой даются ссылки на страницы.

Это ленинское положение, непосредственно относящееся к общей социальной истории, полностью сохраняет свою силу и по отношению к частным историческим дисциплинам, одной из которых является история музыки. Полнота и объективность освещения процесса — одно из основных требований научного марксистско-ленинского историзма, что не исключает наличия у исследователя определенной точки зрения на существо и значение изучаемых явлений. Без ясно выраженной идейной позиции научная объективность превращается в бескрылый объективизм, ограничивающийся лишь чисто внешним описанием событий. Историк, исследующий любую из сторон общественной деятельности, должен всегда помнить слова В. И. Ленина о том, что «материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке событий прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы» (4, 381—382).

Сводный обобщающий труд такого масштаба по истории русской музыки в нашем музыкознании предпринимается впервые. К созданию подобного труда можно было приступить только тогда, когда был накоплен достаточный фактический материал, изучены важнейшие узловые моменты исторического процесса, появились монографические исследования о творчестве крупнейших мастеров русской музыки, о развитии отдельных ее жанров, о музыкальной культуре и быте тех или иных эпох.

В этом отношении было немало сделано еще до Октябрьской революции. Ряд публикаций преимущественно документально-мемуарного или биографического характера мы находим в дореволюционных журналах общего типа. При всей случайности и несистематичности этих публикаций ни один историк русской музыки не может пройти мимо них. В. В. Стасов впервые поставил вопрос о необходимости бережного отношения к памяти выдающихся мастеров отечественного музыкального искусства и сохранения всего, что связано с их жизнью и творческой деятельностью. Ему принадлежат первые тщательно документированные биографии М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, первые публикации писем Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова. Ценный вклад в разработку музыкально-исторической проблематики внесли работы таких выдающихся музыкальных критиков, как А. Н. Серов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош.

Вместе с тем многие работы XIX и начала XX века по истории русской музыки, например «Исторический очерк русской оперы» В. Моркова (Спб., 1862), «История русской оперы» В. Чехихина (М., 1905), «История музыкального развития России» Н. Соловьева (Спб., 1910—1912), полны грубых ошибок и носят поверхностный, дилетантский, а то и прямо невежественный характер.

В середине XIX века выделяется как особая отрасль история русской церковной музыки. Большое значение в формировании этой дисциплины имели статьи и очерки В. Ф. Одоевского, отстаивавшего мысль о близости древних церковных и народных мелодий. Капитальные труды о русской церковной музыке были соз-

даны Д. В. Разумовским, С. В. Смоленским, В. М. Металловым, А. В. Преображенским. Несмотря на известную односторонность, вызванную тем, что церковная музыка рассматривалась этими учеными вне связи с общим развитием русской культуры, их работы имеют несомненную научную ценность.

В конце XIX века развертывается исключительная по своей интенсивности научно-изыскательская деятельность Н. Ф. Финдейзена. Открыв большое количество ранее неизвестных архивных материалов, он положил начало созданию прочной источниковедческой базы для истории русской музыки. Результаты этой многолетней архивно-изыскательской работы были обобщены Финдейзеном в фундаментальном двухтомном труде «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (1928—1929), который и теперь, по прошествии пятидесяти с лишним лет, не потерял полностью своего значения.

Если труд Финдейзена в основном завершает и подытоживает достижения русского дореволюционного музыковедения в изучении отечественного музыкального прошлого, то работы Б. В. Асафьева конца 20-х годов, посвященные русской музыке, открывают новый период в этой области. В них (хотя, может быть, и не всегда еще достаточно ясно и четко) были сформулированы основополагающие принципы советской музыкально-исторической науки. В статье «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского», являющейся в известном смысле методологическим введением к сборнику «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927), он писал, указывая на поверхностное и отрывочное знакомство прежних исследователей с творчеством композиторов этого столетия: «Конечно, такого рода изучение при недостаточном знакомстве с источниками не могло внушить главного: *ощущения эпохи и стиля*» (с. 8; курсив наш. — Ю. К.). В книге «Русская музыка от начала XIX столетия» (М.—Л., 1930) Асафьев уточняет свои методологические позиции. Характеризуя свой труд как «опыт исторического обзора русской музыки (вернее русской музыкальной литературы) по ее разновидностям», он поясняет: «Разновидности эти (симфоническая, театральная, камерная и салонная музыка) рассматриваются отнюдь не в плане формально-стилистическом, а как конкретные данные социально обусловленных форм музцирования („обнаружения музыки“) классового общества» (с. V).

Монографические работы Асафьева 20-х годов о Глинке, Мусоргском, Чайковском, несмотря на присущие им элементы субъективизма, проникательно раскрывают внутренний мир этих композиторов и содержат много тонких стилистических наблюдений².

Изучение классического музыкального наследия в этот период тормозилось влиянием вульгарного социологизма, отвергавшего

² Частично эти работы сгруппированы в книге «Симфонические этюды» (Пг., 1922).

творчество величайших русских композиторов как якобы выражений чуждой советскому строю буржуазной или феодально-крепостнической идеологии. В критике подобного рода вульгаризаторских тенденций большую роль сыграли статьи и выступления А. В. Луначарского по вопросам русской музыки. Эти выступления носят в большей мере публицистический, чем собственно научный характер, но в них последовательно отстаивалась мысль о высокой ценности искусства прошедших эпох и необходимости глубокого его усвоения как основы для создания новой социалистической культуры.

При всех трудностях и ошибочных тенденциях, которые приходилось преодолевать советскому историческому музыковедению в этот период своего становления, были и ценные достижения в изучении русской музыки. Помимо уже упомянутых трудов Б. В. Асафьева здесь следует назвать четыре тома сборников «История русской музыки в исследованиях и материалах» под редакцией К. А. Кузнецова, три сборника «Музыкальная летопись» под редакцией А. Н. Римского-Корсакова, ряд документальных публикаций, посвященных Мусоргскому, Чайковскому и другим русским композиторам.

В 30-е годы укрепляется методологическая база советского музыковедения, что благоприятно сказывается и на изучении русского музыкального наследия. Выдвигаются новые научные силы, расширяется фронт исследовательской работы. Так, в 1938 году вышла в свет книга Т. Н. Ливановой «Очерки и материалы по истории русской музыки», впервые после большого перерыва привлекавшая внимание к русской музыкальной древности и проблемам так называемого «переходного» периода (конец XVII — начало XVIII века). Расширение источниковедческой базы и установление верного объективного взгляда на важнейшие явления русской музыки позволили предпринять первый опыт обобщения всего исторического процесса ее развития, хотя пока еще в скромных рамках учебного пособия для консерваторий. Такова двухтомная «История русской музыки» (М., 1946) под редакцией М. С. Пекелиса, основные характеристики которой не вызывают возражений и в наше время.

Особенно интенсивный характер приобрела исследовательская работа по истории русской музыки в послевоенный период. Выдающимся событием было появление книги Б. В. Асафьева «Глинка» (М., 1947), во многом по-новому освещающей творческий облик великого основоположника русской музыкальной классики. Глинке посвящены также двухтомная монография Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова (М., 1955), несколько сборников, глубокие аналитические исследования В. А. Цуккермана — «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» (М., 1957), В. В. Протопопова об «Иване Сусанине». Созданы капитальные монографические труды о Чайковском А. А. Альшванга (М., 1951), Н. В. Туманиной (т. 1. М., 1962; т. 2. М., 1968), Даргомыжском — М. С. Пекелиса (т. 1. М., 1966; т. 2. М., 1973), Мусоргском —

Г. Н. Хубова (М., 1969), Бородине — А. Н. Сохора (М.—Л., 1965), Римском-Корсакове — А. А. Соловцова (М., 1948; 2-е изд. М., 1967) и А. И. Кандинского (М., 1979), А. Рубинштейне — Л. А. Баренбойма (т. 1. Л., 1957; т. 2. Л., 1962), Рахманинове — Ю. В. Келдыша (М., 1973) и В. Н. Брянцевой (М., 1976) и др.

Здесь названы только некоторые наиболее крупные монографические работы о великих мастерах русской музыки XIX — начала XX века. Кроме того, опубликовано много специальных исследований, в которых рассматриваются отдельные произведения, жанры творчества, черты стиля того или другого композитора.

Одновременно велась большая источниковедческая работа, результатом которой явилось издание полных собраний сочинений Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского (последнее не завершено), обширной эпистолярной и мемуарной литературы, различного рода документальных публикаций. Большую ценность представляют полные или частичные издания музыкально-критического наследия В. Ф. Одоевского, В. В. Стасова, А. Н. Серова, Г. А. Лароша, В. Г. Каратыгина и других выдающихся представителей русской мысли о музыке в XIX и начале XX века. Нельзя не упомянуть в этой связи фундаментальный труд Т. Н. Ливановой «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в.» (вып. 1—6. М., 1960—1969), который позволяет исследователю легко ориентироваться в огромном богатстве отечественной прессы, представляющем неоценимый материал для изучения процессов музыкальной жизни. В ином аспекте решена та же задача в оригинальном по замыслу словаре Г. Б. Бернандта и И. М. Ямпольского «Кто писал о музыке» (т. 1—3. М., 1971—1979). Истории музыкально-эстетических взглядов и споров, возникавших вокруг отдельных творческих явлений, посвящен общающийся труд Ю. А. Кремлева «Русская мысль о музыке» (т. 1—3. Л., 1954—1960).

Вполне естественно, что внимание советских музыковедов было прежде всего сосредоточено на самом ярком — классическом периоде русской музыки, когда были созданы произведения, принесшие ей мировое признание. Но уже в 20-х годах в цитированной статье Б. В. Асафьев указывал на историческую и художественную ценность многого в русской музыке XVIII века, опровергая прочно утвердившееся у дореволюционных историков мнение о ее сплошной подражательности: «В отношении русских композиторов второй половины XVIII века допускают необоснованно крайне несправедливую оценку, считая их лишенными дара творческого изобретения и клеймя подражательностью. Повторяю — это необоснованно, так как по сделанным мною наблюдениям все суждения такого рода не базируются на безусловном усвоении всего исследуемого материала, а передаются понаслышке» (с. 9). Там же Асафьев писал, что нужны «великие усилия» для того, чтобы по-настоящему глубоко понять и оценить значение забытого наследия прошедших эпох: «Только путем настойчивого и упорного постигания и усвоения, стремясь понимать, а не просто принимать

Или отвергать на основе личных вкусов, удастся проникнуть в музыкальное прошлое и оценивать комплексы звучаний былого исходя от пренесящих им свойств и функций, от причин их вызвавших и влияние на будущее ими оказанных».

В появившейся несколькими годами позже книге «Русская музыка от начала XIX столетия» исследователь еще более определенно подчеркивает прямую линию развития, идущую от первых русских опер XVIII века к классическим оперным шедеврам Глинки: «То, что лишь намечалось в опытах Фомина и Бортнянского, выросло здесь в стройно организованную систему» (с. 9). В той же работе Асафьев обращал внимание на высокую ценность древнерусских культовых напевов, бросая упрек советским музыковедам: «К сожалению и стыду нашему, русские исследователи-музыканты в отношении древнерусской музыки сильно отстали от „изобразников“ и бродят в потемках, робко озираясь по сторонам, тогда как работы по изучению древнерусской живописи дают с каждым годом все более и более ценные открытия» (с. 125).

Но реальные позитивные сдвиги в изучении как русской музыкальной древности, так и «доглинкинского» периода, непосредственно подготовившего блестящий классический расцвет русской музыки, наступают только с конца 30-х годов. «Первыми ласточками» в этом отношении были уже упомянутая книга Т. Н. Ливановой и работа А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки», написанная в предвоенные годы, но увидевшая свет только в 1948 году.

В 40—50-е годы эти периоды развития русской музыки привлекают широкое внимание исследователей. В области русской музыкальной медиевистики особенно велика роль М. В. Бражникова, возглавившего школу музыковедов-«древников». Наиболее значительные из его работ — «Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева» (Л., 1949) и «Древнерусская теория музыки» (Л., 1972). Ряд этюдов Бражникова, опубликованных в различных современных изданиях, объединен в вышедшем уже посмертно его сборнике «Статьи по древнерусской музыке» (Л., 1975). Исследовательские принципы Бражникова успешно развивает в настоящее время группа его учеников.

Существенным вкладом в разработку вопросов древнерусской музыки явились книги В. М. Беляева «Древнерусская музыкальная письменность» (М., 1962) и Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (М., 1965, 2-е изд. — 1971). Проблемам русского многоголосия, утверждающегося в церковно-певческой практике во второй половине XVII столетия («партесное пение»), посвящены труд С. С. Скребкова «Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века» (М., 1969), а также ряд ценных публикаций В. В. Протопопова. Следует упомянуть также о работах украинских музыковедов Н. А. Герасимовой-Персидской, А. В. Конотопа, посвященных главным образом новым музыкальным явлениям XVII века.

Советские музыковеды-медиевисты, в том числе молодые, успешно участвуют в различных международных конференциях и симпозиумах: это фестивали и научные сессии, посвященные старинной музыке стран Восточной и Средней Европы в польском городе Вьдгоще, проводимые с 1966 года с трехлетними промежутками (материалы сессии публикуются в сборниках «Musica antiqua»), симпозиум по вопросу об истоках славянской музыки, организованный Словацкой академией наук в 1964 году в связи с 1100-летней годовщиной миссии Кирилла и Мефодия (материалы опубликованы в сборнике «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1966), конференция по древней славянской музыке в Софии в 1971 году, симпозиум, специально посвященный «болгарскому распеву», там же в 1981 году.

Все это определило новый этап в русской музыкальной медиевистике и не только существенно расширило и дополнило сложившиеся представления о древнерусской музыке, но в некоторых случаях заставило иначе взглянуть на те или иные ее явления. Исследовательская работа в этой области продолжается и даст новые ценные результаты.

Не менее значительны достижения последних десятилетий в изучении так называемого «доглинкинского периода», охватывающего XVIII и первую половину XIX века. Определение это условно и строго исторически не выдерживает критики. XVIII век внутри себя далеко не однороден и разделяется по крайней мере на три четко отграниченных этапа. Новую фазу развития отечественной культуры представляет первая четверть XIX столетия, характеризующаяся высоким подъемом национального самосознания, связанным с наполеоновскими войнами, и ростом декабристского движения. Но на протяжении всего этого периода постепенно созревали предпосылки для формирования классической национальной музыкальной школы, главой и основоположником которой мы по праву считаем М. И. Глинку.

Уже в 20-х годах в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927) были опубликованы содержательные очерки Б. В. Асафьева об операх Бортнянского и театральной музыке Козловского, А. Н. Римского-Корсакова — об авторе первого сборника песен романского типа, А. В. Финагина — о Фомине как оперном композиторе, В. А. Прокофьева — о песенном творчестве Козловского и о либреттисте одной из популярнейших в то время русских опер «Санкт-петербургский гостинный двор» М. А. Матинском. И хотя большинство этих статей (за исключением принадлежащих Асафьеву) носит по преимуществу документально-фактологический характер, они содержали много ценных, точно проверенных сведений и давали надежную основу для дальнейшего углубленного изучения творчества названных композиторов XVIII столетия.

В 1949 году появилась краткая монография Б. В. Доброхотова о Фомине (2-е изд. М., 1969), а в 1950 году — о Бортнянском с главным акцентом на его инструментальных и оперных произведе-

ниях. Вторую из них в известном смысле дополняет специальный этюд С. С. Скребкова «Бортнянский — мастер русского хорового концерта» («Журнал Института истории искусств АН СССР», т. 2, М., 1948). Новые материалы об этом композиторе мы находим в исследованиях А. С. Розанова «„Празднество сеньора“, опера Л. С. Бортнянского» и «Франц-Герман Лаферрьер, либреттист Л. С. Бортнянского» («Музыкальное наследство», т. 3 и 4, М., 1970, 1976), а также монографии М. Г. Рыцаревой «Композитор Бортнянский» (Л., 1979). Следует упомянуть также украинскую монографию о Бортнянском В. Ф. Иванова (Киев, 1980). О. Е. Левашевой принадлежит очерк о песнях Козловского (сборник «Русско-польские музыкальные связи», М., 1963). Ценный фактический материал содержит монография Г. Ф. Фесечко «И. Е. Хандошкин» (Л., 1972). Монография Л. А. Федоровской «Композитор Степан Давыдов» (Л., 1977) впервые всесторонне освещает жизнь и деятельность этого талантливого музыканта начала XIX века.

Книга Б. Л. Вольмана «Русские печатные ноты XVIII века» (Л., 1957) содержит сведения не только о публикации, но и об истории создания некоторых произведений. В работе В. А. Натансона «Прошлое русского пианизма» (М., 1960) наряду с характеристикой первых опытов фортепианного творчества в XVIII и начале XIX века приводится много разнообразных сведений о концертной жизни и музыкальном образовании в охватываемый автором период.

К «доглинкинскому периоду» русской музыки иногда неправомерно относят творчество композиторов, получивших в XIX веке полупрезрительное наименование «дилетантов». В этой группе по преимуществу мастера песенно-романсного жанра — А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, хронологически являющиеся не предшественниками, а современниками и спутниками Глинки. Творчество этих композиторов также стало предметом серьезного изучения в советском музыковедении³. Появились большие и серьезные монографии Б. С. Штейнпресса «Страницы из жизни Алябьева» (М., 1956) и «Алябьев в изгнании» (М., 1959), Б. В. Доброхотова «Александр Алябьев» (М., 1966), Н. А. Листовой «Александр Варламов» (М., 1968).

Наряду с монографическими работами были созданы и крупные обобщающие труды по русской музыке XVIII — начала XIX века. К ним относятся двухтомный труд Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» (М., 1952—1953), «Русская музыка XVIII века» Ю. В. Келдыша (М., 1965), «Очерки по истории русской музыки. 1790—1825» (Л., 1956), созданные коллективом авторов.

Нет возможности, да и необходимости перечислять все написанное советскими музыковедами по русской музыке данного пе-

³ В дореволюционное время были созданы лишь небольшие и неполные работы об этих композиторах: Булич С. К. А. Е. Варламов. — РМГ, 1901, № 45—47, 49; Тимофеев Г. Н., А. А. Алябьев. М., 1912.

риода. Поэтому мы ограничиваемся указанием лишь на важнейшие работы. К приведенному перечню следует еще прибавить целую серию книг швейцарского ученого Р. А. Моозера по русской музыке XVIII века и особенно его капитальнейший трехтомный труд «Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle» (Geneve, 1948—1951), представляющий собой богатейший источник фактических данных о русской музыкальной жизни этого столетия.

Не менее важное значение, чем литература о музыке, имеет непосредственное знакомство с ее живыми памятниками. И в этом смысле большое значение имеют публикации по древнерусской музыке М. В. Бражникова («Новые памятники знаменного распева». Л., 1967, «Памятники знаменного распева». Л., 1974) и Н. Д. Успенского («Образцы древнерусского певческого искусства». Л., 1968; 2-е изд. — 1971), трехтомная хрестоматия под ред. С. Л. Гинзбурга «История музыки в нотных образцах» (Л.—М., 1940—1952; 2-е изд. — 1958—1970), в которой представлены произведения или фрагменты из крупных произведений композиторов XVIII и начала XIX века. Более специальными изданиями являются сборники «Русская старинная фортепианная музыка» (М.—Л., 1946) под ред. А. Н. Дроздова и Т. Трофимовой и «Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России» (вып. 1. М.—Л., 1949 под ред. Л. А. Баренбойма и В. И. Музалевского; вып. 2. М., 1956 под ред. В. А. Натансона и А. А. Николаева). С 1972 года издательством «Музыка» в Москве выпускается серия публикаций «Памятники русского музыкального искусства», подготавливаемая ВНИИ искусствознания (до 1980 года вышло восемь выпусков). Для изучения ранних периодов русской музыки имеют важное значение и публикации, осуществленные на Украине: «Хрестоматія української доживотної музики». Упорядкування та коментарі О. Я. Шреєр-Ткаченко (Київ, 1970) и «Матеріали з історії української музики. Партезний концерт». Упорядник і автор вступної статті Н. О. Герасимова-Персидська (Київ, 1976).

Большой новый исследовательский материал и новое отношение к ряду явлений отечественного музыкального искусства, сложившееся в послевоенные годы, вызвали необходимость заново осмыслить весь процесс развития русской музыки, иначе расставить акценты, пересмотреть некоторые сложившиеся точки зрения. Попыткой такого нового осмысления были появившиеся в этот период учебники и учебные пособия по истории русской музыки Ю. В. Келдыша (т. 1—3. М., 1947—1954), коллектива педагогов Московской консерватории под ред. Н. В. Туманиной (т. 1—3. М., 1957—1960), коллектива авторов под ред. А. И. Кандинского (вышли в свет три книги этого учебника т. 1. М., 1972; т. 2, ч. 2—3. М., 1979, 1981).

Ряд капитальных трудов посвящен истории отдельных видов музицирования и музыкального творчества. К ним относятся книги А. Д. Алексеева «Русская фортепианная музыка» (М., 1963—1969), освещающие процесс развития фортепианной музыки в

России от истоков до начала XX века, «Русское скрипичное искусство» (М., 1961) И. М. Ямпольского, 2-я и 3-я книги «Истории музыкального искусства» (М., 1957—1965) Л. С. Гинзбурга, «Русский классический романс XIX века» (М., 1956) В. А. Васильевой-Гроссман. Особо следует выделить серию книг А. А. Гозенпуда по истории музыкального театра в России: «Русский музыкальный театр в России до Глинки» (Л., 1959), три книги «Русский музыкальный театр XIX века» (Л., 1969—1973), «Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков» (Л., 1975), «Щаляпин и русская опера» (Л., 1976), отличающихся исключительной фундаментальностью, полнотой и богатством материала.

В работе над настоящим трудом авторский коллектив учитывал все достижения русского советского и дореволюционного музыковедения. Однако это не снимало необходимости непосредственного обращения к первоисточникам, широкого привлечения рукописного материала, разбросанного по разным архивным хранилищам. Эта необходимость была особенно настоятельной в отношении таких отрезков истории русской музыки, которые прошли мимо внимания прежних исследователей или были недостаточно активно изучены до сих пор.

Авторы исходили из глубокого убеждения в том, что русская музыка как одна из сторон всей отечественной художественной культуры не может рассматриваться вне ее связи с литературой, театром, пластическими искусствами. Поэтому они старались учитывать важнейшие достижения в изучении этих смежных областей, помня, однако, что не всегда в их развитии наблюдается полная синхронность.

Одним из важных принципиальных вопросов истории русской музыки является вопрос о ее международных связях и мировом значении. Авторский коллектив решительно отвергает ненаучные по своей сути теории «самостийности» и «самобытничества», наложившие печать на некоторые труды, посвященные русскому музыкальному прошлому. По нашему мнению, русская музыка никогда не развивалась в полной изоляции. В древнейший период определяющее значение для ее развития имели культурные связи Руси с Византией. Начиная с XVI века усиливаются связи с Западом, приобретающие особенно интенсивный характер в XVIII столетии. Характер этих связей был различным. Если вначале западная культура, как более сильная и высокая по уровню, влияла на русскую, то во второй половине XIX века русская музыка приобретает мировое значение и становится источником многих передовых новаторских тенденций в творчестве композиторов западноевропейских стран. «Теория влияний», объяснявшая все новое, что появлялось в русской литературе и искусстве, влиянием других национальных культур или прямым заимствованием, давно уже отвергнута советской наукой. Так же несостоятельна и противоположная тенденция — изучать русскую художественную культуру как некую замкнутую формацию, вне связи с окружающим миром.

В периодизации истории русской музыки авторы следовали общим принципам, установившимся в советской исторической науке, учитывая, однако, специфику развития музыкальной культуры. Первый том посвящен музыке Древней Руси XI—XVII веков с особым выделением XVII века как переломного в русской культуре, второй и третий тома — XVIII веку. При этом во втором томе характеризуются общие процессы развития музыкальной культуры, которые рассматриваются в соответствии с принятым в истории русской литературы подразделением на три периода; в томе третьем сосредоточены монографические главы о композиторах, творчество которых связано полностью или в основной своей части с последней третью этого столетия. Четвертый том освещает музыкальную культуру России первой четверти XIX века — периода наполеоновских войн и роста декабристского движения.

В дальнейшем периодизация определяется ленинской концепцией трех этапов освободительного движения в России (см.: 2, 261). Пятый том соответствует первому этапу этого движения, охватывая период от 1825 года до середины 50-х годов; в центре внимания здесь находится Глинка и группа его современников. Второму, «разночинскому» этапу — от середины 50 до середины 90-х годов — ввиду огромного количества материала уделено три тома — шестой, седьмой и восьмой. Наряду с общим анализом процессов музыкальной жизни (музыкальный театр, концертная жизнь, критика, музыкальное образование и просвещение) здесь будут даны монографии о Серове, А. Рубинштейне, Балакиреве, Кюи, Мусоргском, Бородине, Римском-Корсакове, Чайковском. Два последних тома — девятый и десятый — освещают музыкальное искусство третьего, «пролетарского», по определению В. И. Ленина, этапа освободительного движения, то есть конца XIX и начала XX века.

Изложение будет доведено до Великой Октябрьской социалистической революции. Послереволюционный период в настоящем труде не рассматривается, поскольку ему были посвящены созданные ранее многотомные исследования «Истории русской советской музыки» (т. 1—4. М., 1956—1963) и «История музыки народов СССР» (т. 1—5. М., 1970—1974).

Принятые сокращения

БАН	— Библиотека Академии наук СССР (Ленинград)
ГБЛ	— Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва)
ГИМ	— Отдел рукописных источников Государственного Исторического музея (Москва)
ГПБ	— Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)
ЦГАДА	— Центральный государственный архив древних актов СССР (Москва)

- ЦНБ — Центральная научная библиотека АН УССР (Киев)
Арх. ком. — собрание Археографической комиссии
Воскр. — собрание Воскресенского Новоерусалимского монастыря
Син. певч. — собрание Синодального училища церковного пения
Сол. — собрание Соловецкого монастыря
Соф. — собрание новгородского Софийского собора
Увар. — собрание Уварова
Усп. — собрание московского Успенского собора
Шук. — собрание Щукина
РМГ — Русская музыкальная газета
СМ — Советская музыка
ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР
MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart

ВВЕДЕНИЕ

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКИ

Древнерусская музыка составляет одну из неотъемлемых сторон богатейшего художественного наследия Древней Руси, являющегося предметом нашей законной национальной гордости. Но по сравнению с другими областями этого замечательного наследия она все еще мало изучена. Памятники древней русской литературы привлекали к себе внимание уже с конца XVIII века и в настоящее время большая часть их доступна в огромном количестве критически проверенных и научно комментированных публикаций. Десятки, а иногда и сотни исследований посвящены отдельным, наиболее выдающимся из этих памятников. Созданы капитальные обобщающие труды, в которых освещаются процессы возникновения и исторического развития древнерусской литературы, раскрывается ее место и роль в культурной и общественно-политической жизни своего времени, анализируются особенности ее художественно-образного и языкового строя, метода, жанровой системы и т. д. Работа по собиранию и исследованию литературных памятников продолжает вестись и сейчас с неослабевающей активностью.

Во второй половине прошлого столетия были заложены основы высокой научной традиции в изучении древнерусского изобразительного искусства и зодчества, которая принесла столь блестящие плоды в наше время, в трудах многочисленного отряда советских ученых-искусствоведов. Благодаря усилиям нескольких поколений исследователей были возрождены и введены во всеобщий культурный обиход многие ценнейшие произведения древнего русского искусства, долгое время забытые и никому не известные, нередко полуразрушенные или попорченные и скрытые под наслоениями позднейших эпох. Здесь постоянно возникают новые открытия, реставрируются памятники, подвергшиеся частичному разрушению и порче от времени или из-за невежественности тех, кто приходил позже и не проявлял должного уважения к созданному их предшественниками.

Несомненные достижения имеются также в накоплении документальных материалов по древней русской музыке и их научном осмыслении, но предстоит сделать еще гораздо больше. До сих пор недостаточно разработана источниковедческая база, огромные залежи певческих рукописей систематически не исследованы и

даже иногда не учтены. Расширение этой базы, привлечение новых источников и углубленный палеографический, текстологический и музыкально-стилистический анализ уже известных памятников продолжает быть важнейшей, первоочередной задачей. Вместе с тем назрела необходимость попытаться взглянуть на весь процесс развития музыки в Древней Руси с более широкой историко-культурной точки зрения, определить ее место в общем комплексе явлений древнерусской культуры, проследить ее связи и взаимные отношения с другими искусствами.

Авторами первых документальных публикаций по вопросам древней русской музыки, появившихся в 40-х годах XIX века, были не специалисты-музыковеды, а археографы, историки и любители отечественной старины. В работах В. М. Ундольского (282) и И. П. Сахарова (249) приводятся выдержки из музыкально-теоретических трактатов XVII века и рукописных документов, содержащих ценные фактические сведения о певческом искусстве допетровской Руси. Но памятников самой музыки эти авторы не касались. Вопросы, связанные с изучением стилистики древнерусского церковного пения и истоков его мелодического своеобразия, впервые были поставлены в цикле статей В. Ф. Одоевского, относящихся к началу 60-х годов. Одоевский рассматривал церковное пение Древней Руси и старинную народную песню как две стороны единой национальной музыкальной культуры, между которыми существовало тесное и постоянное взаимодействие. В одной из своих статей (174) он указывал на то, что эта мысль родилась у него в общении и беседах с М. И. Глинкой. В дальнейшем она послужила отправным пунктом для исследований других авторов в той же области.

Работы Одоевского, несмотря на их эскизность и незавершенность, стимулировали научный интерес к древнерусскому певческому искусству и выдвинули ряд верных положений, получивших затем подтверждение на более широком и детально изученном материале. В 1867—1869 годах вышел в свет фундаментальный труд Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» (3 части), во многом сохранивший основополагающее значение до нашего времени. Наряду с обилием ценных исторических сведений в этой книге подробно и обстоятельно анализируется структура знаменного распева, делается попытка выяснить его теоретические основы, дается руководство к прочтению древнерусских певческих нотаций (крюковое и демественное письмо).

В конце XIX и начале XX века разворачивается деятельность С. В. Смоленского, В. М. Металлова, И. И. Вознесенского, А. В. Преображенского¹ и других ученых, которые шли по пути, проложенному Разумовским. Развивая и углубляя результаты его изысканий, они привлекают обширный новый материал, раздвига-

¹ Преображенский продолжал вести исследовательскую работу и после Октябрьской революции. Последние его публикации относятся к 20-м годам нашего столетия.

ют рамки исследовательской проблематики, а частично и пересматривают его взгляды по тем или иным вопросам.

Во второй половине XIX века было положено начало собиранию певческих рукописей в более или менее широком масштабе. Одним из его главных инициаторов был Одоевский. Большие заслуги в этой области принадлежат также Смоленскому, которому мы обязаны созданием ценнейшего рукописного собрания Московского синодального училища церковного пения, находящегося ныне в ГИМ. Множество певческих рукописей было собрано на протяжении второй половины XIX века любителями-коллекционерами и учеными-археографами, основные научные интересы которых лежали вне сферы музыки. В настоящее время большая часть этих собраний объединена в государственных библиотеках и архивохранилищах Москвы и Ленинграда, что значительно облегчает труд исследователя древней русской музыки.

Ценный материал для изучения светского музицирования в Древней Руси дают исследования о народных музыкальных инструментах и о скоморохах А. С. Фамицына (288—290) и Н. И. Привалова (216, 217).

Говоря о вкладе советского музыковедения в отечественную музыкальную медиэвистику, следует прежде всего назвать первый том «Очерков по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена (294). Если не считать некоторых более ранних дилетантских или полудилетантских работ по истории русской музыки, изобилующих сведениями чисто анекдотического порядка, зачастую совершенно недостоверными, то книга Финдейзена должна быть признана первым серьезным исследовательским трудом, дающим общую картину развития русской музыкальной культуры на ранних исторических этапах в совокупности различных ее сторон. Этим определяется крупное научное значение данной работы, несмотря на ее преимущественно эмпирически описательный характер и устарелость ряда высказываемых автором взглядов. Опираясь на результаты предшествующих исследований по отдельным вопросам древнерусской музыки, Финдейзен обращается также непосредственно к первоисточникам и вовлекает в поле своего зрения новый, неиспользованный еще материал.

С конца 20-х годов интерес к ранним периодам отечественной музыкальной культуры в советском музыковедении заметно ослабевает. На протяжении по крайней мере целого десятилетия не появилось в печати ни одной сколько-нибудь значительной работы в этой области. Особое место занимает обильно документированная книга Т. Н. Ливановой (133), посвященная явлениям так называемого «переходного периода» в развитии русской литературы и искусства, хронологически охватывающего последние десятилетия XVII и начало XVIII века².

Работа над изучением древней русской музыки вновь активизи-

² О понятии «переходного периода» и его характерных признаках подробно пишет П. Н. Берков (28).

руется только в 40-х годах. В этом десятилетии было положено начало важным изысканиям М. В. Бражникова (38, 40) и В. М. Беляева (25, 26) в области знаменного распева, хотя большая их часть окончательно завершена и увидела свет позже. Труды этих ученых, продолжая линию исследований Металлова, Смоленского, Преображенского, вместе с тем содержат обширный новый материал и ряд существенных наблюдений и выводов. Как сводный, обобщающий труд представляет ценность книга Н. Д. Успенского (285). Разработке «пограничных» явлений русской музыки, стоящих на рубеже древнего и нового периодов ее развития, наряду с упомянутой книгой Ливановой посвящены исследования С. С. Скребкова (254) и В. В. Протопопова (167).

За последние годы фронт исследовательской работы в области древнерусской музыки значительно расширился, появились новые имена ученых, внесших ценный и интересный вклад в разработку различных вопросов русской музыкальной медиевистики. Следует отметить работы Т. Ф. Владышевской о ранних формах знаменного распева и о многоголосии XVII века, К. Ю. Кораблевой о «покаянных стихах», А. Н. Кручининой и Б. П. Карастоянова о закономерностях строения попевок как основного конструктивного элемента средневековой монодии, Г. А. Никишова о русской музыкально-теоретической мысли XVII века, С. В. Фролова о новых явлениях певческого искусства в XVI веке, Б. А. Шиндина и Г. А. Пожидаевой о демественном распеве.

Появились, хотя и немногочисленные пока, нотные публикации, вводящие в научный обиход труднодоступный материал древних певческих рукописей (39, 286, 291).

Необходимо упомянуть о плодотворной деятельности украинских музыковедов (Н. А. Герасимовой-Персидской, А. В. Конотопла и др.) по изучению ранних периодов своего отечественного прошлого. Историк древней русской музыки не может пройти мимо этих работ, принимая во внимание общность истоков русской и украинской музыкальной культуры и тесные связи между ними, сохранявшиеся на протяжении дальнейшего исторического развития.

В последнее время в советской музыкальной фольклористике все сильнее дает себя знать тенденция к историческому изучению народного творчества. В трудах К. В. Квитки, Е. В. Гиппиуса, В. Л. Гошовского, Ф. А. Рубцова, А. В. Рудневой и других разработаны некоторые методические приемы, с помощью которых удастся достигнуть достаточно вероятного исторического приурочения как отдельных образцов песенного творчества, так и определенных песенных структур и типов мелодического мышления. Это дает возможность поставить на более твердую научную почву рассмотрение вопросов о формировании и развитии различных песенных жанров, их относительном значении в те или иные исторические эпохи, взаимоотношении народной и профессиональной музыкальных культур.

Ценный материал для изучения музыкальной культуры Древней Руси может быть почерпнут из истории литературы,образи-

тельных искусств, данных археологии. Так, обнаруженные при раскопках в районе Новгорода остатки гуслей и других старинных музыкальных инструментов (106, 107) во многом уточняют те сведения о древнерусском инструментари, которые мы находим в литературных источниках, в книжной миниатюре и фресковой живописи. Данные различного рода, касающиеся бытования музыкальных инструментов Древней Руси, обобщены в капитальном труде К. А. Верткова (50).

Существенные достижения в решении некоторых вопросов, связанных с истоками и происхождением древнерусского профессионального певческого искусства, имеются у зарубежных исследователей. Огромные успехи музыкальной византистики за последние полвека дали материал для совершенно новой, научно аргументированной постановки этих вопросов. Некоторые из современных западных ученых, применяя метод сравнительного анализа древнейших славянских певческих рукописей и памятников палеовизантийской нотации, вплотную подошли к раскрытию ранних форм знаменного письма, до сих пор остававшихся немymi и загадочными. Если первые шаги в этом направлении, сделанные Г. Тильярдом (374—377) еще в начале 20-х годов, носили характер предварительной разведки, то значительное продвижение вперед на данном пути было достигнуто в 50—60-х годах благодаря трудам Э. Кошмидера (350—353), Р. Паликаровой-Вердей (363), К. Хёга (346, 347), М. Велимировича (318, 378—381), К. Флороса (334, 335).

Не все в этих трудах бесспорно. Многие в них остаются гипотетичными и требуют дальнейшей проверки и подтверждения. Между их авторами существуют разногласия как в отношении трактовки отдельных певческих образцов, так и по принципиальному вопросу о том, с какой степенью точности и достоверности может быть раскрыто конкретное мелодическое содержание старейших памятников русской музыкальной письменности. Несмотря на это, не подлежит сомнению серьезное научное значение указанных трудов, приблизивших нас к пониманию многих тайн и загадок древнерусского певческого искусства на начальных ступенях его развития.

Выяснению вопросов, связанных с изучением ранних периодов профессионального музыкального искусства у славянских народов, способствовали специальные симпозиумы, проведенные в Братиславе в 1964 и в Софии в 1971 году с участием виднейших ученых из восточноевропейских и западных стран, а также доклады и сообщения на научных конференциях, регулярно проводимых в связи с Международными фестивалями старинной музыки стран Восточной Европы в Быдгоще (Польша) начиная с 1966 года.

Назрела необходимость обобщить результаты всех этих частных исследований и подойти к вопросам древнерусской музыкальной культуры с широких исторических позиций. Музыка должна быть включена в единый, целостный процесс развития художественной культуры Древней Руси. До сих пор попытки такого комп-

лексного рассмотрения истории древнерусской музыки в ее широких и многообразных связях с различными сферами культурной жизни если и предпринимались, то лишь в масштабе учебников или учебных пособий. Между тем изучение этих связей необходимо и для правильного решения многих специальных вопросов, касающихся стилистики и композиционных основ музыкального искусства средневековой Руси. Смысл тех или иных музыкальных явлений не может быть понят и объяснен без учета их культурно-исторической обусловленности.

Д. С. Лихачев, говоря о методах исследования древней русской литературы, замечает: «Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа» (140, 30). В частности, он подчеркивает значение связей между литературой и музыкой в Древней Руси, высказывая сожаление о том, что они пока еще мало изучаются (140, 66). Это сожаление может полностью разделить историк музыки. Выяснение закономерностей, которыми определялось соотношение текста и напева в церковных песнопениях, не менее важно для понимания мелодической структуры знаменного распева, нежели для изучения древнерусского стихотворства.

Аналогии и параллели между различными видами древнерусского искусства проявляются не только в частностях и деталях, но и в общности присущих им всем принципов творческого мышления. Художественная культура Древней Руси синтетична. Отдельные ее стороны были тесно связаны между собой и подчинялись единому главенствующему началу. Как отмечает Д. С. Лихачев, «художественное лицо эпохи, объединяющее все искусства, вырисовывается в Древней Руси отчетливее, чем в новое время» (140а, 80). Поэтому при изучении любого из них нужно учитывать всю систему связей и взаимодействий, определявших его содержание, структурные закономерности, реальное место и значение в культурной жизни.

ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Хронологические рамки и конкретное социально-историческое содержание того периода, который принято называть Древней Русью, совпадают с границами большой, более чем тысячелетней эпохи в истории европейских стран, а также и многих народов Азии и Северной Африки, именуемой средними веками³. На протяжении этой эпохи складывался, достиг полного развития феодальный строй и начали созреть силы, приведшие в конечном

³ Широту географических рамок понятия «средние века» подчеркивает Н. И. Конрад (113).

счете к его крушению, в соответствии с чем выделяются периоды раннего, позднего средневековья и переходного этапа, стоящего на грани средних веков и нового времени: В разных странах эти процессы протекали неодинаково, отдельные этапы не всегда полностью совпадали по времени, значительным своеобразием отличались конкретные формы проявления феодальных отношений и соответствовавшей им идеологической надстройки.

На Западе эпоха средневековья непосредственно следовала за классической древностью и унаследовала некоторые элементы ее культуры, хотя зачастую в искаженном виде. Народы, находившиеся в сфере политического господства Римской империи, испытали частичное влияние позднеантичной культуры еще до захвата Рима вандалами в 455 году — события, которое принято считать условным рубежом между древним периодом и средними веками.

Русь выдвинулась на историческую арену позже. Древнейшее русское государство с центром в Киеве сложилось в середине IX века, хотя ему предшествовал ряд более или менее устойчивых государственных или полугосударственных образований на протяжении трехсотлетнего периода. Исследования советских историков, археологов, лингвистов все больше проливают свет на культуру славянских племен, образовавших древнерусскую народность в этот период становления ранних форм государственной жизни. Так, возникновение письменности у славян относится ко времени не позже VIII века. Разнообразные предметы художественного ремесла, обнаруженные при археологических раскопках, позволяют судить об уровне развития культуры восточного славянства уже в VI веке.

Однако историю собственно древнерусского искусства приходится начинать с первой половины XI века — поры наивысшего могущества и расцвета Киевской Руси, по отношению к которой предыдущие столетия представляются предысторией. В этот период создаются первые (или, во всяком случае, наиболее ранние из дошедших до нас) образцы древней русской литературы, формируются основные ее жанры и приемы изложения, разветвляется широкая строительная деятельность и возводятся великолепные архитектурные сооружения, украшенные изнутри стеной живописью и мозаикой, возникают профессиональные формы певческого искусства, обладавшего своей системой нотной записи и определенной суммой выработанных норм и принципов мелодического мышления. Художественные традиции Киевской Руси сохранили свою силу на протяжении всего древнего периода русского искусства, определив его наиболее общие и устойчивые признаки.

Событием первостепенной исторической важности, имевшим огромное значение для развития русской государственности и культуры, было официальное принятие Русью христианства в конце X века. Так называемое «крещение Руси» не означало коренного переворота в мировоззрении русских людей. Среди некоторых групп населения христианство было известно и до этого события, в широких же народных массах оно прививалось мед-

ленно, и они еще долгое время продолжали поклоняться своим старым богам, сохраняя верность исконным языческим обычаям и обрядам. Но признание христианства господствующей религией способствовало оформлению идеологической надстройки феодального общества, укреплению государственного единства Киевской Руси, росту ее культуры.

Поскольку христианство было воспринято Русью из Византии, в его восточном, греческом варианте (в отличие от западного, латинского), это закрепляло давние связи славян с Византийской империей. Древняя Русь становится частью большой культурной общности, в состав которой входили кроме русских и греков также южнославянские народы (болгары, сербы), а отчасти и румыны. Эта общность поддерживалась единством вероисповедания и религиозных традиций, часто даже вопреки резкому расхождению политических интересов.

Ф. Энгельс отмечал значение католицизма в объединении западноевропейского мира, состоявшего из множества народов, различавшихся между собой по языку, уровню развития, формам жизни (6, 495). Такую же объединяющую роль для ряда народов Восточной и Южной Европы играла греческая православная церковь. Несмотря на широкие международные связи Киевской Руси, простиравшиеся на Западе до Франции и Англии, в религиозном и культурном отношении она находилась преимущественно в сфере византийского влияния. Великие князья киевские, стремясь устанавливать политические контакты с крупнейшими государствами Западной Европы и закрепляя эти контакты с помощью династических брачных союзов, вместе с тем строго оберегали население страны от проникновения «латинских» обычаев и верований. Отрицательное отношение ко всему, что так или иначе было связано с католическим вероучением, особенно усиливается после окончательного разрыва между восточно- и западнохристианской церковью в 1054 году.

Говоря о культурных связях Древней Руси с Византией, следует подчеркнуть, что они приобретают тесный и постоянный характер на сравнительно позднем этапе развития самой византийской культуры, когда пора ее наивысшего расцвета уже миновала и в ней обозначились признаки известного застоя, догматизма, стремления ввести все разнообразие творческих исканий в рамки единых жестких норм и предписаний. «Киевская Русь, — пишет М. Н. Тихомиров, — сделалась христианской страной только в IX—X веках, и ее книжность была связана с письменностью поздней Византии, уже клонившейся к упадку. Сама Византия в то время далеко отошла от античности. Позднее средневековое христианство наложило на нее свой мрачный отпечаток» (277, 101).

Формы византийской культуры не были восприняты Русью механически и подражательно. Приходя в соприкосновение с уже сложившимися местными традициями, они видоизменялись и переосмысливались, приобретали новые черты. Византийское влияние не подавило и не уничтожило самобытной русской культуры,

выраставшей из народных корней. Сфера его распространения оставалась по существу ограниченной. Как подчеркивает В. Н. Лазарев, «византийский стиль» в архитектуре и живописи был распространен в крупнейших городских и монастырских центрах, при дворах владетельных феодалов. Наряду с этим в странах и областях, находившихся в политической или религиозной зависимости от Византии, существовало свое собственное искусство, которое Лазарев называет «народным восточнохристианским искусством» (129, 22). Эти разные пласты не были изолированы один от другого в художественной культуре Древней Руси. Между ними имело место постоянное взаимодействие, включавшее и момент борьбы, и взаимное оплодотворение.

Иначе складывались отношения Руси с Западом в области культуры. Б. Д. Греков обращает внимание на обилие «перекрестных культурных влияний» в Киевской Руси, получивших самостоятельное, оригинальное претворение на русской почве: «Византия, народы Востока и Кавказа, Западная Европа и Скандинавия кольцом окружали Русь. Персидские ткани, арабское серебро, китайские материи, сирийские изделия, египетская посуда, византийская парча, франкские мечи и т. д. шли на Русь и, конечно, служили не только предметами потребления богатых классов русского общества, но и образцами для художественного творчества русских мастеров» (68, 390).

Но если в области материнской культуры, быта и художественного ремесла Киевская Русь свободно заимствовала все, что оказывалось доступным для нее, и у Востока, и у Запада, то в сфере духовной, мыслительной существовал ряд моментов, ограничивавших такое беспрепятственное общение. Прежде всего это были ограничения, вытекавшие из религиозных, конфессиональных различий. Так, при оживленных торговых связях с восточными странами, откуда в изобилии приходили на Русь всевозможные предметы роскоши, дорогие художественно выполненные украшения и предметы домашнего обихода, в древней русской литературе, как отмечает Д. С. Лихачев, полностью отсутствуют переводы с татарского, языков Средней Азии и Кавказа (140, 11). Существенно отличается по своему жанровому составу древнерусская письменность и от западноевропейской литературы позднего средневековья.

XI—XII века были периодом интенсивного роста городов как в странах Западной Европы, так и на Руси. Однако торгово-ремесленное население русских городов не обладало той степенью политической силы и самостоятельности, которой сумели добиться уже в это время купцы и ремесленники Италии, Франции, а вслед за ними и Германии, вступавшие нередко в открытую борьбу с феодальными сеньорами. Исключением был только «вольный» Новгород, отличавшийся по своему жизненному укладу от остальных русских городов и до известной степени напоминавший города-республики Северной Италии или Ганзейского союза. В силу ряда исторических причин (позднее вхождение Руси в со-

став цивилизованных стран христианизированного европейского мира, быстрота перехода от общинно-родового строя к феодальной государственности, влияние византийских форм жизни с их униформизмом и традиционностью) в русских городах не сложились или находились лишь в зачаточном состоянии те формы цеховой организации, которые служили главной опорой западноевропейских городов в их борьбе за освобождение от феодальной зависимости⁴.

Ранняя городская культура в странах Западной Европы служила почвой для проявления антифеодальных и антицерковных настроений, отчетливо выраженных в стихотворных новеллах (фаблю), сатирических поэмах и романах XII—XIII веков. В русской литературе того же периода не было прямой аналогии этим жанрам. Протест народных масс против феодального гнета находил открытое выражение только в их устном творчестве.

Большое значение в расшатывании устоев средневекового религиозного мировоззрения имели возникающие на Западе уже в XII веке внецерковные школы и университеты. В частности, университеты (особенно старейший из них — Парижский, основанный в XII веке) принадлежали наряду с городскими монастырями и кафедральными соборами к важнейшим очагам развития музыкальной культуры позднего средневековья. Они сыграли значительную роль в формировании музыкально-теоретической мысли, выработке новых типов многоголосия, отличавшихся от раннесредневекового органума большей свободой и гибкостью голосоведения. Широко культивировались в университетской среде светские музыкальные жанры (см.: 70, 131—140).

Влияние городской культуры сказывалось и на куртуазном рыцарском искусстве, возникающем в конце XI века во Франции, а несколько позже также в Испании, Германии, Австрии и некоторых других европейских странах. Известно, что многие французские трубадуры и труверы были выходцами из городской среды. Они привносили в это искусство откровенно выраженные антиклерикальные мотивы, демократизировали его образно-поэтический и музыкальный строй, придавали своим произведениям черты, близкие песенно-танцевальным жанрам народного творчества. С другой стороны, в городах создавались братства и ассоциации наподобие рыцарских салонов. Эти объединения горожан стремились продолжать традиции «добрых старых трубадуров», по-своему воспринимая и переосмысливая их искусство (70, 37—40).

В Киевской Руси не было условий, благоприятствовавших развитию этих новых, прогрессивных форм художественной жизни. Ее профессиональное искусство, всецело подчиненное интересам

⁴ А. Н. Робинсон указывает на значение сословно-корпоративной структуры общества для формирования литературных жанров и стилей. Относительная неразвитость этой структуры в Киевской Руси явилась, по его мнению, причиной типового единообразия древнерусской литературы, замкнутости ее жанровой системы, замедленного роста светских и индивидуально-художественных элементов (233, 224).

церкви, оставалось гораздо более традиционным и замкнутым по своей структуре, новые элементы созревали в нем чрезвычайно медленно и с трудом пробивались наружу, не обладая достаточной силой для того, чтобы нарушить сложившиеся каноны.

Монгольское нашествие, прервавшее широкие международные связи Киевской Руси, привело к еще большему углублению различий в путях развития русской и западноевропейской культур. Оно обособило Юго-Западную Русь от Северо-Восточной, результатом чего явилось образование с течением времени трех самостоятельных народностей — украинской, белорусской и великорусской, затруднило процесс объединения русских земель и княжеств, на которые уже раньше, в XII веке, распалось древнерусское государство. Многие города были разрушены или пришли в упадок, погибло огромное количество памятников культуры — книг, певческих рукописей, архитектурных сооружений. Темпы культурного развития замедлились, а в некоторых отношениях русская культура была даже отброшена назад. Именно со времени окончательного установления татаро-монгольского ига в середине XIII века становится явным отставание Руси от передовых европейских стран.

В тяжелых условиях феодальной раздробленности, непрекращающихся княжеских усобиц, разорительных поборов и платежей, установленных монгольскими ханами, и одновременной агрессии со стороны западных стран, совершавшейся под знаменем обращения народов Восточной Европы в католическую веру, особое значение приобретали высокие традиции отечественной культуры Киевского периода, запечатленные в произведениях древнерусской литературы и искусства, в народных песнях и сказаниях. Эти традиции поддерживали в народе сознание единства и общности интересов и тем самым помогали в борьбе за освобождение от монгольского ига и сплочение отдельных, обособленных княжеств в единое государство.

В XIV веке начинается процесс объединения русских земель вокруг Москвы, приведший в конце следующего столетия к образованию русского централизованного государства. Этот процесс политического объединения сопровождался аналогичной тенденцией в области культуры, сближением местных школ и стилей. XIV и XV века были периодом сложения великорусской народности, выработки характерных особенностей русского языка, полтема национального самосознания, который находит отражение в различных видах художественного творчества, в том числе и в музыке.

В конце XIV и начале XV века в русской художественной культуре проявляются новые черты, позволившие некоторым ученым говорить о свойственных ей ренессансных или предренессансных тенденциях (136—138, 141). Фигурой, наиболее ярко олицетворяющей это новое движение, был Андрей Рублев с его гармонически ясными, светлыми и одухотворенными образами, проникнутыми глубоким гуманизмом, душевной теплотой и нежностью.

Стремление к отходу от средневекового аскетизма, рост интереса к внутреннему душевному миру человека, усиление жизнеутверждающего начала отмечаются исследователями во всем русском искусстве указанного периода.

Однако это не привело к коренному перевороту в мировоззрении русских людей. Церковь по-прежнему оставалась господствующей идеологической силой, продолжая властвовать над умами и совестью.

Средневековая структура русского искусства претерпевает существенные изменения лишь в XVII веке. Это столетие занимает особое положение как в экономическом и социально-политическом, так и в культурном развитии России. Оно составляет промежуточное звено между древним и новым периодами русской истории. В. О. Ключевский, разделяя всю историю России на четыре основных периода, считал XVII век началом последнего из этих периодов, который он доводил до середины XIX века (105, III, 5). Подобное же определение хронологических рамок данного периода сохраняется и в советской марксистской историографии.

XVII век является «спорным» и в истории русской литературы. Некоторые из дореволюционных ученых считали, что в качестве исторического рубежа между древней и новой русской литературой следует принять не начало XVIII, а середину XVII века (266). Однако эта точка зрения не получила поддержки в советском литературоведении. Н. К. Гудзий, признавая, что она имеет ряд оснований, пишет: «Но при всем том, поскольку в литературе XVII в. еще значительное место занимают произведения на церковно-религиозные темы и полная победа светской стихии над стихией религиозно-церковной у нас сказывается только в XVIII в., постольку лишь литература XVIII в. служит непосредственным органическим преддверием к русской литературе XIX в., исторически правильнее стоять на традиционной точке зрения, доводящей древнюю русскую литературу до начала XVIII в., т. е. до того культурного перелома в судьбах России, который связан с петровскими реформами» (71, 10).

Эти соображения всецело применимы и к истории русской музыки. Несмотря на то, что уже в середине XVII столетия в русской музыкальной культуре явственно дают себя знать новые явления, меняется отношение к музыке, ее место в жизни, возникают новые жанры, формы и стилевые принципы, подрывающие безраздельное господство более чем шестисотлетней средневековой традиции, решающий перелом происходит только на рубеже XVIII века.

Бесспорным является факт отставания русской музыки от западноевропейской в эпоху средневековья. Но, как правильно замечает Б. И. Бурсов, касаясь вопроса о месте древней русской литературы в мировом литературном процессе, «не надо смешивать уровень развития литературы с ее характером, особенностями» (43, 24). Музыка, как и другие виды художественного творчества, развивалась в Древней Руси не только медленнее, чем в странах За-

падной Европы, но и по иным путям. Она создала свои неповторимые ценности, отличающиеся ярким своеобразием и самобытностью. Показать источники этого своеобразия и проследить, как и под воздействием каких факторов оно складывалось и формировалось, — главная задача историка древней русской музыки.

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Искусство средних веков при всем своем многообразии обладало некоторыми общими признаками, которые определялись его местом в жизни, в системе форм общественного сознания, конкретным практическим назначением и характером выполнявшихся им идеологических функций.

Ф. Энгельс писал: «...Верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того положения, которое занимала церковь в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя» (5, 360—361).

Искусство, как и средневековая наука, мораль, философия, было поставлено на службу религии и должно было способствовать укреплению ее авторитета и власти над сознанием людей, разъяснению и пропаганде догматов христианского вероучения. Роль его оказывалась, таким образом, прикладной и подчиненной. Оно рассматривалось только как одна из составных частей того детально разработанного, пышного ритуального действия, каким является богослужение христианской церкви. Вне богослужебного ритуала искусство признавалось греховным и пагубным для человеческих душ.

Разнообразные средства художественного воздействия объединялись для того, чтобы создавать у верующих, находящихся в храме, соответствующее настроение, направляя их мысли и чувства к божественному. Эта зависимость эстетического начала от религиозно-этического и культового лежала в основе широкого синтеза, охватывавшего все виды искусства. «Церковные здания, мозаики, росписи, иконы, утварь, облачения священников, обряды таинств, песнопения, литургические тексты, — пишет В. Н. Лазарев, — все эти элементы входили в состав культа, являвшегося грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам» (129, 27).

Церковное пение было связано с культом теснее, нежели все другие искусства. Богослужение могло совершаться и без икон, вне роскошных храмовых помещений, в простой и строгой обстановке. Священники могли не надевать на себя пышных, богато украшенных облачений. Но пение было неотъемлемой частью молитвенного ритуала уже в древнейших христианских общинах, отвергавших всякую роскошь и украшательство. И позже в поучениях «отцов церкви» содержались рекомендации петь «священные

исчлениении» не только в храме, во время богослужения, но и остаются одному в часы молитвы «в малой церкви, иже есть келья своя». Такое «пение нелицемерное», творимое «в тайне, идеже не видить, никто же не слышит, но токмо един бог», приравнивалось к посту и милостыне (182, 26—27).

Главенствующая роль в пении принадлежала тексту, мелодия должна была только облегчать восприятие «божественных слов». «Слуга Христа должен петь так, — поясняет один из средневековых христианских вероучителей, — чтобы не голос поющего, а слова доставляли удовольствие» (322, 87). Этим требованием определялся и самый характер церковного пения. Оно должно было исполняться одnogолосно, в унисон и без сопровождения инструментов. Допущение музыкальных инструментов к участию в богослужении, равно как и развитие хорового многоголосия в католической церковной музыке периода позднего средневековья, явилось нарушением строгих аскетических норм христианского искусства, которое вынуждено было приспособляться к новым запросам времени ценою определенных уступок и компромиссов. Известно, что католические власти неоднократно ставили впоследствии вопрос о возвращении к целомудренной простоте грегорианского *cantus planus*. Восточнохристианская церковь сохранила традицию унисонного пения *a cappella* вплоть до середины XVII века, а в некоторых странах и дольше, применение же музыкальных инструментов остается в ней запретным и поныне.

Из различных видов одnogолосного унисонного пения предпочтение отдавалось псалмодии, так как она дает возможность с наибольшей ясностью донести содержание текста до слуха молящихся. О благодетельном действии псалмодии на души верующих много говорится и в произведениях средневековой церковно-учительской литературы, и в постановлениях церковных соборов (322, 84, 95—96, 201). Одним из ее практических назначений была помощь в заучивании богослужебных текстов наизусть теми, кто не умел читать⁵.

Исполнять церковные песнопения полагалось просто и сдержанно, без излишней экспрессии, так как только такое пение приближает молящегося к богу. «Почти все отцы церкви, — пишет Аберт, — настойчиво повторяют напоминание о том, что бога следует воспевать не голосом, а сердцем» (322, 90). Византийский философ и богослов XIII века Никифор Влеммид предписывал петь не громко и не стремиться разнообразить напев, чтобы «всем своим существом возвышаться к богу без всякого наслаждения, в одной чистоте духа». В соответствии с этими указаниями находится также требование Стоглавого собора, чтобы церковное пение совершалось «чинно и немязежно», в спокойной неторопливой манере.

⁵ Аналогичная функция приписывалась и церковной живописи. Папа Григорий I писал: «Изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах» (цит. по: 129, 18).

Церковь, которой принадлежала в средние века монополия в области просвещения и образования, была единственной обладательницей музыкальной письменности и средств обучения музыке. Средневековое невменное письмо, разновидностью которого являлись русские знамена, предназначалось только для записи церковных песнопений, а если иногда в более позднее время ими записывались образцы внекультового пения (25, 114—130), то это было редким исключением, не меняющим общего положения. Самая система этого письма была связана с чисто вокальным одноголосным строем ранней христианской музыки и основывалась на тесной связи напева со словесным текстом. С развитием многоголосия возникла необходимость замены этой системы другой, которая позволила бы точно фиксировать высоту и длительность звуков вне зависимости от слова. Мензуральная нотация, сменившая на Западе невменную в XIII веке, использовалась также для записи ранних образцов светской музыки как вокальной, так и инструментальной.

Выше уже говорилось о причинах, которыми было вызвано отсутствие в Древней Руси тех форм светского профессионального или полупрофессионального музицирования, какие складываются на Западе в период позднего средневековья. Церковное пение, развивавшееся в рамках одноголосной традиции, оставалось в России вплоть до второй половины XVII века единственным видом письменного музыкального искусства, опирающегося на выработанные теоретические предпосылки и определенную сумму композиционно-технических правил.

Искусство средних веков характеризовалось большой стойкостью традиций. Его традиционализм вытекал из коренных основ средневекового мировоззрения, высшим руководящим принципом которого была вера в непреложность религиозных догм. Все освященное божественным авторитетом считалось вечным, незабываемым и не подлежало сомнению или критике. Отсюда замедленность развития, длительное сохранение одних и тех же форм, которые могли жить столетиями, не подвергаясь существенным изменениям. Особенным консерватизмом отличалось искусство Византии и находившихся в сфере ее влияния восточнохристианских стран. «...Все должно оставаться таким, каким вышло из рук творца, завтрашний день должен лишь повторять, лишь воспроизводить сегодняшний», — так формулирует сущность господствовавшего теологического взгляда на мир историк византийской культуры (97, 129).

Конечно, нельзя себе представлять дело так, что в жизненном укладе и культуре средних веков вообще ничего не менялось. Эволюционный процесс никогда не прекращался, но темпы его были замедленными. Возникали различные толкования отдельных сторон христианского вероучения, что служило нередко источником острых споров и столкновений между религиозными течениями и группами. Достаточно указать на ту остроту, которую приобрела борьба официальной церкви с всевозможными ересями уже в ран-

ний период утверждения христианством своей господствующей роли в Европе и ряде стран Ближнего Востока. Эти религиозные споры оказали влияние и на искусство. Но они не могли поколебать основы средневекового мировоззрения, покоявшегося на безусловной вере во всемогущество божественного промысла. Религия со всем ее аппаратом духовного и интеллектуального порабощения оставалась господствующей идеологической силой: «Она была синтезом всех надстроек над феодальным базисом, по крайней мере до тех пор, пока этот базис не стал расшатываться под действием факторов, ведущих к капитализму» (113, 89).

В отдельных странах этот процесс расшатывания феодальных устоев начался в разное время и протекал в неодинаковых формах и неодинаковыми темпами. Отсюда отсутствие полной синхронности в их культурном развитии, что не исключает возможности говорить об общих признаках средневекового искусства, проявляющихся в художественной культуре различных, часто очень далеких в этническом и языковом отношении народов.

Одним из таких признаков является слабая выраженность личного, индивидуального начала. С внешней стороны это проявляется в том, что основная масса произведений искусства оставалась анонимной. Создатели этих произведений, как правило, не ставили под ними подписи или обозначали свое авторство скрытым, зашифрованным способом. Готовый, законченный текст не оставался неприкосновенным. При переписке он мог подвергаться изменениям, сокращениям или, наоборот, расширению путем вставок, заимствованных из другого источника. Переписчик являлся не механическим копистом, а до известной степени соавтором, придававшим собственное толкование написанному, вносящим свои комментарии, свободно соединявшим разные куски текста. В результате произведение становилось по существу продуктом коллективного творчества, и для того, чтобы вскрыть под множеством позднейших наслоений его первоначальную основу, требуются нередко очень большие усилия.

По отношению к древнерусскому певческому искусству задача установления так называемых архетипов путем сравнительного анализа различных вариантов еще по-настоящему не была поставлена. Между тем такой анализ, основанный на сопоставлении разных по времени и месту написания редакций одного и того же песнопения, мог бы пролить свет на многие до сих пор еще невыясненные вопросы истории церковного пения Древней Руси, показать, какие его элементы оставались постоянными и устойчивыми, а что изменялось под влиянием исторических условий или отмирало и уступало место новому.

Для певческого искусства Древней Руси, как и для большинства видов древней русской письменности, характерно было сочетание традиционности и неустойчивости, обилие вариантов и различий при неизменности основной структуры. Авторы подавляющего большинства песнопений оставались неизвестными. Имена отдельных выдающихся мастеров церковного пения привлекают к

себе внимание только со второй половины XVI века. Но количество рукописей с указанием на принадлежность тому или иному распевщику очень невелико, пока они исчисляются единицами. При этом и в тех редких случаях, когда имеются подобные указания, об авторстве в нашем современном понимании не представляется возможным говорить. Изредка в отдельных рукописях встречаются пометки: «перевод Федора Христианина», «перевод Ивана Лукошко», что означало особый индивидуальный вариант или редакцию, а не продукт самостоятельного личного творчества.

Художник средневековой мыслил общими представлениями, отливавшимися в готовые формулы и стереотипы, которые постоянно повторялись и переходили из одного произведения в другое. Сумма этих формул составляла наличный фонд средств художественной выразительности, остававшийся стабильным на протяжении многих веков. Изменялся и пополнялся он очень медленно. Средневековое искусство отличалось строгой каноничностью. В основе его лежали не поиски новых средств для передачи непрерывно развивающейся и обновляющейся картины мира, а наоборот, стремление к закреплению освященных религией устоев жизни и морали. Как вечны и незыблемы истины христианского вероучения, так и их воплощение в искусстве должно было быть постоянным и неизменным. Личный момент не играл сколько-нибудь значительной роли. Автор произведения считал себя только послушным орудием божественной воли, через которое высшая религиозная мудрость передается людям.

В. П. Адрианова-Перетц, указывая на существование во всех областях художественного творчества Древней Руси устойчивых шаблонов и схем изображения, пишет: «Замедленность общественного развития в средние века и наличие религиозного мировоззрения, связывавшего сознание твердо установленными нормами, надолго закрепляли в сознании определенные представления, а в искусстве — приемы их художественного воплощения... Особо выразительные средства художественного языка, наилучше передававшие черты общего — идеального, своей повторяемостью и постоянной их словесной формой и создают в средневековой литературе впечатление литературной „формулы“. Такая формула живет до тех пор, пока она отвечает общественному и художественному сознанию данного исторического момента» (10, 9).

Значение традиционной, общеупотребительной формулы в литературе могли иметь отдельный словесный оборот, метафора, характерный эпитет, повторяющаяся схема описания какой-нибудь картины или построения сюжета. Так, А. С. Орлов писал о единой стандартной схеме изображения боя в древнерусских воинских повестях. События разных веков описывались в них одинаковыми средствами, по одному «сценарию», с применением тех же образных элементов (177). Тот же ученый обращает внимание на существование определенных «категорий и специальностей», соответственно которым устанавливались «схемы образцового поведения» святых в житийной литературе: «Каждый святой изображался как

представитель той или иной рекомендуемой добродетели, причем о святых сообщалось не то, что происходило в действительности, но что было характерным для святого как представителя определенного лозунга» (176, 37).

Аналогичный принцип художественного изображения был присущ и средневековой культовой живописи. Начиная от места, которое принадлежало каждому изображению в храмовом интерьере и до применения различных цветов, композиционных схем, типов лиц, — все подчинялось строго установленному канону. Существовали специальные сборники образцов, которыми должны были руководствоваться иконописцы при изображении церковных персонажей и сюжетов. На Руси в XVI веке они получили наименование «подлинников» (44, 344). Но некоторые исторические свидетельства позволяют предполагать, что такие книги имелись уже в Киевской Руси (130, 25). Наличием законченной и устойчивой системы условных традиционных формул, которые различным образом сочетались между собой, частично изменялись и варьировались, оставаясь в основе теми же самыми, определялось своеобразие творческого метода средневекового искусства. Один из советских литературоведов сравнивает этот метод с мастерством шахматиста, который, «зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее вновь на доске» (232, 93)⁶. Такой способ сочинения, часто напоминавший скорее компиляцию, чем самостоятельный творческий акт, был широко распространен и законен в средние века как на Западе, так и в странах вневропейского Востока.

В отличие от литературы и искусства нового времени, где сила и яркость впечатления всегда зависят от свойственного произведению элемента новизны и неожиданности, средневековый писатель, живописец или композитор ориентировался на знакомое, не раз уже встречавшееся ранее. Он сознательно прибегал к использованию готовых формул для того, чтобы вызвать определенные ассоциации, облегчить восприятие того или иного места читателем, слушателем или зрителем.

Средневековый композитор имел дело с установившейся суммой мелодических формул, которые он соединял и комбинировал, следуя определенным композиционным правилам и предписаниям. Формулой мог стать и целый, законченный напев. Так называемое «пение на подобен», особенно широко распространенное в первые века русского певческого искусства, заключалось в том, что некоторые из принятых в церковном обиходе напевов становились образцами для распевания различных богослужебных текстов. При этом вносились лишь минимальные изменения, необходимость которых была продиктована несовпадением количества слогов или разной расстановкой ударений в богослужебных текстах.

⁶ Д. С. Лихачев, приводя это сравнение, замечает: «Жанры, традиционные формы и „правила“ литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений» (145, 83).

Мелодическая формула, служащая основной структурной единицей знаменного распева, получила наименование попевки, а самый метод создания мелодии на основе сцепления и видоизмененного повторения отдельных попевок определяется обычно как вариантно-попевочный. Подобный метод композиции, наблюдаемый в древнерусском церковном пении и в народной русской песне, некоторые исследователи склонны были считать специфической чертой национального музыкального мышления. На самом деле он имел гораздо более широкое распространение и не является достоянием только одной национальной культуры или группы родственных культур. Аналогичный принцип лежал в основе мелодического строения как византийского пения, так и средневековой западноевропейской монодии (грегорианский хорал). Истоки же его восходят, по-видимому, к древним азиатским культурам. Индийские раги, передне- и среднеазиатские макамы, макамы, мугамы, характеризующиеся определенным звукорядом, составом попевок и ладовыми опорами, являются по существу такими же формулами или моделями, на основе которых строятся целые произведения. «Становится все более очевидным, — констатирует Э. Веллес, — что этот композиционный принцип действителен не только по отношению к византийским и грегорианским мелодиям, но может быть применен к более широким географическим и временным сферам... Видимо, мы имеем дело с принципом музыкальной композиции, который, выйдя из Азии, пронизал всю средиземноморскую цивилизацию и отсюда распространился на север» (384, 89). Искусство средневекового музыканта, приспособляющего готовые мелодические обороты к содержанию и поэтической структуре того или иного текста, Веллес сравнивает с трудом ремесленника (craftsman), работающего по заданным образцам (384, 117).

Несмотря на жесткие правила, которым должен был подчиняться средневековый художник, и необходимость строгого следования канонизированным образцам, возможность проявления личного творческого начала не была полностью исключена. Но оно выражалось не в отрицании господствующих традиций и утверждении новых эстетических принципов, а в мастерстве тонкой, детальной нюансировки, свободе и гибкости применения общих типовых схем. Отдельные детали, частности приобретали решающее значение и могли приводить даже к коренному переосмыслению установленных стандартов. «Писатель, — замечает А. П. Каждан относительно византийской литературы, — мог оставаться в рамках официальной системы образов и при этом выразить противоположные ей социальные задачи — все зависело только от того, каким способом он расставит акценты» (97, 172).

То же самое имело место и в живописи. Традиционный иконографический тип, по выражению одного из историков древнерусского искусства, «как бы выносился за скобки в виде общего множителя, внутри же скобок всякий раз давалось свое, неповторимое зерно художественного образа. За подробностями и околичностями, как будто бы одинаковыми для всех спасов, богоматерей,

георгнев, никол и т. д., часто вскрывается „сверхзадача“, решавшаяся по-разному» (206, 38). Не ломая предписанной композиционной схемы, средневековый живописец наполнял ее иным содержанием и создавал новый образ.

В музыке подобное переосмысление постоянных мелодических формул достигалось средствами интонационной нюансировки. Замена одних интервалов другими, небольшие изменения в изгибе мелодической линии, перестановки и смещения ритмических акцентов меняли выразительный склад напева, не нарушая его основной структуры. Некоторые из этих изменений закреплялись в практике и приобретали традиционный характер. Постепенно накапливаясь, они приводили к образованию местных вариантов, школ и индивидуальных манер, обладавших своими особыми отличительными признаками.

НАРОДНОЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Вопрос об отношении народного и профессионального искусства является одной из ключевых проблем в изучении художественной культуры средневековья. Это отношение было далеко не таким простым и ясным, как может показаться на первый взгляд. Письменное профессиональное искусство средних веков гораздо теснее соприкасалось с искусством устной народной традиции, чем в новое время. И вместе с тем между ними существовало много противоречий, проявлявшихся нередко в форме открытого антагонизма. Христианская церковь как на Западе, так и на Востоке, стремившаяся монополизировать все средства воздействия на человеческую психику и поставить их всецело на службу своим целям, относилась резко враждебно к традиционным народным играм, песням и пляскам, объявляла их греховными, отвращающими от истинной веры и благочестия. Средневековые религиозные проповеди и поучения полны суровых обличений тех, кто предается этим пагубным для души развлечениям, и грозят им проклятием и вечными муками на том свете.

Одной из причин такого нетерпимого отношения к народному искусству была его связь с языческими верованиями и обрядами, продолжавшими жить среди массы населения еще долгое время после принятия христианства. В русской религиозно-учительной литературе пение песен, пляски и игра на инструментах обычно сопоставляются с «идолослужением», «жертвами идольскими» и молитвами, приносимыми «проклятым богом» языческим. Из всех видов светского, внецерковного искусства музыка осуждается особенно строго и беспощадно. Только разве танцы и пляски вызывают такой же благочестивый гнев у «отцов церкви». В одном из поучений Иоанна Златоуста, переведенных на славянский язык, пляшущая женщина сравнивается с Иродиадой и наделяется прозвищами «невесты сатанинской», «любовницы дьявола», «супруги бесовой». Не только она сама, но и все смотрящие на нее будут

вергнуты «во дно адово». «Того ради, — предостерегает византийский церковный владыка, — братие и сестры, блюдитесь и нелюбите бесовских игр беззаконных, паче же плясания удаляйтесь, да не зле в муку вечную осуждени будете» (182, 104).

Такое непримиримое отношение к музыке и пляске вызывалось тем, что они являлись неотъемлемой частью языческого обрядового действия. Различные виды прикладного народного искусства — символические фигурки, амулеты и т. д. представлялись в этом отношении более «нейтральными», хотя им и приписывалась магическая сила воздействия на человека и природу. В произведениях средневековой религиозно-учительной литературы бесы принимают облик скomoroxов, «игрецов», искушая человека и покаяя его с помощью песен, плясок и музыкальных инструментов.

В этом часто встречающемся уподоблении сказывается влияние очень древних демонологических представлений, которые были свойственны и христианскому взгляду на искусство. На роль музыки в христианской демонологии обращает внимание Аберт: «...Между духовным и светским искусством проводилась строгая граница: первое было, естественно, недоступным для демонов, второе являлось их главной ареной. Именно музыка помогает злым духам завлечь человека в свои силки. Церковная музыка представляет крепчайший оплот против подобных искушений: слово божие, прочувствованное сердцем, когда оно поется и играется, служит лучшим средством разогнать демонов» (322, 101—102).

Наивный, но характерный и колоритный рассказ в житии Феодосия Печерского об искушении преподобного Исаакия бесами служит очень хорошей иллюстрацией того отношения к светской музыке и ее представителям, которое христианская церковь стремилась внушить своей пастве. В этом рассказе бесы являются суровому подвижнику под видом Христа и ангелов, а затем сбрасывают с себя святые личности и, начав играть на инструментах, заставляют Исаакия плясать — «и утомивше его, оставиша его елико жива суша. И отыдоша, поругавшеся ему» (уходя, надругались над ним) (184, 129).

Для того чтобы поддерживать свою душу в состоянии бодрствования и не поддаваться никакому соблазну, монахам Киево-Печерского монастыря рекомендовалось постоянно петь псалмы. Они их напевали про себя не только в часы молитвы, но и тогда, когда были заняты каким-нибудь трудом⁷.

Церковь преследовала любимые народом развлечения, даже если они и не были непосредственно связаны с языческой обрядностью⁸. «Мирские» игры, песни и пляски считались греховными, так как они отвлекали от благочестивых размышлений, молитвы

⁷ Петь псалмы во время работы советовал еще блаженный Августин (322, 201).

⁸ Ф. И. Буслав обращает внимание на то, что в одном из позднейших списков известного «Слова некоего христолюбца», в котором обличаются языческие суеверия, вместо «песни бесовских» сказано «песни мирские» — «то есть народные песни вообще» (44, 67).

и посещения храма. В поучении «Яко не подобает крестьяном (христианам) кланяться неделе» содержится жалоба на то, что люди, именующие себя христианами, ленятся ходить в церковь, ссылаясь то на дождь, то на холод или другие причины, а когда приходят, то чешутся, потягиваются и дремлют, если же их позовут на игрище или веселое сборище под открытым небом, то ни дождь, ни ветер их не останавливают и они весь день готовы стоять «позорствующе» (глядя) «на пагубу душам» (16, 191).

Но все эти обличения и запреты не могли искоренить в народе любовь к своему родному искусству. Традиционные виды народного творчества продолжали жить и развиваться, широко бытуя в различных слоях общества.

Фольклор в его многообразных формах и проявлениях захватывал более обширную сферу жизни, и его удельный вес в художественной культуре средневековья был значительнее, чем в системе искусств нового времени. Замкнутая и ограниченная система литературных жанров Древней Руси, по словам Д. С. Лихачева, «дополнялась фольклором»: «Литература существовала параллельно фольклорным жанрам: любовной лирической песне, сказке, историческому эпосу, скоморошьим представлениям» (140, 77).

Фольклор восполнял тот вакуум, который создавался отсутствием письменных форм светского музыкального творчества. Народная песня, искусство народных «игрецов» — исполнителей на музыкальных инструментах — были распространены не только среди трудящихся низов, но и в высших слоях общества вплоть до княжеского двора.

Это отнюдь не свидетельствует об аристократическом происхождении былин и некоторых других фольклорных жанров, как утверждал ряд буржуазных ученых в начале нынешнего века. Жанры эти возникли еще в период общинно-родового строя, но сохраняли всеобщее значение в течение довольно длительного времени после образования классов.

На Западе фольклор под влиянием светской литературы сравнительно рано отступает из сферы эстетических интересов образованной верхушки общества. В России этот процесс происходил медленнее и фольклор удерживал свои позиции в художественной культуре до сравнительно позднего исторического момента. Это было одним из факторов своеобразия ее развития не только в древний период, но и в новое время.

«Разделение сфер» между письменным церковным искусством и устным народным творчеством не было механическим и абсолютным, несмотря на всю их антагонистичность. Борьба и враждебность не исключали наличия общих черт и влияния одной культуры на другую, которое было взаимным, двусторонним. Церковь, обличая «мирские» игры и песни, стараясь отвлечь народ от них, в то же время многое заимствовала из области фольклора. Все наиболее существенные, принципиальные новшества, возникавшие в средневековой культовой музыке, имели своим источником народное творчество. Народное происхождение церковного многого-

лосия на Западе является уже давно установленным фактом. Так же бесспорна и достаточно освещена в литературе роль народной музыки в преодолении модальной системы средневековья и выработке основ мажоро-минорного мышления.¹ Под влиянием народной песни сложился и характерный интонационный строй русского церковного пения, которое с течением времени отдалялось от византийских образцов, вырабатывая свои национально-свообразные мелодические формы. С другой стороны, в образно-поэтическом и музыкальном строе русской народной песни могут быть обнаружены следы воздействия религиозных христианских воззрений и стилистики церковного искусства, на что неоднократно указывали исследователи-фольклористы.

Эти влияния и заимствования, конечно, не могли привести к полному стиранию границ между народным и церковным искусством и устранить коренные различия в их направленности. Фольклор и письменное искусство, частично сближаясь между собой, оставались двумя разными системами художественного мышления, и каждая из них сохраняла присущие ей особые признаки. Но это разграничение еще не получило той полноты и определенности, которых оно достигает в позднейшее время.

Ряд уже рассмотренных выше особенностей средневековой структуры искусства был общим и для профессионального творчества и для фольклора. П. Г. Богатырев указывал на существование в области литературы «пограничных форм», частично приближающихся к устному творчеству. К таким формам он относил работу средневекового переписчика, который «обращался с переписанным им произведением как с материалом, подлежащим обработке» (32, 383).

Церковному пению Древней Руси также были свойственны многие черты устного творчества. Применявшаяся для фиксации его напевов знаковая система служила только средством напоминания уже знакомых мелодий, усвоенных на слух. Э. Веллес констатирует преобладание устной традиции и в византийской церковнопевческой практике, по крайней мере на ранних ее стадиях. Непоследовательность протонавигации певческих знаков в рукописях, относящихся к периоду палеовизантийской нотации (IX—XII века), он объясняет тем, что «эта ранняя знаковая фаза была... введена как памятка (*aide mémoire*) для руководителя хора или для солиста, который пел сам по певческой книге. Певцы обязаны были знать репертуар по слуху, но они нуждались в руководстве во время исполнения музыки, особенно когда новый текст пелся на мелодию старого гимна» (382, 268)².

² Французский исследователь П. А. Лёли отмечает существование подобной практики и в современных христианских общинах Ближнего Востока: «Поют наизусть, по памяти, не зная музыкального письма, не понимая значения ни нотных знаков, ни знаков модуляции и ритма... Даже в хорах таких городов, как Каир, Бейрут, Иерусалим, только протопсалт и несколько певцов могли свободно читать ноты, все остальные участники выучивали свои партии наизусть» (цит. по: 378, I, 67).

Одним из основных признаков фольклора является коллективность. Как правило, произведения народного творчества не связываются с личностью какого-нибудь одного автора и считаются достоянием если не всего народа, то определенной социальной группы, корпорации (например, воинский дружинный эпос) или территориальной общности. Это не исключает участия личного творческого начала в их создании и исполнении. П. Г. Богатырев различает два вида проявления коллективности в фольклоре: «активно-коллективный» и «пассивно-коллективный». К первому он относит такие виды народного творчества, которые не только считаются общим достоянием коллектива, но и создаются коллективом; ко второму — произведения, «которые хотя и считаются общим достоянием данного коллектива, но создаются отдельными людьми, которые могут даже и не принадлежать к данному коллективу» (32, 384). Таковы эпические фольклорные жанры — былины, исторические песни, украинские думы, духовные стихи, а также некоторые виды обрядового фольклора, исполнение которых является прерогативой отдельных лиц и требует особых способностей и навыков. Коллективность этих форм определяется тем, что их создатели и исполнители не отделяли себя от массы народа и мыслили общими, традиционными представлениями, выработанными в процессе совместной трудовой деятельности и тесного постоянного общения членов того или иного коллектива.

В аналогичном смысле можно говорить и о коллективной природе письменного профессионального искусства средних веков. Автор литературного произведения или распевщик, которому надлежало «приладить» напев к определенному тексту, не творил совершенно заново, а подбирал, комбинировал и варьировал готовые элементы, заимствуя их из накопленного запаса постоянных, откристиализовавшихся формул. Такой метод творчества приводил к решительному преобладанию всеобщего и типического над частным, индивидуальным вплоть до полного растворения личного в коллективном.

Одинаковыми или, во всяком случае, сходными закономерностями определялась связь поэтического слова и напева как в народной песне, так и в профессиональном церковно-певческом искусстве. Эта связь была подвижной и непостоянной. Один и тот же напев мог соединяться с различными текстами и обратно. Определенные мелодические формулы (попевки) или типы мелодических оборотов были закреплены за жанрами, а не за отдельными произведениями. В пределах данного жанра они могли свободно кочевать из одного сочинения в другое. Нередко при этом на один напев исполнялись тексты весьма различные по своему сюжету и образному строю. Обобщенный, неиндивидуализированный характер образов допускал использование одних и тех же типовых оборотов для целой группы поэтических текстов.

Традиционные повторяющиеся формулы воспроизводились не буквально, а с теми или иными вариантами, придававшими им различную окраску, гибкость и разнообразие нюансов. В испол-

нении народной песни всегда присутствует элемент импровизации. Но, импровизируя, певец не просто подчиняется своей прихоти, а следует определенным, твердым правилам. «Неразрывная связь в песне напева и ее склада речи, — замечает И. М. Лопатин, — приводит то, что при отступлении от строгого первоначального расположения слов и от изменения стиха невольно должен изменяться неразрывно с ним живущий напев; изменяется напев — изменяется и стих» (146, 47).

Соотношение традиции и импровизации разнилось в зависимости от жанра. Обрядовая песня дает меньше простора для проявления импровизационного начала, чем лирическая: она более устойчива и консервативна по форме. Церковно-певческое искусство в этом отношении ближе к обрядовому фольклору. Распевание текста «на подобен» являлось по существу созданием нового варианта мелодии. При этом распевщик следовал принципу, сформулированному в приведенной цитате Лопатина: напев изменялся ритмически и по своей протяженности в зависимости от различного количества слогов в тексте или разной расстановки акцентов.

Структура средневекового искусства, определяемая такими признаками, как коллективность, традиционность, преобладание общих представлений и т. д., диктует необходимость иных критериев его эстетической оценки, чем те, с которыми мы подходим к явлениям современного художественного творчества. Это справедливо подчеркивает Д. С. Лихачев: «Часто приходится слышать упрек древней русской литературе: в ней нет ни Данте, ни Шекспира. Однако Данте и Шекспир не могут быть мерилami для литературы Древней Руси. Литература Древней Руси не была литературой личного характера, как не имела этот личностный характер и средневековая литература Запада до Данте... Произведения древнерусской литературы следует сравнивать не с произведениями Данте и Шекспира, а с большими эпическими поэмами прошлого, с былинами, фольклорной лирикой, обрядовой народной поэзией» (139, 106—107).

В музыке Древней Руси не было фигур, которые можно было бы сравнивать с Палестриной, Орландо Лассо или Шютцем. Они и не могли выдвинуться в условиях того времени при господствовавшем укладе жизни и мировоззрении. Значение древнерусского музыкального наследия определяется не смелыми дерзаниями отдельных выдающихся личностей, а общим, целостным характером, в котором запечатлелся мужественный, суровый и сдержанный облик народа, его создавшего. Мастера русского средневековья, не нарушая предписанных каноном жестких норм и ограничений, достигали в своем творчестве замечательного эстетического совершенства, богатства и яркости красок в соединении с глубиной и силой выражения. Многие образцы этого искусства с его высокой и своеобразной красотой принадлежат к величайшим проявлениям национального художественного гения.

ПЕРИОД ФОРМИРОВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (XI—XIII ВЕКА)

Возможные границы познания любого исторического предмета, а в большой мере и самый подход к его изучению, методика исследования связаны с состоянием источниковедческой базы, степенью полноты, надежности и точности документальных свидетельств и фактов. Поэтому приступая к изложению древнейшего периода истории русской музыки, мы должны представить себе в первую очередь объем, характер и тип имеющихся в нашем распоряжении источников — как прямых, в которых непосредственно запечатлены образцы музыкального искусства той эпохи, так и косвенных, проливающих свет на общественные функции музыки, формы ее бытования, место в ряду других искусств и т. д.

М. Н. Тихомиров различает две категории источников — исторические подлинники и историческую традицию. К первой категории ученый относит такие источники, которые «являются непосредственным отражением того или иного события, имея в силу этого особую достоверность. Иной характер имеют повествовательные (нарративные) исторические источники (летописи, хроники, исторические труды и пр.). Они сохранили так называемую традицию, то есть отражение какого-либо исторического факта в источнике, явившееся как результат того впечатления, какое то или иное событие произвело на современников или потомков» (276, 7—8).

Отмечая большую достоверность исторических подлинников, автор указывает вместе с тем на то, что их сохранилось сравнительно немного: «Здесь на помощь приходят летописи и сказания. Без помощи исторической традиции нельзя было бы написать историю многих народов. Поэтому историк должен пользоваться как историческими подлинниками, так и исторической традицией, подвергая их соответствующей критике» (276, 8).

Применительно к истории музыки историческими памятниками следует считать прежде всего самые музыкальные произведения, зафиксированные письменно с помощью той или другой системы нотации. К историческим музыкальным памятникам относятся также теоретические трактаты, которые часто служат существенным дополнением к нотным рукописям, дают ключ к их прочтению, если мы имеем дело с исчезнувшей и забытой системой музыкальной письменности, помогают выяснению конкретных особенностей музыкальной практики прошлого. Наконец, непосредственными ма-

териальными памятниками музыкальной культуры являются сохранившиеся экземпляры музыкальных инструментов или их остатки.

Количество исторических памятников, относящихся к первым векам развития русской музыкальной культуры, по всем этим трем разделам крайне ограничено, и это ставит историка-музыковеда в весьма затруднительное и невыгодное положение по сравнению с исследователем древней русской литературы, архитектуры или живописи. Общее число певческих рукописей за период XI—XIII веков не превышает трех-четырех десятков¹, причем самая ранняя из них датируется лишь концом XI или началом XII века. Но самое главное то, что эти рукописи в музыкальном отношении немаловажны для нас, поскольку расшифровка ранних форм славянского не-вменного письма остается все еще нерешенной задачей нашей музыкальной науки. Отдельные опыты его разгадки и истолкования, имеющиеся в зарубежной музыковедческой литературе, требуют пока проверки и подтверждения. Музыкально-теоретических пособий от этого периода до нас не дошло, и неизвестно, существовали ли они тогда на Руси. Наиболее ранние известные исследователям певческие «азбуки» относятся к концу XV столетия (37, 11 и след.).

Неоспоримую ценность представляют находки дореволюционных и советских археологов, которым удалось обнаружить на территории древнерусского государства подлинные образцы музыкальных инструментов, известных ранее только по литературным свидетельствам². Однако эти единичные находки при всем своем научном значении не дают полного представления о музыкальном инструментарии Древней Руси.

Большое значение для истории музыки, особенно при изучении отдаленных ее эпох, от которых сохранилось немного письменных памятников, имеют данные музыкальной фольклористики. Ряд народных песен, бытующих поныне или бытовавших еще в недавнее время, содержит в себе признаки, указывающие на значительную древность их происхождения. Вместе с тем трудно себе представить, чтобы на протяжении нескольких столетий они могли сохранять свой первоначальный облик, не испытывая никаких изменений. Эти изменения могли в различной степени коснуться и текста, и напева. В процессе бытования песен, передающихся от поколения к поколению, первоначальная органическая связь этих двух составляющих ее элементов нередко распадается. Древний текст может быть соединен с мелодией более позднего происхо-

¹ В. М. Мсталлов (159, 11) насчитывает 25 рукописей, относящихся к XII—XIII векам. В списке Н. Б. Шеламановой (304) отмечено 27 крюковых певческих рукописей за тот же период. Если учесть также дополнения к этому списку, имеющиеся в других археографических описаниях (67, 313), то мы получим цифру 34.

² К числу этих находок относятся два турбих рога, обнаруженных еще в 1873 году при раскопках Черной могилы в Чернигове (248), а также гусли, гудки и сопели, найденные в Новгороде в 50—70-х годах нашего века (106, 107).

дения и, наоборот, под архаический напев подложены новые слова (см.: 32, 62). Поэтому песни и другие произведения народного творчества, записанные в более позднюю эпоху, нужно рассматривать не как подлинные памятники далекого исторического прошлого, а как отражение уже частично трансформировавшегося и утратившей свою целостность древней традиции. Продолжая жить в иных исторических условиях, она неизбежно должна была приспособляться к ним, вступать во взаимодействие с новыми элементами, некоторые ее стороны забывались и отмирали или подвергались существенному переосмыслению. Все это нужно принимать во внимание для того, чтобы не допустить грубых ошибок и натяжек, если мы хотим с большей или меньшей степенью приближенности восстановить характер народного музыкального мышления в определенную историческую эпоху на основании позднейших записей.

При немногочисленности сохранившихся исторических подлинников в области древнерусской музыки особое значение приобретают различного рода косвенные источники: свидетельства литературных памятников, иконографические материалы. Эти свидетельства очень многочисленны и разнообразны. Так, в летописи и произведениях церковно-учительной литературы мы находим ряд живых картин народного музыкального быта и княжеского придворного музицирования. Военские повести Древней Руси содержат сведения о ратной музыке, о музыкальных инструментах, применявшихся в строю и во время торжественных государственных церемоний. В XVI—XVII веках появляются «азбуковники» — своего рода древнерусские энциклопедии, в которых среди множества различных сведений имеются также объяснения названий музыкальных инструментов и способов игры на них. Вопросы музыки, музыкального быта затрагиваются и в официальных документах — постановлениях церковных соборов, указах и грамотах, строго осуждавших всякие игры и развлечения, связанные с долго сохранившимися в народе пережитками языческих верований и обрядов. Богатый изобразительный материал, отражающий разные стороны жизни, представлен в древнерусских книжных миниатюрах. Реалистические зарисовки сцен повседневного быта можно встретить даже в рукописях религиозного содержания. На рисунках и в заставках букв бывают изображены музыканты, играющие на инструменте, или плясуны. Аналогичные сюжеты, хотя и реже, использовались в церковной стенной живописи. Памятники изобразительного искусства Древней Руси способствуют уяснению и некоторых сторон церковно-певческой практики.

Конечно, весь этот материал требует вдумчивого и осторожно-критического отношения к себе. Русские мастера, следуя византийским, а иногда и западноевропейским образцам, порой вносили в свои изображения то, чего они не могли наблюдать в своей отечественной действительности. Только при сопоставлении сведений, сообщаемых разными источниками, и параллельном их анализе можно прийти к верным и точным выводам, не рискуя серьезно

погрешить против исторической истины. Но без опоры на косвенные источники и прежде всего на данные памятников литературы и изобразительного искусства нельзя воссоздать сколько-нибудь полной картины функционирования музыки в Древней Руси.

ДРЕВНЕЙШИЕ ВИДЫ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Ко времени образования древнерусского государства народная песня достигла уже высокого уровня развития и занимала важное место в семейном и общественном быту, о чем говорят многочисленные исторические свидетельства и отголоски ее образно-поэтического строя в памятниках литературы. Несомненно также, что ее жанровая система, тематика, язык и совокупность стилистических признаков были в эпоху Киевской Руси во многом иными, чем в конце XVIII — начале XIX века, когда началось систематическое собирание песенного фольклора. Будущий неразрывно связана с жизнью народа, песня отражала все, что его волновало, все исторические перемены и события, непосредственно его затрагивавшие. Возникали не только новые темы и образы, но и новые виды народного творчества.

Имеющиеся данные позволяют утверждать, что еще в догосударственный период у восточных славян существовал развитый обрядовый фольклор, а на стадии военной демократии зарождается героический эпос. О широком участии музыки — как вокальной, так и инструментальной — в языческой обрядности свидетельствуют сообщения первого русского летописца. Описывая быт некоторых славянских племен, он упоминает о существовавшем у них обычае умыкания жён, который совершался по определенному ритуалу: «...Устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски и на всякие бесовские песни, и здесь умыкали себе жён по сговору с ними» (195, 211). В так называемой Радзивилловской, или Кенигсбергской летописи аналогичное место снабжено иллюстрацией, на которой мы видим плясуна и трех музыкантов — двое изображены с сопелями, третий — с ударным инструментом типа барабана (см. ил. 1).

Календарно-
обрядовые
песни

Из различных источников мы знаем, что в течение длительного времени после принятия христианства в народе продолжали жить языческие праздники, связанные с земледельческим календарем, и их отправление сопровождалось соответствующими обрядовыми действиями, играми и песнями. В одной из русских летописей XIII века упоминается о празднике в честь «беса Купалы», которому «еще и поныне в некоторых местностях безумные совершают поминание». В ночь с 23 на 24 июня, когда происходило это празднование, «собирается простой народ обоюга пола и сплетает себе венки из съедобных трав и корней»

и, перепосясавшись зеленью, разводят огонь, расставляют зеленые ветви и, взявшись за руки, ходят вокруг огня с пеннем песен, поминая Купалу; потом прыгают через огонь, принося жертву этому бесу». В украинском летописном своде, известном под названием Густынской летописи, описывается обряд колядования, совершаемый в канун рождества: «А поют песни некия, в них же аще о Рождестве Христовом поминают, а болше коляду беса величают» (244, 238—239). Приверженность к этим языческим обрядам осуждается и в многочисленных церковных поучениях.

По мере проникновения христианской религии в широкие народные массы язычество как целостная система верований начало распадаться, и отдельные его элементы сохранялись только как пережиток. Прозизошло своеобразное смешение двух религиозных систем, которое древнерусский книжник именует «двоеверием»³. Народ как бы приспособил усвоенные им догмы христианского вероучения к привычным для него обычаям и представлениям. Д. С. Лихачев обращает внимание на то, что в церковных обличениях начиная с XII и вплоть до XVII века «осуждается не вера в языческих богов, а исполнение языческих обрядов». «И это далеко не случайно, — прибавляет исследователь. — Языческий обряд не только в XII веке, но и гораздо позднее продолжает жить независимо от самого язычества» (244, 238).

Освобождаясь от своего практического жизненного назначения и утрачивая смысл прямого магического воздействия на силы природы, обряд все больше становился элементом игры, переключался из религиозно-магической в эстетическую плоскость. «Это „переклечение“ языческой обрядности, — пишет тот же автор. — не могло совершиться в конце X—XI веках, когда связь между языческим обрядом и языческой религией ощущалась еще слишком сильно. Оно стало реальным фактом только с периода феодальной раздробленности, когда христианизация населения сделала большие успехи» (244, 238).

Но если та система верований и предстательный о мире, с которой связана была языческая обрядность, постепенно забывалась и отмирала, то внешние формы обряда оказывались гораздо более стойкими и живучими (см.: 32). Они не претерпели существенных изменений со времени Древней Руси, в чем можно убедиться, сравнивая, например, летописное описание «поминания беса Купалы» с тем, как еще недавно отмечался в деревнях этот радостный и веселый летний праздник, приуроченный к дню Иоанна Крестителя.

Исполнение обрядовых песен там, где они еще продолжают широко бытовать, до сих пор подвергается строгой регламентации, хотя ее реальный смысл вряд ли может быть объяснен исполнителями. Это касается прежде всего календарной приуроченности.

³ В «Слове некоего христолюбца» мы находим ссылку на одного из «отцов церкви», который «не мог терпеть крестьян [христиан] во двоеверии живущих» (182, III, 224).

Песни календарно-обрядового цикла (в отличие от лирических и ряда других) поются только в определенное время года, и заставить деревенского певца исполнить их в какое-нибудь другое время бывает трудно⁴.

Характерна также и особая манера, в которой их обычно приятно петь. Вот, например, как описывает К. В. Квитка исполнение парубками и девушками колядки, записанной им в 1898 году в одном из украинских сел: «Парубки держались во время колядования очень серьезно и строго, девушки — непринужденно, но скромно. Лица парубков выражали сознание важности совершаемого действия и сосредоточенность. <...> На лицах девушек я не заметил следов какого-либо подъема, праздничного настроения, переживаний художественного порядка... В их манере держать себя и в выражении лиц главное было — благопристойность...» (102, 107). В другой работе тот же исследователь пишет: «Я лично в Подолье над Днестром наблюдал лишь сдержанное, торжественное поведение девушек, в одном селе даже мрачное выражение лица при исполнении весенних игровых песен» (101). В этой своеобразной манере исполнения обрядовых песен можно усмотреть пережиток того времени, когда обряд был еще не игрой, а делом большой жизненной важности.

Обрядовая песня являлась неотъемлемой частью того сложного синтетического целого, какое представлял собой языческий обряд, и не мыслилась вне этого синтеза. Как отмечалось рядом исследователей и собирателей народного творчества, ее никогда не поют просто «для себя», наедине в часы досуга⁵. Это песня коллективного действия, поющаяся всегда хором и, как правило, сопровождаемая соответствующими движениями (хоровод, пляска, шествие).

Устойчивость и постоянство форм народного обряда дает основание предполагать, что и напевы обрядовых песен, неотделимые от всей совокупности составляющих его элементов, сохранили в своем мелодико-ритмическом и ладовом строении черты отдаленного прошлого. В народном творчестве различные жанры гораздо резче, чем в письменном профессиональном искусстве, отграничены друг от друга по своей практической «прикладной» функции, связи с определенными сторонами жизненного уклада и по свойственным им стилистическим признакам. Каждому из них присущ свой особый круг типических, устойчиво сохраняющихся приемов худо-

⁴ В. Л. Гошовский свидетельствует: «Даже в современных условиях собирания песен нам иногда приходится долго уговаривать народных исполнителей спеть старинные традиционные песни. В таких случаях обычно говорят: „Приезжайте за колядками на рождество, а за свадебными песнями, когда будет в деревне свадьба“» (64, 13).

⁵ «Обрядовые и игровые песни поются народом исключительно во время различных обрядов и игр, сопровождаемых ими, и лишь редкие из них поются, как бы вообще песни. <...> Другое дело лирическая песня. Она не сопровождается какого-либо обряда, она не сочиняется на известный случай ее употребления и, выражая собой душевное состояние поющего, поется всегда и везде» (146, 43). Эти наблюдения подтверждаются многими другими исследователями.

жественной выразительности, структурных схем, словесным и мелодическим формул. Ритуальный момент, наличествующий в исполнении многих песен, способствует бережному отношению к традиции и заставляет строго и тщательно охранять ее от индивидуального произвола и проникновения чуждых элементов. «Особенно важную роль в консервации напевов, — подчеркивает В. Л. Гошовский, — играет функциональность фольклора вообще и в частности — связь песен с обрядом, коллективное пение и глубокая привязанность крестьян старшего поколения к традициям, которые Б. Барток удачно назвал „неписаными законами села“... Поэтому традиционные крестьянские песни стали носителями столь конкретной информации, что по одному лишь напеву можно определить жанровую принадлежность песни» (64, 13). Резюмируя, автор пишет: «Из всего сказанного следует, что напевы традиционных крестьянских песен, а в первую очередь тех, которые принадлежат к обрядовым или трудовым и исполняются коллективно, представляют надежный материал для исследования далекого прошлого музыкальной культуры человечества» (64, 14).

Мнение, что обрядовая песня из всех видов песенного фольклора сохранила особенно большое количество архаических элементов в своем музыкальном складе и поэтому может служить наиболее надежной основой для реконструкции народного музыкального мышления Древней Руси, прочно утвердилось в нашем музыковедении. Однако вопрос о том, какие именно черты следует считать древнейшими и как происходил процесс исторического развития и обогащения ладово-мелодического мышления, решался по-разному. Исследователи прошлого столетия А. С. Фаминцын, П. П. Сокальский исходили из положения о первичности пентатоники в ее полном или частичном виде и любые напевы, заключающие в себе ход мелодии на полтона, относили к более поздним стадиям. Сокальский, основываясь на этой предпосылке, построил законченную концепцию постепенного расширения объема песенного звукоряда и заполнения бесполутонного ряда недостающими до полной диатоники ступенями (263).

Эту схематическую концепцию, которой ее автор придавал значение некоего универсального исторического закона, подверг обстоятельной критике К. В. Квитка (102, 286—307). Он убедительно показал многочисленные натяжки и непоследовательности, допускаемые Сокальским с целью подтверждения своего априорного тезиса об абсолютном историческом приоритете пентатоники в полном виде или частичных ее отрезков. Не отрицая значительной роли бесполутонных звукорядов в древнейших формах восточнославянского обрядового фольклора, Квитка возражает против того, чтобы придавать им исключительное значение. На большом аналитическом материале он показывает, что во многих русских и украинских обрядовых песнях, слова и напев которых позволяют видеть в них следы весьма отдаленного прошлого, мы встречаем узкообъемные звукоряды в пределах малой, большой терции или даже секунды, не содержащие в себе характерного для пентатони-

ки полутуратонового хода. Следовательно, наличие элементов пентатоники само по себе не может служить критерием для оценки древности происхождения того или иного напева. Олиготонные (малообъемные) звукоряды типа *до—ре, до—ре—ми, ля—си—до, ми—фа— соль*, по мнению Квитки, существовали параллельно «низшим» типам бесполутонного звукоряда: «В то же время ничто не противоречит и предположению, что данные типы могли быть древнее, чем ангемитонные» (102, 274).

Тем не менее значительная роль ангемитоники в древнейших типах восточнославянского песенного фольклора, прежде всего календарно-обрядового, — неоспорима. Ф. А. Рубцов высказал мысль о существовании определенных интонационно-мелодических формул, закрепленных за различными группами обрядовых песен. Так, он устанавливает, что ангемитонный трихорд типа *ля—до—ре* с окончанием на II ступени преобладает в веснянках, и его «можно считать безошибочным показателем того, что песня относится к весеннему циклу» (241, 29). Образцом песен подобного типа могут служить две смоленские веснянки (пример 1). «Тетрахорд в сексте» типа *соль—до—ре—ми*⁶, по наблюдениям Рубцова, «как правило, почти не знающее исключений, является основой для интонирования календарных песен, связанных с летним периодом: летними календарными праздниками (тронцкие, купальские) или полевыми работами (сенокос, жатва)» (241, 31)⁷. Эта связь настолько постоянна, что Рубцов считает возможным назвать данный тип «летним звукорядом». Приведем одну из живых, «ржаных» песен с таким звукорядом (пример 3).

Можно ли придавать наблюдениям Рубцова всеобщее и обязательное значение — это требует еще проверки на более широком материале. Однако в исследованиях Рубцова интересны не только выводы, но и самая постановка вопроса. Он исходит не из звукоряда как некоего абстрактного теоретического построения, а из конкретной интонационной природы различных песенных типов. Общей основой календарно-обрядовых песен, по его мнению, служит «интонация возгласа», приобретающая различную выразительную окраску в зависимости от ее окружения и завершающего мелодического устоя.

Типы звукорядов, соответствующие различным мелодическим формулам обрядового фольклора, отличаются большим постоянством. Квитка отмечает, что «привычка петь в определенных звукорядах переживает древние ритмические формы, давние интересы и обстановку, которые обусловили содержание песен» (102, 262). Тексты обрядовых песен большей частью значительно эволюционировали, впитали в себя новые мотивы и образы, часто не имеющие прямой связи с их первоначальным содержанием. Но эти из-

⁶ Этот тип чаще принято определять как терцовый звукоряд с приставленной квартой внизу.

⁷ К. В. Квитка приводит две тронцкие песни аналогичной структуры, но с малой терцшей вверх (пример 2).

менения не отражаются на характере напева, представляющего собой откристиллизовавшуюся обобщенную формулу, которая закрепляется за определенными группами песен, объединяемых по их функции и календарной приуроченности, а не конкретному образно-тематическому строю⁸.

Одним из средств определения относительной древности того или другого песенного типа является изучение географической сферы его бытования, или, если пользоваться принятым в научной фольклористике термином, «ареалов распространения». В нашей отечественной музыкальной фольклористике этот метод впервые начал систематически разрабатываться и пропагандироваться К. В. Квиткой (102, 73—99)⁹. Считая одной из актуальнейших задач фольклористического исследования выяснение географии песенных типов, он пишет: «...Вряд ли можно выдвинуть более надежный способ проверки предположений о средневековой светской музыке, чем способ сравнения данных этой географии с историческими исследованиями (или хотя бы намечаемыми экономическими областями), территориями древнерусских „земель“, княжеств и позднейших политических и административных образований» (102, 90). Принимая во внимание постоянство и устойчивость песенной традиции, можно полагать, что если какой-либо из песенных типов обнаружен в ряде областей, которые в прошлом были тесно связаны между собой, а затем отделились друг от друга и развивались по разным путям, то истоки данного типа являются общими для всех этих областей и восходят к периоду их наибольшей близости.

Подобные заключения, впрочем, не должны быть слишком прямолинейными и категоричными. Необходимо считаться с действием таких факторов, как миграция, заимствование, скрещивание различных этнических элементов или, наоборот, дробление и дифференциация. В силу тех или иных исторических причин отдельные виды фольклора могут получить дальнейшее развитие не на той почве, на которой они возникли. Лишь в результате всестороннего комплексного исследования, учитывающего целую совокупность факторов этнографического и историко-культурного порядка, можно прийти к верным и обоснованным выводам о происхождении и эволюции различных видов народного песенного творчества.

Пока мы не располагаем такими фундаментальными исследованиями, но первые шаги в этом направлении сделаны. В работах советских ученых К. В. Квитки (102), З. В. Эвальд (314), В. Л. Гошовского (64) имеются интересные наблюдения над явлениями общности в песенном творчестве восточнославянских народов,

⁸ «В песнях древнейших слов, — констатирует Рубцов, — мы не находим закрепления определенного напева за определенным по содержанию текстом, но найдем безусловное закрепление напева за определенным назначением песни» (241, 29).

⁹ Ряд положений, выдвинутых Квиткой, послужил исходным моментом для исследования В. Л. Гошовского (64).

позволяющие выделить в нем то, что относится к периоду общеславянской культуры, предшествовавшей образованию русской, украинской и белорусской народностей. Ф. А. Рубцов, изучая ангимитонные напевы песен календарно-обрядового цикла, сохранившиеся в наиболее целостном виде в Белоруссии, в некоторых местах Украины, а также в Смоленской, Курской, Пензенской и Брянской областях, отмечает родственные им черты не только в песенном творчестве Центральной и Северной России, но частично и в болгарском, сербском, словацком, польском фольклоре. Это дает ему основание для вывода, что «ангимитонные напевы представляют собой древний пласт народной музыки, сложившийся в эпоху общеславянской песенной культуры» (241, 26).

Семейно-
обрядовые
песни

Календарно-обрядовые песни, связанные с годовым кругом земледельческих работ, бытовали главным образом среди крестьянства. Что же касается семейно-обрядовых жанров, то они получили распространение и среди высших классов Древней Руси. Когда древнерусский церковный проповедник поучал: «Не подобает хрестьяном в пирах и на свадьбах бесовских игр играти аще ли то не брак наричется, но идолослужение», то, как отмечал ряд исследователей, это относилось не к массе простого народа, а лишь к христианизированной верхушке общества. Церковь довольно легко мирилась с тем, что в широких слоях населения Киевской Руси свадьбы совершались через сто или даже более лет после введения христианства по старому языческому обычаю. В относящихся к концу XI века ответах митрополита Иоанна прямо сказано, что «не бывает на простых людях благословенье и венчанье, но бояром токмо и князем венчатися; простым людям, яко и меньшице поймают жены своя с плясаньем и гуденьем и плесканьем». Б. А. Романов пишет, комментируя эти слова: «...Митрополит Иоанн отдавал себе ясный отчет, что о венчальном браке речь могла идти только для бояр и князей, что „на простых людях“ „благословенье и венчанье“ „не бывает“, что простые „поймают жены своя с плясаньем и гуденьем и плесканьем“ по своему языческому обряду, все равно что наложниц („меньшиц“)...» (239, 192). Осуждения браков, справляемых по языческому обычаю, с песнями, плясками и «гуденьем» (то есть игрой на инструментах), свидетельствуют о том, что этот обычай сохранялся и в кругах киевской феодальной аристократии.

В народной обрядности коренится и обычай оплакивания умершего, широкая и повсеместная распространенность которого подтверждается летописью и другими памятниками древнерусской литературы. «В летописи, — пишет В. П. Адрианова-Перетц, — плачет над князьями не только весь народ, но и их наследники — сыновья, братья. Плачи близких иногда помещаются полностью, причем содержание их обычно связано с биографией умершего. Это сближает подобные летописные плачи с народными причетами, в которых наряду с горестной лирикой много эпического содержания, касающегося жизни покойника, его семьи, родственников, со-

седей, дается похвальная оценка добродетелей покойника и т. д.» (10, 138).

Типичные для устных народных плачей присмыслы изложения, отстоявшиеся поэтические формулы, эпитеты, словесные характеристики приобретают в летописях и княжеских житиях порой некоторую книжную окраску под влиянием библейско-византийских образцов. Несмотря на это, их фольклорная основа выражена очень явственно. Введение плачей в повествование как самостоятельных, законченных эпизодов было не просто литературным приемом, а отражало реально существующее явление самой жизни. Как подчеркивает тот же автор, «в данном случае этот „прием“ идет непосредственно от жизни, где причитание было в известных случаях обязательным обрядом... Отражение в литературе отдельных элементов уже устоявшихся форм устных плачей... было явлением вторичным, неразрывно связанным с отражением самого быта» (8, 8).

Образцы плачей, имеющиеся в произведениях древней русской литературы, свидетельствуют о том, что не позднее XII века все наиболее характерные признаки их поэтического строя уже полностью определились. Плачи оформляются как особый, самостоятельный вид народного творчества, и чисто ритуальная сторона с течением времени уступает в них место преобладанию лирического или эпического-повествовательного начала. Такой замечательный по своему поэтическому совершенству образец, как Плач Ярославны из «Слова о полку Игореве», в котором обобщены разнообразные элементы народных причитаний, мог появиться только на почве высокоразвитой, веками складывавшейся традиции.

Устойчивая сохранность основных образно-поэтических элементов этого жанра позволяет думать, что и характер причитальных напевов в Древней Руси существенно не отличался от тех, которые были записаны собирателями в XIX—XX веках. Причитание по покойнику¹⁰ — сольный жанр, исполняемый преимущественно (хотя и не исключительно) женщинами. В основе причета лежит обычно краткая попевка, представляющая собой постоянную, твердо откристиаллизовавшуюся формулу¹¹. Эта попевка (как правило соответствующая строке формулы) повторяется с небольшими вариантами на протяжении всего, часто очень пространныго и долго длящегося, рассказа об умершем, прерываемого горестными восклицаниями и обращениями к нему. Число таких попевок-формул сравнительно невелико, и по своему строению они однотипны. Ча-

¹⁰ Плач или «голошение» по умершему принято считать древнейшей формой причитания. Правда, не всегда различные их виды четко дифференцируются в стилевом отношении. На один и тот же напев могут исполняться как похоронные, так и свадебные или рекрутские плачи. В то же время эти последние отличаются большей мелодической свободой и разнообразием, сближаясь с лирической народной песней.

¹¹ Изучению причитальных напевов-формул, как «символов глубокого обобщения», «хранилища родовой памяти» и «сигнала» к коллективному возбуждению определенных эмоций, посвящена работа Б. Б. Ефименковой (86).

ице всёго это нисходящее мелодическое движение в узком диапазоне терции или кварты с акцентом на начальном высоком звуке и «затушением», спадом к концу (пример 4). Характер причитальных напевов близок к взволнованной речитации, но интонации человеческой речи находят в них обобщенное, как бы внеличное выражение. Отсюда известная условность соотношения напева с текстом, допускающая использование одного и того же напева для разных случаев, вне зависимости от конкретного сюжетно-образного содержания того или иного причета.

Летопись сохранила нам сведения об особых «воинских» плачах, которые исполнялись дружиной над телом умершего или убитого в сражении князя, а иногда и самими младшими князьями при отдаче соответствующих почестей покойному. Так, киевский князь Ярополк, идя за гробом своего отца Изяслава Ярославича, погибшего в междоусобной борьбе в 1078 году, «плачась с дружиною своею: отче, отце мой! Что ежли бы пожил без печали на свете сем». В 1178 году «лучшие мужья» новгородские, оплакивая своего князя Мстислава, причитают: «Уже бо солнце наше зайде ны и во обиде всим остахом». Тот же поэтический образ повторяется в плаче по Владимиру Васильковичу Волынскому в конце XIII века. Эти плачи относятся к категории так называемой «мужской лирики», связанной в своих истоках с эпохой «военной демократии». Они могли исполняться хором или отдельными певцами. В переданных летописью текстах воинских плачей мы находим те же эпитеты и образные сравнения, которые типичны для народного причета. Вместе с тем обычное в плачах перечисление заслуг и добродетелей покойного часто приобретало здесь характер эпического повествования о мудрых государственных деяниях и военных подвигах. Если, с одной стороны, плачи, освобождаясь от своего ритуального назначения, в дальнейшем переходили в лирическую песню, то, с другой стороны, они послужили одним из источников героического воинского эпоса.

Героический эпос

Следы эпического народного творчества Древней Руси сохранились в былинах или старинах, известных нам по записям

XVIII—XX веков. Большая часть этих записей была сделана на севере России, где до недавнего времени существовали целые династии мастеров эпического сказа. Это, однако, не дает основания считать, что былинный эпос является специфическим продуктом жизненных условий и культуры северорусских областей. «Ареалы распространения» в данном случае не совпадают с «ареалом формирования». У историков и литературоведов — исследователей народного творчества — сейчас уже не вызывает сомнения, что основной круг образов и сюжетов героического былинного эпоса сложился еще в Киевской Руси, в пору наивысшего расцвета первого русского государства, а частично, может быть, и раньше.

Яркие, исторически верные картины придворного княжеского быта, множество характерных деталей в описаниях жизненного уклада того времени, о котором повествуется в былинах, не могли

быть воссозданы народом по памяти спустя несколько веков с такой полнотой и точностью. Детальные изыскания нескольких поколений ученых дали возможность установить реальные исторические прототипы ряда былинных героев, выяснить связь отдельных эпических сюжетов с определенными событиями¹².

По мнению Б. А. Рыбакова, «былины возникают по свежим следам тех событий, в которых весь народ или его значительная часть поднимается на борьбу с вражеским вторжением степняков и побеждает в этой борьбе». Руководствуясь этим взглядом, он попытался дать точную историческую периодизацию былинных сюжетов Киевской Руси. «Первый крупный киевский цикл, — как он утверждает, — возник в 980—990-е годы, в пору сильной агрессии печенегов». Возникновение второго цикла Рыбаков связывает с нашествием половцев и киевским восстанием 1068 года. Третий большой цикл он относит к рубежу XI и XII веков, когда Владимир Мономах успешно отражал натиск кочевнических орд на Русь. Сравнительно немногочисленными считает он былины, возникшие в 70—80-х годах XII и начале XIII века, до татарского нашествия 1239 года (245, 356—357).

Возможность такого детального приурочения былинных сюжетов, однако, проблематична и вызвала ряд возражений (219, 222, 223). Позициям «исторической школы», стремящейся находить в содержании былин непосредственные, прямые соответствия определенным историческим фактам, противостоит иная точка зрения, сторонники которой считают, что историзм былин состоит не в достоверности отдельных имен и событий (хотя этот момент и не исключен полностью), а в правдивом воспроизведении народных идеалов, бытовых и общественных отношений, исторических взглядов народа (21, 76—77). Но представители обоих этих направлений сходятся между собой в том, что русский былинный эпос зародился в отдаленную историческую пору и сохранил в своем содержании и образном строе много элементов древнейшего периода русской государственности.

Другой вопрос — в какой степени форму былини, важнейшие особенности их поэтики и характер музыкального интонирования можно считать сложившимися уже в период Киевской Руси и устойчиво сохранившимися до нашего времени. В летописи встречаются эпизоды, напоминающие образы былини и былинный строй речи, но они слишком немногочисленны и случайны для каких-либо определенных суждений по этому вопросу¹³. Если отдельные составные части былини могли возникнуть в древности как непосредственный отклик на те или иные события, то затем они видоизменялись, объединялись в последовательное, целостное повествование, а различные сюжеты связывались в большие циклы. «Со-

¹² История изучения былинного эпоса и различные точки зрения на его происхождение, развитие и закономерности поэтической структуры подробно освещены в книге А. М. Астаховой (21).

¹³ На небольшое число совпадений летописных сюжетов с былинными указывает и Б. А. Рыбаков (245, 51).

ветская наука доказала, — пишет Д. С. Лихачев, — что былина творчески сохраняет старину, что она творится народом постоянно, сохраняя в то же время самое ценное и существенное в своем идейно-художественном содержании... Былина — не остаток прошлого, а художественно-историческое произведение о прошлом» (244, 183).

Это не исключает наличия некоторых общих жанрово-стилистических признаков былинного эпоса, определяющих его специфику как особого вида народного поэтического и музыкального творчества. Н. П. Андреев указывает на три основных элемента, из которых складывается поэтика былинны: героика, эпичность, песенность. «Былина — героическая эпическая песня». И далее: «Былина — песенное произведение, произведение, рассчитанное на пение...» (45, 18, 22).

Былина является произведением синтетического, словесно-музыкального жанра. Она не рассказывается, а поется. Если отнять от нее напев, то нарушится целостность ее художественного строя. Исследователи и собиратели былинного эпоса констатируют, что в тех случаях, когда сказители переходили с пения на обычный говор, утрачивался ритм стиха, а иногда и последовательная сюжетная нить повествования, поэтическая форма становилась нечеткой и расплывчатой (152, 309; 316, 527—550; 22, 682). Таким образом замену пения «сказовой» речью следует считать признаком распада жанра.

В то же время былинный напев не связан с конкретным содержанием текста. Соотношение текста и напева в былине до известной степени аналогично тому, которое мы наблюдаем в плачах. Напев былинны — это условная мелодическая формула, на которую могут исполняться десятки различных текстов. Он представляет собой, по определению А. М. Астаховой, «лишь особый способ подачи текста, одно из основных средств сосредоточения внимания слушателя на содержании произведения, средство отрыва аудитории от окружающей обстановки» (22, 682)¹⁴. Кроме того, напев, как явствует из сказанного выше, способствовал поэтическому оформлению текста, сохранению ритма стиха.

Особый «былинный размер» вытекает из характера плавной, неторопливой повествовательной речи. В основе его лежит не деление стиха на равномерные стопы, а чередование «ритмических периодов», имеющих каждый по одному ударению. Строка содержит в себе, как правило, три периода и завершается дактилическим кадансом, создающим ритмическое замедление. А. Л. Маслов называет этот размер «полным эпическим размером» (152, 315), указывая на существование также других размеров: «сокращенного эпического размера», принципиально не отличающегося от полного, и «скоморошьего», связанного с особым жанром былин-

¹⁴ Ф. А. Рубцов также отмечает, что напевы былин «служат лишь формой декламации, способствующей донесению слова, создающей настроение, располагающее к сосредоточенному, углубленному слушанию» (240, 421).

новелл, не относящихся к сфере героического эпоса¹⁵. Мелодический рисунок былин характеризуется в большинстве случаев нисходящим движением от начального акцентированного звука к нижнему устою (пример 5). Впрочем, эта закономерность не столь постоянна, как описанная ритмическая форма, и в мелодике былинных напевов часто бывает заметно влияние песенных жанров (61, 548).

Большая часть исследователей считает, что былины исполнялись в прошлом под аккомпанемент гуслей, хотя к середине XIX века, когда начала вестись систематическая работа по собиранию былинного эпоса, певцы-сказители не пользовались инструментальным сопровождением и самые гусли вышли из народного обихода. Остатки древней традиции эпического повествования, сопровождаемого собственным аккомпанементом певца, можно усмотреть в исполнении украинскими кобзарями героических дум, весь образно-стилистический строй которых, однако, совершенно отличен от русских былин.

Типично инструментальный характер носят нотные строчки, помещенные перед текстом отдельных былин в старейшем письменном памятнике былинного эпоса — так называемом «Сборнике Кириши Данилова», относящемся к середине XVIII века. Уже давно высказывалось сомнение в том, что эти строчки предназначались для пения (153, 1027). Помимо высокой тесситуры и неудобного для голоса мелодического рисунка сомневаться в этом заставляет и метрическая схематичность нотных записей, явно противоречащая свободной, неравносложной ритмике былинного стиха. В. М. Беляев, предпринявший опыт реконструкции былинных напевов Кириши Данилова по имеющимся в его сборнике нотным строчкам, считает, что «это не столько записи мелодий целиком, в их окончательно отлившейся форме, сколько записи попевок и их мелодических вариантов, употребляемых исполнителями по выбору» (27, 10). Попытка же буквального сохранения формы этих записей при подтекстовке неизбежно привела бы к насилию над одним из двух элементов художественного целого — текстом или напевом¹⁶.

Если допустить, что нотные записи Кириши Данилова предназначались не для пения, а для игры на инструменте, то едва ли этим инструментом были старинные гусли, к тому времени уже почти вышедшие из употребления. Судя по характеру изложения, это скорее всего могла быть скрипка. Вероятно, эти короткие

¹⁵ Классификация Маслова принята и в современной музыкальной фольклористике (см.: 61).

¹⁶ Подобное насильственное втискивание былинного ритма в прокрустово ложе симметричного тактового размера лежит в основе «музыкально-тактовой» концепции Ф. Е. Корша (119). По его утверждению, напев былины, состоящий из последования одинаковых четырехдольных тактов, «корректирует» неравномерность былинного стиха посредством растягивания отдельных слогов. Этот взгляд не выдерживает критики в свете позднейших исследований, доказавших отсутствие постоянного тактового размера в былинных напевах.

наигрыши не сопровождали само пение, а исполнялись в качестве небольших прелюдий и интермедий между строфами текста.

Кроме обрядового фольклора и эпоса в эпоху Киевской Руси несомненно существовали и другие виды народного творчества: например, трудовые песни, не связанные с языческой обрядностью, колыбельные, шуточно-сатирические. Были и песни лирического характера. Однако лирика еще не выделилась из обрядового фольклора и не создала самостоятельных форм выражения. Лирическая народная песня как особый жанр, обладающий своими стилистическими признаками, отличающими ее от других песенных жанров, возникла в более позднюю историческую пору.

МУЗЫКА В КНЯЖЕСКОМ БЫТУ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Многочисленные исторические свидетельства указывают на большую роль музыки в общественной и государственной жизни Киевской Руси. Она была неизменной принадлежностью княжеского и дружинного быта, сопровождаая и веселье, разгульные пирушки, и торжественные официальные церемонии. Картины придворного музицирования отражены даже в стенной росписи киевского Софийского собора. В башне, ведущей на хоры, где находился во время богослужения великий князь киевский со своей семьей, изображен ряд картин чисто светского содержания, взятых из придворного быта византийских императоров. «...Эти сцены, — пишет советский историк искусства, — воспринимались как символ торжества царской власти, как один из видов триумфа василевса, выступающего прямым наследником римских императоров» (95, I, 172).

Помещая эти изображения в крупнейшем столичном храме, киевские князья уподобляли самих себя могущественным византийским василевсам. Некоторые стороны необычайно пышного византийского придворного церемониала сознательно заимствовались ими с целью возвеличения княжеской власти и придания ей большего авторитета в глазах своих подданных и в международном мнении.

При тех оживленных и разнообразных связях, которые существовали у Киевской Руси с Византией в X—XI веках, постоянных поездках русских людей в Царьград с различными дипломатическими и деловыми поручениями этот церемониал был несомненно хорошо известен представителям дружинной знати¹. Сохранилось описание торжественного приема княгини Ольги византийским императором Константином VII («Багрянородным») в 957 году, сделанное им самим в известном труде «О церемониях византийского

¹ На значение таких поездок как одного из источников заимствования византийских культурных форм указывает Д. В. Айналов (13, 162).

двори»². Во время этого приема звучали органы, приводились в действие механические инструменты с поющими птицами, рычащими львами и т. д. За обеденным столом два хора «воспевали гимны в честь императорской фамилии», причем хвалебные песнопения и «возглашения»³ чередовались с выступлениями танцовов.

Вскоре после принятия Русью христианства в Киеве при княжеском дворе были учреждены еженедельные воскресные пиры, на которых присутствовали не только бояре, но и рядовые дружинники, и представители городского торгово-ремесленного самоуправления, и просто видные горожане. Летописец сообщает об этом под 996 годом: «...Каждое воскресенье решил он (князь Владимир Святославич — Ю. К.) на дворе своем в гриднице устраивать пир, чтобы приходить туда боярам, и гридязя, и соцким, и десяцким, и лучшим мужам и при князе и без князя» (195, 285).

Эти воскресные княжеские пиры представляли собой новую форму общественной жизни, играя роль до некоторой степени аналогичную той, которая принадлежала ипподрому в Византии. Они ярко запечатлелись в народной памяти, о чем свидетельствуют многочисленные описания «почестного пира-пированьица» у князя Владимира Красное Солнышко в былинах киевского цикла. Здесь происходили всякие игры, состязания, между которыми обсуждались и государственные вопросы, князь «думал думушку» со своей дружиной. Пиры не обходились без музыки, обязательным их участником был певец-гусяр.

Обычай веселых праздничных трапез с «игранием, и плясанием, и гудением» был широко распространен в высших классах древнерусского общества. На таких трапезах случалось бывать и духовным лицам. «Правилами» митрополита Иоанна это допускалось, и только если во время обеда начиналось «бесовское пенье и блудное глумленье», «иерей» должен был немедленно встать из-за стола и выйти под угрозой наложения на него эпитимьи (239, 167).

Музыкой заполнялись в княжеском тереме, в домах богатых горожан и просто часы досуга. Характерную сценку княжеского музицирования рисует известный эпизод из жития Феодосия Печерского, в котором рассказывается, как однажды этот суровый аскет, придя к князю Изяславу, застал там группу поющих и играющих на разных инструментах: «Овы гусленыа гласы испущающим, и инем мусикыйскна гласящим, ииша же органнаа, — и тако всем играющим и веселящимся, яко же обычай есть пред князем» (184, 50). Последнее замечание указывает на то, что такое времяпрепровождение было обычным у князей. Слова укоризны, произнесенные «блаженным», заставили Изяслава умилиться и даже «мало прослезиться», он повелел музыкантам умолкнуть. Но это было вызвано не раскаянием, а лишь уважением к духовному са-

² Подробный пересказ этого описания см.: 91, 193—200; 13, 109—168.

³ Иисются в виду «аккламации» — особого рода приветственные строфы, которые исполнялись при публичном появлении императора.

ну и личной добродетели высокопочитаемого проповедника. В дальнейшем князь распорядился, если кто-нибудь услышит приближение Феодосия, «творящим игры» «тихо стати и молчати».

Одной из важных функций музыки в Древней Руси была организация ратного строя. В состав каждой воинской части входила группа труб и других инструментов, которые служили для сбора войска, построения частей и поддержания связи между ними во время боя. Музыкой сопровождалась также торжественные государственные церемонии — заключение мира, встреча князей, въезд в город на княжение и т. п.

Песенные славы
князьям

Особый вид музыкально-поэтического творчества представляли собой княжеские славы. При возвращении из похода, при возведении на престол нового князя, а иногда и в других случаях в честь «героя дня» исполнялись хвалебные песнопения с перечислением его доблестей и заслуг. Они часто пелись всенародно, на площадях больших городов. Этот обычай зафиксирован в ряде летописных сообщений. В 1068 году, когда в Киеве вспыхнуло восстание городских масс, народ освободил из темницы предательски заключенного туда полоцкого князя Всеслава Брючиславича и, посадив на княжение, «прославил его среди двора княжеского», как мы читаем в «Повести временных лет» (195, 315). Воскресенская летопись, описывая торжественную встречу Александра Невского в Пскове после Ледового побоища, отмечает, что в честь победителя-князя была спета «песнь и слава». Популярного в городских низах галицкого князя Даниила Романовича народ также встречает в 1251 году после успешных военных действий на Западе песней славы.

По содержанию текста и в мелодическом отношении эти славы были, видимо, неоднородны. В качестве таких песенных приветствий и панегириков могли исполняться церковные песнопения, на что указывают и приведенные сообщения летописных источников. Так, при встрече Даниила Галицкого, по описанию Ипатьевской летописи, «песнь славну пояху има, богу помогшу има», то есть пели славу князю и богу, который ему помог. Но славить бога можно было только в традиционной, канонизированной манере. Религиозная окраска присуща и переданному летописцем тексту славления Александра Невского, где доблестный и богобоязненный русский князь сравнивается с «кротким» библейским Давидом, победившим великана Голиафа.

Возможно, что иногда подобные славения и хвалы были близки к византийским аккламациям⁴. В летописи есть упоминания об исполнении народом или дружиной во время походов и торжественных церемоний возгласов «Кирие элейсон». Ф. И. Буслаев сопоставляет этот обычай с существованием в Германии и у западнославянских народов в средние века особого рода духовных пе-

⁴ Напевы аккламаций строились на тех же мелодических формулах, которые составляли основу византийского литургического пения (см.: 382, 114—122).

сен, называвшихся «Кирелейсами» (44, 74—75). Молитвенный возглас «Кирие элейсон» («Господи, помилуй»), отделившись от богослужебного ритуала, послужил основой самостоятельного песенного жанра.

Вместе с тем княжеские славы были несомненно связаны и с древней традицией народных славлений, остатки которой сохранились до позднейшего времени в некоторых видах обрядового фольклора (например, колядках). В стилистике тех слав, которые известны нам по письменным источникам, народные элементы выражены очень явственно. Наиболее яркие и художественно совершенные образцы этого жанра мы находим в «Слове о полку Игореве».

Исследователи указывают на ряд эпизодов в «Слове», очень близких по характеру и строю речи к песенной славе. К ним принадлежат похвала отважному «ярому туру» Всеволоду, воспеванию в образе и выражениях, напоминающих гиперболические характеристики былинных богатырей, похвала могущественному князю галицкому Ярославу Осмомыслу, который «высоко сидит на своем златокованом престоле, подпирая горы венгерские», наконец, заключительное обращение с предложением — «певши песнь старым князьям, потом и молодым петь».

Исторические документы указывают на существование в Древней Руси двух категорий певцов-музыкантов, отличавшихся друг от друга и по характеру своего искусства, и по общественному положению.

К одной из них принадлежали скоморохи, вечно гонимые и преследуемые церковью, лишённые защиты закона, большей частью бездомные и не имевшие никакого имущества, но всегда желанные гости, любимые во всех слоях общества. К другой категории относились княжеские певцы, которые занимали высокое положение в обществе и пользовались признанием как светских, так и духовных властей. Е. В. Аничков приводит обширный перечень запрещённых церковью забав, среди которых фигурируют скоморохи, «гудцы», «свирицы», «игрецы», «позоры деюще» на улицах городов, «бубенная плесканья», «свирельный звук», «плясания и всякия игры». Но в этом перечне нет, как замечает исследователь, «ни одного выражения, которое можно было бы отождествить с песнями типа, приближающегося к песням Баяна или баянов, т. е. к „славам“ князьям» (16, 207).

Подобное разделение мы можем наблюдать в эпоху средневековья и на Западе среди музыкантов, которые не были связаны с церковью и удовлетворяли своим искусством разнообразным потребностям домашнего и общественного быта. Придворные певцы и музыканты, если и не всегда принадлежали сами к феодальной знати, то, пользуясь покровительством тех, кто был облечён властью и силой, с презрением и враждебностью относились к бесправным шпильманам, стоявшим вне иерархии феодального общества и большей частью обречённым на нищету и бродяжничество. Столь же пренебрежительное отношение к ним проявляли це-

ховые ремесленные музыканты позднего средневековья (369, 82—83).

Различия существовали и в самом характере искусства бродячих шпильманов, жонглеров, скоморохов, с одной стороны, и их привилегированных «служилых» коллег или «благородных» музыкантов-любителей рыцарского сословия — с другой. Скоморох, так же как жонглер и шпильман в западных странах, это не только музыкант — «игрец», «свирец» или «гудошник», — но и актер, плясун, акробат, шутник и балагур. В памятниках древнерусской письменности мы встречаем упоминания о скоморохах «позоры деющих» (то есть дающих представления) на улицах городов и сел, творящих «плясания и всякие игры», баюющих басни «пустошныи». Синонимами скомороха служат наименования «смехотворец» и «глумотворец». Со скоморошью ремеслом неразрывно связано «масколудство» — ряжение и надевание масок⁵. Словом, это было синкретическое народное искусство, в котором музыка составляла только один из элементов. Во всем этом с очевидностью проявляются пережитки языческой обрядности, сохранившиеся до позднего времени⁶.

Наряду с бродячими группами скоморохов, которые, переходя от одного населенного пункта к другому, зазывали зрителей на свои представления или за определенную мзду «подряжались» участвовать в свадьбах и других семейных праздниках, были, по-видимому, и такие, которые состояли на службе у князей, бояр и богатых горожан, постоянно находясь при своих хозяевах. Возможно, что существовало и некоторое подобие скоморошью цеховых организаций, возникновение которых было связано с растущей тягой к оседлости. На Западе эта тяга принимает заметные формы с XIII века: шпильманы и жонглеры приобретают дома, поселяясь обычно компактными группами. С этим связаны такие названия улиц, как *Spelcludestrate* в Халле, *Jugléeurs* в Париже и т. п. (369, 97—98).

В Древней Руси главным центром поселения скоморохов становится Новгород с прилегавшими к нему землями. Представители этой профессии пользовались в «вольном» торговом городе с его открытым образом жизни большей обеспеченностью и более прочным общественным положением, чем в других местах. Не случайно именно на новгородской почве возникла былина о скоморохе-гусле-ряде Садко, ставшем одним из именитых торговых гостей.

Но, исходя из известного расслоение в среде скоморошества, это был один социальный тип средневекового артиста и музыканта, по своему положению в обществе и характеру своего искусства резко отличавшийся от высокопоставленных княжеских певцов и поэтов, прославлявших ратные подвиги князя и его дружины.

⁵ Самое слово «скоморох» некоторыми исследователями производится от арабского *maskhara* — смех, насмешка, ряд видоизменений которого существует в языках народов Восточной и Южной Европы в том же или близком значении (290, 84—85).

⁶ См. об этом подробнее на с. 123—124.

Ценным источником для изучения музыкальной культуры Древней Руси является «Слово о полку Игоре». Обилие песенных элементов в его поэтическом строе отмечалось многократно. В. Ф. Ржигэ подчеркивает высокую музыкальность автора «Слова», его особую чуткость к звуку (231, 167). С начала XIX века, когда это произведение было заново открыто и привлекло к себе внимание широких литературных кругов, ведется спор о его жанровой природе. В самом тексте памятника даются разные определения: автор называет свое сочинение то «словом», то «повестью», то «песнью». Какому же из этих определений следует отдать предпочтение? «Обращает на себя внимание тот факт, — замечает И. П. Еремин, — что в литературе Киевской Руси эта тройная терминология („слово“, „песнь“, „повесть“) для обозначения одного и того же произведения нигде не употреблялась. Единственное известное нам исключение — ораторская проза» (85, 93). Основываясь на этом, исследователь считает возможным определить «Слово о полку Игоре» как «памятник светского художественного красноречия Киевской Руси» (85, 95).

В противовес этому мнению другие ученые подчеркивали главенствующую роль песенного начала в «Слове». Иногда оно рассматривалось как произведение музыкально-поэтического склада, целиком предназначенное для пения с инструментальным сопровождением. Делались даже попытки реконструкции самих напевов, на которые оно могло исполняться. Ф. Е. Корш находил в «Слове о полку Игоре» определенную систему стихосложения, родственную, с одной стороны, русским былинам, с другой — украинским думам (120, IX). Свое исследование он снабжает нотными примерами, напоминающими в ритмическом отношении напевы Кириши Данилова. Однако эти примеры представляются очень малобедительными. Корш основывается в песенной интерпретации «Слова о полку Игоре» на своей концепции «музыкально-тактового» былинного ритма, несостоятельность которой очевидна и по отношению к устному народному эпосу, не говоря о схематизме и мелодической невыразительности предлагаемых им напевов⁷.

С иных позиций попытался уже в наши дни подойти к решению той же задачи Л. В. Кулаковский. Считая бесспорным, что «Слово о полку Игоре» первоначально пелось, а не читалось или сказывалось, Кулаковский расходится с Коршем в понимании жанра этого произведения. «До сих пор, — пишет он, — далекие истоки русской музыки мы видели только в народных песнях и былинах — высокохудожественных, но, во всяком случае, кратких, „малых формах“, многократно повторяемых. А „Песнь о полку Игоре“, такая разнообразная в отдельных частях и единая в общем замысле, была, надо полагать, крупной музыкально-вокальной

⁷ Автор сам указывает на условность своих примеров, замечая, что он, «к сожалению, совсем не музыкант, а любитель, поневоле руководящийся только собственным слухом» (120, XI).

формой, не уступавшей по масштабам современной оратории» (127, 22). Многообразие элементов, определяющих поэтическую структуру «Слова», или «Песни», как находит более правильным Кулаковский, получает отражение, по его мнению, в чередовании различных приемов музыкального исполнения: «Наряду с явно песенными и явно речевыми кусками в „Слове о полку Игореве“ имеются такие, для которых вероятно относительно „сухой“ речитатив...» (127, 34).

Но существование подобного типа композиции в Киевской Руси представляется в высшей степени сомнительным. Во всяком случае, мы не находим никакой аналогии ему в средневековом искусстве как славянских народов, так и стран Западной Европы. Еще более необоснованным является утверждение, что «Слово» (или «Песнь о полку Игореве») было произведением устного творчества и лишь позже, «когда содержание его потеряло свою злободневность», оказалось «„законсервированным“ в качестве рукописи» (127, 63). Этому противоречит ярко публицистическая направленность «Слова», написанного явно по свежим следам событий и под их непосредственным глубоким впечатлением. Если бы оно действительно в течение веков или даже десятилетий передавалось изустно, то многие подробности неизбежно исчезли бы и общий тон стал более эпически сдержанным.

Уникальное значение «Слова» в том, что автор его сумел достигнуть «бесподобного слияния устной и книжной стихии» (178, 41). Оно сочетает в высоком художественном синтезе и песенные элементы, и черты воинской повести, и приемы древнерусской ораторской прозы. В советском литературоведении установился взгляд на «Слово о полку Игореве» как на произведение книжное, хотя и очень сильно связанное с народной традицией: «„Слово“ — не запись устно произнесенной речи или спетой исторической песни. „Слово“ было с самого начала написано его автором, хотя автор и „слышал“ все то, что он писал, проверяя на слух его ритм, звучание» (144, 56).

Собственно повествованию о походе Игоря в «Слове» предшествует поэтический зачин, рисующий образ старого певца Бояна, который, желая воспеть кого-нибудь из князей, «свои вещие персты на живые струны возлагал, они же сами князьям славу рокотали». В тексте «Слова» не назван инструмент, на котором Боян аккомпанировал своему пению, но из всего контекста легко можно заключить, что это были старинные русские гусли (см.: 12).

За исключением «Слова о полку Игореве», до нас не дошло в полном виде ни одно произведение, которое можно было бы считать творением такого княжеского «песнотворца», рассказывавшего о том же, о чем писал летописец, но по-иному, в другой манере. Однако следы этого рода художественного творчества сохранились в памятниках древнерусской письменности. «Главная особенность таких произведений, — замечает А. С. Орлов, — состоит в том, что они полны лирического чувства и являются бесспорно поэтическими и по содержанию, и по форме. Будучи композиционно

разнообразными, эти произведения не составляют однородного жанра, хотя некоторые из них, например плачи по уходящим в бой, над погибшими в бою, над умершими вождями и героями, имели общее между собою и могли бы быть объединены в один жанр» (178, 6).

Исследователь подчеркивает также, что образцы этого жанра не встречаются в виде самостоятельных литературных произведений. Они включались в состав воинских повестей или летописного повествования, «не являясь, однако, обязательной принадлежностью их шаблона», и выделяются здесь как своего рода лирические островки, отличающиеся от несколько суховатого, «делового» летописного стиля своей эмоциональной взволнованностью и яркой поэтической образностью речи.

К тому же типу произведений следует отнести, по-видимому, песни Бояна и других подобных ему «песнотворцев старого времени». «Может быть, — полагает Орлов, — Бояновы и подобные песни и не предназначались для книги, или такие книги исчезли, гонимые средневековой церковью» (178, 47). Первое предположение представляется более вероятным. Песни создавались в процессе живого исполнения, текст их не существовал сам по себе, вне связи с папсовом, и не был рассчитан на то, чтобы его читали как самостоятельное литературное произведение. Это было искусство, находившееся как бы на стыке устной фольклорной традиции и письменной культуры. В поэтическом строе этих придворных княжеских песен много общего с традиционными плачами и славлениями⁸. Но исторические события освещаются в них с иной точки зрения, чем в народном эпосе, не совпадает и самый круг сюжетов. Б. А. Рыбаков отмечает, что основная тематика песен Бояна, певшего славу князьям, не нашла никакого отражения в былинах (245, 80).

В исследованиях по древнерусской литературе уделяется большое внимание вопросу о личности самого Бояна. Когда и где он жил, с какими из русских князей был связан, каково было его общественное положение, наконец, существовал ли в действительности такой певец или это только вымышленный поэтический образ, — все эти вопросы имеют существенное значение для изучения светского придворного искусства Киевской Руси.

Уже в конце прошлого столетия ученые пришли к выводу, что Боян — вполне реальное лицо и его песни были широко известны в XI—XII веках. Автор одного из капитальнейших трудов о «Слове о полку Игореве» Е. В. Барсов, сопоставляя некоторые указания, имеющиеся в тексте самой поэмы, с летописными сообщениями, считал бесспорным, «что был действительно Боян, как лицо историческое, который воспевал старого Ярослава, храброго Мстислава и красного Романа Святославича» (24, 337). Этих князей называет автор «Слова» среди тех, кому пел песни Боян. В конце

⁸ «Петь „славу“ либо петь „каранье“ (надгробный плач. — Ю. К.) — вот значение дружинной поэзии, которое обычно и традиционно» (16, 337).

своей поэмы он говорит о Бояне как о княжеском певце Олега Святославича.

Нельзя было не обратить внимание на то, что, за исключением «патриарха» русских князей — «старого» Ярослава, все остальные имена в этом ряду принадлежат представителям трех поколений одной княжеской ветви, деятельность которых охватывает в общей сложности период около ста лет — от смерти Владимира I Святославича (1015) до начала XII века. Это служит опорой для восстановления хронологических рамок жизни и творчества Бояна. По мнению одного из советских историков литературы, Боян родился не позже 1006 года и жил около десятилетия пяти лет, создав свое первое произведение в шестнадцатилетнем возрасте: «Он начал слагать свои песни еще в Тьмутарокани, затем с князем пересел в Чернигов и пел только князьям Черниговским, которые так или иначе связаны были с Тьмутароканью» (309, 497). С заключением этого автора отчасти сходятся и те выводы, к которым пришел М. Н. Тихомиров. Отмечая, что все события XI века, упоминаемые в «Слове о полку Игореве», ограничиваются периодом от 1022 до 1093 года, он объясняет это тем, что источником исторических сведений для автора «Слова» служили песни Бояна (274, 177). Следовательно, творческая деятельность певца завершилась в 90-х годах XI века, а вскоре после этого, вероятно, не стало и его самого. Другие исследователи склонны передвигать возможные даты жизни Бояна на два-три десятилетия вперед. Так, М. В. Шепкина полагает, что он умер в промежутке между 1135 и 1145 годами (312, 75). Это предположение подкрепляется недавно сделанным открытием при изучении так называемых «граффити» (нацарапанных от руки надписей) на стенах Киево-Софийского собора. В одной из этих надписей сообщается, что «княгиня Всеволожка» (вдова князя Всеволода Ольговича) «купи землю... Бояню всю». Как устанавливает В. П. Адрианова-Перетц, эта покупка могла быть совершена между 1146 и 1179 годами (9, 14--15), видимо, вскоре после смерти ее владельца.

Если допустить, что Боян, упоминаемый в настенной надписи Софийского собора, и княжеский «песнотворец», о котором говорит «Слово о полку Игореве», — одно и то же лицо, то вырисовывается очень важный штрих в характеристике имущественного и социального положения придворных певцов Киевской Руси. М. В. Шепкина еще до открытия этой надписи высказывала мысль, что княжеские певцы как люди свободные могли быть землевладельцами (312, 78). Поддерживая это мнение, В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Если еще в конце XII в. помнили, что Боян был именно княжеский — „Святославль песнотворец“ и даже „хоть“ — любимец князя Олега, то есть все основания думать, что его богато одаряли и что среди этих даров были и земли, которые потомки продали в семью князей-покровителей их знаменитого предка» (9, 16).

Автор «Слова о полку Игореве» называет себя в одном месте внуком Бояновым. Трудно решить — следует ли это понимать бук-

важно или только как риторический оборот. Некоторые ученые допускали, что Боян мог быть родоначальником целой певческой династии, в которой искусство «песнотворчества» передавалось из поколения в поколение⁹. Но вопрос о том, имелись ли у автора «Слова» непосредственные родственные связи со своим предшественником, не так важен. Гораздо существеннее его отношение к той героической песенной традиции, которая получила свое высшее выражение в творчестве Бояна. В литературе уже неоднократно указывалось, что оно было двойственным. Автор предупреждает в самом начале, что он будет вести рассказ «по былинам сего времени, а не по замыслению Бояню». Рисуя портрет Бояна, он изображает его как вдохновенного импровизатора, который начинал издали и лишь постепенно находил нужный тон и переходил к основному предмету своего повествования: «Ведь Боян вещий, если хотел кому сложить песнь, то растекался мыслью по дереву, серым волком по земле, сизым орлом под облаками». Можно представить себе здесь нечто вроде былинного зачина типа «Высота ль, высота поднебесная», не связанного с определенным конкретным сюжетом. Затем Боян вспоминал о прежних княжеских усобицах и только после этого пространного вступления пел славу князьям, возлагая свои «вещие персты» на «струны живые».

В «Слове о полку Игореве», несмотря на многочисленные отступления, мы находим гораздо более четкий сюжетный план и последовательное фабульное развитие. Это сближает его с различными видами русской книжности XI—XII веков. Сохранив в себе отголоски древней песенной традиции, олицетворяемой в образе Бояна, «Слово», по верному замечанию М. В. Щепкиной, «показывает уже переход к письменной поэзии» (312, 79). Искусство княжеских певцов-рапсодов, возникшее в эпоху военной демократии, уже угасает в XII веке. Боян был не только самым выдающимся, но, надо полагать, и последним видным его представителем¹⁰. С установлением монгольского ига развитие этой традиции полностью пресекается.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальные инструменты Древней Руси различались не только по типу и структуре, но и по той роли, которую они играли в быту и общественной жизни, по их, так сказать, «социальному рангу». Каждый из инструментов имел свое назначение и применялся лишь в определенных случаях в соответствии с существующими предписаниями или сложившимися обычаями и традициями. В этом проявлялась общая историческая закономерность, свойсти-

⁹ А. А. Потебня замечает, что автор «Слова» — «мог быть внуком Бояно-вым или по крови... или по духу, как хранитель его преданий» (208, 21).

¹⁰ В Ипатьевской летописи под 1240 годом упоминается «словутный (прославленный, знаменитый. — Ю. К.) певец Митуса». Однако из контекста не ясно, был ли он княжеским придворным или церковным певцом (см.: 253).

венная музыкальным культурам многих стран и народов, находящихся на докапиталистической ступени развития. «Повсюду, кроме современной Европы, — пишет К. Закс, — да и она не представляет собой полного исключения, инструменты сохраняют связь с тем или иным родом, социальным слоем, с особыми обстоятельствами и не могут избавиться от этой зависимости» (368, 284).

Конкретными функциями различных инструментов и их связью с той или другой социальной средой определялось и отношение к ним современников. Были инструменты «высокие» и «низкие»: одни из них пользовались уважением и почетом во всех слоях общества вплоть до высшей княжеской знати, другие — сурово порицались и преследовались. С подобной дифференциацией мы встречаемся и в религиозно-учительной литературе, несмотря на отрицательное отношение христианской церкви ко всякой инструментальной музыке вообще. В одном из древнерусских церковных поучений труба, призывающая воинов на рать, противопоставляется сопели и гуслиям, которые «собирают бесстыдных бесов».

Трубе обычно отводилось особое место как привилегированному, благородному инструменту, назначением которого было укреплять душу, вселять в нее мужество и бесстрашие, прославлять величие власти земной и небесной. Поэтому она чаще других инструментов фигурирует в средневековой литературе в качестве символа духовной и интеллектуальной доблести. Такова, например, образная параллель, к которой прибегает Феодосий Печерский в «Поучении о терпении и милости»: «Рати бо належаша и трубе воинстей трубяши, никтоже может спати: и воину Христову лепо ли есть ленитися» (182, I, 39)¹. Автор «Слова Даниила Заточника» призывает «вострубить в разум ума своего как в златокованные трубы».

Конечно, в данном случае обращение к музыкальному образу имеет чисто условное, символическое значение. Символика музыкальных инструментов была широко развита в средневековой христианской литературе, истоки же ее восходят к античности и древним восточным культурам (см.: 251, 60—64; 322, 210—222). Здесь было много абстрактной схоластики, напоминающей пифагорейскую гармонию чисел, часто основой для сравнения служили внешние геометрические очертания инструмента, количество струн на нем и т. п. При всем том эта символика отражает некоторые стороны реальной музыкальной практики своего времени и позволяет иногда уточнить сведения, касающиеся структуры отдельных инструментов, способов исполнения на них, их использования в тех или других случаях жизни.

Гусли

Особое внимание обращает на себя кажущаяся непоследовательность и разноречивость отношения к гуслиям. С одной стороны, это — «бесовский суд», неизменно сопутствующий всяческому глумлению, кощунст-

¹ Перевод: «При звуке воинской трубы никто из войска не может спать; так и воину христову подобает ли лениться».

ву, играм языческим, с другой же — орудие воспевания божественной мудрости и вознесения молитвы к небесам. В славянском переводе псалмов Давида, относящемся к XI веку, гусли названы рядом с библейской псалтирью как инструмент угодный богу и способный выражать благоговейный религиозный восторг, переполняющий души верующих: «Исповедайтесь господу в гусях, во псалтыри десятиструнные пойте ему» (Синайская псалтырь).

Это сопоставление не случайно. В переводах с древнееврейского название инструмента *псалтырь*, *псалтирион* (как и греческое *кифара*, *гитара*) передавалось, как правило, славянским — гусли (270, I, 610). Средневековая инструментоведческая терминология не всегда позволяет с достаточной точностью установить, какой именно инструмент имеется в виду под тем или иным определением. Приведенные наименования имели обобщенное, собирательное значение и могли относиться к целой группе родственных, а иногда и различных по характеру и способам звукоизвлечения инструментов. Так, в Византии одним и тем же названием «кифара» обозначались по крайней мере три вполне самостоятельных струнных инструмента: лира, род лютии с вытянутой шейкой и десятиструнный трапецевидный псалтериум (324, 127). Таким же многозначным было это наименование на Западе в эпоху средневековья.

У славянских народов гусями также назывались несколько различных инструментов. Как указывает А. С. Фаминцын, только в XVI веке появляются самостоятельные определения для отдельных инструментов струнной группы (288, 9). При этом название «гусли» закрепляется за щипковым инструментом крыловидной или шлемовидной (иногда треугольной) формы, широкая распространенность которого в Древней Руси подтверждается многочисленными и разнообразными историческими свидетельствами.

Различные типы гусель отличались друг от друга по форме и по количеству струн, а следовательно, и по своим художественным возможностям. Крыловидные гусли имели небольшое число струн, чаще всего четыре или пять, в редких случаях больше. Таковы экземпляры этого инструмента, обнаруженные в Новгороде при археологических раскопках 1951—1962 годов в слоях XIII—XIV веков. В большинстве из них, судя по количеству колков, было четыре струны, но один экземпляр, отличающийся от других более крупными размерами, имел девять струн (107, 86)². Гусли этого типа сохранились в русском народном обиходе до XVIII века (343). Другой тип гусель — шлемовидных или треугольных — представлен в памятниках древнерусского изобразительного искусства (см.: 242). Здесь число струн на инструментах обычно бывает не менее десяти. На десятиструнные гусли, по-видимому, указывает также известное место из «Слова о полку Игореве» с описанием

² Аналогичный тип гусель с пятью струнами изображен на серебряном браслете из Киева, описанном Б. А. Рыбаковым (94, 432—433).

исполнения Бояна, который «не десять соколов пускал на стадо лебедей, но свои вещи персты возлагал на струны живые».

А. С. Фаминцын, а вслед за ним Н. Ф. Финдейзен (294, 219) считали, что эти гусли возникли в более позднюю эпоху, развившись из простейшего типа путем постепенного его совершенствования и увеличения количества струн. Но уже Н. П. Кондаков подвергал сомнению правильность этого взгляда (108, 123). Несостоятельность точки зрения А. С. Фаминцына и других солидаризирующихся с ним в данном вопросе авторов убедительно была доказана К. А. Вертковым. Анализируя данные исторических источников, он приходит к выводу, что оба описанных типа гусель существовали уже в ранний период русской музыкальной культуры, но сферы их бытования были различны; более развитые и богатые по своим возможностям шлемовидные гусли, изображение которых мы находим в иконографических памятниках XIV века, являлись принадлежностью профессиональных музыкантов и певцов-рапсодов, примитивные же крыловидные гусли «были, по-видимому, инструментом широкого слоя любителей» (51, 277; см. также: 50, 71—76).

Существование двух различных типов гусель, которые бытовали в разной социальной среде и служили разным художественным целям, делает понятными резкие противоречия в отношении к ним современников. Эта дифференциация с особенной ясностью выступает в «Поучении зарубежного чернеца Георгия». После обычных обличений «поганьского» веселья и глумления с участием скомоороха, «гудца» и «свирица» мы читаем здесь: «А крестьяньскы суть гусли, прекрасная доброгласная псалтыря; еуже присно должньи есмы веселитися» (16, 188).

Автор поучения отчетливо противопоставляет «доброгласную псалтырь», именуемую им «христианскими гуслиями», «бесовским» инструментам, связанным с преследуемыми церковью народными играми и обрядами. Не ставя вопрос о том, какими путями проникли на Русь гусли шлемовидной или треугольной формы с количеством струн не менее десяти, следует указать на их несомненное родство с средневековым псалтериумом в том виде, как он представлен на ряде византийских и западноевропейских изображений (328, 102, 103, 105, 107). В цитированном выше славянском переводе библейской книги псалмов гусли отождествляются с десятиструнной псалтырью. Хотя число струн и на том, и на другом инструменте бывало значительно большим, эта цифра являлась, по-видимому, наиболее типичной, нормативной. На этом основано распространенное в средневековой христианской символике сопоставление десяти струн с десятью заповедями (322, 218—219).

Сравнивая русские гусли, изображенные на книжных миниатюрах XIV века, с западноевропейскими изображениями псалтери, мы можем обнаружить при безусловном сходстве и некоторые частные отличия. Не вполне совпадают внешние очертания инструмента, несколько отличается манера держать его во время игры. Это дает основание считать, что русский художник не копировал

иноземные образцы, а изображал свой отечественный инструмент, являвшийся особой разновидностью широко распространенного и на Востоке и на Западе общего типа.

**Смычковые
инструменты**

Термин «гусли» как общее родовое определение мог относиться к инструментам как щипкового, так и смычкового типа. Вопрос о существовании последних в Древней Руси оставался до недавнего времени неясным. Встречающиеся в документах XI—XII веков выражения «смык», «смычек», «гудеть лучцом» (то есть играть смычком, имеющим вид лука) указывают на то, что этот способ исполнения был известен на Руси уже давно. Но до нас не дошло ни более подробных описаний подобного инструмента, ни каких-либо его изображений, кроме одной из фресок киевского Софийского собора, на которой мы видим музыканта с инструментом типа средневекового фиделя в руках. Этот единственный образец не может служить достаточным основанием для суждения о типе древнерусского смычкового инструмента, поскольку среди историков искусства утвердилось мнение о византийском происхождении данных фресок³.

Лишь в XV—XVI веках появляются упоминания о гудке — струнном смычковом инструменте, на котором играли, держа его вертикально перед собой. К XV веку относится старейшее из дошедших до нас изображений гудка⁴. Но в XIX век этот инструмент полностью вышел из употребления, и ни одного его экземпляра не было известно. Поэтому особую ценность представляют гудки и отдельные их детали, которые были обнаружены при археологических раскопках в Новгороде в 1951 — 1962 годах. Эта находка археологов служит неоспоримым доказательством того, что гудок был известен на Руси уже в XIII—XIV веках. Отсюда можно заключить, что упоминаемый в памятниках более раннего периода смык и гудок являлись одним и тем же инструментом, хотя второе наименование, может быть, возникло позднее. Описывая найденные остатки гудка, Б. А. Колчин устанавливает близость этого древнерусского инструмента европейскому фиделю (107, 86—87). Найденные экземпляры довольно примитивны по своему устройству. Но не исключено, что, подобно разным типам гусель, в Древней Руси существовали разновидности смычкового инструмента семейства фиделей, бытовавшие в различных социальных слоях. Высказать такое предположение позволяет имеющийся иконогра-

³ И. М. Ямпольский, обращая внимание на плечевое держание инструмента на фреске киевского Софийского собора, считает, что здесь представлен особый восточнославянский инструмент — смык, явившийся одним из прямых предшественников скрипки (315, 14). Но если приглядеться к изображению, то можно убедиться, что исполнитель держит инструмент не перпендикулярно к туловищу, а наклонно, упирая его в правое плечо. Такое держание было типично для фиделя из Западе.

⁴ Такова фреска с фигурой музыканта, играющего на гудке, в церкви Успения в Мелетове, близ Пскова (77). Это изображение воспроизведено Л. С. Гинзбургом (60, между 16 и 17). Автор вносит ряд существенных уточнений к описанию Ю. Н. Дмитриева.

фический материал. На одной из миниатюр так называемой Хлудовской псалтыри, датируемой концом XIII века, изображен библейский царь Давид, держащий в руках инструмент типа фиделя или круты⁵, в окружении музыкантов с различными инструментами. Этот сюжет был широко распространен в средновековой европейской живописи. В нем отражалась двойственность отношения христианской церкви к инструментальной музыке. «Царь Давид, по распространенному мнению, упорядочивший церковную музыку, — замечает немецкий исследователь, — изображался в виде княжеского шута (joculator), который собирает вокруг себя музыкантов, пользующихся инструментами, которые признавались обычно дьявольскими орудиями» (369, 70).

Подлинность изображений Хлудовской псалтыри вызвала сомнение у некоторых исследователей. По мнению Н. Ф. Финдейзена, эта псалтырь «интересна именно полной отчужденностью представленных на ней музыкальных инструментов от славянских» (294, 73). Другие ученые, однако, не разделяли такого скептического отношения к данному памятнику. А. С. Фаминцын писал: «Образец для миниатюр был греческий; но, судя по неправильному правописанию имеющихся местами греческих подписей, рисовал... не грек, а русский, не знакомый с греческим языком. Отсюда заключаем, что и инструменты, изображенные в руках играющих, быть может, были в данное время в употреблении в России» (288, 34).

Вывод, к которому пришел Фаминцын, подтверждается подробным анализом этой миниатюры, сделанным Н. Н. Розовым. Исследователь обращает прежде всего внимание на то, что Давид изображен здесь не с древнееврейским псалтерником, как это было принято обычно, а со смычковым инструментом, «похожим на традиционный русский народный музыкальный инструмент — гудок» (235, 100). «Подобные отождествления библейских музыкальных инструментов с национальными. — замечает в этой связи Розов, — случаются в книжных миниатюрах нередко».

Другая особенность данной миниатюры в том, что на ней изображен не один какой-нибудь инструмент, а целый инструментальный ансамбль. Большинство инструментов, составляющих этот ансамбль, удастся идентифицировать без особого труда. Мы находим здесь трубу, рог, сопель, волынку, небольшой барабан или литавры (бубны), тарелки, ударяемые друг о друга или с помощью особой колотушки⁶. Неясен вопрос о струнных инструментах овальной формы или в виде восьмерки, на которых играют не смычком, а защищая струны пальцами.

Трудно сказать, существовали ли подобные ансамбли на самом деле, или художник произвольно объединил разные инструменты.

⁵ На других рисунках он изображен с гуслими.

⁶ В памятниках древнерусской письменности встречается упоминание об инструменте, называемом «бряцало». По мнению К. А. Верткова, «это был металлически... самозвучающий инструмент, либо подобный гонгу, в который ударяли колотушкой, либо типа взаимоударяемых медных тарелок (50, 100—101).

Некоторые свидетельства указывают на то, что ансамблевая игра была известна в Киевской Руси (235, 102). Любопытно с этой точки зрения, что композиция рассмотренной миниатюры повторяется в одной из иллюстраций книги Козьмы Индикоплова, относящейся к XVI веку. Отмечая такое разительное совпадение, Розов пишет: «Объяснить же это можно скорее не влиянием редкостной иконографии последней (Хлудовской псалтыри), а бытованием этих инструментов в окружавшей книгописца среде» (235, 102).

Духовые инструменты

Книжные миниатюры Древней Руси являются ценным источником для суждения и о характере самих инструментов, и о том, как и при каких обстоятельствах они использовались⁷. Чаше всего встречаются изображения труб, что, вероятно, объясняется их привилегированным положением как инструмента военного строя и торжественных государственных церемоний. Это в большинстве случаев длинные прямые или слегка изогнутые трубы, принадлежащие к типу тубообразных.

Подобного рода трубы были известны древним восточным цивилизациям, где они применялись в качестве ритуального инструмента, а также античному миру. В Западной Европе они получают широкое распространение в эпоху позднего средневековья под названием *busine* (нем.), *buisine* (англ.). «На трубе, — по описанию К. Закса, — подвешено знамя с вышитым гербом, что ясно выделяет бузину как привилегированный инструмент княжеского и рыцарского сословия» (368, 283). На древнерусских миниатюрах встречается изображение труб, украшенных художественной резьбой и чеканкой. Такие трубы являлись, видимо, индивидуальной принадлежностью лиц высокого общественного положения.

Трубы эти не имели игровых отверстий или клапанов, изменение высоты звука достигалось на них только посредством передувания. Обладая небольшим набором звуков, они служили главным образом для сигнализации (призыв к боевой готовности, предупреждения об опасности).

Как правило, трубы использовались в сочетании с другими инструментами. Так, при описании штурма города Болгара на Волге в 1219 году русской ратью под водительством князя Святослава Всеволодовича летописец сообщает, что, готовясь к бою, князь «повеле воем вооружатися, и стяги наволочив (то есть подняв знамена. — Ю. К.), изрядив полки в пасадах, и удариша в накры, и в органы, и в трубы, и в сурны, и в посвистели» (203, 331).

Здесь дан наиболее полный перечень тех инструментов, которые применялись в военном деле, хотя и не все приводимые наименования вполне ясны. В частности, нельзя с точностью установить, что имеется в виду под словом «органы». Возможно, что оно употреблено здесь в собирательном значении, как музыкальные инструменты вообще. Но может быть также, что это слово тож-

⁷ Обзор древнерусских книжных миниатюр с изображениями военных инструментов см.: 294, 61—67; 224.

дественно появляющемуся в памятниках русской письменности позже (с XV века) «варгану» — древнерусскому названию ударного инструмента, по-видимому, восточного происхождения. Варган упоминается наряду с накрами⁸ — арабским инструментом типа небольших (обычно парных) литавр, проникшим в эпоху позднего средневековья и в страны Западной Европы (368, 85). Зурна (сурна, сурнай) — тип свирели, широко распространенный в странах Ближнего Востока, — не вошла в русский народный обиход, в военном же строю Древней Руси она применялась, вероятно, благодаря своему резкому и сильному звуку, могущему разноситься на далекое расстояние. Слово «посвистель» вызывает ассоциацию с названием белорусской окарины — «посвистулька», «свистелка», но имеется ли соответствие между самими инструментами, — не известно⁹.

В составе ратной музыки мы встречаем иногда и сопели (например, в Воскресенской летописи под 1220 годом читаем: «Пюнде полк по полце, бьюще в бубны и во трубы и в сопели»). Но чаще они упоминаются в другом контексте, в связи с обличениями, направленными против народных языческих обычаев и игр. Сопели, как и гусли, в представлении благочестивого древнерусского книжника одинаково ненавистны богу и служат для того, чтобы отвращать людей от истинной христианской веры. Бесы, являющиеся к преподобному Исакию Пещернику, «ударяя» в сопели, и в гусли, и в бубны, доводят его до полного изнеможения и оставляют еле живого. Чернец Георгий предостерегает в своем поучении: «Смеха бегай лихого; скомороха... и гудца и свирца не введи в дом свой глума ради». Свирец, свирельник, — то же, что играющий на сопели, поскольку в памятниках древней русской письменности не делается различия между сопелью и свирелью, и оба эти названия могли относиться к одному и тому же инструменту.

Известно лишь одно изображение древнерусской сопели в Радзивилловской, или Кенигсбергской летописи¹⁰ на рисунке, иллюстрирующем то место в летописном тексте, где говорится о брачном обычае некоторых славянских племен, которые «сходились на игрища, на пляски и всякие бесовские песни» и тут умыкали себе жен. Справа на этом рисунке изображен музыкант, играющий на духовом инструменте. «Это, — как описывает данное изображение современный исследователь, — сравнительно короткая трубка (длиной, вероятно, 35—40 см), которую исполнитель держит обеими руками, положив четыре пальца левой руки на поверхность инструмента и, очевидно, перебирая пальцами отверстия, которых

⁸ «Начаша сурна, играти и в варганы, и в накры бити» (Никоновская летопись, 1453 год).

⁹ К. А. Вертков предполагает, что «посвистель — по-видимому, поперечная малая флейта... Ее небольшой звуковой объем был достаточен для своеобразного „подголосочного“ свиста в ансамбле ратных инструментов» (50, 41).

¹⁰ Составлена летопись была, по-видимому, в конце XV века, но, по мнению исследователей, образцами для ее рисунков послужили древнейшие лицевые (иллюстрированные) рукописи Киевской Руси (196, 50—53).

на рисунке не видно» (224, 151). Количество игровых отверстий, вероятно, должно было соответствовать числу пальцев, которыми они зажимались.

Очень близки к инструменту, изображенному на миниатюре Радзивилловской летописи, две сопели, найденные советскими археологами на территории Новгорода (хотя длина их несколько меньше предполагаемой М. Г. Рабиновичем — 22,5 и 19 см; количество отверстий соответственно 3 и 4). Ссылаясь на специальное исследование Н. И. Привалова о русских народных духовых инструментах (217), Б. А. Колчин утверждает, что «по устройству они ацалогичны хорошо известным русским дудкам и свирелям XIX в.» (107, 88). Таким образом, можно констатировать, что за восемь столетий (одна из новгородских сопелей относится к XI веку), а, может быть, и больше, этот инструмент не претерпел существенных изменений. Колчин называет найденные им инструменты дудками или свирелями. Что касается первого из этих названий, то оно равнозначно сопели, наименование же «свирель» утвердилось в наше время за двухствольной овистковой флейтой. Поэтому предпочтительнее пользоваться названием «сопель», которое было, по-видимому, более широко распространено в Древней Руси.

Надо, однако, заметить, что сопель или дудка, до сих пор еще сохранившаяся кое-где в народном обиходе, была мало пригодна для использования в воинском строю из-за своего слабого звука. Возможно, мы имеем здесь дело с обычной в то время терминологической неточностью, и летописец употребляет название «сопель» вместо «сурна». Слово «сопель» могло служить таким же собирательным наименованием, как и гусли, охватывая всю группу деревянных духовых. Этим словом переводилось, например, греческое авлос (270, II, 464), о котором русский книжник XI—XII веков вряд ли имел ясное представление.

На упомянутой иллюстрации из Радзивилловской летописи изображен также приплясывающий или подпрыгивающий мужчина с подвешенным на шею ударным инструментом типа небольшого барабана, по которому он ударяет плетью с шаром на конце. Так выглядел, надо полагать, старинный русский бубен, бытовавший в народе рядом с гуслиями и сопелью. Название это тоже являлось общим, групповым. Н. Ф. Финдейзен, обращая внимание на то, что бубен можно было встретить и в руках скомороха, и у военачальника, замечает: «Нужно поэтому допустить, что и самая форма и конструкция бубна в древности не были однообразны, но представляли различные типы ударных инструментов» (294, 222).

Среди скоморошских инструментов, используемых при отправлении языческих обрядов, первый русский летописец называет однажды и трубы. В «Повести временных лет» под 1068 годом говорится о «трубах и скоморохах, гуслиях и русалиях», которыми дьявол отвращает нас от бога. В одной из рукописей, правда, уже более позднего времени (XVIII век), на картинке, иллюстрирующей искушение преподобного Исакия, мы видим трубы в руках у бесов.

«Из этих свидетельств, — пишет Н. И. Привалов, — мы можем заключить, что трубы были в употреблении народных увеселителей наравне с другими музыкальными инструментами» (217, I, 67). Однако эти трубы отличались от военных по материалу, а частично, может быть, и по конструкции. В некоторых областях Украины, Белоруссии и Русского Севера до сих пор сохранились деревянные и берестяные трубы, применяемые и для обрядовых целей. Так, на Гуцульщине пользуются трембитой при колядовании, подавая сигнал о прибытии колядников (102, 112). Можно полагать, что древнерусская обрядовая труба употреблялась в аналогичном плане и служила в первую очередь для того, чтобы созывать народ на игрище. Деревянные ритуальные трубы принадлежат к древнейшим разновидностям этого инструмента.

Трубами могли называться и собственно трубы, и рога, делавшиеся из рогов животных или из бересты¹¹. В позднейшее время рожок сохранился в народной практике преимущественно как пастьухий инструмент. В Древней Руси функции рогов были гораздо разнообразнее. Наряду с трубами они применялись и в воинском строю и в придворных церемониях.

Особенно высоко ценились туры рога, являвшиеся обычно личной принадлежностью князей и представителей высшей боярской знати. Воспоминание о таком инструменте сохранилось в былине про Василия Окульевича, который, чувствуя приближение смерти, просит дать ему его турый рог: в первый раз он затрубил в него так, что «высокии-то горы пошаталися», во второй раз — «темнь-то лсы повалялисися», в третий раз — «по морю пошел-то шум велик»¹².

Два турьих рога, найденных в 70-х годах прошлого века при раскопке Черной могилы в Чернигове, до сих пор привлекают внимание археологов и историков культуры как один из замечательнейших образцов древнерусского прикладного искусства. Рога окочены серебром с тонкой художественной чеканкой, в которой восточные элементы соединяются с русскими сказочными мотивами (246, 283—289). Как рога, так и шлем с позолотой, найденный там же, относятся, по-видимому, к предметам личной княжеской утвари. Они могли служить князю и на охоте, и во время пирушки, и в ратном походе.

Н. Ф. Финдейзен сравнивает значение этих рогов с ролью олимфанта — рога из слоновой кости, который в X—XI веках проник из Византии в страны Западной Европы и рассматривался там как

¹¹ Н. И. Привалов (217, I, 58) считает, что рога из дерева и бересты стали изготавливаться в позднейшее время — «за недостатком для них природного материала», то есть рогов животных. Однако это объяснение малоубедительно, поскольку деревянные рога и трубы существовали у многих народов уже на самых ранних ступенях развития. Вернее говорить о разных видах этого инструмента.

¹² В былине пристрастие Василия Окульевича к турьему рогу связывается с тем, что он «смолоду — охотник был коров пасти». Но это очевидный результат позднейшей интерпретации.

величайшая драгоценность, доступная только князьям и крупным феодальным сеньорам (294, 27). В «Слове святого Григория» есть место, позволяющее предположить, что олифант был знаком и Киевской Руси. В числе «дьявольских забав», которых должен избегать верующий христианин, здесь наряду с «бубенным плесканьем», «свирельным звуком» и «гуслими мускийскими» названа «фружская слонница». «Это слово, несомненно обозначающее музыкальный инструмент, — замечает Финдейзен, — осталось без объяснений наших исследователей... Не представляет ли „фружская слонница“ перевод французского *олифанта* — рога из слоновой кости, известного в средние века на Западе, а затем появившегося и при московском дворе?» (294, примеч. 35). К этому следует сделать только некоторую хронологическую поправку. Упоминание «фружская слонница» в памятнике древнерусской учительной литературы, относимом исследователями к XI—XII векам, указывает на то, что инструмент, подразумеваемый под этим наименованием, проник на Русь не в пору расцвета Московского государства, а, по-видимому, тремя-четырьмя столетиями раньше.

Кроме перечисленных инструментов в Древней Руси, вероятно, существовали и некоторые другие, о которых имеющиеся литературные сведения, изобразительные и археологические материалы не дают достаточно полного и исчерпывающего представления. Можно полагать, что ряд инструментов, сохранившихся поныне в народном музыкальном быту, пользовался любовью и признанием народа с давних пор и был известен уже в первые века русского государства.

Так, в памятниках древнерусской письменности встречается упоминание о цевнице — многостольной флейте, или флейте Пана, принадлежащей к древнейшим видам музыкальных инструментов. В позднейшее время этот инструмент сохранился лишь в немногих областях России и Украины под названием кувиклы, кувиклы, кувички, кувича (217, II, 103—110), а в XX веке считался совсем исчезнувшим. В конце 30-х годов К. В. Квитке удалось найти его в Курской области, а вслед за тем Л. В. Кулаковский установил существование кувикл и в некоторых селах Брянской области. «Примитивность, архаичность культуры брянских кувикл, — замечает исследователь, описывая практику игры на них, — позволяет рассматривать эту культуру как подлинное начало развития инструментальной музыки. Кувиклы, игра на них — это один из самых нижних „слоев“ в многослойном культурном наследии современной русской деревни» (125, 40—41; 128).

На кувиклах играют только женщины небольшими ансамблями, причем их применение ограничивалось определенными периодами сельскохозяйственного года, что было связано с существовавшими издавна поверьями: «Начинать игру на кувиклах, — сообщает Л. В. Кулаковский, — старики разрешали не раньше, чем зацветает рожь („чтобы колос пустой не был“), или не раньше „Десятой Пятницы“; когда начинали сеять озимые (после „Фролова дня“, 31 августа) — играть запрещали» (125, 41).

К весьма отдаленному периоду можно отнести происхождение различного рода погремушек, трещоток, колокольчиков и т. д. Подобные звучащие предметы часто находят в древних местах погребения, что говорит о их ритуальном назначении при отправлении похоронного обряда.

Среди названий музыкальных инструментов, против которых направляет свой благочестивый гнев русский средневековый книжник, мы встречаем *замар*, или самар. Производным от этого названия является выражение «замарные писки» в одной из редакций жития Феодосия Печерского. В данном случае, однако, речь идет не о коренном русском инструменте, вошедшем в широкий народный обиход. Замар, иначе замр или замир — арабский духовой инструмент аналогичный зурне, которая входила в состав древнерусской военной музыки. Упоминание замра рядом с «гуслими мусикскими», «бубенным плесканьем» и «свирельным звуком» в «Слове святого Григория» и некоторых других источниках указывает на то, что этот инструмент применялся также при дворе, во время княжеских пирушек и увеселений.

Орган
в Древней Руси

Наряду с иноземными зодчими, живописцами, мастерами художественного ремесла, приходившими из Византии и других стран Востока и Запада, в Киеве могли бывать и иностранные музыканты со своими инструментами, не известными ранее на Руси. В этой связи представляет особый интерес вопрос о том, существовал ли в Киевской Руси орган. В музыкаведческой литературе многократно цитировалась красочная картинка княжеского придворного музицирования, данная в житии Феодосия Печерского: «овы гусленыа гласы испущающим, и инем мусикыйскиа гласящим, иныа же органныа». Некоторые исследователи, буквально истолковывая слово «органна», пытались опереться на данное свидетельство как на доказательство того, что в Киеве перед князем играли на органе (166, 8; 237, 21—22). Другие проявляют в этом отношении большую осторожность, не считая возможным делать на основании одного этого текста такие выводы¹³.

Веским доказательством существования органа в Киевской Руси в XI веке можно было бы считать открытие, сделанное при расчистке фресок киевского Софийского собора в 1964 году. Оказалось, что фреска, известная под названием «Скоморохи», в 1843 году была записана масляной краской, в результате чего содержание ее в некоторых местах оказалось искаженным. Когда этот верхний слой был снят, то в левой части фрески вырисовалась картина совершенно отличная от той, которая известна была до сих пор по многочисленным репродукциям и перерисовкам. Вот как описывают ее современные исследователи: «...Перед нами древнее

¹³ Так, Ж. Гандшин отмечает, что вопреки естественному, казалось бы, предположению, что Византия, поставлявшая органы на далекий Запад, к франкам, пришел и в Киев, они появились на Руси только в конце XV века и пришли из Западной Европы (57, 46). Мнение Гандшина о времени появления органа на Руси разделяет Н. Ф. Финдейзен (294, 238).

изображение пневматического органа, играющего в сопровождении духовых и струнных инструментов. Справа — музыкант-органист, несколько подавшись вперед, ударяет по клавишам. Две фигуры слева — рабочие-надувальщики мехов, со шлангами или рычагами в руках. Надувальщики стоят на мехах... сжимая их тяжестью своего тела... Сам орган изображен в виде высокого прямоугольника, покрытого сверху двускатной крышей» (56, 53).

Остается, однако, открытым вопрос — действительно ли на этой фреске запечатлены картины музицирования во дворце киевских князей. Выше уже говорилось о том, что, по мнению авторитетных историков древнерусского искусства, стенная роспись на лестнице Киево-Софийского собора изображала сцены византийского придворного быта. В языке древнерусской письменности слова «орган», «органный», «органьская» относились, как показывают многочисленные примеры, к инструментальной музыке вообще, а не к одному определенному типу инструмента. В сборнике поучительных изречений «Пчсла» (XII—XIII века) греческое «аулонс» (авлос) переводится словами «трубам органьским» (270, II, 705). В славянском переводе поучений Григория Назианзина (XI век), слово «органон» истолковано как «гусли некия многими струнами» (270, I, 610). В Четых-Минях XV—XVI веков на месте латинских названий «цимбалис» и «органис» стоит — «кимвалы и гуслины».

Эти примеры убеждают в том, что древнерусский переводчик не имел представления об органе как таковом и каждый раз, когда ему попадалось это слово, подбирал образцы инструментов, знакомых ему из окружающей действительности. Производным от «орган» является и «варган» — название ударного инструмента, входившего в состав ратной музыки¹⁴.

Иногда слово «орган» применялось в чисто риторическом смысле, не приобретая определенного предметного значения. Таково торжественное обращение из «Слова Даниила Заточника» в духе ораторской прозы XII—XIII веков: «Вострубим, яко во златоконные трубы, в разум ума своего и начнем бити в сребренны органы возвитие мудрости своеа». Д. С. Лихачев приводит этот оборот как типичный образец литературного приема, называемого «стилистической симметрией». В отличие от художественного параллелизма, основанного на сопоставлении двух разных явлений, стилистическая симметрия представляет собой повтор одного и того же в разной форме, с помощью различных слов. В приведенных строках из «Слова Даниила Заточника», по замечанию Д. С. Лихачева, «содержится не два призыва, а один. „Златоконные трубы“ и „сребренны органы“ — не два предмета, а один, но названный общо, без уточнений: некий отвлеченный драгоценный музыкальный инструмент» (140, 174—175).

¹⁴ Двойное понимание слова «орган», по-видимому, идет из Византии. В описании приема Ольги Константином Багрянородным говорится об органах духовых и ударных (13, 117).

Наконец, следует обратить внимание на то, что текст жития Феодосия Печерского в том месте, которое обычно приводится для доказательства существования органа и органной игры в древнем Киеве, недостаточно устойчив. В редакции XII века оно читается так: «овы гусельныя гласы испущающе, другия же органныя гласы поюще». Очевидно, переписчик хотел внести здесь уточнение, опять же указывающее на то, что орган как особый музыкальный инструмент не был ему известен.

Таким образом, прямых указаний на то, что при дворе киевских князей играли на органе, имеющиеся в нашем распоряжении источники не дают. И если все же допустить такую возможность, то надо будет признать, что орган не привился в музыкальном обиходе Древней Руси и очень скоро был здесь забыт.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАННИЕ ФОРМЫ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Вместе с принятием христианства в конце X века в Киевской Руси начинает развиваться церковное пение, являвшееся неотъемлемой частью богослужебного ритуала. Среди представителей древнерусской феодальной верхушки уже задолго до официального «крещения Руси» существовали сторонники христианской религии, которые отказывались от своих прежних языческих богов и переходили в новую веру. Но это были отдельные небольшие группы, и мы не знаем, как совершалось у них богослужение, каким образом отправляли они предписанные церковным уставом религиозные обряды. Только с того времени, когда христианство было объявлено государственной религией, возникает единая церковная организация, начинается широкое строительство храмов, создается клир с его строго выдержанной иерархической структурой, словом, оформляется культ.

Уже в первых летописных сообщениях о принятии христианства Русью упоминаются церковные певцы. Таково приводимое В. И. Татищевым летописное свидетельство о том, что, когда Владимир Святославич крестился, византийский император прислал ему «многи иереи, диаконы и демественники от славян» (155, 137). В Лаврентьевской летописи упоминается о «дворе деместиков», находившемся в Киеве за выстроенной Владимиром церковью св. Богородицы (Десятинная церковь). «Демественник», или «деместик» — это, по-видимому, разные транскрипции греческого слова «доместик», руководитель церковного хора, регент или первый певец (иначе «протосалт»), выступавший в роли запевалы. Церковное пение входило в круг обязательных дисциплин, которым обучали в школах, создаваемых уже в конце X века для подготовки грамотного духовенства и образованных лиц из высшего сословия. Н. С. Чаев, основываясь на данных летописи и других исторических источников, пишет: «В „низшей“ школе, существовавшей

при монастырях или, быть может, в виде более или менее значительных групп учащихся около отдельных священников и подготавливавшей почти исключительно лиц для обслуживания культа, преподавалось чтение, письмо и пение... В школах, где обучались дети „нарочитой чади“, кроме только что названных „наук“, могли преподаваться также „философия, риторика и вся грамматика“» (94, II, 220).

Монументальные, величественные по архитектуре и роскошно декорированные храмы, возводившиеся в Кисеве, Новгороде и других городах, должны были располагать достаточными в численном отношении хорами хорошо обученных, знающих свое дело певцов, исполнение которых соответствовало бы пышности храмового интерьера и торжественности совершаемого в нем богослужения. Со второй половины XI столетия важную роль в развитии церковного пения начинают играть возникающие около больших городов монастыри, в частности Киево-Печорский монастырь, являвшийся одним из крупнейших очагов культуры и просвещения в Древней Руси.

Но имеющиеся в нашем распоряжении сведения о наиболее раннем периоде русского церковно-певческого искусства крайне скудны и зачастую недостаточно ясны. Дошедшие до нас певческие книги XI века ограничиваются лишь указаниями на глас и точками в тексте, отмечающими границы строк, на которые подразделяется напев. Этих данных, конечно, недостаточно для того, чтобы восстановить мелодический строй песнопений того времени. Нотированные же певческие рукописи возникли не ранее начала или даже середины XII века.

**Вопрос об истоках
знаменного распева**

Отсутствие непосредственных письменных источников служит причиной неопределенного, гадательного характера, а часто и очевидной произвольности высказывавшихся в литературе суждений об истоках церковного пения в России и о том, каковы были его формы и мелодический склад в первый период после принятия Русью христианства. Д. В. Разумовский, положивший начало систематическому изучению памятников древнерусского певческого искусства, признавал: «Относительно самого пения первенствующей русской церкви нельзя сделать никакого определенного заключения. Ни Константинополь, откуда присланы первые певцы русской церкви, ни личность самих певцов, славян по происхождению, не могут сообщить ничего о свойствах и характере первого церковно-русского пения. Несомненно только то, что православная русская церковь не изобрела сама богослужебного пения, но получила его вполне готовым по своему техническому устройству» (226, 58).

Радикально противоположный взгляд был высказан С. В. Смоленским, утверждавшим, что существовавшая в Древней Руси система крюкового музыкального письма и самые церковные напевы, зафиксированные с его помощью, являются всецело продуктом самобытного народного творчества и возникли на русской

почве самостоятельно, независимо от какого бы то ни было воздействия извне. «...К XI веку, — писал Смоленский, — т. е. сейчас при крещении Руси, мы уже имели отлично выработанное в знаменах, вполне систематизированное русское певческое искусство, располагавшее весьма внушительным объемом своих книг и мелодиями столь твердыми и народными, что они сохранились живыми до наших дней» (258, 20).

Это решительное заявление не подтверждается, однако, никакими историческими фактами и ссылками на источники. Смоленский не объясняет, где и как успела сформироваться уже к началу XI века эта высокоразвитая, самостоятельная певческая культура, обладавшая вполне законченным характером и выработанными средствами письменной фиксации ее мелодий. Для того, чтобы согласиться со Смоленским, надо или допустить, что ко времени официального «крещения Руси» христианская религия уже глубоко вошла в сознание русских людей и охватила широкие народные массы, или стать на точку зрения книжника XVII века, который, отвергая версию о греческом происхождении знаменного пения, приписывал его создание «неким премудрым русским риторам... вдохновенным святого и животворящего духа наставляемым на дело сие» (282, 20). Оставляя в стороне второй вариант, нужно сказать, что и первое объяснение оказывается исторически совершенно беспочвенным. Немногочисленные приверженцы христианства на Руси в IX и X веках принадлежали к числу грескофильски настроенной знати, имевшей мало общего с народом. Известно, что и после принятия христианства как государственной религии христианская вера медленно, с трудом проникала в сознание народных масс, оставаясь по существу религией феодальных верхов.

Несмотря на свою полную историческую несостоятельность, выдвинутая Смоленским концепция «самозарождения» знаменного распева на русской почве находила сторонников еще в сравнительно недавнее время. В. М. Беляев в некоторых отношениях даже заостряет эту точку зрения и придает ей еще более крайний характер, утверждая, что не только самые напевы, но и теоретические основы русского церковного пения, принципы его организации были вполне оригинальными и не имели ничего общего с византийским певческим искусством (25, 26—27).

Вопрос об отношении древнейших форм знаменного распева к византийскому церковному пению впервые был поставлен на твердую научную почву в связи с организованной Обществом любителей древней письменности в 1906 году экспедицией на Афон с целью изучения старинных певческих рукописей. Обширный рукописный материал, с которым получили возможность познакомиться участники экспедиции, позволил перейти от общих догадок и предположений к более конкретным и доказательным суждениям. Сравнительный анализ старейших по возрасту русских и греческих рукописей заставил А. В. Преображенского прийти к радикально противоположным выводам, которые были изложены им в докладе, прочитанном на заседании Общества, а затем опублико-

ванном в «Русской музыкальной газете». Важнейшие из этих выводов сформулированы в следующих трех положениях:

«Необходимо признать, во 1-х, что знаменная нотация древних славянских певчих книг есть нотация греческая, с совершенно незначительными изменениями приспособленная для распевания славянского текста.

Во 2-х, что греческая нотация заимствована славянами для записи греческих же церковных напевов, а не каких-либо самостоятельных или оригинальных мелодий.

В 3-х, что греческие напевы, рассчитанные на греческие же тексты, не могли быть применены к славянским текстам без нарушения некоторых мелодических и ритмических свойств напевов, равно и правильности самого текста, но при этом совершенно не потерпели в славянском изложении существенных изменений» (215, 260—261).

Эти положения, развитые и дополненные в некоторых других трудах того же автора (211), послужили в значительной степени основой для дальнейшего изучения ранних славянских певческих рукописей в их отношении к греческим образцам. Но чрезмерная категоричность формулировок Преображенского в цитированной публикации вызвала тогда же возражение со стороны В. М. Металлова. Соглашаясь с Преображенским в существе вопроса и считая невозможным оспаривать зависимость древнерусского церковного пения от греческого, Металлов заостряет внимание на тех «нарушениях» в строении текста и мелодии при усвоении греческих песнопений славянами, которые отмечались и Преображенским, но рассматривались им как нечто несущественное и маловажное. «...Различие суждений, — по мнению Металлова, — может быть только в том, чистые ли греческие напевы перенесены на Русь или славянизованные...» (155, 44).

Принципиальная сторона вопроса о византийском влиянии в культуре Древней Руси, о роли заимствований из Византии в формировании русской литературы и искусства достаточно выяснена в советской исторической науке. Нельзя не согласиться с В. И. Лазаревым, что «изолированное изучение древнерусского искусства, в полном отрыве его от искусства Византии и южных славян, неизбежно толкает исследователя на путь ложно понятого патриотизма» (130, 302). Задача исследования отдельных областей древнерусской художественной культуры заключается не в подтверждении или отрицании самого факта влияния, исходивших от Византии, а в том, чтобы проследить конкретные формы этого влияния, пути его проникновения на Русь и дальнейшей трансформации заимствованных элементов в новом окружении, в котором они очутились.

Термин «влияние» достаточно широк по своему смыслу и в разных исторических ситуациях может иметь неодинаковое значение. Поэтому Д. С. Лихачев предложил заменить его по отношению к воздействию Византии на литературу Древней Руси словом «трансплантация» — пересадка: «Памятники пересаживаются,

трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому как пересаженное растение продолжает жить и расти в новой обстановке» (142, 22). «Трансплантация, — пишет далее ученый, развивая свою мысль, — позволяет росткам старой культуры самостоятельно, творчески развиваться на новой почве. Она ведет к появлению местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры. Это явление чрезвычайно важно для образования и формирования новых культур: признак их „молодости“ и жизнеспособности» (142, 22).

В истории древней русской литературы, по крайней мере первого, киевского ее периода, переводной литературе отводится весьма значительное место, и ее памятники рассматриваются наряду с оригинальными произведениями как неотъемлемое достояние русской или общеславянской письменности. В процессе своего бытования переводы с греческого или с других языков подвергались многократным переработкам, приобретая все больше черт, заимствованных из русской действительности. Переводная литература, как замечает Н. К. Гудзий, «органически включалась в общий литературный поток, стиравший грани между чужим и своим», став «фактом русской литературы в такой же мере, в какой им стали позже, например, переводные произведения Жуковского» (71, 28).

Аналогичный процесс усвоения и ассимиляции пересаженных из иной среды новых форм происходил и в области церковного пения. Христианское певческое искусство было перенесено на Русь из Византии в готовом, сложившемся виде. К XI веку уже полностью определились не только его общие стилистические нормы и жанровые разновидности, но и основной репертуар песнопений. Это столетие было последним, завершающим этапом византийского гимнотворчества, деятельность так называемых мелургов (название примерно соответствует древнерусскому «распевщик») в последующий период сводилась преимущественно к варьированию, расцвечиванию традиционных напевов или созданию новых мелодий к канонизированным текстам на основе имеющегося запаса певческих формул (382, 237—238).

Для того, чтобы понять, как протекал исторический процесс «вживания» византийских форм в русскую художественную культуру, важно уточнить — когда и при каких условиях была эта пересадка осуществлена. В этом вопросе далеко не все еще ясно. Обычно указывается на роль Болгарии как посредницы в передаче основного фонда христианской литературы от Византии к восточным славянам. Как известно, в Болгарии, где христианская религия утвердилась на сто с лишним лет ранее, чем в Киевской Руси, важнейшие богослужебные книги были переведены с греческого на славянский уже в IX—X веках. Вполне естественно, что при принятии христианства Русью были использованы уже готовые болгарские переводы. Современные историки сходятся во мнении, что болгарские богослужебные книги распространялись на Русь еще до того, как христианство получило официальную госу-

дарственную санкцию. Среди них безусловно должны были быть и певческие книги.

Но каков был характер этих книг — остается невыясненным. Выше уже было отмечено, что старейшие из дошедших до нас русских певческих книг с музыкальной нотацией относятся не ранее, чем к концу XI—началу XII века. Отсутствие более ранних рукописей подобного рода исследователи объясняли их гибелью и уничтожением вследствие набегов степных кочевников, пожаров и других стихийных бедствий. Но еще Металлов обратил внимание на неубедительность такого объяснения, так как от того же периода сохранились книги с текстами песнопений, но без музыкальных знаков. Указания на глас, к которому относится то или другое песнопение, и регулярная простановка точек, обозначающих границы мелодических строк, с очевидностью говорят о том, что эти книги также предназначались для пения. Такой тип нотированных певческих книг остается распространенным и позже, когда знаменное письмо было уже достаточно освоено. Металлов делает отсюда логически обоснованный вывод, что в первые века развития русского церковного пения преобладала устная традиция и мелодии заучивались на память, по слуху — «немногие же экземпляры нотных певческих книг служили только мнемоническими регуляторами напевов» (155, 35).

Из сказанного очевидно полная необоснованность приведенного выше утверждения С. В. Смоленского, что к XI веку русская церковь располагала уже «весьма внушительным объемом» своих певческих книг, в которых был представлен основной круг ее богослужебных напевов, записанных с помощью «отлично выработанной» системы знамен. Гораздо более вероятным представляется предположение, что своя музыкальная письменность, основанная на самостоятельно интерпретированной системе греческих неум, возникла на Руси позже, в итоге уже довольно длительного пути развития певческого искусства на русской почве, и первые образцы этой письменности появляются спустя не менее ста лет после принятия христианства.

Вопрос о том, была ли славянская «рецензия» греческого неуменного письма создана усилиями русских мастеров церковного пения или они получили ее в готовом виде от южных славян, продолжает быть дискуссионным. Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что мы не знаем ни одной южнославянской нотированной певческой рукописи, которая была бы старше древнейших памятников русской знаменной письменности или даже одинакова с ними по возрасту. Немногочисленные болгарские певческие книги XII—XIII веков, дошедшие до нас большей частью в виде отдельных кратких фрагментов, весьма несовершенны по своему музыкальному письму, и трудно предположить, чтобы они могли опираться на прочную и высокоразвитую письменную традицию. Мы имеем здесь дело скорее с неуверенными еще опытами и поисками средств музыкальной фиксации напева. Это относится и к такому широко известному в науке памятнику, как Болонская псалтырь

XIII века. Современный болгарский исследователь пишет, обращая внимание на непоследовательность постановки музыкальных знаков в этой рукописи и частые случаи их несовпадения со словесным текстом: «Видно, что писец ставил эти знаки невнимательно и небрежно, как будто он их переписывал с имевшегося у него образца и расставлял, не разбираясь в их конкретном техническом значении. Поэтому их начертание очень неправильное, неясное и неустойчивое» (320, 131)¹.

Можно было бы объяснить эти недостатки упадком и забвением некогда цветущей традиции в условиях длительного иноземного гнета. Но такое объяснение все же натянуто и малоубедительно. Оно оставляет открытым вопрос — почему же среди двух с лишним десятков болгарских богослужебных книг древнейшего периода полностью отсутствуют нотированные певческие рукописи? Следует полагать, видимо, что до конца XII века болгарское церковное пение основывалось на изустной передаче напевов и музыкальная письменность получает более широкое развитие только в период Второго Болгарского царства, после освобождения от власти Византии в 1187 году. Еще позже внедряется неэмвеное письмо в певческую практику Сербии, где наиболее ранние нотированные рукописи датируются серединой XV века.

В сербском Хиландарском монастыре на Афоне хранятся фрагменты славянского нотированного Ирмология и Стихираря XIII века, опубликованные Р. Якобсоном (336). Но, как установлено югославским исследователем Б. Радойичем (321), фрагмент Ирмология является частью рукописи русского происхождения, другая часть которой находится ныне в Москве, в ГБЛ. Каким образом эта рукопись попала в свое время в Хиландарский монастырь — не установлено, но Радойич обращает внимание на то, что в этом монастыре были русские монахи, которые могли его сюда завезти. По мнению Радойича, русский Ирмологий, находящийся в Хиландарском монастыре, мог оказать влияние на сербские певческие книги (321, 267).

Все это дало Э. Кошмидеру достаточно веские основания для выдвижения гипотезы, что знаменное письмо сформировалось в Киевской Руси на исходе XI века и не имело прототипа у южнославянских народов: «В целом создается впечатление, что на территории восточных славян нотация не была скопирована с полностью нотированных рукописей южнославянского происхождения, но постепенно, ощупью отыскивалась в старейших рукописях и была впервые внесена в готовые письменные тексты» (353, 149).

Если Кошмидер прав, то надо полагать, что русские книжники и знатоки церковного пения, проставляя в певческих книгах музыкальные знаки, обращались непосредственно к византийским источникам.

¹ Автор цитированных строк Х. Кодов отмечает, что Паликарова-Вердей в своем известном труде (363) не обратила внимания на эти погрешности и ошибочно приняла все надстрочные знаки за знаки музыкальной нотации.

К важнейшим видам церковных песнопений, сложившимся в Византии, относятся тропари, кондак (контакцион) и канон. Первоначально в V—VI веках тропарями (тропарии) назывались краткие молитвенные песнопения, вставлявшиеся при чтении псалмов после каждого стиха. Эти ранние образцы византийской гимнографии до нас не дошли. По предположению Веллеса, напевы их носили характер силлабической псалмодии (382, 179). В VI веке возникает контакцион (хотя само название появилось позже) — многострофное произведение, все строфы которого строились по одному образцу (ирмосу) и исполнялись на тот же самый напев, варьирувавшийся от строфы к строфе. Создание контакциона приписывалось одному из величайших византийских гимнографов Роману Мелоду. Аналогичным образом строился канон, возникновение которого на рубеже VII и VIII веков связывается с именем Андрея Критского (ок. 660—740). Дальнейшее развитие этот жанр получил в творчестве Иоанна Дамаскина (ум. 754) и его сводного брата Космы Иерусалимского. Канон состоит из девяти песен (од), каждая из которых включает несколько тропарей². При этом все последующие тропари сохраняли поэтическую и музыкальную структуру первого, называвшегося ирмосом. В структурном отношении, как замечает Веллес, оды канона не отличаются от кратких контакционов: «различие между этими двумя формами заложено в их содержании». «Контакцион — это поэтическая проповедь, поучение»; девять песен канона «носят характер хвалебного гимна» (382, 198). «Наиболее значительная разница между контакционом и каноном, — пишет далее тот же автор, — в возрастающей роли и большем разнообразии музыки в новом поэтическом жанре» (382, 202).

Эти основные музыкально-поэтические формы имели множество разновидностей, среди которых наибольшее значение имела стихира — вид тропаря, исполнявшегося в разных частях богослужения. Стихиры посвящались христианским святым, праздникам, отдельным событиям церковной и государственной жизни. Напевы стихир часто отличались большой протяженностью и мелодическим богатством.

В ряде случаев наименования песнопений определяются не музыкально-поэтическими признаками, а местом, которое они занимают в богослужении, религиозным содержанием или особым характером исполнения: так, последние тропари канона называются «богородичными», так как в них воспеваются богородица; «причастия» — группа тропарей, которые поются перед совершением обряда причастия; «кафизмы» — выбор псалмов, во время исполнения которых разрешалось сидеть; «катавасия» (катабазия) — не что иное, как повторение ирмоса после окончания канона или отдельной его песни, при котором певцы двух клиросов сходились

² Сначала количество тропарей в песне колебалось от шести до девяти, затем оно сократилось до трех.

на середине храма, и т. п. Поскольку эти разновидности не обладают особой художественной структурой, их нельзя считать самостоятельными жанрами певческого искусства.

Песнопения того или иного типа объединялись в сборники, содержание и структура которых регламентировались церковным уставом. Указывая на обилие различного рода сборников в Древней Руси, предназначавшихся как для домашнего чтения, так и для богослужебных целей, Д. С. Лихачев замечает: «Все эти типы и подтипы сборников должны также рассматриваться как жанры, но жанры особые — объединяющие другие жанры» (143, 51).

Среди богослужебных книг, которыми располагала византийская церковь в начале второго тысячелетия, было около десяти собственно певческих сборников³. Не все они получили распространение на Руси в первые века после принятия христианства. Насколько можно судить по дошедшим до нас рукописям, в период XI—XVI веков были в употреблении ирмологии (собрания ирмосов канонов), стихирари, минеи (помесячные службы, расположенные по церковному календарю, начиная с 1 сентября), кондакари (греч. — контакарион), включавшие наряду с кондаками также и некоторые другие песнопения. Но такая распространенная певческая книга, как октоих (осмогласник)⁴, появляется только в XV веке. Не ранее XV—XVI веков была распета псалтырь. Таким образом, круг певческих книг, а соответственно и видов песнопений на Руси в древнейший период был уже, чем в Византии.

Наиболее развитые формы византийской гимнографии — кондак (контакцион) и канон с течением времени распадаются и перестают существовать как крупные, сложные по структуре музыкально-поэтические композиции. В русских певческих книгах (а также в поздней греческой гимнографии) названия кондак, контакцион относились к кратким песнопениям торжественного, праздничного характера. Канон в основной своей части не пелся, а читался. Хоры правого и левого клироса поочередно пели только ирмос, а затем повторяли его вместе в конце песни (катавасия).

Так как богослужение в славянских странах, связанных с восточной христианской церковью, совершалось на их родном языке, то весь репертуар песнопений должен был быть переведен с греческого. И как бы переводчики ни стремились быть близкими к подлинному тексту, перевод не мог точно соответствовать оригиналу. При тесной и неразрывной связи слова с напевом, присущей средневековой монодии, малейшие отступления от количества слогов в поэтической строке или расстановки акцентов неизбежно вызвали некоторые, хотя бы и небольшие, изменения мелодической

³ Точное число их установить трудно, так как отдельные нотированные песнопения встречаются в книгах по преимуществу текстового характера.

⁴ Октоих содержит восьмидневный цикл песнопений, сгруппированных по глазам осмогласия. Книга составлена в VI веке антиохийским патриархом Северием Монофизитом, затем в VIII и IX веках ее дополнили Иоанн Дамаскин, Косма Маюмский и другие гимнографы.

структуры. Поэтому следует говорить не просто об усвоении греческих мелодий, а об их адаптации.

Знаменное письмо
и палеовизантийская
нотация

Сейчас уже можно считать достаточно выясненным вопрос об отношении древнеславянского знаменного письма к палеовизантийской нотации как особого местного варианта этой последней⁵. Впрочем, самое понятие палеовизантийской нотации не является вполне четким и однозначным. Под этим определением объединяется ряд последовательных стадий развития греческих неум в период от X до XII века. На протяжении этих трех столетий византийская музыкальная письменность носила, по выражению К. Флороса, «динамически подвижный» характер и находилась в состоянии непрерывной текучести (335, I, 305). В нее вносились многократные изменения и усовершенствования, вызванные стремлением найти способ наиболее полной и точной фиксации напевов. Эта цель была достигнута во второй половине XII века, когда палеовизантийскую (или ранневизантийскую) нотацию сменила другая, принципиально отличная от нее система, получившая в научной литературе наименование средневизантийской. Главное отличие средневизантийской нотации от предшествовавших ее стадий заключалось в том, что она указывала точные интервальные отношения между звуками мелодии, а не общее направление мелодического движения, как в более ранних формах неуменного письма. При наличии особых знаков, определявших ступень лада, с которой начинался напев, эта система давала возможность совершенно точно зафиксировать абсолютную высоту мелодии. Она не нуждалась уже в дальнейших уточнениях и потому устойчиво удерживалась в практике в течение длительного исторического периода. «Поздnevизантийская» нотация, вошедшая в употребление в XIV веке, отличалась от нее лишь в деталях.

Славянскими народами не была воспринята осуществляемая в Византии в XII веке реформа музыкальной письменности, и принципы палеовизантийской нотации с теми или иными частичными коррективами и дополнениями сохранялись у них на протяжении почти всего средневековья. В русской церковно-певческой культуре лишь на последнем этапе развития средневековой монодии, в других исторических условиях и совершенно иными методами, чем в Византии, была решена задача установления точного звуковысотного значения певческих знаков. Может быть, здесь проявлялся просто средневековый консерватизм мышления, заставлявший придерживаться однажды усвоенных и освященных религиозным обычаем форм. Возможно же, причина была в том, что в русском церковном пении играла большую роль устная традиция и при относительно незначительном еще распространении музыкальной письменности существующая система в достаточной мере удовлетворяла практическим потребностям.

⁵ Наиболее обстоятельный и детальный сравнительный анализ палеовизантийской и знаменной нотации см.: 335, I, 111—302.

Раннее знаменное письмо, как это показал ряд исследователей, начиная с Г. Тильярда, имеет наибольшее сходство с так называемой куаленской нотацией⁶, представляющей собой последнюю и высшую стадию развития палеовизантийской системы. Но, несмотря на свои преимущества перед остальными видами палеовизантийской нотации, она все же оставалась только вспомогательным средством при выучивании песнопений на слух. «...Куаленская нотация, — замечает Тильярд, — была чисто певческой системой и помогала певцу вспомнить то, что он выучил из уст мастера, точно так же, как невмы западной церкви или русская крюковая нотация до изобретения киноварных помет Шайдурова» (377, 31).

Отмечая несомненную связь знаменного письма с ранневизантийской куаленской нотацией, все исследователи, изучавшие эту проблему, вместе с тем обращают внимание и на очевидное различие между ними. Некоторые знаки, играющие важную роль в палеовизантийской нотации, не были усвоены славянской музыкальной письменностью. Например, в знаменных рукописях мы не встречаем знака, носящего греческое наименование «оксейя» (косая черточка с наклоном вправо наверх) и по своему значению тождественного петасте (славянский крюк). Он употребляется в знаменном письме только в вдвоенном виде как статья⁷ (соответствует греческому «дипле»), причем форма начертания изменена, и в рукописях древнейшего периода черточки даются чаще всего в горизонтальном положении. С другой стороны, в знаменной нотации встречаются знаки или комбинации знаков, неупотребительные в византийском музыкальном письме. К ним принадлежат, например, такие распространенные комбинации, как статья с запятой => (полкулизмы малая), статья закрытая ≡, статья светлая =.

Наиболее существенной особенностью ранней знаменной нотации является исключительная роль стопицы — знака, служащего заменой византийского исона. Исон как в палеовизантийской нотации, так и в позднейших ее формах означал повторение звука на той же высоте. Тильярд отмечает, что наряду с точкой (кентема) или двумя точками (дно кентемата) это был единственный знак, имевший постоянное значение (377, 30). Все остальные знаки палеовизантийской нотации могли служить для обозначения различных интервалов в зависимости от контекста, в котором они были даны: постоянным являлось только их метрическое, акцентное зна-

⁶ Это принятое в науке условное наименование было дано Тильярдом на основании рукописи Куаленского кодекса, находящейся в Парижской национальной библиотеке (см.: 375).

⁷ Систематическая, последовательно изложенная номенклатура знамен появляется в явческих азбуках лишь с конца XV века. Существовали ли эти наименования в практике с самого начала или они были даны позже, при разработке теоретических основ знаменного пения — неизвестно. О происхождении и корнях отдельных названий см.: 339.

чение (ударный или неударный звук) и указание на направление мелодического движения (вверх или вниз) ⁸.

Стопица не соответствует полностью исону, ее мелодическое значение было, по-видимому, более гибким и разнообразным. Но и она характеризуется тенденцией к постоянству высотного уровня. М. В. Бражников обращает внимание на то, что в певческих азбуках стопица обычно связывается с понятием «строки» («подробити гласом по строке»), то есть некоей условной звуковысотной оси, от которой отсчитывались ходы мелодии вверх или вниз (40, 28, 37, 86). В рукописях XII—XIII веков стопица по степени своей употребительности стоит на первом месте среди всех певческих знаков.

Основной фонд знаков, применявшихся в знаменной письменности первых веков ее существования, был довольно ограничен по сравнению с позднейшими периодами. М. В. Бражников насчитывает всего 16 знамен, занимающих сколько-нибудь значительное место в ранних певческих рукописях, выделяя из этого числа три важнейших и определяющих — стопица, крюк и статья (40, 83). Наряду с этим в старейших знаменных рукописях попадаются знаки или комбинации знаков, не свойственные ни палеовизантийской куаленской нотации, ни более поздним стадиям русского крюкового письма. С. В. Смоленский в своем описании ирмология XIII века, принадлежавшего Воскресенскому монастырю, приводит перечень употребляемых в этой рукописи знамен, выделяя целую группу знаков, которые он не находит возможным идентифицировать (256, 15—16).

В большинстве случаев, однако, эти «загадочные» знамена легко поддаются объяснению как рудименты чуждых систем и прежде всего так называемой кондакарной нотации ⁹. Воскресенский ирмологий в этом смысле не представляет собой исключения. Певческие книги XII—XIV веков нередко содержат не только отдельные знаки, но и целые участки кондакарной нотации, связанной с особым родом пения. Из кондакарной нотации заимствованы, например, такие знаки, как «опертый крест» \pm , знак \sim , близкий по значению к византийскому исону, но иной по начертанию ¹⁰, группа повернутых различным образом «больших гипо-

стаз» $\partial \partial \partial$. Применение одних и тех же знаков в разном по-

ложении — вертикальном, горизонтальном, наклонном, перевернутом — является одной из отличительных черт кондакарной нотации (334, IV, 28—29). Подобным же образом объясняются некоторые из знамен Воскресенского ирмология, например знак, который

⁸ Впрочем, некоторые знаки (например, апостроф — запятая или клазма — чашка) могли применяться для обозначения как нисходящих, так и восходящих ходов мелодии (335, I, 157).

⁹ См. о кондакарной нотации далее на с. 111—118.

¹⁰ Флорос сближает этот знак с понятием строки в древнерусском певческом искусстве (334, III, 51).

можно было бы назвать «опрокинутой чашкой»: ζ (чашка) —

Ω (опрокинутая чашка).

Ряд сложных начертаний, обращающих на себя внимание в памятниках раннего знаменного письма, представляет собой, по существу, так называемые лигатуры или конъюнктуры, поддающиеся расчленению на отдельные простые знамена¹¹. Обилие таких сложных, многосоставных обозначений характерно для более архаичной, чем куаленская, шартрской нотации, с которой генетически связано кондакарное письмо. Элементы шартрской нотации были присущи и знаменной письменности на ранних стадиях развития. Таким образом следует заключить, что эта последняя не была скопирована с определенного типа греческих рукописей, а выработана на основе различных источников путем самостоятельного отбора и частичного переосмысления имевшегося в палеовизантийской нотации фонда певческих знаков.

Вполне вероятно, что существовал какой-то общерусский центр, где выработывались формы знаменной нотации, создавались первые ее образцы, распространявшиеся затем по всей Руси. Находился ли он в киевском Софийском соборе, Киево-Печерской лавре или Новгороде — это в принципе не меняет положения¹². Важно подчеркнуть: 1) древнейшая славянская музыкальная письменность была прежде всего русской и возникла на Руси, 2) эта письменность сложилась не стихийно, не в результате отдельных случайных отклонений от византийской нотации, а явилась плодом сознательных и целенаправленных усилий. Здесь возможна известная аналогия с тем, как создавалась древняя славянская азбука — кириллица. В основу ее, как известно, было положено гречко-византийское торжественное уставное письмо (так называемый унциал) с некоторыми изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка. В таком же отношении находится знаменное письмо к палеовизантийской нотации. Сохранив основную систему ее знаков, русские мастера отказались от некоторых из них и, с другой стороны, ввели такие знаки или комбинации знаков, которых не было в византийской музыкальной письменности. В результате был выработан свой тип нотации, производный от ранневизантийского знаменного письма, но не тождественный ему.

К. Хёг, констатируя ряд особенностей знаменного письма, отличающих его от палеовизантийской нотации, замечает: «Проблема заключается в том, отражают ли различия только другой стиль нотации или иной мелодический стиль» (347, 47). В самой форму-

¹¹ О принципах лигатуры и конъюнктуры см.: 335, I, 194—195.

¹² Нельзя, однако, пройти мимо того факта, что большинство старейших певческих рукописей носит на себе очевидные признаки новгородского происхождения. Поэтому можно допустить, что уже в конце XI века Новгород играл ведущую роль в развитии певческого искусства на Руси.

лировке этого вопроса уже содержится в скрытой форме ответ, к которому склоняется датский ученый. В связи с опубликованными Э. Кошмидером фрагментами двух новгородских ирмологиев XII века Хег говорит об особой славянской традиции и высказывает предположение, что в этих фрагментах даны новый или коренным образом переработанный перевод текста и новая редакция напевов. «Если это так, — утверждает исследователь, — то надо считать а priori вероятным, что особый стиль музыкальной нотации отражает другой стиль музыки» (347, 49).

Соотношение слова
и напева в древнейших
славянских
песнопениях

Вопрос о переводах богослужебных текстов имеет первостепенное значение для понимания мелодической структуры знаменного распева. Тесная связь напева с поэтическим текстом была одним из основополагающих принципов средневековой христианской монодии как на Востоке, так и на Западе. Зависимость этих двух элементов друг от друга была взаимной, двусторонней. Так, в каноне на мелодию одного ирмоса распевался ряд дальнейших строк, которые должны были точно соответствовать по своему строению первоначальной модели: «Новая строфа должна была не только содержать такое же количество слогов, как и строфа, служившая для нее моделью, но и иметь ударения на тех же самых местах, чтобы наиболее высокий звук мелодической кривой совпадал с ударением в стихе. Если в строке новой строфы было на один или два слога больше перед ударным слогом, чем в строфе-модели, то вставлялось несколько безударных звуков на том же высотном уровне или ступенью выше» (382, 349).

Этот же принцип соблюдался в знаменном пении при распевании новых текстов или переводах с греческого. Задача, стоявшая перед переводчиком в данном случае, была очень сложна. Если переводы сочинений нелитургического характера допускали большую свободу в отношении к подлиннику, то в передаче канонизированных богослужебных текстов или книг «Священного писания» переводчик обязан был очень строго придерживаться не только смысла, но и построения фраз, расстановки слов в оригинале. В идеале такой перевод должен был быть дословным. Совместить это правило с требованием соответствия поэтического текста напеву удавалось далеко не всегда.

Многие исследователи очень критически оценивали славянские переводы церковных песнопений. Так, А. В. Преображенский, рассматривая несколько подобных по образцу ирмоса «Чужде матерем дество», находит в них «пожертвование... правильностью славянской речи» ради сохранения заданной мелодической модели и «рабствование» славянского текста чуждому, заимствованному напеву. Случайности и беспорядочности расстановки ударений в славянском тексте он противопоставляет полное соответствие музыкальных акцентов словесным в греческом изложении (215, 258—259). О недостатках славянских переводов, вызванных механическим следованием переводчиков порядку слов греческого оригина-

ла, а иногда непониманием их точного смысла, говорит и Э. Кошмидер (350, II, 60).

В литературе долгое время господствовало мнение, что в переводах богослужебных текстов была полностью нарушена стихотворная форма греческой литургической поэзии и они сделаны обычной прозой, без всякого ритма и внутреннего порядка в чередовании строк. Это странным образом противоречило тому, что известно о высоком уровне мастерства уже первых славянских переводчиков в IX и X веках, не говоря о блестящем развитии искусства художественного перевода в Киевской Руси начиная с середины XII столетия.

Поэтическая форма славянских церковных песнопений до сих пор изучена очень мало. В многочисленных исследованиях, посвященных древнерусской переводной литературе, этому виду словесного творчества не уделяется почти или совсем никакого внимания. Высокие художественные достоинства переводов греческой гимнографии, осуществленных болгарскими книжниками в начальный период развития славянской письменности или в Киевской Руси в XI—XII веках¹³, были раскрыты Р. Якобсоном (348). Как показывает Якобсон на ряде примеров, в славянских переводах ирмосов сохраняется характерный для греческой литургической поэзии принцип чередования неравносложных строк с парной их группировкой. Но количество слогов в строках не всегда соответствует таковому в оригинале. Это приводит к изменению поэтической структуры песнопения, определяемой порядком, в котором следуют друг за другом различные по своей длительности строки. При этом славянская версия оказывается иногда более стройной, уравновешенной и пропорциональной¹⁴.

В основе византийского стихосложения лежал так называемый акцентный стих, определявшийся числом и расположением ударений в строке при испостоянном количестве безударных слогов. Не соблюдая квантитативной меры стиха, русские переводчики старались сохранить расстановку ударений оригинала. «Есть примеры, — замечает Якобсон, — где силлабическая мера очевидно при-

¹³ Выше приводилось мнение К. Хёга, что составителям новгородского ирмология были сделаны новые переводы текстов или существенно переработаны ранние южнославянские переводы. Э. Кошмидер, полемизируя с Палаярковой-Вердей, также утверждает, что язык древнейших русских певческих рукописей представляет собой не древнеболгарскую, а восточнославянскую редакцию (353, 147).

¹⁴ Якобсон приводит в качестве примера ирмосы первого гласа 6-й песни «Яко Иону пророка» и второго гласа 9-й песни «Всь еси желание», где в греческом и славянском текстах при одинаковом или почти одинаковом общем количестве слогов распределение их между строками не совпадает (348, 252). Последовательность строк в них такова:

Пример 1. *Греч.* 17. 14. 9. 9

Слав. 15. 15. 10. 9

Пример 2. *Греч.* 8. 5. 4. 5. 7. 8. 6. 5. 5

Слав. 8. 5. 5. 5. 8. 8. 5. 5. 5

Достаточно беглого взгляда на эту цифровую схему, чтобы убедиться в том, что в славянских переводах достигнута более полная симметрия.

носятся в жертву симметричному распределению акцентов в стихе» (348, 254).

Вместе с тем при знакомстве с древнейшими русскими певческими рукописями обращает невольное внимание часто встречающееся несоответствие музыкальных акцентов со словесными. Знамена, которыми обозначаются ритмически сильные звуки, находятся над слогами текста, не имеющими грамматического акцента. Такие примеры настолько многочисленны, что отнести их за счет случайных описок не представляется возможным. Это и послужило основанием для резко критической оценки деятельности русских переводчиков, данной в свое время А. В. Преображенским, а затем высказывавшейся некоторыми зарубежными исследователями. Однако дальнейшее углубление в сущность данного явления заставило поставить вопрос — не заключена ли в кажущихся нарушениях закономерности некая иная закономерность, основанная на отличии древнерусского стихосложения от той стихотворной системы, которая утвердилась в византийской поэзии уже в VI веке?

Э. Кошмидер в одной из своих работ высказал предположение, что в старославянской поэтической речи, по крайней мере до XI века, акцентуация была «музыкальной» или «интонационной», а не динамической, ударной. Такого рода акцентировка может не совпадать с грамматической, что наблюдается, например, в русской народной поэзии. Подчеркивая, что переводы богослужебных текстов выполнены русскими книжниками с большим знанием дела, Кошмидер пишет: «Следовательно, если несоответствие ритмических ударений со словесными акцентами нельзя отнести за счет длительного художественного заблуждения и объяснить недостаточным уровнем художественного развития, то остается исследовать, не коренится ли это в языковых особенностях и не могут ли лежать в основе данного явления просодические условия, аналогичные тем, которые существовали в древнегреческом, где грамматические акценты также не определяли ритма стиха, и тогда легко убедиться, что мы попали на верный след» (351, 9) ¹⁵.

Стремясь выяснить те закономерности, которые лежат в основе древнерусского литургического (или «молитвословного») стихосложения, американский филолог-славист Кирилл Тарановский обращает внимание на наличие «системы ритмических сигналов, отмечающих начала строк» (273, 377) ¹⁶. Грамматически такими сигналами служат звательная форма и повелительное наклонение, находящиеся, как правило, в начале строк. «В синтаксической просодии, — пишет цитированный автор, — эти две формы также играют особую роль: они чаще всех других форм наделяются эк-

¹⁵ Кошмидер корректирует здесь некоторые односторонне негативные суждения о работе древнерусских переводчиков, высказывавшиеся им ранее. Возможно, что это явилось результатом той критики, которой были подвергнуты его взгляды со стороны других зарубежных ученых (см., например: 346, 195).

¹⁶ Поясняя свое определение, Тарановский пишет: «Молитвословный стих — это свободный несиллабический стих целого ряда церковных молитв и славословий».

спрессивным, т. е. более сильным звучанием... И в речитативном исполнении молитвословного стиха начала строк фактически надеются более сильными ударениями» (273, 377—378).

Строки песнопений четко расчленились и с помощью музыкальных средств. В начале строк обычно проставлялись «сильные», ударные знамена, окончания же строк в подавляющем большинстве случаев отмечались статьей, то есть наибольшим по длительности певческим знаком. Эта ритмическая остановка усиливала тот момент «ожидания начала строк», который Тарановский считает существенным для описываемой им системы стихосложения.

Конечно, эти гипотезы требуют проверки и подтверждения на более широком материале, чем тот, которым располагали цитированные ученые. Но их наблюдения убедительно опровергают мнение о неловкости и примитивности переводов с греческого, сделанных древнерусскими книжниками, и помогают понять хотя бы некоторые стороны особой и своеобразной поэтической системы, лежащей в основе славянской гимнографии XI—XIII веков.

В славянских текстах, как правило, одним ударением объединяется большее количество слогов, чем в греческих, следствием чего является общее удлинение строк. С чисто формальной точки зрения увеличение числа слогов представляется моментом мало-существенным, поскольку акцентная структура стиха при этом не нарушается. Но музыкальная сторона его претерпевает заметные изменения. Стих становится более плавным, певучим, замедляется темп поэтической речи. Это непосредственно отражается на характере напева. Следуя правилу, о котором пишет Веллес в приведенной цитате, составители русских певческих книг ставили над «лишними» безударными слогами стопицы. Музыкальное значение этого знака до сих пор не вполне выяснено¹⁷. Принято считать, что стопица служила в знаменном письме по преимуществу речитативным знаком и указывала на повторение звука той же высоты или в отдельных случаях отклонение от заданного уровня на секунду вверх или вниз. Некоторые зарубежные ученые склонны к чрезмерно расширительному толкованию стопицы, полагая, что она могла обозначать ходы мелодии на различные интервалы, служа заменой любых других знаков¹⁸. Однако такое ее толкование противоречит той традиции, которая была зафиксирована в певческих азбуках, появляющихся с конца XV века. Хёт справедливо замечает, что в суждениях о характере русского певческого искусства древнейшей поры нельзя не учитывать позднейших его форм, о которых мы имеем возможность составить достаточно полное представление по рукописям «пометного» периода, поддающимся точной расшифровке. Общий характерный склад мелодики знаменного распева Хёт определяет словами «связный стиль» (*continuous style*). «Сущность русской мелодии», заключающаяся в плавности

¹⁷ М. Велимирович говорит о «загадочном значении» стопицы, служащей заменой греческого исона (378, I, 116).

¹⁸ На «многозначности» стопицы особенно настаивает К. Флорос (335, I, 109). См. также. 373, 59.

развития, постепенности переходов от одного звука к другому, должна была, по его мнению, проявляться уже в ранних образцах церковного пения. Некоторые особенности знаменной нотации, отличающие ее от палеовизантийской, по утверждению этого исследователя, «легче объясняются, если мы допустим, что мелодическое движение охватывало звуковой материал почти сплошным непрерывным потоком» (346, 50).

Проблема расшифровки древнейших форм знаменного письма

Уже давно ставился вопрос о том, в какой степени может быть восстановлено конкретное звучание образцов русского церковного пения «беспометного» периода и осуществима ли эта задача вообще. Если рукописи XVI, а отчасти и XV века без особого труда поддаются прочтению при сопоставлении их с пометными или помеченными уже *post factum* певческими книгами XVII столетия, поскольку основная система нотации в них остается без существенных изменений, то в отношении более отдаленных периодов вопрос стоит гораздо сложнее. С. В. Смоленский писал в начале 900-х годов: «Вероятно, что, читая ныне беспометные рукописи XVI века, мы скоро доберемся до точного чтения памятников XIV века, как изложенных по той же существующей донныне знаменной системе, но чтение более древних знамен будет еще долго затруднительным» (258, 43). В. М. Металлов, считавший, что расшифровка знаменного письма XII—XIV веков остается «делом будущего», вместе с тем предлагал свой метод решения этой задачи путем поэтапного «ретроградного» движения от позднейших, легко доступных нашему пониманию стадий к более ранним, во многом загадочным и неясным (155, 322—333; 159, 45—46).

Однако практически на этом пути не было достигнуто сколь-нибудь существенных результатов из-за отсутствия твердых научных критериев для сравнения разных стадий знаменного письма. Толкования позднейших азбук могут служить лишь известного рода «регулятором» при изучении ранних форм крюковой нотации, но не дают надежного ключа к их пониманию.

В последнее время некоторые зарубежные ученые пытались подойти к решению той же задачи, так сказать, с противоположного конца, основываясь на сопоставлении древнейших образцов знаменного пения с их греческими прототипами, представленными в палеовизантийской нотации. До тех пор, пока не были прочитаны ранние формы византийского невменного письма, такое сравнение не могло дать плодотворных результатов, оставаясь уравнением с двумя неизвестными. Если крупнейшим достижением музыкальной византистики в 20-х и 30-х годах было исчерпывающее раскрытие всех особенностей средневизантийской нотации, то в послевоенный период усилия ряда ученых были направлены на уяснение предшествующих ее стадий (380). Сравнительное изучение различных, исторически сменявших друг друга типов нотации позволило прийти к выводу, что изменение форм и принципов музыкального письма не было связано с изменением самих напевов.

Г. Гильярд нашел возможным установить, по крайней мере для некоторых византийских песнопений, существование «непрерывной традиции от начала XI века до конца средних веков» (374, 231).

На этом основан применяемый музыковедами-византинистами метод «параллельной транскрипции». Если мелодии песнопений не претерпевали существенных изменений при переводе на другую систему записи, то, имея перед собой соответствующие образцы средневизантийской нотации, нетрудно прочесть более ранние рукописи того же содержания. В настоящее время имеется уже достаточное количество таких расшифровок и памятники палеовизантийской нотации не представляются более загадкой для исследователей. Таким образом созданы научные предпосылки не только для сравнения отдельных начертаний знаменного письма с греческими невмами XI—XII вв., но и определения их реального мелодического значения. Однако здесь имеются специфические трудности, обусловленные теми расхождениями между знаменной и палеовизантийской нотацией, о которых уже говорилось выше.

М. Велимирович, посвятивший специальное исследование проблеме славяно-византийских музыкальных связей, пришел к выводу, что вполне надежно и доказательно могут быть транскрибированы только некоторые из начальных и конечных формул знаменного пения. По наблюдениям исследователя, в большом количестве греческих и русских ирмосов заключительные формулы совпадают (378, I, 52)¹⁹. Но это не означает полного их тождества. Ученый подчеркивает вариабельность, изменчивость мелодических формул (или попевок, если пользоваться термином, принятым в русской церковно-певческой практике). Формула, по его определению, — это «только рамка, внутри которой есть наряду с постоянными также изменяющиеся элементы» (378, 62). Положение убедительно иллюстрировано примером, в котором приводятся шесть вариантов одной строки из ирмоса первого гласа «Пророка съпась еси от кита» по разным греческим рукописям в сопоставлении с нотацией того же отрывка в «хиландарском ирмологии» (пример 6)²⁰.

Не считая возможным дать полную и точную расшифровку мелодической формулы, которая заключена в знаменной нотации, автор отмечает, что ритмически эта славянская редакция совпадает только с одним из греческих вариантов, представленным в верхней нотной строчке. Именно этот вариант обнаруживает наибольшую близость к тому «связному стилю», в котором Хѣг усматривал «сущность русской мелодии». И если нельзя утверждать его

¹⁹ Автор основывает свои выводы на анализе ирмосов первого гласа из так называемого «хиландарского ирмология» (336). Выше уже говорилось о русском происхождении этого ирмология. В дополнительном томе своего труда Велимирович дает сравнительные таблицы, в которых имеющиеся в этом памятнике ирмосы первого гласа сопоставляются с различными греческими редакциями.

²⁰ Нотация этого ирмоса в других известных русских рукописях XII—XIII вв. отличается от этой редакции только в несущественных деталях.

абсолютного тождества знаменной формуле, то вполне вероятно наличие близкого мелодического сходства между ними.

В работе Велимировича дан только один образец частичной расшифровки целого песнопения (ирмос песни первого гласа «Камни иже неключимолаша»), назначение которого состоит скорее в том, чтобы иллюстрировать методику анализа знаменной нотации, чем воспроизвести оригинальный облик мелодии. В примере нотированы начальные и заключительные обороты певческих строк, которые представляют собой наиболее устойчивую часть напева. В «промежуточных» же участках указаны только ритмические длительности без уточнения звуковысотной стороны (пример 7)²¹.

Легко увидеть, что на протяжении всего напева повторяются с небольшими вариантами два мелодических оборота. В ненотированных отрезках преобладают стопицы. Именно этот знак вследствие недостаточной ясности его значения служит главным «камнем преткновения» для прочтения ранних форм знаменной нотации. Если интерпретировать типичные для рукописей XII—XIII веков ряды стопиц как повторение звука одинаковой высоты, то получится, по замечанию Велимировича, подобие «однообразного речитирования на одном уровне» (378, I, 116). При таком толковании знаменный распев того времени надо себе представить в виде ровной, монотонной псалмодии с распевными «зачинами» и окончаниями фраз. Впрочем, цитированный автор оговаривает, что для окончательного уяснения функций стопицы необходимо дальнейшее изучение напевов в связи с особенностями древнеславянской речи.

Значительным шагом вперед в освещении многих неясных сторон раннеславянской музыкальной письменности явился уже упоминавшийся фундаментальный труд К. Флороса «Universale Neumenkunde» (335). Привлекая обширный и разнообразный сравнительный материал, автор ставит своей задачей полностью и до конца раскрыть конкретное мелодическое содержание тех образцов знаменного письма, которые представлены в русских певческих книгах XII—XIII веков. По мнению исследователя, при соблюдении необходимых условий достаточно точная и надежная транскрипция знаменной нотации раннего типа не составляет никакого труда.

Труд Флороса импонирует широтой охвата материала, скрупулезной тщательностью и тонкостью анализа, но некоторые выводы автора представляются не вполне убедительными. Придерживаясь своего принципа точного или максимально возможного соответствия греческому оригиналу, Флорос в приводимых им расшифровках знаменных песнопений часто недооценивает значение тех «разночтений», которые невольно бросаются в глаза при сопоставлении славянской и византийской нотации. Остается неясным, чем была мотивирована замена одних знаков другими в славянской

²¹ В нижней строчке нашего примера приводятся один из греческих вариантов того же ирмоса. См. сравнение разных вариантов (378, II, I—II).

версии, если при этом сохранялся тот же самый мелодический оборот.

Многие трудности, перед которыми останавливались предыдущие исследователи знаменной нотации, не разрешаются, а просто отстраняются. Это относится, в частности, к толкованию Флоросом стопницы как знака, могущего указывать любой восходящий или нисходящий интервал от секунды до кварты или квинты. Единственным критерием для определения ее звуковысотного значения в каждом отдельном случае служит наличие данного интервала в соответствующем месте греческой редакции. Здесь возникает некий род *circulus vitiosus* — в качестве доказательства принимается то, что подлежит доказательству. Вызывает сомнение и интерпретация некоторых других знаков. Так, две статьи, следующие одна за другой, в отрывке из славянского стихираря XII века расширяваются как ход на кварту вверх (пример 8).

Во всех приводимых Флоросом греческих вариантах над первым слогом проставлен знак, с очевидностью указывающий на устремленность мелодии кверху. Между тем знак статьи обычно связывался с плавным-неторопливым мелодическим движением. Две статьи подряд обозначали, как правило, ход на соседнюю ступень²². И в данном случае более естественным было бы поступенное восходящее движение от звука *do* или повторение верхнего звука.

Знаменное пение как
особый вариант
восточнохристианского
певческого искусства

Воздействие одной культуры на другую, если оно обусловлено действительными историческими потребностями, не сводится к механическому заимствованию готовых, устоявшихся форм. Их усвоение сопровож-

дается обычно большей или меньшей степенью самостоятельной переработки и приспособления к условиям и задачам культуры восприимчивой, к привычному для нее строю мышления. Подобное активное отношение к заимствуемому имело место и при «пересадке» византийского церковного пения в славянские страны. Какова была мера самостоятельности, проявляемой русскими мастерами в трактовке греческих напевов, нельзя определить до тех пор, пока не уточнено значение некоторых неясных сторон знаменной нотации, точно документально не проверено, какими конкретными источниками пользовались переводчики и транскрипторы церковных песнопений и когда напевы были письменно закреплены с помощью особой славянской разновидности византийских неум. Во всяком случае это было не рабское подчинение чужому, навязанному извне, а глубокое, органичное овладение новыми для славянских народов художественными формами и традициями.

Византийское церковное пение оказало, как известно, широкое влияние на певческое искусство не только славянских стран, но и

²² Аналогичный по начертанию знак палеовизантийской нотации дипле обозначал, как указывает Флорос в другом месте своего труда, ход на секунду или терцию (335, I, 197).

народов Западной Европы. В процессе миграции напевов или отдельных певческих формул мелодический строй византийского пения везде претерпевал известные изменения под воздействием местных условий. Э. Веллес пишет, исследуя вопрос о византийских элементах в грегорианском пении западной христианской церкви: «Византийская музыка носит выраженный драматический характер. Мелодия и текст тяготеют к подчеркнутой экспрессии. В грегорианском пении мелодическая линия в основном характеризуется плавностью, текучестью, интервалы, насколько возможно, заполняются промежуточными звуками» (384, 120).

Можно полагать, что аналогичную эволюцию испытывали греческие напевы и при пересадке на славянскую почву. Они становились не столь подвижными, ритмика их часто упрощалась и приобретала более плавный, спокойный характер, мелодическая линия выравнивалась, сглаживалась острота очертаний. Все это приводило нередко к существенному изменению облика и выразительного склада мелодии. Именно эти отступления от греческого оригинала, обнаруживаемые в ранних русских переводах, как бы они ни были малы и малозаметны на первый взгляд, имеют особенно важное значение с точки зрения формирования и развития русского музыкального искусства. В них проявляется свой подход, свое отношение к материалу, черты собственного музыкального мышления. Не учитывая этих первых проявлений самостоятельности, трудно понять, как в дальнейшем мог вырасти тот совершенно своеобразный, неповторимый по своей оригинальности стиль высокоразвитого знаменного распева, который поражает всякого, кто с ним знакомится, своей замечательной мелодической красотой, силой и богатством.

Знаменная нотация, равно как и палеовизантийская, будучи лишь вспомогательным средством напоминания напевов, заучивавшихся на слух, допускала значительные отклонения в их интерпретации отдельными певцами и певческими группами. Каждое исполнение было в какой-то степени творческим актом и содержало в себе элемент импровизации. Даже один и тот же певец, как замечает Велимирович, «редко мог исполнить ту же самую мелодическую формулу точно таким же образом и с сохранением той же ритмической структуры» (378, 1, 67).

Эта свобода интонирования была источником той многовариантности, которая характерна для средневекового певческого искусства. Различные варианты рождались в процессе живого интонирования и передачи напевов от одного певца к другому, переходя их в другую местность, иную социальную и этническую среду. Певческие книги фиксировали то, что складывалось в исполнительской практике и часто проходило довольно длительный период устного бытования. Поэтому установление единого канонического музыкального текста оказывается часто задачей очень трудной, а то и вовсе невыполнимой. О. Странк, сравнивая две публикации песнопений греческого октоиха, осуществленные такими крупными авторитетами, как Г. Тильярд и Л. Тардо, обращает внимание на

поражающие различия между ними. В ряде случаев, по его словам, «оба ученых расшифровывали просто не те мелодии». Столь далекое расхождение между вариантами одного и того же певческого цикла Странк объясняет тем, что песнопения долгое время передавались изустным путем и писцы, впервые зафиксировавшие их на письме, работали в разное время и в разных местах, записывая то, что они слышали вокруг себя: «Таким образом окончательно реализованная письменная традиция в действительности представляет собой не что иное, как совокупность разных, но родственных традиций, и если ни одна из них не является хранилищем всей истины, то каждая в отдельности содержит хотя бы ее часть» (372, 22).

Сравнение различных певческих вариантов дает возможность хотя бы частично восстановить живую жизнь того, условно известного византийским, певческого искусства, которое распространилось к началу второго тысячелетия нашей эры на Балканах, на территории древнего русского государства, в некоторых областях Передней Азии и Африки, частично на Апеннинском полуострове и островах Средиземного моря. Это искусство представляло собой не единый мощный широкий поток, захватывавший на своем пути и поглощавший многочисленные мелкие струи, а совокупность многих течений, которые то сближались между собой, то расходились на более или менее далекое расстояние, иногда же, как это произошло со временем на Руси, прокладывали себе новое русло и превращались в самостоятельную великую реку.

Устная традиция сыграла несомненно значительную роль в формировании знаменного распева как особой ветви восточнохристианского культового пения. К тому времени, когда появляются первые русские певческие книги, снабженные невменными знаками, уже сложились свои варианты напевов, выработалась характерная манера их мелодического интонирования.

После всего сказанного можно попытаться кратко резюмировать, какие именно элементы византийского церковного пения были заимствованы на Руси и как они преломились в русской певческой практике. Эти заимствования сводятся в основном к трем моментам: 1) греческая система осмогласия, служившая средством организации всего мелодического материала; 2) основные жанры певческого искусства, важнейшие типы певческих книг и их место в отпавлении богослужебного обряда, регламентированное византийским церковным ритуалом; 3) форма песнопений, определявшаяся числом и соотношением певческих строк.

Осмогласие

А. В. Преображенский обратил внимание на то, что указания на принадлежность того или иного песнопения к определенному гласу (по-гречески «эхос») в греческих и славянских рукописях полностью совпадают и даже последовательность смены гласов в так называемых «многогласных» песнопениях остается той же самой. Это служит, по его мнению, неопровержимым свидетельством того, что не только нотация и общие принципы мелодического строения, но и самые

напевы церковных песнопений были заимствованы из Византии (215, 259). Но чтобы проверить, насколько убедительным и доказательным является такое утверждение, надо было раньше всего уточнить конкретный смысл, вкладываемый в определение глас, осмогласие.

Ученые XIX века (Д. В. Разумовский, Ю. К. Арнольд, И. И. Вознесенский) стремились объяснить русское осмогласие исходя из древнегреческой системы ладов как диатонических октавных рядов, основанных на соединении двух одинаковых по своему строению тетракордов. Но эта чисто умозрительная концепция оказывалась совершенно несостоятельной при попытках ее применения к анализу конкретных образцов знаменного распева²³.

Первым, кто сумел приблизиться к пониманию истинной сущности осмогласия, был В. М. Металлов. Отказавшись от каких-либо предвзятых теоретических построений, он подошел к решению этого вопроса от изучения самого мелодического материала знаменного распева. Ему удалось установить, что каждый из восьми гласов осмогласия характеризуется определенной суммой мелодических формул (попевок), часть которых специфична только для одного гласа, другая же часть может встречаться в нескольких гласах (157). Если наблюдения Металлова не всегда абсолютно точны и исчерпывающи, то самый принцип, лежавший в основе русского осмогласия, был угадан им верно.

Через двадцать лет после выхода в свет работы Металлова «Осмогласие знаменного распева» Э. Веллесу удалось установить аналогичный принцип построения в мелодиях сербского октоиха (383). В дальнейшем это привело к коренному пересмотру существовавшего ранее взгляда на природу осмогласия в культовом пении Византии и других стран, находивщихся в сфере влияния восточнохристианской греческой церкви. «Анализируя музыкальную структуру мелодий, принадлежащих к одному из восьми эхосов, — пишет упомянутый исследователь, — я обнаружил, что мелодии каждого эхоса построены на известном количестве формул, характеризующих данный лад: другими словами, не „гамма“ служила основой композиции в ранней христианской и византийской гимнографии, а группа формул, совокупность которых составляла материал каждого лада» (382, 71). Понимание лада как звукоряда, в котором выделяются главные опорные звуки, являющиеся центрами мелодического тяготения, если и существовало в византийской теории музыки, то было вторичным и возникло как результат обобщения сложившейся в певческой практике системы интонационно-мелодических формул²⁴. Значение этих опорных звуков, которыми начиналось и оканчивалось песнопение, было условным и

²³ Критику ее см.: 285, 71—72.

²⁴ Э. Веллес подчеркивает, что «гамма, эхос и лад (mode) не существовали изначально как необходимая база композиции, а являются абстракцией, возникшей позже» (384, 89).

и некоторых ладах их насчитывалось до трех или пяти (382, 301—302).

Тяжким образом, принципы, на которых основывалось русское осмогласие, были те же самые, что и в греческом. Труднее решить вопрос о степени мелодической зависимости первого от последнего. Для убедительного ответа на этот вопрос необходимо было бы сравнить весь попевочный фонд знаменного распева с кругом мелодических формул византийского пения. Но даже и в этом случае нельзя было бы говорить о буквальном совпадении, поскольку одна и та же формула могла интонироваться по-разному и существовать в различных вариантах. Наряду с переработкой и переосмыслением заимствованных формул возникали самостоятельные мелодические обороты, закреплявшиеся в певческой практике и приобретающие со временем такое же типическое значение. Особый строй русского осмогласия как своеобразного явления отечественной художественной культуры сложился исторически, в результате длительного постепенного процесса отбора и накопления характерных интонационных элементов.

В византийском церковном пении существовали различные мелодические стили или, точнее, типы мелодики, связанные с определенными видами песнопений. Обычно насчитываются три таких типа: 1) силлабическое пение, в котором каждому слогу текста соответствует один звук мелодии, напевы отличаются краткостью и простой рисунком; этот тип преобладает в ирмологии; 2) более развитое мелодически пение с умеренно используемыми элементами мелизматике, характерное для исполнения стихир; 3) пение мелизматическое, в котором отдельные слоги текста растягиваются иногда до больших мелодических построений и общая длительность напева достигает весьма значительных размеров.

Эти три типа мы находим и в древнерусском певческом искусстве. К ним надо прибавить еще один род пения, который В. М. Металлов именует «обычным осмогласным напевом» или «напевом древности». Под этими определениями он имеет в виду пение на слух, по памяти, основывавшееся на простейших, легких для запоминания напевах, или распевном чтении типа псалмодирования.

Для регулирования подобного чтения существовала особая система знаков, называемых «экфонетическими знаками» (от греческого «экфонеzis», которое Кошмидер переводит русским словом «возглашение»). Основная формула экфонетического чтения совпадала с интонационной формулой псалмодирования, принятой и на Западе в грегорианском пении: подъем голоса в начале, ровная речитация на этом основном тоне (иногда с отклонениями на секунду вверх или вниз) и заключительный нисходящий оборот, который был наиболее развит мелодически. Однако экфонетическая нотация, по-видимому, не получила широкого распространения на Руси. Единственным ее памятником в древнейший период является Остромирово евангелие, датированное 1056 годом. При

этом из общего количества знаков (около 12) использованы всего два: крыж (крест) и в меньшей степени запятая. Формулы распевного чтения бытовали преимущественно изустно²⁵.

Как уже было сказано, нотированные певческие книги появляются в Древней Руси не ранее конца XI — начала XII века. Но певческий репертуар содержится и в рукописях, не снабженных знаками крюковой нотации или имеющих только отдельные ее элементы. Обычно это указание гласа, к которому принадлежит то или иное песнопение, и разделительные точки между строками напева. До нас дошло от середины XI века несколько миней подобного рода. В них представлены главным образом песни канона и отчасти стихиры. Преобладание канона над другими певческими жанрами было характерно и для византийского церковного пения в ту пору. Крумбахер замечает, что начиная с IX века состав греческих богослужбных книг значительно изменяется и древнейшие христианские гимны вытесняются более новыми по своему происхождению канонами. В частности, из миней, по словам этого ученого, «старые гимны беспощадно изгоняются» (354, 686).

Среди старейших русских образцов этой певческой книги особый интерес представляет так называемая Путятина миней новгородского происхождения, датируемая рубежом XI и XII столетий (ГПБ, Сол., № 752/690). На последнем листе рукописи (л. 135) есть подпись: «Аминь. Путята писал, да че криво да исправите а не клените». По-видимому, Путята — это имя монаха, писца данной рукописи.

В описании русских и славянских пергаментных рукописей ГПБ Е. Э. Гранстрем замечает, что на отдельных листах Путятиной миней проставлены знаки знаменной нотации (67, 18). Однако единственный нотированный отрывок мы находим на л. 135, уже после приведенной подписи, и написан он другим, более мелким почерком. Таким образом, это совершенно явно позднейшая приписка. Но от других известных нам миней того же периода эта рукопись отличается тем, что кроме указания гласа ко всем песням канона даны соответствующие ирмосы, а стихиры снабжены ссылками на подобен. На 135 листов (с оборотами — 269 страниц) приходится всего три самогласных (то есть имеющих самостоятельный напев) стихир.

Можно полагать, что ирмосы и подобны, количество которых было сравнительно невелико²⁶, заучивались наизусть, и при необходимости певческого репертуара XI века не было необходимости в более точной фиксации напевов.

²⁵ Интересным сравнительным материалом являются фонографические записи распевного чтения старообрядцев, сделанные в наше время Т. Ф. Владышевской.

²⁶ Круг песнопений, которые могли служить подобном, был твердо фиксирован. Один из древнейших памятников знаменной письменности (XII век), известный под названием Типографский устав, содержит свод подобных. Их насчитывается здесь 39. По наблюдениям Т. Ф. Владышевской они довольно устойчиво сохранялись вплоть до XVII века (52, 615).

В XII—XIII веках этот репертуар значительно расширяется, в ряде случаев напевы достигают большой протяженности, становясь более сложными, порой изощренными. Запоминать их наизусть было трудно даже хорошо обученному, квалифицированному певцу. В связи с этим возникает необходимость более точной музыкальной фиксации основного круга богослужебных песнопений.

Основные типы
песнопений
крюковой нотации

Следует заметить, что были «положены на знамя» далеко не все песнопения, употребительные в богослужебной практике, а только часть их. Важнейшими богослужебными книгами, возникающими в этот период, являются ирмологий, стихирарь и кондакарь. Но поскольку кондакари связаны с особой певческой манерой и применявшаяся в них система нотации по многом отличается от знаменной, они требуют самостоятельного рассмотрения.

В отличие от миней, содержащих полные тексты канонов, в ирмологиях приводятся только первые строфы этой сложной композиции, по образцу которых строились все остальные строфы.

Наиболее ранние нотированные русские ирмологии XII—XIII веков очень близки между собой по составу и редакции напевов, различаясь только в малосущественных деталях, что свидетельствует о наличии прочной, устойчивой традиции. Вместе с тем состав и расположение материала в них, как отмечает ряд исследователей, существенно отличаются от греческих ирмологиев того же или несколько более раннего периода. Это говорит об определенной степени самостоятельности в работе русских переводчиков, которые не просто копировали греческие образцы, а отбирали то, что представлялось им наиболее близким и ценным.

В мелодике ирмосов преобладает силлабический принцип: одному звуку мелодии, как правило, соответствует один слог текста. Протяженность напевов обычно невелика, ограничиваясь пятью-шестью короткими строками. Сравнивая различные ирмосы между собой, легко заметить, что в основе их лежит небольшое число мелодических формул, которые буквально или с незначительными вариантами переходят из одного песнопения в другое. Удельный вес речитативных элементов (судя по количеству следующих друг за другом стопиц) еще достаточно велик. Встречаются фиты, хотя и наиболее простые по своему распеву, применяемые экономно, не более одной в ирмосе. Представляя собой одну из простейших форм знаменного пения, мелодика ирмосов в то же время обладает известными чертами песенной гибкости, плавности дыхания и не сводится к ровному монотонному псалмодированию.

Рассмотрим в качестве примера ирмос первого гласа первой песни «Люты работы избыв»²⁷ в редакции Воскресенского ирмология (его описание см.: 256). Этот образец, относящийся к напе-

²⁷ Каждая из девяти песен (од) канона была связана по содержанию с одной из книг «Священного писания». В основе текста первой песни лежат начальные строки так называемой «Книги исхода».

вам «средней сложности», дает достаточно полное представление о характерных особенностях «ирмологического» пения (пример 9).

Пять строк, содержащихся в приведенном ирмосе, группируются в два раздела, почти равных по количеству слогов (35 + 33). Граница между ними обозначена одной из типичных каденционных формул знаменного распева, известной под названием кулизма²⁸. Эта формула обычно фигурирует в ирмосах ранней редакции в качестве своего рода «серединной каденции», реже встречается она в конце напева. Типична также заключительная формула, которая применяется и в окончаниях ряда других ирмосов. Звучание ее можно представить себе примерно так (пример 10)²⁹.

В конце четвертой строки проставлена фита со змицей, принадлежащая к простейшему роду фит, распев которых очень краток и несложен. Эта фита наряду со столь же элементарной фитой светлой чаще всего встречается в ирмосах³⁰. Обращают на себя внимание еще некоторые знаки, сравнительно малоупотребительные в старейших по возрасту ирмологиях. Таковы тряска и стрела громная, проставленные во второй строке над слогами «де» и «по». Оба знамени относятся к числу составных знаков, образованных из соединения двух простых, и распев их содержит два или три звука.

В ирмологиях древнего «извода» встречаются и более элементарные напевы, где со строгой последовательностью выдержан силлабический принцип и полностью отсутствуют элементы внутрислогового распева. К таким образцам принадлежит ирмос первой песни первого гласа «Видите, видите, яко бог аз есмь», приводимый по Воскресенскому ирмологию³¹ (пример 12).

Для записи напева в данном случае оказалось достаточным девяти знаков, если же считать знамена одной группы суммарно, то эта цифра снизится до шести. При этом сразу же бросается в глаза решительное преобладание стопиц (39 из общего количества 62 — несомненно менее двух третей). Второе место в количественном отношении занимают крюки — их всего 13 (11 простых и 2 мрачных). Далее следуют статьи (5 простых, одна закрытая и одна с

²⁸ В палеовизантийской нотации это название относилось к другому знаку, которому соответствует в знаменном письме паука великий (335, I, 208—213). В буквальном смысле слова оно означает «ворочать», «прокатывать», музыкальное же значение кулизмы состояло в опевании одного звука двумя или тремя соседними сверху и снизу. Вероятно, уже в более позднее время оно закрепилось за устойчивой последовательностью знамен, обозначающей аналогичный мелодический оборот в знаменном распеве.

²⁹ Тильярд несколько иначе расшифровывает ту же формулу в окончании ирмоса первой песни первого гласа «Воскресения день, просветится» (пример 11).

³⁰ По своему мелодическому значению эти две фиты, как считает Флорес, идентичны палеовизантийской *thema harloum*, обозначавшей трехзвучный нисходящий оборот типа *до—си—ля* или *фа—ми—ре* (335, I, 257). Немецкий исследователь, однако, ошибается, считая, что в старейших славянских рукописях встречается только вторая из указанных фит.

³¹ В новгородском фрагменте, опубликованном Кошмидером (350, I), имеются незначительные разночтения с этой редакцией.

подчасием). Остальные знаки (чашка, патка и крыж) встречаются лишь по одному разу. Все знамена «единогласостепенные» (по Терминологии Мезенцева), то есть каждое из них обозначает только один звук. Отсутствует даже голубчик борзый, сравнительно широко применявшийся уже на самых ранних ступенях развития знаменной нотации. Свершенно очевиден преимущественно речитативный характер напева в данном ирмосе.

В рамках стихирного пения мы встречаем большее разнообразие форм — от простейших кратких песнопений, исполнявшихся на подпевах, с преобладанием мелодики силлабического типа до разноритных и достаточно сложных по своему поэтическому и музыкальному строению композиций. Соответственно этому различается и характер нотного письма. Если основной фонд певческих знаков и стихирарях (то есть собраниях стихир, расположенных по церковному календарю) остается тем же самым, что и в ирмологиях, то значительно возрастает применение сложных лигатур и конъюнктур, увеличивается число фит, которыми буквально уснащены некоторые песнопения. Широко используются знаки, специфичные для кондакарной нотации, нередко можно встретить целые участки, изложенные кондакарным письмом. Все это указывает на более высокую степень распевности, присущую стихирному пению, в котором силлабический принцип осложняется элементами мелизматки и внутрислогового распева.

В отличие от ирмологиев, основной состав которых был твердо фиксирован и варьировался только в смысле большей или меньшей полноты²², репертуар стихирного пения непрерывно рос и обновлялся. Создавались новые стихиры, посвященные тем или иным событиям и лицам, канонизированным церковью. Так, во всех старейших русских стихирарях мы находим стихиры на день памяти князей Бориса и Глеба Владимировичей, причисленных к лику святых после предательского убийства их в 1015 году старшим братом Святополком. Возможно, что некоторые из этих песнопений были сложены уже вскоре после самого события и нотированы на рубеже XI и XII веков. Канонизация Феодосия Печерского в 1108 году послужила поводом для создания стихир в его честь. Возникновение культа своих отечественных святых являлось одним из стимулов активизации творческой деятельности в области церковного пения.

Ниже приводится стихира на день Евстратия, Авксентия, Евгения, Мардария и Ореста (13 декабря) по рукописи XII века, могущая служить примером сравнительно сложного распева с развитыми элементами мелизматки (пример 13). Достаточно беглого взгляда на знаковое изображение мелодии, чтобы убедиться в существенном ее отличии от рассмотренных образцов ирмологического пения. Прежде всего бросается в глаза крайне незначительное ко-

²² В XII—XIII веках многие каноны выходят из употребления, в связи с чем сокращается число ирмосов, нарушается порядок их расположения (см.: 318, 145—146).

личество стопиц. В некоторых строках стопы совсем отсутствуют, а там, где мы их находим, они встречаются лишь эпизодически и не более двух подряд. Таким образом речитативное начало сведено здесь к минимуму. Силлабический принцип в целом преобладает, но на отдельных слогах текста дан широкий распев. Особенно выделяются в этом отношении первый слог слова «муки» в третьей строке (строки отделены точками) и последний слог слова «верою» в восьмой строке, над которыми проставлены сложные комбинации знаков, легко поддающиеся разложению на отдельные простые знамена, но необычные в таком сочетании. Сохраняет ли при этом каждое из знамен свое самостоятельное значение или соединение их образует условную стенографическую формулу для указания особого мелодического оборота — остается неясным. Но и в том и в другом случае надо предполагать наличие распева, плякующего не менее четырех-пяти звуков.

Специального внимания заслуживает фита во второй строке на последнем слоге слова «христову». В стихирах XII—XIII веков подобного рода фита, буквально в том же самом виде или с небольшими вариантами, встречается неоднократно³³. Следовательно, это не случайная комбинация, а устоявшаяся формула, мелодическое значение которой было твердо фиксировано. Составные элементы этого фитного начертания в первой его половине не вызывают сомнений: она состоит из стрелы с двумя сложитями под наклонной чертой. Менее ясен следующий затем певческий знак: наклонный крест, не вошедший в число основных знаков крюковой нотации, который представляется нам не чем иным, как греческой хамелой³⁴. Вслед за ним дан паук в обычном для того времени начертании. По словам Флороса, эта фита является наиболее объемной и подразумевает мелодический распев из 14—15 звуков (пример 14а, б, в).

Фита на третьем слоге слова «моляться» в седьмой строке напоминает по начертанию фиту зельную³⁵. В стихирах XII—XIII веков она встречается довольно часто. Ее расшифровка, по Флоросу, представляет собой одиннадцатиступенную мелодическую формулу (пример 15).

Против обыкновения фита находится здесь не на последнем слоге слова, а на предпоследнем, и ее непосредственным продол-

³³ В рассматриваемой рукописи та же фита в стихире шестого гласа на Воздвижение поставлена над последним слогом слова «господи».

³⁴ В крюковой нотации название «хамилла» закрепилось за другим знаменем, состоящим из двух запятых с чашкой. Это можно объяснить исторически тем, что к аналогичной конъюнктуре в палеовизантийской нотации иногда добавлялась буква греческого алфавита, именуемая хамелой, и ее название было перенесено в славянскую симнографию на всю группу знаков.

³⁵ У Флороса представлено несколько вариантов фиты, которые он рассматривает как разновидности одного и того же типа. Во всех приводимых им примерах буква Θ находится в центре и окружена певческими знаками (335, I 259—260; 335, III, 122—133), тогда как в нашем случае она стоит в начале. Но это внешнее графическое различие вряд ли имело принципиальное значение.

жением служит довольно развернутый распев, изложенный простой последовательностью знамен.

О форме напевов

Другой пример из той же рукописи — стихира шестого гласа на 24 июля, Борису и Глебу — интересен с точки зрения формы (пример 16).

В отношении средств музыкального письма приведенная стихира не содержит в себе ничего примечательного. Она изложена с помощью сравнительно небольшого количества обычных, наиболее употребительных знамен. Фита, с наибольшими вариантами повторяющаяся в окончаниях ряда строк, принадлежит также к числу относительно простых и кратких по своему распеву³⁶. В отличие от предыдущего песнопения с его пространными мелизматическими формулами в этой стихире элементы мелизматики применяются очень экономно, мелодика ее, насколько можно судить по составу знаков, носит ровный и спокойный характер. Но в построении напева проявляется тонкое чувство формы, умение рельефно выделить отдельные поэтические образы, сохраняя единство и законченность целого. Надо подчеркнуть, что эта стройность и осмысленность художественной формы достигаются главным образом музыкальными средствами. Если рассматривать словесный текст самостоятельно, вне связи с неизменным изложением, то в его структуре трудно обнаружить стройность. Строки различной длины, от двух до двадцати слогов, чередуются без определенной системы.

Конструктивно организуем, цементирующим началом служит напев. Отдельные строки объединяются в более крупные построения по принципу сходства и подобия. Одинаковые окончания строк повторяются со строгой ритмичностью, благодаря чему возникает система перекрестных связей, охватывающих иногда значительные отрезки формы. Из девятнадцати строк семь оканчиваются отмеченной выше фитой, три — кулизмой и семь — формулой = — = или = — =: (статья — стрела — статья про-
стая или светлая)³⁷. Исключения составляют только пятая и двенадцатая строки: одна из них завершается простым сочетанием палки и статьи, другая — широко употребительной каденцией, состоящей из двух статей и крыжа. Чаще всего одинаковые окончания повторяются через одну строку, например, фиты в строках 1 и 3 или 11, 13, 15, 17, оборот со стрелой в строках 2 и 4 или 10, 12 и 14, кулизмы в строках 16 и 18.

³⁶ По начертанию эта фита может быть сопоставлена с группой фит, которые поют в разных гласах наименование фиты снейной, краткой, красной. Не вполне ясно значение буквы «Ф» (ферт), стоящей в предпоследней строке перед знаком стрелы. Возможно, что эта буква написана в данном случае вместо Ф. Фита со стрелой применялась в знаменном письме XII—XIII веков.

³⁷ О различных вариантах этой формулы, состоящей из стрелы и двух статей, см.: 378, 1, 118—119. В конце всего песнопения вслед за статьями идет крыж. Использование крыжа в качестве заключительного знака служит в знаменном письме XII—XIII веков правилом, почти не знающим исключений.

Форма песнопения складывается из трех музыкальных построений, обладающих большей или меньшей степенью структурной завершенности. Первое построение (строки 1—8) ограничивается одинаковыми фитами в начальной и заключительной строках. Во втором построении (строки 9—15) распев с фитой на слове «радуитася» повторяется в виде постоянного рефрена, чередуясь со строками повествовательного склада, которые, судя по обилию стопиц, интонировались в духе, близком к напевному чтению. В третьем построении (строки 16—19) кулизма в окончаниях первой и третьей строк образует подобие перекрестной музыкальной рифмы. Самостоятельное, обособленное положение этого завершающего построения подчеркивается и тем, что здесь ни разу не встречается формула со стрелой, в изобилии используемая в предыдущих разделах.

Все это свидетельствует о высокой художественной культуре древнерусских мастеров певческого искусства и чрезвычайно продуманном, осмысленном использовании ими традиционных мелодических формул знаменного распева.

Значительное количество песнопений в ранних русских стихирях распето на подобен, то есть по образцу известных напевов.

Сам подобен обычно не нотировался в певческих книгах и указывались только его начальные слова. По-видимому, предполагалось, что он известен на память. Производные же варианты (песнопения, исполняемые на подобен) большей частью полностью снабжены певческими знаками, что дает возможность наглядно представить себе технику распевания текста по определенному мелодическому стереотипу. В качестве иллюстрации рассмотрим шесть стихир на праздник Успения богородицы из упомянутой рукописи ГИМ (Син. левч., № 279), исполняемых на напев «Доме Ефратов». Для удобства сравнения они расположены в виде столбца, строка под строкой, то есть сначала идут все первые строки, затем все вторые и т. д. (пример 17).

Напев этих стихир, насколько можно судить по составу знаков, предельно прост, для его записи оказывается достаточным 13 знамен. Как легко заметить, численно преобладающим знаком является стопица. Остальные знамена³⁸ встречаются по одному-два раза на протяжении всего напева. Если рассматривать тексты стихир самостоятельно, в отрыве от напева, то, кроме одинакового количества строк³⁹, между ними нет сколько-нибудь ясно выраженного

³⁸ Кроме стопицы мы находим здесь следующие знаки (по номенклатуре певческих азбук XV—XVI веков): крюк простой, крюк мрачный, крюк светлый, статья простая, статья закрытая, паук со статьей, стрела простая, чашка, палка, голубчик борзый, скаменца, крыж.

³⁹ Исключением является стихира «Упъвание христианою», содержащая одну «лишнюю» строку между строками 3 и 5. Возможно, что здесь просто допущена ошибка переписчиком, который одну строку текста — «помощнице сущиимъ въ скърбѣхъ» — искусственно разделил на две, на что указывают стопицы над словом «щмиъ», не примененные в окончаниях строк. Если исправить эту ошибку, отнеся слова «въ скърбѣхъ» в конец второй строки, то будет восстановлено то же самое количество и последование строк данной стихир.

структурного сходства. Количество слогов в соответствующих строках различных песнопений варьируется очень значительно. Их подобие определяется совпадением главных мелодически опорных точек напева, промежутки между которыми заполняются рядами стоник. Наиболее оформлены и определены заключения строк, но и в них применяются лишь самые элементарные формулы из двух-трех, максимум четырех знаков. В целом можно себе представить этот напев как ровную речитацию с небольшими отклонениями от основного фиксированного тона и мелодическими закруглениями фраз.

Простота и краткость напевов характерны для большинства песнопений, исполняемых на подобен, хотя среди них встречаются и более развернутые по форме, отличающиеся большим разнообразием средств графического запечатления мелодии.

Кондакарное пение

Этот род певческого искусства сохранился в небольшом количестве рукописей, принадлежащих к древнейшим памятникам церковного пения на Руси. Известно всего пять кондакарей, которые датируются исторически сравнительно непродолжительным отрезком времени — от начала XII до начала XIII века⁴⁰. Отсутствие более поздних памятников заставляет предполагать, что самый тип пения, представленного в этой группе певческих книг, вышел из употребления и был вскоре забыт. Только отдельные его остатки изредка встречаются в рукописях XIV столетия⁴¹, а затем следы его и вовсе исчезают.

Различия между знаменной и кондакарной нотациями не исключают и общности некоторых элементов. Довольно большое количество знаков в них совпадает по начертанию, а, возможно, также и по своему певческому значению. Вместе с тем кондакарная нотация обладает значительным числом специфических, только ей свойственных графических символов, которые если и встречаются в знаменном письме, то лишь эпизодически и производят там впечатление чужеродного элемента. С чисто внешней стороны эти особые знаки кондакарной нотации характеризуются обилием витиеватых извилистых линий, порою даже вычурностью рисунка, в отличие от четкого прямого письма ранних знаменных рукописей.

Другая столь же заметная особенность кондакарной нотации связана с соотношением нотной и текстовой строчек. Если в раннем знаменном письме, как правило, каждому слогу текста соот-

⁴⁰ Наиболее ранними из них являются кондакарь, входящий в состав Типографского устава, и Благовещенский кондакарь, датируемый первой четвертью XII века. Ко второй половине того же столетия предположительно может быть отнесен Лаврский (Троице-Сергиевой лавры) кондакарь. Позднейшие по времени кондакари — Синодальный и Успенский относятся к началу XIII века. Последний имеет точную дату: 1207 год.

⁴¹ М. В. Бражникову удалось обнаружить в новгородской минее XIV века (ГИМ, Снн. певч., № 196) целое песнопение, изложенное кондакарным знаменем со всеми его характерными признаками, отличающими этот род нотации от обычного знаменного письма.

ветствует один нотный знак и только отдельные слоги выделены стоящими над ними сложными лигатурами и конъюктурами, то в кондакариях на один слог часто приходится целые вереницы знаков.

Длительные растяжения слогов в некоторых случаях отмечаются многократным повторением гласных и полугласных, например: «Христ-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е боже», «бого-оро-о-о-о-о-однца», «я-а-ко-о-а-а-а-ни-ге-е-ль-ъ-ъ-ъ-ъ-ъ-мъ-ь». Кроме того, для заполнения промежутков между слогами одного слова, а также в окончаниях слов применялись особые слоговые формулы типа «ха», «ху», «хе» или «не», «на», «неанес», «ансанес», получившие наименование «хевув» и «аненаск». В результате, например, первые строки тропаря «Крестови твоему покланяемъ владыко» читаются следующим образом: «кръстови твоему покланяемъ-ъ-ъ-ъ-ъ-ся-ха-а-а-вла-а-ха-ха-ды-и-хї-хї-ко-хо-хоо». В длительном распеве «аллилуйя» (аллилуйя), которым завершается причастен «Яды мою плоть», соединяются вставные слоги обоих видов: «а-ха-ха-а-а-у-а-а-ха-у-а-а-а-на-а-у-а-ле-хе-хе-е-е-у-е-е-хе-у-е-е-е-на-а-не-е-у-е-е-у-е-е-хе-хе-е-лугия-а-а».

Такого рода вставные фонемы использовались в раннехристианском, а также византийском и римско-католическом мелизматическом пении как вспомогательное средство при исполнении пространных мелодических украшений, выражавших переполняющее душу чувство восторга и ликования. Слово в его конкретном смысле отступало при этом на второй план, чувство непосредственно изливалось в широкой, напряженно экспрессивной мелодии. «Кто торжествует, тот не произносит слов, — говорил блаженный Августин, — это бессловесная песня радости».

Разновидностью этого мелизматического стиля, корни которого восходят еще к дохристианской древности, следует считать и кондакарное пение. В. М. Металлов подчеркивал, что кондакарной нотацией излагались преимущественно песнопения торжественного, праздничного характера, видя в этом доказательство того, что «кондакарное знамя есть переработанное византийское, и кондакарное пение есть византийское... придворное» (155, 229).

Мнение о греческом происхождении кондакарного пения утвердилось в русской музыкальной историкографии начиная с Д. В. Разумовского⁴². Однако природа этого пения не была по-настоящему исследована, многие его стороны оставались загадочными. Среди памятников византийского церковного пения не удалось обнаружить рукописи, которая могла бы рассматриваться в качестве «протографа» русских кондакарей. Лишь в 60—70-х годах появились работы, позволяющие ближе подойти к пониманию истоков

⁴² См.: 226, 111—114; 258, 17—30; 214, 7—8. Как материал для исследования представляют большую ценность подробное описание Благовещенского кондакаря и указатели к нему, составленные М. В. Бражниковым (36). Специальное внимание вопросам кондакарного пения уделено в работах Н. Д. Успенского (284; 285), а также сообщениях Т. Владышевской (52) и Г. Никишова (171).

и художественных особенностей этой особой разновидности древнерусского певческого искусства, хотя некоторые ее стороны до сих пор остаются не вполне ясными.

американский ученый К. Леви обратил внимание на близкое сходство между песнопениями причастного цикла, входящими в состав Успенского кондакаря, и их изложением в греческом азматиконе⁴³ XIII века. По наблюдениям этого исследователя в обеих версиях совпадают не только общий порядок, соответствующий византийскому богослужебному чину около 1100 года, и гласовая принадлежность отдельных песнопений, но и знаковая система записи отдельных песнопений: «В этом умеренно орнаментированном стиле формулы обнаруживают тенденцию к устойчивости, и если одинаковые формулы более или менее систематично применяются к соответствующим словам и фразам, то представляется достаточно ясным, что эти славянские причастны происходят от греческого азматического архетипа» (357, 572).

Таким образом, казалось бы, был сделан первый важный шаг к разгадке «тайны» кондакарного пения. Но Леви основывал свои наблюдения и выводы только на одной группе песнопений Успенского кондакаря, не составляющих главной и основной его части. Важнейшая часть репертуара русских кондакарей — собственно кондаки — не представлена в греческих азматиконах.

В Византии были известны два вида мелизматического пения: сольное, так называемое псалтическое, и хоровое, азматическое, предназначавшееся для небольших групп высококвалифицированных певцов. Псалтическое пение отличалось большой пышностью и обилием украшений, пение азматическое, хоровое было более сдержанным и умеренным в отношении использования мелодической орнаментации. Различным был и их репертуар: те или иные виды песнопений, как правило, исполнялись либо только певцом-солистом (псалтом), либо только хором. Кондаки относились к сольному певческому репертуару и дошли до нас в составе соответствующих книг, называвшихся псалтиконами. Существовала ли также традиция хорового их исполнения — неизвестно.

Существенно новые результаты в изучении кондакарного пения были достигнуты К. Флоросом (334). Поставив своей конечной целью полностью реставрировать и сделать доступным для нас этот давно исчезнувший вид певческого искусства, он прежде всего чрезвычайно тщательно и всесторонне анализирует систему кондакарной нотации. По сравнению с аналогичными опытами предшествующих исследователей, Флоросом дана гораздо более полная и точная классификация входящих в ее состав знаков. Он устанавливает, что большая их часть родственна знакам шартрской нотации — ранней разновидности палеовизантийского невменного письма. Вместе с тем ученый подчеркивает, что не все кондакарные знаки могут быть идентифицированы как знаки шартрской нота-

⁴³ Азматикон — сборник мелизматических песнопений для исполнения хором.

ции и многие из них обнаруживают лишь отдельное сходство с этими последними.

Одной из загадок кондакарного письма, вызывавших различные толкования в научной литературе, является двухстрочное изложение: над основным рядом певческих знаков, среди которых многие близки к знакам знаменной нотации, находится еще один ряд условных начертаний, отличающихся от нижнего ряда по своей графической форме и расставленных на более далеком расстоянии один от другого⁴⁴. Некоторые авторы истолковывали начертания верхней строки как хирономические знаки, соответствующие движениям руки при пении (159, 214, 285). Натянутость такого объяснения справедливо отмечает М. В. Бражников в описании рукописи Благовещенского кондакаря (36). Более убедительным представляется мнение о родственности этих фигур «большим знакам» шартрской нотации, которыми стенографически обозначались целые мелодические формулы. Эти знаки частично возрождаются в Византии с начала XIV века, используясь главным образом в учебных пособиях для заучивания певческих формул. К. Хёг приписывает возвращение к ним деятельности славянских певцов во главе с Иоанном Кукузелем (346, 54).

Наличие в кондакарной нотации специальных знаков для обозначения мелодических формул и совпадение или очевидное сходство ряда этих знаков с «большими гипостазами» в поэтически изложенном трактате Кукузеля, известном под названием «Учебного стихотворения» (*Lehrgedicht*), служит одним из главных опорных пунктов в предпринимаемых за последнее время попытках расшифровки кондакарной нотации. О том, в какой степени эта задача реальна и осуществима, — мнения ученых расходятся. Одна, более осторожная, позиция получила отражение в работах К. Левни (356—358), другая, которую можно назвать радикальной, отстаивается К. Флоросом, полагающим, что кондакарная нотация может быть точно расшифрована и переведена на современную пятилинейную систему.

Результаты, к которым пришли в последнее время зарубежные ученые по вопросу о кондакарном пении, нельзя считать окончательными и бесспорными. При знакомстве с более широким материалом подвергается сомнению утверждение К. Левни, что кондакарное пение представляет собой сколок с греческого хорового мелизматического пения и кондакари «было бы точнее обозначить как славянские азматикки» (356, 77). В рукописях, содержащих об-

⁴⁴ Памятники византийской музыкальной письменности с такой двухстрочной нотацией до самого недавнего времени не были известны. Только в 1965 году греческому филологу Л. Политесу удалось найти рукопись азматикона XIV века, в которой основной ряд певческих знаков относится к средневизантийской нотации, но сверху находятся еще графические фигуры, напоминающие по своему виду большие знамена кондакарного письма (335, II, 266—268). Однако уникальность найденной рукописи и ее позднее происхождение не позволяют сделать какие-либо решительные и уверенные выводы относительно распространенности такой системы нотации в Византии в более отдаленное время.

разцы кондакарного пения, есть указания, позволяющие предполагать, что это пение было сольным, а не хоровым. На это впервые обратила внимание Т. Ф. Владышевская при изучении Типографского устава. После песнопения, следующего за кондаком — икоса. и этой рукописи дается припев, взятый из последней фразы кондака, с обозначением «людие». А в первом кондаке (акафист богородице), приводимом в рукописи четырежды, последовательно противопоставляется: «певец» и «людие». «Здесь подразумевается народ, а не хор, иначе бы использовалось церковнославянское «лик», — резонно замечает Владышевская (52, 612). Указывая далее, что многие кондаки пелись «на подобен», исследовательница пишет: «В процессе пения чрезвычайно сложно по памяти, не имея при этом нотной строки, согласовать развитые напевы самогласных с текстами других кондаков. Это трудно даже для опытного певца и практически невозможно при хоровом исполнении. Поэтому сама система нотированных самогласных и подобию, не имеющих нотации в Типографском уставе, косвенно свидетельствует о том, что древнерусские кондаки должны были исполняться солистом, а не хором».

Однако эти наблюдения нельзя обобщать и относить ко всей практике исполнения кондаков на Руси. Возможно, что мы имеем здесь дело с особой монастырской традицией, которая получила отражение в Типографском уставе. Для монастырского строя характерно и то, что солисту отвечает не особый хор певчих, а весь «народ», находящийся в храме. Обычай исполнения песнопений всеми молящимися до сих пор сохранился в некоторых монастырях. Особенностью Типографского устава, по-видимому, является и кондакарное пение «на подобен».

Мнение о сольном исполнении кондаков было высказано также и в зарубежной литературе И. Гарднером. В качестве доказательства он, между прочим, ссылается на русскую икону Покрова, где изображен стоящим на амвоне, в торжественном одеянии и со свитком в руках греческий мелод Роман. Внизу иконы есть подпись, текст которой взят из приписываемого Роману Рождественского канона. Обращая внимание на то, что именно так исполнялись кондакионы в греческих церквях, Гарднер заключает: «Вполне возможно, что на этой иконе изображено пение кондаков в XIII—XIV веках». «Если наши рассуждения справедливы, — прибавляет он, — то весьма вероятно, что кондаки в русской церкви в XIII веке исполнялись сольно» (338, 224).

Убедительность доводов Гарднера ослабляется тем, что икона, на которую он указывает, относится к XIV веку, когда кондакарное пение уже вышло из употребления и было в значительной мере забыто. Кроме того, чтобы опираться на это изображение в решении вопросов, связанных с кондакарным пением, нужно прежде всего доказать, что оно вполне оригинально по композиции, а не написано по греческому образцу. Тем не менее наблюдения Владышевской и Гарднера нельзя оставить без внимания. Они заставляют если не отвергнуть полностью, то поставить под вопрос ут-

верждение, что кондакарное пение — всего лишь русская разновидность греческого азматического пения.

Занимая особое место в певческой культуре Древней Руси, кондакарное пение вместе с тем не было полностью изолировано от пения ирмологического и стихирного, изложенного обычным знаменем. Между различными видами древнерусского певческого искусства существовало взаимодействие, проявлявшееся и в общности некоторых мелодических формул, и в нередком смешении систем нотации: как уже указывалось, в стихирарях и отчасти в ирмологиях встречаются знаки, специфичные для кондакарной нотации, а иногда и целые участки, изложенные кондакарным письмом⁴⁵; с другой стороны, в кондакарях можно обнаружить строки и разделы песнопений, ничем не отличающиеся по изложению от рядовых знаменных рукописей.

В заключение следует остановиться еще на двух частных вопросах, связанных с изучением кондакарного пения. Первый из них — это вопрос о том, чем было вызвано использование греческих слов и оборотов в текстах некоторых песнопений, а в одном случае даже помещение полного греческого текста, писанного славянскими буквами, непосредственно вслед за славянским его переводом⁴⁶. В. М. Металлов ссылается на это обстоятельство в подтверждение того, что Благовещенский кондакарь, где находится данный пример, переписывался непосредственно с греческого оригинала (155, 172). Но почему тогда переводчик счел нужным сохранить только один подлинный текст и написал его не греческим шрифтом, а кириллицей? Объяснение этому, как мне представляется, можно найти в существовавшем еще в XIII веке обычае исполнения некоторых песнопений одновременно по-русски и по-гречески (см.: 155, 152). При этом во втором варианте пели, видимо, русские же певцы, не умевшие читать по-гречески, что и могло заставить переводчика или переписчика прибегнуть к такому способу письма. Кроме ипакоев на Воздвижение, представленного в Благовещенском кондакаре в двух вариантах текста, греческие обороты сохранены в кратких хоровых припевах или возгласах типа «Слава тебе, боже», «Помилуй мя, боже», «И святому духу» и т. п., которые помечены здесь как «азматики».

Второй вопрос касается вставных фонем или многократных повторений гласных звуков в текстах кондакарных песнопений.

⁴⁵ На это справедливо обращает внимание Г. А. Никишов (171), но делает отсюда неверный вывод, что «сложность интонационных формул и в кондакарях, и в стихирарях примерно одинакова» (171, 566). Распев одного слога в стихирарях XII—XIII веков редко превышает три-четыре звука, тогда как в кондакарях с помощью вставных фонем «ха-хе-ху» и т. п. он достигает иногда протяженности в двадцать звуков и более. Таким образом, мелизматическая уснащенность мелодий в кондакарях, конечно, гораздо более велика.

⁴⁶ Благовещенский кондакарь (ГПБ, Q п. 1, № 32, л. 84—84 об. и 84 об.—85 об.), «Днесь пророческое сбыться слово» («Смирерон то профитикон»). Песнопение это относится к группе ипакоев. Обе редакции — славянскую и греческую — в сопоставлении с нотной расшифровкой того же песнопения по византийскому азматикону XIII века рассматривает К. Леви (356, 79—83).

Выше было указано на два типа вставных слогов, применяемых в кондакарном пении для заполнения длительных мелодических распевов с участием придыхательного «х» («ха-ха-хе-хе-ху-ху») и носового или нёбного «н» («на-на-не-не-ане» и т. д.). Значение их несомненно. Внутри слов используется почти исключительно первый тип, второй же тип служит для образования самостоятельных формул, выделенных из текста и помещаемых перед началом песнопения или между его строками. Для большей наглядности эти формулы писались красными чернилами. Они очень близки к тем литопацционным формулам, которые служили в византийской певческой практике средством характеристики гласа и ставились после его буквенного обозначения. Каждой такой формуле соответствовала особая последовательность слогов: в первом гласе — «ананеанес», во втором — «неанес», в третьем — «нана» и т. д. (371). Однако их применение в кондакарном пении не всегда соответствует правилам византийской музыкальной теории.

Роль «хабув» или «хебув» в кондакарном пении истолковывается по-разному. По мнению Н. Д. Успенского, «хабувы — это приемы звукоподачи, основанные на произношении отдельных гортанных и губных звуков» (285, 53). И. Гарднер, высказывая ту же мысль, считает, что это обстоятельство говорит в пользу сольного, а не хорового исполнения песнопений кондакарного репертуара (338, 215). Однако это его суждение опровергается тем, что вставные слоговые формулы типа «хабув» применялись в византийском азматическом, то есть хоровом пении, тогда как в сольном, псалтическом пении их не было⁴⁷. По-видимому, назначением их являлось облегчить координацию голосов при исполнении обширных мелизматических фигур, а не служить тонкостям звукоизвлечения.

Причины сравнительно быстрого исчезновения кондакарного пения, полностью забытого и вышедшего из употребления к XIV веку, могли быть разными. Одной из них является, очевидно, чуждость его изощренно мелизматической, цветистой мелодики восприятию широких народных масс. Кондакарное пение не могло получить повсеместного распространения и потому, что оно требовало хорошо обученных, квалифицированных певцов, которыми не располагало большинство русских церквей.

Наконец, чрезвычайно сложной, громоздкой и непрактичной была система нотации, с помощью которой записывались его песнопения. «Если не говорить о византийской шартрской нотации, — констатирует Флорос, — то среди немалого числа невменных систем Востока и Запада мы не найдем ни одной, которая могла бы по своей сложности и дифференцированности быть поставлена рядом с древнеславянской кондакарной нотацией. Решительно поражает не только необычное множество знаков и их соединений, но

⁴⁷ Как отмечает К. Флорос, «внешний критерий для различения песнопений греческого псалтикона и азматикона устанавливают именно эти вокализационные слоги и эти вставные буквы» (334, III, 18).

также педантичная регламентация функций, выполняемых ими внутри данной системы. Следует вместе с тем подчеркнуть, что эта высокоразвитая семейграфия при всей своей завершенности не обладает диастематической (интервальной. — Ю. К.) точностью средневизантийской нотации, поскольку большинство кондакарных интервальных знаков сами по себе взятые, то есть без учета больших гипостаз, часто допускают двойное или даже тройное истолкование» (334, IV, 34).

Неудивительно, что эта крайне усложненная и вместе с тем лишенная достаточной ясности и определенности система, во многом представлявшаяся архаичной уже в XII веке, довольно быстро должна была обнаружить свою нежизнеспособность. Но если как целостное, самостоятельное явление кондакарное пение вместе с присущей ему специфической системой нотации не получило дальнейшего развития, то отдельные его элементы, «растворенные» в иных стилистических комплексах и формах певческого искусства, сохранялись и на более поздних исторических стадиях. В какой степени позднейшие формы мелизматического пения, применявшиеся в русокой богослужебной практике, родственны кондакарному пению Киевской Руси и находятся в преемственной связи с последним — это вопрос пока еще недостаточно выясненный и требующий дальнейшего изучения.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЕДИНОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (XIV—XVI ВЕКА)

ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ В XIV—XVI ВЕКАХ

Вторжение татаро-монгольских орд в пределы русской земли, сопровождавшееся колоссальными опустошениями и потерями, вызвало известную задержку в культурном развитии Руси. Но с течением времени стране удалось собраться с силами и оправиться от этого удара, и в XIV веке обозначаются признаки вновь наступающего подъема и оживления. Этот новый подъем был связан с растущим стремлением к единству и преодолению феодальной раздробленности, продиктованным как экономическими факторами, так и необходимостью сплочения всех русских земель в борьбе за освобождение от монгольского ига. Центром объединения Руси становится Москва, поэтому и весь период развития русской художественной культуры от XIV до XVI века именуется иногда «московским».

Роль Москвы как представительницы общерусских интересов особенно ярко проявилась в 1380 году, когда объединенной русской ратью под водительством московского князя Дмитрия Ивановича на поле Куликовом был нанесен сокрушительный удар ханским полчищам, положивший начало полному уничтожению татаро-монгольского ига. Эта победа, нашедшая широкий отклик во всех областях Руси, способствовала возвышению Москвы и укреплению авторитета ее князей. Процесс объединения русских земель вокруг Москвы особенно интенсивно развивался на протяжении XV века. К концу этого столетия сложилась территория единого русского государства, простиравшегося на севере и востоке вплоть до Поморья, Прикамья и Приуралья, а на западе и юге граничившего с Прибалтикой, Литвой и Причерноморской степью. Уже в 1480 году Русь полностью сбросила с себя тяготевшее над ней более двух столетий ярмо зависимости от татарских ханов. А в 50-х годах XVI века при Иване Грозном были ликвидированы остатки Золотой Орды — Казанское и Астраханское ханства.

В тесной связи с государственным объединением русских земель и укреплением экономических связей между ними находился процесс образования русской народности. В XIV веке появляются названия «Великая Русь», «Малая Русь» и «Белая Русь», относившиеся к трем восточнославянским народам, выделяющимся из единой древнерусской народности, — русскому, украинскому, белорусскому.

Несмотря на родственную близость этих народов, каждый из них имел свой язык, свои культурные традиции. Процесс языковой дифференциации начался еще раньше, до возвышения Москвы, но в XIV—XV веках он принимает ясные, отчетливо выраженные формы.

Русский (или «великорусский») язык, складывавшийся на основе старославянского, вбирает в себя элементы различных местных диалектов и языков неславянских племен, граничивших с Северо-Восточной Русью, подчиняя их единым общим нормам.

Этот язык формировался прежде всего в самой жизни, в непосредственном общении людей. Вместе с тем шла работа над литературным закреплением его основ. Особое внимание к слову, к стилистике литературной речи было характерно для нового направления в русской литературе, возникшего на рубеже XIV и XV веков.

Литература и искусство Московской Руси проникнуты высоким патристическим пафосом, сознанием единства исторических судеб русского народа. В начале XV века в Москве был создан общерусский летописный свод, в котором осуждается областнический сепаратизм удельных князей и утверждается мысль о том, что только при условии тесной сплоченности страна может отстоять свою независимость. Призыв к единению, миру и согласию становится одним из основных мотивов художественного творчества. В этом плане иногда приобретали актуальность произведения, казалось бы, далекие по своему содержанию от животрепещущей современности. М. В. Аллатов пишет о рублевской «Троице»: «В произведении церковного назначения ставится жизненно важный вопрос тех лет, когда даже на поле боя лишь дружные усилия прежде разрозненных княжеств могли сломить сопротивление векового врага. Как это нередко бывало в средние века, выстраданное в суровых жизненных испытаниях представление оказалось облеченным в форму церковной легенды» (15, 100).

Значение Москвы как общерусского центра утверждается не только в политической и хозяйственной жизни, но и в области культуры. Здесь начинают концентрироваться лучшие культурные силы из разных русских земель, скапливаются многие ценности литературы и искусства, созданные во Владимире, Новгороде, Пскове и других городах. Этот приток совершался отчасти естественным путем, отчасти же в результате сознательных и целенаправленных усилий светских и духовных властей. Уже в XV веке проявляется тенденция к «унификации» всего древнерусского книжного достояния, выработке единых канонизированных редакций, устранению накопившихся за несколько столетий разночтений и произвольных толкований. Она нашла выражение в уже упомянутом летописном своде начала XV века, в пересмотре всего кодекса библейских книг, выполненном в конце того же века под наблюдением новгородского архиепископа Геннадия. Особенно широкие масштабы приняла эта работа в середине XVI века, когда под непосредственным наблюдением царя Ивана Грозного и его

духовного наставника митрополита Макария была осуществлена целая система обобщающих предприятий, к числу которых относятся постановления Стоглавого собора, создание гигантского по объему пантеона русских святых — так называемых «макарьевских Четырех-Минсий» (12-томного собрания житий, расположенных по церковному календарю), монументального «лицевого» (иллюстрированного) летописного свода, «Степенной книги», представлявшей собой расширенную (притом весьма тенденциозную и во многом фантастическую) родословную русских церковных и светских иерархов, начиная от Владимира I Киевского.

Эти мероприятия носили охранительный характер. Они были направлены на укрепление основ существующего строя, на то, чтобы подчинить все стороны жизни и мышление людей единому авторитарному началу. Борьба с различного рода недостатками в быту, в области культуры и просвещения, в богослужбной практике велась во имя восстановления чистоты «древних преданий», а не с целью осуществления каких-нибудь радикальных реформ. Всякого рода «самомышление», проявление индивидуальной свободы и самостоятельности мысли сурово осуждалось, рассматривалось как отход от «истинного православия».

Несмотря на это в образованных кругах русского общества усиливалось критическое отношение к догматизму официальной церковной идеологии, подвергались сомнению некоторые из тех устоев, на которых зиждилась ее неограниченная власть над умами и душами людей. Это оппозиционное движение первоначально принимает форму «ересей», прибегавших к религиозным же аргументам в борьбе против господствующей системы вероучения. В период с конца XIV до начала XVI века получили широкое распространение ереси, имевшие сторонников даже в среде высшего духовенства и боярской знати. XVI век отличается интенсивным развитием социально-политической мысли, обилием публицистических произведений, в которых затрагивались насущные вопросы общественно-политической и культурной жизни того времени, в том числе вопросы искусства. Религиозный и социальный критицизм XV—XVI веков соединился с ростом индивидуального начала. Начинает осознаваться ценность человеческой личности, возрастает интерес к ее внутреннему миру, душевным влечениям и чаяниям.

Эти тенденции не могли поколебать основ древнерусского искусства.

Напротив, для XVI столетия характерно стремление к укреплению национальных традиций и всяческому подчеркиванию преемственных связей с наследием Киевской Руси. Формы и жанры, сложившиеся в этот героический период жизни народа, целиком сохраняли свое значение. Средневековый канон продолжал господствовать во всех областях художественного творчества. Новое проявлялось «изнутри», в рамках привычного, традиционного, обогатившая унаследованное от прошлых эпох и до известной степени видоизменяя его облик.

Общие процессы, характеризующие развитие русской художественной культуры в XIV—XVI веках, по-разному и в разной степени сказывались в различных ее областях. Однако с большей или меньшей отчетливостью мы можем их проследить как в литературе, живописи и архитектуре, так и в музыке. Здесь, как и повсюду, дают себя знать приметы нового, проявляющиеся в возникновении некоторых новых жанров, обогащении ранее существовавших, большей свободе выражения, начинающемся высвобождении личного начала. Все это не могло еще пока привести к нарушению установившихся канонов. Музыка продолжала развиваться в рамках средневековой структуры искусства и над ней по-прежнему тяготело господство косных религиозно-догматических представлений. Светское искусство, коренящееся в народной жизни, преследовалось и обличалось как греховное, противное духу христианского благочестия. Гонение на него особенно усиливается в середине XVI века в связи с общим наступлением церковной реакции.

О широкой распространенности в этот период народных песен и плясок, сохраняющейся приверженности народа к обычаям и обрядам, сложившимся еще в языческую пору, мы узнаем главным образом из постановлений Стоглавого собора (1551) и произведений религиозно-обличительной литературы. Многие в них и по содержанию и по стилю очень напоминают обличения церковных проповедников, относящиеся к первым векам христианства на Руси. Осуждению двоеверия и пережитков язычества в быту народных масс посвящена глава 45 деяний собора. В вопросах царя Ивана IV, обращенных к священному синклиту, весьма красочно описывается свадебный обряд, как он совершался в то время, с участием скоморохов, с традиционными песнями и игрой на музыкальных инструментах: «В мирских свадьбах играют глумотворцы, и органинские смехотворцы, и гуселники, и бесовские песни поют, и как к церкви венчатца поедут, священник со крестом едет, а перед ним со всеми с теми играми бесовскими рыщут, а священники им о том не возбраняют, и священником о том достоин запрещати» (150, 72). Описание языческих поминок, совершаемых в канун троицы, русальских игр и обрядов в ночь на Иванов день мало отличается от аналогичных картин в летописях и церковных поучениях XII—XIII веков: «В троецкую субботу по селом и по погостом сходятца мужи и жены на жалниках [могилах] и плачютца по гробом с великим кричанием, и егда начнут играти скоморохи гудцы и прегудницы, они же от плача преставше начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сатанинские пети, на тех же жалниках оманщики и мошенники <...> Русали о Иване днии и в навечерии рожества Христова и крещения сходятца мужи и жены и девицы на пощное плищование и на безчинный говор и на бесовские песни и на плясанье» (150, 74).

Ряд свидетельств того же самого или близкого времени говорит о том, что любовь к светскому музицированию, «мирским» песням и пляскам была распространена во всех слоях общества, не исключая и духовенства. Об этом пишет, в частности, один из видных церковных полемистов первой половины XVI века митрополит Даниил. Как это свойственно религиозно-учительной литературе средневековья, Даниил связывает любовь к музыке с пьянством, разгулом и развратом. «Ныне суть нещии и от священных, яже суть сии пресвитеры и диаконы и поддиаконы и чтецы и певцы, глумятся, играют в гусли, в домры, в смыки... и в песнях бесовских и в безмерном и премногом пьянстве и всякое плотское мудрование и наслаждение паче духовного любяще» (88, 555). Тот же автор рисует колоритный портрет щеголя, принадлежащего, без сомнения, к привилегированному знатному кругу, и в числе его пороков называет пристрастие к «позорищам бесовским», гусям, сопелям и свирелям. Можно сослаться также на картину пира в памфлете кремлевского священника «Благохотящим царем правительница и землемерие», где затрагивается разнообразный круг вопросов хозяйственной жизни, быта и нравов: «Придут же ту нещии кошунницы, имуще гусли и скрипели, и сопели, и бубны и иная бесовския игры и пред мужатицами [т. е. замужними женщинами] сия играюще, бесьясь и скача и скверные песни припевая» (96, I, 487—488).

Скоморохи

Везде, где говорится о пении «бесовских» языческих песен, об игре на инструментах, неизменно фигурируют скоморохи, остававшиеся, по существу, единственными представителями светской музыкальной традиции на протяжении почти всего русского средневековья. О них церковные писатели пишут всегда с благочестивым негодованием и отвращением, предупреждая свою паству от соприкосновения с этими отвергнутыми законом и христианской церковью носителями всяческого греха и порока. Решительно предостерегает Стоглав: «Да по далним странам ходят скоморохи, совокупяся ватагами многими до штидесят и до семидесят и до ста человек, и по деревням у крестьян силою едят и пият и ис клетей животы грабят а по дорогам людей розбивают» (150, 74).

Вероятно, на самом деле существовали такие ватаги бродячего люда, которые грабили прохожих на больших дорогах, объедали крестьян, утаскивали у них из сараев всякую живность. К этим бандам могли примыкать и скоморохи. Известно, что и на Западе в средние века приходилось остерегаться бродячих музыкантов, чинивших подчас насилие над населением городов и сел. Однако представлять себе всех скоморохов в виде бродяг, промышляющих воровством и разбоем, было бы, разумеется, неверно. В том, как рисует их Стоглав, есть значительная доля тенденциозности.

Многие скоморохи переходили к оседлому образу жизни, растворяясь в среде городских ремесленников или превращаясь в крестьян, занимающихся земледельческим трудом. Об этом свидетельствуют данные писцовых книг Новгорода и других городов

и земель, собранные и проанализированные Н. Ф. Финдейзенем (294, 149). Для некоторых из этих оседлых скоморохов выступление на всякого рода игрищах или домашних праздниках представляли собой род «отхожего промысла». Как показывают те же источники, новгородские владения были главным средоточием скоморошества. На территории Новгородской республики был целый ряд деревень и погостов, где жили скоморохи, многие из этих поселений носили названия Скоморохов, Скоморохово, Скоморошиха. В самом Новгороде скоморошье дело было развито очень широко. Из Новгорода скоморохи распространялись по другим местам. Так, Новгородская летопись сообщает о массовом наборе скоморохов для отправки в Москву, который был произведен в 1571 году по распоряжению Ивана Грозного (294, 143).

Имеющиеся в нашем распоряжении документальные материалы очень неполно и односторонне характеризуют бытование фольклора в рассматриваемую историческую пору. Народное творчество этого времени было в действительности гораздо богаче и многообразнее. Наряду с сохранявшимися в быту старыми, традиционными формами возникали новые виды и жанры, отражавшие те изменения, которые происходили в жизненном укладе и сознании народных масс. Под влиянием новых условий жизни многое менялось и в фольклорном наследии более ранних эпох.

**Эпические жанры
в XV—XVI веках**

Эти процессы явственно сказываются в эпических жанрах, отражавших события большого исторического значения, затрагивавшие интересы всего народа. Принято считать, что в XV—XVI веках происходит циклизация героического былинного эпоса, отдельные сюжеты складываются в одно большое, сложное и многокрасочное целое. Все события и лица группируются вокруг наделенного легендарными чертами киевского князя Владимира I. К тому же времени приурочивались и более поздние сюжеты, связанные с борьбой против татаро-монгольского ига. Обращение к этому периоду «геронческой молодости» было одной из характерных черт той поры, когда после длительных усобиц и раздоров между раздробленными удельными княжествами вновь восстанавливалось государственное единство. Идея киевского наследия играла большую роль в политической мысли и культуре Московской Руси. Мысль о преемственности Московского государства от древней киевской державы настойчиво проводилась и в публицистике, и в летописании XV—XVI веков, и в ряде произведений художественной литературы, воспевавших победу русского оружия на Куликовом поле (показательны в этом отношении многочисленные переключки в «Задонщине» со «Словом о полку Игореве»). Эта общая тенденция нашла отражение и в народном эпосе.

Циклизация былинного эпоса не представляла собой механической компиляции. При объединении отдельных, самостоятельных песен, возникших независимо одна от другой, многое пересматривалось и переосмысливалось. В развитии русского героического эпоса было, по-видимому, два момента, когда этот процесс проте-

кал особенно интенсивно. Один из них относится к периоду татаро-монгольского нашествия и внутренних феодальных неурядиц, когда, по словам Н. А. Добролюбова, народ «невольно сравнил нынешние события с преданиями о временах давно минувших и грустно запел про славных могучих богатырей, окружавших князя Владимира» (80, 235). Другим важным моментом явился рубеж XV и XVI веков — пора достижения государственного единства и полного освобождения от татарского ига. Ряд событий, запечатленных в былинном эпосе, получил новое освещение, крепнущее сознание могущества и непобедимости русской земли послужило идейным стержнем для объединения множества разновременных исторических и легендарных сюжетов в грандиозную по масштабу целостную эпопею. Есть основания полагать, что в этот период окончательно определился и стабилизировался не только основной круг былинных сюжетов, но и тот комплекс стилистических признаков, который сохранился в былинах северных сказителей вплоть до конца XIX и начала XX века.

Наряду с этим в XVI веке складывается новый жанр исторических песен, которые в отличие от былины или «старин», хранивших память о героическом народном прошлом, непосредственно откликались на события современности. Самый характер поэтического повествования в них отличался от былинного. Историческая песня воспроизводит подлинные, действительные события, передавая их зачастую с большой точностью и конкретностью, героями ее являются не обобщенные, гиперболизированные фигуры могучих богатырей, а реально существовавшие лица. Некоторые исследователи относят возникновение этого жанра к началу XIV и даже XIII веку (244, 283). Однако, по мнению большинства историков литературы и фольклористов, историческая песня как самостоятельный жанр, отличный от былины, сформировалась только в середине XVI века¹. Наиболее ранний цикл исторических песен, сохранившихся в устной народной традиции, связан с событиями царствования Ивана Грозного. Это песни о взятии Казани, о завоевании Сибири Ермаком, о некоторых сторонах личной жизни грозного царя.

Если тематика исторических песен XVI века изучена достаточно хорошо и полно, то о том, каким был тогда их музыкально-поэтический склад, мы не можем судить с полной достоверностью. Единичные их записи впервые появятся в XVIII веке², то есть через два столетия после того, как они были сложены, систематическое же их собирание и фиксация напевов начинается только во второй половине XIX века. В процессе устного бытования истори-

¹ Современные научные данные об исторической песне наиболее полно обобщены в книге В. К. Соколовой (264).

² Три песни о Грозном есть в сборнике Кириши Данилова («Мастрюк Темрюкович», «Ермак взял Сибирь», «Взятие Казанского царства»). Но, вероятно, они представлены здесь уже в трансформированном виде. Что касается нотных строчек, помещенных перед текстом, то, как уже указывалось ранее (см. I раздел, с. 57), их предназначенность для пения сомнительна.

ческая песня в значительной мере сблизилась с былинной. Севернорусскими сказителями она исполнялась в той же полуречитативной манере и часто даже на те же самые напевы³. В других районах (например, у донских казаков) существует и более распевная манера исполнения исторических песен, сближающая их по мелодическому складу с протяжной лирической песней.

**Лирическая
протяжная песня**

С большой долей вероятности можно считать, что характерный национальный тип русской лирической народной песни формируется в своих основных чертах в ту же историческую пору образования и укрепления единого русского государства. Этот жанр представляет собой неотъемлемое достояние русского народа, одну из важнейших и драгоценнейших сторон его художественной культуры. В отличие от обрядового фольклора, сохранившегося в одинаковых или очень близких и сходных формах у всех восточнославянских народов (а отчасти и у южных славян), лирической песни подобного типа мы не встречаем ни у украинцев, ни у белорусов, хотя, конечно, и у тех и у других есть своя песенная лирика. Отсюда можно заключить, что протяжная лирическая песня не могла возникнуть до того, как из единой древнерусской народности выделились три самостоятельных, хотя и связанных узами тесного родства, народа. Таким образом, ее формирование происходило одновременно со становлением великорусской народности (см.: 205, 217—218; 92, 14—16).

Лирическая народная песня отражала возрастающую роль личного начала в жизни и мировоззрении людей, знаменуя известный выход за пределы жестких канонов средневекового мышления. Возникнув в XV—XVI веках, она достигла своего полного развития к XVII веку, когда кризис средневекового мировоззрения обозначился уже с совершенной определенностью. В XVII веке сложилась основная тематика народной лирической песни с ее ясно выраженной «антидомостроевской» направленностью. К этому времени, как полагает ряд исследователей, окончательно сформировался и ее особый, характерный мелодический склад.

Именно в протяжной лирической песне с ее неизбывной широтой дыхания и свободой мелодического развития многие писатели, поэты и критики, начиная с Радищева, находили особенно яркое и правдивое отражение «души русского народа». Высокие художественные достоинства протяжной песни отмечал Н. А. Львов в предисловии к сборнику русских народных песен И. Прача, которое положило начало развитию научной музыкальной фольклористики в России. Протяжная песня представляет собой вершину развития русской крестьянской народно-песенной традиции, и в этом ее непреходящее эстетическое и культурно-историческое значение.

³ Таковы, например, две песни о Грозном, представленные в сборнике М. А. Балакирева (23) — «Жострюк» и «Взятие Казани». Вторая из них с более полным вариантом текста имеется также в сборнике Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша (93).

Лирическая песня в гораздо большей степени, чем обрядовая, подвержена воздействию времени. Мелодика ее богаче, разнообразнее и не ограничена суммой постоянных, прочно установившихся формул. Одной из ее основных особенностей является вариантность. Каждая песня существует во множестве вариантов, значение которых, по существу, равноправно. Новые варианты возникают при переходе песни из одной местности в другую, передаче ее от старшего поколения к младшему. Песня меняется в зависимости от того, в какой обстановке она исполняется, каков состав аудитории, перед которой приходится петь певцу, и от многих других причин. Одни ее варианты забываются и отмирают, другие, продолжая жить, порождают дальнейшие варианты.

С этим связана трудность исторического изучения протяжной песни. Не располагая надежным документальным материалом в виде записей, сделанных современниками, мы можем высказать лишь общие гипотетические соображения о возникновении народной лирической песни как особого, самостоятельного жанра и ее развитии в XV, XVI и даже XVII веках. Переносить же в ту отдаленную от нас эпоху конкретные ее образцы, записанные в XIX—XX веках, было бы ненаучным и антиисторичным.

Проникновение
западноевропейских
инструментов
в придворный быт

Развитие экономических и политических связей с Западом, поездки русских людей за границу с дипломатическими и деловыми поручениями способствовали знакомству с различными сторонами западной культуры,

с образом жизни европейских стран. Несмотря на суровое осуждение церковью «басурманских» обычаев, на принимавшиеся властями меры к тому, чтобы оградить жителей Москвы и других городов Руси от близкого общения с иностранцами, отдельные элементы европейской образованности и жизненного уклада западных стран проникали в российскую действительность. В области музыки эти влияния были пока еще малозаметны, здесь можно говорить только о единичных, более или менее случайных фактах прямого и непосредственного заимствования с Запада. Но такие факты все же были. Так, при дворе московских царей и в домах знатных семейств изредка появлялись музыкальные инструменты западного образца.

В этой связи внимание историков привлекало летописное сообщение о приезде в 1490 году из Рима капеллана августинова ордена и «арганного игреца» Ивана Спасителя⁴, который прибыл в Москву вместе с Андреем Палеологом, братом византийской принцессы Софии Палеолог — второй жены Ивана III. Брак великого князя московского с одной из последних представительниц византийского императорского рода, нашедшей после разгрома Византии турками убежище в папском Риме, способствовал укреплению международных отношений Московской Руси. В частности, в конце XV века устанавливаются более тесные связи с Италией, отку-

⁴ Спаситель — это перевод итальянского Сальватор.

да приезжают известные архитекторы и представители различных художественных ремесел, которые принимали участие в возведении и отделке новых великолепных зданий, изменивших облик древней российской столицы. Как мы узнаем из того же летописного сообщения, вместе с Андреем Палеологом возвращались в Москву русские послы, привезшие с собой по поручению великого князя группу иноземных мастеров. Что касается интересующего нас монаха-августинца, то он прочно осел на Руси и через два года после приезда сюда «закона своего отрекся», то есть перешел в православие, взял себе жену — «россиянку», получив в подарок от Ивана III «богатое село», и стал таким образом основателем русского дворянского рода⁵.

Чем занимался в Москве этот католический поп-расстрига и за какие заслуги ему было пожаловано дворянство — мы не знаем. Вряд ли, однако, можно думать, что столь высокого отличия ему удалось достигнуть только тем, что он услаждал великого князя своей игрой на диковинном заморском инструменте. В тексте приведенного летописного сообщения есть неясное по написанию, сомнительное место, что послужило поводом для различных догадок и предположений о профессии и роде занятий Сальватора-Спасителя⁶.

К. М. Оболенский в 50-х годах прошлого века предложил то прочтение слов — «арганного игреца», которое дало основание ряду историков русской музыки считать, что в Московской Руси XV века существовали органы. Само по себе это место, если даже согласиться с правильностью такого прочтения, не может служить достаточным доказательством данного факта, тем более что и значение слов «органы», «органиный» в Древней Руси было не всегда ясным. Как уже говорилось выше, они употреблялись большей частью в собирательном смысле и не относились к инструменту одного определенного типа.

Вместе с тем нельзя исключить, что Иван Спаситель (или Иван Фрязин, как его именовали иначе на Руси) был органистом и имел возможность продемонстрировать свое искусство в Москве. Если мы не располагаем другими сведениями о применении органа в московском придворном быту XV—XVI веков, то этот инструмент мог находиться в личных покоях великой княгини. Известно, что Софья Палеолог пользовалась в российской столице большой независимостью и даже сама принимала иноземные посольства. Нет ничего удивительного в том, что племянница по-

⁵ В «Родословной книге князей и дворян российских» встречается фамилия Спасителейых, предок которых вышел из «августинова исповедания белых чернцов» (172, 12).

⁶ Высказывалось мнение, что он был иконописцем И. Е. Забелин считал его золотых дел мастером, М. Н. Тихомиров, основываясь на том, что летописец называет его капелланом, то есть настоятелем храма, делает вывод о существовании в Москве на исходе XV века католической церкви (275, 140—141). Но если Иван Спаситель был направлен в Москву в связи с созданием здесь католической церкви, то он недолго оставался ее настоятелем, поскольку уже 17 мая 1492 года (дата, точно зафиксированная летописцем) перешел в православие.

следнего византийского императора, всячески подчеркивавшая свое происхождение и верность традициям, в которых она была воспитана, захотела иметь у себя орган, с давних пор занимавший почетное положение в Византии как инструмент торжественных придворных церемоний.

Изображения небольших по размеру органов с фигурами играющих на них людей мы встречаем на миниатюрах «Книги Козьмы Индикоплова» (новгородская рукопись XVI века) и так называемой Годуновской псалтыри. Принято считать, что эти изображения скопированы с западных образцов. Н. Ф. Финдейзен обращает внимание на ошибочные надписи в первой из названных рукописей, где органы названы «цымбалами» и «кимвалами». «По-видимому, — замечает он, — мастер-миниатюрист не имел точного представления о каждом из этих инструментов» (294, 173). Но ошибка художника или автора надписей под рисунками объясняется довольно легко. Под определениями «цымбалы» или «кимвалы» следует понимать, по всей вероятности, не древний инструмент, известный еще с библейских времен, позднее же получивший распространение в народном быту Венгрии, Польши, Украины, Белоруссии, а свободную транскрипцию итальянского *sembalo* — название клавиесны, принятое также в странах немецкого языка. Оба инструмента хотя и могли быть известны в России XVI века, но не вошли сколько-нибудь широко в отечественный музыкальный обиход, знакомство с ними оставалось случайным, эпизодическим. В этих условиях русский книжник легко мог их перепутать, основываясь на чисто внешнем признаке извлечения звука посредством нажатия клавиш.

Часто цитируется сообщение английского государственного деятеля и коммерсанта Джерома Горсея об органе и клавикордах, которые были в 1586 году присланы королевой Елизаветой в подарок царице Ирине, жене царя Федора Иоанновича и сестре Бориса Годунова. Этот ловкий делец, неоднократно приезжавший в Россию в составе различных торговых и политических миссий, пишет в своих путевых записках, что сопровождавшие его люди, которые умели играть на музыкальных инструментах, допускались в такое общество, куда он сам не был вхож (63, 74). Вероятно, это были вечера в личных покоях царицы, доступные для очень узкого круга. Отсюда можно заключить, что орган был небольшой, комнатного типа («позитив»), близкий к тем, которые изображены на книжных миниатюрах XVI века.

Музыкальные инструменты западного образца имелись, вероятно, не только при дворе, но и у некоторых просвещенных, европеизированных бояр и «именитых людей». Так, в описи имущества Строгановых, находившегося в их сольвычегодском доме, выстроенном в 1565 году, указаны «цымбалы». Можно не сомневаться, что здесь имелся в виду клавиесна. Правда, опись была составлена позднее, в 1627 году, но, по предположению историков, значительная часть поименованных в ней предметов имела уже в XVI веке (179, 397).

Период XV—XVI веков был знаменательным и плодотворным для русского церковно-певческого искусства. Именно в эту пору знаменный распев достиг своего расцвета, освободившись от непосредственной близости к византийским образцам и выработав самостоятельные, глубоко оригинальные формы, отмеченные печатью яркого национального своеобразия.

**Местные
певческие школы**

Высокий расцвет церковно-певческого искусства был подготовлен развитием в период феодальной раздробленности местных певческих школ, о которых, впрочем, мы располагаем очень скудными и немногочисленными сведениями. Если в области древнерусской литературы, живописи и зодчества местные стили достаточно изучены, чтобы можно было говорить об особенностях владими́ро-суздальской, ростовской, тверской и ряда других школ, то историку музыки приходится довольствоваться случайными, отрывочными упоминаниями о церковном пении в различных русских городах, не дающими опоры для каких-либо определенных, конкретных суждений. Так, в Лаврентьевской летописи под 1175 годом упоминается некая «луцина чадь», певшая на похоронах Андрея Боголюбского (226, 60). Исследователи полагают, что это прозвище происходит от имени руководителя церковного хора (доместика) Луки, являвшегося также и педагогом, воспитателем молодых певчих. Собранный во Владимире в 1274 году собор вынес решение о том, что на клиросе могут петь только специально обученные певцы, получившие соответствующее посвящение. Н. Д. Успенский делает отсюда логически оправданный вывод, что «во второй половине XIII века не только во Владимире, а во всей Руси уже выросли кадры певцов-профессионалов» (285, 69).

Ипатьевская летопись сохранила имя «словутного» (то есть прославленного) певца Митусы, упоминаемого под 1240 годом в связи с его отказом подчиняться князю Даниилу Галицкому. Личность этого певца привлекала к себе внимание многих историков, начиная с Н. М. Карамзина. Некоторые исследователи склонны были видеть в нем представителя той высокой героической песенной традиции, олицетворением которой служит образ легендарного Бояна. Однако эта версия представляется малоубедительной. Из текста летописной записи можно скорее заключить, что Митуса был церковным певцом епископа перемышльского (см.: 253).

Таким образом уже в конце XII и в XIII веке в разных русских землях существовали видные мастера церковного пения, имена которых были известны и окружены почетом.

Крупнейшей по своему значению среди певческих школ была новгородская. Выдвинувшись уже в XI—XII веках как один из ведущих центров развития русского церковного пения, Новгород сохранял за собой эту роль вплоть до XVI века, а частично и позже. Знаменитые новгородские певцы и распевщики работали и за пределами своего родного города, внося большой вклад в развитие

и укрепление общерусской певческой традиции. В Новгороде, по-видимому, зародились многие из тех новых явлений в области церковного пения, которые получили повсеместное распространение со второй половины XVI столетия.

По мере роста государственного единства и укрепления общерусских связей в области культуры и идеологии происходил процесс объединения и синтеза различных местных традиций в певческом искусстве. Центром в церковно-певческом деле, как и в других отраслях культурной деятельности, становится Москва. Значительную роль в этом отношении должно было несомненно сыграть перенесение митрополичьей кафедры из Владимира в Москву в 1326 году. «Так Москва стала церковной столицей Руси задолго прежде, чем сделалась столицей политической», — замечает В. О. Ключевский (105, II, 24). Пышность и торжественность митрополичьей службы требовали соответствующего оформления, как декоративно-образительного, так и музыкального.

Особенно интенсивно церковно-певческое искусство начинает развиваться в конце XV—XVI веках, когда в основном был завершен процесс сложения единого русского государства и утверждено значение Москвы как общенационального политического и культурного центра. К этому времени относится ряд мероприятий, направленных на совершенствование административного аппарата, системы управления всей обширной территорией страны и укрепление ее обороноспособности. Заново отстроенные кремлевские стены, соборы и царские терема, Грановитая палата для торжественных приемов — все это должно было придать внешнему облику Москвы блеск и величие, подобающие столице могущественной державы. Предметом государственной заботы становится и церковное пение.

Создан был придворный хор, состоящий из лучших, отборных мастеров певческого искусства, которые именовались государевыми певчими дьяками. Эти певцы, принадлежавшие к личному штату царя, участвовали в царском богослужении и в торжественных официальных приемах, сопровождали государя в походах и парадных выездах. Со временем хор государевых певчих дьяков приобретает более широкое значение, становясь своего рода общерусской академией церковного пения. Подобно тому как в иконописи с конца XV века московские мастера задавали тон всем остальным, так и в певческом деле искусство этого знаменитого столичного коллектива служило образцом и нормой для церковных хоров.

Точная дата его возникновения не установлена. Наиболее ранние упоминания в исторических документах о придворном хоре московских великих князей и государей относятся к первой половине XVI века. Но не исключено, что он существовал уже в конце предыдущего столетия. Н. Ф. Финдейзен ставит образование хора государевых певчих дьяков в связь с широкой строительной деятельностью Ивана III, сооружением новых роскошных храмов, обширные пространства которых требовали достаточного по чис-

ленности состава певцов, обладающих хорошими, звучными голосами (294, 241—242)¹.

Высокого уровня достигает этот хор в середине XVI века в период царствования Ивана Грозного. В его составе находились в это время крупнейшие мастера церковного пения, пользовавшиеся широкой известностью на Руси. Некоторые из них, например Федор Христианин и Иван Нос, создали свои школы, оказав значительное влияние на развитие певческого искусства. Известно, что Иван Грозный был большим знатоком церковного пения и даже сам до некоторой степени проявил себя как автор в области литургической поэзии. В певческих рукописях XVII века сохранились две стихиры на слова Грозного, авторство которого устанавливается надписями: «Творение царя Иоанна деспота российского», «Творение царево»². Одна из них посвящена памяти митрополита Петра, отмечавшейся в день его смерти 21 декабря, другая — сретению Владимирской богородицы (23 июня). Самый выбор «сюжетов» весьма показателен. Митрополит Петр, умерший в 1326 году, был деятельным пособником московских князей в их борьбе за объединение русских земель под своей эгидой, союзником и духовным наставником Ивана Калиты. Фактическое перенесение им митрополии в Москву положило начало ее церковной гегемонии. Позже Петр был канонизирован, и его прах в 1479 году помещен во вновь выстроенном Успенском соборе, на одной из икон которого имеется изображение первого московского митрополита, выполненное мастерами школы Дионисия (95, III, 506—512). «Чудотворная» икона Владимирской богородицы считалась национальной религиозной святыней, и ее перенос в Москву должен был подчеркнуть роль новой столицы как единственной законной наследницы и хранительницы всего духовного достояния русского народа. Таким образом оба праздника имели не столько церковное, сколько политическое значение.

В настоящее время установлена принадлежность Грозному еще одного любопытного произведения духовной поэзии — «Канона Ангелу Грозному воеводе», подписанного псевдонимом Парфений Уродливый, к которому царь — писатель и публицист — прибегал и в другой сфере своего литературного творчества (135). Если в двух ранее известных стихирах утверждались основы официаль-

¹ Финдейзен лишь предположительно, в виде догадки, связывает создание хора государевых дьяков с сооружением нового Успенского собора, который был освящен 12 августа 1479 года. В одной из более поздних работ утверждается уже без всяких оговорок: «В 1479 году была закончена постройка Кремлевского Успенского собора... Для совершения церковных обрядов в нем и „мирских забав“ двора создается первый на Руси профессиональный государственный хор...» (280, 12). Но, во-первых, нет никаких данных, прямо указывающих на эту дату, и первые документальные сведения о хоре государевых певчих дьяков появляются примерно полувеком позже, во-вторых, хор этот был церковным и вряд ли мог принимать участие в «мирских забавах» двора вместе с преследовавшимися церковью скомоорохами.

² В публикации стихир (272) наряду с фотокопией рукописи представлены транскрипция текста и расшифровка крюковой записи в переводе на пятилинейную нотную систему, сделанная В. М. Металловым.

ной идеологии московского единоподержавия, то канон обязан своим происхождением скорее мотивам личного, автобиографического характера. Д. С. Лихачев, обращая внимание на пронизывающий всю эту довольно большую по объему литургическую поэму страх смерти, сопоставлял ее с «Завещанием» Ивана Грозного, написанным, по предположению большинства исследователей, в 1572 году, после двух походов на Новгород и учиненных там жестоких расправ (135, 17). В это время Иван Грозный тяжело болел и в ожидании скорой смерти был охвачен покаянным настроением.

Свои литургические тексты Грозный писал на закрепившиеся уже в богослужебной практике традиционные напевы. Для двух стихир указаны подобны «Киими похвальными венцы» и «О дивное чудо», встречающиеся уже в рукописях XII века³. В «Каноне Ангелу Грозному восводе» для каждой из восьми имеющихся в нем песен⁴ даны указания на определенный ирмос из числа входящих в постоянный состав русских ирмологов.

Вторая половина XVI века была отмечена значительным ростом творческой активности в области церковного пения. Одним из стимулов для ее развития послужила канонизация русских святых на соборах 1547 и 1549 годов. В честь святых, получивших общерусское признание, создавались новые службы и циклы песнопений.

Широко и повсеместно развернувшаяся деятельность по переписке певческих книг привела к возникновению множества разночтений, которые являлись иногда результатом привнесения в музыкальный текст своего личного начала, в некоторых же случаях происходили просто из недостаточной грамотности писцов⁵. Все это вызывало необходимость внесения определенного порядка и единообразия в певческое дело, установления единых общих норм, имеющих обязательную силу.

Стоглавый собор
о певческом деле

Подобная задача была поставлена перед Стоглавым собором, собравшимся в 1551 году. В решениях собора среди обширного круга вопросов, затрагивающих самые различные стороны религиозной жизни, быта, морали и просвещения, уделено внимание и церковному пению.

Вопросам певческого искусства не отведено в постановлениях собора особого раздела, хотя есть специальный пункт, касающийся религиозной живописи (глава 34 — «Соборный ответ о живописцах и о честных иконах»). Но о церковном пении говорится в не-

³ Поэтому предположение Финдейзена, что стихиры Ивана Грозного могли быть «переложены на крюки Федором Христианином или Иваном Носом» (294, 247), не имеет под собой оснований.

⁴ Олушена вторая песня, что было обычным в русской церковно-певческой практике.

⁵ Книги различного рода, в том числе и певческие, писались не только в городах, но и в деревнях и селах, тогда как до XV века, как замечает А. И. Соболевский, «книжки писались, сколько мы знаем, лишь в больших городах и монастырях» (261, 4).

скольких местах по различным поводам. Так, в главе 36 — «О училищех книжных по всем градом», предписывавшей священникам, дьяконам и дьякам «коеждо во своем граде» брать к себе детей на обучение, церковное пение называется в числе обязательных основных предметов: «И у тех священников и у дьяконов и у дьяков учините в домах училища, чтобы священники и дьяконы и все православные христиане в коемждо граде предавали им своих детей на учение грамоте и на учение книжного письма и церковного пения псалтырного и чтения наложного, и те бы священники и дьяконы и дьяки избранные учили своих учеников страху божию и грамоте и писати и пети и чести со всяким духовным наказанием...» Несколькими строками ниже вновь повторяется предписание — обучать «псалмопению, и чтению и петию и конарханию по церковному чину» (150, 61).

Из этих строк можно получить представление о том, как велось обучение в начальной школе XVI века. В основном оно сводилось к овладению чтением, письмом и церковным пением плюс само собой разумеющееся заучивание молитв, важнейших книг «Священного писания», правил религиозной обрядности. Так называемые «училища» представляли собой небольшие группы, занимавшиеся на дому у избранных духовных лиц — «женатых и благочестивых, имущих в сердце страх божий», то есть отвечающих по своим нравственным качествам требованиям, предъявляемым к педагогу и воспитателю⁶.

«Книжные училища», которые должны были по предписанию Стоглава учреждаться во всех городах, не носили специфически церковного характера. В них обучались не только дети, предназначенные к тому, чтобы стать церковнослужителями. Начальное образование считалось необходимым для всех более или менее зажиточных граждан. Документальные свидетельства указывают на то, что умение читать и владение письмом отнюдь не было исключением среди торговых и посадских людей в XVI веке, не говоря о боярских и дворянских семьях, в которых было больше 50% грамотных. Прошедшие курс обучения в каком-либо из описанных училищ приобретали, видимо, достаточные познания для того, чтобы участвовать в церковном хоре, знали основной певческий репертуар, а иногда, может быть, умели читать и по крюкам.

Непосредственное отношение к вопросам церковного пения имеет также глава 37 Стоглава — «О святых иконах и о исправлении книжном». В этой главе на представителей старшего духовенства возлагалась обязанность наблюдения и контроля за состоянием книг, по которым совершается богослужение. Все книги должны были подвергаться тщательной проверке и исправлению в случае обнаружения в них каких-либо ошибок и искажений: «А которые

⁶ Обучение детей грамоте начиналось с семилетнего возраста и продолжалось в течение нескольких лет. Определенного срока и распределения материала по годам, по-видимому, не существовало. (261, 15—17). Примерное представление о численности таких групп можно получить по рисунку в житии преподобного Сергия, где он изображен сидящим на уроке еще с десятью учениками.

будут святые книги евангелия и апостолы и псалтыри и прочия книги и коеждо суть церкви обряште неправлены и описливы, и вы бы те все святые книги з добрых переводов исправили соборно, занеже священная правила о том запрещают и не повелевают неправленных книг в церковь вносить, ниже по них пети (150, 62).

Следующая, 38-я глава — «О книжных писцех» — предупреждает о строгой ответственности за продажу и распространение неправленных книг. При обнаружении дефектных книг они должны были насильственно изыматься из обращения и использоваться лишь после соответствующей правки. Это служило одним из способов обеспечения необходимыми книгами тех церквей, которые не имели их в достаточном количестве.

В одном из вопросов, с которым царь обратился к участвовавшим в соборе «святейшим отцам», указывалось на обычай «многогласия», то есть одновременного исполнения разных частей богослужения с целью сокращения его длительности («да попы же по своим церквам поют бесчинно вдвое и втрое»). «Соборный ответ» требовал, чтобы богослужение совершалось строго «по священным правилам и по церковному уставу и сполна чинно и немятежно» (150, 27). Возвращаясь еще раз к тому же вопросу, собор вновь напоминает: «Вдруг бы псалом и псалтыри не говорили, такоже бы канонів вдруг не конархали и не говорили по два вместе».

Установления Стоглавого собора не могли быть полностью претворены в жизнь, отчасти из-за отсутствия достаточных средств для их осуществления, отчасти же вследствие того, что сами по себе они носили слишком общий и неконкретный характер. Ставя своей задачей укрепление «поншатавшихся» житейских и религиозных устоев, Стоглав апеллировал к старине. В своем обращении к собору царь Иван Васильевич призывал «лоутвердити древнего предания», «исправити истинную и непорочную нашу христианскую веру, иже от божественного писания». Но ни в царских вопросах, ни в соборных ответах не указывались практические меры к достижению поставленной цели. Значение Стоглавого собора заключалось главным образом в выдвигании назревших задач и привлечении к ним всеобщего внимания. Поиски реальных путей и методов их практического решения велись на протяжении не только всей второй половины XVI, но и значительной части XVII столетия⁷.

Одной из таких задач было исправление богослужбных книг. Стоглав всецело возложил контроль и ответственность за ее осуществление на местные церковные власти — протопопов и «старейших священников», которые должны были вкупе «со всеми священники в коемждо граде» следить за тем, чтобы церковная

⁷ М. И. Сперанский отмечает, что церковные соборы первой половины и середины XVII века в значительной мере повторяют критику недостатков современной жизни, содержащуюся в постановлениях Стоглава (268, 158). Много общего с обличениями Стоглава мы находим и в церковно-певческой полемике XVII века.

служба не совершалась по неисправленным книгам. Между тем здесь возникал целый комплекс сложнейших вопросов, решение которых было не под силу отдельным лицам из числа местного духовенства, особенно в небольших городах, удаленных от крупнейших культурных центров. Работа по исправлению певческих книг не могла быть сведена к устранению очевидных опусков и искажений. У некоторых людей уже тогда, по-видимому, возникали вопросы — какие варианты напевов должны быть признаны «истинными» и каноничными, как относиться к раздельноречию и хомонии⁸ в текстах песнопений. Никаких авторитетных разъяснений по этим и многим другим вопросам не существовало. Приходилось решать их самостоятельно, на свой страх и риск. Есть основания полагать, что уже во второй половине XVI века имели место отдельные попытки исправления певческих текстов «на речь». Протопоп Аввакум утверждал, что ему самому пришлось видеть «наречные» книги, писанные при Иване Грозном и Федоре Иоанновиче. Также по своему усмотрению правилось, вероятно, и записи напевов. Все это делалось несогласованно, без единого общего плана и могло привести лишь к еще большему разнообразию в церковно-певческой практике.

Певческие азбуки

Развитие школьного образования в XVI веке вызывало потребность в соответствующих учебных пособиях. Учебников, основанных на разработанной теории предмета и стройной системе педагогических приемов, не было. В процессе обучения применялись элементарные практические руководства, облегчавшие запоминание учащимися сведений, преподносимых учителем во время занятий. Таковы небольшие, писанные от руки азбуки, которыми пользовались при обучении грамоте в начальных училищах⁹. Подобный же характер носили певческие «азбуки», служившие для изучения знаменного письма. Обычно они были очень кратки и не составляли отдельных самостоятельных книг, а входили в состав различных по содержанию певческих рукописей, занимая в них всего несколько страниц.

Наиболее ранние из дошедших до нас пособий такого типа относятся к концу XV века. Они содержат только перечень знамен, без всякого их пояснения, и назначение их заключалось в том, чтобы служить своего рода справочниками по крюковому письму. М. В. Бражникову, специально изучавшему вопрос о древнерусских музыкально-теоретических пособиях, удалось обнаружить всего четыре певческих азбуки XV века. Он отмечает до известной степени архаический характер этих азбук, включающих ряд таких знамен, которые к тому времени уже вышли из употребления и не встречаются в рядовых певческих рукописях (37, 26).

⁸ Подробно эти явления рассматриваются ниже.

⁹ А. И. Соболевский пишет: «Св. Гурий Казанский, будучи еще в мире, во время своего заключения (в начале XVI века) добывал себе пропитание тем, что „писаше книжицы малья, иже в научение бывает малым детям“, т. е. азбуки» (261, 30).

В XVI веке количество азбук значительно возрастает, и они исчисляются по крайней мере десятками. В основном стабилизируется состав певческих знаков и порядок их перечисления. К простому перечню знамен прибавляется еще иногда комментарий — «как поется». В различных азбуках он примерно одинаков и варьируется лишь в деталях. Эти толкования всецело опираются на практический опыт и сложившуюся традицию, вне которой смысл их остается непонятным. Например: крюк простой — «возгласити его мало повыше строки», крюк мрачный — «пакн повыше простого», крюк светлый — «мрачного повыше»; «а светлую стрелу подернуть гласом вверх, дващи ступити подерживаючи»; «а статья простая постояти мало», «а мрачная статья повыше простыя, пониже светлыя». Из приведенных объяснений явствует, что мрачный крюк поется выше простого, светлый — выше мрачного и т. д. Что стрела светлая обозначает два мелодических хода вверх с остановкой на последнем звуке. Что статья указывает на ритмически выдержанный, протянутый звук и различные ее разновидности (простая, мрачная, светлая) соотносятся друг с другом по высоте так же, как в семействе крюков. Но о том, каков точный объем интервала между крюком мрачным и светлым или насколько звук, обозначенный статьей, больше по своей длительности, нежели звук, выраженный при помощи стрелы, — «азбуки» ничего не говорят. Иногда же объяснение знамени заменяется в них простой ссылкой на «обычай».

Мастера церковного пения

В области церковного пения, как и в религиозной живописи или книжной графике, выдвигались отдельные выдающиеся мастера, работы которых становились образцовыми и многократно переписывались, вызвали ряд подражаний. Вокруг наиболее видных из авторитетных мастеров образовывались группы учеников и последователей, возникали школы, обладавшие своими вариантами напевов и особой манерой их интонирования. Широко цитируемое в музыкально-исторической литературе предисловие к стихирарю из собрания М. А. Оболенского (см.: 282, 19—23) содержит целую «родословную» знаменитых русских распевщиков XVI и начала XVII века. Старейшими среди названных им мастеров являются новгородцы по происхождению братья Роговы — Василий (в иночестве Варлаам) и Савва.

Биографии этих мастеров до сих пор изучены очень слабо, и в большинстве случаев приходится ограничиваться сведениями, имеющимися в упомянутом предисловии. О Василии Рогове известно, что он сделал блестящую духовную карьеру и умер, по видимому, уже в преклонном возрасте на посту митрополита Ростовского.

Молодой ленинградской исследовательнице С. Г. Зверевой недавно удалось найти интересные сведения о личности Ивана (Исайи) Лукошко. В Синодальном певческом собрании ГИМ хранится октоих со вкладной надписью, свидетельствующей, что книга была вложена в 1615 году архимандритом Рождественского мо-

настыря во Владимире Исайей Лукошковым в Благовещенский храм у Сольвычегодска.

Возвысившись до чина архимандрита, Исаяя Лукошко (или Лукошков), в молодости учившийся у Стефана Голыша в «Усольской стране», вероятно, хотел этим вкладом засвидетельствовать свое почтение и благодарность родному храму. В бытность свою архимандритом (1602—1621) Лукошко, очевидно, играл заметную роль в русской политической жизни, проявляя при этом немалую гибкость и изворотливость. Он был духовником Лжедмитрия, а затем участвовал в избрании на царство Михаила Федоровича Романова.

Можно полагать, что и другие мастера церковного пения, упоминаемые в цитированном предисловии (в частности, приближенные Ивана Грозного Иван Нос и Федор Крестьянин), занимали высокое общественное положение и были заметными личностями в свое время.

С именем Федора Крестьянина, или Христианина¹⁰, и Стефана Голыша, а также его ученика Ивана (Исайи) Лукошко связаны две крупнейшие школы русского церковного пения, сохранившие главенствующее значение вплоть до второй половины XVII века. Александр Мезенец в предисловии к «Извещению о согласнейших пометах» сообщает, что когда в 1667 году был поставлен вопрос об исправлении певческих книг и выработке единой, согласованной редакции текста и напевов, то царь Алексей Михайлович «повелеша богомольцу своему Павлу, преосвященнейшему митрополиту сарскому и подольскому, паки мастеров собрати, 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» (11, 2). Далее в параграфе «О сложитиях и о различности их» снова упоминается «старый Христианинов перевод», который «во многих лицах и розводах и попевках со усольскими мастеропением имеет различие» (11, 15).

Переводы Христианинов и усольский последовательно выделяются Мезенцем из числа многочисленных вариантов, носящих имя того или другого мастера. Эпитет «старый», прилагаемый к первому из них, заставляет предположить, что этот перевод возник раньше, в середине XVI века, усольский же перевод сложился на рубеже XVI и XVII веков. У Строгановых на Урале, где работал Стефан Голыши начал свою деятельность его ученик Иван Лукошко, уже в XVI веке был свой хор. При описи строгановской библиотеки в 1642 году было обнаружено 105 певческих книг. Некоторые из них находились уже в библиотеке, собранной Аникой Строгановым в первой половине XVI века (48, 80).

Строгановский хор был в XVI—XVII веках одним из очагов развития русского певческого искусства. Это позволяет говорить о строгановской школе церковного пения по аналогии с понятием строгановской школы в русской живописи как одном из ее стили-

¹⁰ В рукописях встречаются оба написания.

стических течений в конце XVI — начале XVII века¹¹. «Усольский перевод» вышел за пределы местного значения и получил общерусское признание. К сожалению, недостаточность материалов не даст возможности подробного его изучения.

Октонх Исайн Лукошко был известен уже В. М. Металлову (158, 22), который, однако, ничего не сделал для выяснения биографии распевища. В настоящее время известно еще несколько песнопений, принадлежащих тому же мастеру (297).

Большой интерес представляет цикл евангельских стихир перевода Федора Христианина в составе рукописи, найденной В. И. Малышевым в селе Усть-Цильме на Печоре в 1955 году (291)¹². Значение слова «перевод» не вполне ясно в данном случае: следует ли его понимать как прямое указание авторства или в более общем смысле принадлежности к школе, стилистическому течению, связанному с именем того или другого мастера. Понятия индивидуального авторства в современном смысле в то время еще не существовало. Известно, например, как трудно бывает отделить произведения, принадлежащие кисти крупнейших художников того времени, от работ, выполненных их учениками и подмастерьями, под непосредственным их наблюдением или по готовым образцам. При артельном, групповом способе работы личное авторское начало в значительной мере стиралось. И все же можно констатировать возрастающий интерес к личности отдельных мастеров, их особой, своеобразной манере.

В том же источнике, откуда мы узнаем о работе Федора Христианина при дворе Ивана Грозного и Стефана Голыша у Строгановых в «Усольской стране», приводятся сведения о стихирах, богородичных и других песнопениях, распетых Иваном Носом, а также о новгородском иноке по имени Маркел Безбородый, которым была распета псалтырь.

В древнейший период псалмы (кафизмы) было принято не петь, а читать нараспев. Правда, есть указания на то, что они исполнялись иногда певчески, простейшим напевом, близким к псалмодированию (52, 619—620). Но неизвестно, насколько была распространена эта практика, возможно, что певческое исполнение кафизм было принято только в некоторых монастырях. В рукописях конца XVI и первой половины XVII века встречаются распетые кафизмы, в которых речитативная строка заканчивается мелодической попевкой. Можно предполагать, что это и есть псалтырь Маркела Безбородого (285, 154—170).

Уже в середине XVI века со стороны упорных ревнителей старины раздаются голоса против самочинного «мудрствования» и

¹¹ «Теперь можно считать общепризнанным, — пишет современный исследователь, — что так называемая „строгановская школа“ была не местным явлением, но одним из течений в общем потоке развития русской живописи на рубеже XVI и XVII веков» (95, III, 643).

¹² Рукопись пометная, из чего следует, что она относится к середине или второй половине XVII века. Но поскольку она содержит евангельские стихирь Федора Христианина, работавшего столетием раньше, надо считать ее списком с более старого оригинала.

разноголосицы в церковном деле. Таковы обличительные строки в «Беседе преподобных Сергия и Германа», направленной против увлечения иноземными обычаями и обмирщения иноческой жизни: «...И начнут быти в крыласех горазные певцы, каждо их начнет хвалити свое пение, и ни об одном переводе их с небеси свидетельства не было да и не будет. И тако многие переводы и неподобныя статьи царем и великим князем достоят пение скрептити один перевод, а не мнози. На таковых то бо глупцов был извети, аки волю ревут друг перед другом, в пении том тшатся, ногами пинающе и руками трясуще, главами кивающе, аки беснующиися, гласы испущающе» (31, 27).

Все это было симптомом брожения умов и борьбы старого и нового, вовлекавшей в свое русло и вопросы церковного пения.

**Особенности
знаменного пения
в XV—XVI веках**

Знаменный распев XV—XVI веков существенно отличается по своему мелодическому строю от ранних образцов русского певческого искусства XII и XIII столетий. Это отличие настолько велико, что дало повод С. В. Смоленскому высказать мысль о проведенной в XIV веке реформе церковного пения, которая была «нисколько не малозначительнее никоновского преобразования нашего пения в XVII в.» (258, 43). Параллель с певческой реформой XVII века, приведшей к замене средневековой монодии многоголосием «партесного» типа, основанным на принципиально иных эстетических и композиционных предпосылках, вряд ли уместна в данном случае. То новос, что возникает в церковно-певческом искусстве периода образования единого русского государства, ни в коей мере не означало разрыва со сложившейся традицией. Коренные основы знаменного распева оставались прежними: песнопения сохраняют свою гласовую принадлежность, не меняется, как правило, и общая их структура. Но легко заметные изменения в составе певческих знаков и их группировке свидетельствуют о том, что мелодический строй знаменного распева существенно отличается от его ранних образцов XII—XIII веков.

Значительно возрастает объем певческого репертуара в связи с появлением новых песнопений и новых вариантов напевов. Целый ряд церковных книг был впервые распет и «положен на знамя». Так, только в XV веке появляются такие важные с точки зрения богослужебной практики певческие книги, как октоих и обиход¹³.

Отсюда не следует, что песнопения, входящие в состав этих книг, были созданы только в это время. Но вероятно, они пелись раньше по памяти или исполнялись «на подобен», а может быть, читались нараспев. Содержание и характер других циклов песнопений изменяется настолько, что старые книги уже не могли отвечать своему назначению. Особенно это касается стихирарей.

¹³ Обиходом называются сборники, включающие основные песнопения всеобщей и литургии, расположенные соответственно порядку богослужения.

Прожитые стихирарии XII—XIII веков вышли из употребления и были заменены другими.

Едва ли, однако, можно считать, что все это было результатом какой-то единовременной реформы. Изменения в певческих книгах накапливались постепенно, приведя в итоге к глубокому перерождению знаменного распева. В XIV веке они еще не столь заметны, решающий перелом происходит во второй половине XV или на рубеже XV и XVI веков. Б. П. Карастоянов, сравнивая певческие книги разного возраста, пришел к выводу, что редакции XIV века еще близки к предшествующим, в XV же веке вырабатывается новый тип записи, который не претерпевает уже в дальнейшем существенных изменений (98).

В целом он характеризуется увеличением распевных элементов и сокращением речитативных участков. Общий процесс мелодического обогащения наблюдается даже в простейших видах певческого искусства, как, например, подобны или ирмосы, хотя здесь в основном сохраняется силлабический принцип и используется сравнительно ограниченное число певческих знаков, преимущественно «единогласостепенных» и «двогласных», то есть обозначающих один или два соседних звука. В области же стихирного пения широко применяются сложные виды стрел, обозначающих мелодические обороты из трех или четырех звуков, на один слог текста приходится часто целая группа знамен и очень редко, только эпизодически встречается речитативный знак стопица. Многие песнопения обильно уснащены фитами, распевы которых придают мелодиям изощренный мелизматический характер.

Хомония

Одной из особенностей певческих рукописей XVI века является так называемое раздельноречие, или хомония. Сущность этого явления в том, что свойственные старому славянскому языку полугласные или редуцированные гласные *ь* и *ѣ* были заменены полными гласными *е* и *о*, что привело к искаженному произношению многих слов. Например, «христосо» вместо «христос», «бого» вместо «бог», «днессе» вместо «днесь» и т. д. Начало шестого ирмоса первой песни первого гласа в раздельноречном произношении имеет следующий вид: «Песне победеную воспоимо вси богу сотворешеому дивная чудеса». Истинноречное написание: «Песнь победную воспоим вси богу сотворшему дивная чудеса». Другой пример — ирмос четвертой песни того же гласа. Раздельноречное написание: «Услышахом господи слухо твои и убояхся разумея дела твоя». Истинноречное написание: «Услышахом господи слух твой и убояхся разумея дела твоя». Превращение глагольного окончания «хом» в «хомо» и послужило источником определения «хомония».

В большинстве работ по древнерусской музыке придается большое значение возникновению раздельноречия. Все развитие знаменного распева иногда подразделялось на три периода в зависимости от произношения текста: период старого истинноречия XI—XIV веков, когда певческие тексты находились в соответствии с живой речью; период раздельноречия — с конца XV до середины

XVII века; период нового истиноречия, наступающий в 50-х годах XVII века, после того, как певческие книги были на основании царской грамоты исправлены «на речь». Д. В. Разумовский, который впервые установил эту периодизацию, приписывал именно раздельноречию чрезмерное разрастание напевов церковного пения в XVI веке: «Введение излишнего числа гласных букв в славянский текст священных песнопений необходимо должно было сопровождаться продолжительностью самого пения. Меньшее число гласных в данном словесном выражении естественно произносится скорее, чем большее число в том же выражении. Таким образом, церковная мелодия, положенная над текстом священных песнопений, удлинилась не сама по себе, но вследствие излишнего числа гласных букв в тексте, требующих продолжительного произношения» (226, 67).

Но такое объяснение могло быть убедительным только в том случае, если бы песнопения строились на силлабическом принципе и каждому слогу текста соответствовал один звук мелодии. Между тем, как уже было замечено выше, для певческого искусства XVI века характерно обилие широких распевов, при которых отдельные слоги растягиваются на длительные мелодические построения, охватывающие иногда до тридцати-сорока и более звуков, причем это совсем не обязательно «лишние» слоги хомонии.

Многие ученые ставят раздельноречие в связь с падением редуцированных гласных в славянском языке. В живой речи оно произошло, как полагает современная лингвистика, уже в XI веке, несколько позже соответствующие изменения закрепились и в орфографии рукописных книг. При этом редуцированные гласные, находившиеся в сильном положении (то есть на ударных слогах), были заменены гласными полного образования, а редуцированные гласные в слабом положении совсем перестали произноситься. Но, поскольку в певческих рукописях над ними были проставлены самостоятельные знамена, они продолжали интонироваться в пении, перейдя также в полные гласные.

Таково обычное объяснение, которое если и не совсем ошибочно, то, во всяком случае, должно быть признано недостаточным. Чрезмерную простоту и прямолинейность этого объяснения признавали ученые, стремившиеся внести в него те или иные коррективы (294, 90—92; 285, 324—327). В самом деле, возникает ряд недоуменных вопросов. Если падение редуцированных гласных в живой речи, а отчасти и в письменности произошло в XI веке, то почему результаты этого явления сказываются в певческих рукописях лишь через три с лишним столетия, в конце XV века? Чем объяснить, что при пересмотре и исправлении певческих рукописей в XIV—XV веках элементы хомонии не только не были устранены из текстов песнопений, а напротив, возросли в очень большой степени?

Убедительное решение этих и ряда других вопросов не может быть найдено, если оставаться на почве фактов лингвистического порядка. Хомония — явление специфичное для певческого искусст-

на и рассматривать ее необходимо в тесной связи с эволюцией последнего. Певческое произношение имело свои особенности, отличающие его от книжного, и в древнейшую пору развития церковного пения на Руси, определяемую некоторыми его историками, как «период старого истинноречия». Интересны в этом плане наблюдения Б. А. Успенского над текстами кондакарей. В Типографском уставе тексты кондаков выписаны дважды: сначала самостоятельно, без певческих знаков, а затем со знаками кондакарной нотации. Во втором варианте слоги растянуты в соответствии с мелизматическим характером мелодики, вследствие чего возникает большое количество вставных гласных, которых нет в ненотированном тексте (см.: 283)¹⁴. Внешний вид записи очень напоминает издание многих раздельноречных песнопений XVI и начала XVII века.

Это дает основание предположить, что некоторые элементы торжественного, пышно орнаментированного стиля кондакарного пения вместе с характерной для него особой манерой произношения текста были сознательно или несознательно возрождены в новую историческую пору. Хомония отражала общую для всего русского искусства XVI века тенденцию к парадной выпренности, велеречивости и нарочитой усложненности.

Раздельноречие становится нормой для певческих текстов. Оно наблюдается не только в традиционных образцах певческого искусства, но и в новых песнопениях, значительное количество которых было создано в это время. При этом, однако, достаточной последовательности в написании слов не было. Какое-нибудь одно слово в том же самом песнопении на близком расстоянии можно встретить в разных формах — раздельноречной и истинноречной. Является ли это случайностью, результатом простой небрежности писца или тут есть определенная закономерность? Этот вопрос не может быть решен с чисто лингвистических позиций. Как верно замечает Э. Кошмидер, хомония базируется не столько на речевых факторах, сколько на ритмическом строении напева (352). Чаще всего, как он отмечает, хомония появляется после ритмически акцентированного звука мелодии, на слабом окончании музыкальной фразы¹⁵. Это наблюдение подтверждается многочисленными примерами, хотя встречаются случаи, противоречащие ему. Абсолютного правила здесь установить нельзя. Но при всех возможных вариантах и отклонениях самый факт зависимости хомонии от ритмики и попевоочной структуры напева остается бесспорным.

¹⁴ Н. Д. Успенский обращает внимание на «лишние», вставные гласные и в текстах Благовещенского кондакаря (285, 326).

¹⁵ Интересный во многих отношениях труд Кошмидера о хомонии, насколько мне известно, прошел мимо внимания советских исследователей знаменного распева. Высказывая ряд верных наблюдений, Кошмидер исходит, однако, из ошибочных предпосылок, пытаясь объяснить возникновение хомонии буквальным следованием византийским образцам в древнейших славянских переводах церковных песнопений. На с. 30 он сам замечает, что славянские тексты часто очень далеко отклонялись от греческих. В более поздних работах Кошмидер изменил свою точку зрения на отношении славянских переводов к греческим оригиналам.

Показательна в этом отношении раздельноречная редакция ирмоса первой песни первого гласа «Христос ражается» (пример 18¹⁶):

Слово «Христос» дано в первой и третьей строках этого ирмоса в истинноречном произношении, а во второй строке — в раздельноречном — «Христосо». Кажущаяся непоследовательность становится понятной, если обратиться к крюковой записи напева. Кошмидер обращает внимание на то, что в старейшей истинноречной редакции над редуцированным ъ в первом и третьем случаях была проставлена стопица — знак, не имевший самостоятельного мелодического значения, который легко мог быть опущен без ущерба для целого, во второй же строке на соответствующем месте находится чашка, обозначающая существенную часть напева. Но система нотации — это момент до известной степени формальный. Крюковое письмо допускало в определенных пределах замену одних знаков другими, не сказывавшуюся на мелодическом рисунке напева. Более важное значение имеет его попевочный состав, который в основном остается в раздельноречной редакции тем же самым, подвергаясь лишь частичным изменениям.

Псалмодическое пение обычно начиналось восходящим интервалом (*initium*), после которого голос некоторое время речитировал на одном уровне (*tenor*). В третьей строке этот тип мелодического изложения сохранился, о чем свидетельствуют четыре стопицы подряд после восходящей терции на слове «Христос». В первой строке мелодия приобретает более распевный характер благодаря проходящему звуку *фа* в начальном терцовом обороте и замене второй стопицы в следующем мелодическом отрезке стопицей с очком (то есть «единогласостепенного» знамени «двогласным»). Но на общий характер мелодического рисунка это не оказывает большого влияния. В ранней, истинноречной редакции все это построение завершается аналогично, тремя поступенно нисходящими звуками. Поскольку речитативная часть попевки могла свободно расширяться и сжиматься, не было никакой необходимости сохранять «лишнюю» стопицу на конце слова «Христос».

Во второй строке соотношение текста и напева иное. Она вся распевна, складываясь из трех попевок. Слово «Христосо» распето мелодическим оборотом, входящим в состав попевки «пригласка» и составляющим неизменное ядро всех ее разновидностей. Далее, на словах «со небеси» дана полностью «пригласка трясогласная» и завершает строку сокращенный вариант попевки «колчанец»¹⁷. Последовательность попевок, по-видимому, определилась с самого начала, уже в старой истинноречной редакции, хотя в мелодический рисунок позднее вносились некоторые изменения. Так, распев слова «Христосо» состоял из трех звуков равной длительности. Только в XV веке «единогласостепенное» знамя параклит (в других вариантах запятая с крыжем) замещается «двое-

¹⁶ Анализ этого примера см. в кн.: 352, 26—28.

¹⁷ Эта попевка полностью дана в заключительной строке ирмоса (пример 19).

гласным» голубчиком борзым. Знаковая формула второй попевки и большинстве редакций, начиная с самых ранних, содержит стрелу трясоголасную, которая служит главной ее характеристикой (что отражено в самом названии). Заключительная попевка второй строки не подверглась никакому изменению по сравнению с ранними редакциями XII—XIII веков, замена двух знамен — чашки и стрелы громной — одной стрелой поводной не имеет реально-го певческого значения. Сплошная распевность этой строки и отсутствие в ней речитативных элементов не допускали усечения отдельных звуков мелодии, а соответственно и слогов текста.

Наблюдения и выводы Кошмидера, основывающиеся на изучении связей между текстами и напевами в ирмосах, не во всем подтверждаются при обращении к более широкому материалу. Так, его утверждение, что хомония исключалась в конце песнопений и очень редко встречается в окончаниях строк, не может быть отнесено к стихирам и другим жанрам, отличавшимся широко распевным характером мелодии. Заключение строки являлось, как правило, наиболее распевной ее частью, что часто выражалось в записи посредством фит. В XVI веке фиты стали иногда «разводить» и выписывать зашифрованные в них мелодические обороты полностью с помощью обычного рядового знамени. Такое детальное «разводное» письмо дает ясное представление о распределении частей напева между слогами текста. Значительные отрезки мелодии приходятся на последний слог не только если слово оканчивается гласной полного образования, но и в тех случаях, когда на конце слова в старом истинноречии находилась редуцированная гласная. Например: «аггеломо», «грехово», «ото девы приято» (стихира архангелу Михаилу); «идушимо», «наши-и-мо-о-о» (1-я евангельская стихира); «жена-мо-о», «ученикомо», «мертвыихо-о-о-о-о-о-о-о» (2-я евангельская стихира), «церкове», «возопиемо» («Давыда провозглася») ¹⁸.

Установить какой-нибудь единый всеобщий принцип образования хомонии не представляется возможным. Бесспорно только одно: определяющими в данном случае были музыкальные, а не речевые факторы. Вопреки приведенному мнению Разумовского, не хомония была причиной длительной протяженности напевов, а наоборот, увеличение и рост распевных элементов в церковном пении породили тот особый способ огласовки текстов, который получил название разделяноречья.

Большой распев

В конце XVI века появляется термин «большой распев», относившийся к наиболее пространному, мелодически развитым песнопениям, изобилующим развернутыми мелизматическими построениями. Такие обозначения мы встречаем, например, в одном из самых полных по составу стихирарей XVI века (ГБЛ, ф. 304, № 427), принадлежавшем Троице-Сергиевой лавре. Так, над стихирой в честь богородицы «Да-

¹⁸ Приводимые примеры взяты из стихираря второй половины XVI века (ГБЛ, ф. 304, № 427).

выда провозглася» есть надпись: «Больше знамя» (л. 857 об.)¹⁹. Впрочем, эта стихира не выделяется среди других песнопений той же рукописи, не имеющих такого обозначения, и даже уступает некоторым из них по широте распева. Можно было бы считать все песнопения этого собрания относящимися к большому распеву.

М. В. Бражников указывает на роль фитного пения в возникновении большого распева. «...Мелодические, технические, текстовые особенности и исполнительские приемы фитного пения, — утверждает исследователь, — явились одной из тех основ, на которых образовался большой распев — новая система и разновидность обычного знаменного распева» (291, 152). Фиты из вставного, украшающего элемента становятся органически неотъемлемой частью напева. В большом распеве мы почти не встречаем „тайнозамкненных“, стенографически зашифрованных формул, к которым относятся фиты. Как правило, они здесь разведены и не выделяются из общего изложения²⁰. Другим графическим признаком большого распева является многократное повторное выписывание гласных или простановка черточек и других условных обозначений под знаменами при длительных внутрислоговых распевах, требующих для своей письменной фиксации целого ряда певческих знаков. Именно большой распев обнаруживает в этом отношении особенно разительное сходство с приемами подтекстовки в кондакарной нотации. Это, конечно, не дает основания для утверждений об интонационном родстве двух видов пения, относящихся к разным историческим эпохам, разделенным по крайней мере двумя-тремя столетиями. Можно говорить лишь об общности некоторых технических приемов изложения, свойственных кондакарному пению и большому знаменному распеву как разновидностям русского мелизматического пения.

Образцом такого «разводного» письма может служить новогодняя стихира из упомянутой рукописи ГБЛ, где нет ни одной фиты: все мелизматические построения даны в разводе, причем на один слог приходится иногда до двадцати и более знамен²¹ (см. пример 20).

Характерным приемом, используемым также в кондакарях, является замена некоторых согласных при повторном выписывании во внутрислоговых распевах на другие, более удобно вокализируемые («ты-и-и», «царю-у-у...»).

Интересные образцы большого распева представлены в стихираре ГИМ, Син. певч., № 1358. Этот миниатюрный по размеру²² и

¹⁹ По словам М. В. Бражникова, определения «большой распев», «большое знамя» и т. п. встречаются в рукописях с начала XVII века (291, 132). Указанная рукопись заставляет внести поправку к этому утверждению.

²⁰ В этом смысле показательна уже упоминавшаяся рукопись ГБЛ (ф. 304, № 427), содержащая очень небольшое количество фит.

²¹ Сходные варианты той же стихире мы находим в ряде певческих сборников XVI и начала XVII века. Особенно выделяется по широте распева вариант из рукописи ГИМ, Син. певч., № 600.

²² Рукопись представляет собой «карманную» книжку форматом 16°. Письмо мелкое и тонкое, очень отчетливое.

краткий сборничек состоит из двух разделов. Первый раздел содержит стихиры на важнейшие праздники, расположенные по церковному календарю, во втором приведена группа из пятнадцати стихир и других песнопений вне календарной последовательности, с обозначением: «стих большой». Песнопения второго раздела отличаются пространством изложения, достигаемой путем длительного распевания отдельных слогов. Как и в большинстве образцов большого распева, песнопения изложены в основном разводным письмом. В некоторых из них встречаются аненайки, характерные для кондакарей XII—XIII веков и вновь возрождаемые в XVI веке²³. Так, в приводимых нами первых строках рождественской стихиры на конце слова «миро» дан продолжительный распев с применением вставных слогов «ане» — «на» — «не» — «ни» (пример 21).

Одним из наиболее характерных образцов большого распева являются евангельские стихиры. В рукописях XVI и начала XVII века этот цикл песнопений представлен в двух редакциях, отличающихся различной степенью распевности. В первой преобладают невматический принцип и отдельные распевные участки, зашифрованы с помощью фит (ГБЛ, ф. 224, № 34, л. 417—422). Вторая редакция, мелодически более пространно изложенная, написана вся разводным письмом, без выделения фитных оборотов (ГБЛ, ф. 304, № 427, л. 421 и след.). Между двумя этими редакциями есть некоторые совпадения, что указывает, по-видимому, на единый более древний источник²⁴.

Поскольку песнопения в обоих вариантах записаны беспометным письмом, их реальное звучание можно представить себе только приблизительно. Но по ряду признаков есть возможность установить связь между вариантом стихираря ГБЛ, ф. 304, № 427 и напевом упомянутой выше Усть-Цилемской рукописи, где евангельские стихиры даны с указанием на «перевод Крестьянников».

Предыдущее изложение приводит нас к вопросу о демественном распеве, его происхождении, особенностях мелодического склада, значении и месте в ряду различных видов певческого искусства. Обозначения «демество», «демественный распев» впервые появляются в певческих книгах лишь со второй половины XVI века, но возникновение этой разновидности церковного пения относится к более раннему периоду.

В. В. Стасов, которому принадлежит первая специальная работа по данному вопросу, считал, что демественное пение существ-

²³ Обращение к этому, уже забытому приему, характерному для греческого мелизматического пения, некоторые исследователи связывают с византизирующими тенденциями официальной русской идеологии XVI века.

²⁴ В рукописи ГИМ конца XVI — начала XVII века (Син. певч., № 1240) даны обе редакции. При этом одна из них почти полностью совпадает с рукописью ГБЛ, ф. 224, № 34, а другая воспроизводится в мелодически расширенном виде и с разводами фит. Варианты, близкие первой редакции, мы находим также в рукописях ГИМ, Син. певч., № 600 и № 1348.

вовало уже в Киевской Руси, представляя собой род свободного от строгих канонов импровизируемого виртуозного пения, не фиксировавшегося в певческих книгах: «Но так как это демество или виртуозное пение не было строго уставно, не было положено церковью, а только допускаемо, то, естественно, оно должно было все более и более получать колорит индивидуальности сочинителей и национальности русской» (271, 44).

Этот взгляд разделялся и такими видными исследователями русского церковного пения, как Разумовский и Преображенский (226, 183—184; 214, 23—24). По мнению других ученых, демественный распев развился из кондакарного.

Но все это только догадки, не подтверждаемые никакими документальными данными. Современные советские ученые относят происхождение демественного пения к середине XV века. Наиболее раннее упоминание о нем мы находим в летописном рассказе о смерти князя Дмитрия Красного (1441 год). Чувствуя приближение смерти, князь, по словам летописца, «начат пети демеством „Господа пойте и превозносите его во веки“...»²⁵

Но в первый период своего существования демественные песнопения записывались обычным знаменем и не выделялись из остального певческого репертуара какими-либо бросающимися в глаза внешними признаками. Только во второй половине XVI века была выработана особая демественная нотация и демественный распев определился как самостоятельный вид певческого искусства.

Демественное пение именуется в памятниках того времени «красным» (то есть красивым, роскошным, великолепным). Оно отличается широтой распева, обилием мелизматических украшений и не подчиняется системе осмогласия. Еще Стасов указывал, что этот род пения применяется главным образом по особому торжественным случаям и в дни больших праздников (271, 44). Это подтверждается и последующими исследованиями. Вполне естественно, что именно во второй половине XVI века демественный распев, отличавшийся тяготением к особой торжественности и пышному великолепию, полностью оформился и был закреплен в певческой практике.

Если не считать во многом устаревшей статьи В. В. Стасова, то до недавнего времени не существовало специальных работ, посвященных изучению демественного пения, и представления о нем были весьма смутными. Полезные новые сведения о нем содержит книга И. Гарднера, посвященная проблеме происхождения демества и демественной нотации (337). Но немецкий ученый строит свой труд на слишком ограниченном материале и потому некоторые из его выводов оказались недостаточно убедительными. Вопросы происхождения, структуры и художественной специфики демествен-

²⁵ Большинство авторов эта запись приводится по сравнительно поздней Воскресенской летописи. Но, как устанавливает Б. А. Шнидин, она есть уже в Московской летописи конца XV века, что подтверждает ее правдоподобность (308, 121—122).

ного распева подробно и обстоятельно освещены в ряде публикаций Б. А. Шиндина (306—308), основанных на вдумчивом изучении обширного рукописного и документально-исторического материала, а затем Г. А. Пожидаевой.

Поскольку мелодическое содержание древнерусской монодии было неразрывно связано с ее графическим начертанием, прежде всего требовали выяснения особенности демественной нотации. Ряд ученых уже в XIX веке пытался постигнуть ее тайны. Д. В. Разумовским были составлены «азбуки» демественной нотации. Гарднер самостоятельно решает эту задачу, прилагая подобную же азбуку к упомянутому труду. При этом он устанавливает, что около 60% знаков являются общими для демественной и столповой нотации.

Недостатком всех этих «азбук» является их чисто эмпирический характер. Шиндин стремился выяснить самый принцип, лежащий в основе демественной нотации. Главная особенность этой нотации, как формулирует исследователь — «образование обширного числа начертаний из ограниченного круга основных графических элементов» (306, 142).

Такой аналитический подход значительно облегчает понимание демественной нотации и дает надежный ключ к ее прочтению. Создатели этой нотации не изобретали нечто совершенно новое, а основывались на знакомых начертаниях обычного (столпового) знамени, комбинируя их различным, порой довольно хитроумным образом.

В демественном пении сохраняется попевочная структура, но границы попевок становятся гораздо более зыбкими и подвижными, чем в знаменном распеве. Иную роль приобретает попевка и в образовании целостной композиции. «Начальная попевка произведения, — замечает Шиндин, — становится здесь как бы темой либо песнопения в целом, либо его раздела. В этих случаях вся композиция или ее крупные разделы строятся на вариантно-вариацонном развитии этой попевки» (307, 117)²⁶. — —

Своеобразна и ритмика демественного распева. Если ритмическое строение знаменного распева определяется отношением 1 : 2, то в демественных песнопениях часто встречаются пунктированные фигуры, возникающие в результате так называемых «оттяжек» (285, 211). В результате ритмический рисунок напева приобретает более разнообразный и подвижный характер.

Это заметно при сравнении начальных строк одного и того же песнопения в двух различных мелодических вариантах — знаменного и демественного распева (пример 22). Наличие некоторых общих элементов в приведенных образцах делает их различие еще более наглядным и рельефным.

Для многих исследователей служили загадкой встречающиеся в рукописях указания: «почин демеством» и «захват демеством».

²⁶ На вариантность попевок демественного распева обращает внимание и Н. Д. Успенский (285, 208).

Н. Д. Успенский связывает эти термины с многоголосным пением (285, 284—285). Но это опровергается исследованиями Г. А. Пожидасвой, устанавливающей, что подобные указания встречаются только в одноголосных демественных песнопениях позднего происхождения. Трех- или четырехголосные демественные «партитуры» их не содержат. Можно допустить, что одноголосные демественные песнопения исполнялись по принципу респонсорного пения и «захват демеством» означало вступление хора, а «почин демеством» — начало песнопения или его части, исполняемое солистом. В некоторых песнопениях указание «захват демеством» повторяется несколько раз, таким образом создается подобие чередования запева с припевом. Но такая форма исполнения вовсе не обязательно предполагает многоголосие. Респонсорное пение, заимствованное из синагогальной практики, было известно еще в первые века христианства, задолго до возникновения многоголосия профессионального типа.

Наряду с демественным в рассматриваемую эпоху возникает еще один род пения, получивший название путевого распева. Оба они развивались приблизительно параллельно, окончательно оформившись во второй половине XVI века. Путевой распев и соответствующая ему нотация, по сравнению с демественным, ближе к столповому знаменю. «Тем самым, — пишет Гарднер, — путевая нотация занимает промежуточное положение между столповой нотацией и демественной и может рассматриваться как связующее звено между этими двумя нотациями» (337, 148). Однако высказанное Гарднером мнение, что путевая нотация исторически предшествовала демественной и полностью сложилась уже в конце XV или начале XVI века, не подтверждается исследованиями советских ученых.

Возможно, именно в силу своей относительной простоты и близости к привычным формам столпового письма она получила большее распространение в певческой практике, нежели демественная. «По степени распространенности разных (второстепенных) видов безлинейного нотного письма, — констатирует Бражников, — на первое место должна быть поставлена путевая нотация (путевое знамя), на второе — демественная (демественное знамя)» (37, 369).

В этом смысле показательно, что уже в начале XVII века путевая нотация была теоретически осмыслена и объяснена. В «азбуке» монаха Кирилло-Белозерского монастыря Христофора, датированной 1604 годом, есть раздел: «Согласие знамени с путным знаменем, сиречь како поется путь против знамени и решение путному знамени в коем же гласу». Знаки путевой нотации разъясняются здесь с помощью обычного столпового знаменю. Что касается демественных азбук, то они появляются только в конце XVII века, когда развитие демественного распева, по существу, уже завершилось, и ограничиваются простым перечислением знамен.

Одним из до сих пор нерешенных вопросов русской музыкальной медиевистики остается вопрос об отношении большого рас-

пева к демественному. Между ними несомненно много общего в приемах мелодического изложения, и в тех случаях, когда образцы демественного распева записаны обычным столповым знаменем, различить их бывает очень трудно. С другой стороны, песнопения, записанные так называемым казанским знаменем, содержащим в себе ряд элементов демественной нотации, обозначались иногда словами «больше знамя». Создается впечатление, что в XVI веке вообще не проводилось достаточно четкого различия между большим и демественным распевом; определенное их разграничение установилось позже, в ходе дальнейшего развития, причем определяющим признаком оказывался не столько характер самих напевов, сколько способ их фиксации.

В упомянутом ниже стихираре ГИМ (Син. певч., № 1240) мы находим один из самых излюбленных образцов демественного репертуара — 136-й псалом «На реце вавилонстей», записанный, однако, не демественной, а столповой нотацией. Обращает на себя внимание не свойственная вообще церковному пению трактовка текста с обрывами и повторениями слов (см. пример 23). Гарднер связывает этот прием с многоголосием (337, 139). Однако никаких указаний на многоголосное исполнение ни в данном случае, ни в других рукописях, содержащих то же песнопение, нет.

Несмотря на редкость, а может быть, и единичность подобных примеров, этот образец показателен как свидетельство непосредственной связи и взаимодействия церковно-певческого искусства с народной песней. Приведенный образец наглядно демонстрирует использование приемов народного пения в церковных песнопениях. Он может служить также косвенным подтверждением того, что в XVI веке уже сложились характерные стилистические признаки лирической протяжной песни.

По мнению М. В. Бражникова, именно в области большого распева взаимодействие с народной песенностью проявлялось особенно интенсивно (291, 78). Демественный распев, не ограниченный кругом канонизированных осмогласных попевок, так же был открыт для проникновения элементов народной песенности.

Стихи покаянные К новым явлениям русской музыкальной культуры XVI века относится возникновение «стихов покаянных», именовавшихся также «слезными», «умилненными» или «прибыльными» (добавочными, дополнительными). Развившись из традиционных видов церковно-певческого искусства (покаянные стихиры, заупокойные, великопостные песнопения), этот жанр отделился от них и приобрел самостоятельное значение. Покаянные стихи не были связаны с богослужебным ритуалом, их пели на досуге соло или небольшими группами, вкладывая в них глубоко личный смысл. Это была, по выражению академика В. Н. Перетца, «попытка создать интимную лирику на почве церковной традиции» (189, 474).

Напевы покаянных стихов записывались крюковой нотацией, и их мелодический строй близок традиционным образцам знаменного распева. Обычно они группировались по гласам, но эта группи-

ровка не всегда достаточно последовательна. Гласовые попевки подвергались свободным вариационным изменениям, утрачивая свою определенную, устойчивую форму.

Единичные образцы покаянных стихов встречаются в рукописях конца XV века (294, 256—259; 114). Но как особый, самостоятельный жанр они формируются на протяжении следующего столетия.

С. В. Фролов отмечает, что в певческих книгах 40-х годов XVI века можно иногда обнаружить небольшие подборки, включающие от трех до семи стихов. Тогда же, по его мнению, появился и термин: «Стихи покаянные, слезны и умиленны, чтоб душа пришла к покаянию» (296, 167).

Одним из наиболее ранних памятников, содержащих законченный цикл покаянных стихов, систематизированных по гласам, является открытая тем же исследователем рукопись некоего инока Елисея, «родом Вологжанина», датируемая 1557—1558 годами. Всего в ней сорок один стих, среди которых есть очень популярные образцы, многократно воспроизводившиеся в различных вариантах в рукописях более позднего времени.

К их числу относится стих «Прими мя, пустыни», воспевающий одинокую отшельническую жизнь среди природы. Эмоциональный строй стиха двойствен. С поистине вдохновенной поэтичностью описывает автор красоты природы, которую он возлюбил «паче царских чертог и позлащенных палат». И вместе с тем в стихе звучит страх одиночества, придавая последним строкам почти трагический характер:

И буду яко худ зверь един скитаюся,
И бегая чело вси и много мятежных сея жизни,
И рыдая во глубоком и диком недре твоём.

В тексте и напеве этого стиха ощущается явная близость к народной песне. В частности, Фролов отмечает своеобразие ее структуры, основанной на вариационно-строфическом принципе. Точнее было бы говорить о вариантной строфичности. Все мелодические строки сходны между собой, но ни одна из них не повторяет другую; повторяются только отдельные элементы, различным образом сочетающиеся друг с другом (пример 24).

Репертуар покаянных стихов окончательно сложился в XVII веке, когда появляются большие их циклы, в которых отдельные стихи расположены как по гласовой принадлежности, так и по содержанию, возникают некоторые новые разновидности этого жанра.

РЕЛИГИОЗНЫЕ ДЕЙСТВА

Одним из характерных явлений русской художественной культуры XV—XVI веков, отразивших ее новые, ренессансные черты, были религиозные действия. Так назывались театрализованные изображения отдельных эпизодов «Священного писания», которые

вводились в состав торжественного праздничного богослужения, придавая ему особую пышность и драматическую образность. Наиболее развитыми элементами театральности обладало «пещное действо», в основу которого положена была библейская легенда о трех иудейских отроках, свергнутых по приказанию вавилонского царя Навуходоносора в раскаленную печь за отказ поклониться золотому тельцу, но спасенных ангелом, посланным богом с небес. Исполнение действ было приурочено к определенным дням церковного календаря. «Пещное действо» совершалось в воскресенье перед рождеством («день святых отцов») или неделей раньше («день святых праотцов»), в зависимости от того, на какой день недели приходилось празднование рождества. Это представление привлекало всегда большое количество зрителей, среди которых были и простые люди из народа и высшая знать. В московском Успенском соборе на нем обычно присутствовали царь с царицей¹. «Чин пещного действия» регулярно отправлялся в новгородском Софийском соборе, где он, возможно, и был впервые разработан. Зафиксировано также существование этого действия в Вологде, а возможно, и во Владимире (247, 29).

Сохранилось несколько описаний «пещного действия», по которым можно с достаточной полнотой восстановить весь его порядок².

В жанровом отношении это не что иное, как особый вариант литургической драмы — средневекового религиозного представления, которое возникло на Западе в IX—X веках, а позже получило развитие и в Византии (379). На русской почве оно приобрело своеобразную форму, вобрав в себя и самобытные народные элементы, и некоторые черты ренессансной западной культуры.

Природа литургической драмы двойственна. Она не отрывается от религиозного обряда, оставаясь частью богослужебного чина. И вместе с тем свойственные ей черты яркой зрелищности, занимательности действия, наивной бытовой реалистичности, порой даже фарсовости вступали в противоречие с возвышенно-созерцательным строем и отвлеченной символичностью церковного ритуала. Со строгой канонической точки зрения они должны были рассматриваться как нечто чуждое духу христианского богослужения.

¹ По свидетельству английского посланника Д. Флетчера, находившегося в Москве в 1588—1589 годах, во время царствования Федора Иоанновича, «царь и царица всегда бывают при этом торжестве, хотя всякий год повторяется одно и то же безо всякого прибавления чего-нибудь нового» (295, 117).

² Наиболее подробное из этих описаний содержится в «Чинovníкѣ Новгородского Софийского собора», составление которого относится к концу 20-х — началу 30-х годов XVII века (301, 58—68). В той же публикации (247—253) приведены более ранние описания этого действия из «Чина церковного архиепископа Великого Новгорода и Пскова» (1531—1542 годы) и «Чинovníкѣ яхкисрейского древлеписменного новгородской Софии, составленного в начале XVII века. Кроме того, существует печатное издание с описанием различных церковных чинów, включая и «пещное действо», выпущенное в Москве в первой половине XVII века без указания года (302).

В «пещном действе» отчетливо различаются эти два плана: литургический и собственно театральный с тяготением к реалистической наглядности, конкретности изображения и обилию декоративных эффектов. Персонажи, участвовавшие в представлении, не только лицедействовали, но и совершали обряд. Перед каждым выходом они подходили к митрополиту или архиерею, который вел службу, чтобы получить его благословение. Протодьякон возглашал соответствующие строки песнопений, исполнявшихся затем попеременно певчими дьяками на обоих клиросах. Хоровое исполнение чередовалось с пением отроков, роли которых поручались молодым певчим. Уже в этой перекличке разных групп заключался элемент драматизации. Антифонное и респонсорное пение, известное самым ранним формам христианского богослужения и в свою очередь заимствованное ими из древнегреческой трагедии, принято считать источником возникновения литургической драмы. Таким образом здесь сохраняется связь с коренными основами жанра. Зрелищная сторона служила иллюстрацией тех событий, о которых подробно рассказывалось в исполнявшихся на протяжении всего действия песнопениях. Характерный оттенок грубоватого площадного комизма привносился фигурами двух «халдеев», которые вталкивали отроков в «пещь», а потом в страхе падали ниц при появлении ангела. По ходу действия они обменивались между собой репликами, выдержанными в духе народного просторечия. Диалоги халдеев напоминают по языку вульгарно окрашенные комедийные сценки, разыгрывавшиеся скоморохами на улицах и площадях³. Эти эпизоды создавали очень резкий и смелый контраст к общему торжественному тону плавню и неторопливо совершавшегося религиозного действия.

При исполнении «пещного действа» важную роль играла декоративно-бутафорская сторона. Главной принадлежностью использовавшегося в этом представлении реквизита была сама «пещь», устанавливавшаяся посреди церкви, против царских врат алтаря⁴. Вместе с окружающим ее пространством она образовывала ту «сценическую площадку», на которой разыгрывалось действие. Алтарь же превращался на время представления в подобие кулис, откуда выходили действующие лица. При помощи специального приспособления в соответствующий момент спускался раскрашенный манекен, изображавший ангела. Под «пещью» находился горн с раскаленными углями, раздувавшийся халдееми. Нисхождение ангела с небес сопровождалось сильным шумом, напоминавшим

³ Высказывалось мнение, что роли халдеев поручались профессиональным скоморохам, несмотря на то, что церковь продолжала относиться к ним враждебно и считать их людьми «нечистыми». На самом деле в Москве халдеев играли певчие царского хора (162). В других городах в этой роли выступали, вероятно, певцы архиерейских хоров.

⁴ В качестве декоративной «пещи» использовался иногда церковный ямбом (269, 107, 112). Но она изготавливалась и специально для этого представления. Так, имеются сведения, что одна из таких «пещей» была сделана в Москве в 1627 году по указанию патриарха Филарета. В описи новгородского Софийского собора фигурирует «пещь деревянз решетчатая» (269, 112 и 122).

раскаты грома, и вспышками пламени, производившимися посредством сухой толченой травы, которую сыпали на горящие угли «халден».

Это был, видимо, самый впечатляющий момент всего действия. В «Чинovníкѣ Новгородского Софійского собора» он описывается следующим образом: «И егда возгласит протодиякон конец стиха того: яко дух хладен и шумящ, и тогда сходит ангел во пещь ко отрокам в трусе⁵ велице зело с громом; халден же тогда падут ницы обоюду стран пещи и опалают их дьякони вместо ангельского паления».

«Пещное действо» совершалось в установленный день года во время заутрени. Богослужение протекало обычным порядком до седьмой песни канона⁶, исполнявшейся двумя клиросами антифонно (по указанию новгородского «Чинovníка», «заутреню поют по уставу даже и до 7-я песни»). Когда хор пел ирмос седьмой песни: «На поли молебне иногда мучитель пещь постави мучение богумудрым, в ней же три отроцы песнославяху единого бога», отроки подходили благословляться к святителю, после чего халден вели их к «пещи» — начиналось самое действие. При этом ряд моментов чисто ритуального характера время от времени как бы останавливал ход событий и переносил центр тяжести на молитвенное созерцание и размышление о могуществе и благодати божественного промысла. Так, после того как ангел спускался в раскаленную пещь и огонь в ней угасал, отроки не сразу выходили наружу. Они трижды обходили по кругу пространство внутри «пещи» с пением, несая в руках ангела с возженными в его венце свечами. Далее следовал еще ряд песнопений, которые возглашал протодьякон, затем их пели отроки и повторяли поочередно оба клироса. Еще раз повторялось хождение по кругу с ангелом и только после всей этой церемонии «большой халдей» обращался к «святителю» со словами: «Владыко, благослови Ананию кликати». Получив соответствующее благословение, он вместе со своим товарищем открывал дверцу «пещи» и одного за другим выпускал оттуда отроков. Заключительная часть действия представляла собой апофеоз, прямо не связанный с данным сюжетом. Отроки снова подходили к «святителю» за благословением с пением «Исполла эти деспота». «И потом призывает святитель к себе властей и начальников града: бояр и воевод и всяких приказных людей, и став на последней степени (то есть верхней ступени алтарного возвышения), святитель и многолетствует царю и царицы и царевичю и царевнам и патриарху. Дьяки же певчие поют многолетие царю и царицы и царевичю и царевнам и патриарху, пременяя по клиросам. По сем боярин и воевода и власти и дворяне многолетствуют также перед святителем царю и царицы и царевичю и царевнам и патриарху.

⁵ В. И. Даль приводит следующие значения этого слова: «буря и волнение, лютование стихий», «землетрясение», «трепет, страх и дрожь», «хруст, трескот, хрупотня» (72, 437).

⁶ Седьмая и восьмая песни канона основываются на III главе книги пророка Даниила, в которой рассказывается история о трех отроках.

Подняты же большая станица поют преосвященному, имя рек, с ыполайти и царских дверей. И так совершается чин и потом допевают заутреню по чину и по уставу» (301, 67).

Действо на этом оканчивалось, но «пещь» оставалась на месте до конца заутрени и отроки еще раз входили в нее во время чтения евангелия. После завершения всей службы «святитель» возвращался к себе в палаты, сопровождаемый торжественным шествием, в котором участвовали отроки и халден. Эти персонажи в течение последующих двенадцати дней продолжали появляться в церкви во время богослужения и принимали участие в выполнении различных обрядовых функций, как бы напоминая своим присутствием о недавно состоявшемся действе.

Музыкальная сторона «пещного действа» состояла из пения ирмосов и строф седьмой и восьмой песен канона⁷. В сущности, вся его зрелищная сторона представляла собой не что иное, как театрализацию событий, о которых повествуется в этих песнях.

Вопрос о времени возникновения и истоках «пещного действа» остается пока не полностью выясненным. Старейший из его списков относится к 30—40-м годам XVI века⁸. Однако оно представлено здесь уже в достаточно сложившемся виде, и это заставляет предполагать, что к тому моменту, когда «действо» было официально канонизировано и включено в систему богослужебных «чинов» Древней Руси, оно уже существовало в течение известного периода и прошло определенный путь развития.

Аналогичный «пещному действу» обряд был известен и в Византии, но первые достоверные сведения о нем не старше XIV века. Особое внимание привлекает к себе свидетельство русского церковного писателя Игнатия Смолянина, побывавшего в Константинополе в 1389 году. Описывая различные достопримечательности «царственного города», он замечает: «В неделю перед рождеством христовым видех в святой Софии, како рядят пещь святых трию отрок». Из этого и других имеющихся в нашем распоряжении свидетельств нельзя, однако, составить представления о том, как совершался «обряд пещи» у греков в XIV веке. Более подробные данные на этот счет могут быть извлечены только из рукописей XV и двух последующих веков (379, 354).

Очевидные совпадения между чином «пещного действа» в его русском варианте и греческим представлением о «трех отроках в

⁷ В певческих рукописях XVI—XVII веков встречаются группы песнопений из «пещного действа», иногда так и именуемые «пещными» (см. 156; 159). «Пещное действо» А. Д. Кастальского в изложении для хора и баса соло, изданное в 1909 году, представляет собою свободную реконструкцию старинного обряда.

⁸ В подтверждение того, что обряд «пещного действа» совершался уже в начале XVI века, некоторые исследователи ссылались на рукопись «Чинovníк архiereйского древлеписменного» (см. сноску 2), в котором имеется многолетствование великому князю московскому Василию Ивановичу (122, 120; 79, 593). Однако, как показал А. Голубов в своем издании новгородского «Чинovníка», эта рукопись относится к началу XVII века и содержащееся в ней многолетствование адресовано Василию Ивановичу Шуйскому, находившемуся на престоле в 1606—1610 годах, а не отцу Грозного Василию III (301, XVI).

печи» говорят о том, что этот обряд пришел на Русь из Византии. Но при этом он испытал ряд изменений и приобрел новые черты. Один из первых исследователей «пещного действия» А. Я. Дмитриевский замечает, что греческий чин ближе к библейскому рассказу из книги пророка Даниила, послужившему источником литургической драмы (79, 59). Сравнивая ее греческий и русский варианты, нельзя не обратить внимания на то, что во втором из них значительно более развиты элементы зрелищного и игрового порядка. У греков отроки не входили в печь, а лишь ходили вокруг нее с пением. Отсутствовал и эффект «возжигания печи», иллюзия настоящего, реального пламени заменялась ярким светом множества свечей. В сохранившихся греческих источниках нет также никаких сведений о том, каким образом происходило нисхождение ангела к отрокам, являвшееся самым патетическим, кульминационным моментом всего действия на Руси. «В русской версии „пещного действия“, — пишет М. Велимирович, — есть по крайней мере три ясно выраженных новых элемента. Один из них заключается во введении так называемых „халдеев“, которые исполняют роль тюремщиков. Другим элементом является чисто театральная эффектность... разведения пламени, чтобы с возможно большей реалистичностью передать впечатление горящей печи. Третий новый элемент — это сильный грохот, сопровождающий нисхождение ангела» (379, 365).

Эти новые элементы придавали религиозному действию черты большего драматизма и конкретной реалистической образности, ослабляя роль чисто ритуального, условно-символического начала, которое еще почти полностью господствует в греческом прототипе. Если «халдеи» и по характеру своей речи и по внешнему облику были явно сродни персонажам народных сказочных представлений, то в поисках происхождения двух остальных элементов, указываемых Велимировичем, мы приходим к иным источникам.

Эпизод «схождения ангела в пещь», как он представляется по ряду известных нам описаний, поразительным образом напоминает аналогичный момент в одном из католических «священных представлений» (*sacre rappresentationi*), получивших особенно широкое развитие во Флоренции в XV—XVI веках. Именно это представление удалось видеть суздальскому архиепископу Авраамью, сопровождавшему митрополита Исидора в его поездке в Италию в 1437—1439 годах для участия в Восьмом вселенском соборе, который был открыт в Ферраре, а затем продолжался во Флоренции. Решение собора о воссоединении греко-восточной православной церкви с римско-католической вызвало резкий протест в русских церковных кругах, а митрополит Исидор, подписавший акт унии, был низложен по возвращении на Русь и подвергнут заточению. Но многое из того, что увидели участники поездки во время своего пребывания за рубежом, произвело на них сильное впечатление. Оставленные некоторыми из них путевые записки и дневники представляют весьма любопытный материал для суждения о том, как воспринимались русскими людьми XV века различные стороны западной культуры и быта.

Одним из таких документов является «Исхождение Авраамия Суздальского на осьмой собор с митрополитом Исидором в лето 6945 (1437)», посвященное описанию «мистерии Благовещения» во флорентийской церкви Сан Феличе. Автор этого фрагмента с неподдельным восторгом пишет о великолепии виденного им зрелища и чудесах техники и изобретательности, проявленных при его постановке. Воображение русского путешественника особенно поразило «исхождение с небес архангела Гавриила в Назарет и девицы Марии». Это было центральным моментом католического представления, так же как и опускание ангела к отрокам в «пешном действе». Но здесь с высокого помоста под куполом церкви, изображавшего «небесный круг», опускался живой человек, а не вырезанная из холста или кожи разрисованная фигура. Авраамий описывает не только самое впечатление, производимое этим эффектом, но и механизм, посредством которого он достигался. Ангела опускали, а затем таким же образом поднимали обратно на «небо» при помощи трех веревок, двигавшихся на блоке: «И в то время от верха от отца огонь поиде с великим шумом и гремением... Огонь же болма начнет от верхнего того места исходити по всей церкви тон и сыпатися великим и страшным гремением и невжигаемая свещи в церкви тон много от великого того огня зажгутся» (204, 406).

В описании Авраамия нет ни малейшего оттенка предубеждения против «латинян», превративших внутренность храма в театр. Напротив, все его здесь восхищает и изумляет. «Есть дивно и страшно тое видение», замечает он по поводу эпизода с «исхождением» архангела Гавриила к Марии и обратным полетом на «небеса», под купол церкви. Подобными же восторженными репликами сопровождается и ряд других моментов его описания: «И ест видети прекрасно и чудно видение и еще умилно и отнюдь неизреченна веселия исполнено», «о всем есть великое то видение чудно и радостно и отнюдь несказанно». В заключение Авраамий как бы извиняется, что не мог передать словами всего великолепия и грандиозности виденного им волшебного зрелища: «Елико можахом своим малоумием вместити, написахом противу тому видению, яко же видехом. Иного же немощно исписати зане пречудно есть отнюдь и несказанно» (204, 406).

Трудно допустить, чтобы такое близкое сходство между флорентийской «мистерией Благовещения» и русским «пешным действом» в главных, кульминационных моментах того и другого могло быть результатом чисто случайного совпадения. Рассказ Авраамия суздальского, распространявшийся в различных списках, мог вызвать у русских людей желание видеть и у себя дома нечто подобное тому великолепному феерическому зрелищу, которое привело в такой неопикуемый восторг одного из их соотечественников⁹. Это не

⁹ Догадку автора этих строк о зависимости между «пешным действом» и описанным Авраамием представлением во флорентийской церкви Сан Феличе (103, 75—76) поддержал М. Велимирович, подкрепив ее рядом дальнейших параллелей (379, 374). См. также статью В. Федорова (329, 32).

значит, что «пещное действо» не было ранее известно на Руси и возникло лишь под влиянием того, о чем рассказал суздальский епископ, вернувшись из своей достопамятной поездки. Оно могло существовать и до этого, но в менее развитой драматической форме, близкой византийскому «чину». Ренессансные веяния, шедшие с Запада, способствовали его обогащению, придали ему черты большей реалистичности, зрелищной яркости и драматизма.

Следует заметить, что влияние латинского Запада могло сыграть некоторую роль и в развитии византийского представления о трех отроках. Известно, что в XV веке, накануне крушения Византийской империи, православные греки искали поддержки у католического Запада и усваивали многие стороны его культуры. Византийский церковный писатель XV века Симеон Солунский в своем полемическом сочинении «Диалог против еретиков» касается каких-то упреков со стороны «латинян» по поводу печи для трех отроков. Возражая своим противникам, он подчеркивает, что греки не зажигают печь, а только освещают ее свечами, и не посылают в нее человека. «Кроме того, мы предоставляем трем юношам, чистым как те отроки, петь их гимны в соответствии с традицией». Этим указанием на традиционность совершаемого чина греческий богослов стремится отвести высказывавшиеся, по-видимому, обвинения в том, что его единоверцы нарушили чистоту древнего религиозного канона, поддавшись соблазну католических новшеств. Русские оказались в данном случае смелее и менее скованы традицией, они пошли дальше греков в заимствовании новых театрализованных форм литургического действия, выросших на почве западного Возрождения.

Конечно, в смысле богатства и разнообразия театральных эффектов, пышности оформления и технической оснащенности русские религиозные действия не могли идти в сравнение с католическими «священными представлениями», в постановке которых принимали участие такие художники, как величайший зодчий эпохи Возрождения Ф. Брунеллеско или Леонардо да Винчи. Одним из изобретений Брунеллеско были приспособления для всякого рода «воздушных полетов», которые он применил в «мистерии Благовещения», произведшей такое сильное впечатление на архиепископа Авраамия¹⁰. В «пещном действе» все подобные эффекты представлены в значительно упрощенном виде, более проста, элементарна и его «драматургия». Наконец, существенно отличается музыкаль-

¹⁰ Весьма вероятно, что Авраамий имел в виду именно Брунеллеско, когда писал: «Во Фряжской земле в граде Флорензе некий человек хитр родом Фряжи устроил дело хитро и чудно. Кое-что у него описано иначе, чем у Вазари, в биографии прославленного флорентийского зодчего (46, 171—174). Не все в описании Авраамия совпадает и с текстом итальянского представления о Благовещении, опубликованном в известном собрании А. Анконы (323, 167—189). Может быть, суздальский епископ, не зная итальянского языка, просто не понял и неверно передал некоторые моменты представления. Возможно также, что эти расхождения следует отнести за счет множества вариантов, в которых существовало данное представление.

ное оформление русских действий от того, которым сопровождалась флорентийские «священные представления».

Авраамий суздальский почти не касается в своем описании этой стороны виденного им представления. Лишь в одном месте он упоминает о музыкальных инструментах в руках мальчиков, изображавших ангельскую свиту бога Саваофа: «Еще же и мали дети окрест его в белых ризах, рекше силы небесные, овни стояху, а ни в кимвал бияше, а нини в прегудницы и в пищали играху». Сведения о музыке в «священных представлениях» вообще довольно скудны и отрывочны. Однако по отдельным сообщениям и ремаркам в текстах все же можно приблизительно восстановить ее общий характер. Это попытался сделать Р. Роллан, рассматривающий «священные представления» как одну из художественных форм, подготовивших возникновение оперы на рубеже XVII века. «Некоторые традиционного характера части пьесы, — пишет исследователь, — прологи (*annunziazioni*), эпилоги (*licenze*), молитвы и т. п. — пелись, без сомнения, на специальную мелодию. Сверх того, в „священные представления“ вставлялись куски разнохарактерного содержания: то отрывки церковной литургии и духовных стихов („*Te deum*“ или „*Laudi*“), то светские песни и танцевальная музыка... Существовали песни для двух и трех голосов. Спектаклю предшествовала инструментальная прелюдия, которая следовала за песенным прологом. Значит, был и небольшой оркестр; время от времени мы встречаем упоминание о скрипках, виолах и лютях» (238, 38—39; см. также: 325).

Такого разнообразия музыкальных средств не было в русских церковных действиях. Здесь, как уже было сказано выше, музыкальное сопровождение ограничивалось традиционными культовыми песнопениями в попеременном звучании двух хоров и голосов отроков. Полной «партитуры», содержащей все последование песнопений «пещного действия», по-видимому, не существовало. В отличие от греческих рукописей, снабженных певческой нотацией, русские источники содержат лишь подробно разработанный «сценарий» с указанием на те песнопения, которые должны исполняться в соответствующих местах действия.

«Пещное действие» существовало до середины XVII века. Последние сведения о нем относятся к 40-м годам этого столетия. Было ли его исчезновение результатом какого-нибудь официального запрета или оно просто уже перестало удовлетворять художественным запросам русских людей и умерло, так сказать, естественной смертью — нам неизвестно.



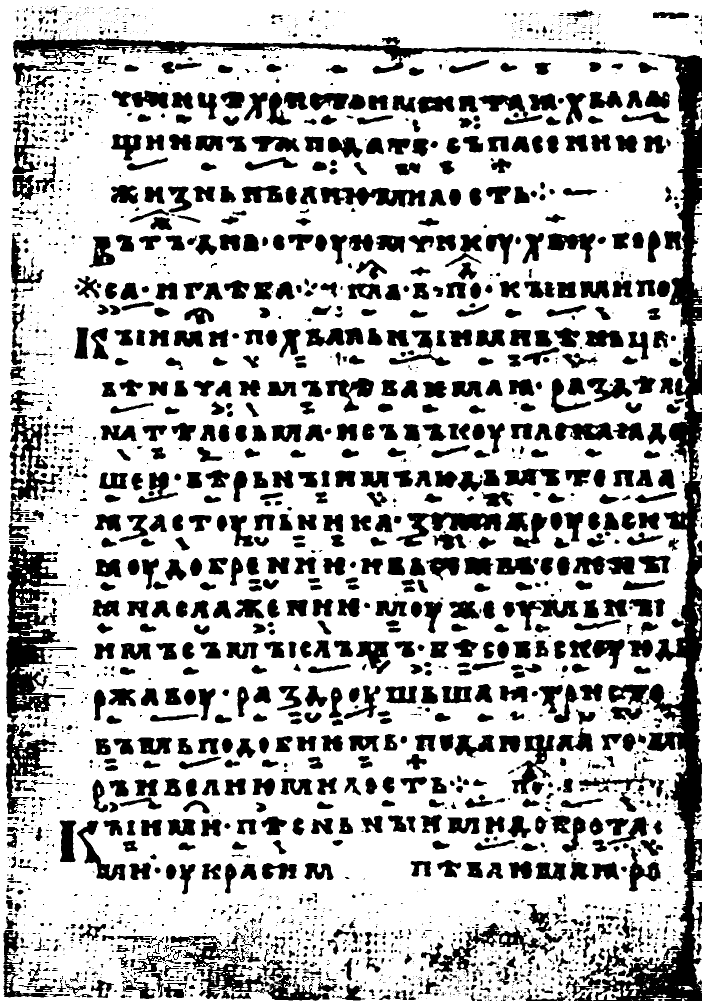
Игрыща древних славян
Радзивилловская
летопись, л. 6 об.



Владимирцы встречают
князя Всеволода
(1200 год)
Радзивилловская
летопись, л. 243 об.



Сигнальные трубы
Радзивилловская
летопись, л. 207 об.

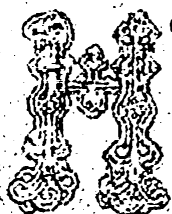


УМИЦЕ ХУНОСТАМНИИ ТАИ ХУЛА
ЦНИИ ХУНОДАТЕ СЪПАСНИИ
ЖИЗНЬ ПЬСАТОУМАСТЬ

ВЪТЪДНА СТОУТОУТКУУ ХУОУ КОРН
ЖСА ИГАТКА КЛАВНО КЪНИИ ПО
КЪНИИ ПОУДАВЪНЪИ НАНЪ И НА
АТНЪ ТАМЪ ТУ ВЪИЛА МА РАТЪ
НАТЪ ЛАСЪЛА ИСЪ ВЪКОУ ПАСКАРА
ШЕИ ВЪКРНЪИИ ТЪАУДАВЪТЪ ПА
И ЗАСТОУПНИИ КЪ ХУНИ ЖРОУСАИ
МОУ ДОКРЕНИИ И ВАСОУИ ВЪСОЛОУ
И НАСАЖЕНИИ МОУ ЖЕ ОУКЛЕИ И
ИИ КЪСАИ КИСЪАИ И ТЪСО ВЪКОУ
РЖАВОУ РАТЪ РОУШЪШАИ ТАНС
БЪИ ВЪ ПОДЕКИИ КЪ ПУДАИ ИИ
ОУ ВЪ ВЪЛНЮ ПИИ МАСТЬ

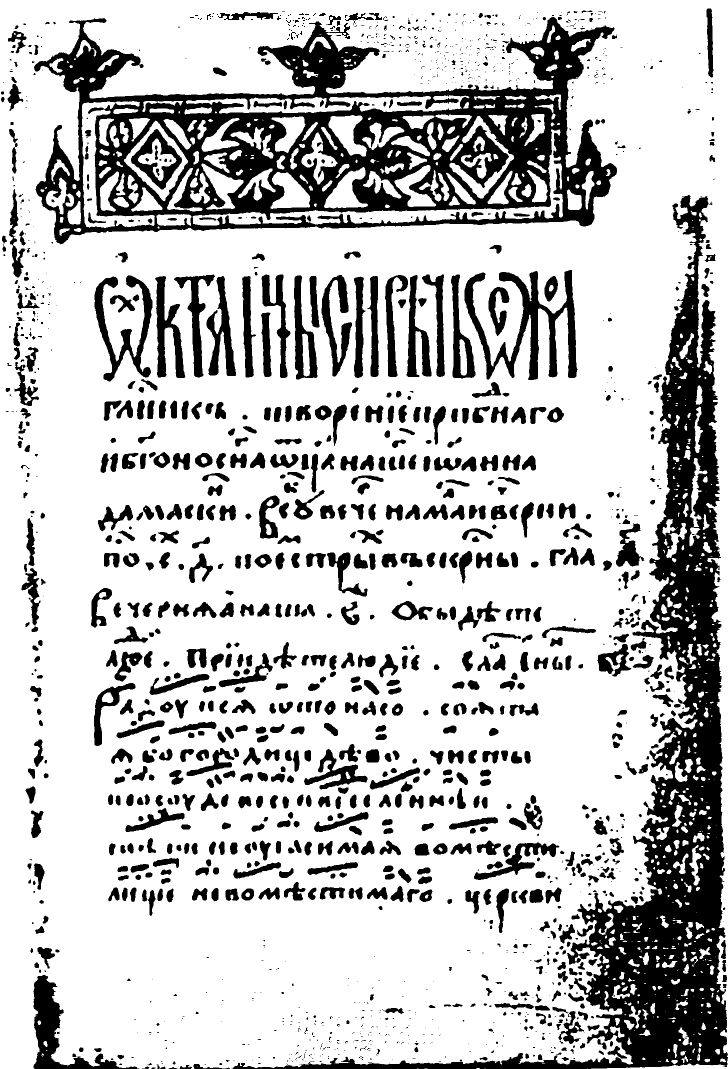
КЪНИИ ПЪСНЬ ИИИ ИИ ДОКРОТА
ИИ ОУКРАСИЛ ПЪ ВЪИИИИ

Старый знаменный распе
Стихираро месичный XX века.
БАН, 34.7.6, л. 164 об.



СКОННЪ СЛОВО
 Н СЛОВО БОГОТЪ
 БЯ НЪЗЪ БЪ
 СЛОВОТЪ СЕБЪ
 Н С К О Н Н О У
 Б Я Н Т Ъ М Ъ В С Л А Б Ъ
 Ш А ДЪ Н Б Е З Н Е Г О Н Н
 У Ъ Т О Ж Е Н Е Б Ъ И С Т Ъ
 Н Ж Е Б Ъ И С Т Ъ БЪ Т О
 ЛЪ Ж Н В О ТЪ БЪ Н

Ж Н К О ТЪ БЪ С В Е ТЪ
 У Л О ВЪ К О МЪ ЖЪ Н С ВЪ
 ТЪ КЪ ТЪ МЪ С КЪ ТИ
 ТЪ С А Н ТЪ М А К Г О
 Н Е О В А ТЪ БЪ И С Т Ъ
 У ЛЪ КЪ П О С Л А НЪ
 О ТЪ Б Я Н М А К К О У
 Н О А НЪ ТЪ П О Н Д Е
 КЪ СЪ КЪ ДЪ Т Е Л Ъ
 С Т В О Д А СЪ БЪ ДЪ Т Е



Столповая нотация знаменного распева
 Октоих конца XV — начала XVI века. ГПБ, Соф., М 473, л. 101

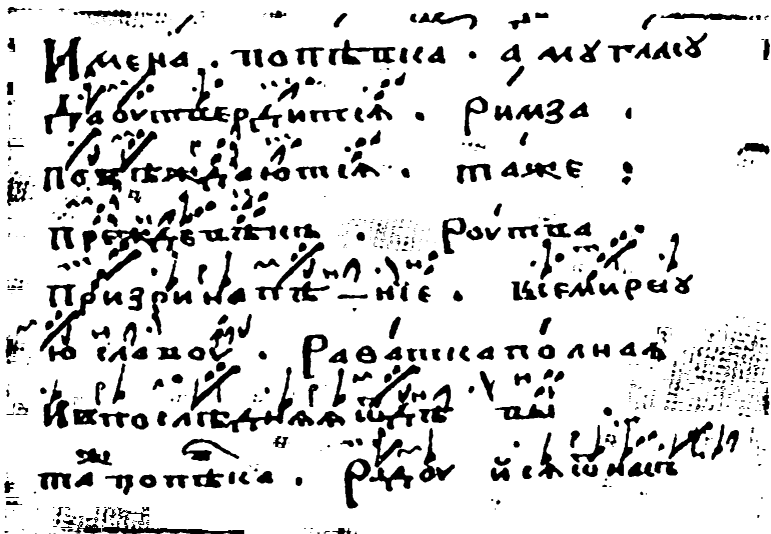
А	ИРЮНЪ СПЪТЪЛЪ И	И	ЗМѢНЦА СЛОЖИТЪ СЪ
В	ЗАПАТІА МШРЪЖЕМЪ	ИІ	ЗМѢНЦА СЛОЖИТЪ СЪ
Г	СТАТІА ЗАПАТІОЮ	ИІІ	СЛОЖИТІА
Д	СТАТІА МАЛАА	ИІІІ	СТРЕЛА ТРАТАМА ІЗ
Е	СТАТІА СПЪЛАА	ИІІІІ	ЧРЕВА
Ж	СТРЕЛА ПРОСТАА	ИІІІІІ	ДУДА ИЛИ ПІЕМІА
З	СОЛБЧНИЪ БОРЗОИ	ИІІІІІІ	СТРЕЛА ТРАТАМА ІЗ
И	ПЕРЕВОДНА	ИІІІІІІІ	ЗБАНЪ МА БОЛШАА
І	СТРЕЛА БОШАЧНОМЪ	ИІІІІІІІІ	ЗБАНЪ МА ІГЕДНАА
Л	СТАТІА ЗАПРЪТІА	ИІІІІІІІІІ	ПОУЧАЙМЪ ІГЕДНАА
ЛІ	СТАТІА ІГЕНАА ЗАПРЪТІА	І	ПОУЧАЙМЪ ІГЕ. І ПГОДГОИ
М	ВОЗДЕРНЕТІА	ІІ	ПЛАНА
Н	СТРЕЛА ТРОМНА	ІІІ	ЧАШНА МАЛАА
НІ	СТРЕЛА МАННА	ІІІІ	ЧАШНА ПОАНА
О	ПАХЪ МАЛЫИ	ІІІІІ	ЧЕЛОТІА
ОІ	ПАХЪ ВЕЛИИИ	ІІІІІІ	МЪЧНИЪ
П	ПАМѢНЦА	ІІІІІІІ	ХАМИШ
ПІ	СТРЕЛА ПОЧАШІЕМЪ	ІІІІІІІІ	МЪЧНИЪ БОМОГЛІХОИ
Р	БРОНЪ ПАЮТЕПОИ	ІІІІІІІІІ	ДУДА ВЪЧЕЛМЕ.

Азбука столповой нотации
 Рукопись XVI—начала XVII века.
 ГИБ, Соф., № 461, л. 131



Русская певческая школа

*«Идея грамматики мусикийской» Н. Дилецкого
с присоединением трактата И. Коренева
Редакция 1681 года. Г.Б.Л. ф. 205, № 146*



Коклизник «Имена поплѣскамъ»
Сборникъ последней четверти XVII вѣка
ГБЛ, ф. 379, № 19, л. 39

Двознаменник
Рукопись второй половины XVII вѣка.
ГБЛ, ф. 304, № 450, л. 368 об.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В XVII ВЕКЕ

Ни одно предшествующее столетие в русской культуре не отличалось такой пестротой, обилием противоречий, сложностью взаимоотношения различных по своей направленности тенденций, как XVII в.ск. Находясь на рубеже двух больших эпох, он завершает период Древней Руси и одновременно подготавливает наступление нового периода русской истории. По образному выражению Б. Н. Чичерина, в XVII веке «древняя Русь и новая подают друг другу руку» (303, 388).

Религия уже не властвовала над умами и душами людей с прежней силой. Новые веяния постепенно расшатывали устои средневекового религиозного мировоззрения, проникая в различные области культуры и знания. Вместе с тем старое сохраняло еще прочные позиции и в повседневной жизни, и во взглядах на мир, нравственных представлениях и нормах поведения, господствовавших в русском обществе. В литературе и искусстве традиции Древней Руси продолжали развиваться и давать ценные плоды если не до самого конца столетия, то на протяжении большей его части. Новые же, передовые тенденции часто выступали робко и нерешительно под оболочкой старого, традиционного. И тем не менее им принадлежало будущее и победа их была предрешена. Во всех областях подготавливался и назревал тот решающий перелом, который обычно связывается с реформаторской деятельностью Петра I.

Важнейшими моментами в историческом развитии России XVII века были окончательная ликвидация феодальной раздробленности и образование национальных связей. «Только новый период русской истории (примерно с 17 века), — писал В. И. Ленин, — характеризуется действительно фактическим слиянием всех таких областей, земель и княжеств в одно целое. Слияние это вызвано было не родовыми связями... оно вызывалось усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок. Так как руководителями и хозяевами этого процесса были капиталисты-купцы, то создание этих национальных связей было не чем иным, как созданием связей буржуазных» (3, 153—154).

Развитие торгово-промышленных связей происходило на феодальной основе. В качестве предпринимателей выступали часто крепостники-феодалы, хозяйство которых переводилось на рельсы товарного производства. Наряду с этим возникает особая категория скупщиков, представлявших новый тип купца-капиталиста.

Накапливавшаяся на протяжении всего XVII столетия перемена в строе русской жизни сопровождалась резким обострением социальных противоречий. В. О. Ключевский назвал XVII век «эпохой народных мятежей в нашей истории» (105, III, 239). Укрепление экономики и политической мощи Российского государства осуществлялось за счет усиления крепостнического гнета и разорения народной массы, которая отвечала на это цепью восстаний. В 1648 году по ряду городов России, начиная с Москвы, прокатились восстания городских низов, заставившие правительство пойти на проведение реформ, которые укрепили положение торгового сословия и нанесли ущерб интересам крупных церковных и светских феодалов.

Грандиозный размах приобрела крестьянская война 1670—1671 годов под водительством Степана Разина. Правительству пришлось мобилизовать крупные военные силы, чтобы подавить это движение, охватившее почти половину страны. Местные же восстания не столь значительного масштаба постоянно вспыхивали в различных районах.

В составе русского общества происходят заметные изменения, сказавшиеся и в области культуры. Древняя феодальная знать вынуждена была сдавать свои позиции, уступая место дворянству, приобретавшему все больший удельный вес в административном аппарате, вплоть до высших государственных учреждений. Возрастает роль посадского населения — купцов и ремесленников, особенно после посадской реформы 1649 года, способствовавшей укреплению городов. Если раньше главным носителем образованности на Руси было духовенство, то теперь появляется значительный слой просвещенных людей, не принадлежащих к духовному званию. У них были другие запросы, иной круг интересов, часто очень далеких от церковного благочестия. Из этой среды вышло небольшое число культурных деятелей — переводчиков, справщиков Печатного двора и т. д.

Общий объем печатной и рукописной литературы в XVII веке резко возрос по сравнению с предыдущим столетием, причем подавляющее большинство ее составляли книги нерелигиозного содержания. Здесь были и беллетристические сочинения для занимательного чтения, и книги по различным техническим вопросам, медицине и военному делу, и исторические трактаты, и естественнонаучные труды (см.: 147). Вопреки предостережениям церкви, русские люди, стремясь проникнуть в тайны мироздания, проявляли большой интерес к вопросам астрономии и космогонии. Так, уже в середине XVII века на русском языке появились первые изложения взглядов Коперника.

Значительный вклад в развитие русской культуры и просвещения внесли переселенцы из Украины и Белоруссии. Уже в первой половине XVII века в Москву потянулись

украинские и белорусские книжники, «учительные» монахи и мастера разных ремесел, ища убежища и защиты от польско-католической агрессии. Но особенно усиливается их приток в 50—60-х годах, в период длительной войны с Польшей, возникшей после воссоединения Украины с Россией. В 1649 году в Москву приехали из Киева по вызову царского правительства ученые филологи и богословы Епифаний Славинецкий и Арсений Сатановский, в 1664 году сюда переселился поэт, мастер полемического жанра и проповедник Симеон Полоцкий, занявший видное положение при московском дворе.

Эти «иноземцы», как их называли в Москве, приносили с собой идеи и культуру украинско-белорусского просветительства, в основе которого лежало стремление отстоять свою национальную и религиозную независимость от нажима польской католической реакции. «В последние десятилетия XVI в., — пишет И. П. Еремин, — обостряется борьба украинского и белорусского народов за независимость от Польши, и одним из орудий этой борьбы становится просветительство. Страна покрывается сетью школ, открывается ряд типографий. Появляется группа талантливых писателей: возникают новые литературные формы — стихотворство, драматургия; широкое распространение получает полемическая литература — открытые письма, памфлеты, трактаты. Пробуждается некоторый интерес к античному миру и его культуре. Зарождается филологическая наука (грамматики, словари)» (96, II, 11).

Многое из этого получило развитие и в Москве, где деятели украинского и белорусского просвещения нашли благодарную почву для осуществления своих планов и намерений.

Рост культуры и просвещения с большой остротой выдвигал вопрос об организации учебных заведений, в которых могли бы готовиться необходимые государству образованные деятели как в духовной, так и в гражданской сфере. Ученый греческий монах Пансий Газский, приглашенный в Москву для участия в работе по исправлению церковных книг, писал в обращении к царю Алексею Михайловичу: «Как некогда прехрабрый воевода Алкивиад говорил афинянам, что для успеха в войне нужны три вещи: золото, золото и золото, — так и я, будучи спрошен: где столпы и ограда сану церковному и гражданскому, скажу: для того нужны училища, училища и училища» (149, 21). Тому же вопросу об организации училищ посвятил свою торжественную речь, произнесенную перед царем в день рождества 1666 года, Симеон Полоцкий.

В середине XVII века предпринимаются попытки создания таких учебных заведений, которые не ограничивались сообщением элементарных навыков чтения, письма и счета, но давали учащимся определенный круг знаний. В 1649 году боярин Ф. М. Ртищев организовал в подмосковном Андреевском монастыре «российскому

роду во просвещение свободных мудростей учение». Здесь под руководством тридцати вызванных с Украины монахов-книжников изучались греческий, латинский и славянский языки, грамматика, риторика и философия. Около 1665 года Симеон Полоцкий открыл в Спасском монастыре небольшую школу, в которой наряду с изучением различных словесных наук учащиеся упражнялись в сочинении виршей, речей и проповедей.

План организации высшей школы на более широкой основе по типу Киево-Могилянской академии удалось осуществить только в конце столетия, когда в Москве была открыта Славяно-греко-латинская академия (1687). При этом первоначальный проект был значительно сужен и Московская академия стала по преимуществу богословским учебным заведением.

Но как бы ни были ограничены масштабы деятельности и учебные программы этих школ, они имели важное значение в культурной жизни Москвы второй половины XVII века как очаги просвещения и образованности. Одним из крупнейших культурных центров являлся Печатный двор, где велась интенсивная переводческая деятельность, работа по пересмотру и исправлению старых русских книг, была собрана большая и разнообразная по содержанию библиотека. До известной степени аналогичную роль играл основанный Никоном в 50-х годах Воскресенский Новоиерусалимский монастырь. Среди братии этого монастыря наряду с русскими было много украинцев, белорусов, греков, поляков и даже принявших православие немцев, которые приносили каждый элементы своей культуры (132, 13). Здесь зарождались и находили поддержку новые течения в области поэзии и церковного пения, новые музыкально-поэтические жанры (см.: 199; 183). Монастырская школа поставляла мастеров для царской иконописной палаты, руководимой Симоном Ушаковым.

Связи России с Западной Европой

Значительно укрепляется в XVII веке международное положение Российского государства. Воссоединение Украины с Россией и вхождение в ее состав ряда земель на севере и востоке, населенных разными народностями, превращают ее в обширную по территории великую многонациональную державу. Россия начинает играть важную роль в европейских делах и привлекает к себе все большее внимание западных стран. Учащаются поездки русских посольств за границу и приезды иностранных дипломатических миссий в Москву. В самой Москве находилось большое количество иностранцев, преимущественно немцев, англичан, голландцев, которых связывали с Россией торговые интересы, служба или частное предпринимательство. Все это должно было способствовать более тесному сближению России с Западом и проникновению элементов западной культуры в русскую жизнь.

Власти духовные и светские по-прежнему стремились оградить русских людей от близкого соприкосновения с иностранцами и подвергали преследованию за всякое заимствование иноземных обычаев и нравов. При Алексее Михайловиче был издан специаль-

ный указ, в котором предписывалось дворянам, «чтобы они иноземных немецких и иных извычаев не перенимали, волосов у себя на голове не постригали, також платья, кафтанов и шапок с иноземских образцов не носили и людям своим потомуж носить не велели» (34, 228). За нарушение указа объявлялись государева опала и перевод из высших чинов в низшие. Надо полагать, что самая необходимость такого предупреждения была вызвана усилившейся геглой к заграничной моде и устройству жизни на иностранный манер.

В 50-х годах было создано особое поселение для иностранцев за рекой Яузой, именовавшееся Немецкой слободой. Немецкая слобода не имела того значения в культурной жизни России, которое приписывалось ей некоторыми прежними историками. Утверждение С. М. Соловьева, что «Немецкая слобода — ступень к Петербургу, как Владимир был ступенью к Москве» (265, 173), является, конечно, огромным преувеличением. Большинство новых культурных форм приходило на Русь с Запада через посредство Польши, Литвы и Украины. Тем не менее иногда использовались силы живших в слободе иностранных мастеров и просвещенных деятелей, например при организации придворного театра в 1672 году.

Борьба старого
и нового
в идеологической
сфере

Ломка старых обычаев и представлений в XVII веке сопровождалась острой и напряженной борьбой и в идеологической сфере. Росло критическое отношение к действительности, порой подвергались сомнению такие положения, которые казались установленными от века и не подлежащими обсуждению. Слепая вера уступала место желанию понять разумный ход вещей и объяснить причину явлений. Это приводило к снижению авторитета религии и церкви. Правда, и здесь проявлялась та двойственность, половинчатость, которая была вообще присуща этому переходному периоду. Только немногие бунтари осмеливались открыто восставать против освященного религией древнего обычая, и, как правило, это оканчивалось для них поражением. Бесплодность подобного «бунта личности» отразила русская литература XVII века. Конечным уделом ее героев, захотевших жить по-своему, не подчиняясь заветам отцов и дедов, оказывается монастырь, покаяние (повести «О Горе-Злосчастии», «О Фоме Грудынце»).

В спорах по различным вопросам обе стороны стремились опереться на доводы религиозного характера. Возникают разные толкования догматов христианского вероучения и писаний «отцов церкви», в результате чего была нарушена цельность религиозной традиции.

С особой силой это проявилось в церковном расколе, происшедшем в 50—60-х годах XVII века. Чисто ритуальный спор по малосущественным, казалось бы, вопросам о том, как делать поклоны во время молитвы и складывать ли два или три пальца, осеяя себя крестным знаменем («двоперстие» и «троперстие»), перерос в ожесточенную борьбу двух церковных партий, в которую

оказались вовлечены широчайшие слои населения. Отказ сторонников «старой веры» принять богослужебные реформы патриарха Никона, явившийся непосредственной причиной раскола, выражал принципиальное отрицание любых новшеств, всего, что хотя бы на йоту отступало от привычных, складывавшихся веками представлений, традиций и жизненных правил. Вопросы богослужебного чина, внутренней церковной организации, отношений между церковью и государством и т. п. становятся предметом напряженной полемики, вызывавшей резкие столкновения и борьбу групп, на которые раскалывается не только среда самого духовенства, но и вся масса верующих.

Борьба старого и нового находит отражение и в искусстве XVII века. Несмотря на упорное противодействие со стороны приверженцев древней традиции, в художественном творчестве все более заметно проявляется стремление к отходу от религиозного канона, возрастает роль реалистического начала. В литературе возникают чисто светские жанры — историческая, бытовая, сатирическая повесть, поэтические вирши. Стремление к большему правдоподобию, воспроизведению живых реалистических характеров проявляется даже в таких традиционных жанрах, как жития святых или иконопись. Получает развитие «парсунная» (портретная) живопись, в которой главным было сходство с натурой, а не соответствие некоему условному типу.

Одним из важнейших источников обновления литературы и искусства служило народное творчество. Фольклорные элементы сознательно использовались во многих произведениях как средство живой и яркой образной характеристики.

Во второй половине XVII века зарождаются начатки самостоятельной русской эстетической мысли. В ряде теоретических работ и полемических памфлетов защищались близость художественного изображения действительности, богатство, полнота и яркость красок в противоположность религиозному идеалу искусства аскетического и отрешенного от жизни.

Церковно-певческая полемика

Не осталось в стороне от борьбы направлений и церковно-певческое искусство. Уже в начале XVII века некоторые его стороны вызвали споры и разногласия, но особенно острый характер приобретают эти споры в середине столетия. При этом как у сторонников нового, так и у защитников чистоты и неприкосновенности древней традиции проявляется одна общая черта: желание уяснить себе смысл вещей, добраться до их сути, не довольствуясь ссылкой на то, что так было у отцов и дедов. Одним из показательных в этом отношении документов церковно-певческой полемики XVII века является анонимное «Послание» к патриарху Гермогену по вопросу о «хабувах», относящееся к самым первым годам столетия.

Неизвестный автор «Послания» ищет объяснения этих странных и непонятных оборотов, обращая внимание на противоречивость тех толкований, какие ему приходилось слышать: «И мнит-

ся, государь, яко все во тме шатаемся, а истины никтоже не весть, а недovedомо то, откуда взято и которм языком положено» (293, 9). В поисках истины пытливый книжник обращался к авторитетным лицам из числа греческого духовенства и к своим соотечественникам, знающим иностранные языки, но ни от кого не получил ответа на свои вопросы и недоумения.

Целую литературу породил вопрос о «многогласии», которое было осуждено еще на Стоглавом соборе. Справщик Печатного шора Мартемьян Шестак в «Слове извещательном вкупе и обличительном» (1652) прибегает к цитатам из Библии, писаниям русских и греческих проповедников, житийной литературе, чтобы доказать неправоту сторонников старой традиции, отстаивавших многогласное отправление церковной службы (210, 34—37). Среди последних был ряд авторитетных представителей высшего духовенства, включая патриарха Иосифа, занявшего двойственную позицию в этом вопросе. Только в 1651 году церковный собор постановил «петь в церквах чинно, безмятежно и единоголасно и читать в один голос тихо и неспешно». Но во многих, особенно отдаленных от центра местах еще долгое время продолжали придерживаться старого обычая и служить многогласно, то есть одновременно читать или петь разные тексты. Этим были вызваны многочисленные повторные напоминания со стороны церковных и светских властей. Анонимный автор полемического сочинения «Брозда духовная», направленного против раскольников, писал еще в 1683 году о непросвещенных сельских попах, совершающих богослужение по «самочинию», а не по «церковному преданию»: «От них же ввелся и многогласное пение не токмо что в простые дни, но и в праздники о сем небрегут...» (210, 45).

Собственно к певческому искусству вопрос этот имел лишь косвенное отношение, хотя некоторые авторы приписывали возникновение многогласия чрезмерному разрастанию фитного пения. Это был скорее вопрос общего церковно-уставного порядка. Более непосредственно касался самой структуры знаменного распева другой вопрос, вызывавший столь же ожесточенные споры, — о раздельноречии, или хомонии. С особенной остротой он встал в середине XVII века, что было связано с предпринятой в это время работой по исправлению богослужебных книг.

Возможно, что именно начало этой работы послужило поводом для появления памфлета инока Ефросина «Сказание о различных ересех»¹ (1651), проникнутого духом сомнения и критицизма (293, 88—90). Направляя свой обличительный пыл против порчи «священных речей» в раздельноречных текстах, инок Ефросин находит хомонию не только «неблагоразумной», но и противной духу русского языка. «Несогласные литеры» хомонии, по его мнению, могут быть устранены без всякого ущерба для напевов — «да еще

¹ Полное заглавие гласит: «Сказание о различных ересех и хулениях на господа бога и на пречистую богородицу, содержимых от певдения в знаменных книгах».

б было и пение краснее того и речи бы были согласны». Автор признается, что он не знает, откуда пошла эта манера произношения текстов в церковном пении и видит здесь тайные козни «плелосеятеля» дьявола. Так рациональный критический подход сочетается со средневековым религиозным суеверием.

Решение вопроса о хомонии было связано с общей задачей пересмотра и исправления богослужебных книг, давно уже назревшей из-за множества накопившихся за долгое время неясностей, разночтений и произвольных толкований. Надо было устранить этот разноречивый и внести в текст книг, по которым совершалось богослужение, порядок и единообразие. Эта работа была начата в 1649 году, но широкий масштаб она приняла после того, как в 1652 году новгородский митрополит Никон был возведен на патриарший престол и приступил к осуществлению своей программы церковных реформ.

Было два возможных пути исправления книг: по древним славянским рукописям и по греческим подлинникам. Первый путь, сторонником которого являлся вначале Никон, пришлось отвергнуть, так как слишком многое переменялось и в чине церковной обрядности и в характере языка с тех пор, когда были сделаны первые переводы богослужебных книг. Однако те греческие оригиналы, которые были взяты за основу для новых переводов, также во многом отличались от старых книг XI—XII веков. Поэтому обращение к ним вызывало ряд возражений и несогласий. Отражение этих споров можно усмотреть в уже цитировавшемся выше «Предисловии» неизвестного книжника XVII века к стихирарю из собрания М. А. Оболенского. Стремясь выяснить «откуда и от кого времени начася быти в нашей рустей земли осмогласное пение», автор отвергает версию Степенной книги о трех греческих певцах, положивших начало знаменному пению на Руси при Ярославе Мудром: «Нам же убо мнится, яко и се не истинно есть, понеже во всех греческих странах и в Палестине, и во всех великих обителях пение отлично от нашего пения, подобно мусикийскому, еже мы грешнии у многих грек спрашивали и слышали как они поют» (282, 20).

К такому выводу автор «Предисловия» должен был неизбежно прийти, сравнивая греческое церковное пение XVII века со знаменным, уровень же исторических знаний того времени не позволял ему судить о пройденной тем и другим эволюции.

Соборное постановление об исправлении книг было принято в 1654 году и подтверждено годом позже. Одновременно с работой справщиков Печатного двора над переводами текстов комиссия знатоков церковного пения («дидаскалов») из четырнадцати человек, созданная в 1655 году, пересматривала и корректировала записи напевов с тем, чтобы привести их в соответствие с новыми текстами и из множества вариантов выбрать и узаконить один наилучший. Однако деятельность этой комиссии была вскоре прервана начавшейся войной с Польшей и событиями внутренней государственной жизни. После того, как собор 1666—1667 годов окон-

чительно санкционировал исправленные тексты и предписал во всех городах и селах «гласное (осмогласное. — Ю. К.) пение пети на речь», была создана вторая комиссия в составе шести человек, которая должна была завершить начатое дело.

Эти сведения сообщаются в предисловии к так называемой «Азбуке Александра Мезенца» (1668), представляющей собой наиболее полное и систематически изложенное пособие к чтению знаменных рукописей. Вторая комиссия «дидаскалов» не только внесла необходимые исправления в певческие книги², но и усовершенствовала крюковую нотацию, придав ей большую точность и определенность. Результатом этого и было появление названного грена, составленного, по-видимому, коллективно под руководством Мезенца.

Предполагалось издание основных певческих книг печатным способом, и в связи с этим Мезенец был назначен справщиком Московского печатного двора (294, 286). Однако этот план не был приведен в исполнение.

Тут сыграли роль не только трудности технического порядка, но и то, что сама задача представлялась уже до известной степени запоздалой. Начиная с 50-х годов в русском церковном пении утверждается стиль партесного многоголосия, постепенно оттеснявший старую одноголосную певческую традицию.

Утверждение
партесного
пения в России

Переход от знаменного одноголосия к многоголосному партесному пению не может быть приурочен к строго определенной дате.

Процесс этот был длительным и постепенным. На протяжении всей второй половины XVII века оба стиля продолжали «сосуществовать» между собой, оставаясь равноправными. Не говоря уже о старообрядцах, которые сохраняют традиции средневековой хоровой монодии до настоящего времени, много сторонников одноголосного пения по крюкам было и среди представителей официальной церкви. Только к концу столетия стиль партесного пения становится господствующим если не повсеместно, то в наиболее крупных очагах певческой культуры.

Первые опыты многоголосного исполнения церковных песнопений возникают еще до середины XVII века в рамках знаменного распева, получив наименование строчного пения. Указания на это имеются в «Чинovníкѣ Новгородского Софійского собора», составление которого относится к концу 20 — началу 30-х годов (301, VII).

Здесь много раз упоминаются обедня «строчная новгородская», «строчная московская» или просто «строчная». Отсюда можно заключить, что в Москве и Новгороде существовали свои варианты строчного пения. Из другого источника мы узнаем, что на свадьбе Алексея Михайловича в 1648 году было приказано «петь своим го-

² Впрочем, как замечает С. В. Смоленский, «комиссия ограничилась исправлением ирмолога и не исправила всех прочих книг. Она дала только правила, научные средства и примеры исполнения такого труда» (II, 46).

сударевым певчим дьякам всем станицам³, переменяясь, строчные и демественные большие стихи...» (250, 94).

Ранние, примитивные формы строчного и демественного многоголосия продолжали существовать и во второй половине столетия. Но наиболее взыскательных знатоков певческого искусства они не могли удовлетворить. С начала 50-х годов принимаются меры к тому, чтобы обучить государевых певчих дьяков партесному пению, и с этой целью в Москву вызываются опытные «вспеваки» с Украины, где партесное пение утвердилось уже в начале века. Первые шаги в этом направлении были малоуспешными. Весной 1652 года приехали архидьякон киевского Братского монастыря «да с ним вспеваки: Федор Тернопольской с товарищи одиннадцать человек» (282, 23)⁴. Однако уже менее чем через три месяца они были по собственной просьбе отпущены домой. В 1656 году киевскому воеводе был дан наказ об отправлении в Москву монаха Печерского монастыря Иосифа Загвойского для обучения партесному пению, но «старец» скрылся и не был разыскан (282, 31). Попытка завербовать вместо него «вспевака Ваську Пикулинского», который партесному пению был «навычен», также не удалась. Митрополит Сильвестр ответил через посланного к нему подьячего Ивана Давыдова, что «таков вспевак Васка у него есть и в монастыре без него быть нельзя и отпустить к тебе государю не мочно» (282, 32).

Нам неизвестно, чем окончилось это дело и был ли киевский певец, уничтожительно именуемый в донесении царских уполномоченных Васькой, в конце концов отпущен несговорчивым митрополитом. Но среди представителей украинской образованности, приток которых в Москву особенно усилился после воссоединения Украины с Россией, были, несомненно, и певцы — мастера многоголосного искусства. В. В. Протопоповым (220) было впервые введено в историю русской музыки имя Симеона Пекалицкого⁵, руководившего хором видного украинского церковно-политического деятеля и писателя Лазаря Барановича. В бытность последнего архиепископом черниговским в 60-х и 70-х годах Пекалицкий вместе с хором сопровождал его в поездках в Москву. Пребывание украинского мастера в столице Российского государства не осталось без влияния на ее музыкальную жизнь. Возможно, что произведения Пекалицкого вошли и в репертуар придворного хора⁶.

Наряду с тем вкладом, который был внесен в развитие русской певческой культуры XVII века выходцами из Украины, надо отметить роль белорусских мастеров в утверждении партесного много-

³ Хор государевых певчих дьяков разделялся на несколько станиц, составлявших отдельные небольшие хоры.

⁴ Не исключено, что партесное пение было известно в Москве и ранее, до приезда этих украинских певцов. См. об этом в главе «Хоровое многоголосие конца XVII века».

⁵ Дополнительные сведения о Пекалицком сообщает П. В. Аравин (17).

⁶ В рукописном нотном собрании ГИМ В. В. Протопопову удалось обнаружить восьмиголосную «Службу божию» Пекалицкого.

голосия на русской почве. После освобождения Белоруссии от польского владычества в 1655 году Оршанское Кутенское братство было переведено в основанный Никоном незадолго до этого Иверский монастырь на Валдае (14, 9—10). Белорусские инокы принесли с собой элементы той культуры южнорусского просвещения, которая сложилась в борьбе с польской католической агресией и вместе с тем усваивала и своеобразно претворяла некоторые стороны западной образованности. Иверский монастырь, находившийся под личным покровительством патриарха, начинает привлекать к себе мастеров различных профессий из освобожденных белорусских городов и вскоре становится одним из центров новых течений в области книжного дела, художественного ремесла, а также церковного пения. В монастырской библиотеке имелись книги Киевской, Львовской, Черниговской, Виленской печати. Обитель располагала также собственной типографией, которая была перемещена в 1665 году в Новоерусалимский Воскресенский монастырь, где находилась личная резиденция Никона. Иверские каменщики, мастера изразцового дела, славившиеся в России, принимали участие в отделке роскошных московских церковных зданий. «Белорусская резь» с ее богатым многоцветным узором была одним из новых явлений в русской художественной жизни середины XVII века.

О том, что в Иверском монастыре уже в 50-х годах было принято партесное пение, свидетельствует ряд документов. В патриаршей грамоте, касавшейся приготовлений к приезду Никона в 1657 году, указывалось: «Да выбрати б вам из братии по портесу певцов добрых и красногласных, чтоб во все строки набрать хотя и слишком» (14, 288). Монастырь обладал большим собранием многоголосных певческих книг, которые предоставлялись им для перепiski начальствовавшему над ним Новоерусалимскому монастырю. В 1664 году Никон писал архимандриту Иверского монастыря: «Ведомо нам, великому господину, учинилось, что де у вас в Иверском монастыре певчих книг много. — И как к вам ся наша, великого господина, грамота придет, и вам бы прислать к нам в Воскресенский монастырь, с нашим сыном боярским Самуилом Марисовым, девятиголосные кантыки, зеленые, да осмоголосные псалмы и Миневского обедню, да треголосные концерта; а мы, великий господин, велим их здесь переписать и к вам отошлем» (14, 481—482).

Кто такой Миневский, упоминаемый в грамоте, неизвестно. Но естественно возникает вопрос — не был ли это один из тех белорусских знатоков многоголосного пения, которые пришли на Валдаи из Орши в составе Кутенского братства?

Еще одно имя привлекает к себе внимание в деловой переписке двух монастырей: это Павел Гиржда, о котором известно, что он

⁷ Н. Ф. Финдейзен, неверно прочтя фамилию Миневского, отождествил его с польским композитором Мельчевским, сделал отсюда вывод о знакомстве Никона с польской католической музыкой (294, примеч., XXV). На ошибочность такой идентификации указал В. В. Протопопов (74, 534—535).

располагал большим собранием нот партесной музыки. Это имя всплывает в официальных документах в связи с его жалобой на некоего Миколая Ольшевского, сосланного за какую-то провинность в Иверский монастырь. Суть жалобы, как она изложена в патриаршей грамоте от 2 мая 1666 года, заключалась в следующем: «По нашему де, великого господина, указу, как был сослан Миколай Ольшевский к вам в Иверский монастырь и присылал к нему Павлу он Николой просить концертов тебе архимандриту не на большое время, и он де Павел послал к нему разных концертов с пятьдесят, и тому де болши году, и по се де время тех концертов ты не присылывал» (14, 615). Через несколько дней после этой грамоты последовало еще одно распоряжение: «Концерты сына боярского Павла Гиржды прислать же тотчас». В своей «отписке» архимандрит Филофей объяснял задержку тем, что имевшиеся в Иверском монастыре ноты сгорели и поэтому он велел переписать концерты Гиржды, которые будут отосланы их владельцу сразу же по окончании переписки (14, 621—622).

Из этой переписки можно заключить, что Гиржда был певцом и руководителем хора, а возможно, также и композитором польского или белорусского происхождения.

На протяжении 60—70-х годов партесное многоголосие получает широкое распространение на Руси и прочно укореняется в богослужебной практике. В 1668 году в ответ на обращение прихожан московской церкви Иоанна Богослова восточные патриархи признали партесное пение не противоречащим устоям православия: «И пения именуемое партесное, аще и не у от сея церкви восточныя приятое ибо и странам приемшым е во употребление никим не оуждаем» (212, 39). Это было равносильно официальному санкционированию нового певческого стиля. Историк петровского времени В. Н. Татищев относил окончательное утверждение партесного пения к периоду царствования Федора Алексеича. В своей записке об этом царствовании он отмечает: «...Яко же его величество и к пению был великий охотник, первое партесное, и по нотам четверогласное и киевское пение при нем введено, а по крукам греческое оставлено» (265, VI, 357).

Федор Алексеевич находился на престоле шесть лет (1676—1682). На эти годы приходится ряд важных событий в развитии певческого искусства. Появляются три основные редакции теоретического труда Н. П. Дилецкого «Муסיкийская грамматика» (смоленская 1677 года и московские 1679 и 1681 годов), в котором было дано обобщение стиливых и композиционных принципов партесного многоголосия. На рубеже 70-х и 80-х годов началась творческая деятельность одного из самых выдающихся мастеров этого стиля Василия Титова, оставившего огромное по объему наследие в различных жанрах многоголосной хоровой музыки того времени. Титов был не одинок, наряду с ним в этой области работала многочисленная плеяда талантливых и профессионально оснащенных композиторов, имена которых сохранились в дошедшем до нас рукописном нотном материале (259, 146). Можно говорить о возник-

новении в конце XVII века московской школы творцов партесного пения, которые, получив плодотворные импульсы от своих украинских и белорусских предшественников, значительно обогатили формы полифонического хорового письма а саррелла и внесли в них много нового, своеобразного.

В своих высших, наиболее развитых образцах партесное пение примыкает к широкому кругу явлений искусства, поэзии, литературы, стенных росписей, охватываемых понятием «русского барокко» (104, 94—101). Отличительными чертами стиля барокко в его русском преломлении были приподнятая торжественность, богатство и яркость красок, пышность и цветистость декоративного убранства. «Выдающиеся создания искусства конца XVII столетия воплощают чувство национальной гордости,— пишет историк русской архитектуры.— Будь то царские „чертоги“ или Сухарева башня, монастырский храм в далеком Сольвычегодске — вотчине Строгановых — или городской собор в Рязани, жилой каменный дом в Калуге или церковь в Филях, — все они по существу способствуют возвеличению „преславной, ясносияющей, превеликой России“» (95, IV, 224).

То же самое можно было бы сказать и о монументальных восьми- или двенадцатиголосных концертах Титова и других мастеров партесного пения. Значение этих композиций выходит за рамки чисто богослужебных функций. Музыка их, проникнутая духом оптимизма, полноты и радости жизнеощущения, чужда той благоговейно-созерцательной религиозной отрешенности и безмятежного покоя, которые предписывались официальными церковными правилами и установлениями.

Музыкально-эстетические возрешия

Глубокие изменения во всем строе русской художественной культуры XVII века были связаны с новым отношением к искусству, новым пониманием его значения и места в

жизни человека. В противовес средневековому религиозно-утилитарному взгляду на искусство лишь как на средство облечь догматы христианского вероучения в доступную и действительную форму — утверждается иная, более широкая точка зрения, начинает осознаваться самостоятельная эстетическая и познавательная ценность художественного творчества. Ф. И. Буслаев, говоря о пробуждающемся в русском искусстве чувстве красоты, замечает: «Это благотворное пробуждение совершилось для древнерусского художника не ранее XVII века» (44, 423). Конечно, это нельзя понимать так, что до XVII века русские люди были полностью лишены чувства красоты. Но понятия красоты, эстетического совершенства не являлись основой суждений об искусстве. Произведения искусства оценивались под углом зрения их соответствия или несоответствия церковно-догматическим нормам. Все, что не укладывалось в рамки этих норм, безоговорочно осуждалось и отбрасывалось. Так, архимандрит Троице-Сергиевой лавры Дниописий (1610—1613) порицал знаменитого головщика Логина, который славился своей необычайно богатой музыкальной фантазией и мог распеть одно

песнопение на семнадцать разных напевов, за «пагубное мудрование», противное «догматам православия» (168, 66—69).

В трактатах по искусству второй половины столетия выдвигаются другие критерии оценки и иная система доказательств. Авторы этих трактатов, прибегая к богословской аргументации и цитатам из писаний «отцов церкви», пользовались всем этим для обоснования взглядов и положений, часто очень далеких от строгого догматизма официальной церковной идеологии. Одним из наиболее примечательных памятников русской эстетической мысли XVII века является «Слово к люботщательному иконному писанию» крупнейшего русского живописца Симона Ушакова (287). Главные требования к искусству, выдвигаемые Ушаковым, — красота и нравственная польза. Эти начала неразрывно связаны в собственном творчестве художника, для которого особенно характерно было пристальное внимание к внутреннему духовному миру человека. В красоте он усматривал средство нравственного очищения человеческой души. Источником прекрасного, по его мнению, должна служить непосредственно наблюдаемая живая действительность, искусство живописи он сравнивает с зеркалом, в котором отражается все, что окружает нас в жизни.

Близок Ушакову по своим взглядам автор полемиического трактата о живописи «изуграф» Иосиф Владимиров, горячо и энергично выступавший в защиту новых художественных течений. Поводом к написанию этого трактата⁸ послужил спор с неким сербским архидьяконом Плешковичем, порицавшим образы новой иконописной школы за их светлый, жизнерадостный колорит. «Кто из здравомыслящих не посмеется, — восклицает Владимиров, отвечая за этот упрек, — чтобы темноту и мрак свету предпочитать». Как и Ушаков, он считает красоту благословенным божьим даром и поэтому лица священных персонажей следует, по его мнению, изображать «светлыми и прекрасными», а не «отталкивающими и темными»: отроку Христу подобает быть на иконах «белому и румяному, больше же всего прекрасному, а не безобразному»; образ богоматери надо писать так, чтобы было «лицо девичье, уста девичьи, сложенне девичье». Иосиф Владимиров солидаризируется с Ушаковым и в мнении о важности наблюдения природы художником. «Мудрый живописец, — пишет он, — взглянув на чье-нибудь лицо, представляет в своих умных очах все части человеческого тела и потом пишет на пергаменте или на чем-нибудь другом». Владимиров резко осуждает узость и ограниченность безусловных защитников старины, их нетерпимость ко всему чуждому и непривычному. В противовес этому косному национализму он готов приветствовать все хорошее, откуда бы оно ни исходило: «Если у соотечественников или чужеземцев видим Христов или богородичен

⁸ Выдержки из трактата впервые были приведены в цитированной статье Ф. И. Буслаева «Русская эстетика XVII века» (44). В дальнейшем цитаты даются в переводе на современный русский язык по советскому изданию, содержащему полный текст трактата (207).

образ, напечатанный или написанный премудрым живописцем, то большой любовью и радостью сердца наши наполняются».

Здесь перед нами целая эстетическая программа, отражающая прогрессивные тенденции в русской культуре второй половины XVII века. Противоположная позиция была выражена в беседе протопопа Аввакума «Об иконном писании». Он называет «еретиками» художников ушаковской школы, у которых «все писано по плотскому умыслу», тогда как у «хороших изуграфов» святые изображались с изможденными от поста и труда лицами и телами. Это, негодует Аввакум, «Никон, враг, умыслил будто живые писать, устроит все по-фряжскому, сиречь по-немецкому» (7, 283). Таким образом споры по вопросам искусства становятся частью общей религиозной полемики 50—60-х годов.

Победа осталась за теми, кто отстаивал и защищал передовое направление русской живописи, представленное в работах Ушакова и других мастеров его школы. Это направление нашло поддержку со стороны церковных и светских властей. В 1668 году была обнародована специальная грамота трех патриархов — Пансия Александрийского, Макария Антиохийского и Иоасафа Московского — по вопросам иконописного дела⁹. В основу патриаршей грамоты, как бы дополнявшей решения собора 1666—1667 годов, положена была записка Симеона Полоцкого, который в свою очередь развивал ряд положений трактата Иосифа Владимировича (149, 144). В этом документе, называющем бога «первым иконником», говорится об искусстве в тонах высокого уважения и почитания, к художникам предъявляется требование тщательного, благоговейного отношения к своему делу. Мастерам «во оной пречестной хитрости достойным» грамота предписывает оказывать всяческую честь и внимание, если же за дело берутся «иконописанию неискusstни», то такие «не токмо чести не сподобляются, но и запрещении будут казними» (185, 325). Грамота подчеркивала значение Москвы как главного центра иконописания. Ее основные положения закреплялись царской грамотой, изданной годом позже. Тем самым московская школа живописи получала официальное признание и все нападки на нее, исходившие от непреклонных защитников старины, были отвергнуты.

Как справедливо замечает Ю. Н. Дмитриев, «русские трактаты XVII века, будучи посвящены изобразительному искусству, имеют более широкое значение... Основные теоретические положения, разрабатываемые ими, применимы не к одному только изобразительному искусству, но и к другим видам искусства, к искусству вообще» (78, 98). Одним из наиболее примечательных памятников передовой музыкально-эстетической мысли XVII века является трактат дьякона московского Сретенского собора в Кремле Иоанникия Коренева «О пении божественном». Горячий пафос защиты

⁹ Напомним, что к этому же году относится ответ восточных патриархов прихожанам церкви Иоанна Богослова, фактически узаконивший партесное пение.

нового, обличения косности, невежества и лени мысли, которым проникнут этот трактат, во многом близок полемическому сочинению Иосифа Владимировича. Он был предпослан в качестве предисловия «Мусикийской грамматике» Дилецкого в редакции 1681 года, но написан не позднее 1671 года (74, 559—560).

Появление его в это время объясняется той ситуацией, которая сложилась в области певческого искусства после собора 1666—1667 годов. Собор не коснулся спора между сторонниками старой певческой традиции и партесного пения, ограничившись постановлением об обязательном введении единогласия во всех церквях. Результаты же работы второй комиссии «дидакалов» оказались победой, хотя и кратковременной, консервативного направления. «Азбука» Александра Мезенца была написана с целью защиты и укрепления основ знаменного распева. Составитель этого труда прямо заявляет в кратком послесловии: «Но како испрежде люборачители употреблялися во знамени и в лицах, такожде и мы даже и донныне довольствуемся старых лиц знаменем...» Возражая тем, кто дерзает порицать и осуждать это «старороссийское знамя» и считает, что «неудоболепно, ниже вмести сему нашему знамени и сокровенным лицам в пенни изящным быти противу нотного знамени», Мезенец пишет: «И то яве есть, яко от своего им неведения и недоумения такой случай ключается» (11, 22).

Когда Коренев в начальных строках своего трактата говорит о тех, кто «похвалает ветхое по обыкновению, а новонсправленное похуляет по неведению», прибегая к образному сравнению с человеком, держащим в руках плуг и смотрящим назад (75, 7), то это воспринимается как прямой ответ на подобные утверждения. Коренев убежденный сторонник многоголосного пения.

«О пенни божественном» — первый в России труд по музыкальной теории, в котором есть попытка научного, философско-эстетического обоснования природы музыки как искусства. Это коренным образом отличает его от всех прежних работ, не исключая и «Азбуки» Александра Мезенца, содержащих только известную сумму практических сведений и рецептов со ссылкой на традицию и божественный промысел. Конечно, Коренев стоит на уровне отечественной научно-философской мысли своего времени: рациональное перемешивается у него с мистическим, реальное с легендарным. Но настойчивое стремление понять и объяснить все, о чем он пишет, ничего не принимая слепо на веру, характеризует его как человека новой складки, мыслящего смелее и свободнее древнерусских книжников.

Трактат Коренева построен в форме вопросов и ответов. Этот прием широко использовался украинскими просветителями в проповедях и сочинениях поучительного характера, часто прибегал к нему и Симеон Полоцкий. Начинает Коренев с кардинального вопроса: «Что есть мусикия?» Самое определение музыки как «согласного художества и пренязящного гласового разделения», которое дает автор трактата, исходит из многоголосного гармонического мышления. Владение искусством музыки предполагает знание

«разньства» (различия звуков) и умение отличать «приличные благие гласы» от «злых», то есть благозвучные сочетания от неблагозвучных. Далее музыка уподобляется философии и грамматике («Мусикия есть вторая философия и грамматика»): как «словесная философия» — грамматика учит правильному употреблению слов, построению фраз и предложений, так музыкальная грамматика помогает соединять отдельные звуки в созвучия, приятные для слуха и вызывающие чувства умиления или радости.

Слово «мусикия» употребляется Кореневым для обозначения как самой музыки, так и учения о ней, «музыкальной грамматики». В этом отношении он следует средневековому схоластическому взгляду, согласно которому музыка включалась наряду с арифметикой, астрономией, грамматикой и т. д. в число семи главных наук. В свете этого учения становится понятна и его фраза: «Неть бо риторики в мусикийском составлении, токмо учение четвертое, гласовом исправление, своим чином идущее и грамматику имущее» (75, 41).

Музыка, по Кореневу, «сгуба», то есть разделяется на два основных рода: «едина гласом, вторая же бряцаидем» (вокальная и инструментальная). Происхождение музыки он ведет от древних библейских времен, сообщая, что еще в седьмом поколении от Адама были изобретены «цевица» (вероятно, цевица — флейта Пана) и гусли. В дальнейшем обзоре ее исторического развития наряду с царем-псалмопевцем Давидом называются греческий философ Пифагор, Орфей, Амфион и другие персонажи античной мифологии. Надо заметить, что обращение к подобного рода мифологическим сведениям было характерно для западноевропейских трудов по истории музыки вплоть до середины XVIII столетия.

В ответе на вопрос о том, откуда произошло название «мусикия», воспроизводится в несколько варьированном виде уже ранесданное определение музыки как гармонического сочетания различных голосов. Первоначально, как утверждает Коренев, музыка получила свое наименование от игры на инструментах, а потом уже этим словом стали обозначать и пение, поскольку и то и другое строится на одинаковых основаниях.

Отрицание существенного принципиального различия между музыкой вокальной и инструментальной было одним из важнейших моментов во взглядах Коренева¹⁰. Музыка, с его точки зрения, едина, несмотря на все разнообразие ее видов и проявлений. Безумны те, утверждает Коренев, кто говорит, что «пение церковное неть от „мусики“». Он призывает не разъединять, а объединять и сплавивать; ибо только несведущему пение русское, греческое и римское (католическое. — Ю. К.) кажется совершенно различным, для знающего же оно едино в своей сущности. Незнание

¹⁰ «Общего понятия музыкального искусства в средневековой Руси не существовало, по-видимому, вплоть до конца XVII века», — замечает Н. С. Сергина (251, 58). Здесь проявляется известная недооценка значения трактата Коренева, у которого впервые получает ясное выражение идея единства музыки во всех ее видах и формах.

служит, по мнению Коренева, главным источником всех заблуждений. Русские учителя понимают значение знамен, употребляемых в церковном пении, «значений же клавиес», то есть ключей нотного письма, не различают и, «кроме ирмосов, или что подписанного под ним, пети знамения не могут, понеже ключа грамматики не разумеют» (75, 14). Здесь Коренев еще раз подчеркивает значение теории, изучения основ музыкальной композиции.

Четвертый вопрос — «на колико разделяется музыка» — имеет более специальное значение. Ответ гласит: «На двое: первое единоголасно всем поющим едино знамение и песнь», то есть одинаковый у всех напев и одинаковая его запись при одноголосном пении, «второе — многим гласовом совокуплением» (75, 16). При многоголосном пении благозвучное соединение разных по высоте голосов также образует как бы единый голос, звучащий умирно, плачевно или радостно. Далее Коренев рассматривает некоторые интервальные соотношения голосов в многоголосном складе. Количество голосов может быть неограниченным («на колико творец хочет сотворити, аще и на сто невозбранно ему есть»), но они должны быть сгруппированы в отдельные четырехголосные хоры. Четырехголосный склад таким образом признается основным.

Ряд страниц в трактате посвящен критике троестрочного пения и демественного многоголосия. Коренев критикует эти формы многоголосного пения, получившие известное распространение в России середины XVII века, за отсутствие правильной координации голосов, гармоническую нестройность звучания. Троестрочное пение было составлено, как он пишет, «неким древним мужем... вѣдущим мало грамматики». В этом пении «ничто же есть согласия, токмо несогласная тригласия, шум и звук издающая»; оно только «несведущим благо мнится, сведущим же неисправно положено разумсвается» (75, 17). Познавший грамматическое учение, собрав все эти песнопения, исправил бы их.

Дополнением к кореневскому трактату служит краткое «Слово на невежественных и сопротивных презорников (гордецов)», в котором автор говорит о мотивах, побудивших его взяться за перо. Он признается, что не хотел вступать в спор, но совесть его заставила обличить невежество, потому что невежество есть зло, из которого произрастают многие ереси.

Сочинение Коренева, содержащее в себе развернутую эстетическую программу, явилось своего рода манифестом нового, прогрессивного творческого движения в русской музыке последней трети XVII века. Этот труд несомненно способствовал широкой пропаганде и утверждению партесного многоголосия.

Очевидное влияние оказал он, в частности, на Дилецкого. В своей «Грамматике» Дилецкий ставил перед собой другие задачи; его работа является практическим пособием к изучению композиционных основ партесного пения, и вопросам более общего эстетического плана в ней уделено сравнительно небольшое место. Но основные исходные положения, формулируемые в начале «Мусикийской грамматики», полностью совпадают с теми взглядами, за-

щите и обоснованию которых посвящен трактат Коренева. Музыка для Дилецкого — прежде всего искусство выражения человеческих чувств. Как и Коренев, он начинает с вопроса: «Что есть мусикия?» Отвечая на него, Дилецкий разъясняет: «Мусикия есть иже своим гласом возбуждает сердца человеческия ово [или] к веселию, ово к печали...» (74, 271). Далее он поясняет: «Ут, ми, голь — веселаго пения, ре, фа, ля — печалнаго пения». Иначе говоря, определения «веселое» и «печальное» относятся Дилецким к мажорному и минорному наклонению. В этом он проявляет себя как последователь теории аффектов, закреплявшей за разными интервалами и созвучиями определенное эмоциональное воздействие на слушателя. Уже Царлино указывал на различный эмоциональный характер мажора и минора. Кроме веселого и печального Дилецкий указывает еще на один род пения — смешанный, который основан на чередовании мажорных и минорных каденций.

Пение, как считает Дилецкий, родилось из потребности человека к непосредственному выражению своих чувств. Приводя начало покаянного стиха «Седе Адам прямо раю и, свою наготу рыдая, плакаше», он пишет: «Рыдание же есть глас, глас же есть пение» (74, 304).

Как и Коренев, Дилецкий признает равноправие вокальной и инструментальной музыки: «Мусикия есть имя соборное от лиц своих, иже суть гласы человеческия или органная, умом пресекаема [создаваемые]» (74, 269). Слово «органное» здесь применяется в обобщенном значении как звуки, извлекаемые при помощи музыкальных инструментов. В другом месте грамматики он поясняет: «Глас же во пении [музыкальный звук] суть органы, [другие] инструмента, арфы, кимвалы, трубы, корнеты, пузаны [тромбоны], лиры, лирипиппалы, гусли и прочая» (74, 312).

Характерно постоянное обращение Дилецкого к разуму. Музыкальное произведение, как и икона, и любое другое творение искусства, утверждает он, создается разумом. В этом сказывается рационализм Дилецкого, которым пронизан весь его трактат, несмотря на апелляции к божественному писанию и авторитетам христианского вероучения.

Интересным документом русской эстетической мысли второй половины XVII века является трактат «О семи свободных художествах», известный в ряде рукописных вариантов. По мнению некоторых исследователей, он был переведен с латинского (262, 166). Но это не умаляет его значения, так как переводилось на славянский язык далеко не все, а только то, что было практически необходимо и отвечало потребностям отечественной культуры. Трактат отличается двойственностью, присущей вообще передовой русской идеологии того времени. Анонимный автор обращается наряду с христианскими церковными авторитетами к античным философам и смешивает рациональное с вымышленным и легендарным.

Полное заглавие трактата — «Книга избрана вкратце о девяти мусах и о семи свободных художествах» (ГПБ, Q XVII, № 13).

В предисловии автор разъясняет, что греческие музы были выдуманы для более легкого усвоения разных наук и искусств «под прилогом девических мус». Первая глава посвящена рассказу о девяти музах и характеристике каждой из них. Об Евтерпе, олицетворяющей музыку, сказано: «Евтерпа, сиречь благоукрашительная, юже благоукрашает, нарицается. Сия и трубительница, яко предстоит трубам» (л. 4 об.). При этом отмечается, что с музыкой связаны и другие искусства. Муза поэзии Эрата всем желанна «от пения любви»; «ликвеселящая» Терпсихора — муза танца — называется иначе «гусельницей», потому что без сопровождения гусель или другого музыкального инструмента не бывает пляски.

Каждое из «свободных художеств» рассматривается в отдельной главе. На первое место среди них поставлена грамматика, «по нем же грамматика есть иным художествам самое основание» (л. 15).

Слово «мусика» понимается автором трактата двояко — как «песнствование» и как «сведение благопети», то есть учение о хорошем пении, иначе «гармония, сиречь согласие наречется» (л. 41). Основа музыки для него мелодия: «сиречь песнствование же есть единица мусикийская, глас». Пение может быть одногласным («естъ же или простая, яже нарицается мелодии, сиречь единопение») и многогласным («яко зрятся во двоице пении, трипении, четыре и прочая»). Произнося своего рода апологию музыке как древнейшему искусству, автор отмечает пять ее качеств. Один из пунктов: «яко душу веселит и меланхолию отгоняет» — очень близко напоминает слова Дилецкого: «когда есть время печали, аз пою весело — сердца отженяет». Но высшим достоинством музыки, по мнению автора трактата, является ее возвышающее и облагораживающее воздействие на человеческую душу; музыка не только веселит душу, но и «пользу великую житию человеческому соделовает и ко благочестию устремляет и нравы добрыми (делает) и сама часть есть благочестия» (л. 42 об.).

По своей направленности этот труд близок трактату Коренева «О мусикии», но без свойственного последнему полемического пафоса. Острые, животрепещущие вопросы русской музыкальной действительности конца XVII столетия не находят в нем прямого и непосредственного отражения.

Эти новые взгляды, так же как и само искусство, воплощавшее в себе новое мироощущение, новое отношение к действительности, находили все большее число сторонников в различных слоях русского общества. Старое, хотя и медленно, с боями, вынуждено было отступать. В музыке этот процесс происходил медленнее и с большими трудностями, чем в других областях искусства, но к концу столетия исход борьбы был уже ясен. Стиль партесного многоголосия определяет главное направление развития русской музыки, старая же певческая традиция, которая исчерпала себя к тому времени и не способна была уже создавать новые ценности, останавливается на достигнутом, продолжая существовать лишь как явление пережиточного порядка.

Светское искусство в XVII веке еще не могло полностью восгоржествовать над церковным и приобрести главенствующее значение в культурной жизни русского общества — это было достигнуто только в следующем столетии. Но роль его значительно возрастает, возникают новые жанры и виды музыкального искусства, неизвестные Древней Руси.

Народное музыкальное
творчество
в XVII веке

Основной формой удовлетворения эстетических запросов русских людей оставался фольклор, который еще не был оттеснен из «высших» сфер художественной жизни письменным профессиональным искусством. О широком бытовании традиционных народных игр, песен и обрядов в разных слоях общества говорят многочисленные источники. Светские и духовные власти по-прежнему издавали указы, запрещающие петь «бесовские песни» с кликанием языческих божеств, «а буде кто не послушается», грозили вечными муками на том свете, кнутом и батогами — на этом. В этих «памятях» нет чего-либо нового по сравнению с соответствующими пунктами постановления Стоглавого собора и произведениями церковно-обличительной литературы, посвященными той же теме, разве что тон становится более суровым и категоричным, а предупреждения и угрозы приобретают более определенный характер. Настойчивость и упорство, с которыми они повторяются, свидетельствуют о том, что народ, несмотря на все гонения, не отказывался от старинных обычаев и обрядов, сложившихся еще в языческую пору.

Широко распространен был свадебный обряд со всеми его традиционными элементами, отражавшими быт и систему отношений общинно-родового строя. В царских грамотах середины XVII века предписывалось местным властям следить за недопущением скоморохов с их «бесовскими игрищами» к участию в свадебном торжестве. Однако по отношению к свадебному обряду не проявлялась такой нетерпимости, как к исполнению календарно-обрядовых песен и плясок. Этот обряд сохранялся и в быту высших классов общества, а до половины столетия даже при дворе.

Широкое отражение получили в народном творчестве социальные процессы и события насыщенной острыми коллизиями русской действительности XVII века.

Наряду с традиционными видами песенного фольклора, передававшимися из поколения в поколение на протяжении ряда поколений, возникали новые его жанры, непосредственно связанные с современностью. К ним относятся прежде всего разнообразные по тематике и по характеру песни социального протеста — шуточно-сатирические, «удалые» или «молодецкие», эпические и лирико-эпические песни о народных восстаниях, о любимых народом героях освободительной борьбы. Обширный круг песен был сложен о Степане Разине. В свете событий XVII века переосмысливаются

старые сюжеты героического былинного эпоса, образы былинных героев.

Далеко не все эти песни сохранились в народной памяти и были донесены ею до нашего времени. Тот материал, который имеется у нас в распоряжении, представляет собой лишь незначительную часть всего песенного репертуара XVII века. Некоторые из песен могли быть просто забыты и исчезнуть из обихода, другие сознательно скрывались от посторонних ушей. Собираание песен о народных восстаниях, в частности песен разинского цикла, было связано в дореволюционное время с значительными трудностями, так как исполнение их преследовалось царским правительством и, боясь наказания, певцы неохотно позволяли записывать такие произведения. При этом сами исполнители иногда смягчали наиболее острые моменты текста, выпускали отдельные эпизоды. Дальнейшей цензуре подвергались записи со стороны собирателей при их публикации (192, XVIII—XXII).

Несмотря на все это, до нас дошло достаточное количество песен, отражающих различные события народно-освободительной борьбы XVII века.

Основная часть этих песен группируется вокруг личности Степана Разина и возглавляемого им движения. По утверждению исследователя, «это один из наиболее богатых циклов об историческом герое начиная с XVI века» (192, XVI). Песни разинского цикла в многочисленных и разнообразных вариантах получили распространение на огромной территории от Каспия до побережья Белого моря и от Волги до Днепра.

Записи этих песен были сделаны не ранее второй половины XVIII, а в подавляющем большинстве в XIX и начале XX века. Слагались же они частично, вероятно, не в период самого восстания, а в более позднюю пору по воспоминаниям и устным рассказам, сохранившимся в памяти народа. Но верность передачи в них подлинных событий, точность и характерность исторических деталей дают право исследователям считать, что основа разинского фольклора была заложена уже в XVII веке. По песням о Степане Разине можно получить представление о важнейших этапах восстания, социальном расслоении в среде казачества и взаимоотношениях различных его групп (244, 391—393).

Если у нас есть возможность достаточно полно охарактеризовать тематику и основные виды песенного творчества XVII века, то гораздо труднее восстановить его стилистический облик. В отношении текстов известной опорой для суждений о языке и поэтическом строе песен могут служить единичные, более или менее случайные и не всегда точные их записи в литературных памятниках того времени. Историк музыки лишен и этого. Для того чтобы попытаться представить себе хотя бы в самых общих чертах, каким могло быть мелодическое звучание этих песен в XVII веке, приходится обращаться к наиболее ранним музыкальным записям, отделенным сравнительно небольшим историческим промежутком от того времени, к которому с наибольшей степенью вероят-

ности можно их приурочить. Несколько таких записей мы находим и в печатных и рукописных сборниках XVIII столетия¹.

Особого внимания заслуживает сборник Кирши Данилова — и как самый ранний среди народно-песенных сбораний, содержащих наряду с текстами нотированную запись напевов, и потому, что преобладающую часть его составляют былины и исторические песни, которые легче и с большей достоверностью можно приурочить к определенному времени, чем песни лирические. В сборнике отражен, хотя и неполно, бытующий песенный репертуар первой половины XVIII столетия². Некоторые из представленных в нем песен отделены всего несколькими десятками лет от событий, о которых они повествуют, — срок не такой большой для жизни произведений народного творчества.

По тематике и в стилистическом отношении исторические песни XVII века, имеющиеся в сборнике Кирши Данилова, могут быть разделены на две группы: к первой из них относятся песни патристического содержания, сохраняющие основные черты былинной поэтики, ко второй — лиро-эпические песни социального протеста, поэтический и музыкальный склад которых отходит от былинной традиции.

Так, песня «Михайла Скопин» отчетливо сближается с былиной по своей лексике, общему строю речи, употреблению характерных, отстоявшихся поэтических символов и сравнений. Успешно проявивший себя в военных действиях против польско-шведских интервентов князь М. В. Скопин-Шуйский, неожиданную раннюю смерть которого молва приписывала боярским козням, стал героем народного эпоса уже в начале XVII века (см.: 49). Мелодическая строка, помещенная перед текстом этой песни в сборнике Кирши Данилова, как и в остальных песнях сборника, носит условный схематизированный характер. Тем не менее в общем ее рисунке можно заметить сходство с былинными напевами. Если отбросить краткую затактовую фигуру, то вся мелодия построена на типичном для былинной мелодики волнообразно

¹ Что касается позднейших записей конца XIX и XX века, то наибольший интерес представляют образцы разинского фольклора, имеющиеся в сборниках Л. А. Догадина (81) и А. М. Листопада (134). Отдельные песни разинского цикла встречаются в сборниках Н. Е. Пальчикова, Н. М. Лопатина и В. М. Прокунина, Ф. М. Истомина, С. М. Ляпунова, Е. Э. Линева и др. В этих записях отражены различные песенные стили и местные варианты, являющиеся результатом последующего развития и трансформации первоначальной версии. Поэтому они не могут служить основой даже для гипотетического суждения о характере напевов XVII века.

² Один из первых издателей сборника Ф. К. Калайдович считал, что «собратель Древних стихотворений должен принадлежать к первым десятилетиям XVIII века» (82, VIII—IX). По мнению П. В. Киреевского, Кириша Данилов жил в конце XVII и начале XVIII века. Он мотивирует свою точку зрения тем, что сборник завершается песнями о событиях конца XVII столетия (193, прилож., 78). Но уже в конце прошлого века Н. С. Тихонравов подвергнул критике обе эти точки зрения, отнес составление сборника к 60-м годам XVIII века (278, 14). Современные исследователи указывают более широкий отрезок времени — 40—60-е годы (83, 373).

нисходящем движении с ритмическим замедлением в конце³ (пример 25).

К другой тематической и стилевой группе принадлежит известная в различных вариантах песня о расправе казаков над астраханским губернатором или царским посланником. Характерным ее элементом является поэтический зачин «Промеж было Казанью, промеж Астраханью, а пониже было города Саратова, а повыше было города Царицына» (в некоторых вариантах сохраняется только вторая его половина). В варианте, данном у Кириши Данилова, жертвой возмущения оказывается князь Данила Александрович Репнин, которого казаки убивают и, изрубив на куски, бросают в Волгу. Здесь историческая действительность несколько искажена и перемешаны различные имена и факты. Князь Репнин-Оболенский, бывший воеводой астраханским в 1643—1646 годах, не был убит и звали его иначе. В песне он подставлен на место царского посла Карамышева, убитого казаками в 1630 году. В вариантах XVIII века недовольство казаков направляется против Меншикова, который —

Заседает вор собака наше жалованье,
Кормовое, годовое наше денежное,
Да еще же не пушает нас по Волге погулять,
Вниз по Волге погулять, здуниннаю воспевать.

Этот вариант текста, в котором порицание Меншикова соединяется с восхвалением «православного царя, императора Петра», носит на себе явную печать искусственности, социальная острота сюжета в нем смягчена и притуплена.

При всем различии вариантов в песне сохраняется очевидная связь с той социальной средой и тем географическим районом, где зародилось восстание Степана Разина. На это указывает, в частности, одна деталь текста. В варианте Кириши Данилова есть упоминание о «Коловинских островах», куда «заплывали-загребали» казацкие струги. Здесь отразилась, по-видимому, народная память о столкновении разинского отряда с войском астраханского воеводы князя С. И. Львова, происшедшем у Калалынского острова 15 сентября 1668 года. В вариантах XVIII века, представленных в сборниках Трутовского и Львова-Прача, эта деталь отсутствует. В более позднем варианте из сборника Д. Н. Кашина (100, 189—190), во многом приближающемся к варианту Кириши Данилова, говорится просто об островочке среди Волги, возле которого «удалы люди вольные»

...ждали, поджидали губернатора,
губернатора ли ждали астраханского.

Напев, приводимый в сборнике Кириши Данилова, характерен широтой, раскидистостью мелодического рисунка. Несмотря на схематизм нотной записи, легко убедиться, что он принадлежит к иной песенной традиции, нежели былинный напев песни о Скопи-

³ Нельзя согласиться с В. М. Беляевым, который трактует этот напев как песенную мелодию протяжного склада (27, 130—131).

не-Шуйском, сближаясь скорее с мелодикой протяжно-лирической склада (пример 26).

Песня «Что пониже было города Саратова», известная по сборникам XVIII века, распета совершенно иначе. Мелодия, которая дана у Трутовского и с небольшими отклонениями воспроизведена у Львова-Прача и Кашнина, явно более позднего городского происхождения. Четкая ритмическая размеренность, особенно подчеркнутая в обработке Прача, сближает ее с походной солдатской песней.

Песни, в которых прямо упоминается имя Степана Разина, по указанным уже причинам цензурного порядка крайне редко встречаются в ранних записях. Тем более велика ценность уникального в своем роде образца такой песни, имеющегося в сборнике Трутовского⁴. В песне «Что да на матушке на Волге не черным да зачернелось» рассказывается о захвате Разиным в 1670 году города Черный Яр, откуда он со своей дружиной двинулся непосредственно на Астрахань. По высокой художественности текста, мелодической широте и выразительности напева ее следует считать одним из лучших образцов разинского фольклора (пример 27)

В сборниках конца XVIII и первой половины XIX века песня «Что дана матушке на Волге» не повторялась. С близким вариантом текста, но с иным напевом она была записана сто лет спустя Н. Е. Пальчиковым в Уфимской губернии (181, № 41). Следует признать, что вариант Трутовского гораздо богаче и интереснее в мелодическом отношении.

Широкая мелодическая распевность большинства песен о Степане Разине передает свойственную им лирическую окраску. Описание событий, обычно лаконичное и немногословное, проникнуто в этих песнях горячим, взволнованным чувством, всегда очень ясно выражено отношение к тому, о чем рассказывается. Повествование часто прерывается лирическими остановками, когда внимание сосредоточивается на внутреннем состоянии героя, его душевные переживаниях и размышлениях. В этом проявляется тот «социально-революционный лиризм» и «поэтизирование бунтарской идеологии» (194, 59), которые отражали пафос самого движения. Именно эта черта отличает песни разинского цикла и от былин и от исторических песен старой традиции⁵.

Протест народных масс против социального гнета и бесправия отразился и в песнях шуточно-сатирического склада, иногда обладавших ясно выраженной политической направленностью. Сохранились свидетельства о «позорных» для московских воевод и

⁴ Песня «О Стеньке Разине» в сборнике Кирши Данилова представляет собой лишь небольшой фрагмент. Потная строка явно дефектна и содержит ряд неясностей. В. М. Беляев, попытавшийся восстановить напев этой песни, считает ее «чрезвычайно характерной для донских протяжных казачьих песен» (27, 223).

⁵ Собирателями XIX и XX века были записаны отдельные образцы песен о Разине, распетых в былинной манере, но такие песни немногочисленны и являются, вероятно, результатом позднейшей трансформации первоначальной их основы.

правителей песнях, распевавшихся восставшим народом в годы крестьянской войны начала XVII века (244, 363). Высказывалось предположение о связи известной «Камаринской» с восстанием Ивана Болотникова (244, 364—365).

К той же группе относится песня из сборника Кириши Данилова «Усы удалы молодцы», в тексте которой говорится о расправе «удалых молодцов» над богатым крестьянином. Песня эта имеет реальную историческую основу, хотя и не является исторической в подлинном смысле слова. Упоминаемое в ней имя дворянского сына Гришки-Мурышки — «большого Усища всем атамана» — носил предводитель одного из разбойничьих отрядов, действовавших на Волге в 40-х годах XVII века (83, 459). Короткий, ритмически оживленный напев этой песни типичен для «скорых» плясовых песен, широко бытовавших и в XVIII веке (пример 28).

Тот «социальный лиризм», рожденный эпохой бурных народных движений, о котором писал Н. К. Пиксанов, получает косвенное отражение и в песнях семейно-бытового содержания. Он преломляется здесь в плане борьбы за свободу личного чувства и протеста против жизненных условий, мешающих человеку достигнуть счастья и полноты осуществления своих желаний. Песни лирического жанра труднее всего поддаются точному историческому приурочению. Они наиболее подвижны и изменчивы, существуя во множестве вариантов, особенности которых определяются средой, местностью, индивидуальностью исполнителя, моментом, в который поется песня. И в то же время основные сюжетные мотивы и образы лирической песни очень устойчивы и сохраняются на протяжении столетий.

О широте распространения песенной лирики в XVII веке, а отчасти и о ее образно-поэтической системе можно судить по произведениям художественной литературы того времени. Применение народно-песенных эпитетов, сравнений, типичных, отстоявшихся словесных формул становится обычным литературным приемом. Один из самых замечательных и высокохудожественных памятников рукописной литературы второй половины столетия — «Повесть о Горе-Злосчастии» — до такой степени насыщен фольклорными элементами, что многие исследователи считали его произведением устного народного творчества. Сочинение это стоит как бы «между фольклором и книжностью» (230, II, 55). Повесть сочетается в себе черты различных фольклорных жанров, в отдельных своих сторонах она сближается и с былинной, и с духовным стихом, но особенно сильна в ней лирическая струя. В. Ф. Ржига устанавливает многочисленные параллели между повестью и народными лирическими песнями о горе, злой, несчастливой доле, известными в позднейших записях. Основной их мотив это — стремление освободиться от гнета семейных условий, заставляющих подавлять в себе естественные чувства и желания, покоряясь власти «обычая».

Этот мотив свойствен преимущественно женским лирическим песням. В «Повести о Горе-Злосчастии», по мнению Ржиги, он

получил иное приурочение и переходит от девушки к «доброму молодцу». «Весьма возможно, — замечает исследователь, — что изменение это было подготовлено уже в фольклоре теми вариантами, которые развивали лирический мотив от первого лица, а песня, перейдя от певицы к певцу, тем самым меняла свое приурочение» (230, II, 297).

Подобное превращение наблюдается в фольклорной практике. Н. М. Лопатин указывает на случаи перехода женских лирических песен в мужской репертуар и на существование таких песен, которые в одинаковой степени могут считаться и мужскими и женскими (146, 186—187). К ним относятся, например, песни о насильственной разлуке с любимой, о постылой ненавистной жене, известные уже в записях XVIII века.

В женских семейно-бытовых песнях слышится порой не только жалоба, но и активный протест, нежелание мириться со своей участью. И. Н. Розанов выделил в песенном репертуаре XVIII века особую группу таких песен, которые он назвал «антидомостроевскими» (234). Интересная запись, обнаруженная С. М. Соловьевым на столбцах Разрядного приказа за 1699 год, позволяет утверждать, что подобного рода песни существовали уже в конце XVII века (265, VII, 646).

Текст песни, записанный рукой неизвестного приказного дьяка, начинается традиционным сравнением молодой женщины с одиноко стоящим деревом:

Как рябина, как рябина кудрявая!
Как тебе не стошнится,
Во сыром бору стоячи,
На болотину смотрячи.
Молодица ты молодушка,
Молодица ты пригожа!
Как тебе не стошнится
За худым мужем живучи...

Далее рассказывается о том, как жена, напоив мужа допьяна, сжигает его на соломе и кричит «своим громким голосом»:

Осудари вы, люди добрые,
Вы, соседи приближенны!
А начесь громот был,
А начесь молонья сверкала,
Моего мужа убило,
Моего мужа опалило.

Конец песни изобличает ее во лжи и осуждает ее поступок:

А не гром убил, а не молонья сожгла,
А ты сама мужа извела.

Но эти строки производят впечатление искусственной приписки и не меняют протестующего характера песни.

В сборниках XVIII века этот сюжет был представлен несколькими образцами. В песне «Ты поди моя коровушка домой» (209, № 110) с распространенным припевом —

Ах! ди ди ди калинка моя,
В саду ягодка малинка моя! —

жена навязывает мужу на грудь «пуговку, что семи пуд с четвертью», и, бросая его в воду, смотрит на то, как —

Он как черт барахтается,
Как пузырь надувается.

Не всегда дело доходит до убийства, иногда жена довольствуется тем, что принуждает мужа к покорности и добивается для себя полной свободы поведения. В песне из сборника Трутовского «Недоноска меня матушка родила» жена привязывает мужа — «недоростка» к березе и девять дней не поит, не кормит его, а на десятый день он отпускает ее гулять на свободе и при этом еще кланяется в ножки и целует обе ручки. Очень популярной была песня «Вы раздайтесь, расступитесь люди добрые» (281, № 8, 209, № 88), в которой жена запирает ворота перед пьяным мужем, приговаривая:

Ты ночуй, ночуй невежа за воротам.
Тебе мягкая перина то пороша,
А высоко изголовье подворотня,
А как тепло одеяло темна ночка,
Шитой браной положок часты звезды.
Каково тебе невежа за воротам,
Таково то мне младеньке за тобою,
За твою ли дурацкой головую.

Во всех этих песнях выражено нежелание женщины мириться со своим подневольным положением, она восстает против гнета домостроевских обычаев и правил семейной жизни, не останавливаясь даже перед преступлением, чтобы достигнуть заветной свободы. Насмешливому, издевательскому тону словесного текста соответствует острая и оживленная плясовая мелодика большинства таких песен.

Некоторые сведения о песенном репертуаре XVII века можно почерпнуть из записей московского дворянина П. А. Самарина-Квашнина, сделанных на оборотной стороне столбцов семейного архива. Изучая эти записи, М. Н. Сперанский пришел к выводу, «что Петр Квашнин, записывавший песни, скорее всего, записывал их по памяти, а не непосредственно с голоса, под пение; отдельные песни лучше сохранились у него в памяти, а потому в записи вышли полнее, от других же сохранились в его памяти только отрывки и даже отдельные стихи и строки, остального он восстановить не мог» (267, 917).

По мнению других исследователей, стихотворные строки Самарина-Квашнина были не записями народных песен, а набросками его собственных лирических стихотворений. «...Сборник Квашнина, — пишет В. В. Данилов, полемизируя со Сперанским, — документально устанавливает факт существования в среде высших слоев московского общества XVII столетия поэта-любителя, фор-

мою творчества которого был традиционный тонический стих, смешивающийся, однако, с силлабическим» (73, 180; см. также: 292, 66).

Но, даже если стать на такую точку зрения, надо будет признать, что Самарин-Квашнин пользовался для своих поэтических опытов типичными оборотами и сюжетными ходами народной песни. Это подтверждается наличием близких вариантов в рукописных и печатных сборниках XVIII и XIX веков. Среди них такие высокохудожественные образцы, как «Высоко сокол летал»⁶, «Дубрава моя зеленая»⁷, «Ай не павушка по двору»⁸, «Ой, взошла на мене тоска»⁹, «Не какуй кокушка»¹⁰ и ряд других. Как полагает А. В. Позднеев, более тридцати народных лирических песен, известных по записям XVIII века, существовало уже в XVII столетии (198, 96).

На народное происхождение стихотворных строк Самарина-Квашнина указывает не только их лексика, характер поэтических образов и сравнений, но и форма стиха. Это был, по определению В. В. Данилова (73, 180), «традиционный тонический стих, смешивающийся, однако, с силлабическим». Но тонический стих отнюдь не был традиционным для книжной русской поэзии XVII века, основывавшейся на принципах силлабического стихосложения. Тонизация стиха в русской письменной поэзии происходит лишь во второй четверти следующего столетия. Большую роль в этом отношении сыграло влияние народной песни, на что обращал внимание еще Тредиаковский. Вполне естественно, что Квашнин, являвшийся, по-видимому, человеком литературно образованным, воспринимал народную песню сквозь призму норм и представлений современной ему поэтики. Отсюда и происходило постоянное смешение в стихах Квашнина элементов силлабического и тонического стихосложения.

Музыка в быту
высших классов
и при дворе

В XVII веке усиливается проникновение новых европейских форм музицирования в быт русского общества, спорадически наблюдавшееся уже ранее в среде просвещенной верхушки столичного боярства. Появляется ряд любителей «немецкой» музыки, содержавших свои домашние капеллы; для

⁶ Известно, что Н. А. Львов особенно выделял эту песню из числа всех прочих песен, помещенных в сборнике Прача, считая ее одной из самых древних и совершенных в своем «сложении» (209, 40).

⁷ У Львова-Прача:

Ты дуброва моя дубровушка,
Ты дуброва моя зеленая.

⁸ У Львова-Прача: «Как не пава свет по двору ходит».

⁹ У Львова-Прача: «Ах! вechор тоска напала».

¹⁰ Песня эта, не вошедшая в сборник Львова-Прача, приведена у Трутовского с вариантом текста:

Ты кукушечка лесная,
Веща птичка ты ночная,
Полно, полно каковати.

обслуживания придворных церемоний и увеселительных целей приглашаются музыканты из Польши, Германии, Голландии. В то же время по-прежнему оставались любимыми и популярными народные умельцы-скоморохи с их традиционным репертуаром, привычными для них музыкальными инструментами и универсальностью художественных навыков. Скоморохи были не только обязательными участниками народных празднеств и гуляний, но выступали и в боярских покоях. Некоторые из знатных вельмож имели собственных «служилых» скоморохов, находившихся у них на содержании и пользовавшихся их покровительством. Так, при разбирательстве «государева дела» о ссоре и перебранке скомороха Десятого Иванова с суздальским осадным головой Пятым Ростопчинным в 1630 году скоморох заявил, «что де он, Десятко, ево Пятово ни в чем не боитца, а живет за боярином, за князем Иваном Ивановичем Шуйским» (173, 18).

Любопытную картину смешения разных вкусов и традиций представляет музыкальная жизнь царского двора в первой половине XVII века. В штате Потешной палаты, где было сосредоточено все необходимое для развлечения царя и членов его семьи в часы досуга¹¹, имелись наряду с гусельниками, домрачами и «скрыпотчиками» также «цынбальники» и мастера органного дела. В дворцовых документах под 1614 годом упоминается «цынбальник» Томила Бесов (89, I, 238), в других случаях фигурирующий под именем Томила Михайлова. Из того же источника мы узнаем об установке органа в Потешной палате. В 1626 году на царской свадьбе государя забавляли игрой и на гуслях, и на «цынбалах» и «варганах». Выше уже говорилось о том, что под названием «цынбалы» вероятнее всего следует понимать клавиесин (sembalo). Не вполне ясным и однозначным остается употребление слов «органы», «арганы», «варганы». Так, в сообщении о роскошно отделанном, украшенном красочной резьбой и золотом органе с изображениями соловья и кукушки, который был установлен в Грановитой палате голландскими мастерами Яганом и Мельхертом Лунами в 1630 году, обращает внимание следующее замечание: «А играют те органы и обе птицы поют собою без человеческих рук» (89, I, 239). Судя по последним словам, это был механический заводной инструмент.

В 1638 году, после того как один из голландских мастеров, состоявших при «органной потехе», умер, а второй уехал к себе на родину, их сменили два других «иноземца» (по-видимому, поляки) — Юрий Проскуровский и Федор Завальский (89, I, 239). Особенно интересна личность Симона Гутовского, который находился на службе русского двора более тридцати лет, с 1654 года до своей смерти в 1685 году. Разнообразно одаренный человек, Гу-

¹¹ И. Е. Забелин считает вероятным, что Потешная палата могла существовать уже в начале XVI века (89, II, 283), однако это ничем не подтверждается. Развитую организацию Потешная палата приобрела, по-видимому, после окончания «смуты», с воцарением Романовых.

товский, работавший вместе со своими сыновьями Иваном и Самойло, играл заметную роль в культурной жизни России. Он был не только органистом, но и строителем органов, а также печатником и мастером различных художественных ремесел (236, 569—578).

Сохранилось описание органа (позитива), который был в 1662 году изготовлен по царскому указу для персидского шаха и под наблюдением самого Гутовского доставлен в Персию и установлен там во дворце. Л. И. Ройзман, основываясь на этом документе, пишет: «В целом позитив был красивым, разнообразно украшенным инструментом, чье предназначение заключалось в услаждении высшего общества и музыкальном развлечении любителей. Такой орган мог хорошо звучать в сравнительно небольшом помещении; его внешняя отделка и — насколько позволяет судить словесное описание — его звуковые качества отвечали полностью требованиям современной европейской органостроительной техники, предъявляемым к инструментам такого типа» (236, 574).

Надо полагать, что аналогичным был и орган, установленный в Грановитой палате Гутовским и его учениками. Здесь инструмент подобного рода не мог заполнять пространство своим звучанием, но он был достаточен для того, чтобы создавать во время торжественных государственных церемоний звучащий фон, настраивавший на серьезный и возвышенный лад. Кроме этого «большого» органа существовали еще «маленькие органы», «цынбалы» и «клевикорты», предназначавшиеся для использования в царских покоях.

В 1684 году орган, находившийся в Грановитой палате, был разобран (89, I, 705). К этому времени увлечение «органный потехой» при московском дворе, видимо, миновало, и орган перестает играть прежнюю роль в придворной музыкальной жизни.

Несмотря на то что уже в первой половине XVII века орган и клавесин занимают постоянное место в придворном обиходе, вкусы членов царской фамилии и их приближенных продолжали больше склоняться к старинным отечественным формам музицирования, связанным с традиционными народными играми и развлечениями. В штате Потешной палаты наряду с бахарями (расказчиками), плясунами, «бабками-дурками» и дурнями (шутами) состояли домрачей, гусельники и «скрыпотчики», чаще всего упоминаемые в официальных документах. За исключением повокрещеного «немчина Арманки» все они носили русские имена и фамилии, а уничтожительная форма, с которой к ним обращались (Васка, Андрюшка, Ивашка), говорит о их плебейском происхождении. Музыканты этого типа составляли отдельную группу, возглавлявшуюся двумя слепцами — Лукашем (Лукой или Лукьяном) Никифоровым и Якушем (Яковом), фамилия которого неизвестна. В одной из записей 1635 года упоминается о выдаче денег на струны «потешные полаты домрачеем Лукашу слепому с товарищи» (90, 698). Вероятнее всего, эта группа была взята на придворную службу как уже сложившийся коллектив «игрецов».

В середине XVII века правительство в союзе с церковью предприняло решительное наступление на скоморохов как носителей светского народного искусства, по своему тотальному масштабу еще не имевшее прецедента в прошлом. Была поставлена задача полностью истребить скоморошество. В известном указе царя Алексея Михайловича верхотурскому воеводе от 1649 года предписывалось «богомерзких скоморохов с домрами и гуслими» схватывать и подвергать суровому наказанию, а различные принадлежности их искусства — маски, музыкальные инструменты и т. д. просто уничтожать: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то все велеть вынимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь» (168, 57). Эти распоряжения не оставались только на бумаге. Москва первая подавала всем остальным городам пример жестокости и беспощадности в преследовании скоморошества. Сохранились свидетельства о том, как отнятые у скоморохов инструменты целыми возами свозились к Москве-реке и сбрасывались в воду.

Особая суровость и настойчивость, проявленные властями в гонениях на скоморохов, несомненно были вызваны общим обострением социальных противоречий в этот период, волной мятежей и восстаний 1648—1650 годов. Скоморохи представлялись опасными, как «возмутители общественного спокойствия», и на самом деле они нередко прямо подстрекали народную массу к выступлениям против ее угнетателей.

Рост церковного влияния на государственные дела в конце 40-х годов был причиной того, что всевозможные «мирские потехи» если не полностью изгоняются, то подвергаются ограничению даже при дворе. При вступлении Алексея Михайловича в брак в 1648 году в отличие от веселой свадьбы его отца Михаила Федоровича, где «в государеву радость» играли на многих инструментах, пели и плясали, слышались только духовные песнопения. Как сообщает один из документов того времени, «тогда честный оный протопоп Стефан (царский духовник Стефан Вонифатьевич. — Ю. К.) и молением и запрещением устрои не быти в оно брачное время смеху никаковому, ниже кошунам, ни бесовским играциям, ни песнем студним, ни сопелному, ни трубному козлогласованию» (168, 164). Около этого же времени, по-видимому, была ликвидирована Потешная палата.

Конечно, одним ударом нельзя было уничтожить такое глубоко коренившееся в традициях русской культуры явление, как скоморошество, и выкорчевать в народе привязанность к любимым им обрядам, играм и развлечениям. Указы и «памяти», аналогичные царской грамоте 1649 года, многократно издавались и в дальнейшем. Одним из наиболее выразительных документов подобного рода является грамота митрополита Ростовского и Ярославского Ионы от 23 октября 1657 года, в которой предписывалось «учинить заказ крепкой, чтоб отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли б и в домры и в сурны и в волюнки и во

«языкие бесовские игры не играли, и песней сатанинских не пели, и мирских людей не соблажняли» (294, 160—161).

С конца 50-х годов гонения на скоморохов ослабевают и о них уже не упоминается в официальных документах, хотя скоморошество не исчезло полностью из жизни. Осуждение народных игр и обрядов, связанных с языческими суевериями, на церковном соборе 1666—1667 годов не касается непосредственно скоморохов, но дает основание думать, что они продолжали быть участниками этих «бесовских игр». О том же говорят и некоторые литературные произведения второй половины XVII века. В сборнике стихов Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный», объединившем его произведения 60—70-х годов, встречается двустишие:

Светильник да светит, огнем ся снесает, —
Кошунник да тешит, сам ся изнуряет.

В стихотворении «Богатых обычай» порицаются богачи, у которых «есть обычай щедро раздаяти сребро тым, иже ведут кошунство деяти», тогда как на благую и нужную цель «богач скуп бывает».

«Кошун» — одно из принятых обозначений скомороха в древнерусской религиозно-учительной литературе. Исследователь ученой и литературной деятельности Симеона Полоцкого Л. Н. Майков пишет, приводя эти вирши: «В последних двух стихотворениях под кошунством разумеется именно скоморошество, и стихи эти любопытны, между прочим, как свидетельство, что древние потехи скоморохов, несмотря на постоянные преследования со стороны церкви, продолжали существовать на Руси во второй половине XVII века» (149, 112)¹².

Вместе с тем несомненно, что скоморошество в значительной мере утрачивает свое былое значение в культурной жизни и распадается как особая социальная группа. Этот процесс происходил уже в XVI веке. Часть скоморохов «садилась на землю», сливаясь с различными слоями тяглого населения, и прежняя профессия становилась для них чем-то вроде отхожего промысла, другая их часть стремилась найти сильного и влиятельного покровителя, к которому они могли бы поступить в личное услужение. Этому сопутствовала также дифференциация по профессиональному признаку (305, 49—50). Древний тип синкретического актера, владеющего разнообразными художественными навыками, перестает существовать, различные специальности, часто объединявшиеся в одном лице, обособляются друг от друга. Гусельники, домрачеи, гудошники, скрыпотчики, лесельники, бахари, сказители былин и т. д. составляют подобие отдельных, самостоятельных «цехов».

Все эти процессы углубляются и расширяются в XVII столетии. Под воздействием новых исторических условий, нового жизненного

¹² Автор указывает также на сборник поучений неизвестного пермского священника, современника Полоцкого, где осуждаются «сатанинские» скоморошьи игры.

уклада, утверждавшегося раньше всего в больших городах, скоморошество отстает из основных культурных центров, продолжая еще жить известное время на периферии, особенно в северных областях России, которые оказались прибежищем для разнообразных элементов старой, уходящей Руси (см.: 164). Меры административного и полицейского характера, предпринимаемые царским правительством в союзе с церковью на пороге второй половины века, могли только ускорить развитие этих закономерно обусловленных процессов, но не являлись главной причиной отмирания скоморошества.

По отношению к музыкальным инструментам и формам музицирования нового европейского типа, которые становились частью культурного обихода боярской аристократии, светские и духовные власти были далеко не столь нетерпимы, как к «простонародному» искусству скоморохов. Автор известных записок о России первой половины XVII века немецкий ученый и путешественник Олеарий, описывая массовое уничтожение скоморошских инструментов в конце 40-х годов, прибавляет: «Немцам, впрочем, разрешается пользоваться музыкой в своих домах; так же точно разрешено это и вельможе Никите, другу немцев, который держит у себя во дворе позитив и другие инструменты; впрочем, ему патриарх не может много сказать» (175, 325).

Царский родич Никита Иванович Романов был одним из первых представителей просвещенного русского боярства, который завел у себя в доме музыку по «немецкому» образцу. Во второй половине столетия европейские формы музицирования прививаются более широко. Среди видных и влиятельных любителей западной музыки можно назвать боярина А. С. Матвеева, игравшего значительную роль в организации придворных музыкальных развлечений, князя В. В. Голицына, в доме которого музыка звучала постоянно.

В описи личного имущества Голицына, составленной после того, как он был подвергнут опале и ссылке, значится несколько органов, клавикорды, виолончель («домра большая басистая в нагалище деревянном черном», то есть в футляре), две «флейты немецкие» (89, I, 576, 590—591)¹³. Наряду с парадными палатами орган и клавикорды находились в спальне князя Алексея, сына могущественного вельможи. Возможно, что он сам играл из этих инструментов.

Случайное дело о нескольких русских, задержанных в Немецкой слободе, проливает свет на положение дворовых музыкантов, состоявших на службе у богатых русских бояр. На допросе задержанные показали, что они служат у бояр Воротынских и Долгоруких и их господа разрешают им ходить по домам и зарабатывать на жизнь своей игрой (34, 231). Так однажды они забрели в Немецкую слободу.

¹³ Судя по тому, что органы стояли на специальных возвышениях или невысоких шкафчиках (рундуках), это были маленькие переносные инструменты (портатив, по-итальянски именовался также *organetto*).

Из этого факта нельзя делать вывод, что в Немецкой слободе не существовало своих музыкантов. Среди пестрого слободского населения были люди состоятельные, жившие в больших, хорошо и комфортабельно обставленных домах. Несомненно, в таких домах были музыкальные инструменты, и обитатели их занимались музицированием. В Немецкой слободе жили профессиональные музыканты иностранного происхождения и мастера музыкальных инструментов. Известно, в частности, имя органичного мастера Тимофея Газенкруха, у которого в 1673 году боярин А. С. Матвеев «сторговал» за 1200 рублей орган для созданного незадолго перед тем придворного театра (35, 76). Довольно внушительная по тем временам сумма указывает на то, что это был инструмент сравнительно большого размера¹⁴. Когда, по миновании надобности, Газенкруху вместо уплаты обусловленной суммы предложили забрать орган обратно, то он заявил протест, сказав, что если бы инструмент не был у него взят в «комидейные хоромы», он бы продал его «кизылбашенам» (персам), которые давали ему ту же самую сумму (35, 76). Здесь интересно указание на «кизылбашенов», приобретавших органы в Москве. В свете этого свидетельства посылка Алексеем Михайловичем изготовленного придворным мастером органа в подарок персидскому шаху представляется не случайной.

Во второй половине XVII века старые скоморошьи профессии с характерным для них инструментарием и соответствовавшим ему репертуаром вытесняются из культурного обихода больших городов новыми, новыми формами музицирования. Историк, тщательно обследовавший московские «Переписные книги» того времени, приходит к выводу, что уже в 60-х годах «постепенно сходят на нет рожечники и гусельники; их не удается больше найти среди владельцев дворов и даже посадских людей» (163, 150). Автор убедительно объясняет это падением интереса к искусству музыкантов подобного типа.

Перемена вкусов, происшедшая в образованных кругах русского общества, наглядно проявляется в организации и составе придворной музыки при Алексее Михайловиче. Сам он воспитывался еще в старых традициях. Наряду с обязательным обучением церковной музыке ему предоставлялись для «потехи» домры, рыля, гудок (89, II, 89). В детской его сыновей Алексея и Федора мы уже не находим этих инструментов, вместо них стояли маленькие органы, «цынбалы», «клевикорты» (89, II, 91). А. С. Матвеев в 1675 году подарил царевичу Федору «клевикорты» в две октавы — видимо, это были малеснькие клавикорды, на которых учился играть сам царевич. Кроме того, мы находим указания на различные механические заводные инструменты — «цынбалцы самоигральные», «страменты потешные» (89, II, 91). Исследователи да-

¹⁴ Органы, принадлежавшие Голицыну, были оценены не более чем в 200 рублей. Голландским мастерам Лунам за установку органа с позолотой, дорогой резьбой и дополнительным механическим устройством для пения птиц было уплачено в общей сумме 2 676 рублей.

вали разные толкования слову «страменты». Л. И. Ройзман считает, что оно применялось для обозначения механических самоигральных инструментов, которые входили в состав инструментальных ансамблей наряду с обычными инструментами, находившимися в руках исполнителей (236, 596—597). Но такое сочетание трудно себе представить. Когда имелись в виду механические инструменты, то к слову «страменты» большей частью прибавлялось прилагательное «потешные» или же оно употреблялось в уменьшительной форме — «страментцы». Вместе с тем это слово служило и собирательным понятием, охватывавшим музыкальные инструменты различного рода.

Эти изменения не были результатом только личных пристрастий кого-либо из членов царствующей фамилии. Складывавшийся в середине XVII века строй абсолютной монархии и расширяющиеся международные связи Российского государства приводили к распаду и отмиранию средневековых традиций в различных областях социальной, политической и культурной жизни. Перенимая свой образ жизни «с манеру польского» и «с манеру немецкого», двор и боярская аристократия все больше стремились противопоставить его обычаям и склонностям простого народа. Отдаленность от непосредственных народных истоков и искусство господствующих классов, усваивающее иные формы, иную систему художественных средств, которые уже существовали в развитом виде в странах Западной Европы.

Музыка в первом
русском театре

Одной из обязательных принадлежностей европейского придворного этикета в XVII веке был театр. Стремлением не отстать в этом отношении от западных феодальных монархий было вызвано создание первого в России театра. История Московского придворного театра при Алексее Михайловиче, просуществовавшего немногим более трех лет с октября 1672 до начала 1676 года, достаточно хорошо выяснена и описана в имеющихся трудах (279; 165; 35; 55; 20; 227). Нас она может интересовать постольку, поскольку музыка являлась обязательным и неотъемлемым элементом театральных представлений. О месте, которое она занимала в спектаклях, можно судить по ремаркам в сохранившихся текстах пьес, а также по официальным документам — донесениям, счетам, записям о расходах. При театре существовало подобие небольшого оркестра, состоявшего из дворовых людей главного организатора театральной «потехи» боярина А. С. Матвеева и специально приглашенных иностранных музыкантов.

Мысль о создании придворного театра в Москве возникла еще в 1660 году (310, 210—211), но осуществить ее тогда не удалось. По инициативе А. С. Матвеева весной 1672 года служивший при московском дворе полковник Н. фон Стаден был направлен в Курляндию и в Швецию для приглашения нужных стране специалистов, в том числе трубачей и людей, «которые б умели всякие комедии строить». Последнее он, однако, не смог выполнить, и к организации придворного театра в Москве пришлось привлечь

ученого пастора из Немецкой слободы магистра Иоганна Грегори (165, 126—133; 18; 148). Но Стаден привез кроме трубача Яна Вальдона еще четырех музыкантов, «а с ними есть розных 7 страментов» (35, 6). В другом документе перечисляются инструменты, на которых могли играть эти музыканты. Здесь названы орган, труба, морская труба, флейта, кларнет, тромбон, скрипка, виола (35, 19). За вычетом органа, который не было необходимости везти издалека, остается как раз семь названий. По-видимому, это и были те инструменты, которые имели при себе завербованные Стаденом музыканты. Поскольку их было всего четверо, надо полагать, что каждый из музыкантов владел не одним инструментом, а по крайней мере двумя, что было явлением обычным в музыкальной практике того времени. В тексте подписанного иностранными музыкантами договора указано, что они могут играть на перечисленных инструментах «вместе с вокальным исполнением», а в случае надобности «также на других инструментах». Возможно, что те же музыканты пели вокальные номера, имеющиеся в тексте пьес, составлявших репертуар Московского придворного театра.

В состав инструментального ансамбля, сопровождавшего спектакли этого театра, как обязательная его часть, входил орган. Взятый у Тимофея Газенкруха орган перевозился из специально сооруженной в селе Преображенском «камидейной хороминны», где представления могли даваться только в теплое время года, в зимнее время они переносились в театральное помещение над кремлевской аптекой. Орган или клавиесни являлись в эпоху генералбаса основой всякого инструментального ансамбля, и исполнитель на этих инструментах выполнял функции, аналогичные функциям современного дирижера. Вполне вероятно поэтому, что Симон Гутковский, игравший на органе в театре Алексея Михайловича, был руководителем всей театральной музыки.

Число участников театрального «оркестра» не ограничивалось четырьмя музыкантами, приехавшими в Москву со Стаденом. В дни спектаклей из Немецкой слободы вместе с актерами пастора Грегори привозили также группу «игрецов» Тимофея Газенкруха «с товарищи по 8 человек» (18, 26).

Когда осенью 1675 года двое из указанных выше музыкантов неожиданно скрылись, вместо них были приглашены два других иностранных музыканта из штата находившегося в Москве «цесарского» (австрийского) посла. Им было назначено постоянное жалование, «покаместь они на Москве побудут» (35, 62).

В числе пьес, шедших на придворной сцене Алексея Михайловича, упоминается балет «Орфей». Высказывались разные предположения о происхождении этого произведения. Финдейзен считает наиболее вероятным, что это был балет Генриха Шютца, поставленный в Дрездене в 1638 году по случаю бракосочетания курфюрста Иоганна Георга II (294, 332). Для такой идентификации, однако, нет никаких оснований. Из описания, оставленного немецким наблюдателем и мемуаристом Я. Рейтенфельсом, ясно видно,

что это был обычный в придворных театральных представлениях панегирический пролог, без развернутой драматургической фабулы. Актер, изображавший Орфея, выйдя на сцену, пропел по-немецки хвалебное песнопение, в котором прославлялись высокие и доблестные качества русского монарха и выражалось пожелание долгого и благополучного царствования. Текст песнопения переводился с немецкого толмачами. После этого Орфей начал танцевать вместе со стоявшими по обе стороны от него макетами пирамид (229, 89). Этим ограничивалось содержание пролога.

В качестве дивертисмента балет вводился в различные постановки, являясь постоянным элементом придворных спектаклей. Под руководством инженера Николая Лима была создана танцевальная группа из 20 человек для участия в театральных представлениях. В пьесах «О Давиде с Голнадом» и «О Бахусе и Венусе» было исполнено восемь «болетов», то есть, очевидно, небольших хореографических сенок. Иногда спектакль заканчивался по традиции придворного театра, сохранившейся вплоть до конца XVIII века, праздничным танцевальным дивертисментом. На это есть указание в тексте первой поставленной на московском театре пьесы «Артаксерксово действо». После наступившей уже развязки, когда все прославляют мудрость и справедливость монарха, Артаксеркс произносит:

Радуйтесь убо со пеннем и плясанием
весь нынешний день со всяким веселием!

В ответ на это обращение «все глаголют»:

Ей, ей, ей, ей!
Большая Москва с нами ся весели (18, 290).

Вероятно, вслед за этими словами на сцене начинались пение и пляски, которые должны были передавать всенародное торжество по поводу избавления от грозивших бед и опасностей. Все завершалось хоровым песнопением на слова назидательного характера, содержащим «мораль пьесы».

Кроме обязательного заключительного хора в пьесах, шедших на Московском придворном театре, были и другие вокальные эпизоды. Так, большая сцена в четвертом акте «Артаксерксова действа», изображающая «плач Есфири с девами», завершается пением, на что указывает ремарка: «Лики [хоры] дев поют песнь» (18, 231). С этим эпизодом перекликается по контрасту песнь «Израиль да радуется» из седьмого (последнего) действия. Можно предположить, что пелись и некоторые другие части текста, например «Плач отверженной Астии» в первом действии, хотя на это и нет прямых указаний. По своему характеру предназначавшиеся для пения эпизоды разнообразны. Здесь есть и торжественные хвалебные песнопения, и скорбные жалобы типа *lamento*, и веселые застольные песни.

Всякого рода песенными вставками изобилует пьеса «Юдифь», написанная, как и «Артаксерксово действо», на библейский сюжет. Особенно интересно «междосение» (интермедия) после третьего действия, где плененные Ассирией цари «поют весьма жалобно», скорбя о своей печальной и бесславной участи. Четыре строфы песни поочередно исполняются каждым из них. Так же построена сцена разгульного веселья солдат в стане ассирийского полководца Олоферна из пятого действия.

Эпизоды, предназначавшиеся для пения, изложены семи- или восьмисложным (иногда пяти-шестисложным) силлабическим стихом. На том основании, что аналогичным размером написаны вставные вокальные номера в немецких пьесах того времени, П. О. Морозов считал эти эпизоды заимствованными из иностранных источников (165, 162—164). Но такой размер часто встречается и в русских псалмах XVII века¹⁵.

Не располагая нотными записями, трудно дать окончательное решение этого вопроса. Опубликованные И. А. Шляпкиным по позднейшим спискам XVIII века музыкальные фрагменты — песнь Эсфири и песнь царя-пленника Амарфала из «Юдифи» (311, V—VI, 82—83) — нельзя считать подлинниками тех песен, которые звучали в театре Алексея Михайловича. Сюжет библейской «Книги Эсфири», положенный в основу пьесы пастора Грегори, получил отражение во многих произведениях русской литературы и искусства XVII — начала XVIII века. К их числу относится пьеса «Эсфирь», созданная, по-видимому, в связи с коронацией Екатерины I в 1724 году. В этой пьесе есть эпизод под заглавием «Кант Эсфиры царицы» (58, 282—283), первая строфа которого полностью соответствует тексту опубликованной Шляпкиным «песни». Что касается песни Амарфала из той же публикации, то напев ее представляет собой довольно неуклюжую компиляцию попевок знаменного распева и типичных для духовной псалмы мелодических оборотов. Это заставляет думать, что мы имеем здесь дело с более поздней музыкальной интерпретацией текста.

Музыке отведено значительное место в пьесах Симеона Полоцкого, сыгравшего определенную роль в создании первого русского театра. Рассматривая театр как средство нравственного воспитания, Полоцкий обращался в своей драматургии к сюжетам религиозно-назидательного характера, заимствованным из канонизированных образцов христианской литературы. Но при этом он стремился к яркой зрелищности, занимательности, используя для этой цели разнообразные декоративно-сценические эффекты.

В пьесе «Комедия о блудном сыне» на сюжет евангельской притчи Полоцкий следовал принципам «школьной драмы», которая получила распространение на Украине уже в первой половине XVII века, а с конца этого столетия стала широко культивироваться в Москве. Таким образом, Симеона Полоцкого надо считать первым пропагандистом этого жанра на русской почве. «Ко-

¹⁵ См. главу «Внекультовая духовная песня».

медия о блудном сыне», состоящая из шести действий, обладает живо и напряженно развивающейся драматургической фабулой, которая раскрывается в ряде разнообразных, красочных сценических эпизодов. Каждое действие заканчивалось пением хора и интермедиями, на что указывают ремарки в тексте пьесы: «Певцы поют и буде intermedium», «Пение ему ж последует intermedium», «Ту пение и intermedium, по нем пение паки» и т. д.

Из этих ремарок можно заключить, что пение не входило в состав интермедий и занимало самостоятельное место в пьесе. Хоры, как можно полагать, содержали религиозно-нравственную оценку и толкование событий, показанных в предшествующем действии. Такое использование хора, идущее от античной трагедии, характерно вообще для школьного театра¹⁶. По своему поэтическому и музыкальному строю эти хоры обычно выдержаны в духе раннего русского канта, а некоторые из них, возможно, и заимствовались из репертуара распространенных в быту рукописных сборников. В ряде эпизодов «Комедии о блудном сыне» предполагалось участие музыкальных инструментов. Автор специального исследования об этой пьесе констатирует: «Комедия изобилует пением и музыкой... Всего мы имеем в пьесе одиннадцать случаев участия музыки и пения. Пение обычно хоровое, музыка же представлена флейтами, скрипками и даже органом» (131, 130).

Другая пьеса Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных», значительно более короткая, чем предыдущая, и сравнительно простая драматургически, также отличается обилием ярких зрелищных эффектов. Обратившись к сюжету «пещного действия», уже не исполнявшегося в церковных помещениях с середины XVII века, но хорошо памятного многим москвичам, Полоцкий разработал тот же сюжет в ином плане. Вместо литургической драмы, являющейся частью религиозного обряда, он создал театральную пьесу, рассчитанную на пышную и красочную сценическую постановку. Драма «О Навходоносоре царе» предназначалась, как справедливо замечает современный исследователь, не для школьного, а для придворного театра (227, II, 38).

Роль музыки в этой пьесе особенно велика, причем используется не только хоровое пение, но и игра на инструментах. По традиции придворного театра пьеса начинается хвалебным прологом, прославляющим доблести царя, после чего звучит музыка («По сем да играют»). Выходя на сцену, Навходоносор обращается к присутствующим:

Вы днесь печалей нам не поминайте,
о мусикии сладцей промышляйте.

При этом начинается общее веселье, сопровождаемое музыкой.

¹⁶ Виднейший теоретик школьной драмы в России Феофан Прокопович писал в трактате «De arte poetica»: «Хор всегда полагается по окончании действия и означает перемену вещей и препратности судьбы» (165, 373).

При появлении «образа» (то есть статуи) царя Навуходоносора пана повелевает одному из своих бояр:

...веди играти
в трубы, органы и свирельствовати.

В ответ на царское приказание главный «гудец» произносит:

Повеления токмо ожидаем,
ко писканню вся уготовахом.

Последующая ремарка гласит: «начнут трубити и пискати».

Наконец, после эпилога и провозглашения многолетия царю пьеса завершается опять «игранием».

Из приведенных отрывков текста явствует, что в пьесе должен был участвовать ансамбль, состоящий из инструментов различного рода. На протяжении одного небольшого по длительности действия он выступал четыре раза. Кроме того, в этой пьесе есть два вокальных эпизода — молитвы еврейских отроков, брошенных в раскаленную печь за отказ поклониться «образу» Навуходоносора¹⁷. Полоцкий прибегает здесь к подлинному библейскому тексту, который исполнялся и в соответствующих местах «пешного действия». Таким образом устанавливается непосредственная связь с этим традиционным образцом древнерусской литургической драмы. Возможно, что вместе с каноническими текстами сохранены были и связанные с ними напевы знаменного распева. Контраст этих строгих целомудренных напевов и инструментальных эпизодов, передающих разнузданное языческое веселье, мог способствовать более яркой и рельефной обрисовке двух миров, противопоставляемых в пьесе. Тем самым значение музыки выходило за пределы чисто прикладных функций, и она становилась одним из средств раскрытия основной идеи произведения.

В нашем распоряжении нет никаких сведений о сценической постановке пьес Симеона Полоцкого. В репертуаре придворного театра ни одна из них не значилась. Один из историков русской литературы и театра высказывает предположение, что обе пьесы могли быть исполнены не в специально оборудованном для театральных зрелищ помещении, а прямо в зале дворца. Сценической площадкой, по мнению того же автора, служила «простая эстрада, podium, а позади нее — завеса из нескольких частей, которые могли открываться порознь; единственное украшение пьесы — пение и музыка» (228, 38). Другой автор, на основании имеющихся в тексте «Комедии о Навуходоносоре» ремарок, пытается восстановить театральные эффекты, применявшиеся при постановке этой пьесы (227, II, 41).

Независимо от того, насколько эти предположения соответствуют действительности, сам факт появления в 70-х годах XVII века

¹⁷ Симеон Полоцкий заменил языческое изображение золотого тельца скульптурным изображением Навуходоносора, хотя в заглавии пьесы и значится: «О Навуходоносоре царе, о теле злате и трех отроцех».

произведений, в такой степени насыщенных музыкой, весьма показателен. Он свидетельствует об общем уровне развития музыкальной культуры в России того времени и интересе к музыке — как вокальной, так и инструментальной — в образованных кругах русского общества.

Обязанности иностранных музыкантов, числившихся на придворной службе, не исчерпывались участием в сравнительно редких театральных представлениях. Они обслуживали и другие потребности двора, а в свободное время им предоставлялось право играть за плату в частных домах.

Царские выходы и всевозможные парадные церемонии сопровождались военной музыкой. В воинском строю продолжали применяться сурны, накры и другие инструменты, известные еще со времен Киевской Руси. Для царевича Петра, любившего разные военные игры, была создана особая «накренная потеха», в которой участвовало 18 или 19 молодых накреев (89, II, 91)¹⁸. К концу столетия эти старинные русские инструменты выходят из употребления. Австрийский дипломат И. Г. Корб, находившийся в России в 1698—1699 годах, писал, что «инструментами для этой (военной.— Ю. К.) музыки по большей части служат трубы и литавры» (118, 212).

Трубы играли значительную роль в русской жизни XVII века, главным образом в качестве сигнального инструмента, использовавшегося как в военном строю, так и для всевозможных торжественных встреч и выходов. Но труба могла служить и для аккомпанемента танцам в быту, во время народного гуляния. О широком ее распространении говорит количество «трубников», живших в Москве. В 60-х годах XVII века в районе Поварской улицы, где проживала большая часть трубачей, существовала даже специальная школа для обучения игре на трубе — «съезжий двор трубного учения» (163, 149).

СУДЬБЫ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА В XVII ВЕКЕ

XVII век — время последнего и самого пышного цветения древнерусского певческого искусства. Уже к началу этого столетия все виды церковных песнопений были полностью распеты и «положены на знамя», оформился самобытный мелодический строй знаменного распева, сложились школы мастеров-распевщиков, вносящие каждая свой особый, самостоятельный вклад в развитие единой в своих основах традиции. Интенсивная творческая деятельность в области церковного пения продолжала вестись и в XVII веке, в результате чего унаследованное от прежних эпох достояние было значительно обогащено. Вместе с тем под влиянием общих тенденций русской культуры этого переходного столетия

¹⁸ Накрачейми назывались, по-видимому, не только исполнители на накрах, но и военные музыканты вообще.

показывают опасные симптомы, угрожавшие единству и целостности старейшей традиции. Рост личного начала выражался в более свободном отношении ко всякого рода канонам и ограничениям, стремлении «утвердить себя» в искусстве. Отдельные мастера старались украшать и разнообразить свое пение — «тщеславия ради, желая славу получить, что певец», как писал автор полемического сочинения «Брозда духовная», в котором осуждалось «фитовое долготрапезное пение» (210, 45).

Такое свободное отношение к традиции выражалось в появлении множества различных вариантов одних и тех же песнопений, обозначавшихся словами «ин распев», «преводне» (перевод), «произвол». Канонизированные напевы по-разному интерпретировались в отдельных монастырях и соборных храмах, являвшихся центрами развития певческого искусства. Эти местные варианты отмечались в рукописях надписями: «симоновское», «крутицкое», «тихвинское» и т. д. Все они сохраняли более или менее ясно выраженную связь со своим прототипом и подчинялись системе осмогласия. Тем не менее такое множество толкований приводило к разнобою в певческом деле и усилению центробежных тенденций. В огромном множестве и разнообразии напевов и их вариантов уже невозможно становилось ориентироваться и отличить подлинное от того, на чем не было «благословения божьего».

Развитие попевочной системы

Широта и интенсивность мелодического творчества русских распевщиков приводили к количественному разрастанию попевок знаменного распева и усложнению методов их взаимного сопряжения.

Знание попевок было основой певческого мастерства. Как свидетельствует одна из рукописей XVII века, в прежнее время певцы выучивали их наизусть и исполняли по памяти: «А старые де мастера, которые были в Московском государстве блаженные памяти при государе царе и великом князе Иване Васильевиче всея Русии, поп, Феодор Москвитин, а прозвище Хрестьянин и усолец Исая, а прозвище Лукошко, и Логгин, прозвище Корова, и их ученики пели для науки кокизник и подобник наизусть, потому оне согласие и знамя гораздо знали» (159, 25—26). Но по мере того как количество попевок увеличивалось, запоминать их становилось все труднее. Этим было вызвано появление с начала XVII века в певческих азбуках особых разделов с перечнем попевок, называвшихся обычно кокизниками. В кокизниках приводились крюковые начертания попевок вместе с соответствующими отрывками текста из наиболее распространенных песнопений, в которых встречается та или другая попевка. Группировались попевки по гласам, иногда имелись еще дополнительные указания, касавшиеся характера их исполнения в разных случаях.

Старейшим известным в литературе кокизником является раздел под названием «Имена попевкам» в азбуке монаха Кирилло-Белозерского монастыря Христофора, впервые введенной в научный обиход М. В. Бражниковым (37, 119—127). Азбука датиро-

вана 1604 годом и, следовательно, относится к самому началу XVII века. Поэтому, как справедливо замечает Бражников, можно считать, что она обобщает певческую практику предыдущего столетия. По сравнению с более поздними пособиями такого же рода перечень попевок у Христофора невелик. Составителем азбуки приведено 117 попевок, но если принять во внимание, что некоторые из них повторяются в разных гласах, то число их не превышает сотни¹. В последующих кокизниках количество попевок возрастает в несколько раз и, по подсчету Бражникова, приближается к тысяче (37, 214). Такое колоссальное расхождение может быть объяснено отчасти большей полнотой позднейших пособий, но оно несомненно отражало и количественный рост самого запаса попевок, находившихся в обращении у певцов и распевщиков².

Попевка не представляла собой окончательно откристиаллизовавшегося жесткого стереотипа, это живой организм, подверженный всевозможным вариантным преобразованиям. Она может свободно растягиваться и сжиматься, вступать в разнообразные связи с другими попевками, дробиться на части. Из соединения двух, а иногда и более попевок возникает новая попевка, которая получает собственное наименование. Расширение или сокращение попевки, образование новых мелодических формул на основе соединения двух или трех кратких попевок в одну более протяженную и т. д. подчиняется определенным правилам. В кокизниках эти правила не излагались, опытный певец должен был знать их и свободно владеть техникой варьирования попевок и образования на их основе целого напева.

Попевки характеризовались прежде всего по заключительной части, составлявшей их ядро. Оно представляло собой наиболее яркий мелодический оборот данной попевки и отличалось относительным постоянством. Ему предшествовала «доступка», то есть вводная часть, более изменчивая и мелодически не столь рельефно очерченная³. Однако и ядро не оставалось совершенно неизменным. В зависимости от общего музыкального контекста, в котором употреблена та или другая попевка, оно принимает различную форму, сохраняя лишь основной мелодический рисунок. Подобная эластичность попевки позволяла легко распевать различные по длине и грамматическому строению тексты на ту же самую формулу, достигая плавности и непрерывности развертывания мелодической линии, образуемой сцеплением ряда попевок. Строка в

¹ В составленном Бражниковым алфавитном указателе попевок из азбуки Христофора 95 названий (37, 169—170).

² А. Н. Кручинной сделан опыт систематизации попевок на основе теоретических руководств XVII века и более позднего времени. Этот свод насчитывает 225 основных формул, представленных каждая в количестве от двух до десяти вариантов (123).

³ Термин «доступка» встречается в наиболее полном по составу и рационально систематизированном кокизнике Соловецкого собрания ГПБ № 752/690. Эта рукопись, известная еще С. В. Сяоленскому, подробно описана и проанализирована М. В. Бражниковым (37, 179 и сл.). См. также статью А. Н. Кручинной и Б. А. Шиндяна (124).

именном распеве — это не механическая сумма попевок, а единично более высокого порядка, и вычленение отдельной попевки все-таки оказывается до известной степени искусственной операцией.

Кокизники XVII века не содержат достаточно полной и последовательной систематизации всего попевочного фонда. Распределение по гласам не может служить основой такой систематизации, поскольку многие попевки применялись в нескольких гласах. С другой стороны, между попевками не только одного, но и разных гласов часто наблюдается настолько близкое сходство, что отличить их друг от друга почти невозможно. Для понимания мелодического строя знаменного распева необходима иная группировка, основанная на интонационном родстве попевок, а не на формальном отнесении к тому или другому гласу.

Мы находим в кокизниках довольно многочисленные группы попевок с общим основным наименованием и разными дополнительными определениями. Например: кулизма малая, кулизма разводная, кулизма окончательная, мережа низкая, мережа тихая, мережа полная, рафатка средняя, рафатка сугубая, рафатка косная и т. п. В упомянутом кокизнике Соловецкого собрания насчитывается 20 разновидностей кулизмы, 17 разных мережей и мережиц, 12 рафаток, 10 хамил и т. д. (37, 203—208). Те же названия фигурируют в качестве дополнительных в определении попевок, принадлежащих к другим группам: дуда с кулизмой, статья с мережей, долинка с дербицею и т. п. Но классификация попевок по номенклатурному принципу оказывается неполной и неточной, так как интонационная общность проявляется нередко между разными по названию попевками, в то время как различные мелодические обороты могут иметь одинаковые наименования.

Приемы образования ряда мелодических вариантов из одного ядра можно наглядно продемонстрировать на материале одной из наиболее многочисленных групп попевок, называемых мережа, или мережица. В. М. Металлов в составленном им своде попевок знаменного распева (157) приводит 32 разновидности этой попевки. Из них 24 относится ко второму гласу, что позволяет считать мережу наиболее характерной именно для данного гласа⁴. Следующее место по употребительности этой попевки принадлежит шестому гласу, в котором мережа представлена 21 разновидностями, причем большинство их совпадает с вариантами второго гласа⁵. В остальных гласах мережа встречается в небольшом числе разновидностей (в первом — 1, в третьем — 5, в четвертом — 4, в пятом и седьмом — по одной, в восьмом — 7). Объясняя название

⁴ Интересно отметить расхождение с азбукой Христофора, в которой имеются три разновидности мережи, отнесенные к четвертому гласу, а одна из них также к шестому. Среди попевок второго гласа в этом источнике мережа не названа.

⁵ В этом можно усмотреть следы свойственного византийской теории музыки деления гласов на автентические и плагальные, при котором первый и пятый, второй и шестой, третий и седьмой, четвертый и восьмой гласы оказывались родственными.

попевки, Металлов пишет: «Наименование древнеславянское: мережи — мрежи — сети. По замысловатости исполнения этой попевки в крюках это действительно настоящие сети для неопытного певца» (157, 10). Самое зерно попевки, впрочем, интонационно несложно, трудность могла заключаться в образовании различных производных ее видов.

Мелодический оборот, служащий основой для всех разновидностей мережи, фигурирует у Металлова в качестве самостоятельной попевки под названием мережи меньшей (пример 29). Другая основная форма носит наименование мережи нижней (пример 30).

Определение «нижняя» указывает на более низкую область звуков, входящих в состав этой попевки, которая ограничивается пределами мрачного согласия. Вместе с тем она оканчивается ступенью выше мережи меньшей. В образовании более сложных и протяженных вариантов эта попевка не играет сколько-нибудь значительной роли. Только два вида, представленных в шестом глазе (мережа двоечельная меньшая с поддержкой и мережа средняя двоечельная с поддержкой), имеют в своей основе мережу нижнюю.

Наиболее распространенным способом увеличения протяженности попевки было прибавление звуков в «доступке», то есть начальной ее части. Именно таким образом на основе мережи меньшей создаются мережа средняя, мережа большая и мережа полная (пример 31).

Технически более сложным способом являлось соединение попевки с другой, неродственной ей, в результате чего возникала новая, составная попевка. При таком сочленении частичному изменению подвергалось и самое ядро. Мережа вступает в связь с несколькими отличными от нее попевками. Так, мережа меньшая с пауком складывается из основной попевки группы мережей и попевки «паук великий» (пример 32). Соединительным звеном служит звук *до*, которым оканчивается первая попевка и начинается вторая (пример 33). По тому же принципу «стыковываются» с пауком великим мережа средняя, большая и полная.

Присоединение к различным видам мережей попевок подъем малый или стезя образует ряды сложных попевок под названием мережа малая (средняя, большая, полная) с подъемом, мережа малая (средняя, большая, полная) со стезею. С пауком великим и стезей соединяется и мережа нижняя (пример 34).

Еще один ряд двучленных составных попевок того же семейства представляют мережи с поддержкой⁶ (малая, средняя, большая, полная; пример 35). К этому ряду относится также мережа двоечельная⁷ с поддержкой (пример 36).

Эти примеры дают наглядное представление о технике образования семейств попевок на основе одного мелодического ядра.

⁶ У Металлова нет самостоятельной попевки под названием поддержка. В кокизнике Соловецкого собрания имеется попевка «поддержная». Само наименование указывает на ее служебный характер.

⁷ Прилагательное «двоечельная» происходит от названия певческого знака «двое в челну», которым обозначается вступительный трехзвучный мотив.

Если в рассмотренных случаях само название указывало на родство попевок, то часто бывает легко обнаружить общую основу и в попевах с неодинаковыми наименованиями, различие между которыми сводится к незначительным деталям: добавление одного звука или небольшое сокращение, дробление, изменение длительности отдельных звуков и т. п. (пример 37).

Приведенные построения редко встречаются на практике в своем чистом виде. Образцы Металлова представляют собой как бы некую обобщенную модель, которая допускала те или иные отступления, замену и перестановку составных элементов. В действительности существовало гораздо большее количество вариантов, чем объясняются и расхождения между отдельными кокизниками. Обращаясь к различным рукописным источникам, Металлов выводил из них формулу среднеарифметического порядка и отбрасывал то, что казалось ему случайным, эпизодическим и нетипичным.

Количественный рост попевочного фонда в XVII веке совершался по преимуществу за счет образования производных форм и создания таким путем целых семейств родственных попевок, имеющих одинаковую мелодическую основу. «В XV—XVI веках, — замечает Бражников, — попевок было меньше, они звучали беднее и были представлены главным образом своими основными неварьированными видами» (37, 210). Но бурный, стремительный рост попевочного фонда имел и отрицательные стороны. Все труднее становилось овладеть огромным разнообразием мелодических формул и их вариантов и все больше сглаживалось различие между ними. Тот же исследователь говорит о «падении гласовой характерности» попевок как прямою следствии их непомерного численного разрастания, о «полной гипертрофии» попевочной системы (37, 217), подтачивавшей самую основу знаменного распева.

Границы попевок и самое содержание этого понятия приобрели крайне расплывчатый характер. Попевкой мог быть краткий мелодический оборот из трех-четырёх звуков, но могло быть и большое законченное построение, состоящее из нескольких самостоятельных звеньев. Некоторые попевки рассмотренной группы, например мережа полная со стезей, с пауком или с поддержкой, разрастаются до размеров целой мелодической строки (пример 38).

В сущности, в основе всей системы попевок знаменного распева лежало сравнительно небольшое число простейших мелодических оборотов, различные, более или менее устойчивые комбинации которых получали свои наименования и закреплялись в качестве постоянных формул, принадлежащих одному или нескольким гласам. Если исходить не из попевок как из слитного целого, а из этих более мелких мелодических единиц, то многочисленные связи между гласами и семействами попевок выступают с еще большей ясностью. Так, семейство мережей интонационно близко к группам перевязок, переволок и поверток. Например, повертка с подъемом представляет собой не что иное, как сокращенный вариант мережи полной с подъемом, но благодаря троекратному увеличению первого звука меняется ритмическая структура попевки (пример 39).

Тот же мелодический оборот представлен в свode Металлова под названием кора или подъем полный, а без продления первого звука — корца или подъем большой. Все они относятся к группе срединных⁸ попевок, и потому разница в наименованиях не может быть отнесена за счет различной функции в образовании мелодической строки.

Число таких совпадений очень велико. Все это служит подтверждением сделанного Бражниковым вывода о самоизживании и распаде системы попевок знаменного распева, которая исчерпала свои внутренние возможности и оказалась перед угрозой тупика: «Попевки как система, достигнув вершины, остановились в своем развитии... Мы видели, что у системы попевок, после того как она уперлась в свою вершину, уже не было перспектив дальнейшего развития» (37, 218). Со всей ясностью это обнаружилось во второй половине XVII века, по кризис старой певческой традиции назревал и подготавливался уже с начала столетия.

**Киноварные пометы.
Обиходный звукоряд**

Одним из важных мероприятий, направленных на укрепление знаменного распева и предотвращение хаоса и произвола в певческом деле, была реформа крюковой нотации, заключавшаяся во введении еще одного ряда знаков, которые дополняли информацию, содержащуюся в знаменах, и уточняли их звуковысотное значение.

Эта реформа была непосредственно связана с переусложнением системы попевок. Отдельные знамена, сами по себе взятые, не имели постоянного, строго фиксированного высотного значения. Оно определялось их положением в контексте той или иной знаковой формулы и могло быть неодинаковым в различных попевках. Чтобы верно прочесть крюковую запись напева, надо было уметь быстро определить состав его попевок по графическим формулам. Пособием для этого служили кокизники. Но когда количество попевок в кокизниках стало достигать нескольких сотен, а в отдельных случаях даже переваливало за тысячу, пользоваться ими оказывалось очень трудно, а заучивание наизусть такого кокизника представлялось и вовсе невозможным даже для певца с выдающейся памятью. Простая и легкая для усвоения система киноварных помет устраняла трудности, связанные с определением высотного уровня звуков, обозначаемых «переменным знаменем». Вместе с тем она освобождала певца и от необходимости хорошо знать попевки и в этом смысле оказывалась чуждой коренным основам знаменного распева. Не случается тот факт, что кокизники XVII века не имеют помет⁹.

⁸ Металлов различает попевки начальные, срединные и конечные по их положению в мелодической строке (157, 8).

⁹ Обращая внимание на отсутствие кокизников пометного периода, Бражников замечает: «Такие кокизники попросту оказались ненужными» (37, 218). Правда, в более поздних азбуках XVIII—XIX веков, принадлежавших большей частью старообрядцам, мы находим перечни попевок, снабженные киноварными пометами. Но эти азбуки не имеют исторического значения.

В основу помет, обозначающих высоту звука¹⁰, был положен двенадцатиступенный диатонический звукоряд с делением на четыре «согласия», называемый обычно церковным или обиходным. В певческих руководствах XV—XVI веков нет никаких указаний на то, что этот звукоряд был известен русским мастерам раньше. Разработку его следует считать достижением отечественной музыкально-теоретической мысли XVII века.

Основным источником, сообщающим наряду с изложением самой системы помет также некоторые сведения о ее происхождении, является «Сказание о зарембах» (в другой редакции «Сказание о пометах еже пишутся в пении над знаменем»), относящееся уже ко второй половине столетия. История создания помет излагается здесь ретроспективно, на основании данных, полученных, по всей вероятности, путем изустной передачи. В некоторых редакциях «Сказания» изобретение помет приписывается новгородцу Ивану Шайдуру. Эта версия утверждается и в ряде позднейших музыкально-исторических трудов. Но одна из лучших и наиболее полных редакций, к которой впервые привлёк внимание Металлов, свидетельствует, что разработка системы помет была делом не одного лица, а целой группы знатоков певческого искусства. В той же рукописи есть приблизительное указание на срок, в течение которого пометы были «сотворены» и вошли в употребление. Это произошло, по свидетельству данного источника, «после литовского разорения, при державе блаженныя памяти великого государя царя и великого князя Михаила Феодоровича всея Руси» (159, 26), то есть между 1613 и 1645 годами. Среди «творцов» пометной системы автор цитированной Металловым рукописи называет московского попа Луку, Федора Копыла из Устюга Великого, нижегородца Семена Баскакова, игумена Вологженского Павлова монастыря Памву и других. «По ним же (то есть после них) Лев Зуб и Иван Шайдур и Тихон Корела». Вряд ли можно предполагать, что все они работали самостоятельно, независимо друг от друга, придя к одинаковым или сходным результатам. Более вероятно, что система помет, как считает Бражников, была разработана коллективной группой знатоков певческого искусства, на которых была возложена задача усовершенствования крюковой нотации (37, 311). Если принять во внимание, что для разработки помет и внедрения их в практику требовался некоторый промежуток времени, то следует считать, что они получили широкое распространение не ранее середины XVII века.

Анализируя структуру обиходного звукоряда, легко заметить, что в нем есть свой центр и периферия. Центром является гексахорд *до*—*ля* первой октавы¹¹, включавший два согласия — *мрач-*

¹⁰ Наряду со «степенными» высотными пометами существовал другой ряд — «указательных» помет, относившихся к характеру исполнения.

¹¹ Реальное звучание в мужском хоре должно было быть на октаву ниже. Но при переводе на потоплейшую систему обычно использовался альтиновый ключ, в котором первая ступень *мрачного* согласия, обозначаемая буквами ГН, совпадала со звуком *до* первой октавы.

ное (*до—ре—ми*) и светлое (*фа— соль—ля*). Каждая из ступеней этого гексахорда имеет буквенное обозначение: ГН (гораздо низко), Н (низко), С (средним гласом)¹², М (мрачно), П (повыше) и В (высоко); буква Р (ровно) служила для обозначения повторяющихся звуков. Периферию образуют верхнее (от *си-бемоль* первой октавы до *ре* второй октавы) и нижнее (*соль—си* малой октавы) согласия, ступени которых обозначались теми же буквами, но с прибавлением сверху крестика (крыжа) в низком (простом) и точки (хохолка) в верхнем (тресветлом) согласии: ГН̄, П̄, Ц̄ (эта буква заменяла С или точку) и М̄, П̄, В̄. Таким образом простое согласие оказывалось транспозицией мрачного согласия на кварту вниз, а тресветлое — светлого согласия на кварту вверх.

В литературе отмечалось невольно бросающееся в глаза сходство этого звукоряда с системой гексахордов, связанных по принципу сольмизации (161, 1762). Два средних согласия образуют основной гексахорд — *hexahordum naturale* (по средневековой латинской терминологии), простое и мрачное согласия вместе взятые соответствуют по диапазону нижнему гексахорду — *hexahordum durum*, светлое и тресветлое согласия — верхнему гексахорду, или *hexahordum molle*¹³. Первоначальная основа системы, состоящая из трех связанных между собой гексахордов, могла расширяться за счет присоединения новых гексахордов по тому же методу.

Вряд ли можно объяснить такое близкое сходство случайным совпадением. Надо полагать, что русские теоретики в поисках средств для усовершенствования знаменной нотации и уточнения ее звуковысотных показателей сознательно обратились к некоторым элементам сольмизационной системы, которая широко использовалась в XVI—XVII веках в музыкальной педагогике западных стран. Но эта система не была заимствована механически, а видоизменена и приспособлена к особенностям русской певческой традиции. Изменения коснулись не только терминологии, но и более существенных элементов. Весь звукоряд подразделяется не на шестизвучные (гексахорды), а на трехзвучные отрезки, называемые согласиями. Почему именно трехзвучные — это объясняется, вероятно, тем, что в знаменном распеве наименьшие мелодические отрезки, основанные на опевании одного центрального звука, обычно вращаются в пределах трех соседних ступеней. Самый термин согласие был привычным для русских певцов, хотя и не имел строго определенного значения. Он мог относиться и к одному звуку, и к целому напеву¹⁴.

С. В. Фролов высказал остроумную догадку, что буквенные обозначения ступеней в системе киноварных помет представляют

¹² Эта ступень обозначалась также точкой.

¹³ Названия *quadratum* и *molle* происходит от различных форм начертания ноты *си* (*b quadratum* или *durum*) и *си-бемоль* (*b-molle*) в соответствующих гексахордах.

¹⁴ На многозначность этого термина указывает Бражников (37, 305).

любой сокращение высотных характеристик, даваемых азбуками XVI века: С — строка, М — «мало повыше», П — «паки простого повыше», В — «высоко» и т. д. (298, 129). Но, во-первых, такие совпадения не охватывают всего ряда ступеней и поэтому могли быть случайными. Во-вторых, самое понятие строки пока не вполне ясно, и неизвестно, имела ли она точное звуковысотное значение.

В последние годы имели место попытки установить абсолютное звуковысотное значение основных знамен помимо помет (260; 298). Однако при этом не учитывался важнейший принцип беспометного письма — зависимость отдельных знаков крюкового письма от их места в попевке. Вот почему такие попытки пока не привели к убедительному результату. Гексахорды были представлены в обиходном звукоряде, так сказать, в скрытом виде. Мрачное и светлое согласия, образывавшие в совокупности центральный гексахорд системы, охватывали наиболее употребительную часть звукоряда. Звуки простого и особенно тресветлого согласия использовались в рядовых песнопениях знаменного распева гораздо реже. Они служили как бы дополнением к двум основным согласиям и поэтому не имели самостоятельных буквенных обозначений.

Стремление сочетать основы сольмизационной системы с самобытным строем знаменного распева приводило к ряду неизбежных противоречий. Здесь сталкивались два различных типа музыкального мышления: одно, условно говоря, обобщенно-мелодическое мышление целостными формулами или попевками как основными конструктивными элементами напева, другое — аналитическое, исходящее из представления об отдельном звуке как ступени определенным образом организованного звукоряда. Эти начала оказывались несовместимыми, и одно из них должно было в конечном счете подчинить себе другое. Случилось так, что то, что рассматривалось как подсобное, второстепенное, приобрело главенствующее значение, а главное и основное отодвинулось на второй план. Петь стали не столько по крюкам, сколько по пометам, которые давали полное и точное представление о звуковысотной линии мелодии. Крюки же только частично дополняли содержащуюся в пометах информацию в отношении ритмических длительностей и фразировки, хотя и эти «параметры» уточнялись с помощью указательных помет.

В 60-х годах XVII века была проведена еще одна реформа крюковой нотации, выполненная комиссией под руководством Александра Мезенца. Сущность этой реформы, как она обычно излагается в трудах по древнерусской музыке, сводится к замене киноварных помет тушевыми «признаками» при самих знаменах, вызванной чисто практическими соображениями, связанными с предполагавшимся типографским изданием певческих книг. Однако если трудность печатания в два цвета и могла приниматься в расчет Мезенцем и его сотрудниками, то это было не главным или, во всяком случае, не единственным, что руководило ими в их работе. Комиссия Мезенца стремилась прежде всего к устранению того разнообразия, который нередко наблюдается в пометных рукописях.

предшествующих лет. Важнейшей стороной реформы 1668 года явилось то, что разные степени знамен, представленных несколькими высотными разновидностями, были закреплены за соответствующими по названию согласными. Крюк или статья простые были отнесены к простому согласию, мрачные к мрачному и т. д., признаки же указывали ступень в пределах данного согласия. В пометных, но беспризначных рукописях такого соответствия нет. Крюк простой, мрачный или светлый мог быть употреблен в любом согласии в зависимости от направления мелодического движения. Нередки случаи, когда одна и та же ступень звукоряда в пределах одного песнопения и даже одной мелодической строки обозначается то мрачным, то светлым крюком. Такие случаи слишком многочисленны, чтобы их можно было объяснить простым недосмотром или опiskeй. При ближайшем рассмотрении мы замечаем здесь определенную закономерность. Так, если при поступенно нисходящем движении два соседних звука обозначались крюками, то вслед за первым крюком всегда ставился крюк более низкой степени, то есть за светлым — мрачный, за мрачным — простой, независимо от согласия. При восходящем же движении последовательность была обратной. Здесь сказывалась инерция старого правила азбук допетровского периода, которая сохранялась еще и после введения признаков.

Система тушевых признаков, разработанных комиссией Мезенца, практически не заменила, а дополнила пометное письмо. В большинстве певческих рукописей конца XVII века наряду с признаками сохраняются и киноварные пометы. Это гарантировало более высокую степень точности, но вместе с тем и чрезвычайно усложняло запись напевов. Приходилось учитывать уже не два, а три ряда обозначений, либо петь только по крюкам с признаками, не обращая внимания на пометы, или по пометам, не учитывая признаков. Возможно, что здесь и был расчет на то, что певцы, недостаточно знакомые с одной из систем, будут петь по другой, которой они владеют более уверенно.

Мезенец обобщил все достижения русской музыкально-теоретической мысли предшествующего периода и свел их в единую законченную систему, отличающуюся большой стройностью и последовательностью изложения. Но он не мог преодолеть того противоречия, которое лежало в основе всех реформ и усовершенствований знаменной письменности в XVII веке. Для того чтобы укрепить старое, предохранить его от распада и гибели, он был вынужден обращаться к новым системам, против которых сам же боролся с таким пылом и страстностью. Логика исторического процесса неумолима, и никакие попытки искусственно задержать его развитие не могли иметь успеха. Стремление Мезенца и других сторонников старой традиции противопоставить несколько усовершенствованное и модернизированное знаменное письмо все шире распространявшейся нотолинейной системе заранее было обречено на неудачу. Эта новая система проникала даже в азбуки, которые должны были служить пособием в овладении крюковой нотацией.

По существу, — пишет Бражников, — все азбуки второй половины XVII века уже находятся под большим или меньшим воздействием западноевропейской музыкальной системы — даже „Извещение“ Александра Мезенца. Разница только в том, что Мезенец был убежденным сторонником старой системы и боролся за нее, а распевщики и теоретики меньшего масштаба, так сказать среднего и мелкого разбора, сразу же (порой — подсознательно) поплыли по течению. Произошло глубочайшее перерождение и общей, и музыкальной психологии певцов русского клироса — а отсюда и все последствия. Распевщики невольно смешивали две системы, и образовалась неясность в представлении о том, которой же из двух систем следует придерживаться, а это, в свою очередь, сказалось на соединении в одном музыкально-теоретическом руководстве примеров, поясняющих обе системы одновременно» (37, 266—267).

Одной из особенностей азбук второй половины XVII века, отмечаемых Бражниковым, является отсутствие словесных комментариев.

Толкования «как поется», которые мы встречаем в азбуках допометного периода, заменяются более экономным и наглядным способом сопоставления двух систем записи напева. При этом исходным пунктом служат обычно не знамена, а пометы. Значение помет уточнялось с помощью слоговых наименований нот, которым они соответствуют. Естественно, что такой способ изложения предполагал знание ступеней диатонического звукоряда.

Этот прием использован в ряде списков «Сказания о пометах», являющегося основным источником сведений о киноварных пометах и их происхождении. В экземпляре из собрания Д. В. Разумовского (ГБЛ, ф. 379, № 1) на с. 17 сформулировано правило: «Разумети подобае которое слово (название ступени звукоряда. — Ю. К.) против которого поется...» Для иллюстрации этого правила приводятся параллельные ряды помет мрачного и светлого согласий и слоговых определений звуков в пределах гексахорда, образуемого этими согласными. Ряды даны в восходящем и нисходящем порядке:

ГН	Н	.	М	П	В		Р	П	М	.	Н	ГН				
	ут		ре	ми	фа		соль	ля		ля	соль	фа	ми		ре	до

Далее под эту последовательность подставляется текст, но уже с одними пометами, без слоговых названий нот:

ГН	Н	.	М	П	В	В	П	М	.	Н	ГН
Кто	ты		мо-жет	у-	бе-жа-ти	сме-р-тны-и	час				

Третий пример представляет собой распев слова «аминь» в диапазоне октавы, записанный рядом знамен с пометами:

ГН	Н	.	М	П	В	ГВ	п̇
=+	=n	=	=-	=—	=з	= $\frac{z}{z}$	л̇.л̇
А.	а.						нь

Эти примеры являются образцами так называемых «проук» — упражнений по сольфеджированию, с помощью которых учащийся овладевал соотношением ступеней звукоряда. В старых азбуках беспометного периода такой прием не применялся. Он характерен для новых методов обучения, связанных с другой системой музыкального мышления, и заимствован из нотолинейных пособий. Приведенные «проуки» пропевались в разных регистрах, транспонируясь по методу сольмизации на кварту вверх или вниз¹⁵.

Процесс обучения был постепенным: сначала усваивалось значение помет с помощью слоговых наименований нот, затем, после того как учащийся хорошо запоминал пометы, он переходил к пению по крюкам.

В данной рукописи даны только основные виды знамен. Преобладают статьи, представленные в нескольких разновидностях: статья с крыжем (знак, указывавший самую низкую ступень), статья с запятой, статьи простая, мрачная, светлая и, наконец, статья светлая с сорочьей ножкой (знак, указывавший повышение звука). По одному разу встречаются стрела простая и крюк тресветлый с сорочьей ножкой. Но примеры указывают метод, по которому могли быть выучены и все остальные знамена.

На с. 21 той же рукописи ГБЛ есть абзац под названием «Сказание известно осмостепенным пометам», в котором дается представление об октавном звукоряде. Далее приводятся примеры из ирмосов всех восьми гласов, начинающиеся с разных ступеней от *до* до *си-бемоль* первой октавы. Назначение этих примеров состоит в том, чтобы выработать у певчих умение свободно ориентироваться во всех частях звукоряда и петь начиная с любой его ступени.

Пособия рассмотренного типа приближаются к двознаменникам — певческим книгам или теоретическим руководствам, основанным на параллельном изложении напева крюками и пятилинейной нотацией. Но если в знаменных азбуках конца XVII века отдельные элементы западноевропейской музыкальной теории привлекались для того, чтобы более наглядно представить значение различных певческих знаков, то целью двознаменников было облегчить усвоение нотолинейной системы певцам, воспитанным на старой традиции. Они типичны для переходного периода, когда происходило «соревнование» двух систем и новое соседствовало в

¹⁵ Эта система транспонировки следующим образом разъясняется на с. 12—13 «Сказания о пометах»: «В низком голосу мыслете поются противу наша с глаголем, а в высоком мыслете поются ведеи с глаголем... А наш поется в низком голосу покоя низкого равно. А точка поется против ведей равно в низком голосу, а ведеи против точки...» и т. д. Иначе говоря: помета М, соответствующая звуку *фа* первой октавы, может обозначать звук *до* (ГН) или *си-бемоль* (ГВ); помета П (*соль*) может быть истолкована как Н (*ре*); точка (*ми*) приравнена к В (*ля*) и наоборот. При переносе мелодии или отдельного ее отрезка на кварту вверх или вниз соотношение помет и слоговых названий не менялось. «Слово» *ут* также совпадало с пометой ГН, *ми* — с точкой и т. д. Передвигался весь звукоряд. Знание этой системы важно для верного прочтения не только крюковых, но и нотолинейных рукописей XVII века.

певческой практике с уходящим и отживающим¹⁶. После того как пятилинейная нотация широко вошла в употребление и крюки стали забываться, необходимость в двознаменниках отпала.

Во второй половине XVII века появляется все больше нотолинейных певческих книг, писанных так называемым киевским квадратным знаменем. Первые книги этого типа были привезены с Украины, где нотолинейное письмо вытеснило знаменную нотацию по крайней мере с конца предшествующего столетия (111; 112), но затем они начали создаваться и в Москве. К концу XVII века весь основной круг песнопений был переведен на «квадратную ноту».

Переход к пятилинейной нотации стимулировался распространением партесного многоголосия. Мелодии знаменного распева часто использовались в партесных песнопениях в качестве кантуса фирмуса. Существование двух разных видов музыкальной письменности становилось в этих условиях не только неудобством, но и тормозом для дальнейшего развития певческой культуры. Поэтому один из самых убежденных защитников партесного пения Иоанникий Коренев так резко осуждал тех «юродствующих», которые утверждали, что «знаменное русское» — это одно, а «мусикийское» (нотолинейное) — совсем другое. Борясь против националистической ограниченности сторонников старой традиции, отвергавших все чужое, Коренев отстаивал мысль о единстве музыки, которая у всех народов происходит из одного источника и строится на одинаковых основаниях. Переход на нотолинейную систему был одним из средств приобщения к новому и преодоления традиционной замкнутости русского певческого искусства.

При переходе от одной системы музыкального письма к другой мелодии знаменного распева утрачивали некоторые свои качества и подвергались известной схематизации. Это касается прежде всего их ритмической стороны. Нотное письмо, в котором временные отношения между звуками выражаются в определенных арифметических величинах, не могло передать всю «меру и силу, и всякую дробь, и тонкость» (А. Мезенец) знаменного пения со свойственной ему ритмической свободой и гибкостью интонирования. Старые азбуки определяли ритмическую длительность знамен лишь в самых общих и неопределенных выражениях: «крюк простой *возгласити*», «стрела простая *протягнути*», «статия простая *постояти мало*», «светлая — кино и тоя выше *держати*» и т. п. Эти образные определения указывают на разный характер интонирования отдельных знамен не только в высотном, но и ритмическом отношении: «протягнути» означает, по-видимому, большую протяженность звука, чем «возгласити», «держати» — больше, чем «постояти». Но во сколько раз длительность стрелы превышает длительность крюка или насколько звук, обозначенный статьей, следует выдерживать

¹⁶ Подробному изучению двознаменников с точки зрения их палеографического и музыкально-исторического значения посвящена диссертация Г. А. Никишова (170). Некоторые советские музыковеды прибегают к двознаменникам для решения вопросов, связанных с изучением и расшифровкой знаменного письма (см.: 260).

дольше, чем если бы он был выражен стрелой, — на это мы не находим указаний ни в одной азбуке. Мезенцем была установлена определенная «мера знамени», основанная на отношении 1 : 2, — две стопы приравнялись по длительности к одному крюку, два крюка — к одному крюку с оттяжкой¹⁷, два крюка с оттяжкой — к статье или стреле. При переводе на нотолинейное письмо эта система ритмических соотношений несколько варьировалась¹⁸, но суть дела от этого не меняется. С точки зрения ортодоксальной верности старому применению к знаменному распеву принцип пропорциональной ритмики, получившей всеобщее распространение на Западе начиная с эпохи Возрождения, безусловно было известной непоследовательностью. В этом смысле прав Бражников, отмечая, что в данном вопросе Мезенец «несколько отступил от своей принципиальности» (37, 355).

**Новые разновидности
древнерусской
монодии**

Постепенно накапливавшиеся в знаменном распеве новые элементы привели в конце XVII века к частичному перерождению его общего мелодического строя и расшатыванию самых принципов построения напева. Система осмогласия превращалась в условную формальную схему, служившую лишь внешним средством внесения какого-то порядка в почти необозримое разнообразие вариантов, в большей или меньшей степени отходивших от канонизированного образца. В результате общей тенденции к увеличению распевности и пространности мелодического изложения границы отдельных попевок часто становились неясными, расплывчатыми и выделение их из общего контекста оказывалось затруднительным. Это относится прежде всего к большому распеву, который пользовался широким распространением в певческой практике XVII века. Сравним одно и то же песнопение — «Блаженну» шестого гласа — в двух вариантах, принадлежащих к обычному и большому распевам (пример 40 а и б)¹⁹.

Попевочная структура первого варианта выявлена достаточно ясно. Приведенная начальная часть напева состоит из трех попевок: мелодический оборот, которым распето слово «помяни», имеет близкое сходство с попевками повертка и переволока шестого гласа; местоимение «мя» распето попевкой храбрица; слова «боже спасе мой» — попевкой «перевязки, или кавычки меньшие» (157,

¹⁷ Оттяжка — знак, по своему значению соответствующий точке в нотолинейном письме и указывающий продление звука на половину.

¹⁸ В «Ключе разумения» Тихона Макарьевского, наиболее полном и систематическом двознаменном певческом пособии, устанавливается следующее отношение тех же знамен к нотам соответствующей длительности: статья равна «такту» (целой ноте), крюк с оттяжкой — «полтакту», крюк без оттяжки — «четвертке» (четвертной ноте), стопа или запятая — «получетвертке» (восьмой ноте). Но на практике в двознаменниках крюк приравнялся обычно к половиной ноте, а стопа к четвертной.

¹⁹ Следует заметить, что и мелодии песнопений обычного знаменного распева достигают иногда очень большой протяженности, приближаясь по широте и сложности рисунка к большому распеву. Разграничение это становится условным.

60, 77—80). В варианте большого распева полностью или частично сохраняются начальные и конечные обороты тех же попевок (с учетом допускавшегося в знаменном распеве переноса всего напева или отдельных его отрезков на кварту вверх или вниз), но общие контуры попевок расплываются, и они уже не воспринимаются как целостное, относительно законченное мелодическое построение. Составные части напева утрачивают свою характерность, отсюда рыхлость общей композиции, однообразие мелодических оборотов, не говоря уже о трудности восприятия текста.

Мелодические излишества, характерные для большого распева, часто бывают свойственны и местным или индивидуальным авторским вариантам, обозначавшимся надписями «ин распев», «перевод» или именами распевщиков и прилагательными, производными от названия монастырей и храмов, в которых возник тот или другой вариант. Степень самостоятельности этих вариантов различна. Встречаются «ин распевы», отличающиеся от традиционной редакции лишь некоторым расширением распевных участков при совпадении мелодического рисунка в большей части напева. В других случаях сохраняются только важнейшие мелодически опорные точки и создается, по существу, новое произведение, хотя и не утрачивающее полностью связи с первоначальной основой.

Таков, например, тихоновский «ин распев» гимна в честь богоматери «Достойно есть». Сравним этот вариант с общепринятой традиционной редакцией того же песнопения²⁰ (пример 41). Начальные слова распеты в основной редакции краткой мелодической формулой речитативного характера. В тихоновском варианте сохраняется восходящая последовательность звуков *ля—до—ре*, образующая как бы зачин песнопения, но далее путем многократного опевания тех же звуков создается длительный распев с прихотливо извивающейся мелодической линией. На словах «яко воистину блажити тя богородицу» в исходной редакции мелодия остается на том же уровне и плавно парит в пределах мрачного согласия с эпизодически затрагиваемыми верхним и нижним вспомогательными звуками. В тихоновском распеве мелодический рисунок на этом отрезке довольно значительно изменяется: мелодия опускается в область простого согласия и затрагивает даже более низкий звук — *фа-диез* малой октавы. В певческих книгах конца XVII века, особенно украинского происхождения, подобный выход за пределы границ обиходного звукоряда встречается довольно часто. Тем самым нарушается строго диатонический строй звукоряда, и мелодия приобретает модулирующий характер.

Непомерное разбухание мелодий заставляло иногда прибегать к их сокращению за счет сжатия или даже полного устранения распевных участков. Эта сокращенная редакция получила назва-

²⁰ Оба приводимых варианта взяты из нотолинейного обихода конца XVII века. Н. Д. Успенский воспроизводит тихоновский «ин распев» того же самого песнопения в другом варианте, имеющем незначительные разночтения с приведенным выше.

ние малого знаменного распева²¹. В малом распеве отчетливее выступает попевочная структура, яснее воспринимается текст. Вместе с тем он оказывался мелодически беднее, широкий внутрислоговой распев в некоторых случаях заменялся простым речитированием. Техника образования такой сокращенной редакции может быть наглядно проиллюстрирована двумя вариантами рождественской стихирь «В вертепе вселился еси», которые помещены непосредственно один после другого в сборнике ГИМ, Син. певч., № 131. Второй вариант обозначен как малый распев (пример 42).

Новую мелодическую струю в русское певческое искусство вносят киевский, греческий и болгарский распевы, получившие распространение во второй половине XVII века²². Впервые они стали известны в Москве в 50-х годах этого столетия (226, 125, 176)²³ и были завезены сюда, по-видимому, украинскими певцами, выпущенными к царскому двору. Первые образцы греческого распева, как отмечает Д. В. Разумовский, представлены в двух ирмологах Новонерусалимского Воскресенского монастыря, датированных 1652 годом. К тому же году относятся наиболее ранние образцы болгарского распева в русских певческих книгах.

Происхождение киевского распева явствует уже из самого названия. Более сложен вопрос об истоках греческого и болгарского распевов. А. В. Преображенский писал о первом из них: «Греческий распев представляет собой скорее пение славянское, образовавшееся под влиянием близкого соседства южных славянских земель с греческими поселениями» (214, 52). Высказанное в общей и неопределенной форме, это суждение оставляет ряд моментов неясными: о каких «южных славянских землях» идет речь и какую роль могло сыграть в данном случае их соседство с Грецией. При отсутствии какого бы то ни было сходства между русским или украинским и греческим церковным пением в то время вряд ли можно было предполагать непосредственное влияние одного на другое. Не привели пока к позитивному результату и попытки найти корни болгарского распева в самой Болгарии²⁴. Более вероят-

²¹ Определение «малый распев» понимается не всегда верно. Напоминая, что самый термин «малый распев» появился только в XVII веке, Успенский пишет: «Не следует смешивать с малым знаменным распевом знаменный распев ранней поры его существования (подобны, самогласны и другие песнопения)... Во избежание путаницы понятий лучше было бы называть знаменный распев XV в. и более раннего времени старым знаменным распевом» (285, 315—316).

²² Наряду с этими новыми формами монодии в певческой практике сохранялись возникшие еще в XV—XVI веках демественный и путевой распевы. Если демественный распев становится во второй половине XVII века менее популярным, то образцы путевого распева продолжают занимать значительное место в певческих книгах.

²³ По мнению И. Вознесенского, киевский и болгарский распевы были известны в Москве уже в 1648—1650 годах (54).

²⁴ Некоторые болгарские ученые (П. Динев, В. Крыстев, Е. Тончева) предполагают, что болгарский распев восходит своими корнями к периоду борьбы болгарского народа против византийского владычества в XI—XII веках и позднее, через посредство православной Валахии и Молдавии, проник на Украину и в Россию. Но эта гипотеза не основана ни на каких реальных фактах.

ю, что как киевский, так и греческий и болгарский распевы возникли на Украине в начале или середине XVII века и своим названием обязаны каким-нибудь побочным обстоятельствам.

Все эти распевы, особенно киевский и греческий, имеют много общего между собой и оказываются иногда даже взаимозаменяемыми²⁵. Для них характерны относительная краткость и простота строения напева, метрическая размеренность мелодии, легко поддающейся разделению на равномерные тактовые участки, более или менее определенно выраженная мажорная или минорная окраска. Свободная вариантность в развертывании напева уступает место строфической структуре, основанной на буквальной или варьированной повторности. Формально как киевский, так и греческий и болгарский распевы подчиняются системе осмогласия, но каждый из них обладает своим запасом типичных мелодических формул, отличных от попевок знаменного распева²⁶.

При всем том эти новые распевы имеют несомненную генетическую связь со знаменным пением. Преображенский считал, что «киевский распев образовался под непосредственным влиянием распева знаменного и есть его упрощение...» (213, 23). То же самое можно было бы сказать и о греческом распеве. Более самостоятелен по своему мелодико-интонационному строю болгарский распев, но и в нем сохраняются известные черты общности со знаменным распевом, в чем можно легко убедиться при их сравнении.

Обратимся сначала к греческому распеву, который был особенно широко распространен в конце XVII века²⁷. Для сравнения возьмем кондак восьмого гласа «Взбранной воеводе» в двух вариантах — знаменного и греческого распевов (пример 43).

В первой строке — «Взбранной воеводе победительная» — напевы обоих вариантов сохраняют очевидное сходство: мелодия поднимается уступами от *до* к *соль* первой октавы, затем волнообразно опускается, не доходя, однако, до исходного уровня, и останавливается в первом случае на звуке *ми*, во втором — на *ре*. Но «размах дуги» в варианте греческого распева гораздо меньше как в смысле протяженности напева, так и в отношении его звуковысотных границ. Мелодия вращается здесь в пределах квинты *до*—*соль* вокруг центрального звука *ми*, являющегося как бы осью напева и завершающего все мелодическое построение. В варианте знаменного распева с самого начала определяется господствующее

²⁵ Разумовский обращал внимание на полное совпадение напевов песнопения «Воскресенский христово видевше» греческого распева и псалма «Господи воззвах» киевского распева (226, 120).

²⁶ Более подробную характеристику киевского, греческого и болгарского распевов см. в работах И. Вознесенского (54), С. Скрбкова (254, 38—41), И. Успенского (285, 301—313).

²⁷ «У московских мастеров пения, — отмечает Н. Д. Успенский, — греческий распев получил широкое признание в силу простоты напевов, их тонической устойчивости, а также благодаря их близости к русскому народному музыкальному языку... Греческий распев в какой-то мере отодвинул на второй план появившиеся в Москве ранее его болгарский и киевский распевы» (285, 313).

значение звука *ре*, который становится также и конечным звуком. Противостоящими ему опорными точками являются крайний нижний (*ля*) и крайний верхний (*соля*) звуки, отстоящие на кварту от главного мелодического устоя. Во второй строке — «яко избавишися от злых благодарственная» — с самого начала подчеркивается нижняя опора, крайний же верхний звук напева затрагивается только эпизодически. В третьей строке — «восписуем ти раби твои богородице», — наоборот, разрабатывается верхняя часть звукоряда *ре—соля* с многократным подчеркиванием полуустоя *соля*. В результате попеременного выделения и акцентировки в напеве частичных устоев возникает своеобразная игра ладовых оттенков.

Иначе происходит мелодическое развертывание в варианте греческого распева. Здесь сразу ясно определяются ладовые устои, составляющие в сумме ступени до-мажорного тонического трезвучия. Мелодия строится на гармонической основе, не претерпевая никакого ладового развития и обогащения. В различных строках основное мелодическое построение варьируется только внешне. Некоторое расширение диапазона мелодии происходит в двух последних строках, но эпизодически затрагиваемые верхнее *ля* и нижнее *си* имеют вспомогательное значение. Последовательное опевание звуков *соля—ми—до* с окончанием на тонике утверждает ярко выраженный мажорный тональный строй всего напева (пример 44).

Одной из особенностей греческого распева является своеобразная плагальность, основанная на постоянном подчеркивании четвертой ступени лада²⁸. Это придает многим мелодиям данного распева особый характер торжественности, ликующей праздничности²⁹. Таков, например, светло и ярко звучащий пасхальный канон греческого распева, мелодическая структура которого основана на многократном варьированном повторении одной короткой музыкальной фразы. Как строение, так и интонационный склад этого напева близок народной песне, напоминая, в частности, мелодии украинских колядок (пример 45).

Иногда на одной мелодической фразе строятся целые циклы песнопений этого распева. Таков раздел тропарей и кондаков греческого распева в сборнике ГИМ, Син. певч., № 131 (л. 299—308). В основе всех представленных здесь песнопений лежит типичная для данного распева квартовая попевка в пределах *до—фа*. В кондаке на рождество богородицы она представлена в простейшем виде. Мелодия, основанная на господстве силлабического принципа, носит полуречитативный характер. Все строки соотносятся между собой как варианты одного исходного построения. Появляющиеся

²⁸ На эту черту обратил внимание Вознесенский, впрочем, усматривавший элементы плагальности только в песнопениях первого и отчасти шестого и восьмого гласов (53, 179—197). См. также: 254, 42—43; 285, 23—24.

²⁹ «Греческий распев, — пишет Преображенский, — применялся большей частью к праздничным службам и в них к наиболее торжественным песнопениям, почему и отличался празднично-торжественным настроением» (213, 23—24).

при этом распевные элементы незначительны и слабо развиты (пример 46).

В других песнопениях того же цикла возрастает степень распевности, расширяется диапазон напева. Но принцип построения целого на основе варьированной повторности сохраняется, и первоначальное зерно легко узнается во всех его вариантах. Таков один из наиболее мелодически развернутых образцов — кондак на срежение (пример 47).

Киевский распев представлен в певческих рукописях конца XVII века значительно меньшим числом образцов, нежели греческий, и существенно не отличается от него по своему мелодическому строю. Как и для греческого, для киевского распева характерны ясно ощутимый тональный строй мелодики с преобладанием мажорной окраски, принцип варьированной повторности. Эти признаки ясно выражены в воскресном тропаре киевского распева, начальную строку которого мы приводим (пример 48).

С самого начала напева ясно обрисовывается мажорное трезвучие, и дальнейшее мелодическое развитие сводится к опеванию отдельных его ступеней. Объем мелодии и основные ее очертания остаются неизменными во всех строках, оканчивающихся на звуках *ми* или *до*. Плагальность, характерная для греческого распева, иногда присуща и песнопениям киевского распева, но преимущественно в минорном варианте (пример 49).

Наряду с обычными существовали также большой греческий и большой киевский распевы, мелодии которых отличаются широтой изложения, длительным распеванием отдельных слогов, более разнообразным и оживленным ритмом. Но основные признаки, которыми характеризуются эти разновидности русского певческого искусства конца XVII века, полностью сохраняются и в более протяженных их вариантах. Сравним кондак «Взбранной воеводе» греческого распева (см. пример 43б) с тем же песнопением в редакции большого киевского распева (пример 50).

Несмотря на различную протяженность напевов, близость их очевидна. Совпадают как структура напева в целом, так и главные опорные точки мелодии. Эпизодический выход за пределы основного амбитуса с захватом звука *ля* малой октавы в первой строке не нарушает общего мажорного строя песнопения.

Болгарский распев отличается от киевского и греческого большей развернутостью мелодий и не столь определенно выраженным тональным складом. Ладовая основа его богаче и разнообразнее, напев развивается более свободно, захватывая нередко обширное звуковое пространство. Разные исследователи обращали внимание на его близость к русской и украинской народной песне. П. Динев, настаивающий на болгарском происхождении этого распева, вместе с тем отмечает, что в ходе развития он приобрел ряд черт, характерных для русской народной и церковной музыки (319, 26). С. Скребков подчеркивает свойственные ему элементы украинской песенности (254, 41). Нам кажется более верным говорить об общеславянском характере болгарского распева, в котором народ-

ные элементы получают обобщенное выражение и лишены конкретных национальных признаков. Вместе с тем ему, так же как киевскому и греческому распевам, присущи квадратность ритмической структуры, простая или варьированная повторность как основа построения напева. Некоторые образцы болгарского распева имеют близкое сходство с теми же песнопениями киевского и греческого распевов и относятся к ним как разные варианты одного общего прототипа. Так, напев кондака «Взбранной воеводе» болгарского распева (пример 51) почти полностью совпадает с приведенным выше вариантом большого киевского распева, различие между ними проявляется только в деталях.

Болгарский распев был, по-видимому, больше распространен на Украине, в московских же певческих книгах встречаются только единичные его образцы. Исключением является большой и разнообразный по содержанию сборник, составленный в 1680 году по распоряжению царя Федора Алексеевича и, возможно, для его личного пользования (ГБЛ, ф. 178, № 7753)³⁰. В этом роскошно оформленном сборнике с многочисленными иллюстрациями представлены целые циклы песнопений болгарского распева, среди которых много редких и даже уникальных образцов. Можно предполагать, что богомольный царь, уделявший много внимания церковному пению и упражнявшийся в сочинении собственных напевов, питал особое пристрастие к этому распеву.

Песнопения болгарского распева, представленные в этом сборнике, более или менее однородны по мелодическому строю. Для них характерны широта распева, переменность ладовой окраски с преобладанием минорного наклонения, четкая строфическая структура. Все эти признаки ясно выявлены в напеве догматика первого гласа «Всемирную славу». Песнопение состоит из шести строф, в которых напев варьируется лишь очень незначительно. Приводятся две первые строфы (пример 52)³¹.

Начальный ход на квинту вверх *ля—ми* с дальнейшим подъемом к септимере *соль* и затем поступенно нисходящим движением до звука *до* образует один из типичных мелодических оборотов болгарского распева, которым начинаются многие его песнопения в данном сборнике. Если выделить опорные точки мелодии, то получится терцовый ряд в пределах септимы *ля—до—ми—соль*, образуемый сцеплением двух параллельных трезвучий — минорного и мажорного. Этим вызывается ощущение известной ладовой двойственности, переменности. Но мелодическое построение завершается не на тонике *ля* минора или *до* мажора, а на центральном звуке *ре*, по отношению к которому квинтовый зачин *ля—ми* приобретает как бы доминантовое значение. Этот звук становится главным устоем напева, и в дальнейшем развитии мелодия неоднократно

³⁰ На титульном листе указано, что эта «святая книга» написана «в Москве при царе Феодоре Алексеевиче в его государевых палатах и его государственным рабы Потапом Максимовым и Андрейкой Михайловым в лето 7188 (1680) июля в 5 день».

³¹ Ср. редакцию знаменного распева (286, 21—22).

возвращается к нему. Основной лад песнопения можно определить как ре минор с дорийской окраской и с эпизодическими отклонениями в ля минор и до мажор. Весь напев разворачивается в пределах септимального диапазона, складывающегося из квинты и добавленной к ней малой терции. Этот звукоряд типичен для многих лирических народных песен, а также и для мелодий знаменного распева.

Аналогичный звукоряд, транспонированный на кварту вверх, лежит в основе евангельской стихир пятого гласа из того же сборника³². Здесь этот звукоряд осваивается постепенно. Сначала мелодия поднимается на квинту, затем еще на ступень выше и только после довольно длительного развития достигает звуковысотной кульминации на септимае. Звук *до*, представляющий верхнюю границу диапазона, берется с предварительной «раскачкой» ходом на квинту вверх, после чего мелодия как бы по инерции поднимается еще на две ступени. Этот оборот совпадает с началом догматика «Всемирную славу», но в дальнейшем напев получает другое развитие (пример 53).

Стихира, начало которой приведено здесь, является одним из лучших и самых выразительных песнопений болгарского распева в данном собрании. Обращает на себя внимание плавность, непрерывность мелодического развертывания, постепенность переходов, отсутствие механической повторности. Границы отдельных построений искусно затушеваны, так что цезуры между ними почти неощущаются.

Новый строй интонаций, новые принципы мелодической структуры, характерные для распевов, проникающих в русское церковно-певческое искусство во второй половине XVII века, оказывали влияние и на мелодику знаменного распева. Некоторые исследователи считают возникновение малого знаменного распева прямым результатом влияния этих новых мелодических форм церковнопения (285, 313). В нотных переводах конца XVII века знаменный распев приобретает большую ритмическую размеренность, нередко упрощается его ладовая структура. Благодаря тому распространению, которое получают в это время киевский, греческий и болгарский распевы, церковное пение сближалось с народной песней и с новыми жанрами городской бытовой музыки — кантом и псалмой, что являлось одной из сторон общего процесса секуляризации, «обмирщения» искусства, непосредственно связанного с религиозным культом.

Важным фактором изменений, происходящих в знаменном распеве, было развитие многоголосия. Разумовский считал одной из причин популярности киевского распева тот факт, что «мелодия киевского распева легко принимает гармонию» (226, 191). Удобным для гармонизации был также греческий распев, в самой ме-

³² Данное собрание содержит полный цикл евангельских стихир болгарского распева, вполне самостоятельных по напеву и не имеющих сходства с другими известными вариантами.

лодин которого ясно выявлены гармонические опорные точки. И не случайным является то, что среди простейших форм партесного четырехголосия мы находим много обработок мелодий греческого распева. Влияние гармонического мышления сказывается и на одноголосных авторских напевах, довольно часто встречающихся в рукописях последних десятилетий XVII века. Так, в ряде певческих сборников мы находим имена распевщиков Жукова, Дмитрия Пермяка и др. Среди авторов песнопений фигурирует и «царь Феодор»³³. В двознаменной рукописи ГИМ, Син. певч., № 41 имеются указания: «Германа», «Самогласен Германово», «Иоанна монаха», «Леонта майстра»³⁴. Характеризуя эти напевы, Успенский отмечает, что в них «проявляется новый подход к церковному звукоряду, в котором выделяются в качестве опорных точек ступени трезвучия» (285, 319).

Знакомство с многоголосием гармонического типа расшатывало основы старой певческой традиции, которая уже не была способна к дальнейшему развитию и обогащению. Знаменный распев уходил в прошлое, уступая место новым течениям, лучше и полнее удовлетворявшим запросам времени.

ВНЕКУЛЬТОВАЯ ДУХОВНАЯ ПЕСНЯ

Во второй половине XVII века получил широкое развитие новый жанр многоголосной строфической песни преимущественно религиозного содержания, но не связанной с церковной службой и предназначенной для пения в домашней обстановке в часы досуга. Песни этого жанра известны под названием псалмы (от польского psalm). Традиционные образы христианской литературы получают в них более свободную индивидуальную трактовку.

В Польше это были первоначально обработки так называемых «псалмов Давида», но затем их тематика расширяется и включает разнообразные религиозные сюжеты.

Предшественниками духовной псалмы в России были стихи покаянные, сложившиеся как особый самостоятельный жанр уже в XVI веке. На рубеже XVI и XVII веков они образуют циклы, иногда насчитывавшие десятки и даже более сотни произведений. До

Покаянный стих
и псалма

Предшественниками духовной псалмы в России были стихи покаянные, сложившиеся как особый самостоятельный жанр уже

³³ Кроме известного «Достойно есть» (286, 134—140) отметим канон богородицы в сборнике ГБЛ, ф. 379, № 106 (л. 186 и далее), озаглавленный: «Канон ко пресвятой богородице изрядный творение благочестивейшего царя господина Феодора дуки ласкаря». Обращает внимание полонизированное написание царского титула, характерное для тенденций, господствовавших при дворе Федора Алексеевича.

³⁴ На нижних полях страниц этой рукописи помещена надпись: «1700 года мая в 4 день по вере своей нероднаком Герман дал вкладом в дом Пресвятыя и единосущныя и животворящия Троицы в церковь, в пение во славу великого Бога и угодника его преподобного отца нашего Антония чудотворца Сийскаго». Очевидно, составитель данного сборника поместил в нем собственные напевы, а также напевы других монахов Антониева Сийского монастыря.

середины XVII столетия покаянные стихи вписывались в церковные певческие книги в качестве «прибыльных» (дополнительных, сверхкомплектных) и только с этого времени они становятся частью небогослужебных сборников (117, 17). Это означало полное их отделение от круга культовых песнопений.

Значительно увеличивается в XVII веке репертуар покаянных стихов, расширяется их тематика. В некоторых стихах мы находим отклик на события общественной и политической жизни того времени. Таков, например, проникнутый глубоким патриотизмом и болью за свое истерзанное отечество стих «О, люте ныне наста время». «Не ведет ли нас содержание и настроение этого стихотворения, — замечает исследователь, — к началу XVII в., ко времени крестьянской войны и иностранной интервенции? Не об этих ли тяжелых для русского народа годах написано это полное грусти произведение!» (151, 372).

Близок по содержанию к этому стиху и стих «О Московском царстве»:

Плачется земля благочестивая христианских веры,
Российская страна — Московское царство.

Этот и некоторые другие стихи по своему ритмическому складу родственны былинному эпосу¹. Однако в целом жанр покаянных стихов сохранял связь с древнерусской певческой традицией. В большинстве образцов этого жанра текст изложен литургическим, или (по определению К. Тарановского) «молитвословным» стихом, и мелодика основана на попевочном фонде знаменного осмогласия.

Во второй половине XVII века покаянный стих уступает место многоголосной псалме, продолжая жить лишь в старообрядческой среде. Некоторые стихи фольклоризировались и стали достоянием устной народной традиции. Между древнерусским духовным стихом и новыми песенными жанрами, возникающими в XVII веке, существовала очевидная историческая связь. Поэтические мотивы, характерные для покаянных, «умилительных» стихов, разрабатывались и в некоторых псалмах. Близость между теми и другими порой выражается в форме прямого совпадения целых фраз и словесных оборотов. Так, популярная псалма «О прекрасная пустыни, прими мя в свои густыни» является не чем иным, как переработкой покаянного стиха «Прими мя пустыни». Начальная строка псалмы «Аз есмь древо неплодное», встречающейся во многих сборниках конца XVII века, буквально совпадает с начальными словами одного из покаянных стихов (366, 182)². Мелодика

¹ В. Н. Перетц обращает внимание на близость приведенного стиха к некоторым из песен, записанных в 1619—1620 годах для Р. Джемса (189, 476).

² Следует указать и на случаи обратной зависимости, когда в крюковых рукописях воспроизводились псалмы или канты, заимствованные из нотных сборников, в одноголосном изложении и с некоторыми изменениями напева и текста. Так, приводимая В. М. Беляевым «Псалма о победе шведкой» из сборника XVIII века представляет собой известный петровский кант «Днесь орле российский» в особом мелодическом варианте (25, 127—129).

псалм, как и покаянных стихов, нередко содержит обороты, близкие попевкам знаменного распева. Но общие принципы построения напева и структура поэтического текста в псалмах XVII века совершенно иные, чем в духовном стихе, и подчиняются другим стилистическим закономерностям.

Поэтическая
и музыкальная
структура псалмы

Основными предпосылками возникновения псалмы как особого музыкально-поэтического жанра были развитие силлабического стихотворства и установление многоголосия гармонического типа в области церковно-певческого искусства. Оба эти важнейшие новшества исходили из одного источника. Очагом развития новых поэтических форм стал основанный патриархом Никоном в 50-х годах XVII столетия Новонерусалимский Воскресенский монастырь, роль которого в утверждении на русской почве многоголосного певческого стиля польско-украинского происхождения хорошо известна. А. В. Позднеевым было выдвинуто понятие «никоновской школы» в русской поэзии XVII века (201, 18—20; 199). Другой исследователь считает осуществленный поэтами этой школы переход от так называемого «относительного силлабизма», господствовавшего в русских стихотворных опытах первой половины XVII века, к равносложному силлабическому стиху — «переворотом в версификации» (183, 34). Для нас особенно важным представляется то, что этот переворот был осуществлен именно в рамках песенной поэзии. Стихи поэтов никоновской школы предназначались для того, чтобы их пели, а не читали, и создавались в расчете на мелоднику определенного стилистического типа, а иногда, может быть, и одновременно с напевом.

Этот род песенной поэзии обладал своими особенностями, которые отличали его от виршей, рассчитанных на чтение или декламацию. Так, Позднеев обращает внимание на разнообразие стихотворных размеров и строф в «книжной песне», не свойственное виршам, подавляющее большинство которых выдержано в «классических» формах силлабического стиха — одиннадцати-, двенадцати- и тринадцатисложных, группирующихся попарно. В песенных текстах широко применяются более короткие размеры — шести-, семи- и восьмисложные, строфа строится иногда на чередовании стихов разной длительности.

Этому соответствует ритмическое разнообразие напевов. Четкий подвижный ритм, часто с элементами танцевальности или маршевости, является одним из характерных признаков псалмовой мелодики. Структура напева в целом подчинена принципу квадратной симметрии. Музыкальная строфа представляет собой построение периодического типа, охватывающее, как правило, две или четыре строки текста. При этом разделы музыкальной формы совпадают с границами стихотворных строк, и окончания строк или внутренние цезуры стиха (клаузулы) подчеркиваются кадансирующими оборотами мелодии. Но этот общий структурный принцип в отдельных произведениях варьируется. Встречаются периоды более сложного строения, не поддающиеся расчленению на строго сим-

метричные предложения и фразы. Нарушению схематической квадратности способствуют смена стихотворных размеров в пределах строфы, повторения отдельных слов, увеличение и дробление ритмических длительностей.

Если в крупном плане структура поэтической и музыкальной строфы, как правило, совпадает, то в деталях далеко не всегда наблюдается полное соответствие музыки словесному тексту. Случаи, когда слова и музыка псалм рождались одновременно, подобно народной песне, представляя собой неразрывное синкретическое единство, были, по-видимому, не столь многочисленны. Чаше музыка подбиралась к поэтическому тексту из уже известных бытующих образцов, или слова песни создавались в расчете на определенную мелодию по заранее данной метrorитмической схеме. Такой способ широко применялся в европейской бытовой песне XVII века, в частности многие польские псалмы, известные и в России, были «распеты» на мелодии популярных песен как духовного, так и светского содержания³. Этому примеру следовали и авторы русских духовных песен. Существуют целые группы псалм, исполнявшихся на один напев. Гораздо реже один текст соединяется с разными мелодиями.

Изучение псалмы как целостного музыкально-поэтического произведения в единстве и взаимодействии словесного и музыкального начала проливает свет на некоторые существенные моменты в развитии не только русской музыки, но и поэзии в конце XVII и начале XVIII века. Система силлабического стихосложения, заимствованная из Польши сначала украинскими, а потом и русскими книжниками в середине XVII столетия, основывается на слогоисчислительном, а не акцентном принципе. Стихотворные строки, состоящие из равного количества слогов, не разделяются на стопы и имеют только одно постоянное ударение. Для польской силлабики нормой являются женские окончания, что соответствует особенностям польского языка, в котором ударения всегда приходятся на предпоследний слог слова. Соблюдение этого правила в русских силлабических виршах и «книжных песнях» приводило часто к искусственной передвижке ударений в заключительных словах строк. Б. В. Томашевский, а вслед за ним некоторые другие литературоведы (И. П. Еремин, Л. И. Тимофеев) высказывали мнение, что эта искусственность акцентировки сглаживалась в живом звучании благодаря особой манере «чтения по слогам», характерной для церковного произношения, при которой разница между ударными и неударными слогами становилась почти неощутимой. Несостоятельность такого представления была убедительно доказана П. Н. Берковым. Ссылаясь на свидетельство В. К. Тредиаковского, он пишет: «...Вопрос о принципах произношения вирш был ясен:

³ В польском сборнике «Symphonie anyelskie abo Kolenda» (издан в 1630 году) к текстам духовных гимнов приложена «Инструкция» с указанием на источники напевов. Как замечает польский исследователь Ян Проснак в описании этого сборника, в большинстве случаев это народные песни крестьянского или городского происхождения (367, 69).

они читаются так же, как и польские стихи, и как русская проза, с ударениями, причем одно ударение — „двусложная рифма“ — обязательно...» (29, 296). В «книжной песне» благодаря совпадению стихотворного ударения с музыкальным в окончаниях строк эта закономерность выявлена особенно ясно. В подавляющем большинстве случаев музыкальное ударение приходится на предпоследний слог стиха. Отдельные исключения не колеблют общего правила.

В то же время ритм напева не всегда полностью совпадал со стихотворным и, воздействуя на этот последний, до известной степени трансформировал его, придавал ему новые черты. Наряду с обязательным ударением в конце стиха возникал регулярный ряд акцентов, превращавших силлабический стих в тонический. Период господства силлабического принципа в русской поэзии был сравнительно непродолжительным. «Чистая» силлабика, заимствованная из Польши, очень быстро начала отходить от нормы и всего через несколько десятилетий уступила место тоническому стихосложению (299, 55—57). Одним из факторов, способствовавших ускоренному развитию этого процесса, несомненно была связь с напевом, обладающим четкой метроритмической структурой.

Тематика псалмы, несмотря на преобладание религиозного начала, была достаточно разнообразной. В отличие от покаянного стиха, содержание которого ограничивалось в основном сферой скорбно-«умиленных» настроений, среди псалм мы встречаем много произведений хвалебно-гимнического характера. Их торжественно-приподнятый, ликующий тон типичен для русского барокко, воплотившего чувства национальной гордости, уверенности в своей силе и непобедимости. Хвала богу и святым иногда прямо связывается с прославлением величия и мощи Российского государства.

Псалма непосредственно откликалась на события политической и религиозной жизни. Такова группа песен, посвященных воссоединению Украины с Россией и событиям русско-польской войны 1654—1667 годов (см.: 197). Откликом на борьбу религиозных партий в 50—60-х годах XVII века была песня «Богородице верным оборона» с просьбой о защите от раскольников⁴. Известно несколько псалм на слова из «Песни песней», которые рассматриваются литературоведами как первый опыт создания любовной лирики в русской поэзии⁵.

Как по содержанию, так и в стилистическом отношении духовные псалмы XVII века подготавливали некоторые из явлений светской музыкальной культуры следующего столетия. Так, панегирический кант петровского времени сохраняет многие черты рели-

⁴ См.: ГПБ, Q XIV, № 25, л. 6 об. — 7. Возле этой псалмы сделана приписка: «Сим просим пресвятыя богородицы от еретиков и от раскола».

⁵ Эти псалмы являются параллелью к стихотворным переложениям из «Песни песней» монаха Мардария Хоникова, служившего в Печатном дворе, и к воспроизведению сюжетов «Песни песней» в церковной стеной росписи.

гнозно-гимнической псалмы и в своем поэтическом строе⁶, и в музыкальном языке. Любовная лирическая песня XVIII века остается также во многом связанной с религиозной лирикой предшествующего периода. «Предмет», к которому были обращены скорбные вздыхания, стоны и слезы, стал другим, а выразительные средства оказывались в значительной степени сходными. Из одной тематической группы в другую переходили не только отдельные обороты, но и законченные мелодические построения. Одни и те же напевы соединялись с различными текстами, иногда очень далекими по характеру.

**Польские псалмы
в русских
рукописных
сборниках**

В духовной песне XVII века традиции древнерусской религиозной лирики соединились с новыми формами и стилистическими приемами, заимствованными из Польши. Значительную часть песенного репертуара, представленного в рукописных сборниках конца XVII — начала XVIII века, составляют либо переводы и перелицовки, либо буквальное заимствование польских псалмов и коленд⁷. В тех случаях, когда сохранялся оригинальный польский текст, он записывался с помощью букв древнеславянского алфавита (кириллицы). Любопытным документом является небольшая сборничек (ГБЛ, № 10944), озаглавленный «Псалмы польские сиречь стихи красные певаемы по разным голосам». Сборник имеет точную дату — «8 сентября 7184 [1675] года». В нем даны тексты пятнадцати псалмов без нот, но заглавие ясно указывает на то, что составитель⁸ предназначал его для пения, видимо, предполагая, что напевы известны на слух. В конце сборника есть написанное по-польски обращение к «милостиву чтецьнику», в котором разъясняется, что «Так рывано grubo dlla tego sobu rozumiel koždy ruski czlowiek». Как видно из этих слов, сборник был рассчитан на не широкий круг русских людей, не знающих польского языка.

В работах Петерца и Позднеева есть указания на польские оригиналы ряда псалмов, вошедших в русские рукописные сборники. Однако эти ученые интересовались главным образом поэтическими текстами, не касаясь (или почти не касаясь) вопроса о музыкальных источниках, из которых заимствовались напевы. При-

⁶ А. В. Позднеев приводит примеры того, «как духовная гимнологическая песня в допетровское время постепенно приближается к жанру светской панегирической песни» (202, 239).

⁷ Коленда как род духовной песни профессионального или полупрофессионального типа, — в отличие от народной колядки, связанной с языческими представлениями, — возникла в эпоху позднего средневековья. Особенно же широкое развитие этот жанр получил в XVI веке. В собственном смысле слова это новоготия или рождественская песня. Тематической основой коленд служит евангельская легенда о рождении Христа и событиях его детства. В польских сборниках XVI—XVII веков коленды приводятся как в одногласном изложении, так и в трех- или четырехголосной обработке.

⁸ На последней странице указано: «Pisal syj psalmy Petr Matyaszew syn Skrzolotowicz» [Скшолётович]. По-видимому, это был поляк, живший в Москве и причастный к литературной деятельности.

вода несколько польских духовных песен с нотными строчками, Перетц обращается к «музыкантам-специалистам», делом которых является анализ и изучение этих образцов (186, 97). Одна из приводимых им мелодий послужила основой для популярной псалмы «Егда предста Ердана глубине»⁹. Из-за недостаточной изученности материала мы еще пока не имеем возможности хотя бы с относительной полнотой ответить на вопрос — какое количество польских мелодий вошло в русские рукописные сборники XVII века и как они видоизменялись и эволюционировали, попадая на иную национальную почву, в иную общественно-культурную среду. Для полного, исчерпывающего решения этих вопросов необходимо тщательно исследовать весь репертуар не только русских, но и польских духовных песен, бытовавших в данную эпоху¹⁰. Но и те факты, которыми мы располагаем, позволяют утверждать, что приведенный пример почти буквального перенесения польской мелодии в русскую псалму был далеко не единичным.

Займствования были различного рода. Иногда из польских источников переписывались и текст и напев без изменений или с небольшими, малосущественными отступлениями от оригинала. Другой вид займствования заключался в использовании польской мелодии для «распевания» самостоятельного русского текста. Наконец, можно указать и обратные случаи, когда к переведенному с польского тексту создавалась новая музыка. Впрочем, последнее имело место, по-видимому, уже как результат последующей ассимиляции займствованных образцов. Сравнивая русские переводы польских псалм с их оригиналами, Перетц обратил внимание на то, что переводчики прежде всего заботились о правильной передаче стихотворного размера, даже если это вынуждало их отступить от точного смысла слов (187, 147). Этот кажущийся формализм объясняется тем, что перевод должен был быть эквиритмичен напеву. Переводчики относились к стихам как к песенному тексту, и главной их задачей в данном случае было сохранить уже установившееся соответствие слов и музыки. Благодаря общим славянским корням русского и польского языков перевод оказывался порой близким оригиналу даже по звуковому строю, например:

⁹ См.: 103, 119. В ранних сборниках XVII — начала XVIII века мы этой псалмы не находим. Списки ее встречаются только с середины XVIII столетия.

¹⁰ Следует заметить, что именно XVII век с этой стороны изучен в истории польской литературы и музыки меньше, чем более ранние периоды. Изданное в Варшаве в 1966 году капитальное двухтомное собрание «*Kolejdy polskie*» включает памятники эпохи позднего средневековья и Возрождения. Анонсированное собрание колэнд XVII века до сих пор не появилось в свет. В репертуаре XVII века сохранялись некоторые из духовных песен XV—XVI веков. Вместе с тем появилось много новых произведений этого жанра, поэтический и музыкальный склад которых значительно отличался от стиля средневековых колэнд. Полностью восстановить состав польских кантычек (сборников духовных песен) XVII века в настоящее время не удается, так как многие рукописи были утрачены и погибли вследствие разных причин. Особенно тяжелые потери, как указано в предисловии к названному сборнику, были вызваны оккупацией Польши в период второй мировой войны (349, I, XVIII).

Anyol pasterzom mowił:
Chrystus się nam narodził.

Ангел пастырем молвил (вестил):
Христос ся вам народил.

A mam ci ja swego
Jezusa milego.

Имам аз своего
Исуса моего.

Jest zdrada w swiecie,
jak w polnym kwiecie.

Есть прелесть в свете
Як в полном цвете.

Песня «Ангел пастырем молвил» была одной из самых популярных в России польских псалм. Напев ее отличался большой устойчивостью, текст же приводится часто в сокращенном виде¹¹. Первоначальной ее основой послужил латинский католический гимн, который встречается в польских певческих сборниках — канционалах — в оригинальном виде наряду с переводом на родной язык¹². При этом напевы польской и латинской версий в корне различны. Первая из них известна польским исследователям только в одном мелодическом варианте, который впоследствии фольклоризировался и был записан М. Мёдушевским уже в XIX веке (пример 54).

Этот вариант, за исключением некоторых деталей, не имеющих принципиального значения, полностью совпадает с напевом, имеющимся в русских рукописных сборниках XVII — начала XVIII века (пример 55). В данном случае русские источники позволяют восполнить пробелы польских рукописных и старопечатных сборников, в которых имеется только текст приведенной песни. Ее записи в старейших русских сборниках подтверждают, что уже в XVII веке за этой песней закрепился напев, вошедший затем в народный обиход.

Очевидным сколком с польского оригинала является музыка другой рождественской псалмы — «Дзещионко ся народзило, вшитек свят увеселило», вошедшей в русские рукописные сборники лишь с небольшими отклонениями от польского оригинала (пример 56).

В польских источниках эта песня встречается в нескольких различных вариантах. Наиболее близок к русской псалме ее латинский прототип, данный в трехголосном изложении в рукописном сборнике начала XVIII века из библиотеки бенедиктинского монастыря в Станьотках (пример 57). При первом взгляде на потную запись кажется, что между обоими примерами мало общего. Прежде всего бросается в глаза различие длительностей. Это объясняется тем, что знаки мензуральной нотации, сохранявшейся в польских канционалах вплоть до начала XVIII века, неодинаково трактуются в обоих случаях в метрическом отношении.

¹¹ Один из вариантов текста, значительно сокращенного по сравнению с оригиналом, был включен в «Рождественскую драму» Дмитрия Ростовского (279, 355).

¹² Сравнение латинского, польского и русского текстов см. в книге В. Петца (187, 169—175).


Редакторы сборника «*Kolędy polskie*» приравнивают знак семибравис к половинной ноте, тогда как в русском варианте ему соответствует целая нота¹³. При внесении соответствующего корректива сходство русской псалмы с польско-латинской колендой становится очевидным, хотя полного совпадения здесь нет. Некоторые мелодические элементы псалмы, вошедшей в русские сборники, мы находим в других польских вариантах. Следует предположить, что данный вариант был заимствован из какого-то неизвестного нам польского источника или возник в результате трансформации мелодии уже на русской почве.

Большой популярностью пользовалась мелодия покаянной псалмы «Имам аз своего Исуса моего», переведенной с польского (пример 58)¹⁴.

На ту же музыку положены были слова польской псалмы в честь богородицы «Насвентша Марие в огродечку была»¹⁵. Нам неизвестны польские источники, из которых могли быть непосредственно заимствованы обе эти псалмы. Что касается самой мелодии, то она была широко распространена в Польше в XVII веке, причем первоначально связывалась со словами нерелигиозного содержания. В одном из песенных сводов этого века мы находим ее изложенной одногласно в той же тесситуре, в которой записаны обе названные псалмы, лишь с двумя незначительными отклонениями мелодического рисунка в пятом и седьмом тактах. Текст песни представляет собой обращение девушки к матери с упреком, что та не может найти ей хорошего мужа (пример 59).

В основе этого напева лежит ритм мазурки, характерный для большого количества польских народных песен. По подсчету чешского исследователя К. Хлавички (345, 187) более трети всех песен в монументальном собрании О. Кольберга построено на непрерывном сквозном проведении ритмической формулы:



Эта фигура обычно соединяется со столь же типичным синкопированным окончанием мелодических фраз: . Уже в XVI веке ритм мазурки проникает из народной в церковную музыку. В XVII—XVIII столетиях он становится одним из неотъемлемых признаков формирующегося национального стиля и широко используется во всех жанрах профессиональной музыки вплоть до мессы.

Та же ритмическая формула встречается нам и в ряде польских псалм, вошедших в русский музыкальный быт конца XVII века. Один из характерных образцов — покаянная псалма «Цо ж я чини з грешне цяло бенде» (пример 60).

¹³ Так записано большинство польских псалм в русских рукописных сборниках старшего возраста. Поэтому для верного представления о их ритмике надо уменьшить длительности вдвое.

¹⁴ Сравнение русского перевода с польским оригиналом см. в книге В. Петца (187, 155—159).

¹⁵ См.: ГПБ, Q XIV, № 25, л. 210 об. См. также: ГИМ, Щук., № 61. Здесь вариант текста: «Лепейша Марие».

В псалме «Юж це жегнам намилши сыну Езусе» мы находим подобие припева, построенного на той же самой ритмической формуле (пример 61).

В некоторых сборниках эта псалма дана дважды: с польским текстом, написанным буквами славянского алфавита, и в переводе на церковнославянский — «Уже тя лишаюся, сладкое чадо». Это свидетельствует о ее популярности, так как естественно, что переводились только те произведения, которые оказывались близкими восприятию русских людей по своему поэтическому и музыкальному строю. Приведенная псалма привлекает своей лирической теплотой и проникновенностью. Особенно выразителен один из музыкальных вариантов, приводимый в сборнике ГИМ, № 1743 под заглавием «Плач богородицы». Вторая половина строфы совпадает с польским оригиналом (не считая транспорта на кварту вверх), первая же часть довольно существенно изменена и в мелодическом и в ритмическом отношении. Повторение начальных слов на терцию выше звучит как скорбное восклицание, придавая музыке характер патетической экспрессии (пример 62).

Наряду с танцевальной ритмикой типа мазурки для польской музыки XVI—XVII веков характерен маршевый ритм, проявляющийся как в светских, так и в религиозных жанрах (367, 78). Примером польской духовной песни маршевого склада может служить псалма «Размышля мы дзись верни хрещсияне» (пример 63).

Ритмически (а отчасти и по мелодическому рисунку) первая строка этой псалмы близка началу известной песни «Радуйся, радость твою воспеваю», которую Дилецкий рекомендовал как образец превращения «песни мирской» «на гимны церковные». Если напев приведенной псалмы изложить вдвое более короткими длительностями, то эта близость становится вполне наглядной (пример 64).

Можно установить сходство этой псалмы и с рядом других песнопений торжественного гимнического характера (например, «Слышите, людие, и внемлите» на воссоединение Украины с Россией). Ритмическая же формула, связываемая обычно с «Радуйся», стала одним из типичных «странствующих» оборотов, многократно воспроизводимых в сочетании с разными текстами и духовного и светского содержания.

Не все польские псалмы, имеющиеся в рукописных сборниках конца XVII века, привились на русской почве и продолжали бытовать в дальнейшем. Наибольшая часть их, по наблюдениям Позднеева, была переписана в начале 80-х годов, что совпадает с особой модой на все польское в период правления царевны Софьи. Затем количество псалм с польским текстом заметно уменьшается и к началу XVIII века почти сходит на нет (366, 484). Некоторые из них в русском переводе сохранялись в сборниках до середины XVIII столетия, другие оказались вскоре забыты. В целом польское влияние было безусловно плодотворным для русской музыкальной культуры рубежа XVII и XVIII веков. Оно способствовало формированию нового интонационного строя, нового типа

мелодического мышления, который рождался на смену полутьсячетелетней средневековой традиции. Именно в «пограничном» жанре рукописной духовной песни, занимающей промежуточное положение между фольклором и профессиональным искусством, вызрели многие элементы этой новой мелодики, новых ладогармонических принципов, новых типов формообразования.

В польской духовной песне сложился и тот вид трехголосной фактуры с параллельным движением двух верхних голосов и басом, создающим гармоническую опору, который является нормой для русских рукописных сборников. В отношении формы музыкального изложения польские канционалы не обладают постоянством и единообразием. Напевы псалм и коленд даются в них чаще всего в одноголосной записи или в четырехголосной обработке с основной мелодией в теноре или в верхнем голосе. Трехголосный склад утвердился лишь около середины XVII века. По сравнению с четырехголосием, содержащим элементы полифонической разработки, он носит облегченный характер. Голосоведение в трехголосных обработках свободнее и нередко отступает от строгих правил генерал-баса. Характерны постоянные перекрещивания двух верхних голосов, унисоны и кварто-квинтовые созвучия в заключительных оборотах, свободно допускаемые параллелизмы¹⁶. Этот тип фактуры со всеми его особенностями был воспринят во второй половине XVII века и в России.

Пути, которыми польские псалмы проникали в среду русского общества, были различны. Некоторые из песен могли быть восприняты непосредственно из первоисточника. Составители сборников, обращаясь к польским канционалам, сравнивали различные варианты и отбирали те из них, которые казались наилучшими. Об этом свидетельствуют пометки в сборнике ГИМ, № 1743: «зри в кантычках», «есть в кантычках». К приведенной выше колядке «Ангел пастырем мовил» сделано примечание: «А в печатной кантычке сей псалм разнится» (л. 198 об.). Вместе с тем многие песни этого рода приходили в Россию с Украины и из Белоруссии, где они получили распространение уже в начале столетия. Украинские и белорусские просветители, работавшие в Москве во второй половине XVII века, не только знакомили русских людей с образцами нового жанра, но и активно способствовали его развитию.

До нас не дошли старейшие украинские и белорусские сборники¹⁷. Но есть ряд данных, свидетельствующих о том, что жанр многоголосной духовной песни культивировался в Киевской ака-

¹⁶ Ряд образцов подобного изложения есть в упомянутой уже рукописи бенедиктинского монастыря в Станьотках. Некоторые из них приведены в издании польских коленд (349, II).

¹⁷ Л. Ф. Костюковец утверждает, что канты и псалмы зародились в Белоруссии еще в XVI веке, ссылаясь при этом на польские канционалы, которые были изданы в белорусских городах, входивших тогда в состав Речи Посполитой (121, 34—35). Однако нет никаких оснований считать эти канционалы явлениями белорусской культуры. Переходя к рассмотрению конкретных образцов, автор пользуется сборниками XVII—XVIII и даже начала XIX века.

демии и в православных братствах областей, граничивших с Польшей или находившихся под ее владычеством. Псалмы сочинял и пропагандировал известный украинский церковно-политический деятель и писатель Лазарь Баранович, являвшийся в 50-х годах ректором Киевской академии (190, 63).

Влияние украинской
народной песни
на мелодику псалмы

Элементы украинского фольклора нередко присутствуют в польских религиозных песнях. Как это часто бывало в истории, Польша, стремясь подчинить своему влиянию население оккупированных восточнославянских земель, лишит его не только политической, но и духовной самостоятельности, заимствовала и использовала многое из культурного достояния покоренных ею народов. Так, в польском обществе XVII века пользовались популярностью украинские народные песни. Происходил процесс взаимного обмена и оплодотворения, в результате которого возникали смешанные формы, носящие черты разных национальных культур. Этот процесс можно наблюдать и в духовной песне, близко соприкасающейся с народным творчеством. В польских псалмах часто слышатся характерные интонации и ритмы украинской народной песни¹⁸.

Так, типичным образцом украинской колядки является переведенная с польского песня «Новый год бежит» («Nowy rok bieży»), которая входит в состав большинства рукописных сборников XVII и XVIII веков (пример 65).

Текст этой песни построен на ритмической формуле (5 + 5 + 3 + 5 + 5 + 3), характерной для группы колядок, распространенных на территории Украины. Ритмическая структура поэтической строфы находит очень точное выражение в ритме напева. Близкую фольклорную параллель мы находим в записанной В. Л. Гошовским закарпатской колядке (пример 66). «Независимо от формы периода и ритмики, — пишет тот же исследователь, — в структуре стиха колядок наблюдается определенная закономерность, которая ничем не нарушается: стих всегда 10-сложный с цезурой посередине — 5 + 5. После стиха следует обычно рефрен или припев, образуя вместе музыкальный период» (64, 97; см. также: 102, 103—154).

Аналогична по структуре польская псалма «Есть здрада в свеце»¹⁹, но к десятисложнику здесь прибавлен не краткий трехсложный рефрен, а полустрока из пяти слогов. Благодаря ритмически более широкому распеву возникает симметричное четырехтактовое построение (пример 67).

Как замечает Квитка, наряду с десятисложником в украинских колядках встречается и восьмисложный стих: 4 + 4 (102, 150). Напевы такого рода приближаются к типичной коломыечной струк-

¹⁸ И. Фейхт указывает на преломление ритмов украинской коломыйки и качака в польских колендах (330, 1407).

¹⁹ Она приводится в сборниках обычно в русском переводе — «Есть прелесть в свете», приписываемом Симеону Полоцкому.

туре — 4 + 4 + 4 + 2. Близок коломыйке и напев покаянной псалмы «Ах мой смутку, ма жалосци». Однако, как и в предыдущем примере, эта народная ритмическая формула несколько трансформирована: четырнадцатисложник заменен регулярным чередованием восьмисложных строк, группирующихся попарно. Ближе к народному прототипу ритмическое строение напева, основанное на формуле АААВ, с обычным в псалме расширением заключительной фразы (во втором предложении эта формула несколько варьирована; пример 68). Любопытно отметить буквальное совпадение начальной мелодической фразы с основной попевкой закарпатской коломыйки «На високій полонині» (пример 69).

Духовные песни
Германа
Воскресенского

Наряду с перепиской, переводами и переработками духовных псалмов польского и украинско-белорусского происхождения в Москве и подмосковных монастырях уже в

60—70-х годах разворачивается самостоятельная творческая деятельность в этой области песенной поэзии. «Книжная песня» являлась основным видом творчества поэтов никоновской школы, составившей важный этап в развитии русского силлабического стихотворства.

Одной из наиболее интересных личностей среди монашествующих поэтов XVII века был Герман, занимавший в Новоиерусалимском Воскресенском монастыре ряд руководящих постов вплоть до архимандрита. В рукописных сборниках сохранились принадлежащие ему песни, авторство которых устанавливается благодаря акростихам, зашифровывающим имя стихотворца (см.: 200)²⁰. В одном из акростихов Герман именуется себя уставщиком, из чего явствует, что он профессионально владел певческим искусством и мог сам сочинять музыку к своим стихам.

Песни Германа самостоятельны и в поэтическом и в музыкальном отношении. Новоиерусалимский поэт-песнопевец не следовал польским или украинским образцам и обращался в своем творчестве к другим источникам. Это были православная религиозно-гимническая поэзия и русская народная песня. Его песенные тексты являются часто как бы свободными поэтическими парафразами на слова канонических богослужебных песнопений. Наряду с этим он часто пользовался специфическими фольклорными приемами и оборотами речи. Позднеев отмечает, что «в песнях Германа начинают встречаться характерные для фольклора повторения в виде сочетания этимологически родственных слов („любное любить“, „изнурити нас, изнуривш“ и т. д.) и построения словесных формул по контрасту („оставляет мир со родители, течет по Христе со учителя“»)» (200, 368). Но общий стиль изложения и структура поэтического текста подчинены правилам силлабического стихосложения. В отличие от польской духовной песни, в которой преобладают простые и короткие стихотворные размеры, песни Германа написаны большей частью одиннадцати- и трина-

²⁰ Расшифровка акростихов сделана А. В. Позднеевым и П. В. Аравиним.

дцатисложным силлабическим стихом, что соответствует их торжественному гимнически хвалебному характеру.

Между напевами большинства его песен есть определенное сходство в мелодическом рисунке, ритмической структуре, приемах изложения. Это говорит за то, что их музыка была написана одним лицом. Встречаются мелодические обороты, близкие попевкам знаменного распева. Наряду с этим для песен Германа характерна ритмическая оживленность, подвижность, четкость метрических акцентов. Порой возникают прямые ассоциации с ритмикой плясовых народных напевов.

Большая часть песен Германа посвящена важнейшим христианским праздникам или прославлению лиц, причисленных православной церковью к лику святых. Особое место занимают три «воскресенских», то есть пасхальных гимна²¹. Все три праздничных песнопения проникнуты чувством радости и восторженного ликования, которое передается в музыке с помощью уже охарактеризованных средств. В простом и кратком напеве пасхальной псалмы «Ангельскую днесь вси радость» прежде всего обращает на себя внимание ритмическая сторона. Быстрая, оживленная ритмическая фигура плясового характера здесь подвергается разнообразному варьированию. Замедление в конце строк придает музыке характер торжественности и подчеркивает ударения силлабического стиха (пример 70²²).

В другом пасхальном песнопении Германа — «Веселия днесь и спасения час» — применяются аналогичные средства музыкального выражения, но форма его гораздо более развернута. Строфа состоит из шести одиннадцатисложных строк, тогда как обычной нормой было четыре строки. Размеры ее увеличиваются еще за счет повторения отдельных слов. При этом автор прибегает к приемам имитации, разнообразия и усложняя обычный в псалмах тип музыкального изложения. Эта песня принадлежит к наиболее интересным и значительным в творчестве Германа²³.

Элементы полифонического изложения есть и в рождественской псалме «Христос рождается». Текст этого песнопения является парафразой на слова ирмоса, известного в XVII веке в раз-

²¹ «Нет никакого сомнения, — замечает Панченко, — что эти тексты так или иначе связаны с главным храмовым праздником Нового Иерусалима: как известно, здесь в 1657 г. была освящена деревянная церковь Воскресения, а в следующем году заложен каменный храм по образцу иерусалимского храма Воскресения господня...» (183, 104—105).

²² Текст песни написан коротким восьмисложным стихом, что определяет и относительную краткость музыкальной строфы.

²³ Разбор ее см.: 104, 81—84. В сборниках встречаются и другие сходные по изложению образцы, не принадлежащие, однако, Герману. Например, хвалебный гимн богородице «Радости ходатайце, ангел и человек» (ГИМ, № 1743, л. 124 об. — 125; ГБЛ, № 9498, л. 117 об. — 119). Поэтическая строфа гимна состоит из восьми тринадцатисложных строк. Последняя строка «Радуйся богородица господь с тобой» образует рефрен, повторяющийся во всех строках. Ритмика и интонационно песня близка к пасхальному гимну Германа «Веселия днесь и спасения час». В последней строке применяется прием последовательного имитационного вступления голосов.

личных многоголосных обработках. Беря начальные его строки «Христос рождается, славите, и с небес сходит, зрящите», Герман в дальнейшем свободно развивает этот словесный зачин. Благодаря повторениям слов в разных голосах и их ритмическому несопадению нарушается квадратность построения строфы (254, 80—82)²⁴.

У Германа есть песнопения и другого характера, более лирические и самоуглубленные, проникнутые скорбно-молитвенным настроением. Мелодика таких песнопений обычно интонационно близка к знаменному распеву. Так, первая строка песни «Господи воззвах к тебе», в тексте которой развиваются мотивы 140-го псалма, представляет собой несколько измененную и расширенную попевку «паук»²⁵.

К той же группе сочинений Германа относится покаянная песня «Память предложити смерти». Позднеев предполагает, что в ее тексте получили отражение личные мотивы (200, 366). По-видимому, автор создал эту песню в один из трудных моментов своего жизненного пути, когда у него возникли мысли о смерти, что указывается в акростихе: «Плавающая водою, омываема тою, зрю ту умерша, писаша вирши Герман рыдая, поя и вздыхая. Маия месяца болезней» (пример 71).

Начальный мелодический оборот песни близок попевке знаменного осмогласия «рожек светлый» (пример 72). Но затем этот оборот развивается с помощью приемов, далеких и чуждых знаменному распеву. Поступенное восходящее движение, приводящее к кульминации примерно в точке золотого сечения (на слове «стремнинах» в четвертой строке), вносит в музыку элемент напряженной лирической экспрессии. Характерны также сурово и терпко звучащие «пустые» кварто-квинтовые созвучия на словах «гроза же яко днесь».

Как и в пасхальном песнопении «Веселия днесь и спасения час», строфа здесь расширена и охватывает шесть тринадцатисложных строк. Благодаря большой ее протяженности напев приобретает широту дыхания, преодолевается свойственная мелодике псалм дробность и механичность сопоставлений.

Жанр многоголосной духовной песни, получивший широкое развитие в России в последней трети XVII века, привлекал к себе внимание многих видных литературных и музыкальных деятелей. Имена некоторых из них мы встречаем на страницах рукописных сборников того времени. Особую ценность в этом отношении представляет неоднократно уже цитировавшийся сборник ГИМ, № 1743, в котором наиболее полно и разносторонне отражен песенный репертуар конца столетия. В различных местах этого сборника упоминается имя Дилецкого: «Справлена Дилецким» (л. 67),

²⁴ Отступление от строгой квадратности в структуре музыкального периода было вызвано строением поэтической строфы, состоящей из пяти строк с числом слогов: 9 + 9 + 13 + 9 + 9.

²⁵ См.: ГИМ, № 1743, л. 21 об. — 22, а' также: ГПБ, Q XIV № 25; ГИМ, Щук., № 61.

«справу Дилецкого» (л. 80) и т. п. Из этих пометок можно заключить, что составитель сборника²⁶ обращался к авторитетнейшему музыкальному педагогу и теоретику, основателю московской школы мастеров партесного многоголосия, за помощью и консультацией при редактировании нотных записей. Рождественский гимн «Днесь Христос рождается от девы» (л. 26 об. — 27) снабжен пометкой: «Списано у Василя Титова». Можно полагать, что ему же принадлежит и хвалебное песнопение «Вси языцы руками плещите» с акrostихом «Василий» (л. 227 об. — 228). По предположению Позднеева, оно относится к концу 70 — началу 80-х годов (199, 420)²⁷.

Тексты псалм сочиняли крупнейшие поэты того времени. Симеон Полоцкий помимо «Псалтыри», являющейся одной из наиболее значительных его литературных работ, переводил польские духовные песни²⁸ и написал несколько оригинальных произведений этого жанра. Известно около десятка песенных текстов, принадлежащих Дмитрию Ростовскому (см.: ГБЛ, № 9498), в том числе перевод польской покаянной псалмы «Имам аз своего Исуса моего». Позднеевым была высказана гипотеза о принадлежности одной из групп «книжных песен» Епифанию Славинецкому. Он определяет их как «песни эпического характера», в которых «все спокойно, чувство звучит приглушенно, налицо некоторая отвлеченность, созерцательность, мысль течет размеренно — в длинных предложениях, со многими определениями и приложениями...» «Все они, — пишет Позднеев, — хвалебные и находятся в старейших рукописных песенниках начала 1680-х гг., а возникли, значит, ранее... Это песни большого формального мастерства, чаще описательного, реже повествовательного характера» (201, 20; см. также: 365).

В какой степени обоснована гипотеза Позднеева о Епифании Славинецком как авторе «книжных песен» — это вопрос, относящийся к сфере компетенции литературоведов²⁹. Но независимо от того, кто мог быть автором песен охарактеризованного типа, они представляют несомненный интерес как по своему поэтическому

²⁶ На обороте листа 193 есть подпись: «Собирал и переписал перодиакон Дамаскин своєю рукою». Дамаскин был одним из сподвижников Никона, оставшихся верными опальному патриарху и после его осуждения и ссылки (199, 423).

²⁷ Эта песня вошла в состав большинства сборников конца XVII — начала XVIII века, в том числе: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 2469; ГИМ, Шук, № 61; ГБЛ, № 9498.

²⁸ Перевод Полоцким приведенной выше песни «Jest zdrada w swiecie» («Есть прелесть в свете») подробно анализируется в книге В. Перетца (187, 132—150). Отмечая трудность задачи, стоявшей перед переводчиком, который должен был в точности сохранить размер и стихотворную форму оригинала, Перетц считает, что этот перевод следует признать одним из лучших, хотя имя его автора осталось исследователю неизвестным. Перевод Полоцкого представлен в сборниках: ГИМ, № 1938; ГИМ, Шук., № 61, ГПБ, Q, XIV, № 25, ГБЛ, № 9498.

²⁹ Само по себе предположение Позднеева вполне правдоподобно. Еще Перетц указывал на «присмы переводчиков школы Епифания Славинецкого и его ученика, инока Евфимия» (187, 150) в переводах польских песен.

строю, так и в музыкальном отношении. Музыка их присуща неторопливая размеренность, торжественность тона, большей частью светлая мажорная окраска. В песнях этого рода превосходятся некоторые типичные обороты петровского панегирического канта. Как характерный пример можно привести приписываемый Поздневым Епифанию Славинецкому рождественский гимн «День не вечерний» (пример 73).

Другая песня подобного же типа — «Воссия свыше светом» — близка только что приведенной по общему характеру и строению текста и напева. Первая пара строк объединяется в одно построение из двух подобных частей (в песне «День не вечерний» это простое повторение), вторая пара образует род припева с ритмическим дроблением в начале и увеличением ритмических длительностей в последней строке. Это плавное, замедленное завершение строфы придает музыке особую широту и величавость. Можно утверждать с уверенностью, что автором ее был талантливый мастер, сумевший объединить различные элементы в одно целое, избегнув механической квадратности (пример 74).

Руку одаренного художника и мастера, свободно владеющего техникой музыкального письма, обнаруживают и некоторые из песен скорбно-элегического, покаянного характера, отличающихся чертами повышенной эмоциональной экспрессии. Выражение чувства углубляется, приобретает более личную окраску. В текстах это достигается с помощью патетических возгласов, междометий, преувеличенных сравнений и эпитетов. Не всегда напряженная экспрессия слов находит достаточно верное отражение в музыке. Бывают случаи, когда к ярко выразительному тексту подбиралась музыка, основанная на стандартных, типовых оборотах. Но можно назвать ряд примеров, в которых и слова и музыка находятся в полном соответствии между собой. Такова покаянная псалма «Радость моя днесь в слезы и в плач обратися», начальный мелодический оборот которой напоминает интонации оперного *lamento* (пример 75).

Выразительно звучит и вторая половина строфы, начинающаяся со сдвига в более высокий регистр, после чего мелодия плавными уступами секвенцеобразно опускается к исходному уровню. Напев песни отличается большим интонационным единством и законченностью, развиваясь целиком из первого построения. Отдельные мелодические обороты напоминают попевки знаменного распева, что соответствует и характеру текста, язык которого близок к церковнославянскому и почти лишен полонизмов и украинизмов. При всем этом в музыке песни проявляются черты новой, более индивидуализированной выразительности.

Песни светского содержания

Немногочисленные образцы песен светского содержания, вошедшие в состав рукописных сборников XVII века, стилистически не выделяются из общей массы. В них используются те же выразительные средства, те же приемы поэтического и музыкального изложения, которые были характерны для духовной псалмы. Одни и те

же образы, сравнения и эпитеты можно встретить как в религиозной песне хвалебно-гимнического типа, так и в канте на историческую тему. Общеупотребительные типовые мелодические обороты переходили из одной песни в другую, соединяясь с текстами различного содержания.

Группа песен была посвящена воссоединению Украины с Россией и русско-польской войне 1654—1667 годов. Остропублицистический характер их текстов указывает на то, что они были сложены «по свежим следам» событий. В этих песнях проводится мысль об исконном единстве славянских народов, порицается их междоусобная вражда, воспеваются могущественный русский царь как избранник божий, который один способен «противных смирити» и защитить православную веру. Наибольший интерес представляет песня «Слышите, людие, и внушите», в девятнадцати строфах которой излагаются важнейшие моменты истории российского государства — «От Рюрика, князя великого, И Игоря всенарочитого До ныне в Украине Российской непременно»³⁰. Автор песни был, по-видимому, духовным лицом, и события, о которых повествуется в тексте, истолковываются им в религиозном духе. Начиная изложение с древних времен, он упоминает о князьях Владимире и Ярославе, насадивших и распространивших христианскую веру на Руси, затем переходит к нашествию «скифов» (татар). Обрушившееся на страну бедствие было, по его мнению, результатом божьего гнева, вызванного тем, что «в России грех умножися». Потом «ляхи», ополчившись на Русь, ее «надвое зле разделиша». Но «Малая Русь» восстала против угнетателей с мечом в руках и добилась освобождения и воссоединения со своим старшим братом: «Россия паки совокупляет И всех ужасна врагов бывает, Царь бо в ней царствует И о вере красует».

В стилистическом отношении эта песня примыкает к той группе произведений, которые Позднеев называет «песнями эпического характера». Начало ее перекликается с первыми строками псалма «Услышите вси сия днесь языцы и внушите вси вселенней языцы». Поэтический текст, отличающийся торжественной приподнятостью тона, изобилует преувеличенными громкозвучными эпитетами: «преславных» — «многодержавных», «премошный» — «всеблагопомощный». Вместе с тем язык песни содержит элементы простой народной речи. «Язык песни „Слышите, людие, и внушите“, — замечает Позднеев, — русский со словами просторечия и некоторыми славянизмами — для придания некоторой торжественности» (197, 233).

Такое же сочетание торжественности и простоты характерно и для музыки песни «Слышите, людие, и внушите». Она основывается на варьированном повторении одной попевки, близкой народным эпическим напевам, а упорный, неизменный ритм напоминает размеренный и неторопливый шаг торжественного шествия (при-

³⁰ Текст этой, а также нескольких других «книжных песен» исторического содержания, опубликован В. Н. Перетцем (188).

мер 76). Интересно отметить, что на тот же напев были распеты слова духовной псалмы «Радуйся, радость твою воспевая» в одном из вариантов, представленных в сборнике ГИМ, № 1743 (л. 118 об.).

В сборниках конца XVII — начала XVIII века мы находим еще две исторические песни, связанные с событиями тех же лет, — «Кто хочет прииди и узри»³¹ и «В жалости днесь зело обомираю»³². По содержанию текстов можно довольно точно определить время их происхождения. Обе песни следует, по-видимому, приурочить к летней кампании 1654 года, когда русскими войсками был нанесен тяжелый удар польско-литовской армии на оккупированных украинских и белорусских землях, в результате которого были освобождены более тридцать городов. В первой из названных песен драматически описывается картина жестокой междоусобной брани: «Брат брата убивает, кровь отца проливает», «точат крови токи, падают отроки, юноши млады и девы, матери бывают вдовы», «земля стала пуста пред тым суша густа». Вторая песня рассказывает о поражении Польши³³. Она написана в характере плача матери, скорбящей о вражде и усобице своих сыновей: «Ляхи, Русь, Литва — то суть чада моя, Два возгордиши, взяша мечи своя». Основная мысль песни заключается в том, что Русь³⁴, Польша и Литва, как дети одной матери, должны жить в мире и согласии, чтобы быть сильными и давать совместный отпор общему врагу.

Музыкально две эти песни менее интересны, чем приведенная выше. Напевы их несамостоятельны: «В жалости днесь» близка к польским духовным псалмам покаянного характера, «Кто хочет прииди и узри» напоминает западную песню балладного склада с типичным для нее шести- или двенадцатидольным размером и плавной неторопливостью мелодии. Впечатление ровной и размеренной текучести усиливается повторением каждой музыкальной фразы в парных сочетаниях строк стихотворного текста³⁵ (пример 77).

К другой группе относятся песни нерелигиозного содержания на слова из «Песни песней». Хотя эта книга и входит в состав Библии, но принадлежность ее к «Священному писанию» чисто внешняя и формальная. В ней воспевается не идеальное, абстрактное чувство, которым проникнуты многие произведения средневековой религиозной поэзии, а земная, плотская любовь. Исследова-

³¹ ГИМ, № 1743; ГИМ, № 1938; ГИМ, № 2469; ГИМ, Щук., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25; ГБЛ, № 9498.

³² ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 1938; ГИМ, Щук., № 61.

³³ В сборнике ГПБ (Q XIV, № 25, л. 16 об.) ее содержание поясняется следующим образом: «Глаголет Польша о бывшей храбрости и пленении своем и о покорении ко благочестивому царю и великому князю Алексею Михайловичу».

³⁴ Понятием «Русь» в то время охватывались как собственно Россия, так и Украина и Белоруссия.

³⁵ Стихотворная строфа в этой песне не совсем обычна для силлабической поэзии. Она охватывает восемь строк, группируемых по принципу: 8 + 8 + 6 + 6 + 8 + 8 + 7 + 7.

тели справедливо усматривают в стихотворных переложениях «Песни песней» русскими писателями XVII века первые ростки любовной лирики, зарождающейся в рамках духовной поэзии. Пока еще не были найдены особые, самостоятельные средства для выражения любовного чувства. В текстах этих песен сохраняются много элементов церковной фразеологии, а напевы их ничем существенно не отличаются от мелодики религиозных псалмов. Впрочем, такое несоответствие средств выражения выражаемому чувству было присуще и любовной лирической песне начала XVIII века. Складывающийся в это время на основе пестрого смешения разнородных элементов «новый жаргон любви» (191, 36) отличался тяжеловесностью строя речи, обилием вычурных, напыщенных слов и выражений. Впечатление известной неловкости и принужденности производит и музыка многих лирических песен, восходящих к петровской эпохе или несколько более поздним годам. Знакомясь с псалмами XVII века на слова «Песни песней» в «польском» трехдольном ритме, убеждаешься, что они, пожалуй, не очень далеки от галантной «песни на миновет» (менуэт), получившей широкое распространение в 20—30-х годах следующего столетия (пример 78).

«Псалтырь
рифмованная»
С. Полоцкого—
В. Титова

Особое место среди «книжных песен» XVII века принадлежит «Псалтыри рифмованной» Симеона Полоцкого с музыкой В. Титова. Этот труд вызывает интерес к себе уже тем, что в нем встретились два выдающихся представителя русской стихотворной культуры и музыки. Он содержит более полутора ста образцов³⁶, объединенных общностью тематики и единством авторских почерков.

Стихотворное переложение всех псалмов Давида, сделанное Полоцким за очень короткий срок в 1678 году, было двумя годами позже напечатано в роскошном оформлении с гравюрой С. Ушакова, изображающей библейского песнопевца с раскрытой книгой и арфой в руках, освещенного нисходящим с неба лучом божественного света.

Музыка Василия Титова написана, по-видимому, около середины 1680-х годов. Точная дата ее создания неизвестна, но из сопоставления данных, имеющихся в различных дошедших до нас экземплярах, можно установить ее с довольно большой степенью приближенности. На титульном листе рукописи ГПБ, Q XIV, № 41 имеются две надписи. Первая из них сообщает, что «Псалтырь» Симеона Полоцкого, изданная в 1680 году, была написана «повелением благочестивейшего великого государя нашего царя и великого князя Федора Алексеевича». Вторая надпись гласит: «А ноты на рифмы положены повелением благочестивейших великих государей наших царей и великих князей Иоанна Алексеевича и Петра Алексеевича, вся Великия и Малыя и Белья России само-

³⁶ Кроме 150-ти псалмов Давида в книгу было включено еще 10 разных песнопений и «Месяцеслов», то есть 12 песен на все месяцы года.

держцев: чрез композицию, сиречь чрез творение их царского пресветлого величества певчего диака Василия Титова». Иван и Петр Алексеевичи были посажены на престол в 1682 году после смерти их старшего брата Федора и в течение некоторого времени разделяли царский титул, находясь под опекой фактической правительницы государства царевны Софьи. Следовательно, музыка не могла быть написана ранее 1682 года. В Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде находится роскошно оформленный экземпляр «Псалтыри» Полоцкого и Титова с посвящением царевне Софье, датированный 1687 годом. По-видимому, этот экземпляр является более поздним. Таким образом, музыка к «Псалтыри рифмованной» могла быть написана в промежутке между 1682 и 1687 или 1686 годами.

В предисловии к «Псалтыри» Симеон Полоцкий разъясняет мотивы, побудившие его взяться за свой труд. Указывая сначала на особый тип стихосложения, присущий «Псалмам Давида» в оригинале, затем на известные ему греческие, латинские и польские стихотворные переводы псалтыри, Полоцкий далее пишет: «Третья вина [причина], яко мнози во всех странах Малыя, Белыя, Черныя и Червоныя России, паче же во Велицей России в самом царствующем и богоспасаемом граде Москве возлюбиле сладкое и согласное пение польския псалтыри стихотворно преложенныя, обыкоша тыя псалмы пети, речей убо мало или ничтоже знающе и точно о сладости пения увеселяющесе духовне, да убо сладостию пения и поемых разум содержаще разумно хвалят господа, преведох псалмы славенския на различных стихов роды, им же вся гласов подзнаменования, яже суть на псалмы польския приключитися могут».

Говоря о пении псалмов, «речей убо мало или ничтоже знающе и точно о сладости пения увеселяющесе духовне», Полоцкий имеет в виду обычай пения по нотам с польским текстом, написанным буквами славянского алфавита, о котором уже была речь выше. Задачей переводчика было дать возможность русским людям «разумно хвалить» бога пением, понимая смысл того, о чем поется. Для этого к его переводам должны были быть подписаны ноты («гласов подзнаменования»), причем он допускал, что напевы могут оказаться иногда теми же самыми, на которые поются польские псалмы. Однако Полоцкий оговаривается, что не во всех случаях польские мелодии могут соответствовать переводу из-за несовпадения стихотворных размеров. Эти отступления, как объясняется дальше, были вызваны отчасти трудностью перевода, отчасти же тем, что переводчику «не всех... псалмов польских гласы суть известны». К таким псалмам, заявляет Полоцкий, «мощно есть желаемо подложити пение».

Считается установленным, что свои переводы Полоцкий делал с польского. Оригиномалом для него служила, по всей вероятности, «Псалтырь Давидова» Яна Кохановского. Этот выдающийся литературный памятник польского Возрождения, выдержавший на протяжении столетия двадцать изданий, был известен и в Москве

во второй половине XVII века³⁷. Псалмы Кохановского не только читались, но и пелись. Впервые они вышли в свет в 1580 году с музыкой М. Гомулки. Композитор писал в предисловии к этому изданию, что он стремился сочинять музыку так, чтобы она была доступна для простых, специально не обученных людей (362, 26). Однако его псалмы, изложенные четырехголосно в хоральном складе с незначительными элементами полифонии, требуют для своего исполнения все же известной музыкальной подготовки. Поэтому к стихам Кохановского стали позже подбирать другую, более простую музыку. Некоторые из этих вариантов попали в русские рукописные сборники³⁸.

Из приведенных слов Полоцкого можно заключить, что эти псалмы были ему известны и он частично ориентировался в своих переводах на уже существующие, знакомые мелодии, бывшие «на слуху». Этим объясняется совпадение стихотворных размеров в значительной части его переводов с поэтической формой псалмов Кохановского (62, 12). Вместе с тем Полоцкий не следовал по пути большинства переводчиков польских духовных песен, стремившихся по возможности точно передать синтаксическую структуру, лексику оригинала и даже его звуковой строй. «Псалтырь рифмовторная» выделяется не только мастерством версификации, чистотой языка, почти лишенного привычных полонизмов, но и что особенно важно, индивидуальной авторской трактовкой традиционных библейских образов. Исследователи литературной деятельности Полоцкого подчеркивают самостоятельность его подхода к истолкованию библейских текстов. Нередко он позволял себе отступать от буквального смысла слов, что послужило поводом для нападков на него со стороны церковных властей. «Переложения псалмов, — пишет И. З. Серман, — превращались у него в изложение чувств и мыслей самого поэта-переводчика... В привычных, общепризнанных формах, освященных религией и церковью, пробивается новое содержание, звучит голос поэта, голос личности» (252, 218). Поэтому Полоцкий имел право заявить в предисловии к своему труду, что не подражал «преводника польского» ни «во украшении пинтическом, ни в толковании еже противу еврейского».

Стихотворные переводы отдельных псалмов на русский язык делались и раньше. Они включались в сборники духовных песен в общем алфавитном порядке вместе с подобранными к ним или специально сочиненными напевами. Но никто не решался взяться за огромный труд стихотворного переложения всей псалтыри. В лице Василия Титова Полоцкий нашел достойного сотрудника,

³⁷ Петец указывает ряд экземпляров стихотворно изложенной польской псалтыри, имевшихся в частных и монастырских библиотеках Москвы XVII века. Среди них «Книга псалтырь на виршах Іана Кохановского», поименованная в описи книг Заиконоспасского монастыря, в котором находилась постоянная резиденция Симеона Полоцкого (187, 201).

³⁸ Позднеев называет 11 псалмов Кохановского, воспроизведенных в сборниках XVII века в оригинале, на польском языке (366, 487).

который смог придать его стихам соответствующую музыкальную форму.

Музыка Титова к стихотворным переводам Полоцкого очень проста по своему складу, порой в ней бывает трудно узнать руку мастера больших, развитых по фактуре многоголосных композиций.

Эта простота и элементарность музыкального склада были вызваны сознательной установкой на массового исполнителя, не имеющего никакой специальной подготовки. Титов следовал в этом отношении намерениям самого поэта, стремившегося к тому, чтобы его стихотворные переложения псалмов, положенные на музыку, могли проникнуть в самые широкие слои населения и вытеснить из обихода народные песни³⁹. Кладя «ноты на рифмы», Титов ориентировался не на музыкально образованных людей, а на рядовых любителей душевспасительного пения, может быть даже не знающих нотной грамоты и запоминающих мелодию на слух. Однако при всей простоте и непритязательности музыкального склада в них достаточно ясно выражен авторский почерк. По характеру мелодии, ритму и общему выразительному строю они резко отличаются от тех польских псалмов, которые распространялись в Москве и других городах России через посредство рукописных сборников.

Это различие легко ощутить, сопоставив напев 142-го псалма в польском переводе Кохановского с музыкой Титова к русскому переводу Полоцкого (примеры 79, 80).

В данном случае самый характер перевода наталкивал на иной подход к его музыкальному воплощению. Перевод Полоцкого отличается от ярко эмоционального, патетически взволнованного по тону польского текста более эпическим характером, личное начало не выступает в нем так открыто и явно. Не совпадает и стихотворная форма обоих переводов. У Кохановского восьмисложные строки объединяются попарно с помощью смежной рифмы. Полоцкий избрал для своего перевода тринадцатисложник с цезурой после седьмого слога. Речь течет у него более плавно и неторопливо, без экспрессивных повторений и восклицаний.

Н. Ф. Финдейзен обратил внимание на то, что в своих псалмах Титов «нередко вставлял ритмические и гармонические (реже мелодические) обороты, свойственные народной песне» (294, 298). В качестве образца он приводит 45-й псалом «Бог нам сила прибежище». Аналогичное наблюдение было уже раньше сделано С. В. Смоленским, по мнению которого, подтверждаемому и Финдейзенем, в 51-м псалме «Силе в злобе что твориши» Титов «угадал секрет нашего народного рифмования музыкальных предло-

³⁹ В стихотворном предисловии к «Псалтырни», адресованном «благочестивому читателю», Полоцкий призывал:

Миряне, песни мира оставляйте,
Вместо их псалмы богу воспевайте,
Овы [те] бо ум тлят, души погубляют,
Сии ум здравят и души спасают.

жений не их началами... а одинаково ритмованными и сходно-мелодическими окончаниями (255, 72).

Примеры подобного рода у Титова далеко не единичны. В музыке многих его псалмов ощущается явно выраженная близость к народной песне, причем именно к песне плясового склада с ее характерной ритмической остротой, живостью и стремительностью. Иногда это приводит даже к известному противоречию между музыкой и характером слов. Так, в 141-м псалме «Гласом моим к богу возвах» веселый и оживленный плясовой напев мало вяжется с текстом, говорящим о слезах и печали (пример 81).

Напевы псалмов в большинстве случаев кратки и основываются на простейших, легких для запоминания мелодических оборотах. Наиболее распространенные типы строения музыкальной строфы: $a+a+v+v$; $a+a+v$, реже $a+a+v+a$ или $a+a+v+c$. При этом строгая симметрия часто нарушается благодаря ритмическому расширению последнего построения, изложенного более крупными длительностями. Однако это нарушение кажущееся. Укрупнение длительностей представляет собой как бы выписанное *ritenuto*, которое не имеет конструктивного значения. Встречаются и совсем короткие «напевки», охватывающие одну строку текста и не поддающиеся расчленению на отдельные фразы. Таков, например, 66-й псалом с мелодией явно выраженного плясового характера (пример 82).

Напевы охарактеризованного типа являются для Титова известным стандартом, которого он придерживается в большинстве псалмов. Иногда, впрочем, он отходит от этого стандарта и создает выразительную, проникновенную музыку, передающую все оттенки чувства, воплощенного в тексте. Выделяется в этом отношении 27-й псалом с текстом скорбно-покаянного содержания. В первой строке слова «слезно взываю» подчеркнуты патетическим «возносом» голоса в высокий регистр с отклонением в строй минорной доминанты. Повторение слов «еще ты боже», выделенных из контекста с помощью пауз, придает им характер настойчивой мольбы. В заключительном построении контраст создается отклонением в субдоминанту, после чего слова «в гроб мя вселиши» воспринимаются как исполненное глубокой печали личное признание. В музыке этого псалма, отличающейся тонкостью и разнообразием выразительных нюансов, ясно ощущается индивидуальное начало, тот «голос личности», который отмечает цитированный исследователь и в стихотворных переводах Полоцкого. Исходя из выразительных задач Титов нарушает структуру поэтической строфы. Полоцкий применяет так называемую «сапфическую» строфу, состоящую из трех одиннадцатисложных строк (в данном случае допущено известное нарушение, так как первая строка состоит из десяти слогов) с добавлением краткой пятисложной строки. Титов выделяет начальные слова третьей строки («еще ты, боже»), повторяя их дважды, а вторую половину этой строки объединяет с конечной, пятисложной, в одно музыкальное построение (пример 83).

Широкой популярностью в России XVII века пользовался 136-й псалом «На реках вавилонских». Музыка этого титовского псалма, в сущности, может рассматриваться как несколько упрощенный вариант охарактеризованного выше 27-го псалма.

К лучшим, наиболее цельным по выражению и художественно законченным частям цикла надо отнести 137-й псалом на слова гимнически-хвалебного характера. Его начальный мелодический оборот напоминает напев известной псалмы «Радуйся, радость твою воспеваю», но в дальнейшем развитие протекает иначе. Ровно, неторопливо развертывающаяся мелодия с элементами маршеобразности звучит торжественно и величаво. Некоторыми своими чертами музыка псалма предвосхищает стиль петровского панегирического канта (пример 84).

В последних трех псалмах («Бога с небес вси хвалите», «Песнь нову господеви сладце воспевайте», «Хвалите в святых») композитор несколько усложняет изложение, пользуясь приемами, обычными в крупных формах партесного многоголосия, — имитации в двух верхних голосах, пространные рулады инструментального типа. В целом, однако, и здесь фактура остается простой и ясной.

Приложенные к псалмам десять библейских песен и «Месяцеслов» написаны в той же манере и не выделяются какими-нибудь особыми приметами. Среди библейских песен обращают на себя внимание седьмая — «Дела господня господа вся благословите» — и восьмая — «Господи отец наших благословен еси». В основу их положены фрагменты из так называемой «Книги Даниила», включенные Симеоном Полоцким в его пьесу «О Навходоносоре царе, теле злате и о трех отроцех». После слов ангела, посланного с небес для спасения отроков, свергнутых в раскаленную печь, —

Яко росую тем ся охлаждайте,
богу вашему честь и славу дайте!

в тексте пьесы имеется ремарка: «Тогда Азария или Мисах начнет глаголати умиленно: „Благослови еси, господи боже отец наших, и хвално и прославлено имя твое во веки, яко праведен еси о всяческих, яже сотворил еси нам“ и проч., яко же есть у Даниила в главе 3...» Несколько далее мы снова читаем: «Таже вси трие отроцы умиленными гласы да поют: „Благословен еси, господи боже отец наших, и хвален и превозносим во веки“ и проч., такожде у Даниила».

Возможно, что стихотворные переложения этих фрагментов были сделаны Полоцким в связи с постановкой его пьесы. Если это так, то можно допустить, что остальные восемь песен предназначались для другой пьесы Полоцкого — «Комедия притчи о блудном сыне», где хор выступает такое же количество раз. Конечно, это только догадка, но вполне правдоподобная, объясняющая включение Титовым этих песен в свой сборник.

Общий стилистический строй музыки Титова в этом произведении близко напоминает песни крупнейшего мастера никоновской

школы Германа Воскресенского. Эта близость простирается иногда до буквального совпадения отдельных оборотов.

Для обоих авторов характерны преобладание светлых празднично-ликующих образов, ярко выраженный национальный характер музыки, в которой часто слышатся ритмические обороты и интонации русской народной песни. Сходство это не случайно, оно говорит о преемственности в творчестве двух художников, связанных общностью идейно-эстетических позиций, а возможно, и личной близостью. Так же как и монашествующий поэт из Нового Иерусалима, являвшийся его предшественником в данной области, Титов стремился противопоставить польской псалме самостоятельный тип духовной песни, опирающийся на традиции отечественной культуры и чуждый всякой подражательности.

«Псалтырь рифмотворная» Полоцкого—Титова неоднократно переписывалась полностью или частично. При этом иногда давались только начальные строфы текста, незначительные изменения вносились и в музыкальную фактуру. В некоторых списках мы находим надписи владельцев или другие данные, позволяющие судить о том, в какой среде эта певческая книга получила преимущественное распространение. Так на одном из экземпляров, хранящихся в Библиотеке АН СССР (БАН, IB, № 117), есть подпись певчего дьяка Андрея Васильевича Нижегородца. Сохранился список «Псалтыри», принадлежавший Соловецкому монастырю (ГПБ, Сол., № 800/692). В конце этой рукописи приписаны два канона в трехголосном изложении. Избранная группа псалмов и «Месяцеслов» Полоцкого с музыкой Титова входят в состав сборника ГБЛ, ф. 310, № 899. На оборотной стороне переплета есть надпись: «Сии псалмы иеродиакона Иоакима». Другая, более подробная надпись частично стерлась. На основании поддающихся прочтению частей ее А. В. Позднеев предполагает, что владельцем рукописи был иеродьякон Вознесенского монастыря в московском Кремле ⁴⁰.

Таким образом следует заключить, что «Псалтырь» Полоцкого и Титова была распространена преимущественно в духовных кругах. В сборники смешанного типа, пользовавшиеся более широкой популярностью, лишь изредка проникали отдельные образцы из этого обширного собрания. При этом связь музыки и текста иногда распадалась и к переводам Полоцкого подставлялись другие напевы.

Это не снимает исторического значения «Псалтыри рифмотворной» как одного из интересных и характерных памятников русской поэзии и музыки переходного периода, когда новое еще не могло проявить себя с достаточной полнотой и силой, не находя вполне адекватной формы для своего выражения.

⁴⁰ См. машинописное описание рукописных сборников песен в собраниях Отдела рукописей ГБЛ, составленные Позднеевым. Кроме перечисленных известны и другие списки «Псалтыри» Симеона Полоцкого и Василия Титова (БАН, Арх. ком., № 100; ГИМ, Увар., № 760; ГБЛ, ф. 228, № 203), не имеющие указаний на их владельцев.

Вытеснение одноголосного знаменного распева так называемым партесным многоголосием, утвердившимся в русской церковнопевческой практике на рубеже XVII и XVIII столетий, выходило по своему значению за рамки обычной реформы, несколько обновляющей сложившуюся традицию и приспособлявавшей ее к требованиям времени. Эта смена композиционных принципов знаменовала коренной перелом во всем строе музыкального мышления, характере восприятия и вкусах людей.

В отличие от чисто мелодического по своей природе одноголосного знаменного распева в партесном пении главенствующая роль принадлежит гармоническому началу, в значительной мере определяющему и характер мелодики. В произведениях партесного многоголосия мелодии не обладают той широтой, свободой дыхания и богатством ладовых оттенков, которые присущи средневековой русской монодии. Как правило, они невелики по своей протяженности и отличаются четкой метrorитмической и тональной организованностью. Гармония, основанная на пусть еще не всегда последовательно осуществляемом, но безусловно главенствующем принципе тонико-доминантовых отношений, является конструктивно организующим и цементирующим элементом музыкального целого. Не приходится говорить о том, как сильно отличался чисто фонический эффект, производимый стройным гармонически согласованным звучанием множества различных по тесситуре и тембровой окраске голосов, от однотонной звучности мужского хора, поющего в унисон в ограниченном диапазоне, редко превышающем октаву.

Новый стиль партесного пения требовал и другого характера исполнения, иной манеры звукоподачи, чем в знаменном распеве. В работах по истории русской музыки и стихотворной культуры много раз цитировалось то место из «Путешествия» Павла Алеппского, где сравнивается «нотное пение» украинцев со старой певческой манерой, продолжавшей еще жить на Руси в середине XVII века: «Пение казаков (украинцев. — Ю. К.) радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст, они страстно любят нотное пение, нежные и сладостные мелодии. У них же (москвитов. — Ю. К.) пение идет без обучения, как случится, все равно: они этим не стесняются. Лучший голос у них — грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю... Они насмеяются над казаками за их напевы, говоря, что это напевы франков и ляхов, которые им известны» (180, 96).

Автор приведенных строк, приезжавший в Россию в 50-х годах XVII века в составе свиты антиохийского патриарха, вероятно, не слышал партесного пения в Москве, где оно еще не получило широкого распространения. Но споры о нем уже велись. Непреклонные защитники старины относились к чувственной красоте и полнотонности этого пения с таким же суровым осуждением, как и к

изображениям святых на новых иконах, писанных «по плотскому умыслу». Особое внимание к качеству певческого звука, его красоте и способности выражать разнообразные оттенки человеческого чувства было одним из проявлений тех ренессансных веяний, которые ощущались в различных сторонах русской культуры этого исторического периода. «Великое движение Ренессанса, — писал Б. В. Асафьев, — создавшее искусство „нового человека“, провозгласившее право свободного выявления душевности, эмоции вне ярма аскетизма, вызвало в жизнь и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях» (19, 63).

Именно партесное пение пришло с собой в Россию эту новую певческую манеру, отличающуюся ровностью звучания голоса, гибкостью вокализации, заботой о правильно поставленном дыхании. «Пение по партесам» оказалось для русских и украинских певцов школой, подготовившей их к усвоению искусства *bel canto*.

Строчное
и демественное
многоголосие

Наряду с партесным пением, основывавшимся на детально разработанной рациональной системе теоретических и композиционно-технологических правил, были известны и другие виды церковно-певческого многоголосия: строчное (двухголосное или трехголосное) и демественное (обычно также трехголосное). В современной музыковедческой литературе они часто объединяются под общей рубрикой «ранние формы русского многоголосия». Многоголосные песнопения подобного рода записывались, как правило, в виде «партитур» (или «аблетур», по терминологии того времени) — строка над строкой — знаками знаменной, путевой или демественной нотации. В конце XVII века для их записи стали пользоваться также киевской линейной нотацией. В основе их лежат канонизированные мелодии знаменного и других традиционных распевов, служившие кантусом фирмусом. К этому основному голосу («пути») присоединялись «верх» и «низ» (или только один из этих добавочных, сопровождающих голосов), а в демественном четырехголосии еще один голос, именуемый «демством».

Исследователей, обратившихся к изучению строчных и демественных многоголосных рукописей в середине прошлого века, поразили целые гроздья резко диссонирующих созвучий, непосредственно следующих друг за другом, неслыханности голосоведения. В. Ф. Одоевский в результате ознакомления с одним из таких памятников пришел к выводу, что все голоса троестрочной «партитуры» не могли петься одновременно. «Между ними, — писал он, — нет никакого гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что здесь на каждом шагу...» Обращая внимание на подвижный, обильно колорированный характер верха и низа в отличие от простого напева пути, Одоевский высказывал предположение, что отдельные голоса «троестрочника» были не частью мно-

гоголосного целого, а самостоятельными мелодическими вариантами одного и того же песнопения: «Верх и низ явно напевы праздничные или назначенные для искусных певцов; тогда отличие их от пути — понятно. Но какое различие в назначениях верха и низа!»¹

Не исключено, что в некоторых случаях так называемые троестрочные «партитуры» были на самом деле не партитурами многоголосных песнопений, а сводками вариантов, которые могли исполняться по выбору. При этом чередование голосов разной tessitura и различной тембровой окраски вносило известное разнообразие в общий колорит звучания. Интересна в этом отношении рукопись из собрания Д. В. Разумовского, датируемая 1671—1676 годами (ГБЛ, ф. 379, № 113), в которой сначала дан чин освящения воды, изложенный крюками, а затем «Божественная служба на три голоса» в пятилинейной нотной записи. Несмотря на заглавие, реальное трехголосие здесь отсутствует. Песнопения изложены в основном одноголосно с указанием на тот или иной голос (дышкант, альт, тенор). О том, что это самостоятельные одноголосные песнопения, а не отдельные голоса многоголосного целого, свидетельствуют надписи вроде следующих: «Вавилонска альта» (л. 90), «Всеношная алтовая» (л. 102). Первое из этих песнопений (псалом 136 «На реках вавилонских») дано также в дискантовом варианте (л. 87—89), отличающемся от альтового большей ширитой распева и подвижностью мелодического рисунка. Оба варианта не соединяются воедино. Только в нескольких местах этой рукописи мы встречаем двухголосные эпизоды, образующие нечто вроде припева. Так, пасхальное величание «Христос воскрес из мертвых» после одноголосного альтового «запева» (л. 85—85 об.) поют вместе дискант с альтом (партия дисканта л. 85 об. — 86, альты — л. 86 об. — 87). В этих двухголосных эпизодах преобладает движение параллельными терциями, иногда встречаются квартовые и квинтовые созвучия. Стихира «Егда хощеши» для дисканта и тенора дана дважды. В конце рукописи имеется вклейка (л. 135—135 об.), где голоса этой стихиры выписаны в исправленном виде, и все отклонения от терцового параллелизма устранены².

В то же время существование строчного и демественного многоголосия с его особым складом, не укладывавшимся в строгие нормы партесного пения, подтверждается как достаточным количеством дошедших до нас рукописей, так и свидетельствами современников, заслуживающими безусловного доверия. Трудности изучения этих форм связаны с невыясненностью вопросов, касающихся реальной практики исполнения многоголосных песнопений и способов их письменной фиксации в XVII веке.

¹ Эти соображения были записаны Одоевским на последней странице принадлежавшего ему «Троестрочника», датируемого началом XVIII века (ГБЛ, ф. 210, № 24).

² Н. Д. Успенский приводит этот образец без исправлений, сделанных составителем рукописи (285, 536—538).

Дореволюционные исследователи обычно лишь бегло касались строчного и демественного многоголосия, указывая на содержащиеся в нем «гармонические несовершенства» (226, 216), «шумную и неясную» гармонию (158, 85), затемнявшую основной напев. Впрочем, приводимые ими примеры, несмотря на запрещенные школьным учением о гармонии параллелизмы и другие «погрешности» голосоведения, отнюдь не поражают слух жесткой диссонантностью и остротой звучания. Так, образец четырехголосного демественного пения, воспроизведенный Разумовским в его книге «Церковное пение в России» (226, 215—216), состоит из почти непрерывного ряда трезвучий, данных как в основном положении, так и в обращениях. Возникающие при этом параллелизмы затушевываются постоянным перекрещиванием голосов. Иногда голоса сходятся в терцию, образуя реально звучащее двухголосие. Это вполне благозвучное сочетание голосов нарушается только перебором в конце напева вследствие одновременного звучания *си* и *си-бемоль* в разных октавах (пример 85)³.

Иной характер носит образец двухголосного строчного песнопения, опубликованный С. В. Смоленским (255, 87). Основная мелодия (путь), помещенная в верхнем голосе, сопровождается здесь подголоском, который то ответвляется от нее, то снова сливается в унисон (или в октаву). Чаще всего при расхождении голосов образуется интервал терции, эпизодически возникают также квартовые и квинтовые соотношения (пример 87).

Это типичный образец гетерофонного пения, представляющего собой как бы «расщепленное одноголосие». Подголосок не имеет самостоятельного мелодического значения и лишь несколько расцвечивает главный мелодический голос посредством его опевания или создания на отдельных участках параллельно движущейся «второй». Такой простейший тип многоголосия часто встречается в русском народном пении.

Одиночные, более или менее случайные примеры, имеющиеся в работах XIX и XX века, были недостаточны для того, чтобы высказывать какие-нибудь общие суждения о характере так называемого раннего русского многоголосия. За последние три-четыре десятилетия накоплен значительный по объему материал, позволяющий ставить эту проблему гораздо более широко и доказательно. Исследования М. В. Бражникова, В. М. Беляева, Н. Д. Успенского, С. С. Скребкова, В. В. Протопопова если и не устраняют всех «загадок» строчного и демественного многоголосия, то прокладывают пути к их решению.

Общим для всех образцов этого пения является господство мелодического начала. Голоса, сопровождающие основной напев, «подстраивались» к нему, поддерживая его и обогащая его звуча-

³ Н. Д. Успенский воспроизводит этот образец октавой ниже (286, 182), корректируя данное место (пример 86). Однако нарушение общего плавного характера голосоведения на коротком отрезке одного из голосов все же представляется неубедительным и заставляет предполагать здесь неточность записи.

ние. Гармония возникала как результат сочетания различных мелодически самостоятельных голосов и не определяла характер и последование созвучий заранее установленными правилами. Это сближает знаменное и демественное многоголосие с народным многоголосным пением, в котором также главенствует мелос и функция сопровождающих голосов сводится к «мелодико-линейной поддержке ведущего голоса» (126, 40).

В крюковых «партитурах» можно обнаружить признаки обоих основных видов русского народного хорового многоголосия: гетерофонного и подголосочно-полифонического. Пример первого рода уже был приведен выше.

О подобной же манере исполнения пишет в своем труде И. Коренев, характеризуя троестрочное пение, которое «единым бо началом наченшися в трех степенех и пятых от путя преходя разногласует», то есть, начинаясь с унисона, затем образует интервалы терции и квинты. Такое пение, по мнению Коренева нельзя отнести ни к одноголосному, ни к многоголосному, так как оно «по правилу грамматичному не исправляется». В нем отсутствовало то, что Коренев считал основой «правильного» многоголосия, отвечающего требованиям музыкальной грамматики: гармоническое соподчинение голосов, опирающееся на басовый фундамент («но токмо же с низового гласу или строки понеже мощно тую же литоргнию счинити по чину согласно»). Естественно, что в троестрочном пении с его абсолютной автономией голосов он не находил ничего, кроме «несогласного тригласия».

Сущность подголосочно-полифонического многоголосия заключается в том, что основной голос «оплетается» подголосками, приобретающими самостоятельное мелодическое значение. Эти подголоски большей частью основываются на свободном вариантном развитии интонаций главного, ведущего голоса. Как правило, они отличаются от него большей подвижностью, орнаментальной цветистостью рисунка.

В целом можно считать, что гетерофонный принцип чаще встречается в двухголосных строчных песнопениях, а подголосочно-полифонический более характерен для троестрочия. Но это разграничение условно, и нередко оба принципа сочетаются в одном песнопении.

Сходство строчного пения с народным русским многоголосием отмечалось рядом исследователей (25, 108; 38, 61; 285, 229—231). Но нельзя не видеть и того, что было между ними различного. Фиксированность всех голосов строчного многоголосия если и не исключала полностью, то значительно ограничивала возможность свободной импровизации во время самого исполнения. Заранее были определены и функции каждого из голосов. Если в пении народных хоров ведущая роль могла переходить от одного голоса к другому, то канонизированный напев, составивший «путь» в многоголосном церковном песнопении, всегда сохранял главенствующее значение. Тем самым нарушался принцип равноправия голосов, на который указывали Ю. Н. Мельгунов, а вслед за ним

Н. Е. Пальчиков, Е. Э. Линева и другие как на один из важнейших, определяющих признаков многоголосного исполнения народной песни⁴.

Приемы голосоведения в строчном пении гораздо более схематизированы и стандартизованы, чем в народном многоголосии с его обилием вариантов и постоянными изменениями плотности звучания, зависящими от количества реально звучащих голосов.

Для народного многоголосия малохарактерно сплошное движение параллельными терциями, постоянно встречающееся в строчном пении. Еще Кастальский обратил внимание, что в исполнении народных хоров редко встречается больше двух, трех или четырех терций подряд (99, 42)⁵. В строчных же партитурах мы находим целые их цепочки, охватывающие большие мелодические построения, а иногда и полностью все песнопение. В следующем примере после обычного унисонного начала идет почти сплошное движение терциями (если не считать отдельных проходящих звуков), нарушаемое лишь в концовках строк, где голоса расходятся в квинту или кварту (пример 88)⁶.

В троестрочии часто возникают параллельные трезвучия, образуемые вторящими пути подголосками сверху и снизу. Такова, например, степенная четвертого гласа «От юности мояся», впервые опубликованная Металловым (158, л. 12). Параллельные терции в двух голосах, опирающиеся на выдержанный звук третьего голоса, чередуются в этом примере с параллельным движением всех трех голосов равными ритмическими длительностями (пример 89).

Терцовые параллелизмы не представляют исключительной особенности строчного пения. Они столь же характерны и для псалмы и для партесного четырехголосия, в котором альт почти неизменно вторит в терцию тенору — носителю кантуса фирмуса. Существенным отличием строчного пения было то, что терцовое соотношение голосов не имело басовой опоры, придающей звучанию целого тонально-гармоническую определенность. Кроме того, параллельное движение голосов в нем осуществляется не так последовательно, как в псалме или партесном четырехголосии, и голосоведение носит более свободный характер.

Больше трудностей выдвигает перед исследователем другой тип строчного многоголосия, в котором путь, находящийся в среднем голосе, оплетается сверху и снизу подвижными фигурированными подголосками. Принцип соподчинения голосов в нем неясен. Троестрочные песнопения этого рода буквально испещре-

⁴ «Песня вытекает из суммы напевов» (181, VII).

⁵ По наблюдениям Бершадской, этот тип голосоведения свойствен песням позднего происхождения, обладающим ясно определенной мелодической линией и известной стабильностью интонаций (30, 50—51).

⁶ Окончание в квинту вызывает в данном случае сомнение. Как в конце, так и в заключении первой строки естественнее предположить схождение голосов в унисон на звуке *до*.

ны гроздьями секунд, иногда нагромождаемыми друг на друга. Иллюстрацией сказанного может служить приводимый отрывок из «Трострочника» В. Ф. Одоевского (пример 90).

Сейчас, во второй половине XX века, такая высокая степень насыщенности музыкальной ткани диссонансами уже не может поражать нас так, как Одоевского. Но представить себе особый вкус к остродиссонантным созвучиям подобного рода у русских людей XVII века очень трудно. Никаких параллелей к многоголосию этого рода в музыке того времени мы не находим. Ссылки на народные истоки в данном случае неубедительны. Мнение о резкой диссонантности русского народного хорового пения опровергается современными исследователями (30, 34; 126, 68)⁷. Одной из характерных черт народного многоголосия является свободное использование секунд, которые могут быть взяты скачком и не требуют разрешения по правилам школьной гармонии. Но, как заметил еще Кастальский, они приходится всегда на слабое или относительно сильное время (99, 36). В узловых моментах мелодии голоса сходятся в унисон или в октаву, причем в известных и опубликованных многоголосных записях русских народных песен нельзя обнаружить больше двух секунд подряд. В приведенном же примере трострочного пения они нанизываются вереницей и часто падают на ударные слоги текста и окончания строк, что исключается в народной песне.

Секундовые или септимовые звучания естественно возникают как результат голосоведения при опевании выдержанного звука в одном голосе звуками меньшей длительности в других голосах, перекрещивании голосов и т. д. Наряду с этим в строчных партитурах встречается ряд совершенно нелогичных и трудно интонируемых диссонантных столкновений голосов, которые нельзя объяснить ничем, кроме случайного недосмотра или ошибки писца. К такого рода очевидным погрешностям надо отнести, например, секундовые или септимовые соотношения голосов в самом начале песнопения (пример 91).

Простой здравый смысл подсказывает необходимость исправления звука *ми* во втором голосе на *ре*. Все это песнопение представляет собой очень ясный образец гетерофонного двухголосия, в котором нижний подголосок, ответвляясь от унисона, образует с основным голосом интервалы терции, кварты или квинты. При этом преобладают терцовые параллелизмы, возникающие иногда секунды носят проходящий характер.

В некоторых случаях внесение необходимых коррективов диктуется логикой интонационного развития. Так, в первой строке гимна «Слава в вышних богу» имеется следующий оборот с двумя секундами подряд (пример 92). Та же попевка в пути, неоднократно повторяясь в дальнейшем наподобие рефрена, каждый раз сопровождается терцовыми подголосками верха и низа, в результате

⁷ Условия применения диссонансов в народном многоголосии исследует С. В. Евсеев (84, 101—103).

чего возникает последовательность параллельных трезвучий (пример 93). Движение параллельными трезвучиями встречается в этом песнопении и в других видах (пример 94).

Можно не сомневаться, что в первом случае была допущена просто описка, вследствие которой произошло «сползание» верхнего голоса на секунду. Певцы, знакомые с традицией, без труда корректировали такого рода ошибки, попадавшие в рукописях. И надо только удивляться не критическому отношению к источникам некоторых исследователей, воспроизводящих подобные несурезности без всякой оговорки.

Однако одними случайными описками нельзя объяснить все «странности и жесткости» строчного многоголосия. Должен был существовать какой-то общий ключ к их прочтению.

К нахождению такого ключа первым подошел Бражников, обратив внимание на особый род помет, называемых в одном из теоретических пособий второй половины XVII века «сипавыми или крестовыми». Значение их состоит в переносе высоких звуков, относящихся к области мрачного и светлого согласий, на кварту вниз (38, 24). В знаменных партитурах эти пометы встречаются очень часто, указывая на необходимость транспозиции отдельных участков того или иного голоса. Требуется корректива и ритмическая сторона голосов, так как при буквальном прочтении они не согласуются между собой и длительность их оказывается неодинаковой.

Вопрос об особом рода дополнительных пометах, именуемых иначе «странными», был подробно разработан А. В. Конотопом (109; 110). Если эти наблюдения не устраняют всех трудностей верного и точного прочтения знаменных партитур, то указывают путь к решению данной задачи.

Метод транспозиции, предлагаемый Бражниковым, успешно был применен к расшифровке знаменного многоголосия С. С. Скребковым, В. В. Протопоповым и др. Чтобы проиллюстрировать его, приведем краткий пример двухголосного песнопения, изложенный непрерывным рядом параллельных секунд. Если его исполнить в точном соответствии с записью, то возникает весьма необычный и причудливый эффект (пример 95 а). Но при переносе нижнего голоса на секунду вверх получается почти сплошной унисон с эпизодически возникающими терциями и лишь один раз появляется малая секунда как результат задержания (95 б).

Исходя из допуссаемого структурой обиходного звукоряда переноса голосов на кварту (одно согласие) или секунду (два согласия) легко объяснить и те кварто-квинтовые созвучия, которые в изобилии встречаются в образцах троестрочного пения, особенно в заключительных оборотах. В. М. Беляев рассматривает этот тип созвучия как основной для раннего русского многоголосия и играющий в нем «ту же роль, какую играет трезвучие в западноевропейском контрапунктическом строе»: «Мы считаем, — заявляет исследователь, — кварто-квинтовую аккордовую основу многоголосия, во-первых, совершенно законной и, во-вторых, характерной

для более ранней стадии развития гармонического и контрапунктического стиля, чем „трезвучная“ стадия его развития» (25, 75).

Беляев, как и некоторые другие исследователи, склонен видеть в многоголосии этого типа высокоразвитую культуру, опирающуюся на вековые традиции и нормы музыкального письма. Строчное и демественное многоголосие, по его мнению, существовало уже в середине XV века, а XVI век был «временем его существования уже в развитых и законченных формах» (25, 73). Несколько осторожнее высказывается по этому вопросу Успенский, утверждающий, что различные формы строчного пения, «а равно и особый стиль демественного многоголосного пения формировались уже начиная со второй половины XVI столетия...» (285, 228). Но ни та, ни другая точка зрения не подкрепляется никакими доказательствами, кроме весьма субъективного и натянутого толкования отдельных мест в источниках. Самый термин «строчное» или «троестрочное» пение не встречается ни в одном из источников ранее второй четверти XVII века. Что же касается рукописей, содержащих образцы этого пения, то все они относятся к концу XVII и даже началу XVIII столетия⁸. Следовательно, если основываться на положительных документальных данных, то надо будет считать строчное многоголосие явлением хронологически близким партесному пению. Уже Металлов считал строчное пение возникшим под влиянием партесного и являющимся лишь разновидностью последнего. Эту точку зрения разделяет и Бражников, по мнению которого «„многоголосное“ строчное знаменное пение является одним из видов партесного пения, т. е., с точки зрения технической, наиболее примитивная его форма» (38, 60).

К этому надо прибавить, что в середине века не проводилось четкого различия между понятиями «строчное» и «партесное» пение.

«Строчным» называлось всякое многоголосное пение. Так, в официальном донесении о прибытии в Москву в 1652 году группы украинских певчих Федор Тернопольский именуется «мастером строчного пения». Но на Украине строчного многоголосия никогда не существовало, поэтому очевидно, что в данном случае речь идет не о строчном, а о партесном пении. О такой же неясности терминологии говорит и следующее место из грамоты, направленной Иверскому монастырю в связи с приездом патриарха Никона в 1657 году: «Да выбрати б вам из братии по портексу... чтоб во все строки набрать хотя и слишком» (14, 288). Из текстов документов часто нельзя получить достаточно ясного представления о том, какой именно вид многоголосия имеется в виду⁹.

⁸ По сообщению Д. В. Разумовского, «певчий дьяк Иван Коноховский около 1640 г. написал безлинейный двоестрочный обиход на 600 листах» (225, 87). Но более точных сведений об этой рукописи Разумовский не дает. Бражников обращает внимание на то, что все знаменные партитуры имеют признаки и, следовательно, не могли появиться ранее 1668 года (38, 20).

⁹ «Современные певцы-исполнители, — замечает Разумовский, — разумели под именем *строчного пения* пение *партесное, хоровое*, а под именем *строки* —

Все сказанное заставляет сделать вывод, что строчное и местное многоголосие не представляло собой законченного, развитого стиля, обладающего устойчивыми конструктивными закономерностями. Это была некая переходная форма, в которой противоречно переплелись элементы старого и нового. Принципы многоголосно-гармонического мышления столкнулись с длительной привычкой к чисто мелодическому мышлению, воспринимающему отдельный голос как нечто вполне самостоятельное, самодовлеющее. Соединение нескольких или хотя бы двух голосов в единое целое требовало определенной умения и выучки, которых еще не хватало у певцов. Много было импровизационного, неустоявшегося, и какие-то общие принципы сочетания голосов нащупывались чисто эмпирическим путем. Отсюда обилие очевидных неловкостей и непоследовательностей в строчных «партитурах», корректировавшихся, по-видимому, во время исполнения, на основе существовавших негласных правил или того чувства коллективности, которое присуще народным хорам.

В некоторых образцах строчного пения, несмотря на свободу голосоведения и отсутствие «правильных» гармонических последовательностей, мы встречаемся уже с достаточно ясно выраженным ощущением ладотональности. Относить их к более позднему этапу развития многоголосия, как это делает Беляев (25, 109), нет оснований, так как в одних и тех же рукописях и даже иногда на протяжении одного песнопения можно встретить изложение, обильно уснащенное диссонансами, и рядом с ним ясный гармонический склад с преобладанием терцового или трезвучного параллелизма.

В практике некоторых церковных хоров строчное пение сохранялось почти до середины XVIII века. Есть сведения, что в 1737 году в московской церкви Козьмы и Дамиана на Таганке пели трострочно с разделением голосов на путь, низ и верх (226, 218). Позже этот род пения был забыт и секрет его утерян. Автор приписывавшегося Бортнянскому «Проекта об отпечатании древнего русского крюкового пения» писал: «Что касается до трострочного пения, рукописи оно еще существуют, но производить оно и самые хорошие старообрядческие знатоки не могут» (218, 5). Здесь только нестати упомянуты «старообрядческие знатоки». Старообрядцы, оставшиеся верными древней традиции, не приняли многоголосного пения и до сих пор поют только одностроично. Очевидно, их враждебное отношение к любым богослужебным реформам и новшествам распространялось и на строчное пение, являвшееся в глазах строгих блюстителей старины новомодным «ныском».

известный голос, партию» (226, 214). П. В. Аравиним (17) были сообщены сведения об одном из неизвестных ранее мастеров партесного пения Иване Игнатьеве, который был в 1641—1652 годах дяконом дворцовой Верхоспасской церкви. Возможно, что Игнатьев принадлежал к числу старейших поборников многоголосия партесного типа, насаждавших его при московском дворе уже в 40-х годах XVII века.

За сравнительно короткий период своего существования строчное многоголосие не пустило глубоких корней в русской музыкальной культуре и было вскоре вытеснено партесным пением, приобретающим на протяжении второй половины XVII века все большее число сторонников.

Репертуар партесного пения охватывает весь основной круг церковных песнопений, сгруппированных в циклы по отдельным их видам или в виде целых богослужебных последований — «служб божьих». Образцы этого пения разнообразны и по размерам, и по степени сложности многоголосной фактуры — от простейших четырехголосных песнопений чисто гармонического склада до развернутых концертных композиций с 8-ю, 12-ю, иногда даже 24-мя самостоятельными голосовыми партиями, широким применением средств имитационной полифонии, с контрастным противопоставлением разделов, различающихся между собой по материалу, характеру изложения, силе и плотности звучания.

Гармонизация знаменного распева

Наиболее «массовым», общераспространенным видом партесного пения были обработки мелодий знаменного и других традиционных распевов. Чаще всего они были четырехголосными, но делались обработки и для восьми и большего количества голосов. Эта разновидность партесного пения во многом близка строчному многоголосию. Иногда троестрочные песнопения превращались в партесные путем некоторой их переработки, упорядочения голосоведения и прибавления четвертого голоса. Обычно таким дополнительным голосом оказывался дискант¹⁰. Возможно, что с этим связана отмеченная С. С. Скребковым мелодическая нейтральность и несамостоятельность верхнего голоса, являвшегося лишь «гармоническим призвуком», восполняющим звучание аккорда или удваивающим основной тон (254, 60). Таким образом, в основе партесного четырехголосия лежало по существу трехголосие, верхний же голос оказывался часто необязательным придатком, отсутствие которого не нарушало гармонической стройности и законченности звучания¹¹.

Функции каждого из голосов были четко определены. Тенор, в котором помещался основной напев, служивший кантусом фирмусом, принял на себя роль «путя». Нижний голос, подобно basso continuo, являлся гармоническим фундаментом, определяя характер и последование созвучий. Альт образовывал, как правило, верхний терцовый подголосок к находившейся в теноре мелодии, причем эти голоса могли свободно перекрещиваться, так что тенор оказывался часто сверху, а альт снизу. Дискант зависел от баса и его соотношения с двумя средними голосами. Иногда, впрочем,

¹⁰ О подобных переделках троестрочия в партесное четырехголосие см.: 285, 338—339.

¹¹ В. М. Металлов обращает внимание на то, что многие комплекты голосов партесного пения не содержат партии дисканта. Это свидетельствует, по его мнению, о том, что трехголосие оставалось излюбленной формой пения и в период господства партесного стиля (160, 848).

дискант и альт менялись ролями, и верхний голос в таких случаях мог идти не в терцию, а в сексту с тенором.

Гармонизовался каждый звук мелодии, положенной в основу песнопения. Раньше всего под избранный напев подкладывался бас, затем приписывался альт и в последнюю очередь дискант. О таком порядке выполнения гармонизации свидетельствуют некоторые рукописи, содержащие незаконченные работы. Так, в четырехголосном нотолинейном обиходе 1700 года (ГИМ, Спб. певч., № 375), изложенном партитурно, на л. 9—13 записаны только два голоса — тенор и бас, верхние же две строки оставлены незаполненными. На л. 135 об.—136 выписаны три нижние строки, а верхняя, предназначавшаяся для дисканта, свободна. На л. 252 об.—267 выписан один тенор, незаполненные же строки — одна снизу и две сверху — указывают на предполагавшуюся четырехголосную гармонизацию.

Гармония была сплошь трезвучной — септаккорд мог возникнуть в кадансирующих оборотах как результат задержания, причем трезвучие применялось преимущественно в основном положении. Поэтому после подстановки баса под теноровый кантус фирмус гармонический каркас песнопения был уже ясно очерчен и присоединение остальных голосов к нему не представляло труда.

Ровное движение всех голосов иногда разнообразилось с помощью так называемого «эксцеллентованного», то есть фигурированного баса. Степень насыщенности баса фигурациями была различной. Большей частью ими охватывались только небольшие отрезки, но встречаются и такие песнопения, в которых бас эксцеллентован сплошь, от пачала до конца. Исполнение их требовало, разумеется, развитой вокальной техники и большой подвижности голосов.

Несмотря на строго консонантный характер подобного рода работ, они содержат еще много архаических черт. Основной принцип гармонизации, требовавший смены гармонии на каждом звуке кантуса фирмуса, приводил к впечатлению неустойчивого тонального блуждания, постоянным колебаниям ладовой окраски. Тональными опорами служили кадансирующие обороты, приходившиеся на окончания строк. Эти обороты делили все песнопение на отдельные законченные отрезки. Общий тональный план отсутствовал, и песнопение могло оканчиваться не в той ладотональной сфере, в которой оно началось. Основной задачей гармонии было подчеркнуть опорные ладовые точки мелодии, находившейся в теноре. Ее ладово-интонационный строй в известной мере определял самый выбор и последование созвучий. Вместе с тем основная мелодия подвергалась неизбежной трансформации под воздействием чуждого ей аккордово-гармонического склада, выделялись тяготения, обусловленные не линейным соотношением звуков, а их значением как аккордовых ступеней в общем комплексе голосов. Утрачивалась и свойственная знаменному распеву метrorитмическая свобода, напев втискивался в рамки равномерной метрической схемы, подчиняясь определенному тактовому размеру, который

хотя и не указывался при ключе, но ясно выражен в самой музыке¹².

Рассмотрим несколько примеров подобной гармонизации. Приводим начало второй стихиры из цикла партесных евангельских стихир, представленного в рукописи ГИМ, Син. певч., № 757, относящейся к 70-м годам XVII века (пример 96)¹³.

Мелодия тенора в этой части песнопения основана на звуках тетра хорда *ре*—*соля* и лишь изредка затрагивается нижний прилежащий звук *до*. Главным ладовым устоем является звук *ре*, повторяющийся на протяжении приведенного отрезка много раз, во все увеличиваемой длительности. Его значение как ладового центра притяжения подчеркивается и неоднократным опеванием терции *ре*—*фа* с движением мелодии от верхнего звука к нижнему. Однако в четырехголосной обработке ладотональность остается неясной до самого конца построения, и только завершающая строку автентическая каденция в гармоническом *ре* миноре создает ощущение полной устойчивости. До этого звук *ре* трактуется то как терция трезвучия на *си-бемоль*, то как квинта мажорного трезвучия от *соля*¹⁴. Если появляется минорное трезвучие на *ре*, то автор гармонизации очень быстро уводит от него, чтобы избежать ощущения хотя бы временного устоя. Звуку *ре* в кантуса фирмусе противостоит верхний звук тетра хорда *соля*, к которому устремляется мелодия в начальной попевке (на словах «с мира»). Этот звук гармонизован здесь мажорным трезвучием на *до*, воспринимающемся в общем контексте как доминанта *фа* мажора. С точки зрения развитого тонального мышления более естественным представляется *соля*-минорное трезвучие, которое дано при повторном восхождении к тому же звуку на слогах «при-ше». Возможно, что в данном случае сознательно преследовалась цель контрастного сопоставления двух мелодических фраз. Но часто гармонизация определялась голосоведением и постоянные отклонения от основного ладотонального строя вызывались необходимостью смены гармонии на каждом звуке ведущего мелодического голоса. Это не исключало свободно допускаемых параллельных квинт, октав и трезвучий, которые в достаточном количестве встречаются и в анализируемом примере.

Большей определенностью тонального строя отличается третья стихира из того же цикла. Особенностью ее изложения является

¹² Внесенные ритмических «поправок» в мелодию знаменного распева рекомендовалось Дилецким: «Ноты и пение прилобное еже не имать такту совершенного, мощно ти на совершенный такт превести» (74, 293).

¹³ Одноголосная редакция евангельских стихир, послужившая кантусом фирмусом для этой обработки, представлена в сборнике ГБЛ, ф. 379, № 20 с указанием: «Преводие Дмитрия Пермьяка». Данный сборник относится к рубежу XVII и XVIII веков, но та же редакция встречается в более ранних певческих рукописях (ГИМ, Син. певч., № 195, 196, 214). Возможно, что певчому дяку Дмитрию Пермьяку принадлежала и четырехголосная обработка этого цикла песнопений.

¹⁴ В сопоставлении с *ре*-минорной тональкой, утверждаемой кадансирующим оборотом, это трезвучие вносит дорийскую окраску.

то, что тенору вторит дискант, менее же подвижный в мелодическом отношении альт служит для заполнения гармонии. Такое переосмысление функций двух верхних голосов являлось известным шагом на пути к освобождению от господства кантуса фирмуса, связанного с мелодикой знаменного распева. Если альт, звучавший приблизительно в одинаковой тесситуре с тенором и часто прекрещивавшийся с ним, помогал рельефному выделению ведущего голоса, то перенос вторы в верхний регистр, напротив, как бы отодвигал мелодию тенора на второй план. Она начинала восприниматься не как основа песнопения, а как удвоение главного мелодического голоса, находящегося сверху.

В названной стихире дискант и тенор большей частью идут параллельными секстами, иногда расстояние между ними раздвигается до децимы. Многократное движение мелодии верхнего голоса от вводного тона к тонике способствует ясному утверждению тональности до мажор в первом построении. Особенно ярко звучит заключительный мелодический оборот со стремительным взлетом на большую сексту от V к III ступени, не характерный для мелодики знаменного распева (пример 97).

Далее следует отклонение в параллельный минор с остановкой на половинной каденции (пример 98).

Этот оборот, повторяющийся несколько раз подряд, вносит элемент ладовой переменности. Но в целом песнопение отличается светлой мажорной окраской. Общая мажорность звучания подчеркивается повышением терции трезвучия при кадансирующих оборотах на II и VI ступенях (пример 99).

Несмотря на относительно тональную определенность стихир, впечатление остается все же двойственным. Голосоведение скованное и малоподвижное, колорит звучания вязкий и однообразный.

Решительный разрыв со старой певческой традицией мог быть достигнут только при условии отказа от кантуса фирмуса, основанного на канонизированных мелодиях древних распевов, если музыка песнопения создавалась самостоятельно, вне зависимости от каких бы то ни было заранее данных образцов. Такие песнопения обладают гораздо большей внутренней цельностью и единством стиля. Устраняется неизбежно возникавшее при обработках знаменного распева противоречие между свободно развертывающейся мелодикой основного напева и той гармонической и метроритмической схемой, в которую он вписывался всегда более или менее насильственно.

Приведем простейший образец партесного песнопения, сочиненного неизвестным автором без опоры на мелодии традиционного богослужебного фонда: пасхальную стихирю из сборника ГИМ, Син. певч., № 1417, относящегося к началу 70-х годов XVII века¹⁵.

¹⁵ Основанием для датировки сборника служит помещенное в нем многолетие царю Алексею Михайловичу. В его тексте упоминаются имена царицы На-

Стихира представлена в сборнике двумя вариантами. Первый вариант носит характер медленного хора в плавном, ритмически размеренном движении. Второй вариант обозначен в рукописи словами: «Иной текст» (пример 100). Но текст, по существу, тот же самый, и оба варианта различаются между собой только повторами отдельных слов.

По всему своему складу эта миниатюрная стихира резко отличается от приведенных выше образцов партесной гармонизации знаменного распева. Форма ее представляет собой ясно выраженную двухчастность с центральной каденцией в минорной тональности II ступени и ритмическим контрастом двух частей. При этом различные ритмические построения являются вариантами од-

ной основной фигуры: 

Подобные ритмические обороты часто встречаются в псалмах и различных жанрах русской и украинской пародной песни. Так, троекратно повторяющаяся ритмическая фигура на словах «живот даровав» напоминает некоторые обрядовые песни типа веснянок или колядок.

Гармонический план стихиры вполне логичен и последователен. Несмотря на элементы переменности, создаваемые отклонениями в строй минорной параллели и II ступени, основная ладотональность выявлена вполне отчетливо. Иногда тональные отклонения служат средством выразительной акцентировки образов текста (ре минор на словах «смертию смерть пошравый»).

Большим разнообразием средств изложения и развернутою формой отличается молитва о даровании победы царю Алексею Михайловичу из того же сборника¹⁶. В этом песнопении мы находим некоторые, хотя и скромно выраженные, элементы концертности: противопоставления регистров, имитации, проводимые в разных голосах, смены тактового размера. Все это способствует разнообразию и красочности звучания (пример 101).

Песнопение четко разделяется на три отдела. Два крайних написаны в размере *alla breve*, им контрастирует трехдольная середина (такт равен трем целым нотам — «большая пропорция», по терминологии Дилецкого). Первый раздел, наиболее развернутый, в свою очередь распадается на несколько построений. Начинается молитва общим возгласом на канонические слова «Спаси господи люди твоя», изложенным в духе хоровой псалмодии. На словах

талии и патриарха Иоасафа (в партии баса вместо него назван Питирим). Как известно, Алексей Михайлович женился вторым браком на Наталье Нарышкиной в 1671 году, а Иоасаф умер в 1673 году и его сменил Питирим, находившийся на патриаршем престоле меньше года. Следовательно, сборник был составлен не ранее 1671 и не позже 1673 года. Поскольку в него несомненно вошел ряд уже ранее известных песнопений, можно считать, что этот сборник отражает певческий репертуар 60-х и начала 70-х годов

¹⁶ Можно полагать, что это песнопение было связано с одним из походов в период русско-польской войны 1654--1667 годов, в которых царь лично участвовал. Анализ этого и следующего песнопений см. в кн.: 59, 21--32.

«и благослови» в двух нижних голосах возникает имитация, частично подхватываемая и верхними голосами. Интересна имитационная переключка голосов в начале следующего построения на слове «победы», многократное повторение которого звучит как боевой призыв. В дальнейших разделах сохраняется непрерывное четырехголосное изложение преимущественно аккордового склада, лишь слегка расцветоченное фигурацией в басу, основанной на поступенно восходящем рисунке первой имитации. Не очень убедительно звучит заключение с неожиданной каденцией в строе доминанты.

Таким же «концертом в миниатюре» является зауспокойное песнопение «Плачу и рыдаю» из той же рукописи (ГИМ, Спб. певч., № 1417), подкупающее своей мелодической выразительностью, теплотой и проникновенностью чувства (пример 102)¹⁷.

Чередование полного четырехголосия с различными комбинациями трех голосов при паузировании четвертого представляет некоторую аналогию к сменам *tutti* и концертующих эпизодов в больших многоголосных концертных композициях. Эти, условно говоря, концертующие разделы отличаются большей мелодической мягкостью и напевностью, тогда как в построениях, основанных на компактном звучании всех голосов, характер музыки более нейтральный, эмоционально сдержанный и обобщенный. Удачно применены некоторые особые экспрессивные приемы, например паузы, которыми разделены начальные вступительные фразы, или переключка баса с остальными голосами на словах: «Что?» — «О чудо!»

Высшим достижением русской музыки в конце XVII века явился партесный концерт — произведение крупного масштаба для хора а саррелла, состоящее из ряда связанных воедино контрастирующих эпизодов. В этом жанре с наибольшей полнотой проявилось высокое композиционное мастерство русских творцов хорового многоголосия, выделились отдельные интересные и яркие творческие личности.

Форма концерта основывалась на контрастировании разных типов изложения и групп голосов: из общей массы выделялись небольшие ансамбли, противопоставляемые компактному аккордово-гармоническому складу, образующему плотную, массивную звучность. Но для того чтобы контрасты были рельефно выражены и ясно воспринимались на слух, необходимы были большие хоровые составы, хотя само по себе количество голосов еще не является достаточным признаком для определения стилевых особенностей концерта. Мастерами партесного многоголосия создавались иногда произведения для восьми или двенадцати голосов в обычном аккордово-гармоническом складе хорального типа¹⁸.

¹⁷ На этот текст было сочинено впоследствии несколько произведений концертного типа. Одно из них опубликовано (154).

¹⁸ См., например, двенадцатиголосную «Всепошную» Н. Калашникова (133, между 104 и 105).

Дилецкий применяет в своей «Грамматике» термин «концерт» большей частью в смысле композиционного метода, способа музыкального изложения, для определения же жанра он пользуется понятием «мотет». Этим наименованием охватывался ряд стилистически разнородных видов церковной музыки, не входивших в обязательную постоянную часть богослужения. «Мотетом, — пишет современный немецкий исследователь, — могло называться в XVII и XVIII веках почти всякое духовное и светское вокальное произведение на латинском языке за исключением мессы и оратории... На протестантском севере ограничение латинским текстом отпадало...» (333, 656). Как род праздничного песнопения, предназначенного для особых случаев, мотет отличался от обычных «рядовых» песнопений более развернутыми масштабами и большим богатством и разнообразием средств музыкального выражения. Это было «высокое искусство» («Hochkunst»), существовавшее рядом с простой и непритязательной «обиходной церковной музыкой» («liturgische Gebrauchsmusik»), как правило анонимной и не выходившей за рамки сложившейся традиции. Мотет не был ограничен в своих средствах строгими каноническими требованиями и предоставлял больше возможности проявлению самостоятельного творческого начала.

Развитие мотета в XVII веке характеризовалось обилием стилистических тенденций и музыкально-композиционных форм. С одной стороны, продолжала развиваться традиция строгой хоровой полифонии а сарпелла, опиравшаяся на творчество Палестрины, — «stile osservato», «подлинный», «истинный» стиль, официально поддерживавшийся Ватиканом; с другой — все большее развитие получали новые разновидности мотета: сольный мотет для одного или нескольких голосов с цифрованным басом, родственный флорентинской монодии, и монументальный многохорный концерт, сложившийся на рубеже XVI и XVII веков в творчестве мастеров венецианской школы Андреа и Джованни Габриели. «Роскошный стиль» («stilus luxurians») венецианской школы с его яркими колористическими эффектами, тяготением к использованию больших звуковых масс, тембровыми и фактурными контрастами наиболее полно воплотил в себе основные черты барочной стилистики. Принцип контраста становится главным формообразующим началом в противоположность гармонической стройности и единству искусства Возрождения. «Любовь к структурному контрасту, — замечает Ф. Блуме, — находится в полном противоречии с конструктивными принципами ренессансного „ars perfecta“ („совершенного искусства“» (327, 213).

В отличие от полифонии строгого стиля, основывавшейся на мелодической самостоятельности и равноправии всех голосов, в концертирующем стиле¹⁹ голосоведение в значительной мере определяется гармоническим планом. «Последования аккордов воз-

¹⁹ Ж. Гандшин распространяет это определение на всю эпоху барокко в музыке (344).

никают не как вторичный результат линейного развития голосов, но само движение голосов направлено к тому, чтобы образовывать аккорды» (326, 1307). В связи с этим функции голосов четко разграничиваются. Ведущее значение приобретают верхний голос — носитель мелодического начала и бас, являющийся гармоническим фундаментом, средние же голоса служат часто только для заполнения гармонии. В произведениях с большим количеством голосов они обычно группируются попарно, соответственно их месту в образовании аккордовой структуры. По существу преобладает гомофонный склад, расцвечиваемый и оживляемый элементами полифонии. Контрастирование построений с плотной аккордовой фактурой и более прозрачных по звучанию имитационно изложенных эпизодов представляет собой одно из важных средств формообразования в хоровом барочном концерте.

Введение инструментов в многохорный венецианский концерт обогащало общий колорит звучания и давало дополнительные возможности для создания разнообразных тембровых и фактурных контрастов. В рамках барокко инструментальная музыка впервые приобрела самостоятельное значение и даже порой преобладала над вокальной. «Если в предбарочное время, — пишет В. Гурлит, — шла речь о музыке, то под этим понималась почти исключительно поющая музыка, составлявшая единый общеевропейский музыкальный язык от грегорианского хорала до старонидерландской хоровой полифонии. Напротив, когда в эпоху барокко заговаривали о музыке, то все более и более подразумевали музыку играемую, инструментальную полифонию» (342, 229). Самое возникновение концертного стиля находится в связи с пышным расцветом инструментализма в эту эпоху в различных его формах и проявлениях (355, 81). Сочетание вокального и инструментального начал было одним из существенных признаков венецианского хорового концерта. Голоса хора и инструменты выступали в нем как вместе, образуя насыщенное по звучанию, многокрасочное *tutti*, так и раздельно, во всевозможных сочетаниях и комбинациях. Строфы песнопения могли разделяться инструментальными интермедиями, иногда вводилась вступительная *Sinfonia*. Влиянию инструментальной фактуры подвергалась и самая манера хорового письма. В XVI веке произведения сольной инструментальной музыки нередко сохраняли еще заметные черты зависимости от вокальной полифонии. В «концертирующем стиле» соотношение меняется. Элементы развивающейся инструментальной виртуозности проникают и различные жанры как сольной вокальной, так и хоровой музыки. Это проявляется в большей подвижности голосов, обилии пространств и сложных в техническом отношении рулад.

Тип хорового концерта, сформировавшийся в Венеции, быстро распространился в остальных областях Италии (главным образом Северной), а затем и в других европейских странах. В Германии этот род произведений становится известен уже в начале XVII века. Среди его первых сторонников и пропагандистов был авторитетнейший музыкальный теоретик, педагог и видный композитор

М. Преторнус²⁰. Вершины своего развития в немецкой музыке жанр хорового концерта достиг у Г. Шютца. «Концертирующий стиль» был ассимилирован также английским антемом. На востоке Европы выдающиеся произведения этого рода были созданы польскими композиторами.

В XVII веке у Польши устанавливаются тесные музыкальные связи с Италией, в частности с Венецией. Видные итальянские мастера работали в Варшаве и других крупных польских музыкальных центрах, одновременно сочинения польских композиторов становились известными в Италии благодаря взаимным поездкам и обмену творческими достижениями. После 1600 года в польской музыке наряду с хоровой полифонией строгого стиля получает широкое развитие и новый вокально-инструментальный стиль барочного мотета в обеих его разновидностях: сольный концерт, в котором голоса как бы соревновались с инструментами в виртуозной беглости и свободе исполнения трудных пассажей, и большие многохорные композиции с яркими, впечатляющими звуковыми контрастами. Этот новый стиль, виднейшими представителями которого были М. Мельчевский, Я. Ружицкий, Г. Горчицкий, по словам польского исследователя, «изменил или совершенно отодвинул пение и таким образом оказался причиной полной секуляризации церковной музыки в дальнейшем» (331, 49). Элементы концертирующего стиля проникали даже в мессу (*missa concertata*), благодаря чему различие между церковной музыкой и светскими музыкальными жанрами становилось все более и более условным.

Одной из разновидностей этого пышного монументального стиля, основанного на ярких декоративных эффектах сопоставления и контрастирования больших звуковых масс, был и русско-украинский партесный концерт²¹.

Непосредственным источником знакомства с барочным хоровым концертом для восточнославянских народов оказалось творчество названных выше польских мастеров. Из Польши этот жанр в начале XVII века проник на Украину, а затем и в Россию, получив здесь своеобразное преломление в соответствии с местными условиями и традициями национальной культуры. Следует заметить, что в России партесный концерт получил высокое развитие тогда, когда в Польше многохорный концерт уже перестал привлекать к себе внимание композиторов. После 50-х годов XVII века он был полностью вытеснен жанром сольного или сольно-ансамблевого духовного концерта с инструментальным сопровожде-

²⁰ «Преторнус и Шейн, — замечает Блумс, — считали многохорную музыку непревзойденной и находили в ней подобие небесных хоров» (326, 1328).

²¹ На связь партесного многоголосия с тем видом католической церковной музыки XVII века, который получил в работах зарубежных музыковедов определение «*Massenstil*» или «*Kolossalstil*», указывала Т. Н. Ливанова еще в 30-х годах: «То же подавляющее количество звучностей, тот же тип гармонического — полифонического мышления, те же противопоставления *solo* и *tutti* и даже иногда до мельчайших подробностей схожие детали, правда перенесенные на другой состав» (133, 100).

нием, который продолжал развиваться до конца следующего столетия.

Важнейшим моментом, определявшим специфику партесного концерта, было то, что, в отличие от католической церковной музыки, он оставался чисто вокальным — а *capella*. Допущение многоголосного пения было вынужденной уступкой восточнохристианской церкви требованиям времени, но применение инструментов в православном богослужении по-прежнему исключалось. Это несомненно ограничивало колористические возможности многоголосного звучания. Русские композиторы не располагали теми средствами многообразного контрастирования тембров и форм изложения, которые происходили из различных способов сочетания вокального и инструментального начала. Приходилось извлекать контрасты всецело из противопоставления отдельных групп хора, регистров и динамических оттенков. И в этом отношении авторы восьми- или двенадцатиголосных партесных композиций достигали высочайшего мастерства, а нередко и подлинной виртуозности. Хоровое *tutti* берет на себя функции самостоятельных инструментальных построений, занимающих важное место в польском, как и вообще в европейском барочном многохорном концерте. По фактуре туттийные разделы партесных концертов часто очень близки к инструментальным вступлениям или ритурнелям в польских произведениях этого рода. Такова, например, вступительная «симфония» из мотета М. Мельчевского «*Triumphalis Dies*» для двух хоров, четырех скрипок, трех тромбонов, фгота и *basso continuo* (пример 103).

Многие партесные концерты начинаются подобным же образом: вслед за аккордовым построением кадансирующего типа имитационно разрабатывается в разных голосах короткая мелодическая фигура и весь первый раздел завершается широкой автентической каденцией в замедленном движении.

Tutti в партесных концертах отличаются, как правило, массивной плотностью звучания, все голоса образуют единое слитное целое. Антифонное противопоставление отдельных четырехголосных хоров, широко используемое в польских многохорных мотетах, применяется в зрелых образцах партесного стиля редко и на небольшом протяжении. Только иногда, в определенных местах, хоры разделялись и, вступая последовательно, один за другим, образовывали подобие гармонического канона. В партиях такие эпизоды отмечались специальным указанием «похорно». Основным средством контрастирования служит чередование мощного, полнозвучного *tutti* и прозрачных по звучанию «концертирующих» построений²², как правило трехголосных с терцовым параллелизмом двух однородных голосов и басовой опорой²³. Этот тип изложе-

²² Дилекский противопоставляет «концерт» и *tutti*, или *ripieni* (74, 338).

²³ Подобный тип трехголосия встречается и у польских композиторов, но чаще в сольно-ансамблевом мотете, а не в многохорном концерте. Типичны в этом отношении причастные песнопения М. Зеленьского, написанные для трех голосов с сопровождением органа или двух скрипок и фгота (385).

ния, напоминающий псалмовое трехголосие, порой несколько раз-
нообразится одновременным вступлением голосов, в результате
чего возникает краткая имитация. Более широкое развитие полу-
чают имитации в туттийных разделах. Как правило, применялись
имитации в приму в пределах одной группы голосов. Часто при
этом возникал канон, то есть голос, вступающий позже, буквально
воспроизводил мелодическую линию ранее вступившего. Одновре-
менно в разных группах голосов могли приводиться имитации на
разном мелодическом материале, что приводило к образованию
тройного, а в отдельных случаях и четверного канона. Такие
сложные имитационно-канонические построения свидетельствова-
ли о безусловно высокоразвитой технике полифонического письма
у русских мастеров. Однако значение полифонии в партесном мно-
гоголосии оставалось все же подчиненным. Беглые, подвижные
пассажи, служившие большей частью материалом для имитаций,
в известной мере преодолевали статику аккордово-гармонического
склада и вносили в музыку партесного концерта столь характер-
ный для искусства барокко элемент динамической устремленности,
рвущейся наружу энергии.

И. Дилецкий — теоретик и композитор Расцвет концертирующего стиля в русской музыке конца XVII века связан с деятельностью Николая Дилецкого как композитора, теоретика и педагога. В своем теоретическом труде «Идея грамматики мусикийской», ставшем основой для воспитания русских и украинских мастеров партесного пения, он дал систематический свод правил многоголосного хорового письма, извлеченных из произведений его учителей и предшественников, а также своих собственных. Высококвалифицированный и образованный музыкант широкого кругозора Дилецкий открыл новые перспективы перед русской музыкой, способствовал более глубокому и разностороннему освоению ею передовых достижений зарубежного музыкального искусства того времени.

О жизни Дилецкого известно очень мало. Биография его может быть восстановлена лишь в самых общих чертах на основании тех сведений, которые имеются в его «Мусикийской грамматике», и некоторых косвенных данных. Ко второй половине 70-х годов, когда он появляется на горизонте русской музыкальной жизни, Дилецкий был, по-видимому, уже не очень молодым человеком, успевшим завоевать известность и авторитет как мастер и знаток партесного многоголосия. И. Корнев, тесно связанный с Дилецким в период пребывания последнего в Москве, называет его «жителем города Киева». Слово «житель» надо понимать, очевидно, как уроженец. Отсюда явствует, что Дилецкий был украинцем и родился или жил какое-то время в Киеве. Украинское происхождение его подтверждается также встречающейся в рукописях конца XVII века транскрипцией *Дылецкий*. Известный четырехголосный кант, в строфах которого характеризуется роль каждого из голосов хора и восхваляется «согласное» пение по «степеням» в

противовес «разноголосующим фитам и кобылам»²⁴, заканчивается строками:

Каппоповал сия гласы человек грешный
Иноземец же и пан Николай Дилецкий.

«Иноземцами» принято было называть в то время выходцев из Украины и Белоруссии.

Как долго оставался Дилецкий в своем родном городе, где он, по-видимому, получил первоначальное образование, кто были его первые музыкальные учителя — нам неизвестно. Первой точной датой в его биографии является 1675 год, когда он находился в Вильне и, по собственному указанию, написал там первую редакцию своего теоретического трактата на польском языке. В том же году было издано его сочинение «Тога злата», поднесенное виленскому магистрату по случаю нового 1675 года. Это сочинение (так же, как и первый вариант «Грамматики») до нас не дошло и известно только по библиографическим описаниям. В. Гошовский и И. Дурнев убедительно опровергают высказывавшееся некоторыми исследователями предположение, что это издание представляло собой первоначальную редакцию «Мусикийской грамматики» (66, 143—144). По мнению этих авторов, «Тога злата», объем которой составлял всего семь листов in 4°, была обычным новогодним панегириком. Но независимо от того, какое содержание крылось под этим пышным заглавием, посвящение виленскому магистрату было связано либо с занимавшейся Дилецким должностью, либо с его желанием обеспечить себе служебное положение в городе, в котором он находился, вероятно, уже в течение некоторого времени.

В посвящении «Тоги златы» он именуется себя «академиком виленским». Этот титул присуждался окончившим Виленскую иезуитскую академию, следовательно, Дилецкий был воспитанником одного из наиболее крупных и авторитетных католических учебных заведений на востоке Европы. Когда он обучался в Виленской академии и чем занимался по окончании ее — остается тоже невыясненным. Однако его «Грамматика» была составлена несомненно с практической учебной целью. Не располагая ее первоначальным польским текстом, мы не можем сказать, на какую из проповедных групп, существовавших тогда в Литве, — католическую, униатскую или православную — он ориентировался. Но поскольку обучение на польском языке велось и во многих православных школах, вполне вероятно, что Дилецкий, живя в Вильне, оставался сам православным и был связан с одним из православных братств, для которого и предназначалось его теоретическое пособие²⁵.

²⁴ Этот кант использовался, вероятно, для распевания перед началом замигий в хоре (см.: 133, 209—211).

²⁵ Гошовский и Дурнев подвергают сомнению такую возможность, считая, что Дилецкий, живя в Вильне, всецело ориентировался на правящие польско-католические круги (66, 144). Однако их доводы в данном случае не представ-

На Украине, особенно до освобождения ее левобережной части из-под ига панской Польши и воссоединения с Россией в 1654 году, ощущалось сильное влияние польской культуры. Во многих украинских городах, в том числе и в Киеве, существовали иезуитские школы. Система образования в православных школах, создававшихся большей частью городскими церковными братствами, была в основном такой же, как в католических учебных заведениях. Обучение и в тех и в других велось на польском и латинском языках, русский (церковнославянский) язык изучался в братских школах специально, как язык церковных книг и официальных государственных актов. Среди сторонников сближения с Польшей было много видных представителей украинского православного духовенства.

Неудивительно поэтому, что, получив начальное образование у себя на родине, Дилецкий мог потянуться за рубеж, в Речь Посполиту, чтобы расширить свой общекультурный кругозор и в первую очередь всесторонне и основательно изучить творчество мастеров польского музыкального барокко²⁶. В Киеве или в каком-нибудь другом из крупных культурных центров Левобережной Украины для этого не было достаточных возможностей. По предположению Н. Ф. Финдейзена, впоследствии поддержанному также немецким исследователем Д. Леманом, Дилецкий кроме Вильны находилсЯ некоторое время в Варшаве, где протекала деятельность особенно часто упоминаемого им композитора Мельчевского²⁷. Цитированные выше украинские авторы на основании некоторых мест в так называемой «львовской» редакции «Грамматики» приходят к заключению, что Дилецкий должен был находиться в Кракове (66, 142—143). И то и другое, однако, остается в плоскости догадок и предположений, не подтверждаемых никакими документальными данными. Для того чтобы познакомиться с произведениями Мельчевского и других польских композиторов, писавших в том же стиле, Дилецкому не было необходимо ез-

ляются убедительными. Действительно, после 1670 года положение православного населения в Вильне значительно ухудшилось, права его были сильно ограничены. Но на деле католическими властями, крайне неприязненно относившимися к униатам, допускались в отношении православных всякого рода послабления. «Несмотря на все невзгоды,— пишет историк В. Г. Васильевский,— русский православный элемент в Вильне обнаруживал необыкновенную и удивительную живучесть... К великому удивлению, в самом конце XVII столетия мы встречаемся с жалобами униатской иерархии не только на присутствие ненавистных схизматиков в ремесленных виленских цехах, но даже на преобладание, достигнутое ими в некоторых из этих корпораций» (47, 88). Сохраняло свое влияние и Святодуховское братство, являвшееся основной опорой православия в Литве.

²⁶ В обращении к Г. Д. Строганову, предпосланном «Грамматике» в редакции 1679 года, Дилецкий указывал на заимствования из произведений и теоретических работ католических авторов: «...Избрах ю [се] от многих искусных художников, тако церкван православная творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских яже от мускини» (74, 269).

²⁷ Мельчевский был членом, а в 1644—1651 годах руководителем королевской капеллы в Варшаве. Однако он не мог быть учителем Дилецкого, как полагает Финдейзен, так как в 1651 году уже умер.

дять из Вильны в Варшаву. Эти сочинения распространялись в рукописных копиях (печатных изданий было очень мало) и были известны во всех крупных центрах тогдашнего польского государства, где имелись достаточные по количеству и по уровню своих возможностей исполнительские силы. В Вильне, где католическая церковь развила в XVII веке большую активность, возводились великолепные церковные здания барочного типа, должны были безусловно существовать капеллы, которым было под силу исполнение крупных многохорных композиций.

Более ясным представляется последний период деятельности Дилецкого, связанный с его пребыванием в Москве, хотя и здесь не все еще до конца уточнено. Опорными точками для освещения этого периода служат три «издания», то есть рукописные редакции «Грамматики» в переводе на русский или, точнее, церковнославянский язык: смоленская 1677 года и две московские — 1679 и 1681 годов (последняя в соединении с трактатом И. Коренева «О пении божественном»). Однако ни сам Дилецкий, ни какие-либо другие источники ничего не говорят о том, когда и какими путями он попал в Москву. Польский историк А. Полинский высказывал предположение, что он был приглашен при царе Федоре Алексеевиче по инициативе жены последнего, дочери польского магната Агаты Грушевской (364, 153). Но на русской придворной службе Дилецкий не числился.

В. В. Протопопову в результате тщательных архивных изысканий удалось установить некоторые новые данные, имеющие существенное значение для биографии Дилецкого. Так, до сих пор для всех исследователей оставалось загадкой имя некоего Тимофея Дементяновича, которому была посвящена смоленская редакция «Грамматики» (249, 185). Вряд ли может вызвать сомнения атрибуция Протопопову, считающего, что этим лицом был приказный дьяк Т. Д. Литвинов, человек высокопросвещенный по тому времени, связанный с передовыми деятелями русской культуры (74, 510—514). В своем посвящении Дилецкий писал: «...К тебе, благодетелю мой милостивый, Тимофей Дементянович, с апострофиею моею возвращуся, молю, да милостивне сие воспримлши мое начертание, еже ми повелел издати, и самого меня под кровом да сохраниши». Это обращение ясно говорит о том, что Дилецкий находился под покровительством дьяка Литвинова, а возможно, и в служебной зависимости от него. Мы не имеем точных сведений о том, где именно служил автор «Грамматики». Но вполне можно допустить, что он, как предполагает В. В. Протопопов, находился в Москве до того, как направился в Смоленск с каким-то поручением своего патрона. Московские власти уже со второй половины 50-х годов принимали меры к экономическому и военному укреплению Смоленска, находившегося более сорока лет под влаждением польских королей, и к усилению влияния православной церкви. Католические монастыри обращались в православные, сооружались новые храмы, из разных городов страны в Смоленск переводились представители русского духовенства вме-

сте с церковной утварью, певчими и всем причтом (169, 199—211). В 1677 году в Смоленске была учреждена митрополия и тогда же началось строительство смоленского Успенского собора по присланному из Москвы проекту. Вполне вероятно, что в числе специалистов различных отраслей, направленных в Смоленск из столицы, мог находиться Дилецкий, на которого была возложена обязанность организации митрополичьего хора певчих и обучения церковному пению.

Поскольку со слов самого Дилецкого известно, что в 1675 году он находился в Вильне, то наиболее вероятной датой его переезда в российскую столицу надо считать 1676 год (это не исключает, разумеется, возможности связи Дилецкого с Руссней и в более раннее время).

Первая московская редакция «Грамматики», датированная 1679 годом, посвящена Г. Д. Строганову, представителю знаменитого рода русских купцов и промышленников, у которых еще в XVI веке на Урале был свой хор, являвшийся одним из крупных очагов развития церковно-певческого искусства. В XVII веке Строгановы имели хор и в Москве. Исследователь строгановского архива и библиотеки А. А. Введенский пишет, что Дилецкий был у них регентом (48, 95). Но документальных подтверждений того, что он находился на службе у Строгановых, нет, и текст упомянутого посвящения не дает прямых указаний на это. Следовательно, мы имеем снова дело с фактом вероятным, но не достоверным.

Близкие отношения связывали Дилецкого с Иоанникием Кореневым, в доме которого он жил в 1679 году, когда работал над новой редакцией своей «Грамматики» (74, 555). Вполне вероятно, что ими была совместно подготовлена и редакция 1681 года, объединившая труд Дилецкого с полемическим сочинением Коренева «О пении божественном». Если мы к этому прибавим еще участие в редактировании сборника псалм, составителем которого был один из верных никоновских адептов неродьякон Дамаскин²⁸, то круг московских связей Дилецкого вырисовывается с достаточной ясностью. Вполне закономерно, что он примкнул по приезде в Москву к группе передовых просвещенных деятелей русской культуры, среди которых находили активную поддержку новые течения в различных областях художественного творчества. Дилецкий сразу же занял видное место в этом кругу и стал признанным главой и наставником московской школы мастеров партесного пения.

После 1681 года мы не находим никаких сведений о нем. Это заставляет предполагать, что он вскоре умер. Трактат Дилецкого многократно переписывался уже посмертно с различными вариантами и дополнениями и служил вплоть до середины XVIII века основным пособием для изучения теории музыки и техники многоголосной вокальной композиции. Эти копии широко распростра-

²⁸ См. главу «Внекультурная духовная песня».

нялись на территории России и Украины, проникнув всюду, где вошло в обиход партесное пение²⁹.

«Грамматика» Дилецкого ориентирована на два типа учащихся, что формулируется автором в смоленской редакции 1677 года, как разделение на «основательного и изобразительного мусикия» (249, 181). Под первым определением он имеет в виду сумму необходимых для каждого музыканта-практика общетеоретических сведений, тогда как «изобразительная мусикия» представляет собой собственно теорию композиции. В московской редакции 1679 года мы не находим такого разделения, но оно фактически существует в самом плане изложения. В первых трех частях разъясняются общие теоретические правила. Часть четвертая «Яже о творении» вводит в технику сочинения многоголосной музыки³⁰. Стройной и последовательной системы изложения у Дилецкого нет. Он часто возвращается к уже сказанному ранее, дополняя и поясняя то, о чем говорилось в предыдущих разделах. На ряде страниц встречаются оговорки: «понеже забыл написать», «понеже не вспомнюл прежде». Глава седьмая озаглавлена «О вещах забвенных, их же забых напреде писати». После авторского послесловия «К читателю» дано еще несколько глав, в которых говорится об обучении пению детей, о сочинении каденций, приводятся примеры «хорального правила». В языке, которым написана «Грамматика», часто ощущается свободный разговорный тон. Все это указывает на то, что труд Дилецкого возник на основе его личной педагогической практики и представляет собой не очень строго организованный свод знаний и рекомендаций, сообщаемых в живом процессе преподавания.

Общетеоретические взгляды Дилецкого отличаются известной двойственностью и противоречивостью. Новое, прогрессивное облекается у него порой в архаичную форму, что приводит к очень сложным, громоздким построениям. С другой стороны, он не находит еще соответствующих определений для некоторых важнейших закономерностей, лежащих в основе многоголосной музыки гонально-гармонического склада, и ограничивается чисто эмпирической демонстрацией тех или иных элементов. Наиболее трудным для усвоения было объяснение ступеней звукоряда и их взаимозависимости. Стремление соединить октавный принцип³¹ с сольмизационной системой, базировавшейся на гексахордах и переосмыслении звуков (мутации) при переходе из одного гексахорда в другой, привнесло к большой запутанности изложения. Каждый звук

²⁹ Обзор всех списков трактата Дилецкого см.: 74, 454—492, 566—573.

³⁰ Здесь допущена непоследовательность изложения. Часть вторая оканчивается главами: «Зде скончивши во пении совершеннаго певца, начинаем божиеупомощию формалнаго творца...» Но далее следует третья часть — «О конкорданциях» (интервалах), относящаяся по содержанию к первой половине.

³¹ Для указания ступеней октавного звукоряда Дилецкий пользуется буквенными обозначениями, которые он называет «словами» или «письмами мусикийскими». Слововые же наименования употреблялись им только по отношению к ступеням гексахорда и, следовательно, не имели постоянного звуковысотного значения.

должен был рассматриваться с точки зрения как его места в октавном ряду, так и положения в соответствующем гексахорде, получая таким образом тройное наименование: *c — фа — ут, d — соль — ре* и т. д.

Дилецкий требовал от певца твердого и свободного владения техникой сольмизации. Нужно было всегда мысленно представлять себе каждый звук как ступень определенного гексахорда и уметь осуществлять мутацию в зависимости от направления движения мелодии и общего гармонического контекста.

Сольмизационный метод в то время широко применялся и в западноевропейской музыкальной педагогике, сохранявшей еще многие пережитки средневековых теоретических воззрений. Для Дилецкого он имел еще особое значение. Система сольмизации давала возможность установить преемственную связь между древнерусской теорией музыки и теми новыми воззрениями, которые отстаивал и теоретически обосновывал Дилецкий. Ранее уже говорилось о том, что так называемый обиходный звукоряд, лежавший в основе знаменного распева, представлял собой не что иное, как три связанных между собой гексахорда³². Дальнейшее расширение этого звукоряда путем прибавления к нему гексахордов сверху и снизу³³ позволяло увеличить общий состав звуков, ввести в употребление альтерированные — повышенные и пониженные — ступени, осуществлять модуляции в различные строи, не нарушая основополагающего принципа.

У Дилецкого нет отчетливо сформулированного понятия тональности, но косвенно оно присутствует в ряде высказываемых им положений.

Таково разделение музыки «по ключу» (точнее по знакам при ключе) на «дуральную», «бемолярную», «диезисовую» и «смешанную». К первой Дилецкий относит тот случай, «когда не имеет в начале ключа положенного», к «бемолярной» и «диезисовой» — произведения с одним или двумя соответствующими знаками при ключе. «Под „смешанной мусикией“, — замечает В. В. Протопопов, — Дилецкий понимает прежде всего переменнопараллельный лад, наиболее простой вид переменности» (74, 587). Отсутствие бемоля при ключе указывало на то, что звук, обозначаемый латинской буквой *B*, трактовался как *ми* гексахорда от *g*, то есть как *си* натуральное, а не пониженное. В музыке «дуральной» он оказывался вводным тоном до мажора. В «диезисовой» музыке для образования вводного тона необходимо было повышение соответствующего звука. Диез всегда обозначал вводнотоновую интонацию, и звук, при котором он находился, должен был по сольмизационной системе читаться как *ми*. Дилецкий допускает

³² См. главу «Судьбы знаменного распева в XVII веке», с. 210—211.

³³ В последнем разделе «Граматики» 1681 года Дилецкий дает пример такого расширения, замечая, что при добавлении к традиционному звукоряду еще одного связанного тетра хорда снизу перед нотой *f* должен быть поставлен диез

применение четырех диэзов: *fis—mi*, *cis—mi*, *gis—mi* и *dis—mi*. Поскольку при ключе не проставлялось больше двух диэзов, последние два из указанных им могли встречаться только в минорных тональностях ля минор и ми минор. Количество бемолей он тоже ограничивает четырьмя, хотя практически в партесных композициях проставлялись при ключе только два бемоля — *си-бемоль* и *ми-бемоль*.

Значение, придаваемое Дилецким вводноновости, говорит о сложившемся тональном мышлении и отходе от средневековой модальности, хотя теоретического обоснования важнейших категорий мажоро-минорной тональной системы мы у него еще не находим.

Музыкальная теория XVII века не знала еще понятия трезвучия как основы тональной гармонии. Аккорды характеризовались по совокупности составляющих их интервалов. Здесь, как и во многих других местах своего трактата, Дилецкий прибегает к приему наглядной демонстрации, не давая теоретического объяснения рассматриваемому явлению. В связи с разделением музыки по выразительному характеру на «веселую» и «жалостную» он поясняет: «В веселом пении *ут, ми, соль*, в печальном же *ре, фа, ля* — будет жалостная». Перед началом пения регент должен задавать тон с помощью звуков мажорного или минорного трезвучия в зависимости от основной ладотональности исполняемого произведения. В редакции 1681 года есть глава: «О нотах согласующихся иже до задания голосов суть нужные слова», содержащая примеры построения трезвучий на разных ступенях. «Слово *A* согласуется в терции, сиречь в третьем тоне, с словом *c* и со словом *e* в квинте», «слово *B* в беммолярном согласуется со словом *d* и со словом *f*» и т. д.

Важное значение имеют устанавливаемые Дилецким правила образования каденций («падежей»). Он различает два вида каденций — «обыкновенные» и «необыкновенные», то есть полные и половинные, поясняя, что «необыкновенная» каденция возникает в тех случаях, «когда бас падежь творит не на то письмо, с которого начал творити пение».

Ход баса в «обыкновенной» каденции требовал обязательного повишения терцового звука в предпоследнем созвучии, в «необыкновенной» — в последнем. Правило, соответственно которому при сопоставлении аккордов, находящихся в квинтовом отношении, должен был обязательно проставляться диэз, создающий вводнононое тяготение, приводило к частому возникновению кадансирующих оборотов. Эта распространенная в XVII веке манера гармонического письма получила в немецкой теоретической литературе специальное определение *Kadenzharmonie*. Один из рекомендаций Дилецким приемов изложения определяется им как «правило падежное». Суть этого правила заключается в имитационном проведении в разных голосах какого-либо кадансирующего оборота («когда гласы концертуются падежами»).

В связи с вопросом о каденциях Дилецкий касается разделения интервалов на консонирующие и диссонирующие, применяя к

ним те же определения — «обыкновенные» и «необыкновенные»³⁴. К числу первых он относит терции и квинты, образующие трезвучие, ко вторым — кварты, сексты и септимы, применение которых допускалось им в виде задержания.

К разделу общетеоретических сведений относится то, что Дилецкий пишет о такте как «измерении ноте»³⁵. За единицу измерения он принимает целую ноту — «една». Наряду с четными размерами Дилецкий указывает также нечетные, для определения которых он пользуется термином «пропорция», заимствованным из мензуральной теории: большая пропорция — $\frac{3}{1}$ и малая пропорция — $\frac{3}{2}$. Кроме того, им вводится понятие о сложных тактах $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{4}$, не получивших, впрочем, широкого применения в партесном многоголосии³⁶.

Переходя от общих теоретических сведений к изложению правил композиции, Дилецкий еще раз напоминает о важности изучения основ музыкальной грамоты: «К самым моего изыскания приступующе правилам, всем наказую да имеши память прилежную на описание — что есть мусикия» (74, 277).

Этот раздел он начинает с правил «диспозиции» — выработки общего плана композиции в соответствии с делением текста на фразы или строки: «Имаши разсуждати и разлагати — где будут концертта, сиречь глас со гласом борение, также где все вкупе». В редакции 1681 года добавлено разъяснение, что «все купно повлоску [по-итальянски] глаголется тутти, инако — капелля или рипиени». Слово «концерт», противопоставляемое *tutti* или *ripieni*, одновременно истолковывается Дилецким еще и в другом смысле, как определение имитационного склада — «егда гласы, един единого постизающе, борются».

Продуманная диспозиция должна была обеспечить ясное произношение текста в пении, правильность ударений. Но Дилецкого заботила не только формальная сторона. Приступая к сочинению музыки, композитор должен был прежде всего проникнуть в содержание («естество») текста и в соответствии с этим выбирать те или другие приемы композиции. Это требование формулируется Дилецким как «естественное правило», которое иллюстрируется типичными примерами барочной символики. Так, слова «сниде на землю» должны передаваться нисходящим мелодическим движением и, наоборот, если в тексте встречаются слова «возшедый на небеса», то мелодия должна подниматься вверх.

³⁴ В редакции 1681 года Дилецкий пользуется терминами «свойственные» и «несвойственные», что является буквальным переводом латинских слов *propria* и *impropria*, употреблявшихся в том же смысле западноевропейскими теоретиками.

³⁵ В редакции 1679 года такого раздела нет.

³⁶ Дилецкий определяет эти размеры словом «пеканда», вероятнее всего, производным от латинского или итальянского *peccare* — ошибаться, обманываться, грешить. В итальянском языке существуют выражения: *peccare contro la gramatica* — погрешить против грамматики, *peccato di lingua* — языковая, стилистическая ошибка. По-видимому, «пеканда» рассматривалась Дилецким как некое исключение из общих правил музыкальной теории.

Об одном из следующих правил — правило «падежное» — уже было сказано выше. Важное значение имеет «хоральное правило» — «когда статья за статью идет», иначе говоря, хоры многохорной композиции вступают поочередно, образуя канон. Среди других отметим «дудальное правило», представляющее собой не что иное, как басовый органичный пункт. Излагая это правило, Дилецкий указывает, что «дудального басса мощно ти закрыты в пассажах осмысленными нотами предложеными», то есть маскировать органичный пункт с помощью фигураций; фундаментальное, или «основательное правило» — размеренный бас, движущийся по аккордовым ступеням, при оживленном движении в других голосах; «правило противное» — «когда пение печальное прелагаеши на веселое или веселое на печальное», иначе говоря, смена мажорного и минорного наклонений. Приводя примеры применения этих правил, Дилецкий замечает, что каждое из них допускает множество вариантов, ритмических и ладотональных.

Пятая часть «Грамматики» озаглавлена «О контрапункте, или противоточии». Однако Дилецкий применяет этот термин не в обычном смысле — *puncta contra puncta*, а для определения пунктирного ритма. К «противоточию» относит он также синкопу и задержание, служившее средством образования диссонансирующих созвучий в каденции. Понятия «синкопа» у Дилецкого не встречается, и он его демонстрирует лишь с помощью нотных примеров, хотя в западноевропейской музыкальной теории этот термин вошел в употребление со времени *ars nova*. Особое значение имел прием синкопирования (*syncopatio*) в барочной многохорной композиции как средство образования диссонансов в кадансирующих оборотах. Связь синкопы с каденцией являлась правилом, регулирующим использование диссонансов (355, 201—208).

Необычно истолковывается им и термин «фуга», который уже в XIV—XV веках служил на Западе для обозначения особых форм канона или канонической имитации. Дилецкий понимает фугу просто как быстрый пассаж в мелких длительностях. Такая трактовка термина связана с прямым значением слова *fuga* в итальянском языке — бегство, побег. Применение этого приема рекомендовалось Дилецким в тех местах, где текст выражает чувства радости, торжества и ликования, например «во время воскресения Христова».

Несмотря на недостаточную систематичность изложения и порой несколько архаическую форму, в которую Дилецкий облакал свои положения, его теоретический трактат содержал основной круг сведений и практических рекомендаций, необходимых для овладения техникой многоголосной хоровой композиции. «Грамматика» Дилецкого служила руководством к обучению и выработке навыков многоголосного письма для двух или даже трех поколений мастеров партесного пения.

Композиторское творчество Дилецкого изучено значительно меньше, чем его теоретические взгляды, хотя ряд его произведений сохранился в рукописных хранилищах Москвы и Киева, что было

известно писавшим о нем авторам еще в первой половине прошлого века. Ф. Ж. Фетис на основании сведений, полученных им от инспектора Петербургской капеллы П. Е. Беликова, сообщал о восьмиголосном «Тебе поем» и других церковных песнопениях Дилецкого на пять, шесть и восемь голосов, которые он называет псалмами и антемами (332, 22—23). Беликову несомненно был знаком и самый нотный материал, о чем свидетельствуют высказываемые здесь же суждения по поводу этих произведений. Так, о «Тебе поем» мы читаем: «Некоторые унисонные и октавные последовательности и известная неловкость голосоведения не мешают заметить хорошее гармоническое чувство и даже определенное мастерство (*sorte d'art*) в распределении имитаций между голосами». В описаниях разных рукописных собраний встречались упоминания о сочинениях Дилецкого³⁷. Но исследователи проходили мимо этой стороны его деятельности, рассматривая Дилецкого только как теоретика. Лишь в последние десятилетия советскими учеными был проявлен интерес также к его музыкальному творчеству и оно было извлечено из забвения³⁸.

Известные нам произведения Дилецкого далеко не исчерпывают его обширного творческого наследия. Не обнаружены некоторые из тех работ, на которые он сам ссылается в своей «Грамматике». Надо надеяться, что дальнейшие поиски дадут возможность составить более полное представление о Дилецком как о композиторе. Но и тот материал, которым мы располагаем в настоящее время, позволяет судить об уровне его мастерства и характерных приемах творчества.

Рассмотрим один из образцов крупной концертной формы с продуманным соотношением частей и применением разнообразных средств контрастирования — «Херувимскую» Дилецкого (она входит в состав восьмиголосной службы из собрания Киево-Печерской лавры)³⁹.

В целом это песнопение распадается соответственно строфическому строению текста на четыре части. При этом первая строфа «Иже херувимы тайно образуеще», представляющая собой как бы вступительный возглас или обращение, объединяется со второй — «И животворящей троице трисвятую песнь приносяще». Поэтому

³⁷ В описи экспонатов Тверского музея, напечатанной в 1885 году, есть упоминание на «Херувимскую» Дилецкого из рукописного нотного сборника 90-х годов XVII века (87, 187). На эту опись ссылается Финдейзен (294, 293). Н. С. Петров несколько раз упоминает о сочинениях Дилецкого в описании библиотеки киевского Софийского собора.

³⁸ Наиболее полно творчество Дилецкого представлено в Рукописном отделе ЦНБ АН УССР в Киеве. Материалы этого фонда легли в основу исследования Н. А. Герасимовой-Персидской (59). Произведения Дилецкого были обнаружены также В. В. Протопоповым в рукописных фондах ГИМ. Все выявленные к настоящему времени сочинения композитора опубликованы (см.: 76; 154; 300).

³⁹ Произведение публиковалось дважды (см.: 300; 76). Нотные примеры даны по позднему изданию, где исправлены многие ошибки, имевшие место в первой публикации «Херувимской».

возникает трехчастная структура с приблизительно равными по размеру частями⁴⁰. Отдельные части, построенные на чередовании *tutti* и «концерта», контрастны внутри себя. Вместе с тем они контрастируют друг другу благодаря различной последовательности вступления голосов, ритмическим вариантам, средствам ладогармонического развития.

Вступительное построение образует само по себе небольшую трехчастную форму, в которой срединный концертирующий эпизод обрамляется полнозвучными аккордовыми *tutti*. Ладотональное развитие ведет от доминанты основного строя до мажор к субдоминанте (пример 104).

Непосредственно примыкающее к первому второе построение («И животворящей троице трисвятую песнь») изложено в виде чапева с припевом. Текст этой строфы сначала исполняется трехголосно (два альты и первый бас), затем повторяется хором *tutti*. Завершается построение развернутой каденцией в строе минорной параллели.

Следующий раздел, занимающий срединное положение в общей композиции «Херувимской», выделяется разнообразием изложения и характера музыки. С помощью различных фактурных средств — чередования двух- и трехголосия с хоровыми *tutti*, имитационного противопоставления голосов или постепенного их наложения до полного восьмиголосного звучания всего хора — Дилецкий достигает смены выразительных нюансов в воплощении этой строфы — «Всякую ныне житейскую отвержем печаль». Этой же цели служит и метроритмический контраст. Оживленное движение восьмыми в размере $\frac{4}{4}$ сменяется широкими длительностями «большой пропорции» (такт $\frac{3}{1}$), всегда связывавшейся с музыкой величавого, торжественного характера. В основе обоих построений лежат варианты одной и той же ритмической фигуры (примеры 105 а и б).

После каденции в строе субдоминанты дано еще дополнение, которое одновременно служит и вступлением к заключительному четвертому разделу. Чувство радости, торжества и ликования передается здесь раскатистыми руладами концертирующих голосов, которым отвечает хор *tutti*, подвижным ритмом, постепенным нарастанием стремительности, силы и плотности звучания.

Благодаря смелому распределению контрастов и пропорциональности в соотношении частей Дилецкому удалось создать цельную, законченную по форме композицию, отличающуюся свободной и уверенной техникой многоголосного хорового письма.

Эти качества присущи и восьмиголосному концерту Дилецкого (или мотету, по собственному определению автора) «Вошел еси во церковь», который упоминается им в «Грамматике».

Одной из особенностей этого произведения является широкое использование «хорального правила», то есть антифонного проти-

⁴⁰ Присущие «Херувимской» Дилецкого признаки трехчастной формы отмечаются в комментарии к первой ее публикации (300, 345).

вопоставления двух хоров. Оно демонстрируется с самого начала одновременным вступлением хоров в первой фразе. Далее тот же прием применен на словах «о своих же и о людских», поочередно повторяемых разными хорами (пример 106).

Мелодически выразительны концертирующие эпизоды, мягкий напевный склад которых контрастирует размеренному псалмодированию хора в разделах *tutti*. Особенно выделяется лирическое проникновенностью выражения ре-минорный эпизод «Хотяще жертву принести господеву». Скорбно окрашенный напевно-декламационный характер мелодики подчеркнут экспрессивными паузами между секвенционно повторяющимися фразами. В верхних голосах тактовый размер *alla breve* фактически изменяется тут на $\frac{6}{4}$, тогда как в басу сохраняется основной метр (пример 107).

Для того чтобы подчеркнуть контраст звучания, Дилецкий регулярно ставит в начале концертирующих эпизодов букву «т» (тихо). Смены динамических оттенков в сочинениях концертного типа служили одним из факторов формообразования. Иногда в партиях делались указания: «тихо» и «громко», хотя они по существу не были необходимы, поскольку нюансировка звучности предопределялась функциями отдельных частей произведения в структуре целого и каждый квалифицированный певец знал, как следует исполнять тот или иной эпизод.

Особое место среди произведений Дилецкого занимает «Воскресенский (пасхальный) канон» на восемь голосов (см.: 154; 76). Это сочинение выделяется прежде всего необычностью своих масштабов. Оно охватывает все девять песен канона с дополнениями и вставками из других богослужебных текстов. В православной церкви было принято петь все песни пасхального канона во время заутрени⁴¹, и в этом отношении Дилецкий следует установившейся традиции. Но в литературе партесного многоголосия сочинение подобных размеров было явлением если не исключительным, то, во всяком случае, крайне редким⁴².

Канон Дилецкого представляет собой, в сущности, сюиту, каждая из частей которой может рассматриваться как самостоятельное законченное произведение концертного типа. Объединяющим моментом служит в первую очередь тональность до мажор, в которой, как правило, начинаются и оканчиваются все части. Это создает известное однообразие колорита, но вместе с тем способствует впечатлению единства и целостности общей композиции⁴³. Части (песни канона) не просто механически сопоставляются друг с другом. С помощью фактурных, тонально-гармонических средств и общности тематических элементов между ними устанавливаются

⁴¹ В другие дни песни канона принято читать, а пелся только ирмос.

⁴² В комплекте голосов из того же собрания ЦНБ АН УССР 121 (117) имеется восьмиголосный рождественский канон, построенный аналогично. Имя автора не указано, но не исключено, что это произведение тоже принадлежит Дилецкому.

⁴³ Циклы песнопений, составлявших определенное богослужебное последование («службы божьи»), также выдерживались в одной тональности.

си более тесные связи. Так, например, третья песнь заканчивается половинной каденцией (76, 33), а примыкающая к ней четвертая начинается с построения («На божии стражи»), модулирующего из доминанты в тонику, благодаря чему она воспринимается как непосредственное продолжение предшествующего раздела. Четвертая песнь завершается так же, как и начиналась, в строе доминанты, после чего следует вставной тропарь, где вновь устанавливается тоническая гармония (76, 39). Связь по контрасту возникает благодаря различной фактуре отдельных частей, сменам тактового размера, ритмическому разнообразию. Некоторые тематические элементы повторяются в различных частях произведения.

Определенную конструктивную закономерность можно наблюдать и в построении всего произведения в целом. Первая песня, сравнительно с другими небольшая по размеру⁴⁴, носит вступительный характер. Она начинается, как обычно в концертных композициях, основанных на принципах партесного многоголосия, торжественными возгласами хорового *tutti* и после имитационно изложенной середины завершается вновь компактным звучанием всего хора.

Ни в одной из последующих песен до восьмой включительно не применяется аналогичный принцип построения. Они начинаются либо «концертированием» двух-трех голосов, либо последовательным имитационным их включением, приводящим к постепенному уплотнению звучности. Начало девятой песни «Светися новый Иеросалиме», изложенное стройными аккордами *tutti*, перекликается с вступительным построением первой песни. Девятая песня и следующий за ней светилец («Плотию уснув») составляют одно большое величественное целое. Вместе взятые, они образуют как бы расширенную и динамизированную репризу, увенчивающую всю грандиозную по размеру композицию.

Воскресенский канон является своего рода энциклопедией приемов многоголосного хорового письма, определявших стилистику партесного концерта. Дилецкий применяет здесь всевозможные типы имитаций: свободных и канонических, двойных, тройных и даже четверных, с различными интервальными соотношениями голосов. Иногда имитируются короткие отрезки мелодии и имитационные вступления голосов служат только средством известного оживления аккордовой фактуры. Но встречаются и более протяженные законченные построения, выдержанные в полифоническом складе.

Одним из характерных для партесного концерта приемов имитации является такое изложение, при котором каждый голос второго хора буквально повторяет мелодический рисунок соответствующего голоса первого хора («хоральное правило»). Этот способ изложения часто только маскировал сопоставление двух или трех хоров, основанных на аккордово-гармоническом принципе.

⁴⁴ Более коротка только пятая песнь — «Утреннюю глубоко... песнь принесем шладыце», являющаяся как бы небольшим интермеццо.

Возникало подобие «гармонического канона», где роль пропосты и рисности выполняли не отдельные голоса, а компактные аккордовые построения.

Наиболее примечателен с точки зрения полифонического мастерства восьмиголосный канон в начале третьей песни, приближающийся по изложению к фуге. Довольно значительное по протяженности тематическое построение, в котором четко выделяются собственно тема и противосложение, последовательно проводится во всех голосах первого хора, к которому затем присоединяются поочередно вступающие голоса второго хора. Преобладают тонико-доминантовые отношения между голосами, только три раза голос вступает со II ступени и однажды с IV ступени. При этом с неизменной точностью воспроизводится мелодический рисунок темы и противосложения. Голоса вступают друг за другом с интервалами в один такт и в полтакта, и по мере увеличения числа голосов фактура становится все более плотной и тесной (пример 108).

Все описанное построение повторяется с небольшими изменениями в восьмой песне на словах «Сей убо нареченный».

Имитационный склад применяется и в ряде концертирующих разделов. Так в четвертой песне на словах «Яко воскресе» последовательное вступление голосов с интервалами октавы и кварты образует каноническое построение, напоминающее экспозицию фуги (76, 47)⁴⁵.

Этот эпизод может служить примером барочной звуковой символики, связывавшей восходящее мелодическое движение с образами подъема, стремления ввысь, нисходящее движение — с противоположными представлениями. В своей «Грамматике» Дилецкий дает очень близкий только что приведенному пример стремительно взлетающего на октаву вверх гаммообразного пассажа для иллюстрации слов «возшедый на небеси».

В шестой песне канона мы находим другой образец подобной же иллюстративной передачи образов текста на словах «сниде в пренсподия страны». Постепенно нисходящая ровными уступами мелодическая фигура создает образ плавного парящего спуска. Как и в предыдущем примере, эта фигура последовательно канонически проводится в трех концертирующих голосах (пример 109).

Любопытен также эпизод, где слова «скакаше играя»⁴⁶ передаются бесконечным канонем двух басов с «приплясывающим» ритмом и мелодическими фиоритурами, выражающими чувства радости и веселья (пример 110).

Затем это мелодическое построение повторяется в различных ритмических и фигурационных вариантах. В одном из них ясно слышится ритм русской народной пляски (пример 111).

⁴⁵ Те же слова ранее передаются аналогичной мелодической фигурой, но в несколько ином варианте изложения (76, 38).

⁴⁶ Вставной тропарь «Богоотец убо Давид пред святым ковчегом скакаше играя».

Сходство это не случайно. Плясовые ритмы нередко можно встретить и у Дилецкого, и у других представителей русско-украинского музыкального барокко⁴⁷.

Произведения Дилецкого не были первыми, наиболее ранними образцами концертирующего стиля на русской почве. Есть основания полагать, что уже в 60-х годах XVII века в Москве были известны крупные многоголосные композиции этого рода. Сам Дилецкий, излагая в своем теоретическом трактате основы «хорального правила», рекомендовал следовать примеру Ивана Коляды (Календы) — украинского певца и композитора, числившегося в составе государевых певчих дьяков. Из этой ссылки на Коляду следует, что он писал многохорные песнопения концертного типа, которые, однако, не дошли до нас.

Кроме Коляды у Дилецкого были и другие предшественники, насаждавшие в Москве развитые формы партесного многоголосия. К 60-м или началу 70-х годов может быть отнесена восьмиголосная «Служба божья» Симеона Пекалицкого, обнаруженная В. В. Протопоповым в рукописных фондах Синодального певческого собрания. Находясь в эти годы в Москве со своим патроном Лазарем Барановичем, у которого он служил регентом, Пекалицкий несомненно знакомил столичную аудиторию со своими произведениями. Поскольку голоса партесных песнопений переписывались только с практической исполнительской целью, можно думать, что некоторые из его композиций вошли и в репертуар московских церковных хоров. Элементы концертности отчетливо выражены в «Херувимской» из упомянутой службы⁴⁸. Последовательно проводится принцип контрастирования *tutti* и «концертирующих» эпизодов, иногда противопоставляются отдельные группы голосов. Вместе с тем по сравнению с позднейшими образцами высокоразвитого партесного многоголосия масштабы этой части довольно скромны, имитационная техника проста и применяется лишь на коротких отрезках в двухголосии. Ритмическое движение однообразно, отсутствуют смены тактового размера (вся «Херувимская» выдержана в размере $\frac{4}{4}$), что приводит к ослаблению контраста между разделами. Все это свидетельствует о ранней ступени развития концертирующего стиля.

В 50—60-х годах, по-видимому, стали выдвигаться и коренные русские мастера, достаточно уверенно владеющие техникой концертного письма. Одним из них является московский священник Иван Игнатьев. П. В. Аравин, впервые привлечший внимание к этому имени, пишет о нем: «Среди русских композиторов второй половины XVII века Иван Игнатьев принадлежал к старшему поколению. Его творческая деятельность, по-видимому, началась еще с середины столетия. Он мог быть сверстником Календы и вместе

⁴⁷ С. С. Скребков обращает внимание на сходство с «Камаринской» в приемах вариационного изменения одного музыкального оборота, приводимых Дилецким в «Грамматике» (254, 71).

⁴⁸ Восстановлена по голосам В. В. Протопоповым (220).

с ним разрабатывать новые приемы полифонического изложения...» (17, 109).

В одном из комплектов хоровых голосов Синодального певческого собрания ГИМ (№ 355) мы находим двенадцатиголосную «Службу божию» Игнатьева. Хотя в нашем распоряжении и нет документальных данных, позволяющих с полной уверенностью утверждать, что это тот же Игнатьев, о котором пишет Аравин, но такая идентификация представляется вполне вероятной. К этому склоняет сама манера хорового письма в обнаруженной нами «службе». Как и Коляда, Игнатьев широко использует «хоральное правило», то есть прием поочередного вступления отдельных четырехголосных хоров. Так, в «Херувимской», приближающейся по масштабу и характеру изложения к самостоятельной композиции концертного плана, этот принцип последовательно выдержан во всех разделах. Приводим заключительный раздел этого песнопения, написанного в трехчастной форме (пример 112).

Подобная трехчастная композиция была типичной для партесных «Херувимских» и только в позднейшую эпоху композиторы иногда усложняли ее и придавали музыкальному воплощению этого богослужебного текста более дифференцированный характер. Полифоническая техника Игнатьева ограничена и однообразна, маловыразителен и самый материал, не выдерживающий сравнения с монументальными хоровыми полотнами Титова и других мастеров рубежа XVII и XVIII веков. Это следует объяснить, по-видимому, не только различием масштабов дарования, но и принадлежностью к разным историческим этапам в развитии партесного многоголосия. Концертирующий стиль русского музыкального барокко находился в 50—60-х годах еще в стадии созревания, достигнув своего расцвета лишь с конца следующего десятилетия, чему в большей степени способствовала деятельность Дилецкого. Он создал школу талантливых русских мастеров крупной многоголосной хоровой формы, обладающих высокой техникой и культурой композиторского труда. В сохранившихся комплектах голосов партесных концертов и других произведений того же стиля встречаются имена десятков композиторов русского и украинского происхождения, многие из которых были прямыми или косвенными учениками Дилецкого (259, 146)⁴⁹. Те, кто не имел возможности лично общаться с ним, учились по его «Грамматике» и на образцах его творчества.

⁴⁹ Перечень авторов партесных композиций, приводимый в указанном источнике, не полон. В. В. Протопопов дополняет его еще рядом имен, насчитывая в целом до пятидесяти композиторов, упоминание которых встречается в рукописях Синодального певческого собрания, ныне находящегося в ГИМ (167, 234).

К сожалению, мы до сих пор ничего не знаем о жизни и деятельности большинства этих композиторов и можем лишь приблизительно датировать их произведения на основании стилистических признаков. Поиски биографических сведений о мастерах партесного пения — одна из важных задач изучения русской музыки XVII—XVIII веков.

В этой плеяде особое место принадлежит московскому певчему дьяку Василию Титову, отличавшемуся огромной плодовитостью, богатством творческой фантазии, свободой владения разнообразными формами и манерами письма. Сочинения Титова неоднократно переписывались и входили в репертуар всех крупных церковных хоров, которым было под силу исполнение сложных многоголосных композиций концертного плана. Его «Большое многолетие» сохранилось в церковно-певческой практике вплоть до начала XX века. Музыка этого сочинения в несколько упрощенном и сокращенном виде стала, по словам Финдейзена, «вполне народной».

Биография Титова может быть восстановлена только в самых общих чертах. Имя его впервые упоминается в документах в 1682 году, когда он был зачислен в хор государевых певчих дьяков⁵⁰. Уже тогда он, по-видимому, обратил на себя внимание как талантливый композитор, чем и объясняется то, что ему было поручено ответственное задание — написание музыки к «Псалтыри рифмовторной» С. Полоцкого. Кто был его учителем — неизвестно, но вполне вероятно, что он обучался у Дилецкого. Во всяком случае, у Титова должны были существовать непосредственные личные контакты с Дилецким, что подтверждается их совместным участием в редактировании сборника псалм, составленного одним из единомышленников и сподвижников Никона неродьяконом Дамаскиным около 1680 года. Таким образом очерчивается то окружение, в котором формировались взгляды молодого начинающего музыканта и созревало его дарование.

С конца 90-х годов сведения о служебном положении Титова исчезают, но тот факт, что в 1709 году ему было поручено написать концерт по поводу одержанной русскими войсками победы под Полтавой, свидетельствует о его по-прежнему высоком музыкальном авторитете. Этот концерт был, очевидно, одним из последних его крупных произведений.

Творческое наследие Титова чрезвычайно обширно. Финдейзен указывает среди его произведений 28 двенадцатиголосных концертов и особый цикл из 12 концертов на «двунадесятые» праздники, ряд «служб божьих», отдельные циклы догматиков, богородичных и других песнопений (294, 334—335). Протопопов расширяет этот список, исчисляя общее количество произведений Титова цифрой названий около 200 (167, 237—238).

Стилистически между этими группами произведений нет существенного различия. Мастера развитого партесного многоголосия вносили элементы концертности и в обычные рядовые песнопения. Известную аналогию возникающему в странах католичес-

⁵⁰ Основные биографические данные о Титове см.: 294, 296—302, 334—335. По мнению Финдейзена, Титов родился около 1650 года и умер около 1715 года. Ряд новых документальных материалов, относящихся к деятельности Титова, был обнаружен В. В. Протопоповым (167, 228—233).

кого Запада типу «концертирующей мессы» (*missa concertata*) представляют «службы божии», то есть циклы основных песнопений, входящих в состав литургии⁵¹. Сложилась устойчивая структура такого цикла, определявшаяся порядком богослужебного последования. Главными частями «службы» являлись «Единородный сыне», «Херувимская» и «Достойно есть», выделявшиеся развёрнутой формой и разнообразием приемов музыкального письма. Особенно развитых масштабов и торжественной монументальности звучания достигала «Херувимская», приходящаяся на кульминационный момент богослужения (так называемый обряд «пресуществления даров»). Все части богослужебного цикла выдерживались в одной тональности. Применялись и другие средства для объединения всего ряда песнопений в одно целое: повторение одинаковых мелодических оборотов в разных частях, иногда сохранение одного тактового размера на протяжении всего цикла.

Титов писал свои «службы» для разных составов от трех до восьми и двенадцати голосов. В каждой из них он ставил особые художественные задачи, используя различные средства выражения и виды многоголосной хоровой техники. Некоторые из его циклов имеют названия, указывающие на те или иные особенности музыкального изложения, например «Препорциональная служба», написанная вся в размере $\frac{3}{4}$ («большая пропорция», по определению Дилецкого), «Бемулярная служба» с одним бемолем при ключе⁵², «Малая служба», отличающаяся сжатостью масштабов и относительной простотой фактуры. Помимо этих внешних формальных признаков единства «службам» Титова свойственно обычно единство эмоционального строя и характера музыки.

Сравним 12-голосные «Препорциональную» и «Бемулярную» службы⁵³. Первая из них проникнута светлым созерцательным настроением, чему способствует спокойная неторопливость движения, преобладание мажорной окраски, строгая хоральная фактура с незначительными элементами полифонии. Музыка «Бемулярной службы» отличается более напряженной экспрессией, в ней больше разнообразия и контрастов, обусловленных сменами различных форм изложения, регистров и плотности звучания. Особенно выделяется заключительное песнопение «Достойно есть». Оно состоит из трех больших разделов с контрастом относительно подвижных крайних разделов *alla breve* и середины в размере $\frac{3}{4}$, основанной на широких, протяжных ритмических длительностях. Композитор не прибегает здесь к сложным имитационно-полифоническим построениям, но его полифоническое мастерство проявляется в том, с каким искусством он соединяет отдельные мелодически самостоятельные голоса в одно целое. В эпизодах *tutti* (например, начальные пять тактов) многоголосная ткань напоминает вариант-

⁵¹ Существовали также «Всенощные», построенные по тому же принципу.

⁵² «Служба» написана в тональности соль минор, но по правилам партесной «грамматики» больше одного бемоля при ключе не проставлялось.

⁵³ Оба произведения представлены в рукописи ГИМ, Спб. певч. № 355.

но-подголосочный склад народной песни. Выразительны переклички небольших групп голосов, которым отвечают краткие реплики всего хора (пример 113).

Наиболее полно и сильно дарование Титова раскрылось в концертах — больших многоголосных композициях на тексты псалмов или праздничных песнопений, не входящих в обязательный, неизменный состав богослужения. Пышные, эффектные по звучанию концертные полотна Титова ярко воплощают дух русского барокко с его тяготением к монументальному величию и грандиозности. В большинстве из них преобладает светлый, звонкий колорит, пафос восторженного ликования и торжества.

Манера концертного письма Титова отличается широким развитием полифонического начала, динамизмом и подвижностью фактуры. Используя всевозможные имитационные формы, он преодолевает статику аккордовых tutti, которая присуща многим партесным произведениям крупной формы у композиторов менее значительного дарования. Впечатлению стремительного напора и силы способствует обилие беглых пассажей и фигураций, одновременно проводимых в разных голосах. Мелодическая орнаментика у Титова служит не только украшением, но и средством образно-выразительной характеристики.

Так в двенадцатиголосном концерте «Радуйтесь богу, помощнику нашему» имитационное проведение в верхних голосах типично инструментальной барочной темы, свободно варьируемой далее в остальных группах хора, передает чувство приподнятой радости и ликования. В музыке словно слышатся перебивающие друг друга восторженные возгласы толпы людей (пример 114).

В концерте «Днесь Христос на Иордан прииде» аналогичный прием служит звукообразительной задачей. Волнообразные фигурации в разных голосах на словах «Иордана касается» создают картину пробегающей по водной поверхности зыби. При этом последовательное вступление голосов первого, второго и третьего хоров образует канон с четырехголосным изложением пропосты и респост. Далее аналогичным приемом иллюстрируются слова «Море виде и побеже» (пример 115).

К такого рода барочной символике Титов часто прибегает для образного воплощения текста в музыке.

В мелодике его концертов легко улавливаются разнообразные жанровые связи.

К числу наиболее любимых композитором оборотов принадлежат фанфарные ходы мелодии по ступеням трезвучия с квартовым упором в начале (пример 116 а, б)⁵⁴. Часто встречаются короткие ритмически острые попевокки народного плясового склада (пример 117 а, б)⁵⁵.

В концерте на слова 45-го псалма «Бог нам прибежище и сила» Титов несколько варьирует ритмическую фигуру, лежащую в

⁵⁴ Примеры взяты из концертов «Златокованую трубу» и «Радуйтесь богу».

⁵⁵ Концерты «Радуйтесь богу» и «Днесь Христос».

основе его музыки к стихотворному переложению того же псалма в «Псалтыри рифмотворной» Симеона Полоцкого. Народный характер этого ритма был отмечен еще И. Ф. Финдейзенom. Некоторое его изменение в концерте вызвано различным порядком слов у Полоцкого и в каноническом переводе (пример 118).

Настойчиво утверждая эту характерную формулу в начале концерта путем троекратного повторения в отдельных группах голосов, а затем в звучании tutti, Титов подвергает ее далее разнообразно варьированию.

Начальное построение рождественского концерта «Что ти принесем» напоминает украинскую колядку. Характерны и общая ритмическая структура и повторяющаяся секундовая интонация на словах «принесем, принесем, Христе» (пример 119).

Порой встречаются обороты, напоминающие мелодику знаменного распева. Таково, например, начало концерта «Объятия отча», где сурово-торжественная скандированная тема в духе старинной русской монодии «возглашается» двумя дискантами с басом, после чего вступают остальные голоса, свободно имитируя отдельные ее отрезки (пример 120).

Но в целом интонационный строй партесного концерта не имеет прямой и непосредственной связи с знаменным распевом. Так же мало свойственна произведениям этого жанра и широкая распевная мелодика песенного склада. Тематизм большинства концертов Титова характеризуется четкой ритмической организованностью танцевального или маршевого типа и лишен песенной широты дыхания. Отдельные мелодически выразительные напевные построения, встречающиеся главным образом в трехголосно изложенных «концертирующих» эпизодах, как правило, кратки и мало развиты.

Мелодическая сторона не имела доминирующего значения в партесном концерте, центр тяжести переносился на красочные фонические эффекты, создаваемые сменой и противопоставлением разных групп хора и типов хоровой фактуры. Построения тематического характера, выделяющиеся рельефностью мелодических очертаний и относительной структурной законченностью, обычно только экспонировались, не получая дальнейшего развития и растворяясь в общих формах движения. Это общая черта стиля, присущая не только партесному многоголосию, но и многим явлениям западного музыкального барокко.

Структура партесного концерта как крупного целого определялась строением текста и не была стабильной в музыкальном отношении. Как известно, в христианской гимнографии существовал особый род стихосложения, основывающийся на чередовании неравносложных строк, которые группировались попарно, причем каждое двустручье выражало относительно законченную мысль. Этот принцип членения соблюдался и в музыке партесных концертов.

Музыкальная форма складывалась из последования различных по материалу и изложению эпизодов, охватывавших две стро-

ки текста⁵⁶. Но выдающимся мастерам такого масштаба, как Титов, удавалось преодолевать механичность сопоставлений и достигать единства композиции посредством укрупнения частей формы, установления тематических и иных связей между ее разделами, применения принципа репризности и т. д.

Постараемся на примере концерта «Радуйтесь богу»⁵⁷, отдельные фрагменты которого уже приводились выше, показать, с помощью каких способов удается Титову достигнуть единства и завершенности целого.

В основе этого концерта лежит текст псалма, состоящего из четырех пар строк:

1. Радуйтесь богу, помощнику нашему,
Воскликните богу Иаковлю.
2. Примите псалом и дадите тимпан,
Псалтырь красен со гусльми.
3. Вострубите трубою во новомесячье,
Во благознаменитый день праздника нашего
4. Яко повеление господа Израилева
И судьбы богу Иаковлю.

Четырем строфам текста соответствуют четыре больших раздела концерта, в свою очередь распадающихся на более мелкие построения. Каждый из разделов (кроме первого) начинается концертирующим трехголосным построением, образующим как бы запев, после которого те же слова повторяются хором *tutti*. Это создает некоторое структурное единообразие в соотношении частей произведения и способствует ясному донесению до слушателя текста, теряющегося в сложном сплетении всей массы голосов. Контрастирование основных разделов концерта может быть до некоторой степени уподоблено чередованию частей циклической формы. Первый раздел, наполненный движением, силой и стремительной энергией (см. его заключительное построение в примере 114), определяет восторженно ликующий тон всего концерта. Это построение праздничности и торжества пронизывает и две следующие части, но жанровый характер музыки в них различен. Во второй части выделяется эпизод в размере $\frac{3}{4}$ с канонической имитацией в двух верхних голосах, напоминающий по характеру легкий подвижный танец (пример 121).

Далее на словах «со гусльми» возникают в разных голосах обороты, родственные русским плясовым папевам (см. пример 117 а).

В третьем разделе трубные рулады концертирующих голосов чередуются с маршеобразными ритмами *tutti*, вызывая образ торжественного шествия.

⁵⁶ Немецкие ученые определяют эту форму словом «Gruppenform» — «групповая форма». Однако это определение носит слишком общий, неконкретный характер. Теоретически более точен термин «контрастно-составная форма», предложенный В. В. Протопоповым.

⁵⁷ ГИМ, Спб. певч., № 706. В комплекте недостает партий третьего дисканта и второго баса. В тех местах, где мелодическая линия голосов точно определяется логикой полифонического развития, эти партии были восстановлены автором этих строк.

Последний раздел построен на широкой, плавно разворачивающейся теме благоговейного молитвенного характера в размере $\frac{6}{4}$ с последовательным вступлением трех хоров, образующим каноническую имитацию во всех группах голосов. Строгий и сдержанный характер музыки этого раздела контрастирует ликующему веселью предыдущих частей (пример 122).

После проведения этой темы повторяются строки первой и третьей строфы («Воскликните богу Иаковлю», «Вострубите в новомесячии трубою во благознаменательный день праздника вашего»), сопровождаясь соответствующими музыкальными реминисценциями, что придает заключительному разделу суммирующее значение. Вторичное проведение основной его темы образует развернутую по масштабу трехчастную форму.

Как видно из этого краткого обзора, Титов не просто следует за поэтическим текстом, а самостоятельно интерпретирует его и даже допускает некоторую перекомпоновку, чтобы достигнуть цельности и законченности музыкальной композиции. Для каждого из концертов он находит особое решение в пределах общих стилистических норм партесного многоголосия. Его крупные произведения концертного плана отличаются не только разнообразием характера музыки и средств многоголосного изложения, но и умением связать все части формы в одно большое целое, впечатляющее своими масштабами и монументальностью звучания.

Период партесного многоголосия является важнейшим историческим этапом в развитии русской музыки. Несмотря на то что произведения этого стиля за редкими исключениями создавались на религиозные тексты и были рассчитаны на исполнение в богослужбной обстановке, они не носили специфически культового характера. Знаменный распев при всем богатстве и многообразии его интонационного строя, сложившегося в ходе длительной исторической эволюции, оставался особым священным языком религиозного ритуала. Язык партесного пения в его наиболее развитых формах был связан со многими явлениями светской музыкальной культуры и быта той эпохи. Партесный концерт вобрал в себя элементы и псалмовой мелодики, и музыки торжественных государственных церемоний или воинского обихода, и инструментальных жанров европейского музыкального барокко.

Вместе с тем он несет на себе печать той двойственности, которая была свойственна всей русской художественной культуре конца XVII и начала XVIII века. Строгая регламентация композиционных средств оставляла мало простора для проявления творческой индивидуальности, хотя среди мастеров партесного многоголосия были люди незаурядного дарования. За одними и теми же механически используемыми схемами и стандартными приемами музыкального письма трудно бывает увидеть лицо автора и лишь отдельным талантливым художникам удавалось, не нарушая норм устоявшего стиля, возвыситься над общим уровнем

хорошо слаженных, гладких, но ничем не примечательных ремесленных поделок.

Многие образцы этого искусства продолжали жить и сохраняться в репертуаре церковных хоров до конца XVIII и даже начала XIX века⁵⁸. Создавались и новые произведения того же рода, но стилистика партесного концерта при этом не обновлялась и не испытывала сколько-нибудь существенной эволюции. Те незначительные изменения, которые можно наблюдать в позднейших образцах этого жанра, свидетельствуют скорее о распаде, нежели обогащении стиля. В своих основных признаках стиль партесного концерта окончательно сложился на рубеже XVII и XVIII столетий и является типичным продуктом этого переходного периода в истории русской художественной культуры.

⁵⁸ На некоторых экземплярах партий в собраниях партесных произведений имеются надписи, позволяющие установить время, когда они находились в употреблении, и принадлежность данного списка определенному церковному хору. Так в партии первого баса из сборника 12-голосных партесных песнопений ГИМ, Спб. певч., № 355, включающем до 50 различных произведений Титова, в том числе 28 его концертов, на оборотной стороне переплета указано: «Поет сей голос Новгородского архиерейского дому диакон Иоанн Марков. 1801-го году апреля 1 дня». Аналогичные надписи с той же или близкой датой есть и в других голосах. Время пользования тем или иным списком может не совпадать с временем его составления. Что касается данного собрания, то его следует по ряду признаков отнести к середине XVIII века, но еще в 1800-х годах по нему, как выствует из приведенной надписи, пели в Новгороде во время архиерейского богослужения.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1а

По лу-гу во-ди-ца раз-ли-ва-ет-ся, раз-ли-ва-ет-ся.

1б

А на дво-ре ро-са, а Ма-ряшка бо-се - сту-де-но. Сту-де-но, сту-де-но, -
Запись Ф. А. Рубцова. Приводится по изд.: 241, 33.

2 (соло)

Ой за-воём вен-ки де-ла все свят-ки,

Припев (хор)

ой шу-ги май, все за-пы-ло-е-о

Запись К. В. Кавтун. Приводится по изд.: 102, 264.

3

За-ку-рил-ся ты, ний дробльй дом-дик ко-во гммо-го де-су.

Запись Ф. А. Рубцова. Приводится по изд.: 241, 35.

4

Су-де-ры-ня жмо-я ма-ту-шка, да что ты ско-ро зду-ма-ла

5

зь-га-де-ла? На ко-во ж ты маг греш-ныя горь-шка сло-ки-ну-ла?

Приводится по изд.: 103, 32.

6

Що из-де-мо-ци да из-ци-ста во-ва-из-то-го роз-до.

7

-ля ш-ро-ко-го, Тут не гру-зы-на ту-це по-ды-ма-ла-се, Тут не

о - бо - ло - го на - ка - та - ло - се, По - ды - ма - е - со - ба - ка зло - дей
 Ка - ми царь, зло - дей Ка - ми царь мо - че - сти - мой сын

Пение сказительницы М. Д. Криволеновой. Приводится по изд.: 69, № 43.

Музыкальное сопровождение, состоящее из шести стaves. Включает различные ритмические и мелодические линии.

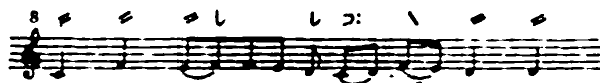
Приводится по изд.: 378, т. 121.

Слав.
 Грет.

Музыкальное сопровождение для вокальных партий 'Слав.' и 'Грет.', состоящее из трех стaves.



Приводится по изд.: 378, I, 120 (верхняя строка); 378, II, 1-11 (нижняя строка).



Приводится по изд.: 335, III, 244.

0

Лю- бы ре- бо- ты из- бы- вь Из- дра- и- ль- и не- про- го- ди- мо
 про- и- де е- ко по су- ху- пра- го зь- ра по- та- пле- в ма
 ле- сь вь ве- се- лы- и по- о- ть бо- гу чо- до- те- ра- шю- у- му-
 ми- шь- це- ю вы- со- ко- ю в- ко про- сле- ви- ся

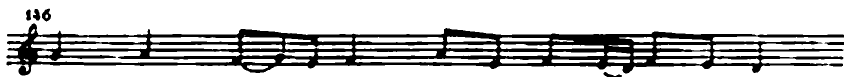
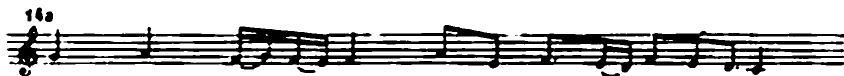
ГИМ, Воскр. № 28, л. 1 об



Приводится по изд.: 376, 42.

и ди те ви ди те я ко бо гь в зь е смь и же по ра бо ще ны
 и ди и здра и ве вы и Мо и се в про во дь ми че вь пу
 ты ии по ве ле вь и съ па еь я ко си ль нь о бла сти ю мо о
 ГИМ, Воскр., № 28, л. 5 об. — 6.

Му ча щ и и хь ша та ни и на у стра шь ше ся
 па че же Хри сто у ве ру я смю про по ве де вь ше
 сть га ни а мь но га и му ны пре тьр пе ли е ста
 Еу стра ти о и Ау ксе нти я
 Еу га ни е и А ре ста
 и спа вь не Ма рда ри о
 те мь мо аз те ся це са ро и бо гу
 за ны и же ве ро ю
 го ре щ и и мь ва мя ть и хь
 ГИМ, Сми. псал., № 279, л. 80 об.



Приводится по изд.: 335, 1, 280—281; III, 137—138.

=\ L ˘ L L L . =X
 Вре-та не-бе-са-на-я
 =\ L ˘ L L L =X
 Сав-ва на-но-бо-си
 L L L =\ L ˘ L L L L =X
 У-ть-ва-ни-е крѣ-сти-я-но-нь
 =\ L L L ˘ L L L L =X
 Мъ-но-жь-ство-у-че-ши-лъ
 =\ L ˘ L L L L =X
 Не-ве-сту-та-бо-жи-ю
 =\ L ˘ L L L =X
 Ты-е-ди-на-бо-га

L L L L L L L \ =X
 въ-зъ-ма-те-ся ом-да-ще
 L L L L L L L \ =X
 не-за-мн-ва-со-мн-е
 L L L L L L L L =X
 по-мо-шь-ни-це-су-щм-и-нь
 L L L L L L L \ =X
 съ-бо-ре-те-ся по-зрѣ-ти
 L L L L L L L L \ =X
 вы-шь-на-е-це-се-рь-стан-е
 L L L L L L L \ =X
 за-чь-нь-ши-но-из-дре-че-нь-но

L L L L L L L \ =
 двъ-рь-вы-шь-на-е-го
 L L L L L L L \ =
 ма-ти-бо-зи-жи-те-ле-ва
 L э: \ =X
 въ-скъ-рь-лъ

L L L L L L э: \ =
 ма-те-рь-бо-га-ро-ди-цу
 L L L L L L э: \ =
 из-бо-ре-ни-и-лъ-сле-ва
 L L L L L L э: \ =
 и-ро-жь-ши-и-из-гав-го-ла-нь-но

.

L L L L L L э: \ =
 при-ста-ни-ща-тру-же-ю-щм-и-нь-ся

Ъ - хо - да - шу съ сло - во - ю
 въ ру - це вѣ - ды чь - ни
 мо - ли на - ба - ви - ти - ся
 при - шь - дѣ - ше и о - тѣ ко - нь - цѣ
 при - и - ма . е - тѣ до - бу
 не не - бе . са и . до - ши

- та - мо въ по - ко - и
 ду - шу пре - да - е - тѣ
 о - тѣ на - за - сти и по - ю - ще . в - те
 въ се - си - въ - и - нь ма - е - ни . е - мь
 нь съ - но - зи при . шь - дѣ - шу
 съ съ - нь . мь це - сь - ре - ста - в - ши

ГНМ, Сил. пѣчи . № 279. л. 143 об. — 144 об.

18 .

Хри - стос ре - жи - е - те - се сла - ви - те
 Хри - сто - со со - не - бе . си сра - щи - те
 Хри - стос на зе - мли во - зна - си - те - са

19

19
 про о. о. сла. во. о. о. о. о. о. о. о. о. о. му хри-сти-я-но-

мо. о. му. у ца-рю-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у

у у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у

ГБЛ, ф. 304, № 427, л. 19.

21
 Сла-ва-

-а-

-а-

-а-

-а-

-а-

-а-

-а-

ГИМ. Сив. певч., № 1358, л. 277-279.

Знаменный распев

224

И мы-не и при-смо и во ве-ки ве-кое а-минь.

Е-ди-но-ро-дный сы-но, и сло-во бо-жий, без-

-сма-ртен сый, и и-зво-ан-ный сла-са-ми-я

но-ше-го ра-ди во-пло-ти-ти-ся

221

И мы, на и при-сно, и
 , во веки веков аминь.
 Е. дн. но. род. ны и сын сло. во
 бо, ми-е без.
 сме- ртн съи и
 -аво, ли сла-се-ни-а ма-
 -ще-го ра- ди во- плоти-ти-св

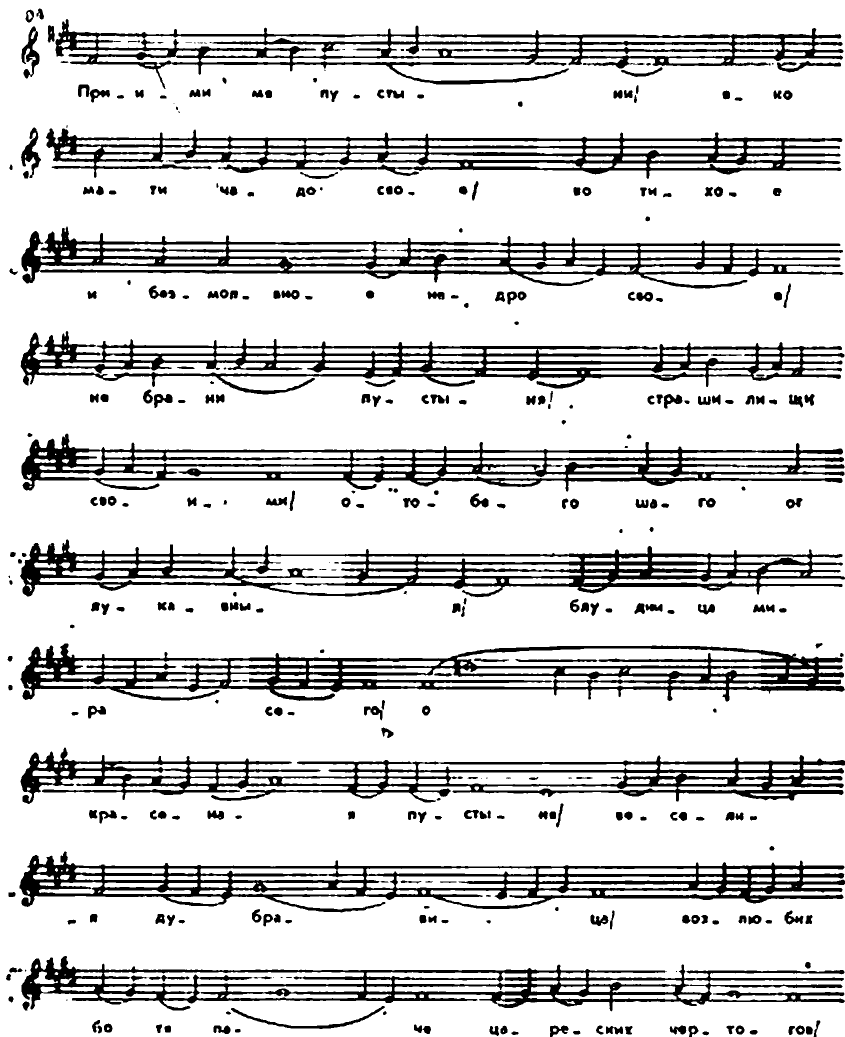
Приводятся по над. 286, 83-85.

23

Мъ. в. ре-це ва-ви. ло. о. о. ва. ви. ло. о. о. о. о. о.
 ма ре-це ва. ви. ло. истен ту се. до. хо. мо и пав. ме. хо. мсв по.
 ма. му. у. у. вше Сн. о. не. о. о. о. о. о. о. о. о. о.

ГИМ, Син. певч., № 1358, л. 299.

03



При-и-ми ма-лу-сты-ми! в-ко
ма-ти ча-до! сво-е! во-ти хо-е
и без-моя-вно-е на-дро сво-е!
не бра-ни пу-сты-ня! стра-ши-ли-щи
сво-и-ми! о-то-бе-го ша-го от-
я-ка-вны-я! блу-дчи-ца ми-
ра се-го!
кра-се-на-я пу-сты-ня! ве-се-ли-
я ду-бра-ви-ца! воз-лю-бле-
бо-та па-че ца-ре-сих чер-то-гов!

Принятая по изд.: 296, 169—170. Расшифровка А. Н. Кручинной и С. В. Фролова.

01



26

Прямеж бы. ло Ка. за. нью, про. мам А. стра. за.

. нью, а по. ми. же го. ро. да Са. ра. го. ва

Приводится в редакции Ф. В. Соколова по изд.: 243, 33.

27

Что да на ма. гуш. ке на Вол. го не чер.

. ным да за. чер. не. лось, не чер. ным да за. чер. не.

. лось, не бе. лым да за. бе. ле. лось.

28

3. Ах до. ся. ле. ва У. сол и слы. гом не слы. каТЬ.

3. А слы. гом не слы. каТЬ и ви. дом не ви. деть.

3. А но. не. ча У. сы про. в. ви. тись на Ру. си,

3. А в но. вом У. соль. е у Стро. го. но. ва.

29

30

71

Musical notation for measures 71-73. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 72 continues with the same melody and accompaniment. Measure 73 ends with a whole note G4.

32

Musical notation for measure 32. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

33

Musical notation for measure 33. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

34

Musical notation for measure 34. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

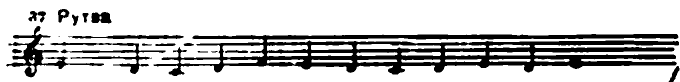
35

Musical notation for measure 35. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

311

Musical notation for measure 311. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

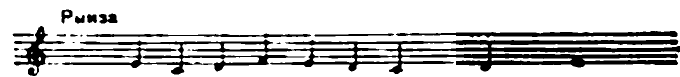
27 Руза



Перегиб



Рыза



Удра




Руза поремтаня



Руза с перегибом



Руза



35



39



42



Го из ми мя бо же сла са мой

По - мя - ни -

мя бо -

- же спа - се

Приводится по изд.: 286, 63, 39, 23-24.

До - стой - но

До - стой - но

есть

есть

я - ко во - и - стви -

я - ко во - и - стви -

- ну бла - жи - ти тя

- ну бла - чи - ти тя

бо - го - ро - ди - цу

бо - го - ро - ди - цу

при - сно - бла - жен - ну - ю

при - сно - бла - жен - ну - ю

ГБЛ. ф. 379, № 106, л. 73--74

42a

В вер - ге - пь - все - ми - яв - е - см

Хри - сте бо - же

в - сль

во - спри - е - ша - по - сты - ри - е - же

и - во - л - сям

по - кло - ни - ша - ся

то - гда у - бо про - ро - че - ска .

- я про - по -

- ведь и а - нгда - сн - я

сн - а дн - вл - ку -

- ся во - пи - ю - ще и гле - го - ю - ще

сле - ви

сто - иде - ни - ю тво - е - му в - ди -

- ме че - ло - ве - чо - лю - бче

426

В ве - рте - ть все - ли - я в - см Хри - сте бо -

- ма я - сн - та вос - при - я - шн - па -

- сты - ри е - ма и вол - сн - по - кло - ни - шн - се

то - гда у - бо про - ро - че - ска , а м - слл - ни - ся про - по - ведь

и а - нгда - сн - я сн - а дн - вл - ку - ся

во - ги - ю -
 - ще и гва - го - лю - ще сло - во сло - жа - ни -
 - ю те - е - му е - ди - ке че - ло - ве - ко - лю - бя

ГИМ, Сян. псал. № 131, л. 102 об. — 104.

43 Знаменный распев

Во - збран - мой во - е - во - де по - бе - ди -
 - те - льна - я
 - ко из - ба - вь - ше - ся от злых бла - го - дер - ствен -
 - на - я во - спи - су - ем ти ра - би тво - и
 и бо - го - ро - ди - це

ГБЛ, ф. 379, № 106, л. 125—125 об.

Греческий распев

Взбран - мой во - е - во - де по - бе - ди - те - льна - я
 я - ко из - ба - вь - ше - ся от злых бла - го - дер - ствен -
 - на - я во - спи - су - ем ти ра - би
 тво - и бо - го - ро - ди - це

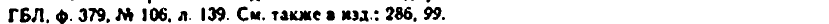
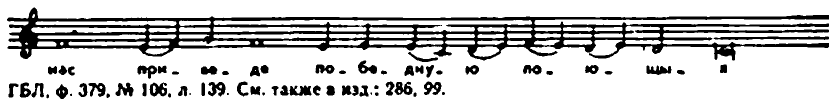
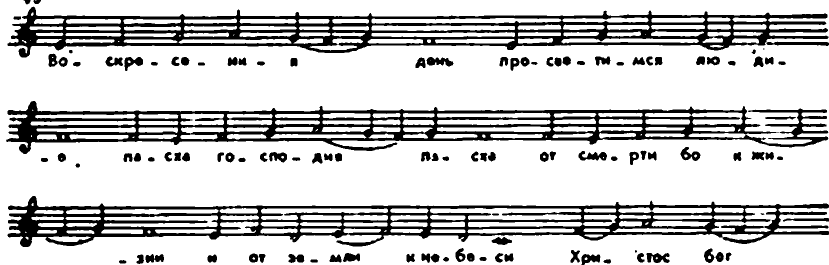
Приводится по изд.: 53, 175—176.

44



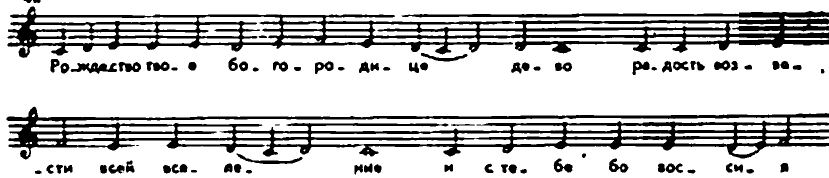
Приводится по изд.: 53, 176.

45



ГБЛ, ф. 379, № 106, л. 139. См. также в изд.: 286, 99.

46



[10] мый

47

Ра-дуй-ся бла-го-до-тня-
 -я бо-го-ро-ди-ца де-во
 и те-бе бо-во-з-си-
 -я со-и-це пра-вд-Хри-стос бог
 маш про-све-ще-я
 су-щи-я во-тма-е-е-се-ли-
 -са и ты стер-че
 пра-ве-дны при-е-мы
 во-о-бы-я-ти-я
 со-бо-ди-те-ля душ-на-
 -ших де-ру-ю-ще-го-нам
 во-скре-се-ни-е

99

Бла-го-сво-ен е . си-го-сло-ди
на-учи мя о-пре-вде-ни-ем тво-им

Л. Л. ф. 379, № 106, л. 101-105

104

Бог го-сподь и а-ви-ся мзм
бла-го-сво-ен гря-дый но и-
-мя го-спо-ди

Приводится по изд.: 53, 23-24

50

Воз-брен-ной во-
-е- во-де по-бе-
-ди-тель-на-в
во-спи-су-ем ти
во-спи-су-ем ти ра-
бы тво-и бо-го-
-ро-ди-це

Приводится по изд.: 53, 38-40.

51

Возбран - но - и воз - ве -
 - во - де по - бе - дн - тель -
 - не - в я - ко
 и - збава - ше - ся от злых бве -
 - го - дар - ствен - ма - в во -
 - спл - су - ед
 ти ра -
 - би тво - и бо - го -
 - ро - дн - це

Приводится по изд.: 317, 81-83.

... ..

52

вса - ми - рну - ю сла - ву от че -
 - ло - век про - зва - шу - ю
 и сла - дн - ку рожд - шу - ю

ГБЛ, ф. 178, № 7753, л. 28 об. — 29 об.

51

О́ пре - му - драх су - деб тво - их
 Хри - сте ка - ко Петр у - бо
 ри - за - ми е - ди - ме -
 ми вдев е - си ра - зу - ма -
 ти - тво - е во - скре - се - ни -
 е Лу - це жо и кле -
 о - па слу - те - ше - ству - я гла -
 го - ла - ше тем и

ИЛЛ, ф. 178, № 7753, л. 114—115.

54

An - ąt pa - ste - rzom mo - wiał: Chry - stus się nam na - ro - dził, w Be - thle - jem
 nie bez - ro - dym mie - ście. Na - ro - dził się w u - bo - stwie, Pa - n - w - sze - go stwo - r - za - nie.

Примечание по изд.: 349, II, 82. Данный вариант см. также в кн.: 360.

55

Аг - ге - л па - сты - рем мо - вия Хри - стус се - нам на - ро - дил

в Бет - ле - ем не бер - зо по - дым ме - сцв

на - ро - дна у - бо - ме - ствв пам вше - го створ. зе - ня

ГИМ. № 1743, л. 198 об. — 199. В сборнике ГИМ. № 1938 эта псалма приводится с польским текстом.

34

Дзе - щин - ко са на - ро - дзи - ло на - ро - дзи - ло

вшн. ствк сввт у - ве - се - ли - во вшн. ствк сввт у - ве - се - ли - во

ГИМ. № 1743, л. 24. См. также ГИМ. № 1938; ГПБ Q XIV, № 25. В сборниках ГИМ. Щук. № 61 и ГБЛ. № 9498 эта псалма дана с русским переводом текста «Днятаю ся народию». Этот же перевод приписан в сборнике ГИМ. № 1743 внизу страницы.

57

Dzie - cię - ko - się na - ro - dzi - lo wszys - tek swiat u - we - se - li - to.

We - sel - cie się fa - duj - cie się na to no - wa - la - to.

Приводится по изд. 349, II, 313

le - to.

58

И - мам аз сво - е р го И - су - се мо - е - го

на тво - рил бо есмь бла - го - го лю - бви ра - ди е - го

ГИМ. № 1743, л. 50. См. также ГИМ, № 1938; ГИМ, № 2469, ГИМ, Щук., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25

59

Приводится по изд.: 341, 5

60

Цоя чн - ииц э грощеца ло бач - де ма - ды це - бе веч на ду - шо зблн - де

ГИМ, № 1743, л. 161—162. См. также: ГИМ, № 1743, л. 54 об. — 55, ГИМ, № 2469, л. 177 об.; ГИМ, Щук., № 61, л. 72 об. — 73. В сборнике ГПБ, Q XIV, № 25 вариант текста: «Цоя и чиниц Езу слави баче гды у ног твоих пренасвешитиц сенде».

61

Цоя по - гие - те у - бо - го гды це тра - шо пер ло дро - го зема, ко ма - ло бо

ГИМ, № 1743, л. 177 об. — 178.

62

У - же те ам - ша - ю - се у - же те ам - ша - ю -
 - се свад - но - е че - до. Что со - тво - рю аз ам - шен -
 - на по - гу - бив - шим дра - го - цем - но смя - го - ю ту - гоу

ГИМ, № 1743, л. 150 об — 151. См также: ГИМ, № 1938. ГИМ, № 2469; ГИМ, Шух., № 61; ГПБ, Q XIV, № 23. В этих сборниках фактура несколько изменена.

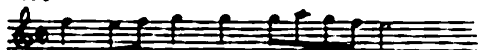
63

Раз - мы - шля мы днсь вер - ни хре - сти - я - не а - сно пам
 Хри - стус цер - ков за нас ра - мы од по - и - ма - на
 на мля од - ло - гче - на ам до - ско - че - на

04а

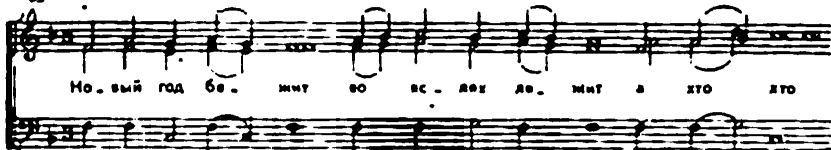


64 б°



° Для удобства сравнения мелодия псалмы транспонирована на квинту вверх.

65

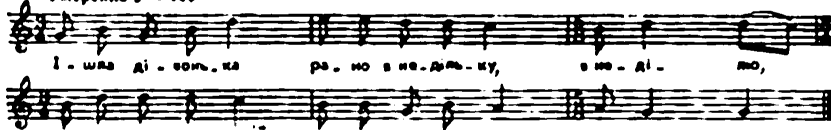


Мо- вый год бе- жит во вс- лех до- жит а кто кто



от- ро- ча мла- до не- бо нам да- ло от чу- до

ГПБ, Q XIV, № 25, л. 94. См. также: ГИМ, № 1743; ГИМ, № 1938, ГИМ, Шук., № 61 и др. В более поздних сборниках напев изложен вдвое и вчетверо с разными длительностями. В несколько ином мелодическом варианте песня помещена в изд.: 349, II, № 38.

66 Умеренно $\text{♩} = 100$ 

I - ша ди- соль- ка ра- но в не- дель- ну, в не- ди- то,

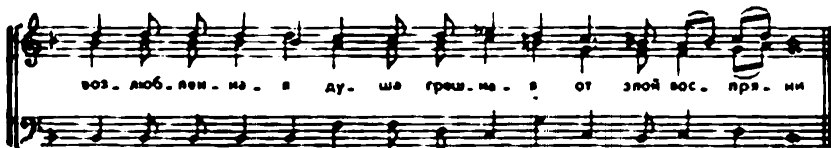
в не- ди- то ра- но, зе- ле- не- ни- мо се- дне- но.

Приводится по изд.: 65, 109.

67



Есть пра- вость в све- те и в пол- ном цве- те ты ту ос- та- ни



воз- люб- лен- на - в ду- ша греш- на - в от злой вос- пра- ни

ГПБ, Шук., № 61. См. также: ГИМ, № 1938; ГБЛ, № 9498; ГПБ, Q XIV, № 25.

Ах мой смуту ма же-ло-сци не мо-ге се до-ве-дзе-ци

где мам пер-шии ноц-лег ме-ци где ду-ше з це-во вы-ле-ци

ГИМ. № 1938, л. 9 об. —

Ма ви-со-кий по-ло-ни-и, гам ві-ці па-суть-ся,

да-ла б им ти пи-са-ноч-ку, ку-ри не не-суть-ся.

Приводится по изд.: 65, 111

Аг-лесьску-ю днешь всю ра-дось че-ло-ве-че-ску-ю сла-дось

при-и-ди-те воз-ве-ли-чям и од-ни сам вси у-сла-вим

ал-ли-луй-а, ал-ли-луй-а, ал-ли-луй-а.

ГИМ. № 1743, д. 202 об. — 203. См. также: ГИМ. № 1938, ГИМ. № 2469,
ГИМ. Шук. № 41.

71

По-мать пре-дво-жен-ти смер-ти при-и-де-ра-ма

о-га-го-ти бо-же жи-тей-ския за-бот-бре-ма

за-бве-ни-е бла-гих при-сно-на-я-га-и-ю-ще,

во-стрем-ни-мах-же-злюб-ми-ра-об-во-и-да-ю-ще

го-за-же-в-ко-днесь при-и-де-мне-мно-га-в

пре-дво-жен-но-па-мв-ти от-смер-ти-стро-га-в

ГНМ. № 1743, л. 105 об. — 106 См. также: ГПБ, Q XIV, № 25, л. 120 об. — 121.

Па - мять про - дло - жи - ти смер - ти

День не - ве - чер ний в Си - о - не си - я - ет
 мощь во Е - ги - пте мра - чну раз - ру - ша - ет

дух тем - ный мощь есть дух тем - ный мощь есть бог во - пло - щен - ный

день не - ве - чер - ний день не - ве - чер - ний

ГИМ. № 1743. л. 29 об. См. также: ГИМ. № 1938. ГИМ. № 2469. ГИМ. Шук. № 61; ГПБ. Q XIV № 25.

Вос - си - я сви - шя сво - том и - же не ко - мюц ле - там

я - ви - вый - ся пло - ти - ю зем - ным блъ - го - до - ти - ю

ве - се - ли - ем и ле - ни - ем ис - пол - ни всех нас о Хри - сте на всем час

ГИМ. № 1743. л. 4 об. — 5 (повторно — л. 222 об. — 223). См. также: ГИМ. № 1938. ГИМ. № 2469; ГПБ. Q XIV, № 25; ГБЛ. № 9498.

71

Ра-дось мо-я днсь в сле-зы и пляч о-бра-ти-ся
и ду-ша мо-я во мне за-по-за-сму-ти-ся

срд-це и ко-сти мо-и сив-но со-гре-се-ся

вне-гда без-за-ко-ни-е во мне ся воз-не-ся

ГИМ, № 1743, л. 114 об. — 115. См. также: ГИМ, № 1938; ГИМ, Шук. № 61; ГПБ, Q XIV, № 25

76

Слы-ши-те лю-ди-е и вму-ши-те гос-по-да бо-го блж-го-да-ри-те

и пой-те пес-ни-ми сла-во-сло-ва-ще е-го

ГИМ, № 1743, л. 131 об. — 132. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 1938; ГИМ, № 2469, ГИМ, Шук. № 61 (текст неполный, начиная со слов «Цари вернии»), ГБЛ, № 9498.

77

Кто хо-щет при-ди и у-зри что в ми-ре ся де-ет
о-чи-ма сво-и-ми воз-зри что в нас са-мик зре-ет

Бра-ти здесь у-мно-жи-ше-ся Брат бра-та у-би-еа-ет
и ме-чи и-зо-стри-ша-ся. кровь от-ца про-ли-еа-ет.

78

Се-е-си до-бре бл-жня, я мо-я се-е-си

до-бре мно-лю-би-ма, я о-чи 'бо тво-и

го-лу-би-ны-е ра-зв-е-мо-я чин-ны-е.

ГИМ, № 1743, л. 31 об. — 32 и 128 об. — 129. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, Шук., № 61. В сборнике ГБЛ, № 9498 имеется особый раздел «Песни песней», включающий и приведенную псалму.

79

Го-спо-ди мо-я бу-мо-ю из-воль у-слы-ша-ти

и во-и-сти-но тво-е мо-ле-ни-ю-вня-ти

у - слы - шим в пра - ве тво - е ня тщи - ся

с ра - бом ти м - бо ми - кто мо - жет ся

ГПБ Q XIV, № 41. Последующие примеры из «Псалтыри рифмованной» даются по тому же сборнику.

90

Пз - на во - ам па - на про - ше рен - це сво к не - му под - но - ше

пред ним сво кри - ве пре - кле - дя е - му свой жорь о - по - ве - дя

Приводится 142-й псалом. Польский перевод Кохановского дается по сборнику ГИМ, № 1743, л. 107 об. — 108. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 1938.

81.

Гла - сом но - им к бо - гу воз - звах гла - сом к не - му сло - зы вос - слых

пред ним мол - бы про - ли - ва - ти м - мам пе - чаль, воз - ве - ша - ти

Бо - же ми - ши у - слы - ши мы да бла - го - сло - ви - ши

Го - сло - ви - ти - ба сла - во - зно - ва - ю
дань свя - тый со - вет то - го о - жи - да - ю

а - ще ты бо - же а - ще ты бо - же

глас свой у - дер - жи - ши в гроб мя во - ли - ши

Ис - по - ве - ды хва - ли бо - же всем серд - цем дом те - бе
Пред - аг - га - лы дам ти песнь зра - щим те - бе в не - бе

Я - но из - во - лия о - си ми - лость мне в - ви - ти

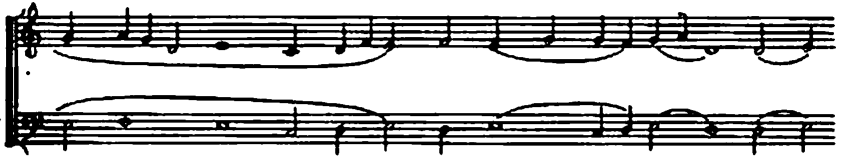
вся гла - сы уст мо - их в слух твой при - сту - пи - ти

Musical score for measures 85-87, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Slurs are used to group notes across measures. The music is written in a common time signature.

Musical score for measures 88-90, consisting of four staves. The notation continues with similar rhythmic patterns and slurs as seen in the previous system.

Musical score for measures 91-92, consisting of two staves. The notation features large slurs encompassing multiple notes, indicating a sustained or legato passage.

87



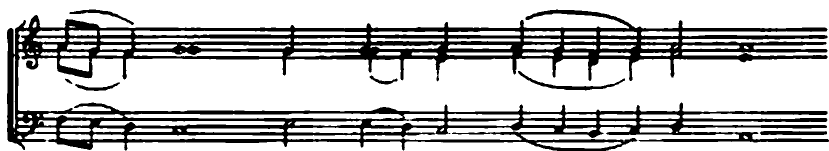
88



Приводится по изд.: 286, 162—163. Расшифровка М. В. Бражникова.

89





Приводится по изд.: 25, 111—112. Расшифровка В. М. Белиева.



ГБЛ, ф. 210, № 24, л. 30. Звездочками отмечены секундовые созвучия. Песнопение полностью воспроизведено в изд.: 286, 224—229.



Приводится по изд.: 286, 160.

92

93

94

95a

95b

Приводится по изд.: 41, 465.

96

С ми - ры при - ше -

С ми - ры при - ше -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the three staves below it are for piano accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line begins with a series of quarter notes, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system of the musical score includes the following Russian lyrics:
- дшии я - же с Ма - ри - е .
The musical notation continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment.

The third system of the musical score includes the following Russian lyrics:
- ю же - ном
The musical notation continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment ends with a series of chords.

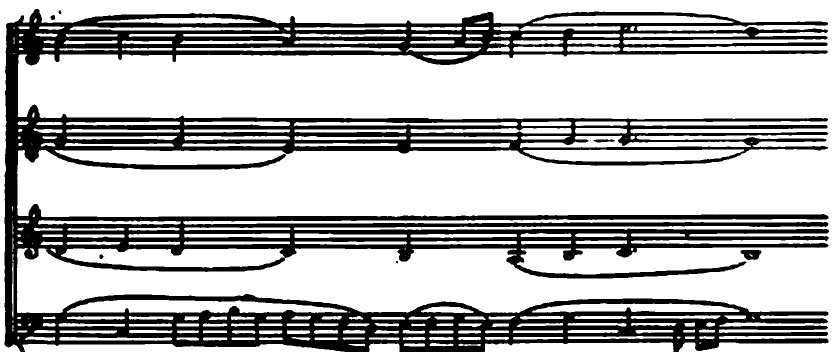
97



First system of musical notation, measures 97-100. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music features a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the other three staves.



Second system of musical notation, measures 101-104. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music continues with a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the other three staves.



Third system of musical notation, measures 105-108. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music continues with a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the other three staves.

77

Musical score for measures 77-80. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The bass line includes some complex rhythmic patterns with sixteenth notes.

Musical score for measures 81-84. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with similar note values and slurs as the previous system, maintaining a consistent melodic and harmonic flow.

89

Musical score for measures 89-92. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. This system is enclosed in a rectangular box. The music features a variety of note values and rests, with a clear structural division between measures 89 and 90.

Хри - стос во - се ре - се из мер - тые смер - ти. о смерть по - яв -

- вый и су - щим во гро - без жи - вот де - ро - вом жи - вот де - ро -

- вом жи - вот де - ро - вом жи - вот де - ро - вом

Сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я
Сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я

и бла - го - сло - ви до -
до -
и бла - го - сло - ви до - сто -
бла - го - сло - ви



-сто - я - ни, е тво, е -сто - я - ни, е тво, е по - е - ни, е тво, е до - сто - я - ни, е тво, е по - бе -



по - ба ды по - ба, ды бла - го - вер - но - му ца - бе - ды по - ба, ды бла - го - вер - но - му ца - рю по - ба, ды по - ба, ды бла - го - вер - но - му ца - рю ды по - ба, ды по - ба, ды бла - го - вер - но - му ца - рю



-рю не - ше - му А - ле - ксе - ю не - ше - му А - ле - ксе - ю не - ше - му А - ле - ксе - ю не - ше - му А - ле - ксе - ю

Диск. Пла - чу - ся пла - чу - ся и ры - де - ю

Альты пла - чу - ся и ры - де - ю

Тен. Пла - чу - ся

Басы Пла - чу - ся пла - чу - ся и ры - де - ю

пла - чу - ся и ры - де - .

и ры - де - ю пла - чу - ся и ры - де -

и ры - де - ю пла - чу - ся и ры - де -

- ю е - где по - мы - шав - ю смерть

е - где по - мы - шав - ю смерть

- ю е - где по - мы - шав - ю смерть

- ю е - где по - мы - шав - ю смерть

и ви - жду во гро - бе ле - жа - шу - ю

и ви - жду во гро - бе ле - жа - шу - ю

по о - бра - зу бо - жи - ю со - здан - ну - ю ма - шу кра - со - ту

по о - бра - зу бо - жи - ю со - здан - ну - ю ма - шу кра - со -

кра -

гра -

кра - со - ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну не и -

- со - ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну

- ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну не и -

- со - ту

Му - шу ви - де - ми - я ми до - бро - ты
 до - бро - ты
 - му - шу ви - де - ми - я ми до - бро - ты
 до - бро - ты

102

V-ni I II
 V-ni III IV
 Tr-ba alto
 Tr-be ten. I, II
 Fag. b. c

Приводится по изд.: 359, 83-84.

И - же хе - ру - ви - мы тай - но об - ра - зу - ю -

И - же хе - ру - ви - мы

тай - но об -

- ще, тай - но об - ра - зу - ю -

- ра - зу - ю - ще, об - ра - зу - ю -

- ще,

тай - но об - ра - зу - ю - ще тай - но об -

тай - но об - ра - зу - ю - ще,

- ще,

тай. но об. ра. зу. ю. - ра. зу. ю. ще, об. ра. зу. ю. ще, тай. но об. ра. зу. ю.

- ще, тай. но об. ра. зу. ю. ще, об. ра. зу. ю. ще. - ще, тай. но об. ра. зу. ю. ще, об. ра. зу. ю. ще.

Приводится по изд.: 76, 174 — 175.

105

Алт. I
Тен. I
Вся. ку. ю мы. не жи. тей. ску. ю от. вер. жем

Бас II
жи. тей. ску. ю от.

жи. тей. ску. ю от. вер. жем пе. чаль,
- вер. жем, от. вер. жем пе. чаль,

жи - тай - ску - ю от - вер - жем,

жи - тай - ску - ю от - вер - жем, жи - тай - ску - ю
 - чья, жи - тай - ску - ю от - вер - жем, жи - тай - ску - ю
 жи - тай - ску - ю от - вер - жем, жи - тай - ску - ю
 - чья, жи - тай - ску - ю от - вер - жем,

жи - тай - ску - ю от - вер - жем, жи - тай - ску - ю

жи - тай - ску - ю от - вер - жем,
 от - вер - жем, жи - тай - ску - ю от - вер - жем, от - вер - жем на - чаль
 жи - тай - ску - ю от - вер - жем,
 от - вер - жем, жи - тай - ску - ю от - вер - жем на - чаль
 жи - тай - ску - ю от - вер - жем,
 от - вер - жем, жи - тай - ску - ю от - вер - жем на - чаль
 жи - тай - ску - ю,
 от - вер - жем, жи - тай - ску - ю от - вер - жем на - чаль

Приводятся по изд.: 76, 178-180.

108

I хор - ви о сво - их же и о

II хор - ви о сво - их же и о люд. ских

ЛЮД - СКИХ О СВО-ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СКИХ
 О СВО-ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СКИХ О СВО-ИХ ЖЕ И О
 О СВО-ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СКИХ МЕ - ВО - ЖЕ - СТВИ - МЕ
 ЛЮД - СКИХ МЕ - ВО - ЖЕ - СТВИ - МЕ

Приводится по изд.: 76, 107—108.

107

Альт I

Хо - та - ще жер - тау при - ме - сти го.спо.де.ви

Бас I

при - ме - сти

при.ме.сти го.спо.де.ви при.ме.сти го.спо.де. ви

го - спо - де - ви

Приводится по изд.: 76, 107.

Іскр. I
 Алт. I II
 Тен. I II
 Бас I II

Прій - ди - те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е

Прій . ди . те пи - во пи - ем пи . во пи . ем но . во -

Прій . ди . те пи - во пи - ем

- ди - те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е пи - во пи - ем

пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е

Прій . ди . те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е

Прій . ди . те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е

Прій . ди . те пи - во пи - ем пи - во пи - ем

Прій . ди . те пи - во пи - ем пи - во пи - ем

Алт. I
 Тен. I
 Бас I

Сми - де сми -

Сми - де сми -

- де сми - де сми - де сми - де сми - де сми - де сми -

Сми - де сми - де

- де сми - де сми - де

- де сми - де сми - де в пре-и спо-дня в стра- ны зе - мли

сми - де сми - сми - де в пре-и-сподня стра- ны зе - мли

110

Бас I

Ска - ка - ше и - гра-в ска-ка-

Бас II

Ска - ка - ше и - гра-в ска-

ше и - гра-в ска- ка -

ка - ше и - гра-в ска-ка-

ше и - гра-в ска-ка -

ше и - гра-в

ше и - гра-в ска-ка - ше

111

и - гра - в и - гра - в

I хор

Я - ко до ца - ря всех под - ни мем в - ко до ца - ря всех под - ни -

II хор

Я - ко до ца - ря всех под - ни - мем в - ко до ца - ря всех

III хор

Я - ко до ца - ря всех под - ни мем в - ко до ца -

- мем в - ко до ца - ря всех под - ни - мем

под - ни - мем до ца - ря всех под - ни - мем

ря всех под - ни - мем

ГММ, См. певч., № 355 (№ 10). В комплекте голоса нет партии второго баса.

118

Дисканты

Альта

Тенора

Бас

1

есть до - стой - но есть до - стой. но есть до. стой. но есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть до - стой. но есть до. стой. но есть до. стой. но есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть до - стой. но есть до. стой. но есть до. стой. но есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть до - стой. но есть до. стой. но есть до. стой. но есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть до - стой. но есть до. стой. но есть до. стой. но есть я - ко во.
 есть я - ко во.
 есть я - ко во.

- ис - ти - ну до - сто́й - но до - сто́й .
 - ис - ти - ну в . ко до - сто́й .
 - ис - ти - ну до - сто́й .
 - ис - ти - ну до - сто́й .
 - ис - ти - ну до . сто́й . но до . сто́й .
 - ис - ти - ну до - сто́й .
 - ис - ти - ну до - сто́й .
 - ис - ти - ну до - сто́й .
 - ис - ти - ну до - сто́й .
 - ис - ти - ну до - сто́й .

114

АЛТАЙ

I Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те
 II Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те
 III

АЛТАЙ

I Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те бо - гу
 II Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те
 III Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те

Тенора

I - влю Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те
 II - влю Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те
 III Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те

Бас

I Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те бо - гу
 II
 III - влю Вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те вос - кли - чия - те

вос-кли-ки-те вос-кли-ки-те вос-кли-ки-те
 кли-ки-те
 бо-гу вос-кли-ки-те вос-кли-ки-те
 вос-кли-ки-те вос-кли-ки-те
 бо-гу вос-кли-ки-те бо-гу вос-кли-ки-те
 вос-кли-ки-те бо-гу
 бо-гу вос-кли-ки-те бо-гу вос-кли-ки-те
 вос-кли-ки-те вос-кли-ки-те
 кли-ки-те бо-гу вос-кли-ки-те кли-ки-те вос-кли-ки-те бо-гу
 кли-ки-те вос-кли-ки-те бо-гу вос-кли-ки-те вос-кли-ки-те
 вос-кли-ки-те кли-ки-те вос-кли-ки-те кли-ки-те
 бо-гу вос-кли-ки-те вос-кли-ки-те бо-гу
 бо-гу вос-кли-ки-те бо-гу вос-кли-ки-те
 бо-гу вос-кли-ки-те бо-гу

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и

-во. Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

-во. Мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-

-во. Мо-ре ви-де и

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и

- же мо-ре ви-де и по-бе- же и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
 - же и по-бе-же мо-ре ви-де и по- бе- же и по-бе-же и по-бе-
 по-бе-же и по-бе- же мо-ре ви-де и по- бя-
 - же мо-ре ви-де и по-бе- же и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
 - же и по-бе-же мо-ре ви-де и по- бе- же и по-бе-же и по-бе-
 по-бе-же и по-бе- же мо-ре ви-де и по- бе-
 - же мо-ре ви-де и по-бе- же и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
 - же и по-бе-же мо-ре ви-де и по- бе- же и по-бе-же и по-бе-
 по-бе-же и по-бе- же мо-ре ви-де и по- бе-
 - же мо-ре ви-де и по-бе- же и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
 - же и по-бе-же мо-ре ви-де и по- бе- же и по-бе-же и по-бе-
 по-бе-же и по-бе- же мо-ре ви-де и по- бе-

116а

Зла - то ко- ван- ну- ю ко- ван- ну- ю тру- бу

Зла - то - ко - ван- ну- ю тру- бу

116 б

вос- тру- би- те тру-

вос , тру- би-

117а

Со гусль- ми со гусль- ми со гусль- ми.

117б

Преслав- но- е ви- дя- ще преслав- но- е ви- дя- ще

118

ГИМ, Сия. певч., № 355 (№ 130).

119

Что ты при- не- сел при- не- сел при- не- сел при- не- сел Хри- ств

ГИМ, Сия. певч., № 355 (№ 81).

120

Объ- я- ти- я объ- я- ти- я от- ча от- вер- сти

Объ- я- ти- я объ- я- ти- я от- ча от- вер- сти

ГИМ, Сия. певч., № 355 (№ 101)

Дисканты

Альты

Тенора

Басм

A musical score consisting of ten staves. The first nine staves are vocal parts with lyrics written below them. The lyrics are: - ПАМ, ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ. The tenth staff is a piano accompaniment with lyrics: ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ, ПАМ - ПАМ. The music is written in a single system with a common time signature and a key signature of one flat. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a treble clef and a common time signature. The fifth staff has a treble clef and a common time signature. The sixth staff has a treble clef and a common time signature. The seventh staff has a treble clef and a common time signature. The eighth staff has a treble clef and a common time signature. The ninth staff has a treble clef and a common time signature. The tenth staff has a bass clef and a common time signature.

I хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дие го - сподие го - сподие

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дие го - сподие

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дие го - сподие

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дие го - сподие

II хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го - сподие господие го -

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дие го -

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дие го -

III хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го -

Я - ко по - ве - де - ни - е го -

Я - ко по - ве - де - ни - е го -

Я - ко по - ве - де - ни - е го -

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И. Карл Маркс (Краткий биографический очерк с изложением марксизма). — Собр. соч., т. 26, с. 43—93.
2. Ленин В. И. Памяти Герцена. — Собр. соч., т. 21, с. 255—262.
3. Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов. — Собр. соч., т. 1, с. 125—346.
4. Ленин В. И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве. — Собр. соч., т. 1, с. 347—534.
5. Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 343—437.
6. Энгельс Ф. Юридический социализм. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, прилож., с. 495—516.
7. Аввакум, протопоп. Об иконном писании. — В кн.: Русская историческая библиотека, т. 39: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1. Л., 1927, стб. 281—288.
8. Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор (К постановке проблемы). — ТОДРЛ, т. 7. М.—Л., 1949, с. 5—16.
9. Адрианова-Перетц В. П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968.
10. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947.
11. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (1668 года). Издал с объяснениями и примечаниями С. Смоленский. Казань, 1888.
12. Айналов Д. В. Заметки к тексту «Слова о полку Игореве». III. На каком инструменте играл Боян? — ТОДРЛ, т. 4. М.—Л., 1940, с. 157—158.
13. Айналов Д. В. История древнерусского искусства, вып. 1. Киев, 1916.
14. Акты Иверского Святоозерского монастыря, собранные арх. Леонидом. — В кн.: Русская историческая библиотека, т. 5. Спб., 1870.
15. Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1972.
16. Анничков Е. Р. Язычество и древняя Русь. Спб., 1914.
17. Аравин П. В. У истоков русского многоголосия. — СМ, 1978, № 1, с. 107—114.
18. «Артаксерксово действо»: Первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и комментарий И. М. Кудряцева. М.—Л., 1957.
19. Асафьев Б. В. Опера. — Избр. труды, т. 5. М.—Л., 1951, с. 63—77.
20. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от истоков до XVIII века. 2-е изд. М., 1977.
21. Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966.
22. Астахова А. М. Некоторые наблюдения в области исполнения былины. — В кн.: Былины Севера, т. 2. М.—Л., 1951, с. 679—696.
23. Балакирев М. А. 30 русских народных песен. Спб., 1900.
24. Барсов Е. В. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси, т. 1. М., 1887.
25. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
26. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971.
27. Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова: Опыт реставрации песен. М., 1969.

28. Берков П. Н. Задачи изучения переходного периода русской литературы (от древней к новой). — В кн.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970, с. 12—19.
29. Берков П. Н. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII—начала XVIII в. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 294—316.
30. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., 1961.
31. Бесседя преподобных Сергия и Германа, Валаамских чудотворцев: Апокрифический памятник XVI века. — В кн.: Летопись занятий Археографической комиссии. 1885—1887 гг., вып. 10. Спб., 1895, с. 1—XXIV и 1—32.
32. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
33. Богатырев П. Г. Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии. — В кн.: Художественный метод и индивидуальность писателя. М., 1964, с. 59—66.
34. Богоявленский С. К. Московская Немецкая слобода. — Известия АИ СССР, т. 4, № 3. М., 1947 (Серия истории и философии), с. 220—232.
35. Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
36. Бражников М. В. Благовещенский кондакарь. Рукопись (ВНИИИ Министерства культуры СССР).
37. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
38. Бражников М. В. Многоголосие знаменитых партитур. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 7—61.
39. Бражников М. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967.
40. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков. М.—Л., 1949.
41. Бражников М. В. Русское церковное пение XII—XVIII веков. — В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis*. I. Warszawa, 1966, p. 455—469.
42. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.
43. Бурсов Б. О национальном своеобразии и мировом значении русской литературы. — Русская литература, 1958, № 1, с. 7—33.
44. Буслаяев Ф. И. Соч., т. 2. Спб., 1910.
О народности в древнерусской литературе и искусстве (с. 63—95);
Литература русских иконописных подлинников (с. 344—416);
Русская эстетика XVII века (с. 423—434).
45. Былины: Русский героический эпос. Вступ. статья, ред. и примеч. Н. П. Андреева. Л., 1938.
46. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 2. М., 1963.
47. Васильевский В. Г. Очерк истории города Вильны. — В кн.: Памятники русской старины в западных губерниях империи, вып. 6. Спб., 1874, с. 1—112.
48. Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII вв. — Север. кн. 3/4. Вологда, 1923, с. 69—115.
49. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. Спб., 1907.
50. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
51. Вертков К. А. Типы русских гусель. — В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
52. Владышевская Т. Ф. Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства. — В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis*. IV. Bydgoszcz, 1975, p. 607—620.
53. Вознесенский И. Образцы осмогласия распева киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
54. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви, вып. 1—4. Рига, 1898.
55. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957.
56. Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской. — В кн.: Культура и искусство древней Руси. Л., 1967, с. 50—57.

57. Гандшин Ж. Из истории органа в России. — Музыкальный современник, 1916, № 4, с. 46—52.
58. Георгиевский Г. П. Две драмы петровского времени. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 10, кн. 1. Спб., 1905, с. 185—307.
59. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.
60. Гинзбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957.
61. Гиппиус Е., Эвальд З. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин. — В кн.: Былины Севера, т. 1. М.—Л., 1938, с. 545—549.
62. Глокке Н. «Рифмованная псалтырь» Симеона Полоцкого и ее отношение к польской Псалтыри Яна Кохановского. — В кн.: Университетские известия. Киев, 1896, № 9, с. 1—18.
63. Горсей Д. Записки о Московии XVI века. Спб., 1909.
64. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
65. Гошовский В. Л. Украинские песни Закарпатья. М., 1968.
66. Гошовский В., Дурнев И. К спору о Дилецком. — СМ, 1967, № 9, с. 137—146.
67. Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Л., 1953.
68. Греков Б. Д. Киевская Русь. М., 1953.
69. Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, т. 1. М., 1904.
70. Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2. М.—Л., 1941.
71. Гудзий Н. К. История древней русской литературы. 7-е изд. М., 1966.
72. Даль В. И. Толковый словарь живого русского языка, т. 4. М., 1980.
73. Данилов В. В. Сборники песен XVII столетия — Ричарда Джемса и П. А. Квашнина. — ТОДРЛ, т. 2. М.—Л., 1935, с. 165—180.
74. Дилецкий Н. Идеи грамматики мусикийской. Публикация, перевод, исследование и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 7).
75. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. Посмертный труд С. В. Смоленского. Спб., 1910.
76. Дилецкий М. Хорові твори. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 1981.
77. Дмитриев Ю. Н. Мслетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы. — ТОДРЛ, т. 8. М.—Л., 1951, с. 403—412.
78. Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — ТОДРЛ, т. 9. М.—Л., 1953, с. 97—116.
79. Дмитриевский А. Чин пещного действия. — В кн.: Византийский временник, т. 1, вып. 2. Спб., 1894, с. 553—600.
80. Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы. — Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М., 1962, с. 218—272.
81. Догадин А. Л. Былины и песни астраханских казаков, вып. 1—2. Астрахань, 1911—1913.
82. Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. М., 1818.
83. Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. М., 1977 (Литературные памятники).
84. Евсеев С. В. Русская народная полифония. М., 1960.
85. Еремин И. П. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси. — В кн.: «Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей. М. — Л., 1950, с. 93—129.
86. Ефименкова Б. О музыкальном складе причитаний восточных районов Вологодского края. — В кн.: Труды гос. музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных. Вопросы музыковедения, вып. 1. М., 1972, с. 66—108.
87. Жизневский А. К. Описание Тверского музея. — В кн.: Древности. Труды имп. Московского археологического о-ва, т. 10. М., 1885, с. 113—188.
88. Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881.

89. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI—XVII ст., т. 1: Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст., ч. 1—2. 3-е изд. М., 1915.
90. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI—XVII ст., т. 2: Домашний быт русских царств в XVI—XVII ст. 2-е изд. М., 1901.
91. Забелин И. История русской жизни с древнейших времен, ч. 2. М., 1879.
92. Земцовский И. Русская протяжная песня. Л., 1967.
93. Истомин Ф. М., Дютш Т. О. Песни русского народа. Спб., 1894.
94. История культуры древней Руси, т. 2: Домонгольский период. Общественный строй и духовная культура. М.—Л., 1951.
95. История русского искусства в 13-ти т., т. 1. М., 1953; т. 3. М., 1955; т. 4. М., 1959.
96. История русской литературы в 10-ти т., т. 2, ч. 1—2. М.—Л., 1945—1948.
97. Каждан А. П. Византийская культура (X—XII вв.). М., 1968.
98. Карастоянов Б. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева. — В кн.: *Musica antiqua*. IV. Bydgoszcz, 1975, p. 478—503.
99. Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948.
100. Кашин Д. Русские народные песни. М., 1969.
101. Квитка К. В. Весенние песни. Рукопись (Кабинет народного творчества Московской гос. консерватории).
102. Квитка К. В. Избр. труды, т. 1. М., 1971.
Об историческом значении календарных песен (с. 73—99);
Песни украинских зимних обрядовых празднеств (с. 103—155);
Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен (с. 161—175); Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян (с. 191—212); Первобытные звукояды (с. 215—274); Ангемитонные примитивы и теория Сокальского (с. 286—307).
103. Келдыш Ю. История русской музыки, т. 1. М., 1948.
104. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
105. Ключевский В. О. Соч., т. 2, 3. М., 1957.
106. Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1978. М., 1979, с. 174—187.
107. Колчин Б. А. Новгородские древности: Деревянные изделия. М., 1968.
108. Кондаков Н. П. Заметка о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи. — В кн.: Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись, т. 2. М., 1902, с. 115—127.
109. Конотоп А. В. О некоторых принципах прочтения русских нотолинейных рукописей конца XVI—XVII вв. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978, с. 200—226.
110. Конотоп А. В. О «странных голосах» двознаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII века. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 160—172.
111. Конотоп А. В. Супрасльский ирмологийон. — *СМ* 1972 № 2, с. 117—121.
112. Конотоп А. В. Супрасльский ирмологийон 1598—1601 гг. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975, с. 285—293.
113. Конрад Н. И. «Средние века» в исторической науке. — В кн.: Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 77—103.
114. Копанев А. Н. Список покаянного стиха XV в. — В кн.: Рукописное наследие древней Руси. Л., 1972, с. 249—253.
115. Кораблева К. Духовные стихи как памятники знаменного распева (стихи покаянные). — В кн.: *Musica antiqua*. IV. Bydgoszcz, 1975, p. 535—556.
116. Кораблева К. Некоторые особенности строения текста и напева в жанре покаянных стихов. — В кн.: *Musica antiqua*. V. Bydgoszcz, 1978, p. 543—558.
117. Кораблева К. Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства. Автореферат диссертации. М., 1979.

118. Корб И. Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.). Спб., 1906.
119. Корш Ф. О русском народном стихосложении. Спб., 1897.
120. Корш Ф. «Слово о полку Игореве». Спб., 1909.
121. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура Белоруссии. Минск, 1975.
122. Красносельцев В. О пешном действе: Замечания и поправки к статье М. Савинова. — Русский филологический вестник, 1891, т. 26, № 3/4, с. 117—122.
123. Кручинина А. Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века. Автореферат диссертации. Л., 1978.
124. Кручинина А. Н., Шиндин Б. А. Первое русское пособие по музыкальной композиции. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1978. М., 1979, с. 188—195.
125. Кулаковский Л. Искусство села Дорожева. М., 1959.
126. Кулаковский Л. О русском народном многоголосии. М.—Л., 1951.
127. Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977.
128. Кулаковский Л. У истоков русской народной музыкальной культуры. — СМ, 1940, № 10, с. 69—75.
129. Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. 1. М., 1947.
130. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.
131. Ласточкин Н. Комедия притчи о блудном сыне. — В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928, с. 99—131.
132. Леонид [Кавелин]. Историческое описание Ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. Б. г.
133. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.
134. Листопадов А. М. Песни донских казаков, т. 1, ч. 2: Исторические песни. М., 1949.
135. Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродного (Ивана Грозного). — В кн.: Рукописное наследие древней Руси. Л., 1972, с. 10—27.
136. Лихачев Д. Культура Руси времени Андрея Рублева и Елифания Премудрого. М.—Л., 1952.
137. Лихачев Д. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. Л., 1946.
138. Лихачев Д. Новгород Великий. Л., 1945.
139. Лихачев Д. Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого. — Вопросы литературы, 1953, № 3, с. 100—111.
140. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Л., 1979.
- 140а. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971.
141. Лихачев Д. С. Предвозрождение на Руси в конце XIV — начале XV века. — В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. Л., 1967, с. 183—211.
142. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.
143. Лихачев Д. С. Система литературных жанров древней Руси. В кн.: Славянские литературы. IV Международный съезд славистов: Доклады советской делегации. М., 1963, с. 47—70.
144. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л., 1967.
145. Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971.
146. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1955.
147. Луппов С. П. Книга в России в XVII веке. Л., 1973.
148. Мазон А. А. «Артаксерово действо» и репертуар пастора Грегори. — ТОДРЛ, т. 14. М.—Л., 1958, с. 355—363.
149. Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. Спб., 1889.
150. Макарьевский Стоглавник. — В кн.: Труды Новгородской ученой архивной комиссии, вып. 1. Новгород, 1912, с. 1—135.

151. Малышев В. И. Стих «покаянный» о «люте времени» и «поганых» нашествии. — ТОДРЛ, т. 15. М.—Л., 1958, с. 371—374.
152. Маслов А. Я. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад. — В кн.: Известия имп. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 114: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 2. М., 1911, с. 301—327.
153. Маслов А. Кириша Данилов и его напевы. — РМГ, 1902, № 43, стб. 1025—1038.
154. Матеріали з історії української музики: Партеcний концерт. Упорядник і автор вступної статті Н. О. Герасимова-Персидська. Київ, 1976.
155. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1912.
156. Металлов В. М. На память о пещном действе. — Светильник, 1914, № 4, с. 1—6.
157. Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
158. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1914.
159. Металлов В. М. Русская симнография. М., 1913.
160. Металлов В. М. Синодальные, бывшие патриаршие певчие. — РМГ, 1898. № 10, стб. 846—851; № 11, стб. 945—950; № 12, стб. 1041—1049.
161. Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилским. — РМГ, 1897, № 12, с. 1728—1762.
162. Молева Н. Кафтаны для халдеев. — Знание — сила, 1970, № 9, с. 36—38.
163. Молева Н. Музыка и зрелища в России XVII столетия. — Вопросы истории, 1971, № 11, с. 143—154.
164. Морозов А. Скоморохи на Севере. — Альманах «Север». Архангельск, 1946, с. 193—215.
165. Морозов П. О. История русского театра. Спб., 1889.
166. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. Л.—М., 1949.
167. Музыка на Полтавскую победу. Сост., публикация, исследование и коммент. В. В. Протопопова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
168. Музыкальная эстетика России XI—XVII веков. Сост. текстов, переводы и общая вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973.
169. Никитин П. История города Смоленска. М., 1848.
170. Никишов Г. А. Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII—начала XVIII вв. Автореферат диссертации. М., 1979.
171. Никишов Г. А. Сравнительная палеография кондакарного письма XI—XIV вв. — В кн.: Musica antiqua. IV. Vudgoszcz, 1975, р. 557—572.
172. Оболенский М. А. Поправка (в чтении) одного места в летописи. — В кн.: Временник Московского о-ва истории и древностей российских, 1849, кн. 3, Смесь, с. 10—12.
173. Объявление государева дела осадным головой Пятым Ростовичим во время ссоры со скоморохом Десятым Ивановым. Сообщил С. К. Шамбинаго. — В кн.: Чтения в имп. О-ве истории и древностей российских, вып. 227. М., 1908, кн. 4, Смесь, с. 16—19.
174. Одоевский В. Ф. К вопросу о древнерусском песнопении. — День, 1864, № 17.
175. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Спб., 1906.
176. Орлов А. С. Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937.
177. Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей. М., 1902.
178. Орлов А. С. «Слово о полку Игореве». 2-е изд. М.—Л., 1946.
179. Очерки истории СССР. Период феодализма: Конец XV—начало XVII в. М., 1953.
180. Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. Спб., 1898.

181. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губ. Спб., 1888.
182. Памятники древнерусской церковно-учительской литературы, вып. 3. Спб., 1887.
183. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
184. Патерик Киевского Печерского монастыря. Спб., 1911 (Памятники славяно-русской письменности, т. 2).
185. Пекарский П. П. Материалы для истории иконописания в России. — В кн.: Известия имп. Археологического о-ва, т. 5, вып. 5. Спб., 1865, с. 317—335.
186. Перетц В. Н. Заметки и материалы для истории песни в России. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 6, кн. 2. Спб., 1901, с. 53—135.
187. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, ч. 1. Спб., 1900.
188. Перетц В. Н. Исторические вирши по рукописи начала XVIII в. — В кн.: Киевская старина, т. 66. Киев, 1899, авг., с. 49—56.
189. Перетц В. Н. К истории древнерусской лирики (стихи «умиленные»). — Slavia, 1932, № 3—4. S. 474—479.
190. Перетц В. Н. Малорусские вирши и песни в записях XVI—XVIII вв. Спб., 1899.
191. Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического стиля в России. Спб., 1905.
192. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступ. статья, ред. и примеч. А. И. Лозановой. Л., 1935.
193. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7. М., 1868.
194. Пиксанов Н. Социально-политические судьбы песен о Степане Разине. — Художественный фольклор, 1926, № 1, с. 54—65.
195. Повесть временных лет. Подготовка текста Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. Под ред. В. П. Адріановой-Перетц. М.—Л., 1950.
196. Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965.
197. Позднеев А. В. Книжные песни XVII века о воссоединении Украины с Россией. — Slavia, 1958, № 2, S. 226—240.
198. Позднеев А. В. Лирические песни XVII века (К вопросу о репертуаре). — В кн.: Русский фольклор, вып. 1. М.—Л., 1956, с. 78—96.
199. Позднеев А. В. Никоновская школа песенной поэзии. — ТОДРЛ, т. 17. М.—Л., 1961, с. 419—428.
200. Позднеев А. Песни-акростихи Германа. ТОДРЛ, т. 14. М.—Л., 1958, с. 364—370.
201. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. — В кн.: Ученые записки Московского гос. заочн. пединститута, т. 1. М., 1958, с. 5—112.
202. Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961.
203. Полн. собр. русских летописей, т. 15. Спб., 1863.
204. Попов А. Историко-литературный обзор древнерусских полемических сочинений против латинян (XI—XV в.). М., 1875.
205. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. М., 1962.
206. Порфиридов Н. Г. О путях развития художественных образов в древнерусской литературе (XI—XV вв.). — ТОДРЛ, т. 16. М.—Л., 1960, с. 36—49.
207. Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. — В кн.: Древнерусское искусство: XVII век. [2]. М., 1964, с. 24—61.
208. Потехина А. А. «Слово о полку Игореве». 2-е изд. Харьков, 1944.
209. Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955.

210. Преображенский А. В. Вопрос о одногласном пении в русской церкви XVII века. Спб., 1904 (Памятники древней письменности и искусства, вып. 155).
211. Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII—XIII веков. — В кн.: *De musica*, вып. 2, Л., 1926, с. 60—76.
212. Преображенский А. В. Из первых лет партесного пения в Москве. — *Музыкальный современник*, 1915, № 3, с. 33—41.
213. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. — Спб., 1910.
214. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924.
215. Преображенский А. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI—XII в. — *РМГ*, 1909, № 8, стб. 194—197; № 9, стб. 229—233; № 10, стб. 257—261.
216. Привалов Н. И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент. Спб., 1904.
217. Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран, ч. 1—2. Спб., 1907—1909.
218. Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения. — В кн.: *Протокол годового собрания членов О-ва любителей древней письменности*. Спб., 1878, прилож. 3.
219. Пропп В. Об историзме русского эпоса: (ответ академику Б. А. Рыбакову). — *Русская литература*, 1962, № 2, с. 87—91.
220. Протопопов В. Про хоровую багатоголосу композицію XVII — початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького. — *Українське музикознавство*, вип. 6. Київ, 1971, с. 73—100.
221. Протопопов В. В. Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века. — В кн.: *Musica antiqua*. III. Bydgoszcz, 1972, p. 847—871.
222. Путилов Б. Концепция, с которой нельзя согласиться. — *Вопросы литературы*, 1962, № 11, с. 98—111.
223. Путилов Б. Н. Об историзме русских былин. — В кн.: *Русский фольклор*, т. 10, М., 1966, с. 103—126.
224. Рабинович М. Г. Музыкальные инструменты в войске древней Руси и народные музыкальные инструменты. — *Советская этнография*, 1946, № 4, с. 142—160.
225. Разумовский Д. В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государственные певчие диаки. Спб., 1895.
226. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867—1869.
227. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII века). Кн. 1: Первые пьесы русского театра. Кн. 2: Ранняя русская драматургия последней четверти XVII — начала XVIII века. М., 1972.
228. Резанов В. И. Древнерусские мистерияльные «действия» и школьная драма XVII—XVIII вв. — В кн.: *История русского театра*, т. 1. Ред. В. В. Калаша и Н. Г. Эфроса. М., 1914, с. 25—52.
229. Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме третьему о Московии. М., 1905.
230. Ржига В. Повесть о Горе и Злосчасти и песни о Горе. — *Slavia*, 1931, № 1—2.
231. Ржига В. «Слово о полку Игореве» как поэтический памятник Киевской феодальной Руси XII века. — В кн.: *Слово о полку Игореве*. М., 1934, с. 157—178.
232. Рифтин В. Метод в средневековой литературе Востока. — *Вопросы литературы*, 1969, № 6, с. 75—93.
233. Робинсон А. Н. Литература Киевской Руси среди средневековых литератур (типология, оригинальность, метод). — В кн.: *Славянские литературы. VI Международный съезд славистов*. М., 1968, с. 49—116.
234. Розанов И. Н. Борьба с «Домостроем» в народной лирике. — В кн.: *Проблемы реализма в русской литературе XVIII века*. М.—Л., 1940, с. 183—225.

235. Розов Н. И. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Худовской (русской) Псалтири. — В кн.: Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 91—105.
236. Ройзман Л. И. Из истории органной культуры в России (вторая половина XVII века). — В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 3. М., 1960, с. 565—597.
237. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.
238. Роллан Р. Опера до оперы. — Собр. музыкально-критических соч. в 9-ти т., т. 4. М., 1938, с. 31—72.
239. Романов Б. А. Люди и нравы древней Руси. 2-е изд. Л., 1966.
240. Рубцов Ф. А. Напевы былины об Илье Муромце. — В кн.: Илья Муромец. М.—Л., 1958, с. 420—446.
241. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
242. Русские древности. Под ред. В. Прохорова. Спб., 1871, кн. 1.
243. Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. М.—Л., 1956.
244. Русское народное поэтическое творчество, т. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. М.—Л., 1953.
245. Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания, былины, летописи. М., 1963.
246. Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948.
247. Савинов М. П. Чин пешного действия в Вологодском Софийском соборе: Историко-литературно-археологический этюд. — Русский филологический вестник, 1890, № 1, с. 24—54.
248. Самоквасов Д. Древние земляные насыпи и их значение для России. — Древняя и новая Россия, 1876, т. 1, с. 262—278, 342—358.
249. Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении. — Журнал Министерства народного просвещения, т. 61, 1849, ч. 2, с. 147—196.
250. Сахаров И. Сказания русского народа, т. 2, кн. 6. Спб., 1849.
251. Серегина Н. Музыкальная эстетика древней Руси (по памятникам философской мысли). — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13. Л., 1974, с. 58—78.
252. Серман И. З. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого и русская поэзия XVIII в. — ТОДРЛ, т. 18. М.—Л., 1962, с. 214—232.
253. Сидоров Н. П. К вопросу об авторах «Слова о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве»: Сборник статей и исследований. М.—Л., 1950, с. 164—174.
254. Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII—начала XVIII века. М., 1969.
255. Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения и так называемого «простого напева». — В кн.: Музыкальная старина, вып. 5. Спб., 1911, с. 47—102.
256. Смоленский С. В. Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога. Казань, 1887.
257. Смоленский С. В. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. — РМГ, 1913, № 44, стб. 973—977; № 45, стб. 1007—1010; № 46, стб. 1039—1044; № 49, стб. 1132—1136.
258. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. Спб., 1901 (Памятники древней письменности и искусства, т. 145).
259. Смоленский С. О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения. — РМГ, 1899, № 3, стб. 79—83; № 4, стб. 110—114; № 5, стб. 142—147; № 11, стб. 337—342; № 12, стб. 362—368; № 13, стб. 397—402; № 14, стб. 425—431.
260. Смоляков Б. Г. К проблеме расшифровки знаменной нотации. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975, с. 41—69.
261. Соболевский А. И. Образованность Московской Руси XV—XVII веков. Спб., 1894.
262. Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. Спб., 1903.
263. Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская. Харьков, 1888.

264. Соколова В. К. Русские исторические песни XVI—XVII вв. М., 1960.
265. Соловьев С. М. История России с древнейших времен, кн. 4, 6, 7. М., 1952.
266. Сперанский М. Н. Деление русской литературы на периоды. Варшава, 1896.
267. Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни. — Известия Академии наук: Отделение общественных наук, 1932, № 10, с. 913—934.
268. Сперанский М. Н. История древней русской литературы, т. 2: Московский период. 3-е изд. М., 1921.
269. Спицын А. Д. Пешное действо и халдейская пещь. — В кн.: Записки имп. Археологического о-ва, т. 12, вып. 1/2. Спб., 1901, с. 95—131.
270. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка, т. 1—3. М., 1952.
271. Стасов В. В. Заметки о демественном и троестрочном пении. — Статьи о музыке, т. 2. М., 1976, с. 34—54.
272. Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна деспота российского... Сообщил архимандрит Леонид. Спб., 1896.
273. Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. — В кн.: American contribution to the Sixth International Congress of slavists. Vol. 1: Linguistic contributions. The Hague — Paris, 1968, pp. 377—394.
274. Тихомиров М. Н. Боян и Троянова земля. — В кн.: «Слово о полку Игореве»: Сборник статей и исследований. М.—Л., 1950, с. 175—187.
275. Тихомиров М. Н. Древняя Москва (XII—XV вв.). М., 1947.
276. Тихомиров М. Н. Источниковедение истории СССР с древнейших времен до конца XVIII в. М., 1962.
277. Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII ввекв. М., 1968.
278. Тихомиров Н. С. Пять былин по рукописям XVIII века. М., 1891.
279. Тихомиров Н. С. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. 1. Спб., 1874.
280. Ткачев Д. Придворная певческая капелла. — В кн.: Гос. академическая капелла имени М. И. Глинки. М., 1957, с. 11—74.
281. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., 1953.
282. Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
283. Успенский Б. А. Древнерусские кондакарн как фонетический источник. — В кн.: Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 314—346.
284. Успенский Н. Д. Византийское пение в России. — В кн.: Akten des IX internationalen Byzantinistenkongress. München, 1960.
285. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд. М., 1971.
286. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. 2-е изд. М., 1971.
287. [Ушаков С.] Слово к люботщательному иконного писания. — В кн.: Вестник О-ва древнерусского искусства. М., 1874, вып. 1/3, Материалы, с. 22—24.
288. Фаминцын А. С. Гусли, русский народный инструмент. Спб., 1890.
289. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей инструменты русского народа. Спб., 1891.
290. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Спб., 1889.
291. Федор Крестьянин. Стихиры. Публикация, расшифровка, исследование и коммент. М. В. Бражникова. М., 1974 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 3).
292. Филиппова И. С. Песни П. А. Самарина-Квашнина. — В кн.: Известия АН СССР: Серия литературы и языка, т. 31, вып. 1. М., 1972, с. 62—66.
293. Финдейзен Н. Музыкальные полемисты старой Руси. — РМГ, 1916, № 1, стб. 6—9; № 2, стб. 46—48; № 4, стб. 88—90; № 5, стб. 105.
294. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 1, вып. 1—3. Л., 1928.

295. Флетчер Д. О государстве русском. Спб., 1905.
296. Фролов С. В. Из истории древнерусской музыки (ранний список стихов покаянных). — В кн.: Культурное наследие древней Руси. М., 1976, с. 162—171.
297. Фролов С. В. «Иного переводу Лукошково»: Опыт исследования. — ТОДРЛ, т. 34. Л., 1979, с. 351—356.
298. Фролов С. В. К проблеме звуковысотности бесприметной знаменной нотации. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 124—147.
299. Холшевников В. Е. Русская и польская силлабика и силлабо-тоника. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 24—58.
300. Хрестоматія української доживтисвої музики. Упорядкування та коментарі О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ, 1974.
301. Чиновник Новгородского Софийского собора. Публикация А. Голубцова. — В кн.: Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских. М., 1899, кн. 2, с. 1—XX и 1—270.
302. Чины сентября 1, начало индикта, чин пешного действия и чин как восходит святитель на воспоминание Страшного суда. Б. г.
303. Чичерин Б. Н. Опыты по истории русского права. М., 1858.
304. Шеламанова Н. Б. Предварительный список славяно-русских рукописей XI—XIV вв., хранящихся в СССР. — В кн.: Археографический ежегодник за 1965 г. М., 1966, с. 177—272.
305. Шептаев Л. С. Русское скоморошество в XVII веке. — В кн.: Ученые записки Уральского гос. университета им. А. М. Горького, вып. 6. Свердловск, 1949, с. 47—68.
306. Шиндин Б. А. Нотация демественного распевания как система фиксации древнерусского певческого искусства. — В кн.: Вопросы истории книжной культуры. Новосибирск, 1975, с. 126—146.
307. Шиндин Б. А. Попевки демественного распевания. — В кн.: Известия Сибирского отделения АН СССР. Новосибирск, 1976, № 11, с. 115—121.
308. Шиндин Б. А. Проблема происхождения демественного распевания в отечественном музыкознании. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 109—123.
309. Шляков Н. В. Бояин. — В кн.: Известия по русскому языку и словесности АН СССР. т. 1, кн. 1. Л., 1928, с. 483—498.
310. Шляпкии И. А. К истории русского театра при царе Алексее Михайловиче — Журнал Министерства народного просвещения, 1903, кн. 3, Критика и библиография, с. 210—211.
311. Шляпкии И. А. Царевна Наталия Алексеевна и театр ее времени. Спб., 1898.
312. Шепкина М. В. О личности певца «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, т. 16. М.—Л., 1960, с. 73—79.
313. Шепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голыщенко В. С. Описание пергаментных рукописей Гос. Исторического музея. — В кн.: Археографический ежегодник за 1964 год. М., 1965, с. 135—234.
314. Эвальд З. Социальное переосмысление живных песен белорусского Полесья. — Советская этнография, 1934, № 5, с. 17—39.
315. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
316. Янчук Н. А. О музыке былины в связи с историей их изучения. — В кн.: Русская устная словесность, т. 2: Былины. М., 1919, с. 527—550.
317. Болгарский распев. Составительство, транскрипция и редакция Е. Тончева. Редакция на словесните текстове С. Кожухаров. София, 1971.
318. Велимирович М. Структура старословенских музыкальных ирмолога. — Хиландарски зборник, I. Београд, 1966, с. 139—161.
319. Динев П. За самобитността на «Болгарский распев». — Българска музика, 1963, № 3, с. 22—29.
320. Петров С., Кодов Х. Старобългарски музикални паметници. София, 1973.
321. Радојчић Б. Григоровичева Ирмологја. — Јужнословенски филолог, XXII. Београд, 1957—1958, с. 265—268.

322. Abert H. Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, 1905.
323. Ancona A. Sacre rappresentationi dei secoli XIV, XV e XVI, v. 1. Firenze, 1872.
324. Bachmann W. Das byzantinische Musikinstrumentarium. — In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, S. 125—138.
325. Beccherini B. La musica delle «Sacre rappresentationi». — In: Rivista musicale italiana, 1951.
326. Blume F. Barock. — In: MGG, B. 2. Kassel, 1949—1951.
327. Blume F. Begriff und Grenze des Barocks. — In: Blume F. Syntagma musicologica. Kassel, 1963.
328. Buchner A. Musikinstrumente in Wandel der Zeiten. Prag, 1956.
329. Fédorov V. Des russes au concile de Florence 1438—1439. In: Hans Albrecht in memoriam. Kassel, 1968, S. 27—33.
330. Feicht H. Kołęda. — In: MGG, B. 7. Kassel, 1958, S. 1405—1407.
331. Feicht H. The baroque (or the epoch of the figured bass). — In: Polish music. Ed. by S. Jarociński. Warszawa, 1965, pp. 42—64.
332. Fetis F. J. Biographies universelles des musiciens et bibliographie générale de la musique, t. 3. Paris, 1878.
333. Finscher L. Motette. — In: MGG, B. 9. Kassel, 1961, S. 637—669.
334. Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien—Notation. — Musik des Ostens; 3, S. 7—71; 4, S. 12—44. Kassel, 1965—1967.
335. Floros C. Universale Neumenkunde, B. 1—3. Kassel, 1970.
336. Fragmenta Chilandarica paleoslavica: A. Sticherarium. B. Hirmologium. Copenhagen, 1960 (Monumenta musicae byzantinae, Facsimilia, 5).
337. Gardner J. Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. — Slavistische Beiträge, B. 25. München, 1967.
338. Gardner J. Einige Beobachtungen über die Einschubsilben im altrussischen Kirchengesang. — Die Welt der Slaven, Wiesbaden, 1966, H. 3, S. 241—250.
339. Gardner J. Zum Problem der Nomenklatur der altrussischen Neumen. — Die Welt der Slaven, 1962, H. 3, S. 300—316.
340. Gardner J. Zum Problem des Tonleiter—Aufbaus im altrussischen Neumengesang. — Musik des Ostens. Kassel, 1964, 2, S. 157—169.
341. Golos J. Repertuar pieśniowy wieku XVII w Świelle nowo odkrytego rękopisu 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. — Muzyka, 1965, N 2, p. 3—14.
342. Gurliitt W. Vom Klangbild der Barockmusik. — In: Die Kunstformen des Barockzeitalters. Bern, 1956, S. 227—242.
343. Gùthrie M. Dissertation sur les antiquités de Russie. St. Petersburg, 1895.
344. Handschin J. Musikgeschichte im Überblick. Lucerne, 1948.
345. Hlawiczka K. Eigentümliche Merkmale Chopins Rhythmik. — In: The book of the first international musicological congress devoted to works of Frederik Chopin. Warszawa, 1965, pp. 185—195.
346. Hoeg C. Ein Buch altrussischen Kirchengesänge. — Zeitschrift für slavische Philologie, 1956.
347. Hoeg C. The oldest slavonic tradition of byzantine music. — In: Proceedings of the British Academy, v. 39. Oxford, 1953.
348. Jacobson R. The slavic response to byzantine poetry. — In: XII-e congress des études byzantines. Rapporte VIII. Belgrade—Ochride, 1961, pp. 249—265.
349. Kołędy polskie. Sredniowecze i wiek XVI, t. 1—2. Warszawa, 1966.
350. Koschmieder E. Die ältesten Novgoroder Hirmologien—Fragmente. Lief. 1—3. München, 1952—1958.
351. Koschmieder E. Die altrussische Kirchengesänge als sprachwissenschaftliche Material. — In: Записки ИТШ, т. 159. Париж—Мюнхен, 1961, S. 3—10.
352. Koschmieder E. Przyczynki do zagadnienia chomonyi w hirmosach rosyjskich. Wilno, 1932.
353. Koschmieder E. Zur Herkunft der slavischen Krjuki—Notation. — In: Festschrift für Dmytro Cizevskyj zum 60 Geburtstag. Berlin, 1954, S. 146—152.

354. Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur. 2. Aufl. München, 1897.
355. Kunze S. Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrieli.— Archiv für Musikwissenschaft, 1964, H. 2.
356. Levy K. Die slavische Kondakarien-Notation.— In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, S. 77—92.
357. Levy K. The byzantine communion-cycle and its slavic counterpart.— In: Actes du XII-e congrès international des études byzantines, t. 2. Beograd, 1964.
358. Levy K. The slavic kontakia and their byzantine originale.— In: Twenty-fifth anniversary Festschrift of the City University. New York, 1964.
359. Mielczewski M. Opera omnia, t. 2. Krakow, 1976 (Monumenta musicae in Polonia).
360. Mioduszewski M. M. Spiewnik koscielny. Kraków, 1838.
361. Müller-Blattau W. Zur Dissonanzbehandlung bei Giovanni Gabrieli.— In: Kongressbericht 1966. Leipzig, 1976, S. 201—208.
362. Muzyka polskiego Odrodzenia. Pod redakcja J. M. Chomińskiego i Z. Lissa. Warszawa, 1953.
363. Palikarova-Verdeil R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhague, 1953.
364. Poliński A. Geschichte der polnischen Musik. Krakau, 1907.
365. Pozdnejew A. Die geistliche Lieder des Epifanij Slavineckij.— Die Welt der Slaven, 1960, 3/4, S. 356—385.
366. Pozdnejew A. Polskie pieśni w rękopismennych spiewnikach rosyjskich XVII—XVIII wieku.— Pamiętnik literacki, 1962, N 2, p. 477—490.
367. Prosnak J. Melodie «Symfonii anielskich».— Muzyka, 1962, N 4, p. 68—86.
368. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1930.
369. Salmen W. Der fahrende Musiker in europäischem Mittelalter. Kassel, 1960.
370. Spiewnik koscielny. Krakow, 1947.
371. Strunk O. Intonations and signatures of byzantine modes.— Musical Quarterly, 1945, N 4, pp. 339—355.
372. Strunk O. Padre Lorenzo Tardo e il suo ottoeco nel mss. melurgici.— Bolletino della Badia Greca Grottaferata, 1967, gennaio—giugno, p. 21—34.
373. Strunk O. Zwei Chilandari Chorbücher.— In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, S. 65—76.
374. Tillyard H. J. W. Byzantine music about A. D. 1100.— Musical Quarterly, 1953, N 2, pp. 223—231.
375. Tillyard H. J. W. Byzantine neumes: The coislin notation.— Byzantinische Zeitschrift, 1937, N 2, pp. 345—358.
376. Tillyard H. J. W. The problem of byzantine neumes.— Journal of hellenic studies, 61, 1921, pp. 29—49.
377. Tillyard H. J. W. The stages of early byzantine notation.— Byzantinische Zeitschrift, Bd. 45, 1952, N 1, S. 29—42.
378. Velimirović M. Byzantines elements in early slavic chant: The Hirmologion. [1.] Main volume; [2.] Volume of appendix. Copenhagen, 1960.
379. Velimirović M. Liturgical drama in Byzantium and Russia.— In: Dumbarton Oaks papers, vol. 16, 1962, pp. 351—385.
380. Velimirović M. The present status of research in byzantine music.— Acta musicologica, vol. 43, 1971, N 1/2, p. 1—20.
381. Velimirović M. The present status of research in slavic chant.— Acta musicologica, vol. 44, 1972, N 2, p. 235—265.
382. Wellesz E. A history of byzantine music and hymnography. Oxford, 1961.
383. Wellesz E. Die Struktur des serbischen Oktoechos.— Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1919—1920, N 2, S. 140—148.
384. Wellesz E. Eastern elements in western chant. Copenhagen, 1967.
385. Zielenski M. Communiones a 3, I. Kraków, 1973.

РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- БАН, Арх. ком., № 100.
БАН, ИБ, № 117.
ГБЛ, ф. 178, № 7753.
ГБЛ, ф. 210, № 24.
ГБЛ, ф. 224, № 34.
ГБЛ, ф. 228, № 203.
ГБЛ, ф. 304, № 427.
ГБЛ, ф. 310, № 899.
ГБЛ, ф. 379, № 1.
ГБЛ, ф. 379, № 20.
ГБЛ, ф. 379, № 106.
ГБЛ, ф. 379, № 113.
ГБЛ, № 9498.
ГБЛ, № 10944.
ГИМ, Воскр., № 28.
ГИМ, Син. певч., № 41.
ГИМ, Син. певч., № 131.
ГИМ, Син. певч., № 168.
ГИМ, Син. певч., № 195.
ГИМ, Син. певч., № 196.
ГИМ, Син. певч., № 214.
ГИМ, Син. певч., № 279.
ГИМ, Син. певч., № 355.
ГИМ, Син. певч., № 375.
ГИМ, Син. певч., № 417.
ГИМ, Син. певч., № 506.
ГИМ, Син. певч., № 600.
ГИМ, Син. певч., № 706.
ГИМ, Син. певч., № 755.
ГИМ, Син. певч., № 757.
ГИМ, Син. певч., № 1240.
ГИМ, Син. певч., № 1358.
ГИМ, Син. певч., № 1417.
ГИМ, № 1743.
ГИМ, № 1938.
ГИМ, № 2469.
ГИМ, Увар., № 760.
ГИМ, Усп., № 9.
ГИМ, Щук., № 61.
ГПБ, Ф. п. 1, № 32.
ГПБ, Q. XIV, № 25.
ГПБ, Q. XIV, № 41.
ГПБ, Q. XVII, № 13.
ГПБ, Q. XXVII.
ГПБ, Сол., № 752/690.
ГПБ, Сол., № 800/692.
ГПБ, Соф., № 202.
ГПБ, ф. 228, № 209.
ЦНБ, Киево-Соф., № 43.
ЦНБ, Киево-Соф., № 121/117.

- 957 г. Княгиня Ольга слушает игру на органе и пение гимнов на церемонии, устроенной в ее честь константинопольским императором Константином Багрянородным.
- 960-е гг. Упоминание о бубнах и трубах в войске Святослава.
- 968 г. Труба использована как сигнальный инструмент в русском войске при осаде Киева печенегами.
- 988 г. С принцессой Анной, будущей женой Владимира Святославича, на Русь прибыл «царицын» греческий клир.
- Ком. X — Перевод с греческого на старославянский певческой книги Миней служебная.
- 1-я пол. XI в. Князь Ярослав собрал в Киеве писцов, переводивших с греческого на русский и написавших много книг.
- 1037 г.
- 1052—1053 гг. Один из самых ранних списков Евангелия апракос («Остромирово евангелие») с экфонетической нотацией, написанный в Новгороде дьяконом Григорием.
- 1062 г. Указание на застольное пение («коляду») в Киево-Печерском монастыре.
- 1066 г. Упоминание о колоколе Софийского собора в Новгороде.
- 1068 г. Летописное известие о скоморохах, игравших на гусях и трубах и певших языческие «русалии» песни.
- 1073 г. Игра на гусях и других музыкальных инструментах при дворе Святослава Ярославича.
- 1074 г. Упомянуты музыкальные инструменты сопель, бубен и гусли в рассказе об искушении печерского инока Исаакия (Киево-Печерский патерик).
- 1080—1089 гг. Требования к духовенству избегать светской музыки и осуждение плясок и игры на музыкальных инструментах в Отвстах киевского митрополита Иоанна II.
- 1087 г. Созданы песнопения русской службы перенесения мощей Николая Чудотворца в Бары.
- 1095—1097 гг. Самые ранние неанотированные списки певческой книги Миней служебная.
- ок. 1100 г. «Путятина» Миней служебная с указанием на ирмосы и подобны (Новгород).
- 1130 г. Приезд греческих певцов при князе Мстиславе.
- 1134 г. Упомянут дьякон и domestик новгородского Антониева монастыря Кирик.
- 1137 г. Знаменитый певец («певец гораздый») грек Мануил становится епископом смоленским.
- 1-я пол. XII в. Изображение фигуры музыканта, играющего на псалтыри (уховертка из Новогрудка).
- 1151 г. Упоминание о пении воинов киевского князя Изяслава.

* Составлена Б. П. Карастояновым.

- 1156—1163 гг. Ранний список певческой книги Стихирарь месячный с крюковой нотацией.
- 1175 г. «Демественник» Лука и руководимый им хор «лучина чадь» принимают участие в похоронах Андрея Боголюбского.
- .Кон. 90-х гг. Изображение трубы на фреске Дмитровского собора во Владимире.
- .XII в. Ранние списки певческих книг Триодь цветная и Ирмологий с крюковой нотацией.
- .2-я пол. XII в. Самый ранний список певческой книги Стихирарь постный с крюковой нотацией.
- .XII в. Ранние списки Минен служебной и Триоди постной с крюковой нотацией.
- .XII в. — нач. Ранние списки певческой книги Кондакарь с кондакарной нотацией.
- .XIII в. В битве новгородцев и суздальцев у Юрия Всеволодовича было 40 труб, а в войске Ярослава Всеволодовича — 60 труб и бубнов.
- 1219—1220 гг. Перед штурмом города Болгара на Волге князь Святослав Всеволодович повелел играть на накрах, органах, трубах, сурнах, посвистелях.
- 1220 г. Упоминание о бубнах, трубах и сопелях в военной музыке.
- 1240 г. Летописное упоминание о прославленном («словутном») певце Митусе в Перемышле.
- 1242 г. Пенне славы князю Александру Невскому при возвращении войска после победы на Чудском озере.
- 1253 г. В Ростове, в церкви богородицы, левый клирос пел по-гречески, а правый по-русски.
- 1274 г. Постановление собора во Владимире о том, чтобы на клиросе пели только специально обученные певцы.
- 1284 г. Рязанская «Кормчая» осуждает «скомрахов, гудцов, свирельников, глумцов».
- .XIII в. Генрих Латвийский указывает на наличие дудок и литавр в русских отрядах («Хроника Ливонии»).
- 1313 г. Изображение трубы на фреске Святогорского собора в Пскове.
- 1342 г. Московский мастер Борис привезен в Новгород для отливки большого колокола Софийского собора.
- 1343 г. Звуками военной музыки («удары в трубы, в бубны, в посвистели») подан сигнал отбоя в войске псковичей при осаде крепости Орешек.
- 1358 г. Изображение приплясывающего скомороха в Евангелии апракос (ГИМ, Син., № 69, л. 60).
- 1380 г. Звуками труб князь Владимир Андреевич Серпуховской собирает русское войско по окончании Куликовской битвы.
- .XIV в. Ранние списки нотированных певческих книг Октоих и Обиход.
- 1408 г. Изображение трубы на фреске Андрея Рублева «трубящий ангел» в Успенском соборе г. Владимира.
- 1441 г. Князь Дмитрий Красный при смерти пел демество.
- 1490 г. Приезд из Рима капеллана августинова ордена и «органного играца» Ивана Сальватора (Спасителя, или Ивана Фрязина).
- 1491 г. Швайпольт Феоль издает в Кракове впервые на славянском языке Октоих, Триодь постную и цветную и другие служебные книги.
- 1495 г. Изображение Давида и его хора на миниатюре из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова.
- 1496—1504 гг. Ходатайство новгородского архиепископа об открытии училищ с обучением «канарханню».
- .2-я пол. XV в. Введение хомони (раздельноречия) в певческие тексты.
- .Посл. четв. Ранние списки певческих азбук («А се имена знаменисъ и .XV в. «Имена знамени»).

- Кон. XV в.* Первые образцы покаянных стихов. Изображение хора певцов на новгородской иконе «Воздвижение креста» (Новгородский музей).
- XV в.* На иконе «Апокалипсис» Успенского собора в Московском Кремле изображены гуслисты. Изображение четырех пеших трубачей с прямыми трубами на иконе Знамения в новгородском Знаменском соборе. Самый ранний образец демественного распева, нотированный столповой нотацией.
- Кон. XV—нач. XVI в.* Циклизация героического былинного эпоса. Складывается жанр протяжной русской песни.
- XV—XVI в.* Указание на ансамблевую игру трубачей и на применение зурны в книге С. Герберштейна.
- 1516 или 1526 г.* Для исправления богослужебных книг с Афона вызван ученый монах Максим Грек (Михаил Триволис).
- 1518 г.* Слово Максима Грека против скоморохов, порицающее игру на инструментах и пляски.
- После 1518 г.* Описание чина «пешного действия» в «Чине церковном архиепископа Великого Новгорода и Пскова».
- 40-е гг. XVI в.* Иван Грозный создает тексты стихир в честь московского митрополита Петра и перенесения иконы Владимирской богородицы — «творения царя Иоанна деспота Росийского».
- Ок. 1547 г.* Первые упоминания о придворном хоре государевых певчих дьяков.
- 40—60-е гг. XVI в.* Автор «Валаамской беседы» осуждает создание новых распевов к каноническим текстам. Митрополит Даниил упрекает пресвиторов, дьяконов, поддьяконов, чтецов и певцов, которые «глумясь, играют в гусли, дохры, в смыки и в песнях бесовских».
- 1-я пол. XVI в.* Обучение чтению и пению в школе протопопа Сильвестра, автора одной из редакций «Домостроя» (1547—1550 гг.). Маркел Безбородый распел в Новгороде «Псалтырь на весь год» и сложил канон архиепископу новгородскому Никите. Создание демественной нотации. Исторические песни, связанные с событиями царствования Ивана Грозного; песни о взятии Казани, о завоевании Сибири Ермаком и др.
- Сер. XVI в.* Стоглавый собор вменяет в обязанность духовным лицам учить детей «пению псалтырному» и не разрешает пользоваться неисправленными служебными книгами; запрещает многогласие и осуждает скоморохов. Наказная грамота архиепископа Макария в Каргополь против изменений в пении и против многогласия.
- 1551 г.* Введено в употребление казанское знамя, в котором соединяются элементы столповой и демественной нотации.
- После 1552 г.* Иваном Федоровым с товарищами отпечатана Триодь постная и цветная.
- 1553—1564 гг.* Список стихов «покаяльны на восемь гласов» в рукописи инок Елисея «родом Вологжаннина».
- 1557—1558 гг.* По распоряжению Ивана Грозного произведен массовый набор скоморохов для отправки в Москву.
- 1571 г.* Иван Грозный (под псевдонимом Парфений Уродивый) написал «канон ангелу Грозному восводе».
- 1572 г. (?)* Английской королевой Елизаветой посланы в подарок царице Ирине орган и клавикорд.
- 1586 г.* Основание хора патриарших певчих дьяков и поддьяков. Андроник Невежа издает в Москве Дякох.
- 1589 г.* Петрушка Баскаков упомянут как певчий дьяк архиепископа Рязанского и Муромского.
- 1594 г.* Выписка заграничных музыкальных инструментов по поручению Бориса Годунова.
- 1596—1598 г.*
- 1598—1605 гг.*

- XVI в.* Деятельность новгородских мастеров пения Саввы Рогова — основателя школы распевщиков — и Василия Рогова (ум. 1603).
- Сер. XVI в.* Дьяконом из Твери заново распеты евангельские стихиры. При дворе Ивана Грозного в Александровской слободе находится Федор Крестьянин (Христианин) — ученик Саввы Рогова, распевщик, создатель так называемого Христианинова, или московского перевода знаменного распева.
- 2-я пол. XVI в. — нач. XVII в.* Иван Нос, ученик Саввы Рогова, участник хора государевых певчих дьяков, заново распел Троишь, стихиры, славники, крестобогородичны и богородичны минейные. Распевщик Стефан Голыш, ученик Саввы Рогова, служит в Усолье в хоре Строгановых.
- 2-я пол. XVI в. — ок. 1621 г.* Исаи Лукошко, в иночестве Исайя, ученик Стефана Голыша, создает новые певческие переводы ипакоев и стихир.
- Рубеж XVI—XVII вв.* Образование цикла покаянных стихов.
- Ком. XVI—нач. XVII в. 1604 г.* Упоминание о певчем Рэдилове («Аллилуа Рэдилова»).
- 1605—1606 гг.* Старейший список кокизника в рукописи инока Кирилло-Белозерского монастыря Христофора.
- 1606—1610 гг.* Польская музыкальная капелла в Москве при Лжедмитрии. Анонимное послание к патриарху Гермогену о злоупотреблении пением с «хабувами».
- Нач. XVII в.* Ранний список певческой книги Праздники с крюковой нотацией: «Стихиры на 12 празднуемых господских и богородичных».
- 1613 г.* При дворе царя Михаила Федоровича создана Потешная палата.
- 1613—1614 гг.* Упомянуты придворные «цынбальники» (клавеснисты) Андрей Андреев и Томила Михайлов Бесов.
- 1619—1620 гг.* Для Ричарда Джемса записаны тексты нескольких исторических песен.
- 1626—1632 гг.* Цынбальник Мелентий Степанов находится на придворной службе.
- Ок. 1630 г.* Упоминание о строчном пении в «Чиновнике Новгородского Софийского собора» (обедня «строчная Новгородская», «строчная Московская» и «строчная»).
- 1630 г.* В Грановитой палате голландскими мастерами Яганом и Мельхертом Лунами установлен механический орган.
- 1633 г.* Упоминание о скоморохах, состоящих на службе у бояр И. И. Шуйского и Д. Пожарского.
- 1641—1652 гг.* Дьяконом дворцовой Верхоспасской церкви служит Иван Игнатьев, мастер партесного пения.
- 1642—1652 гг.* Челобитная неизвестного к патриарху Иосифу против многогласия.
- 1648 г.* На свадьбе царя Алексея Михайловича певчие дьяки исполняли строчные и демественные большие песнопения. Запретительная грамота, чтобы «скоморохов с домрами и с гусли и с волынками в дом к себе не призывали».
- 1649 г.* Указ Алексея Михайловича верхотурскому воеводе о наказании скоморохов и уничтожении их музыкальных инструментов.
- 1649—1650 гг.* Церковный собор официально разрешил многогласие. Начата работа по исправлению певческих книг.
- 1-я пол. XVII в. 1651 г.* Первые образцы киевского и болгарского распевов в московских певческих книгах. Создание покаянных стихов на историческую тематику. Уложение (постановление) церковного собора «петь в церквах чинно, безмятежно и единогласно и читать в один голос тихо и неспешно».

- Памфлет инок Ефросина «Сказание о различных ересях» против хомонии.
- 1652 г. Указ о запрещении многогласия, направленный царем Алексеем Михайловичем в Кострому.
- Справщик печатного двора Мартемьян Шестак в «Слове извещательном вкупе и обличительном» выступает против сторонников многогласия.
- Приезд в Москву архидьякона киевского Братского монастыря Михайло, певца Федора Тернопольского и его товарищей, знатоков партесного пения. Прибыли в Москву из Киева певчие Яков Ильин, Петр Иванов, Иван Селиверстов и другие.
- 1652—1653 гг. Изображение барабанщика на фреске церкви Троицы в Никитниках в Москве.
- 1655 г. Патриархом Никоном для основанного им Святоозерского Иверского монастыря выписан из Белоруссии хор Оршанского братства.
- 1654 г. Соборное постановление об исправлении служебных книг.
- 1654—1656 гг. Работа первой комиссии по исправлению служебных певческих книг из 14-ти «дидакалов».
- 1654—1685 гг. Симон Гутовский — польский органист, органнй мастер, печатник и ремесленник — на службе русского двора.
- 1656 г. Приезд в Москву архидьякона Мслетия, учившего дьяков и поддьяков греческому пению.
- 1657 г. «Память» ростовского митрополита Ионы о запрещении скорохам играть в Устюжском и Сольвычегодском уездах.
- Приезд в Москву украинского композитора Ивана (Иоанна) Календы (Коляды), ставшего через несколько лет регентом государева хора певчих дьяков.
- 50-е гг. XVII в. Установление истинноречия в певческих текстах.
- Патриархом Никоном основан Новонерусалимский Воскресенский монастырь, ставший центром новых течений в искусстве.
- Боярин Шереметьев привозит из Киева в Москву капеллу певчих.
- 50—60-е гг. Создание трехголосных псалмь представителями никоновской школы песенной поэзии.
- XVII в. Изготовление С. Гутовским органа для персидского шаха.
- 1662 г. Постановлением Московского собора церковное пение ставится под строгий контроль духовенства, осуждается многогласие.
- 1666 г. Окончательно санкционированы исправленные тексты певческих служебных книг.
- 1666—1667 гг. Создана вторая комиссия по исправлению певческих книг.
- 1668 г. Трактат Александра Мезенца «Извещение о согласнейших пометах».
- Введены тушевые признаки.
- Патриархами Паисием Александрийским и Макарием Антиохийским санкционировано партесное пение.
- Ок. 1668 г. Проект издания певческих служебных книг (не был осуществлен).
- А. Мезенец назначен справщиком Московского печатного двора.
- 1669 г. В «Послании рабом Христовым» протопоп Аввакум требует соблюдать единогласие и пользоваться истинноречивыми текстами.
- 60-е гг. XVII в. Открыта школа для обучения игры на трубе («съезжий двор трубного учения») в районе Поварской улицы г. Москвы.
- 60—70-е гг. Приезд Симеона Пекалицкого и руководимого им хора из Киева в Москву. С. Пекалицким написана восьмиголосная «Служба божия».

Деятельность монаха Новонерусалимского Воскресенского монастыря Германа, создателя ряда духовных псалмь.

Нач. 70-х гг.
XVII в.

Домашняя инструментальная капелла А. С. Матвеева.

1670—1672 гг.

Свидетельство Я. Рейтенфельса об игре на трубах, рожках, дудках и волынках.

Не позд. 1671 г.

Трактат московского дьякона Иоанникия Трофимовича Коренева «О пении божественном по чину мусикийских гласий».

1672 г.

Открытие московского придворного театра. Постановка пьесы Грегори «Артаксерксово действо» с вокальными номерами и инструментальной музыкой. Приезд из Швеции и Курляндии трубача Яна Вальдона и музыкантов Фредрика Платшлейна, Якова Филиппова, Готфрида Бегена, Христофора Бекамера, имевших при себе семь музыкальных инструментов.

1673 г.

Постановка пьес «Юдифь» и «Товий Младший» Грегори и «Алексий Божий человек» Симеона Полоцкого.

1674—1675 гг.

Представления пьес С. Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате, о трех отроцах в печи не сожженных» и «Комедия притчи о блудном сыне». Поставлены пьесы Грегори «Жалостная комедия об Адаме и Еве», «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Малая комедия Баязет и Тамерлан».

До 1675 г.

Теоретический трактат Николая Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» (первый вариант, написанный в Вильне на польском языке).

1676 г.

Н. Дилецкий служит регентом хора Строгановых в Москве. Ликвидация придворного театра.

1676—1682 гг.

Царем Федором Алексеевичем написано песнопение «Достойно есть».

1677 г.

Вторая смоленская редакция «Граматики» Н. Дилецкого.

1678—1693 гг.

Василий Титов — крупнейший мастер партечного пения — из службе в хоре государевых певчих дьяков.

1679 г.

Московская редакция «Граматики» с собственноручной подписью Н. Дилецкого.

Кон. 70 — нач.

80-х г. XVII в.

Двоязначный теоретический трактат Тихона Макарьевского — «Ключ разумения».

1681 г.

Список «Граматики» Н. Дилецкого с присоединением трактата И. Коренева. Рукопись снабжена рисунком «русская певческая школа».

1683 г.

Протопоп Аввакум в «Послании Борису и прочим рабам бога высшего» выступает за единогласное и наречное пение.

1685 г.

Анонимный автор «Броды духовной», выступая против хомонии и многогласия, противопоставляет усольскому фитному протяжному пению певческую практику украинцев.

Ок. 1685 г.

Воспоминание Ивана Шушрина о введении греческого и киевского пения патриархом Никоном и о распространении наречного пения.

1682—1686 гг.

Создание В. Титовым музыки к «Рифмотворной псалтыри» С. Полоцкого.

80-е гг. XVII в.

Первый сохранившийся сборник духовных псалмь, составленный дьяконом Дамаскиным. На отдельных страницах встречаются имена Н. Дилецкого и В. Титова.

1694 г.

В лицевом Букваре Кириона Истомина помещена гравюра «Пение сладкогласное».

1698 г.

Указ патриарха Адриана, направленный архимандриту костромского Ипатьевского монастыря Пансию с требованием соблюдать единогласие и петь «на речь».

1698—1699 гг.

Кукольные представления, устроенные Яном Сплавским. И. Г. Корб сообщает об использовании труб и литавр в русской армии.

- 1699 г. Стефан Иванович Беляев, автор четырехголосного переложения Октоиха, становится уставщиком царского хора. В Москве в доме Лефорта устроен «комедийным театрум и хоры».
- 90-е гг. XVII в. Распевщики Жуков («Взбранной воеводе», «Херувимская»), Дмитрий Пермяк, Иоанн-монах, Леонт-мастер и другие.
- Кон. 90-х г. Театральные спектакли в Измайлове.
- 2-я пол. XVII в. Предисловие к Стихирарю «Откуда и от кого времени на — не ранее 1666» часа быти в нашей русей земли осмогласное пение и от кого времени, и от кого пошло на оба лики пети в церкви.
- Посл. четв. XVII в. В состав певческих хоров вводятся детские голоса — альт, а затем дискант.
- Появление двозначенных (с крюковой и линейной нотацией) певческих рукописей.
- Кон. XVII в. Демественный распев записывается линейной нотацией. Для царевича Петра устроена «накренная потеха», в которой участвовало 18 или 19 исполнителей на накрах.
- 2-я пол. XVII в. Трактат «Сказание о зарембах» («Сказание о пометах, еже пишутся в пении над знаменем»). Возникновение шуточно-сатирических «молодецких» песен. Эпические и лиро-эпические песни о народных восстаниях. Песни о Степане Разине.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт Г. — 30, 37
 Аввакум — 136, 175
 Августин Блаженный — 37, 112
 Авраамий Суздальский — 157—160
 Адрианова-Перетц В. П. — 33, 51, 65, 245
 Айналов Д. В. — 57
 Александр Невский — 59
 Алексеев А. Д. — 13
 Алексей Алексеевич — 195
 Алексей Михайлович — 138, 163, 164, 169, 192, 195—197, 199, 242, 263, 264
 Алпатов М. В. — 120
 Альшванг А. А. — 8
 Алябьев А. А. — 12
 Андреев Н. П. — 55
 Андрей Боголюбский — 130
 Андрей Критский — 86
 Аничков Е. В. — 60
 Анкона А. — 159
 Аравин П. В. — 170, 236, 258, 285, 286
 Арнольд Ю. К. — 102
 Асафьев Б. В. — 5, 7—11, 251
 Астахова А. М. — 54, 55
 Балакирев М. А. — 15, 126
 Баранович Л. — 170, 235, 285
 Баренбойм Л. А. — 9, 13
 Барсов Е. В. — 64
 Барток Б. — 48
 Баскаков С. — 209
 Беликов П. Е. — 280
 Беляев В. М. — 10, 20, 56, 81, 184, 185, 225, 253, 257—259, 329
 Бернандт Г. Б. — 9
 Берков П. Н. — 19, 227
 Бершадская Т. С. — 255
 Бесов (Михайлов) Т. — 190
 Блуме Ф. — 266, 268
 Богатырев П. Г. — 39, 40
 Болотников И. И. — 186
 Борис Владимирович — 107, 109
 Борис Годунов — 129
 Бородин А. П. — 6, 9, 15
 Бортиянский Д. С. — 7, 10—12, 259
 Боян — 60, 63—66, 69, 130
 Бражников М. В. — 10, 13, 20, 90, 111, 112, 114, 130, 136, 146, 150, 151, 203, 204, 207—210, 212, 213, 216, 253, 257, 258, 328
 Брунеллеско Ф. — 159
 Брянцева В. Н. — 9
 Булич С. К. — 12
 Буслав Ф. И. — 37, 59, 173, 174
 Бурсов Б. И. — 28
 Вальдон Я. — 197
 Василий III — 156
 Васильевский В. Г. — 272
 Варламов А. Е. — 12
 Васина-Гроссман В. А. — 14
 Введенский А. А. — 274
 Велимирович М. — 21, 95, 97, 98, 100, 157, 158, 160
 Веллес Э. — 35, 39, 86, 95, 100, 102
 Вертков К. А. — 21, 69, 71, 73
 Владимир Василькович Волянский — 53
 Владимир Всеволодович Мономах — 54
 Владимир I Святославич — 58, 65, 79, 121, 124, 241
 Владимиров И. — 174—176
 Владышевская Т. Ф. — 20, 104, 112, 115
 Влссмид Н. — 30
 Вознесенский И. И. — 18, 102, 218, 219, 220
 Вольман Б. Л. — 12
 Воротыньские — 194
 Всеслав Брючиславич — 59
 Всеволод Ольгович — 60, 65
 Габриели А. — 266
 Габриели Дж. — 266
 Газенкрук Т. — 195, 197
 Гарднер И. — 115, 117, 148, 149, 150, 151
 Геннадий — 120
 Гандшин Ж. — 77, 266

Герасимова-Персидская Н. А. — 10,
13, 20, 280
Герман Воскресенский — 236—238,
249
Гермоген — 166
Гинзбург Л. С. — 14, 70
Гинзбург С. Л. — 13
Гиппиус Е. В. — 20
Гиржда П. — 171, 172
Глеб Владимирович — 107, 109
Глинка М. И. — 6—12, 14, 15, 18
Гозенпуд А. А. — 14
Голицын А. В. — 194
Голицын В. В. — 194, 195
Голубцов А. — 156
Голыш С. — 138, 139
Гомулка М. — 245
Горчицкий Г. — 268
Горсей Дж. — 129
Гошовский В. Л. — 20, 47, 48, 50, 235,
271
Гранстрем Е. Э. — 104
Грегори Н. — 197, 199
Греков Б. Д. — 25
Григорий I — 30
Григорий Назианзин — 78
Грушевская А. — 273
Гудзий Н. К. — 28, 83
Гурилев А. Л. — 12
Гурий Казанский — 136
Гурлит В. — 267
Гутовский С. — 190, 191, 197
Гутовский С. С. — 191
Гутовский И. С. — 191
Давыдов И. — 170
Давыдов С. И. — 12
Даль В. И. — 155
Дамаскин — 239, 274, 287
Даниил — 123
Даниил Романович Галицкий — 59,
130, 248
Данилов В. В. — 188, 189
Данте Алигьери — 41
Даргомыжский А. С. — 6, 8
Джемс Р. — 225
Дилецкий Н. П. — 172, 176, 178—180,
233, 238, 239, 262, 264, 266, 269—
287, 288
Диев П. — 218, 221
Дионисий — 132, 173
Дмитриев Ю. Н. — 70, 175
Дмитриевский А. Я. — 157
Дмитрий Иванович Донской — 119
Дмитрий Красный — 148
Дмитрий Ростовский — 231, 239
Добролюбов Н. А. — 125
Доброхотов Б. В. — 11, 12
Догадин А. Л. — 183
Долгорукне — 194
Дроздов А. Н. — 13

Дурнев И. В. — 271
Дютш Г. О. — 126
Евсеев С. В. — 256
Евфимий — 239
Екатерина I — 199
Елизавета — 129
Елисей — 152
Ерминн И. П. — 62, 163, 227
Ермак — 125
Ефименкова Б. Б. — 52
Ефросин — 167

Жуков — 224
Жуковский В. А. — 83
Забелин И. Е. — 128, 190
Завальский Ф. — 190
Загвойский И. — 170
Закс К. — 67, 72
Зверева С. Г. — 137
Зеленский М. — 269
Зуб Л. — 209

Иван I Данилович. Калита — 132
Иван III Васильевич — 127, 128, 131
Иван IV Васильевич Грозный — 119,
120, 122, 124—126, 132, 133, 135,
136, 138, 139, 156, 203
Иван V Алексеевич — 243, 244
Иванов В. Ф. — 12
Иванов Десятый — 190
Игнатий И. — 259, 285, 286
Игорь Святославич — 63, 241
Изяслав Ярославич — 53, 58
Индикоплов К. — 72, 129
Иоаким — 249
Иоанн II — 51, 58
Иоанн Дамаскин — 86, 87
Иоанн Златоуст — 36
Иоанн Кукузель — 114
Иоасаф — 175, 264
Иоганн Георг II — 197
Иона — 192
Иосиф — 167, 311
Ирина Федоровна — 129, 310
Исидор — 157, 158
Истоин Ф. М. — 126, 183

Каждан А. П. — 35
Калайдович Ф. К. — 183
Калашников Н. — 265
Кандицкий А. И. — 9, 13
Карамзин Н. М. — 130
Карамышев — 184
Карастоянов Б. П. — 20, 141
Каратыгин В. Г. — 9
Кастальский А. Д. — 156, 255, 256
Кашин Д. Н. — 184, 185
Квашнин П. — см. Самарин-Квашнин
Квнтка К. В. — 20, 47—50, 76, 235,
294

- Келдыш Ю. В. — 9, 12, 13
 Киреевский П. В. — 183
 Кирилл — 11
 Кириша Данилов — 56, 62, 125, 183—186
 Ключевский В. О. — 28, 131, 162
 Кодов Х. — 85
 Козловский О. А. — 11, 12
 Колчин Б. А. — 70, 74
 Кольберг О. — 232
 Коляда (Календа) И. — 285, 286
 Кондаков Н. П. — 69
 Контотоп А. В. — 10, 20, 257
 Конрад Н. И. — 22
 Константин VII Багрянородный — 57, 78
 Кониюховский И. — 258
 Коперник Я. — 162
 Копыл Ф. — 209
 Кораблева К. Ю. — 20
 Корб И. Г. — 202
 Корела Т. — 209
 Коренев И. Т. — 175—180, 215, 254, 270, 273, 274
 Корш Ф. Е. — 56, 62
 Косма Иерусалимский — 86
 Косма Маюмский — 87
 Костюковец Л. Ф. — 234
 Кохановский Я. — 244—246, 325
 Кошмидер Э. — 21, 85, 92—94, 103, 106, 143—145
 Кремлев Ю. А. — 9
 Кривополенова М. Д. — 295
 Крумбахер К. — 104
 Кручинина А. Н. — 20, 204, 303
 Кривцев В. — 218
 Кузнецов К. А. — 8
 Кулаковский Л. В. — 62, 63, 76
 Кюн Ц. А. — 6, 15

 Лазарев В. Н. — 25, 29, 82
 Ларош Г. А. — 6, 9
 Лассо О. — 41
 Левашева О. Е. — 12
 Леви К. — 113, 114, 116
 Леман Д. — 272
 Ленин В. И. — 5, 6, 15, 161
 Леонардо да Винчи — 159
 Лёли П. А. — 39
 Лжедмитрий I — 138
 Ливанова Т. Н. — 8—10, 12, 19, 20, 268
 Лим Н. — 198
 Линева Е. Э. — 183, 255
 Листова Н. А. — 12
 Листопадов А. М. — 183
 Литвинов Т. Д. — 273
 Лихачев Д. С. — 22, 25, 34, 38, 41, 46, 55, 56, 78, 82, 87, 133
 Логин — 173, 203
 Лопатин Н. М. — 41, 183, 187

 Лука — 130
 Лукошко И. Т. — 33, 137—139, 203
 Лун М. — 190, 195
 Лун Я. — 190, 195
 Луначарский А. В. — 8
 Львов Н. А. — 126, 184, 185, 189
 Львов С. И. — 184
 Ляпунов С. М. — 183

 Майков Л. Н. — 193
 Макарый Антиохийский — 121, 175, 176
 Максимов П. — 222
 Малышев В. И. — 139
 Маркел Безбородый — 139
 Марков И. — 293
 Марисов С. — 171
 Маслов А. Л. — 55, 56
 Матвеев А. С. — 194, 195, 196
 Матинский М. А. — 11
 Мезенец А. — 107, 138, 169, 176, 211, 212, 213, 215, 216
 Мельгунов Ю. Н. — 254
 Мельчевский М. — 171, 268, 269, 272
 Меншиков А. Д. — 184
 Металлов В. М. — 7, 18, 20, 43, 82, 84, 96, 102, 103, 112, 116, 132, 139, 205—209, 255, 258, 260
 Мефодий — 10
 Медушевский М. — 231
 Миневский Е. — 171
 Митуса — 66, 130
 Михаил Федорович — 138, 192, 209
 Михайлов А. — 222
 Моозер Р. А. — 13
 Морков В. И. — 6
 Морозов П. О. — 199
 Мстислав Ростиславич Храбрый — 53, 64
 Музалевский В. И. — 13, 112
 Мусоргский М. П. — 6—9, 15, 19

 Нарышкина Н. — 263, 264
 Натансон В. А. — 12—15
 Нижегородца А. В. — 249
 Никишов Г. А. — 20, 112, 116, 215
 Никифоров Л. — 191
 Николаев А. А. — 13
 Никон — 164, 166, 168, 171, 175, 226, 239, 258, 287
 Нос И. — 132, 133, 138, 139

 Оболенский К. М. — 128
 Оболенский М. А. — 137, 168
 Одоевский В. Ф. — 6, 9, 18, 19, 251, 252, 256
 Оларий А. — 194
 Олег Святославич — 65
 Ольга — 57
 Ольшевский М. — 172
 Орлов А. С. — 33, 63, 64

- Павел Алеппский — 138, 250
 Пансий Александрийский — 175
 Пансий Газский — 163
 Палеолог А. — 127, 128
 Палеолог С. — 127, 128
 Палестрина Дж. Г. — 41, 266
 Паликарова-Вердег Р. — 21, 85, 93
 Пальчиков Н. Е. — 183, 185, 255
 Памва — 209
 Панченко А. М. — 237
 Пекалицкий С. — 170, 285
 Пекелис М. С. — 8
 Перетц В. Н. — 151, 225, 229—232, 239, 241
 Пермяк Д. — 224, 262
 Петр I — 161, 184, 202, 243, 244
 Петр — 132, 310
 Петров Н. С. — 280
 Пиксанов Н. К. — 186
 Пикулинский В. — 170
 Питирим — 264
 Пифагор — 177
 Плешкович — 174
 Пожидаева Г. А. — 20, 149, 150
 Позднеев А. В. — 189, 226, 229, 233, 236, 238, 239—241, 245, 249
 Полинский А. — 273
 Политес Л. — 114
 Полоцкий С. — 163, 164, 175, 176, 193, 199—201, 235, 239, 243—249, 287, 290
 Потения А. А. — 66
 Прач И. — 126, 184, 185, 189
 Преображенский А. В. — 7, 18, 20, 81, 82, 92, 94, 101, 148, 218—220
 Преториус М. — 268
 Привалов Н. И. — 19, 74, 75
 Прокопович Ф. — 200
 Прокофьев В. А. — 11
 Прокунин В. М. — 183
 Проскуровский Ю. — 190
 Проснак Я. — 227
 Протопопов В. В. — 8, 10, 20, 170, 171, 253, 257, 273, 276, 280, 285—287, 291
 Путята — 104
 Рабинович А. С. — 10
 Рабинович М. Г. — 74
 Радищев А. Н. — 126
 Разин С. Т. — 162, 181, 182
 Разумовский Д. В. — 7, 18, 80, 102, 112, 142, 145, 148, 149, 184, 185, 213, 218, 219, 223, 252, 258
 Радойчиц Б. — 85
 Рахманинов С. В. — 9
 Рейтенфельс Я. — 197
 Реннин-Оболенский Б. А. — 184
 Ржига В. Ф. — 62, 186
 Римский-Корсаков А. Н. — 8, 9, 11, 15
 Робинсон А. Н. — 26
 Рогов В. — 137
 Рогов С. — 137
 Розанов А. С. — 12
 Розанов И. Н. — 187
 Розов Н. Н. — 71, 72
 Ройzman Л. И. — 191, 196
 Роллан Р. — 160
 Роман Мелод — 86, 115
 Роман Святославич — 64
 Романов Б. А. — 51
 Романов Н. И. — 194
 Романовы — 190
 Ростовчин Пятый — 190
 Ртищев Ф. М. — 163
 Рубинштейн А. Г. — 9, 15
 Рублев А. — 27
 Рубцов Ф. А. — 20, 49—51, 55, 294
 Рудисва А. В. — 20
 Ружицкий Я. — 268
 Рыбаков Б. А. — 54, 64, 68
 Рышарева М. Г. — 12
 Рюрик — 241
 Сальватор (Спаситель, Фрязин И.) — 127, 128
 Самарин-Клавини П. А. — 188, 189
 Сатановский А. — 163
 Сахаров И. П. — 18
 Святополк Владимирович — 107
 Святослав Всеволодович — 72
 Святослав Ярославич — 65
 Северий Монофизит — 87
 Селиверстов И. — 170
 Сергеева Н. С. — 177
 Серман И. З. — 245
 Серов А. Н. — 6, 9, 15
 Сильвестр — 170
 Скопин-Шуйский М. В. — 183, 184
 Скребок С. С. — 10, 12, 20, 219, 221, 253, 257, 260, 285
 Схшолётович П. М. — 229
 Славинский Е. — 163, 169, 204, 239, 240, 246, 253
 Смоленский С. В. — 7, 18, 19, 20, 80, 81, 90, 96, 140, 169, 204, 246, 253
 Смолянин И. — 156
 Соболевский А. И. — 133, 136
 Сокальский П. П. — 48
 Соколов Ф. В. — 304
 Соколова В. К. — 125
 Соловцов А. А. — 9
 Соловьев Н. Ф. — 6
 Соловьев С. М. — 165, 187
 Солунский С. — 159
 Софья Алексеевна — 233, 244
 Сохор А. Н. — 9
 Сперанский М. Н. — 135, 188
 Стаден Н. фон — 196, 197
 Стасов В. В. — 6, 9, 147, 148
 Степанов М. — 311
 Стефан Воинфтьевич — 192

Странк О. — 100, 101
Строганов А. Ф. — 138
Строганов Г. Д. — 272, 274
Строгановы — 129, 138, 139, 173, 274

Тарановский К. — 94, 95, 225
Тардо Л. — 100
Татищев В. И. — 79, 172
Тернопольский Ф. — 170, 258
Тильярд Г. — 21, 89, 97, 100, 106
Тимофеев Л. И. — 227
Тимофеев Г. Н. — 12
Титов В. П. — 172, 173, 239, 243—
248, 249, 286—294
Тихомиров М. Н. — 24, 42, 65, 128
Тихонравов Н. С. — 183
Тихон Макарьевский — 216
Томашевский Б. В. — 227
Тончева Е. — 218
Третьяков В. К. — 189, 227
Трофимова Т. Н. — 13
Трутовский В. Ф. — 184, 185, 188, 189
Туманина Н. В. — 8, 13

Ундольский В. М. — 18
Успенский Б. А. — 143
Успенский Н. Д. — 10, 13, 20, 112, 117,
130, 132, 149, 150, 217—219, 224, 252,
253, 258
Ушаков С. Ф. — 164, 174, 175, 243

Фаминцын А. С. — 19, 48, 68, 69, 71
Федор Алексеевич — 172, 195, 222, 224,
243, 244, 273
Федор Иоаннович — 129, 136, 153
Федоров В. М. — 158
Федоровская Л. А. — 12
Фейхт И. — 235
Феодосий Печерский — 37, 58, 59, 67,
77, 79, 107
Фесечко Г. Ф. — 12
Фостис Ф. Ж. — 280
Филарет — 154
Филофей — 172
Финагин А. В. — 11
Финдейзен Н. Ф. — 7, 19, 69, 71, 74—
77, 124, 129, 131—133, 171, 197, 246,
272, 280, 287, 290

Флетчер Д. — 153
Флорос К. — 21, 88, 90, 95, 98, 99,
106, 108, 113, 114, 117
Фомин Е. И. — 10, 11
Фролов С. В. — 20, 152, 203, 210

Хандошкин И. Е. — 12
Хандшин Ж. — 266
Хег К. — 21, 91—93, 95—97, 114
Хлавичка К. — 232
Хоников М. — 228
Христинани (Крестьянин) Ф. — 33,
132, 133, 138, 139, 311
Христофор — 150, 203—205, 311
Хубов Г. Н. — 9

Царлино Дж. — 179
Цуккерман В. А. — 8

Чаев Н. С. — 79
Чайковский П. И. — 7—9, 15
Чешин В. Е. — 6
Чичерин Б. Н. — 161

Шайдур (Шайдуров) И. — 89, 209
Шейн И. Г. — 268
Шекспир В. — 41
Шеламанова Н. Б. — 43
Шестак М. — 167
Шиндин Б. А. — 20, 148, 149, 204
Шляпки И. А. — 199
Шресер-Ткаченко О. Я. — 13
Штейнпресс Б. С. — 12
Шуйский В. И. — 156
Шуйский И. И. — 190
Шютц Г. — 41, 197, 268
Щепкина М. В. — 65, 66

Эвальд З. В. — 50
Энгельс Ф. — 24, 29

Якобсон Р. — 85, 93
Ямпольский И. М. — 9, 14, 70
Ярополк Изяславич — 53
Ярослав Владимирович Осмомысл —
60, 64
Ярослав Мудрый — 168, 241

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии	5
ВВЕДЕНИЕ	
К истории изучения древнерусской музыки	17
Особенности культурного развития Древней Руси	22
Музыка в системе искусств средневековья	29
Народное и профессиональное искусство	36
ПЕРИОД ФОРМИРОВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (XI-XIII ВЕКА)	
Древнейшие виды народного музыкального творчества	45
Музыка в княжеском быту и общественной жизни	57
Музыкальные инструменты	66
Происхождение и ранние формы русского церковного пения	79
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЕДИНОВОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (XIV-XVI)	
Общие предпосылки развития русской музыки в 14-16 веках	119
Светское музыкальное искусство Московской Руси	122
Новое в церковно-певческом искусстве	130
Религиозные деятели	152
ВЕК ПЕРЕЛОМА	
Основные тенденции развития русской культуры в 17 веке	161
Светское музыкальное искусство	181
Судьба знаменного распева в 17 веке	202
Внекультовая духовная песня	224
Хоровое многоголосие конца 17 века	250
Нотные примеры	294
Использованная литература	357
Рукописные источники	370
Хронологическая таблица	371
Указатель имен	378

Юрий Всеволодович
КЕЛДЫШ
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
Том I

Редактор
В. Мудьюгина

Художник
С. Данилов

Худож. редактор
Ю. Зеленков

Техн. редактор
В. Кичоровская

Корректор
Г. Федяева

ИБ № 3132

Подписано в набор 10.05.82 Подписано
в печать 11.05.83. Формат бумаги 60×90¹/₁₆.
Бумага типографская № 1. Гарнитура
литературная. Печать высокая. Объем
печ. л. (включая иллюстрации) 24,5.
Усл. п. л. 24,5. Уч.-изд. л. (включая
иллюстрации) 28,77. Тираж 20 000 экз.
Изд. № 12086. Зак. № 1545. Цена 2 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполи-
графпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88.
Южнопортовая ул., 24.