



Н. А. Герасимова-Персидская

---

РУССКАЯ МУЗЫКА  
XVII ВЕКА  
ВСТРЕЧА ДВУХ ЭПОХ



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Издание выпущено при поддержке  
Международного фонда "Культурная инициатива"

Предлагаемая книга посвящена проблемам развития отечественной музыки, ее пафос — в исследовании "острой" ситуации, когда легче прослеживаются общие и частные закономерности, обнажаются скрытые механизмы процессов. Именно поэтому избирается XVII век, постоянно привлекающий ученых — литературоведов, искусствоведов, не угасает интерес к этому периоду и в общеевропейских масштабах. Быть может, по отношению к музыке России и Украины — это восполнение пробелов, обращение к тому, что было на долгое время отодвинуто в тень. Достаточно сравнить положение в советском музыковедении в середине 60-х годов с нынешним состоянием. Ряд крупных трудов, разнообразных публикаций, наконец, первые тома "Истории русской музыки" показывают путь постепенного "погружения" в эту толщу музыкального искусства и культуры. На современном этапе уже можно выделить несколько, как думается, центральных проблем — как в историческом аспекте — например, особенности культурной ситуации в русском XVII веке, место музыки в русской культуре этого времени, так и в теоретическом — "интонационный кризис" и его проявления, концепция личности, феномен музыкального произведения, концепция пространства-времени и др.<sup>1</sup> Каждая из них не нова, но, во-первых, большей частью мало разработана в сфере музыки, во-вторых, современность повернула их в совершенно новом ракурсе.

В связи с этим укажем на существование различных аспектов в методологических исследованиях. Так, в ряде трудов в достаточной мере анализировался *переход* в XVII веке к новому этапу, да и само время постоянно определялось как "переходное", "переломное". И это действительно так. Однако для складывания ситуации перелома необходим предшествующий толчковый момент. Менее всего такие конфликтные толчки определены в музыке (более всего в истории и литературе). Таким образом, "эволюционность" должна быть дополнена "революционностью", плавность — катаклизмами. В известной мере такой взгляд отражает современную ситуацию в методологии многих наук — как естественных, так и гуманитарных. Давно отошла в прошлое теория бесконфликтности, проникшая не только в литературу. XVII век не только не представляет собой стабильного периода, но

<sup>1</sup> Конечно, целый ряд других, важных для этого же периода вопросов, таких, как специфика межнациональных контактов именно в XVII веке, формирование национального своеобразия и пр., в силу ограничений избранной проблематикой в сферу рассмотрения не попадает.

даже не является простым переходом к очередному этапу на эволюционном пути, ступенью на пологом подъеме. Из дали будущего видно, что здесь мы наблюдаем историю "в ее минуты роковые": неизбежен, и тем более драматичен, даже трагичен, уход целой эпохи, целого мира. Нет времени на его медленное изживание: новое торопится, теснит старое во всех областях. Средневековью суждено уступить место Новому времени.

На протяжении всего XVII века Россию и Украину сотрясают катаклизмы: смута, войны, крупнейшие крестьянские восстания, раскол, стрелецкий бунт — все это признаки особого состояния (в музыкальной терминологии "предыктового"). Задача не музыковедения, а истории обрисовать панораму века в ее драматизме, дать образы и крупных государственных деятелей, и дерзких народных вождей, и мучеников за идею, и смелых первооткрывателей во многих сферах жизни. Задача частных областей знания — представить свою область во всей полноте. И здесь, по сравнению, скажем (и в первую очередь), с яркой, шумной, многолюдной историей литературы и словесности, музыка предстает гораздо более однообразной. Законно возникает вопрос: могла ли она выпасть из общих процессов? Но если и она была вовлечена в борьбу и преобразования, то в чем это выразилось? Был ли здесь "раскол" и каковы его антагонисты?

Еще один момент в методологических основаниях исследования хотелось бы выделить. Отшумевшее прошлое оставило достаточно много материалов, открывающих бурные преобразования, проходившие в различных сферах, в том числе и в музыке. Это то, что, так сказать, "лежит на поверхности" — хотя потребовалось немало труда, чтобы до этого слоя "докопаться". Скрытыми остаются механизмы процессов, запечатленные в материале мыслительные конструкты, мотивации и т. д. Попытка их извлечения и является задачей настоящей работы. Вряд ли может быть достигнут полный успех в изучении духовной деятельности людей прошлого, но даже относительное приближение к постижению ее драматических судеб уже явилось бы шагом на пути воссоздания жизни далеких поколений.

Наконец, третий ракурс, который может быть определен как "будущее через прошлое" ("через прошлое к будущему"). Анализ длительных процессов, охватывавших всю культуру большого региона, выявление отдельных закономерностей, которые дают возможность "предсказания", — единственная школа, готовящая каждую современность к ее будущему. Эта аксиома многократно высказывалась мыслителями разных эпох. Трюизмом является и то, что современность исследования определяется в первую очередь не объектом его, а типом подхода, взглядом, установкой. Чем глубже переживается настоящее, тем сильнее оно проецирует свои проблемы на прошлое, находя иногда там ответы на вопросы сегодняшнего дня.

Обращаясь к истории музыкальной культуры, хотелось бы особенно подчеркнуть важность и необходимость издания источников — как музыкального творчества, так и документов. К сожалению, приходится констатировать, что для широкого круга читателей ряд выводов исследователей нередко должен приниматься на веру — ибо рукописные массивы известны только данному ученому, в крайнем случае неболь-

шое число "соратников" знакомо с некоторыми типами групп произведений. Сложившееся положение настоятельно требует издания монументальных сводов — по жанрам, типам произведений, периодам, авторам, причем существенно привлечение широкого материала, включая средние, так сказать, " типовые " произведения. Это условие для обсуждаемого периода не просто важно, а вытекает из специфики самого композиторского творчества. Исходя из этого, настоящая книга включает в себя достаточно много иллюстративного материала, в том числе и целые произведения. С другой стороны, с целью экономии места для прежде не публиковавшихся произведений предполагаются ссылки на основные издания без цитирования (41, 63, 90, 91, 92).

Свойствами и объемом рукописного материала продиктованы временные акценты исследования: источники подсказывают необходимость сосредоточения внимания на второй половине XVII века. В книге этот период наиболее полно высвечен наряду с тем, что привлекается и более раннее творчество, и намечаются перспективы в последующие периоды.

\*\*\*

Настоящая работа была закончена в конце 80-х годов и, посвященная переломной эпохе, сама попала в зону потрясений. Движение готовой к выпуску в свет книги затормозилось в начале 1991 года, но неожиданно возобновилось почти три года спустя. К сожалению, по техническим причинам не было возможности дополнить книгу и учесть новые материалы. Автор приносит извинения за неизбежную в связи с этим неполноту и подтверждает приверженность изложенной концепции.

Январь 1994 года.

## ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ В XVII веке. ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

Для сознания человека конца XX века характерно особое ощущение исторической «дали». Быть может, близящийся рубеж тысячелетий обостряет чувство исторической перспективы — как в будущее, так и в прошлое. Возможны и иные причины в самом ритме развития цивилизации — культурологами постоянно отмечается факт интереса к «корням», новый взгляд на старое, причем речь идет не только о сфере гуманитарного, но и естественно-научного знания<sup>1</sup>. Создается впечатление, что культура (в различных масштабах — вплоть до глобальных), развиваясь волнообразно, в определенные периоды как бы пребывает на относительно ровном уровне, но чередом новым изгибом. И в этот момент усиливается рефлексия. Сегодня она окрашена в мрачные тона: господствовавшая в последние 350—400 лет идея восхождения европейской цивилизации к сияющим вершинам и присущий европейской научной мысли в целом оптимизм (а иногда даже эйфория) обернулись разочарованием, глубоким сомнением. С другой стороны, в целом европейской культуре последних пяти — шести веков (то есть преддверия и собственно Нового, наконец, Новейшего времени) эта компонента присуща как постоянная: устремленность ко все новому и новому вызывает потребность в оценке прежнего. В этом втором плане тоже есть своя тенденция все более широкого признания прошлого. По сравнению с предшествующими веками наше время, конечно, демонстрирует наивысшую точку этой линии, и, поднимаясь выше, мы как бы расширяем горизонт — взгляду открываются более отдаленные эпохи. Такова ситуация в антропологии, языкознании, истории цивилизации и философской мысли, где счет ведется тысячелетиями и их десятками. Конечно, в рассматриваемой нами сфере — в профессиональной музыке восточноевропейского ареала — масштабы скромнее. И здесь по объекту и его весомости выдвигается XVII век как рубежный. Он значителен для всей Европы, особенно же для славянских народов, ибо в это время для многих из них закладываются основы культурно-исторических типов.

<sup>1</sup> Так, Б. Г. Кузнецов пишет о «неизбежности и необходимости выхода из содержания науки в ее историю» (51, 36). «Содержание современной науки само стало противоречивым и динамичным, вечные скрижали оказались относительными, современная наука неизбежно становится объектом исторического познания, или, лучше сказать, самопознания» (51, 37).

формируется национальное самосознание, выдвигаются идеи общеславянского единения. В истории русского, украинского, белорусского народов значение «бунташного» века — определяющее для всего дальнейшего развития. В социальной, экономической, идеологической сфере масштабы изменений соответствуют смене целой формации. Ведь то, что будет резко сломлено Петром, было расшатано в предшествующем периоде, так же, как и то, что он будет строить, во многом закладывалось еще его отцом. Конечно, в XVII веке процессы были более скрытыми, кроме того, их преобразовательная сущность камуфлировалась традиционными формами. Это можно наблюдать в различных явлениях культуры — от литературных и музыкальных жанров до одежды. Новое подтачивает старое изнутри, не всегда выходя на поверхность.

«Середина и вторая половина XVII века в России характеризуется началом таких экономических, церковных и культурных преобразований, которые во многом подготавливали следующую эпоху крупнейших реформ, связанных с царствованием Петра Великого» (77, 5). XVII век характерен интенсивным процессом укрепления царской власти. И в лице Алексея Михайловича мы видим сильного государя, разумного политика, открыто провозгласившего доктрину абсолютного монарха. Своего рода манифестом стало «Соборное уложение» 1649 года, направленное на централизацию власти, полное закрепощение крестьянства. В данных исторических условиях такие процессы были неизбежны и необходимы. «...В больших государствах Европы абсолютная монархия выступает как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества» (2, 431), — писал К. Маркс. Ленин отмечал, что «централизованное государство есть громадный исторический шаг вперед от средневековой раздробленности к будущему социалистическому единству всего мира...» (4, 144). Несомненно, деятельность Алексея Михайловича привела к умножению сил Московской Руси, к превращению ее в Русское государство.

XVII век отмечен обострением общественных противоречий. Ожесточается классовая борьба — между двумя главными антагонистами: крупными феодалами и крестьянством. Небывалой силы достигают крестьянские восстания, вовлекающие и посадских людей, и низшее духовенство, и стрельцов. И неизбежно выдвигаются религиозные лозунги — «выступления политическое протеста под религиозной оболочкой есть явление, свойственное всем народам на известной стадии их развития, а не одной России» (3, 228). В сложившейся ситуации конфессиональные расхождения приобрели силу, равную движению Реформации, однако совершенно иначе направленную: сама правящая церковь обратилась к реформам, а народное движение шло под лозунгом неприкосновенности «старой веры». В сфере церковной жизни XVII век также оказался временем «потрясения основ». На протяжении многих столетий, с момента принятия христианства, русская церковь упорно боролась с любыми попытками пере-

смотря ее учения — и настолько успешно, что о некоторых ересях мы уже почти ничего не знаем. С другой стороны, со времени принятия православия из рук Византии многое в самой греческой церкви претерпело изменения, в то время как русская строго придерживалась сходных постулатов. Понятное стремление грекофила Никона достичь единства в ритуале, в книжных текстах в связи с идеей сплочения всего православного мира вокруг Москвы вызвало яростное сопротивление, ибо коснулось идейных основ, самой «сердцевины» миропонимания человека. В результате «ревизии сверху» блюстители неизменного, от века данного оказались в оппозиции. «Противникам реформы представлялось, что рухнет весь уклад жизни, завещанный отечественной традицией, исчезает истинная „старая вера“, даже приближается „конец света“» (77, 6). «С конца 60-х годов XVII века это движение, названное расколом, приобрело ясно выраженный демократический характер. Идеологи движения, ставшие видными писателями и публицистами, получили опору среди части крестьянства и посада» (77, 7).

Важнейшую роль в этих процессах, как и в определении дальнейших путей развития русской культуры, сыграло воссоединение России и Украины в 1654 году. В результате не только укрепилась мощь государства, раздвинулись его западные границы, но и был дан толчок общественным преобразованиям, которые покатались лавиной и вынесли Россию к петровским реформам, к тому, чем она стала в последние годы его правления: крупнейшей политической силой в Европе, мощной державой, культура которой вливалась в единое общеевропейское русло.

Напомним, что собой представляла Украина к середине XVII века. Уже вторая половина XVI века ознаменовалась подъемом духовной жизни, культуры, распространением гуманистических идей, что в значительной мере связано с проникновением Реформации. Ее различные ответвления нашли здесь благодатную почву. Конфессиональный плюрализм, однако, не привел к созданию единого антикатолического фронта (как о том мечталось крупнейшим общественным деятелям). В 1596 году Брестская уния расколола православную церковь и борьба против польских магнатов слилась с защитой православия как символа национальной независимости. В этих условиях особое значение приобретает широкая сеть братских школ, создание коллегий — например, Острожской, наконец, основание в 1632 году Киево-Могилянской коллегии — единственного высшего учебного заведения в Восточной Европе. В Киев переместился центр интеллектуальной жизни Украины, представленный целым созвездием выдающихся ученых — писателей, педагогов, богословов и пр. Широкая эрудиция этих культурных деятелей опиралась на достижения европейской мысли: все они владели греческим, латынью, польским и другими европейскими языками. Что же касается византийского наследия, то оно было им знакомо по современному состоянию греческой церкви, в то время как рус-

ские церковные деятели строго придерживались суммы знаний, воспринятой много веков назад. Эта связь с различными этапами развития греческой учености определила сущность раскола в результате реформы. Таким образом, освещая конфронтацию двух типов культуры в России, надо ясно представлять себе, что же реально стояло за каждым из них.

Оценивая в целом XVII век, можно указать не только на «колебания устоев», но и на более открытое проявление политических и экономических факторов в области, казалось бы, связанной исключительно со сферой идей. Общественные преобразования неизбежно находили отражение в сфере духовной жизни. Этот период для исследования раскрывается ныне как время формирования человека нового типа: энергичного, деятельного, открытого новым идеям и делам, включенного в общественные движения своего времени, живо заинтересованного в «посюсторонней жизни», в преуспевании, в овладении новыми знаниями и умениями. «Переменчивость жизни» (Демин), быстрая смена важных, общегосударственного значения событий, более широкое привлечение к ним внимания (публичные выступления, проповеди на площадях, в церквях, «подметная» литература, впоследствии целенаправленная публицистическая деятельность) — все это заставляло ощущать движение времени, заметность и необходимость перемен, в том числе и в укладе жизни, деятельности, наконец, в профессии. Так вырабатывается новая общественная модель поведения.

Немалую роль в ускорении этих процессов сыграли усиливающиеся связи с юго-западными землями. Если в первой половине века они лишь устанавливались, то к середине — особенно после воссоединения с Украиной — новые веяния распространяются на все области культурной жизни. Это и книжная торговля, и привлечение крупнейших ученых, непосредственные контакты между ними и великорусскими мыслителями, сфера обучения, литературы, музыки, художественного ремесла и пр. Воздействие культуры «переводчицы» стимулировало процессы перестройки внутри великорусского ареала, через нее шло приобщение к достижениям Запада, но уже в ассимилированном виде. Это превосходно прослеживается на примере многоголосного партесного пения, в котором характерные свойства западноевропейской музыки переплавлялись в национальные формы. Однако об отношениях к новому музыкальному искусству, об изменениях в системе «музыка — слушатель» будет сказано дальше.

Примеров начавшегося глубинного брожения, которое меняло и внутренний облик человека, и сферу общественного сознания, можно было бы указать немало. Вопросы эти неоднократно обсуждались в литературе, и не наша задача писать об этом подробно.

Исходя из постулата о неизбежности перестройки музыкальной культуры, нам хотелось бы рассмотреть собственно механизмы этих процессов. И здесь нами выдвигается второй постулат:

о конфронтации в XVII веке двух культурных парадигм, об их сосуществовании, «борьбе» и взаимодействии.

Широкое использование понятия «парадигма» в последние годы в различных отраслях науки свидетельствует о его соответствии некоторому новому взгляду на ряд весьма несходных явлений: это язык (из науки о нем этот термин и заимствован), народное творчество, система научных знаний<sup>2</sup>. Советский энциклопедический словарь дает такое определение: «Парадигма... 1) строго научная теория, воплощенная в системе понятий, выражающих существенные черты действительности, 2) исходная концептуальная схема, модель постановки проблем и их решения, методов исследования, господствующих в течение определенного исторического периода в научном сообществе» (86, 977). Существенным представляется разъяснение в Философском энциклопедическом словаре: «В марксистской литературе понятие парадигмы используется при анализе процессов художественного и научного творчества (художественных канонов, стилей в искусстве и стилей мысли в науке и пр.)» (93, 977, стб. 1). Таким образом подчеркивается, во-первых, длительность господства парадигмы, во-вторых, ее исторический характер, в-третьих, соответствие «существующим чертам действительности», в-четвертых, присутствие определенных структур, закономерностей («видоизменение слова по присущим ему грамматическим категориям» — 86, 977). Поэтому, как думается, парадигма из области теоретических понятий может быть выведена в сферу самих объектов, поскольку отражает существование инвариантной оси. Таким образом, «парадигма» — это не только «теория или модель постановки проблем», но и те свойства изучаемых явлений, которые в данной теории обобщаются. Если длительный период существуют множества нетождественных явлений одного класса (например, литургии Иоанна Златоуста в ежедневной службе, икона «Богородицы Одигитрии», фреска «Въезд в Иерусалим», распев «Блажен муж» и пр.), то они, очевидно, расположены на парадигматической оси и структура этой парадигмы поддается выявлению. В таком аспекте парадигма может быть распространена и на культуру в целом<sup>3</sup>.

Сам феномен культуры трактуется нами с позиций современной теории культуры — с ее формационно-классовым подходом: «...основоположники марксизма-ленинизма акцентировали внимание на классообразующих признаках культуры... как на ее внутренних, имманентных чертах, конституирующих, определяющих ее целостный облик» (47, 145). Культура предстает как

<sup>2</sup> См. применение ее впервые Т. Куном, который относит ее к «...признанным всеми достижениями, которые в течение определенного времени дают модель постановки проблем и их решений научному обществу» (93, 477, стб. 1).

<sup>3</sup> Ю. М. Лотман употребляет выражение «парадигматика культуры» (60, 21). В типологии культур понятие парадигмы используется им иначе. Он выделяет два типа культуры: семантический («символический»), с парадигматическим кодом, и синтаксический (60, 15—27).

явление многослойное, она — «вертикальное сечение» (там же). Поскольку нас интересует сфера искусства, постольку особенно важны те теоретические посылки, которые касаются творческой деятельности и ее продукта. Здесь нам представляется, что сведение культуры к творческой деятельности — то есть только «динамическое» ее рассмотрение, как и исключительно «предметно-центристский» (статичный) подход, — не исчерпывает особенностей явления. Более адекватной можно считать методологическую позицию тех авторов, которые указывают, что «...понимание культуры как конкретного способа существования общественных отношений определенной формационной принадлежности в единстве общего и специфического, необходимого и случайного как раз и обеспечивает фокусировку социального познания на человеке и его деятельности, но в ракурсе теоретико-социологического восприятия общества как целого» (16, 164).

Поскольку культура — и музыкальная в том числе — явление исторического порядка, постольку постулируется смена ее исторических типов. И в процессе разработки типологии — как один из способов выявления особенного на фоне общего — может быть использовано понятие культурной парадигмы.

Почему «культурная парадигма» представляется продуктивной и целесообразной? Как думается, она является определенным «кодом» данного типа культуры, по которому происходит порождение ее и как целостности, и в каждом составляющем компоненте<sup>4</sup>. Подчеркнем, что «порождение» — это продолжающийся процесс: речь идет не о *возникновении* данного типа культуры (например, европейского города раннего средневековья), а о *функционализации* ее на длительном промежутке времени, когда она остается «себетождественной». Каждая из сфер культуры и каждая их подсистема обладает своими нормами существования (и воспроизведения), своими структурными инвариантами и их наборами. Собранные воедино, «выстроенные» в соответствии с местом управляемого ими элемента, они и образуют культурную парадигму.

Она «долгосрочна» — существует столько, сколько данная культура. «Вращенная» в нее, парадигма не осознается носителями культуры. Она не может быть и «привнесена» — скорее она возникает как постепенная кристаллизация постоянных свойств, образующих в конце концов конструктивный каркас. Обнаруживается она лишь постфактум — когда в результате

<sup>4</sup> В известной мере здесь есть соприкосновение с возникшей на основе генеративной грамматики Н. Хомского системой степеней творческих способностей, соотносимых с типами культуры. В ней выделены: 1) продуктивно-репродуктивный, 2) генеративный, 3) конструктивно-инновационный типы (19, 73). Осуществляемая в данной теории попытка логического «свертывания» исторических этапов развития творческой деятельности находит известное подтверждение в смене типов музыкальной культуры. Однако эффективным инструментом исследования она не становится, так как 1) достаточно абстрактна, 2) нужна не констатация факта порождения, а выделение норм и форм порождаемости.

обобщения всей массы отдельных проявлений может быть построена модель культуры. Так что парадигма не модель, но по модели может быть восстановлена.

Как код для воспроизведения она сравнима с канон (имеется в виду канон средневековья как структурообразующий фактор культуры). Но, отбрасывая ограниченные масштабы применения канона и, с другой стороны, сужая действие парадигмы до сопоставимых уровней, можно отметить и принципиальные отличия.

Канон известен, сознателен, сакрализован, безусловно ценностен. Он конкретен (в виде образца, системы отношений и пр.). Парадигма не имеет единичного воплощения, ее действие осуществляется глубже — как грамматический уровень в языке. Всегда ли был и будет канон — еще не известно, но парадигматическая ось обнаруживается до тех пор, пока будет некоторая продолжительность существования одного типа — культуры, жанра, стиля и др.

Парадигма организована системно, поскольку она живет в системе систем. Однако ни в коем случае она не может быть подменена понятием «система» (то есть парадигма культуры не система культуры). Возможно, что тут действуют отношения координационные и лишь частично — субординационные.

Парадигма в своем типологическом ряду входит в культуру определенного типа. Таким образом тип формации и ее конкретная стадия, породившие данную культуру, вызвали к жизни и собственно «костяк» культуры, обеспечивающий ее долгую жизнь — в соответствии с создавшими ее условиями<sup>5</sup>.

Парадигма — несомненно чисто теоретическое понятие. Однако присущее нам стремление видеть и постигать все в движении и становлении, тем более если сама задача рассуждений имеет исторический прицел, заставляет поставить весьма не праздный вопрос: как возникает и уходит парадигма? «Революционным» или «эволюционным» путем? Конечно, наиболее удобны для изучения устойчивые формы, так сказать, «классические образцы». Но как они появляются?

Поскольку парадигма не внеположна культуре, а составляет ее сущностную часть, она заложена в потенции в ее самых ранних стадиях, среди других возможных типов. Лишь большая устойчивость феноменов, организованных на основе данной парадигмы, создает презумпцию доминантности (то есть укрепление структуры происходит в результате накопления — так же, как в мысленном эксперименте создается модель). И то, что мы считаем принадлежащим данной парадигме, на самом деле ее составляет (то есть парадигма как бы принадлежит своим объектам).

Продолжительность периода устойчивого типа культуры позво-

<sup>5</sup> Напомним, что по современной теории культуры различаются формационный и локально-этнический типы (см. 62, 190). В нашем случае оба параметра пересекаются — перед нами локальный вариант определенного стадийного типа.

ляет парадигме приобрести степень норматива, закона, в известном смысле «канона». Что же касается потери данной культурной парадигмой своего значения, то этот мало исследованный вопрос мы попытаемся выяснить на конкретном примере.

Обратимся непосредственно к тем двум типам культурной парадигмы, которые нас интересуют и конфронтация которых, как кажется, вообще составляет одну из самых острых ситуаций в истории европейских народов. Одна из них определяется средневековым типом культуры, другая — культурой Нового времени<sup>6</sup>.

*Средневековье.* Это период, характеризующийся господством единой идейной системы — религиозной. Как показал Н. И. Конрад, это в равной мере определяет средние века как на Западе, так и на Востоке. «Именно феодализм — средневековое общество — обусловил самую возможность приобретения религией такого исключительного положения. Новый базис в первое время нуждался в такой надстройке, которая помогла бы ему укрепиться» (49, 89). Соответственно исключительно велика роль церкви. Энгельс отмечал, что догматы церкви «стали одновременно и политическими аксиомами» (1, 360). И обращаясь к культуре, мы неизбежно исследуем формы ее связи с церковью и религией. По отношению к музыке можно сделать заключение, что она входила в этот «синтез всех надстроек», была пронизана религиозными идеями, выполняла служебную роль в рамках церковного ритуала — посему была синкретичной. И в ней господствует авторитет патристического предания, который выступает как канон. Каноничность является показателем и структурной основы средневековой культуры. Канон охватывает как область смысла, связь содержания и формы, так и распространяется на способ организации всех уровней художественного явления. Как указывает В. Бычков, каноничность есть следствие высокой семiotичности средневековой культуры. «Высокая же знаковая культура связана в первую очередь с ее системой миропонимания. Лежащая в ее основе идея образа, восприятие любого элемента универсума в качестве знака сущности, принцип иерархичности и статическая система теологических антиномий, требующие постоянного созерцательного углубления в одни и те же образы, знаки, формулы, тексты и т. п., привели к организации культуры по „стереотипному“ (вневременному и внепространственному) принципу» (12, 150).

Канон — возведенная в закон традиция, таким образом он санкционирует то, что сформировалось *прежде* как единственно истинное, он обращен к прошлому, которое должно определять

<sup>6</sup> В сущности, в этом же суть конфронтации европейской и ряда неевропейских культур (например, мусульманского Востока), характерной для XIX века и для современности (см., например, споры о путях развития музыки Азии).

<sup>7</sup> Мы не касаемся сферы светской музыки как менее весомой в раннем средневековье и, кроме того, не оставившей на Руси письменных памятников. А духовная музыка может быть объединена с церковной в единый пласт религиозной.

все последующее. Канон — структурная основа продолжающейся традиции, залог ее сохранности. То, что сложилось когда-то, отлилось в формы, которые несут на себе знак вечности — и так они воспринимаются все новыми и новыми поколениями на протяжении длительного времени. По существу канон — яркое выражение вневременности, неподвижности. Он условие возможности постоянного повторения, в этом его сила, красота и цель. Он соответствует догме — как необсуждаемая аксиома, он так же воспринимается в качестве критерия истинности, как и породившая его система религиозных догматов.

Такова «идейная», осознаваемая направленность канона — как она предстает перед творцом (художником, распевщиком, писателем), воспринимающим (зрителем, читателем, слушателем). Однако канон как таковой явление историческое — не только по «преходящести», но и по возникновению. Стремясь представить себе, как он формируется, можно предположить, что канон складывается как некая *структура* процессов, как некое выражение упорядоченности множества, как *космос* в противовес хаосу и, сколь это ни покажется парадоксальным, как выражение творческого начала. И эта печать генезиса сохраняется — явно или скрыто — не только в каноне как таковом, но и в его оценке средневековым сознанием.

Сущность канона — в его воспроизводимости, что требует не столько существования готовых образцов — ибо искусство не может жить как простое копирование, — но и законов структурирования и того фонда элементов, из которых может быть «собираем» образец (по каноническим правилам). Если обратиться к музыке, то сам распев — как музыкальный объект — представляет собой целостность, которая «разнимается» на свои составляющие — интонационные обороты, попевки. Как единственное профессиональное музыкальное искусство своего времени — знаменный распев обладает корпусом попевок, постепенно приобретшим обширные масштабы. Каждая в отдельности не имеет самостоятельного значения, но приобретает его в целостности — в данном напеве, последовательности, в контексте, вместе со словом, в определенной ситуации ритуальной системы.

Музыка включена в эту сложную систему — она значима в ней и через нее<sup>8</sup>. Каноном определяется ее место и время, соответствие слову. В синкретическом религиозном действе, где соединены слово, пение, изображение, движения и жесты, ведущая роль принадлежит слову — не только как словесному ряду, но и как главному символу христианской религии. Слово — первично в этом понимании значения вербального языка, его возможности выражения высших смыслов. В нем как бы свертываются все высказывание, все тексты. Естественно, что именно оно организует в храме раскрытие положений христианского учения, постоян-

но звучит — произносимое по-разному, обладающее как бы различными «интонационными облачениями». И в роли некоторых из них выступает и пение. Канон закрепил неизменное место каждого его проявления в разных временных измерениях (день, неделя, год). Так музыка вместе с ритуалом втянута в вечное вращение неменяющейся Вселенной.

Поскольку в эту эпоху наиболее ценно то, что запечатлено в Писании, постольку и создаваемое искусство ставит своей целью приближение к авторитетным прообразам. Тем самым канон не только возвышен — «богодуховенен», но и не требует индивидуальной воли художника, музыканта: их помыслы, мастерство и труд направлены на выражение идей, находящихся за пределами искусства, в сущности даже и не могущими быть им выраженными. Искусство может лишь приближаться к роли знака «умонепостижимых» сущностей: «Не изобретение живописцев производит икону, а ненарушимый закон и предание православной церкви, не живописец, а святые отцы изображают и предписывают: очевидно, им принадлежит сочинение, живописцу же только исполнение» (Постановления Второго Никейского собора, цит. по: 38, 32).

Однако каноническое искусство, предлагая творцу постоянные отношения «изображение-знак», дает ему возможность тонкой проработки нюансов, тем более что сохранение постоянного смысла делает тождественными художественные явления, несущие в себе отклонения: господствует идея подобия. Это в такой же мере относится к живописи, как и распространяется на музыку.

Определяя теперь парадигму музыкальной культуры, можно констатировать, что она отличается высокой стабильностью принятых норм и преобладанием идеи тождества<sup>9</sup>; пение порождено словесным рядом, вместе с ним составляет синкретическое единство, направленное, как и весь ритуал, к созерцательному углублению в трансцендентные идеи христианского учения.

Эта, средневекового типа, культурная парадигма господствовала в Древней Руси до XVII века безраздельно, она продолжала существовать и далее, обеспечивая постоянное воспроизведение — как круговорот всего корпуса напевов, так и возникновение их новых вариантов — вплоть до самостоятельных образцов. Стилистические смены, которые в последнее время выявляются исследователями в отдельные периоды (например, в середине XV века), не затрагивали ее сущности: обогащался интонационный фонд, усложнялось мелодическое развертывание, но сохранялись главные показатели, отмеченные выше.

Прежде чем обрисовать парадигму другой культурной эпохи, необходимо коснуться вопроса об исчерпании действия предшествующей. Если отвлечься от конкретной ситуации и поставить проблему шире, то, например, в последних исследованиях

<sup>8</sup> «...Та или иная форма деятельности средневекового коллектива, для того чтобы стать социально значимым фактом, должна превратиться в ритуал» (60, 17).

<sup>9</sup> См. об эстетике тождества у Ю. М. Лотмана (59, 350—356).



утверждается, что бесспорно существуют в культуре в целом резкие переходы, и указывается на «скачкообразную смену полярных духовных доминант» (16, 160). И это как будто подтверждается тем, что в русской истории XVII век постоянно определяется как переходный — или переломный. Но как следует представлять себе переход в сфере музыкальной культуры? Ведь существование двух разных типов культурной парадигмы обостряет момент различения, разрыва, межи, а культурный процесс, за редкими исключениями, континуален. Однако его протяженность не означает однородности и ровности — это скорее волнообразное движение с более или менее крутыми гребнями, долгими или краткими «вершинами» или спадами. Каждая культурная эпоха имеет свою наивысшую зону — зону зрелости, стабильности основных показателей и, следовательно, наиболее полного проявления парадигмы. Здесь сконцентрированы те свойства, которые и распространяются на всю «волну» как характерные для нее. Отдаленность же вершины одной культурной эпохи от другой и определяет дискретность культурных, как и стилевых парадигм.

С другой стороны, внутри исторического периода, тем более эпохи, наряду с господствующим мощным течением всегда идут многообразные побочные. И, как это отмечалось исследователями истории форм общественного сознания, внутри актуального периода всегда присутствуют элементы будущего стиля, эпохи. Сложность отношений разноэтапных явлений особенно велика в моменты, когда ослабевает приоритет доминанты, но и новое еще лишь набирает силу. Именно здесь можно говорить о конфронтации, которая проявляется не одномоментно, но длительно, далеко не однозначно и, тем более, не синхронно на всех уровнях.

Таким образом о «скачкообразности» трудно говорить, во всяком случае по отношению к художественной культуре. Внезапной смены парадигм нет, но есть их «борьба» и неизбежные взаимопроникновения.

*Новое время.* Как и в предшествующем случае, мы обращаемся к наиболее откristаллизовавшимся формам. Музыкальная культура Нового времени соответствует новой культурной системе: 1) антропоцентричной, 2) с эмансипацией отдельных ее компонентов (наука, философия, искусство), 3) с дифференциацией внутри каждого из них, 4) исключительно светской, с десакрализацией ритуалов<sup>10</sup>, 5) с возрастанием роли индивидуума. В музыкальном искусстве это выражается в его освобождении от церковного предназначения, в появлении феномена музыкального произведения, в независимости от слова и особой роли инструментальных жанров, в возникновении новых синтезов —

<sup>10</sup> Отметим попутно, что ритуалы не исчезают. «Ритуализация», в большей или меньшей мере, в постоянно меняющихся формах и служебных назначениях, по всей видимости, еще долго будет сопровождать развитие человеческой цивилизации. Однако «ритуалы» имеют иную направленность и, следовательно, содержание.

таких, как опера, балет и пр., в обращении музыкального произведения к аудитории — слушающей публике, что влечет за собой появление концертной и театральной жизни и пр.

Вырабатывается своя, чисто музыкальная, система типовых структур произведения, семантика интонационного материала, главенствует индивидуальность композитора. Дифференциация выражается в образовании системы жанров, системы функционирования искусства (композитор — исполнитель — слушатель). Музыка в своем реальном бытии как бы «поворачивается на 180°»: то, что она рассчитана на слушателя, оказывает решающее влияние на все уровни музыкального произведения (см. об этом: 64).

Каковы же характеристики парадигмы? Инвариантная ось — это феномен музыкального произведения с его жанровой принадлежностью, с одной из типовых структур, со сквозной интонационной идеей — темой, вбирающей в себя общезвестную семантику интонаций, с воплощением в определенном типе фактуры. Оно по этому ряду — типично, но по условиям новой парадигмы непременно должно обладать оригинальностью воплощения с узнаваемой слушателем печатью композиторской индивидуальности.

Новая парадигма вновь и вновь реализует себя в бесконечно расширяющемся мире музыкальных произведений, по исходной посылке — она не имеет в этом ограничений, устремляясь к постоянному обновлению создаваемых объектов (конечно, соответственно, хотя и более медленно, происходит изменение структурных типов). Наиболее адекватно — так сказать, «вершинно» (в зоне стабильности) она выражена в произведении классического типа<sup>11</sup>, однако становление начинается раньше, и здесь XVII век не только в России, но и в Западной Европе был важным этапом на этом пути.

В русской музыке о формировании такого типа произведения можно говорить, конечно, не ранее второй половины XVIII века — предшествующее время готовит его.

Что же происходит в XVII веке? Ведь в нем лишь средневековая парадигма имеет полное выражение, а до стабилизовавшихся форм новой еще далеко. Есть ли различие между «переходностью» западноевропейского XVII века и русского? Несомненно, различия велики и принципиальны.

В музыкальной культуре, как и во всей жизни Руси, не было постепенности перехода от стадии к стадии, от периода к периоду, с неспешной подготовкой нового. Если искать параллели русскому знаменному распеву XVI века в Западной Европе, то позднее X—XI веков для центральной части и, может быть, XIII—XIV веков для восточной и северной окраины мы не продвинемся. И хотя известно, что в Европе культура монодического пения сохра-

<sup>11</sup> В данном случае речь идет не об историческом стиле, а о периоде в развитии музыкального мышления, охватывающем и XIX век.

нялась очень долго, однако распев соответствует периоду культуры слабо развитых городов, с особой ролью монастырей, периоду господства григорианики — вместе с ее еще невменной записью. Конечно, длительность культивирования распева привела к появлению таких его форм, которые не находят параллелей в хорале. Но это частности по сравнению с типом функционирования музыки — с типом ее парадигмы.

Появление многоголосия (даже в самых первичных формах) — это уже признак перелома. Потому отсчет разделения музыкальной культуры Европы на западную и восточную следовало бы начинать с органума и расценивать многоголосие как показатель разрушения истинно средневековой культуры и открытия путей к новой парадигме. Это положение распространяется и на возникновение многоголосия на основе распева. Многовековая традиция развития певческого искусства Руси в первой половине XVII века и даже после 50-х годов, находящаяся (можно сказать, удерживающаяся) на наиболее высоких уровнях (проблемы внутренних противоречий распева мы не касаемся), столкнулась с другой формой музыки — многоголосной, вертикальная организация и прочие показатели которой собраны в понятие «партесное пение»<sup>12</sup>. Сначала она не имела веса и значения, была как бы случайной, — но с 50-х годов XVII века становится достаточно сильной для того, чтобы можно было говорить о конфронтации. И эта ситуация тотчас же получила резонанс в общественном мнении — в полемике.

Новая музыка несла в себе новую парадигму, по типу — классическую, но еще не в зрелой форме. Однако главные, определяющие ее свойства были достаточно четкими и, как можно было убедиться, разительно отличающимися от средневекового типа. Конфронтация выразилась, во-первых, в обостренном осознании общественной функции музыкального искусства, его идеологической нагрузки, во-вторых, в появлении полемики — то есть открытого, общественно значимого спора, в-третьих, в ряде прямых действий (отказ от принятия чуждых форм, запрет «иностилевого» пения, уничтожение рукописей), в-четвертых, в проникновении признаков одного искусства в другое и в возникновении «химер» (особенно в партесном стиле и в знаменном распеве — в некоторых формах многоголосия). По сравнению с Западной Европой, где XVII век приносит борьбу между «stile antico» и «stile moderno», между Возрождением и Барокко как двумя этапами восхождения к классицизму, то есть в обоих случаях между явлениями Нового времени, в восточнославянской

<sup>12</sup> О неизбежности выхода к многоголосию свидетельствует зарождение его в недрах распева еще в XVI веке. Строчное пение, имеющее в своей основе линейность монодического типа мышления, фиксируемое нотацией, не приспособленной для записи многоголосия, не успело созреть в такой степени, чтобы противостоять новому — западному — искусству. Как принадлежащее культуре распева, обладающее многими его показателями, оно учитывается нами в рамках средневековой парадигмы.

музыке столкнулись две эпохи, соответствующие двум формациям, — *Новое время* и *Средневековье*.

Резкий перелом в культуре отмечен многими исследователями. Так, Ю. М. Лотман считает, что меняется тип культуры — прежний «парадигматический» уступает место «синтагматическому». При этом ученый прямо указывает на формационную зависимость (в определении «синтагматический код эпохи абсолютизма»: 60, 27). Подмечено и то, что, формируясь с XVI века и в XVII, он получает утверждение лишь при Петре.

Черты нового во всех областях искусства связаны с тенденцией к секуляризации, с особой динамичностью, с возрастанием декоративного начала. В архитектуре так называемого «московского барокко» господствует жизнерадостный тонус, подчеркнута красочность «теремного» стиля, обилён полихромный декор, динамично расчленение объемов. В живописи культивируется «парсунное» письмо, в иконописи Симона Ушакова, Никиты Павловца появляется прямая перспектива, утверждается идея «живоподобия», для нее характерно орнаментальное «узорочье». Та же декоративность — даже во внешней форме — присуща фигурным виршам Симеона Полоцкого. Да и само появление syllabической поэзии (Никоновская школа песенной поэзии, Симеон Полоцкий) — признак новой эпохи. Одним из ярких показателей новых веяний явились первые театральные представления при дворе Алексея Михайловича, затем развитие школьного театра под влиянием украинской литературы.

В прямом столкновении — необычность нового периода, дающего возможность «вблизи» наблюдать вторжение чужеродного, перестройку старого и рождение нового. Конфликтность ситуации обострила все процессы, сделала их наглядными и ускоренными. Перед нами разворачивается драматическая картина вытеснения искусства прежней, уходящей эпохи на периферию, потери им ведущего значения, а вместе с этим — постепенного «окаменения» и известного упрощения. Это дало возможность сохраниться традиции монодического пения в «нишах» позднейшей культуры, давно забывшей о величии Средневековья. Таковы некоторые песнопения православной церкви, так дожило до наших дней пение старообрядцев — странный реликт далекого прошлого.

Очерченные парадигмы и их проявления рассматриваются в нескольких ракурсах. Во-первых, это музыкальное искусство как таковое и его место в системе культуры, затем, во-вторых, проблема музыкального феномена и, в-третьих, его создателя, наконец, в-четвертых, выход к общим проблемам мировосприятия через понимание в каждой из парадигм пространства и времени. При этом, сосредоточивая внимание на остроте конфронтации, мы неизбежно затрагиваем также проблему взаимодействий, преемственности, отмечая их разноуровневое проявление и отсюда противоречивое единство.

## МЕСТО МУЗЫКИ В КУЛЬТУРЕ XVII века — КОНФРОНТАЦИИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Вопрос о месте музыкального искусства в системе культуры мог возникнуть только в период расшатывания средневековых принципов — на стыке их с Новым временем. Само понятие «место музыки» может быть трактовано двояко. С одной стороны, это формы функционирования искусства и его произведений в определенный период времени, с другой — содержательная нагрузка музыки и ее значение в духовной жизни общества.

В XVII веке, который как бы постепенно «выходит» из Средневековья, наблюдается и сохранение основных функций каждого из искусств, и в то же время раздвигание рамок этой системы изнутри. Основное функциональное разделение в течение многих веков проходило между церковным — нецерковным творчеством. Веками на Руси главным авторитетом обладала церковь, освящавшая все действия внутри общества, определявшая меру ценности. В частности, она владела «памятью» — письменностью, которая фиксировала лишь то, что санкционировалось церковью. И поэтому весь массив художественного творчества, который окружал (и питал) профессиональное письменное искусство, в особенности музыку, для нас сейчас потерял. О том, что светские формы существовали (помимо народного творчества), свидетельствуют литературные источники, и следует предположить, что музыка при княжеском дворе, в боярских хорах, во время торжеств, в походах соответствовала народному профессиональному искусству сказителей, скоморохов, инструментальных исполнителей-игрецов и др.

Три главные области: народное (крестьянское) творчество, церковное профессиональное письменное искусство, светская музыка (устная) в XVII веке приобретают новые масштабы. Каждая из них внутренне разрастается, обогащается, дифференцируется. Так, область «высокого» искусства представлена не только монодией, но и многоголосием. Внецерковное светское творчество дает взлет такого динамичного жанра, как кант. Он свободно перемещается между профессиональным — письменным и народным — устным творчеством. Многоголосный как партесное произведение, интонационно родственен песне и распеву, он был аналогичен «устной литературе» (97, 4—14). Его «смешанное» происхождение позволяет видеть в нем восточнославянский вариант «stile imbastardito» — типичного явления Барокко (103, 134—140). Жанр внецерковного светского содержания (наряду с духовным), он, в сущности, обособлен от церковного искусства. Но это же обособление вызывает и тягу к взаимодействию: влияние молодого, «дерзкого» канта на многоголосное творчество церковного назначения несомненно. Именно по этому руслу проникает светское искусство в запретные области религиозного

содержания. Таковы отношения в сфере идей (религиозное — мирское). Иначе выглядят отношения в ракурсе чисто музыкальных принципов. И кант, как многоголосная, гармонически ориентированная песня, и церковные многоголосные жанры (партесный мотет, концерт) относятся к одному типу музыки: с аккордовой координацией многоголосия, метрической упорядоченностью, регулирующей ролью гармонии. Именно это позволяет в данном рассмотрении не выделять кант, а подразумевать его при обращении к оппозиции «монодия — партесное многоголосие».

Другая причина в том, что между этой светской песней и церковными жанрами не возникало столкновения. Борьба развернулась внутри искусства «высокого» назначения. Только общность сферы применения могла привести к конфронтации, как отражение встречи двух эпох, двух культурных парадигм.

Традиционный репрезентант Средневековья — знаменный распев — встретился с представителем новых веяний — хорovým многоголосием концертного типа. В рамках музыкального творчества повторяется спор Аввакума с Симеоном Полоцким, и оба деятеля могут быть представлены как аллегория распева и партесов. Возникшая альтернатива естественно обострила проявление имманентных качеств обоих видов творчества, ярче обнаружила их различное положение в культуре.

Выше упоминалось о высокой знаковости средневековой культуры — это в полной мере относится и к музыке. Несмотря на то что она не существовала вне сикретического единства<sup>1</sup>, ее статус, характеристика и предназначенность полностью осознавались, так же как и ее исключительное положение по сравнению с другими (внецерковными) видами музицирования. Замкнутость и отграниченность от «чуждого» — характерный показатель Средневековья, и «богодуховенное» ангелогласное пение противопоставлено народному музыкальному быту, сохранявшему языческие пережитки. Это два различных художественных мира, два различных мировоззрения. Поэтому, в частности, связи с народной песенностью не могли быть сознательными — ее строй воздействовал помимо воли распевщика, подобно тому, как разговорная речь прорывалась в книжную письменность<sup>2</sup>. Несмотря на отсутствие прямых данных, можно предположить, что принципиально отграниченным от «фольклорного» было и интонирование. Представление о том, как мыслилось пение в церкви, дают постановления Стоглавого собора (1551). Оно должно было

<sup>1</sup> «Тут (в Лавре. — Н. Г.-П.) все подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы, и потому все соподчиненное тут друг другу не существует или, по крайней мере, ложно существует, взятое порознь» (94, 28, стб. 2).

<sup>2</sup> Оппозиция церковно-бытового отмечена и в языке: «Язык церковного богослужения, несомненно, был противопоставлен в произношении живому просторечью» (88, 94).

быть «неспешным», плавным, величавым (69, 53)<sup>3</sup>, совершаться «чинно и безмятежно» (Наказная грамота митрополита Макария в Каргополь, 69, 77). О том же пишет Иоанникий Коренев, объясняя, каковы задачи пения: «Пение убо сего ради, яко да лучше внимают словеса божественная в пениях поющих, умиленне, тихо, ясно зрачне и всем благовнимателне, да тем паче силу стихов божественных зрят» (85, 36). Очевидно, звукоизвлечение, соответственно таким эстетическим нормам, должно было быть легатым и певучим. Народная же манера пения допускала также (в зависимости от жанра и места исполнения) и возгласы, и крик, и неестественное звукоизвлечение, и скользящую интонацию, высоту не фиксированную. Пение могло соединяться с резкими телодвижениями, пляской. Таким образом, знаменный распев в целом — и музыкальная строка, и слово (церковнославянский язык) — приподнят над обыденностью, ритуализован, сакрализован, глубоко символичен (впрочем, так же, как и вся система интонирования в народном сознании)<sup>4</sup>.

Такая ситуация не менялась на протяжении веков, хотя к XVII веку и распев, и народная песня достигли новых — в обоих случаях высших — уровней. При этом между обоими формами заметны параллели — типологические схождения: движение к широкому мелодическому дыханию, к лиризации, отраженное в формировании протяжной песни и стилей «больших» распевов (знаменного, путевого), демества, формирование линейного, вариантного многоголосия. Все сильнее проявляются пограничные формы — как, например, духовный стих, функционирующий в составе фольклорных жанров, но по поэтике восходящий к распеву (тема, образная система, музыкальный строй, наконец, письменная нарядка с устной традиция).

Обратимся к другой стороне певческого искусства — к его роли и задачам в духовной жизни. Связанное с самой высокой сферой ценностей, слитое со священными текстами, оно пронизывает всю жизнь человека, сопровождая его от рождения до смерти, присутствуя ежедневно. Очень важно отметить, что в силу своей обязательности в храме оно приобщало к себе абсолютно каждого. Конечно, отличия в пении, скажем, в московских соборах или крупнейших монастырях (типа Троице-Сергиевой лавры) или в деревенской церквушке были значительными, но внутри одного типа, одного культурного пласта. Приобщенность всех к единой духовной сфере — характерная черта христианского искусства с первых веков существования. С. С. Аверинцев пишет об этой общезвестности: «...в ранневизантийскую эпоху лучшие произведения „житийной прозы“ и связанной с культом поэзии<sup>5</sup> — как-никак самые массовые жанры того вре-

мени» (7, 12). Таким образом, профессиональное и народное искусство равно принадлежит всем слоям общества. Проблемы культурной оппозиции еще нет (или она только намечается, поскольку уже есть важный различительный признак: письменное — устное). В этом плане XVII век, конечно, рубежный. Сосуществуют не только два стиля, но и более явно проявляются отличия больших культурных центров от периферии, не говоря уж о конфессиональных различиях. После периода адаптации православного певческого искусства в первые века христианства на Руси подобная ситуация «непонимания» не возникала вплоть до XVII века. Правда, в условиях устной традиции (а таковой была практика знаменного распева для большинства) «степень знания» различна. Наконец, всегда существовали профессионалы, которые со временем обособились в специальные организации, — певчие государевы, а затем патриаршие певчие дьяки.

Присущая Средневековью невыделенность компонентов из целостности, их, так сказать, «диффузность», отражена в целостном воздействии музыки и музыкально-поэтического единства. Как отмечает исследователем византийской эстетики В. Бычковым, «...процесс богослужения представлял собой некое мистериально-символическое действо, осуществлявшееся по законам зрелищных искусств, строго подчинявшееся определенному каноническому сценарию, включавшему в себя хореографию священнослужителей, чередование музыки и речитации, последовательность участия в действе тех или иных чинов священнослужителей, хора, масс верующих» (11, 309). И далее: «Музыка в тесной связи с поэзией составляла эмоционально-эстетическую основу богослужения, способствовавшую ориентации временной оси храмового действия в направлении к „горюму“ миру» (там же). Отсюда направленность музыки: не на слушателя, ибо постороннего наблюдателя нет, а на молящегося в храме, включенного в совершающийся ритуал, объединенного со всей массой присутствующих. Скорее можно себе представить, что музыка в составе всего действия так же «предстоит», как и все прихожане вместе с клиром. Если новая музыка сфокусирована на слушателя в зале, устремлена к нему, то средневековое пение имеет обратную направленность — от человека к трансцендентному. Парадоксальное подтверждение этому мы видим в «многоглазии», борьба с которым особенно усилилась в XVI веке (см. решение Стоглавого собора, наказную грамоту митрополита Макария — 69, 53, 77). Одновременное исполнение разных песнопений не могло предполагать их «слушания», лишало эстетической ценности, но сохраняло главный эволютический смысл.

Как думается, эту направленность музыки можно, по аналогии с живописью, определить как проявление «обратной перспективы». Сам живописный прием изображения трехмерного мира на плоскости обусловлен определенной художественной системой, а его понятие — кроме того, и метафора, выражающая внутреннюю ориентацию этой системы и эстетическую позицию художника.

<sup>3</sup> См. также Выпис из Симеоновской летописи (69, 50). Сказание о различных ересях (69, 70—73).

<sup>4</sup> В связи с этим очень интересны гипотезы В. И. Поветкина о магическом значении гудения (см. 73).

<sup>5</sup> Напомним, что поэзия неотделима от пения.

Напомним, что «прямая перспектива», утверждающаяся в искусстве западноевропейского Ренессанса и господствующая по сей день, исходит из центрального положения наблюдателя-зрителя, взгляд которого устремлен вдали и к которому сходятся все видимые линии. Таким образом, именно его позиция (а следовательно, он сам и его пространственная локализация) является наиболее значимой. В средневековом искусстве изображение не преследует цели создания иллюзии видения реальной жизненной ситуации. Зритель и его «пространство» не имеют значения, центром является наиболее важный персонаж иконы, положение которого определяет организацию пространства изображения. Все изображается так, как оно должно быть. Трансцендентное — то, что созерцает человек мысленно, вернее, что поддается созерцанию, — наиболее ценно. И существенно не «здесь», а «там». Обратная перспектива с ее «перевернутостью» соотношения величин — яркое подтверждение глубинной трансцендентности средневековой живописи. Через «перемену мест» зримых величин (с их увеличением по мере удаления) подчеркивается несонзмеримость «тварного» бытия человека и вечного бытия сущностей. «Построение пространства иконы, основываясь на схеме обратной перспективы, не только привлекает внимание зрителя к композиционному центру, но и изменяет восприятие этого пространства... Обратной перспективное построение пространства в иконах приводило к ощущению „наплывания“ изображенного пространства на зрителя, он как бы становился соучастником происходящего на иконе» (76, 211). Существенно и то, что вертикальная организация изображения рассчитана на постоянное скольжение взгляда при поклонах.

В музыке проявлением обратной перспективы можно считать качественную ориентацию времени (прошлое — настоящее — будущее) с особой ценностью прошлого. Конечно, странно было бы искать «противодвижение» в самом музыкальном протекании — во всяком случае тут мы не находим аналогий. Скорее следует обратиться к внутреннему смыслу нарушений «реалистичности» изображений. Здесь присутствует характерная для христианства в целом антиномия (см. об этом: 12, 149—150; 11, 58): неизбежно движущееся во времени протекание музыкального объекта и вневременность его бытия, поскольку он постоянно возвращается, повторяясь как себе-тождественный. Существовая как временное искусство в наименьшем масштабе (актуализация данного напева), музыка — как сумма распевов — представляет собой их сосуществование. В этом выражена категория вечности со-бытий и явлений, и времени. Соответственно пространственной<sup>6</sup>, временная перспектива многоаспектна: господствует протяженное настоящее, намечается направленность течения времени

<sup>6</sup> Множественность точек зрения отчасти воплощена, по нашему мнению, и в сосуществовании нескольких слабо скоординированных мелодических линий в раннем многоголосии.

в прошлое (уход событий, их удаление — река времени течет в прошлое). Основная установка знаменного распева подчеркивала его «вневременность». С одной стороны, это выражено в музыкально-поэтическом образце, в котором временная структура лишь намечается, преобладает же не движение, а пребывание в одном состоянии. С другой стороны — в устойчивости самих песнопений, в круг которых новое проникает слабо. Если знаменный распев рассматривать как единство слова и музыки и разделить оба ряда, то окажется, что обновление решается весьма своеобразно: движение обоих компонентов не синхронно. Новые тексты — это службы русским святым, чудотворным иконам. Они возникают относительно поздно, а главное, представляют собой творение по подобию: сообразно новой теме варьируется общепринятый комплекс средств жанра, его структура и текстовая основа. В этом случае певческая строка, очевидно, или вовсе не изменялась, или же приспособлялась к размерам нового текста.

Что касается музыкальной стороны в целом, то она обновлялась постоянно, но незаметно. Принципиально же новые явления — это широкораспевные стили XVI—XVII веков, которые возникают при сохранении неизменного текста и являются частью более широкого явления, обозначенного С. Фроловым как «многораспевность» (95). Совершенно новыми в рамках многораспевности можно считать лишь те образцы, которые обычно читались, но со временем получили певческую строку.

Если обратиться к глубинному смыслу музыки в целостности ритуала, то, конечно, она усиливала эмоциональную окрашенность, подчеркивала ту «теплоту», «умиление», душевность, о которых так часто говорится в средневековых текстах. В них пишется о «сладкогласовании», пение вводится «в церковное сладкодушное утешение на пользу слышущим, во умиление душевное и во умягчение сердечное к богу» (Степенная книга. Цит. по: 69, 39), «...ибо люди боголюбивые, от каких бы то ни было песней, от светских и духовных, всегда к чувствованию чистейшего веселья, к божественной любви и пролитию слез возбуждаются» (Иоанн, игумен Синайский. Лествица. Цит. по: 83, 40).

Не менее важна и другая сторона воздействия музыки. Именно о ней пишет Иоанн Златоуст в «Толковании на псалом XLII»: «Ничто так не возвышает душу, ничто так не окрыляет ее, не удаляет от земли, не освобождает от телесных уз, не наставляет в философию и не помогает достигать полного презрения к житейским предметам, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение» (68, 114—115). Отключение от обыденного времени (как и от обыденного языка, обыденной интонации) было направлено на сквозную идею вневременности, вечности высшего бытия. Музыка неспешным разворачиванием, лишенным целеустремленности, повторностью одинаковых или подобных оборотов, отсутствием подчеркнутой меры отсчета способствовала созданию погруженности в одно состояние, замедлению течения времени. Это одна из важнейших задач всего комплекса художест-

венных средств, объединенных в литургическом действе внутри сложноорганизованного пространства храма. Как пишет знаток византийской эстетики и философии В. Бычков, «на пути... „обождения“ византийская гносеология погружается в сферу внесознательного психического и реализует свое „познание“ в основном на уровне эмоционально-эстетических переживаний путем возбуждения комплекса положительных эмоций в различных звуковых, зрительных и, прежде всего, световых образах. Путь этот — сугубо индивидуальный и осуществляется в результате интенсивной психической активности „познающего“ субъекта в направлении самовозбуждения и самовнушения» (13, 47). Осознание высокого предназначения человека, ощущение неустойчивости и призрачности материального мира вело к неподвижности, «в-себе-замкнутости» (см. об этом: 12, 167). В этом выражена одна из доминант средневекового — христианского — понимания человека как индивидуума. «В основе их (византийских мыслителей. — Н. Г.-П.) учения лежала идея „спасения“ каждого конкретного (!) человека» (13, 42). Однако «индивидуальное» раскрывается только в созерцательном акте. Важнейшая категория деятельности, необходимая для полноты выявления личности, связана с группой, коллективом, отражая корпоративное сознание Средневековья. «Полной противоположностью мистическому пути является литургический „гносис“, ориентированный прежде всего на коллективного субъекта познания — общины верующих» (13, 47). И здесь опять важна роль музыки, ибо она — через известность напевов, нередко активное участие прихожан в их исполнении — создает эффект соучастия в коллективном воздействии. Как кажется, через музыку яснее проступает еще одна антиномия христианства: между самоценностью личности, но проявляющейся только в акте молитвы, и ее деятельностью, реализующейся только в коллективном акте. Впрочем, музыка гораздо явственнее участвует во втором, поскольку самосозерцание, молитва устремлены к отрешению от всякого действия — в том числе и от пения, направлены в сторону полного молчания. В Византии, а затем на Руси, в период «второго южнославянского влияния», в учении Нила Сорского, распространялись идеи исихазма, утверждавшего примат «умной» (то есть молчаливой) молитвы.

На протяжении веков, тем более в иной среде — на Руси, система идей, комплекс художественных средств естественно претерпевали значительные изменения. И древнерусская музыка XVI—XVII веков, как и ее эстетика, не могут рассматриваться как равнозначные византийским VII—VIII, даже XII—XIV веков. Однако для русского музыкального искусства Средневековья характерна значительно большая стабильность, чем для западноевропейского, а с появлением нового типа пения ярче высветились особенности знаменного распева как раз в их связях со средневековым типом мышления. Отличия оказались тем заметнее, что нормы, место и назначение музыки остались в XVII веке теми же.

В партесном многоголосии, воспринимаемом современниками как полярно противостоящее знаменному пению, «инакость» затрагивает саму сердцевину интонирования: вместо «перетекания» от тона к тону в линейном развертывании — «столбовая» вертикаль, способная длиться сама по себе (то есть как бы остановиться) как отдельное созвучие; господство не секундового движения как условия плавности линии, а терции как условия одновременного звучания голосов. Здесь заложены основы радикального перелома: на смену континуальности, длению пришла дискретность, пропизиывающая все уровни новой системы — вплоть до нотописы, с ее центральной категорией отдельной ноты. Теперь сопоставимы отдельные звуки (выше — ниже, дольше — короче), измеряемые ими моменты — в отличие от знаменного распева, где обособление относилось к смысловой единице — интонации, попевке, и управлялось словом.

Исходный импульс нового типа интонирования — согласование партий друг с другом. Это требует упорядоченности во времени и подчинения единой системе отсчета, требует «меры». Правда, и по отношению к распеву исследователи (Т. Владышевская — на основе современной практики у старообрядцев — 20, и В. Холопова — относительно распева в целом — 98) отмечают высокую временную слаженность всех певцов в унисонном пении<sup>7</sup>. В. Холопова предлагает определить эту упорядоченность монодии как «мономерность»; единицей отсчета которой является половинная. Возможно, что ко времени появления партесного пения распев западнорусской традиции, фиксированный в нотолинейной записи, так и звучал. Однако есть основания и для сомнений. До второй половины XVII века в Московской Руси господствовала знаменная нотация, а она отражала первенство слова и гибкость мелодического протекания<sup>8</sup>. Безусловно то, что в многоголосии упорядоченность и, главное, «системность» временной организации значительно выше. Путь самого партесного пения в этом ракурсе отмечен движением от *тактовости* (тактометричности — по В. Холоповой), то есть крупной единицы отсчета, состоящей из равновеликих счетных долей, — к акцентному такту, то есть ярко выраженному *метру* и танцевальной стопности с постоянной ритмической формулой. Для временного искусства изменения в этом параметре становятся определяющими.

Поскольку музыкальное развертывание, управляемое закономерностями данного, исторически конкретного, музыкального мышления, предстает в единстве всех компонентов, постольку и в звуковой организации идет тот же процесс: утверждается централизованная ладотональность, что позволяет голосам сопря-

<sup>7</sup> Это высокое искусство достигается многолетней практикой, а для исполнения распева современными хорами оказывается очень трудным.

<sup>8</sup> Не случайно главной трудностью в расшифровке знаменного многоголосия является ритмическая согласованность партий.

гаться в единой системе. Отсюда как следствие — формирование фундамента для нового интонационного фонда. Он легко впитывает в себя ритмомелодические, в том числе танцевальные, формулы западноевропейской музыки, народной песенности, большей частью преломленной через главный источник обогащения партесного стиля — кант.

Естественно, что весь этот пласт новой музыки воспринимался как проявление чуждой западной культуры. Но еще более показательным то, что противники нового стиля чутко улавливали его мирской характер, причем в «народном» варианте (поскольку другой оппозиции в русской культуре не было). Здесь, по нашему мнению, находится одна из причин легкой «приживаемости» новой интонационной сферы. Это речь не на чужом языке, а не соответствующая своему назначению. Ведь те же процессы наблюдаются и в русском языке. Другая причина заключается в том, что на Русь гармоническое многоголосие проникло уже адаптированным, «переведенным» на близкий «язык» западнорусскими музыкантами, что между западным прообразом и русским творчеством второй половины XVII века прошел период формирования национальных форм многоголосия на Украине<sup>9</sup>.

В музыке несомненно отражена смена интонационной ориентации. Конечно, нам дана только запись, мы не можем услышать, каким было пение в XVII веке. Однако и нотный текст может сказать немало, и наблюдательные современники заметили некоторые примечательные явления. Достаточно обратиться к одному из наиболее полных свидетельств — описанию путешествия через Украину в Москву сирийца антиохийского патриарха Макария. У него стиль пения украинцев вызывает истинный восторг. Они «пели сладостным и протяжным напевом», «голосом, хватаящим за душу» (75, 61), их пение «радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст» (75, 165). Как замечает Макарий, у патриарха и царя дети казаков «всегда имели первенство в пении, которое предпочитают пению певчих — московитов, басистому и грубому» (75, 111) (см. уже в конце XIX века упреки в пристрастии в церквях к басовому голосу — 88, 28). По наблюдению патриарха, жившего два года в Москве, у русских певчих «лучший голос... грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю». Автор добавляет существенное замечание: «Как у нас он считается недостатком, так у них наш высокий напев считается неприличным. Они насмеяются над казаками за их напевы, говоря, что это напевы франков и ляхов, которые им

<sup>9</sup> Сходные явления обнаруживаются в языковой ситуации, о чем пишет Б. А. Успенский: «...на историю русского литературного языка „проста мова“ как компонент юго-западнорусской языковой ситуации оказала весьма существенное влияние... Соотнесение церковнославянского языка Юго-Западной Руси и церковнославянского языка Московской Руси обуславливает непосредственное влияние первого на второй, что и происходило в процессе никоновской и послениконовской книжной справы» (89, 85).

известны» (75, 165—166). Таким образом слушатель разграничивает стили пения по интонационно-тембровому признаку.

Дифференциация певческого состава, включение детских голосов привлекли внимание к красочности звучания. Если более ранние образцы ориентированы прежде всего на полноту и звучность аккорда, «собранного» из нескольких разнотембровых партий, как на главное нововведение, то в дальнейшем наряду с такой фактурой начинается виртуозная разработка возможностей различных сочетаний тембров и их противопоставлений — то есть появляется собственно концертный признак.

Многообразные показатели, по которым различаются распевы и партесное многоголосие, могут быть выстроены в виде оппозиционных пар:

	Знаменный распев	Партесное многоголосие
1. Назначение	Церковный обряд	Церковный обряд, изредка внецерковные функции.
2. Тексты	Канонические (или их варианты)	Канонические и свободные
3. Направленность	К трансцендентным сущностям	К психическому миру слушателя
4. Аудитория	Прихожане как собрание верующих	Прихожане как верующие и как слушатели
5. Формы	Монодия (зачатки многоголосия)	Развитое многоголосие гармонического типа
6. Место в ритуале	Постоянное присутствие	Кульминационные моменты
7. Исполнители	Небольшой состав певчих (однородные тембры)	Небольшой или значительный состав певчих (разнородные тембры) <sup>10</sup>
8. Интонационное содержание	Фонд попевок распева	Фонд интонационных оборотов различного происхождения
9. Характеристика звучания	Однородность	Контрастность
10. Тип развертывания	Континуальность	Дискретность

Из схемы видно, что партесное пение во многом близко старой традиции, хотя и обновляет ее. Это касается функций, введения новых текстов, участия в обряде в определенный момент. Однако даже при глубоких различиях в показателях все же можно обнаружить преемственность нового искусства от старого. Обратимся к интонационному содержанию.

Речь пойдет, конечно, не о гибридных формах — как партесные аранжировки распева. В них оба компонента остаются все же разделенными, хотя знаменный кантус фирмус несомненно

<sup>10</sup> Показательна также смена обозначения: певчие (в старой традиции) и «вспеваки» (в новом искусстве).

деформируется под воздействием чуждой системы (см. об этом в главе «Концепция пространства-времени и особенности двух музыкальных хронотопов»). Преемственность прослеживается глубже: в ассимиляции партесным многоголосием попевок распева<sup>11</sup> и сохранении в нем рудиментарных остатков некоторых композиционных принципов. Попевки особенно легко обнаруживаются при сравнении в обоих стилях параллельных явлений с тождественным текстом, однако проникают в ткань и независимо от связей с текстовой основой (см. анализ антифона «От юности моя» в двухголосном изложении и в виде распева — 26, 47—48; 28, 128—129).

Во многих случаях типичные попевки распева становятся сквозными интонационными оборотами, варьируясь под влиянием многоголосного контекста. При сравнении распева «Оле, окаянная душе» и одноименного пятиголосного концерта заметна общность нескольких формул, из которых первая является несомненно доминирующей. Сравним некоторые моменты, причем показательно, что в данном случае совпадает и текст:

1а

О. ле, о. ка. ан. на. я ду. ше

О. ле, о. ка. ан. на. я ду. ше

1б

и су. ди. я при. и. дет от не. бес

при. и. дет от не. бес

1в

и су. ди. я при. и. дет от не. бес

2а

Со. шед со. тма. ми ан. гель. ски. ми

Со. шед, со. шед со. тма. ми ан. гель. ски. ми

2б

при со. тво. ри. ти с ра. бы не. по. требим. ми по. до. бим. ми. ми

при со. тво. ри. ти с ра. бы не. по. требим. ми по. до. бим. ми, по.

до. бим. ми. ми

2в

Ни. что. же

Ни. что. же

При частой идентичности мелодической линии звучание обновляется за счет гармонизации, особенно из-за повышенного вводного тона, обострения ритма, иногда транспозиции элемента оборота (см. «окаянная душе», вариант «судия»). Примечательно, что при этом может измениться согласие.

«Интонационное поле» отдельных концертов представляет со-

<sup>11</sup> Нами на это указывалось на примере анализа ранних образцов — «Никтоже» и «Плачуся» (26, 40—63, 66—71).



бой сплав элементов и распева, и канта, и через него народной песенности. Взглянем с этой точки зрения на двенадцатиголосный «Плач Адама» в сравнении его с распевом и псалмой. Зачин концерта — это как бы конденсированное воспроизведение начала распева:

Дискантовый «ответ» совмещает в себе попевки распева и псалмы:

Еще один оборот, типичный для лексики канта, может быть выведен из псалмы:

Наконец, весь концерт насыщен типичным кадансовым оборотом распева, снова с ритмической формулой канта:

Итак, попевки вместе с кантовыми формулами, гармоническими оборотами входят в интонационный состав партесного концерта, который, однако, не является лишь конгломератом различных элементов — они слились в достаточно индивидуальный комплекс, ставший отличительным признаком жанра. В частности, в таком виде он противопоставлен и распеву.

Среди тех признаков, которые различают обе парадигмы и при этом непосредственно связаны с интонированием как таковым, существенна форма преподнесения, направленность музыки и специфика аудитории — то есть именно то, что отвечает на вопрос о месте музыки. Обратимся к формам ее существования.

Прежде всего возрастает роль исполнителя, появляются кадры четко специализированных певцов, которые могут быть приравнены к виртуозам<sup>12</sup>. Парадоксально, но в многоголосной музыке ярче выступает *сольное* начало: особую ценность приобретает певец определенного амплуа — детский дискант или альт, тенорист или басист (вплоть до более тонкого отличия при дивизи — скажем, между I и III басом). Общеизвестны факты обмена, приглашения, а также переманивания и даже выкрадывания певчих. И здесь мы видим поляризацию: многоголосие усиливает роль отдельного певца, в противовес монодии с ее диффузностью исполнительских качеств певчих — соответственно «свернутости» однородной монодии по сравнению с высотными разветками и контрастами многоголосия.

Подчеркивая роль исполнительства, необходимо указать на качественные изменения в самом профессионализме. Как можно думать, певчие обучались распеву прежде всего со слуха, постигаемая же ими графическая запись в значительной мере являлась способом напоминания, уточнения, указания на отклонения, «изводы» и пр., то есть она обладала свойством индивидуальности. Совершенно иначе воспитывались «вспевки» партесного стиля: знание нотной грамоты было условием разучивания все новых произведений. Запись обладала абстрактным обликом, не связывавшимся с конкретным напевом. Подчеркнем: чтение нот необходимо для овладения *новым*. В распеве невозможно себе представить обучение чистой графике — до знания музыкального образца, освоение «облика» записи как абстракции.

Изменилась, как думается, и роль головщика — прежде наиболее знающего и опытного певчего, поющего наравне со всеми, теперь руководителя ансамбля певцов, который должен «построить» многоголосное целое и управлять его переменчивой фактурой, то есть «включать» и «выключать» партии (и также решать вопросы перестройки ансамбля, изменений в самом произведении — о чем речь будет дальше).

Взросшая роль отдельного исполнителя ставит особые

<sup>12</sup> Сведения о выдающихся русских певчих появляются уже в XVI веке (см. 44). Показательно, однако, что речь идет прежде всего о творцах песнопений и лишь во вторую очередь характеризуется их исполнительское мастерство.

требования к обучению вокальному мастерству (быстрое, легкое движение в орнаментальных линиях, скачки, интонационно сложные обороты, ритмическая дисциплина и высотная устойчивость, смена силы звука). Как проходило обучение — нам сейчас не известно (учил ли головщик по партиям, сводил ли по группам или включал сразу весь состав и пр.). Из побочных сведений известно, что учили упражнения, гаммы, занимались в кельях (см. о маргиналиях киевских рукописей: 23, 32—41). Обратим внимание на юный возраст певчих, участвующих в исполнении сложных произведений (восьми-двенадцатиголосных) как факт, подтверждающий исключительное значение новой нотации.

Одна лишь проблема исполнительства уже указывает на совершенно новую художественную систему — творчество Нового времени акцентирует функциональное деление внутри нее на композитора — исполнителя — слушателя и вскрывает направленность на аудиторию. Стремительно разрастается количество произведений. Об этом свидетельствуют сохранившиеся рукописи, в которых записаны десятки тысяч произведений — при том, что это лишь малая часть всего бытовавшего репертуара. Часть из них объединяется в «семьи» с общим текстом. Ср., например, прежнюю традицию: в сыропустную неделю пелся «Плач Адама», он записан как в самых старых памятниках, так и в книгах XVIII века. На тот же текст в партесном многоголосии появляются произведения трех-, четырех-, восьми-, двенадцатиголосные (см. 26, 83).

В чем отличия от многовековой традиции, идущей от Византии? Ведь сила воздействия музыки постоянно подчеркивалась всеми мыслителями, начиная с первых веков христианства. Разногласия могли возникать лишь по поводу ее уместности в церкви в связи с чрезвычайной привлекательностью, таившей в себе, быть может, нечто греховное: «...я вспоминал слезу, которую проливал под звуки церковного пения, когда только обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая... пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия» (Аврелий Августин. *De Musica*. Цит. по: 15, 45). В сущности, в новую эпоху, в новых условиях повторяется та же ситуация: слишком сильно впечатление, значительны и, скорее всего, не религиозны чувства, которые возбуждаются новым пением. То же происходит и в живописи, где «живоподобие», провозглашенное новыми «изуграфами» (10; 84), сформулированное наиболее полно Иосифом Владимировым, ставит под сомнение религиозную сущность иконописи. Красота изображаемого, обаяние формы заслоняет сложнейшую проблематику прежнего искусства, через которое человек приближался к непостижимому. Средневековая монодия не выступала на первый план из сложной многомерной системы — партесное пение резко обособлено: это, так сказать, не изображение на плоскости, а

объемная, круглая скульптура. Оно требует более активного отношения со стороны слушателя, который «втягивается» в музыкальное пространство и музыкальное время произведения.

Ориентация на слушателя находит отражение во всех компонентах — в расчете формы целого, смене контрастных эпизодов, согласованности партий относительно слушательского восприятия, «риторичности» (не только структуры, но и музыкальной речи). И в переносном, и в прямом смысле человек в храме становится центром. Музыка уподобляется проповеди, ораторскому выступлению, которое всегда активно завоевывает аудиторию, внушает определенные идеи. Целый ряд качеств направлен на привлечение внимания, его активизацию. Таковы яркие зачины некоторых концертов в мощном звучании *тутти*, сигнализирующие о начале произведения. Это тем более важно, что концерты включены в последование более простых и скромных песнопений. «Анонсирующие» функции отмечаются и в словесном искусстве. Очевидно, это общее свойство, присущее средневековому искусству, передается по наследству и партесному концерту. Нами отмечались различные типы зачинов, подчеркивающие внутрижанровую дифференциацию по характеру: торжественно-праздничные, лирические или драматически-патетические (26, 106, 176). Не случайно время расцвета концерта — это период бурного развития гомилетики (и как теории, и как практики), выдвинувшее блестящих риториков. Впрочем, пропагандистская роль слова начала проявляться раньше — уже в XVI веке известные речи на площадях, а в период раскола из среды старообрядчества выдвинулись блестящие ораторы с Аввакумом во главе. Как не вспомнить здесь кипучую жизнь Флоренции XVI века, страстные выступления Савонаролы!<sup>13</sup> Да и судьбы обоих вождей больших движений сходны.

Итак, преобразования готовились имманентными процессами в самом русском обществе, уже устремлявшемся к Новому времени. И все же конфронтация различных систем акцентировала полемичность творчества. О публицистической направленности русской литературы, о восприятии ею опыта украинско-белорусской литературной деятельности известно достаточно хорошо, что подкреплено и изданием памятников. Освещалась и борьба, развернувшаяся вокруг новых явлений в иконописи, публиковались программные высказывания Иосифа Владимирова, Симона Ушакова. Что касается искусства пения, то общеизвестна полемическая заостренность выступлений раскольников, что показывает осознание его идейной значительности. В этом проявляется семиотичность средневековой культуры в целом, в том числе и искусства. Упреки со стороны ревнителей традиции были направлены против повторений слов, их неразборчивости из-за полифо-

<sup>13</sup> Сопоставление ренессансной Италии и Московской Руси XVI или XVII веков не столь уж парадоксально — здесь и стадильные сходства, и даже связующие звенья — в лице Максима Грека.

нического изложения, «органичного» (следовательно, подражающего «бездушному» инструменту) звучания, светского, мирского характера интонационного строя и особенно ритмики. Таким образом, они затрагивали саму «сердцевину» нового стиля. Увлечение партесным пением — несомненный знак «латинской ереси», симпатий к «римскому костелу» и пр. Наоборот, для приверженцев нового стиля типично терпимое отношение к распеву и даже более того — вообще отстранение от его обсуждения. Однако это касается только монодии — как «неконкурирующего» искусства. Знаменное же многоголосие всячески порицалось. Особенно последовательна критика со стороны М. Коренева. В ней опровергалось обвинение партесного пения в «ереси»: «Глаголаши: сладкое горко и свет тмоу нарицаеш, и истинну во лжу вменяеш, богословие же и грамматику, и риторику, и диалектику, и самую философию, и составословие, яже мусийская, еретичеством вменяеши, сам же в слепоте своей погибаеши!.. не смеху, но плача достойно суть, яже дело святое и праведное еретичеством вменяти и бесовскими ключами именовать...» (85, 21—22). «Тако убо и во еллинских учениях, елико есть испытательно и зрительно сущих по естеству — сия прияхом» (85, 24). Вскрывалась неприемлемость для нового эстетического восприятия прежнего многоголосного склада, не управляемого мерой, согласием, определенной конструктивной идеей. И здесь И. Корнев в своих инвективах не скупится на обличения не менее острые, чем в западноевропейской полемике представителей «*stile antico*» и «*stile moderno*», употребляя такие эпитеты, как «волоревущий», «козлюблющий» глас, «вискания» (69, 117, 120). «Что же сего за полза, иже, козлогласованием давящяся, ни согласия гласовом, ни речения явлением вискания Богови неприятная восклицати, — иже, токмо и чювству слышателному привносящяся, ни уму разумения, ни сердцу внимателного стиха Божия преподает, приносяще в воплях и в безчинных разногласиях?» (85, 43).

Если отношение к партесному пению достаточно освещено, то собственно творчество как сознательное прокламирование определенных идейно-эстетических позиций рассматривалось меньше, хотя обращение к партесному пению или знаменному распеву в соответствующий период воспринималась как провозглашение и утверждение выбора позиции в борьбе старого и нового. Следует при этом иметь в виду, что старообрядчество характеризуется консервативными, охранительными тенденциями. Новые распевы XVII века — тем более во второй его половине<sup>14</sup> — являются продолжением процесса, который начался в XVI веке (впрочем, нельзя не предположить, что они в какой-то мере стимулированы развитием партесного пения). «Никониане» же и их музыка стремительно расширяют сферу воздействия.

<sup>14</sup> Среди них есть образцы необычайной красоты и одухотворенности — достаточно сослаться на «Трисвятое» Опекаловское (90, 124—125).

Победоносное шествие творчества в многоголосном стиле, тесня монодию, не отказывается от нее, сосуществуя с ней достаточно долго.

Полемическая направленность музыки в XVII веке получает более широкие возможности воплощения, хотя существовала издавна. Достаточно вспомнить те тексты, которые обличали еретиков (начиная от ариан и несториан), моления об «умирении церкви» и пр. В этом отражалась та постоянная внутренняя борьба, которая характеризует существование православной церкви от самих начал ее существования. Впрочем, некоторые идеи в отдельные периоды особенно активизировались — это относится и к XVI—XVII векам в Юго-Западной Руси. Здесь распространяются идеи Реформации<sup>15</sup>, в частности учение ариан. Широко освещает этот период и значение арианства, идей кальвинизма для Украины и Белоруссии, «Литвы» Н. И. Голенищев-Кутузов, который указывает на известный факт симпатий этим направлениям со стороны церковных иерархов — таких, как Мелетий Пигас и Кирилл Лукарис (31, 94). Отсюда понятна насущность упрочения православных догматов.

Оживление в этой сфере может быть прослежено по выбору текстов для концертных композиций. Знаменательно создание Дилецким четырехголосного произведения, обличающего отступников, осужденных на Никейском соборе «Иже образу» (41, 97—100)<sup>16</sup>, а также восьмиголосного песнопения «Приидите, людие, триипостасному поклонимся божеству», утверждающего догмат троичности божества: единое божество в трех ипостасях, «неслитно соединенных и нераздельно разделенных, что и необычно» (см. 14, 72). Защите христологического догмата посвящен двенадцатиголодный концерт «Кто твою, Спасе, ризу раздра» (63, 209—229). Все это еще раз свидетельствует об актуальности осуждения арианства, отрицавшего как раз оба эти догмата. Возможно, что дальнейшее углубленное изучение концертов в контексте главных идейных течений и конфессиональных расхождений в XVII веке откроет новые факты.

Итак, появление партесного многоголосия, во-первых, обострило характерные признаки распева как историко-культурного явления, во-вторых, высветило идейную направленность обоих видов творчества, в-третьих, активно вовлекало музыку в идейную борьбу.

Рассматривая процессы развития партесного многоголосия, его взаимоотношений с распевом, идейную заостренность, нельзя не коснуться особенностей этих явлений в России и на Украине, откуда пришел новый стиль. Вопрос стоит так: если в России

<sup>15</sup> Известны попытки крупных западнорусских культурных и общественных деятелей — типа Константина Острожского — объединиться с реформаторами против католической церкви. Они не увенчались успехом. И официальная православная церковь относилась к ереси попустулаты бывших потенциальных союзников.

<sup>16</sup> Впрочем, сам текст вполне каноничен, постоянно присутствует в распеве — показатели лишь его выбор для особого воплощения.

партесное пение занимает ярко выраженную общественную позицию, то продолжает ли оно традицию, сложившуюся на западнорусских землях или это нечто новое? Освоение многоголосия на Украине проходит на рубеже и в первой половине XVII века, связано с ренессансными тенденциями культуры в целом, особенно отчетливо проявившимися на западных землях. Формы творчества, естественно, вначале должны были быть довольно скромными, утверждаться в единичных культурных центрах. Если мы взглянем на параллельные явления в польской музыке тех же регионов, то обнаружим и там далеко не повсеместное внедрение многоголосия. Так, в Вильно свидетельства о нем относятся к началу XVII века. Это общая закономерность развития новых форм — будь то многоголосие в Западной Европе в XII веке, пышный концертирующий стиль рубежа XVI—XVII веков или стили большого распева на Руси. Такое творчество — удел немногих центров.

Другой момент — обусловленность принятия многоголосия идейными причинами. На землях Украины и Белоруссии к началу XVII века самой острой проблемой общественной жизни была борьба за национальную независимость, преобразовавшаяся в борьбу за свою веру, за православие — против католицизма и униатства. В этих условиях воинствующая православная церковь, стремясь сохранить влияние, сохранить паству, пошла на обновление всех средств воздействия, в том числе иконописи и музыки. И многоголосное пение, и прежний распев, получающий новые стимулы развития в XVII веке, формирующий новые стили («киевский», «болгарский» и др.), выступили в единстве, в одинаковой мере противостоя экзальтации католицизма и его искусства. «...Была ли защита православия в этот период [конец XVI — начало XVII, века.— Н. Г.-П.] времени в Литве прогрессивным или регрессивным явлением? Мы полагаем, что прогрессивным. Православие отстаивали (как часть народного бытия) крестьянская масса, горожане, организованные в братства, часть шляхты, особенно мелкой, и казацкое Запорожское войско» (32, 166).

Суммируя все вышесказанное, можно констатировать, что партесное пение, пришедшее в Московскую Русь к концу первой половины XVII века, во-первых, предстало как органический элемент музыки западнорусской православной церкви, во-вторых, оно несло в себе идейную заостренность, выраженную общественную функцию, в-третьих, выступало как реакция на католицизм. В Московском государстве оно дальше развивало первый и второй показатели, изменив, однако, ориентацию. Непрерывность традиции, единство линии развития обеспечивалось тем, что собственно творчество входило в новую среду вместе с целым большим пластом культуры: вместе с западнорусскими творцами, с деятелями литературы и — шире — словесности в целом, с философами и риториками, с мастерами прикладного искусства.

Что же касается третьего показателя, то необходимость в

воинствующей позиции отпала, раз партесное пение было принято господствующей церковью. И все же «знаковость» его несомненна, поскольку оно имеет свою оппозицию, наиболее последовательно воплощенную в расколе. Это поднимает ранг самостоятельной ценности данного музыкального стиля, указывает пути к последующей эмансипации музыки, несмотря на ее подчиненное (пока!) положение.

Новая роль музыки проявляется в ее более быстром отклике на события государственной важности — напомним многоголосное песнопение «Слышите, людие» на воссоединение России и Украины, многолетствования и «здравные чаши» государям — Алексею Михайловичу, Феодору Алексеевичу, Ивану и Софье, Петру. Образцы их содержатся в рукописях во множестве (см. 26, 60—61). Отсюда прямая линия ведет к праздничным произведениям петровского времени («петербургского» периода в особенности).

Особая отмеченность конкретного события в быстротечном движении времени еще раз подчеркивала «преходящесть» самого произведения, созданного по поводу данного случая. Презумпция вечного возвращения (и, следовательно, существования) музыкальных образов в прежнем типе культуры сменялась отчетливо выраженным сознанием текучести времени. Это отражено не только в композициях к празднованию государственных и военных событий, но и в повседневном творчестве. Многоголосные произведения создаются в расчете на данный певческий состав, для данного храма и по поводу конкретного дня церковного года. Конечно, некоторые из них прозвучат не раз, будут переписаны и попадут в другие города<sup>17</sup>. Однако исходно партесное произведение создается для немедленного исполнения. Отсюда многие его качества, в частности подвижность границ сочинения, способность к внутренней перестройке. Если подобные явления будут типичны еще и для творчества И. С. Баха<sup>18</sup>, то есть для музыки гениального композитора первой половины XVIII века, то тем более они распространены в деятельности множества мастеров, большей частью анонимных, партесного стиля. Однако это вопрос существования музыкального произведения, который мы рассмотрим отдельно.

В XVII веке открыта возможность свободного отношения к музыке, музыкальному произведению, путь к многообразным формам жизни искусства в обществе. После строгой разграниченности между музыкой церковного обряда, народным творчеством,

<sup>17</sup> «Одномоментность» существования партесного произведения заставляет предположить возникновение их в таком множестве, которое сейчас не поддается даже приблизительному исчислению.

<sup>18</sup> «Бах создавал произведения преимущественно „х случаю“ (это касается в первую очередь текстовых, вокальных сочинений). Подвораживался другой случай, и в иной ситуации законченное произведение *доканчивалось* в другой редакции как вариант предшествующего» (42, 174). Автор отмечает «...склонность Баха к пересечению чужих и собственных произведений» (42, 173).

пением «для себя» (псалом, кантов) в XVIII веке наступит время расцвета сугубо прикладного творчества (танцы для ассамблей, еще позднее — для салонов, полковая музыка, музыка к драматическим спектаклям), появится домашнее музицирование, наконец, опера. Этих жанров не знает XVII век, он их не создал, но расшатал старые основы, без чего новое не могло бы возникнуть.

Так рассмотрение ситуации в XVII веке приводит к проблеме музыкального произведения — к его пониманию в обеих парадигмах, к формам его существования в Средневековье и на пороге Нового времени.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ — МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ. МЕСТО ЭТИХ ПОНЯТИЙ В ОБЕИХ ПАРАДИГМАХ. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ. КОНТЕКСТНЫЕ СВЯЗИ. СТРУКТУРА

Европейская музыкальная культура последних веков выработала отношение к произведению как к единственно стабильной реальности музыкального искусства. Гама собой разумеющейся представлялась высокая адекватность записи звучащей форме, варианты которой ограничивались довольно узким кругом исполнительских интерпретаций. XX век принес новый взгляд, заставил критически оценить как связи «музыкальный объект — текст», так и их историческую неизменность, чему способствовало обращение к внеевропейским культурам, ко все более глубоким пластам национальной традиции, включая фольклор. Таким образом, наше время создало ситуацию острой конфронтации и в этом можно усмотреть (пусть очень отдаленные) аналогии с русской музыкальной культурой XVII века.

Рассматривая феномен музыкального произведения, нельзя не согласиться с Е. Назайкинским, который считает, что через произведение осуществляется художественная коммуникация (70, 21). На нем сворачивается вся система музыкального искусства и только через него это искусство существует. Вся информация об историческом периоде, о стилеобразующих признаках, о специфических музыкальных закономерностях, о формах бытования и исполнительской реализации, об уровне мастерства музыкантов запечатлена в произведении. И поднимаясь к самым широким обобщениям, музыковед опирается только на то, что он может извлечь из музыкального произведения — как памятника музыкальной культуры. Историческая изменчивость этого явления в западноевропейской музыке настолько плавно себя проявляла, что степень различия обнаружилась лишь тогда, когда музыкальное сознание постклассического времени столкнулось вплотную

с фольклором и средневековым типом творчества. Весьма симптоматично, что стремительный рост интереса к феномену музыкального произведения возник при появлении оппозиции «музыкальное — немusикальное (произведение)» и в самом творчестве современных композиторов (в связи с новыми техниками сочинения, воспроизведения и соответственно записи). Что же касается русской музыки, то здесь средневековый тип творчества достиг своей кульминационной точки в первой половине — середине XVII века, а в момент своего пышного цветения столкнулся с совершенно чуждым ему явлением (как мы стараемся показать, их несовместимость определялась стадийными отличиями).

Вопрос заключается в том, идет ли речь о двух вариантах музыкального произведения или о произведении и каком-то ему равноценном явлении музыкального искусства другого типа. Отсюда естествен второй вопрос — что же следует считать музыкальным произведением, может ли это понятие быть распространено и на распев, и на партесный концерт.

В наиболее общих чертах музыкальное произведение характеризуется как автономное, законченное и фиксированное (70, 14). Е. В. Назайкинский пишет: «Музыкальное произведение — объект, представляющий собой сложное материально-идеальное образование, запечатлевающее в своем строении структуру и особенности жанрового контекста» (70, 24). Оно — порождение «эпохи композиторской музыки» (70, 14), которая, по мысли автора, охватывает XV—XX века. В таком строгом смысле это понятие неприменимо не только к знаменному распеву, но и к партесному концерту (во всяком случае, требует значительных оговорок)<sup>1</sup>. В связи с этим для удобства рассмотрения используем еще одно (по нашему мнению, более широкое) понятие — музыкальный объект<sup>2</sup>.

Попробуем пойти от практики к теории и взглянуть на феномен музыкального произведения — музыкального объекта более конкретно: в контексте определенного исторического периода, в сопоставлении центральных явлений партесного стиля и монодии. Таким образом характеристика музыкального объекта определяется двумя аспектами: способом его создания (то есть каковы пути возникновения) и способом дальнейшего существования.

Первый из них затрагивает отношения «текст — контекст», касается места музыкального объекта внутри жанра, акцентирует вопрос автономности, обособленности одного объекта от другого,

<sup>1</sup> Заметим, как безраздельно господствует «европоцентризм»: в теоретических выкладках отсчет любых явлений идет от высших достижений западноевропейской музыки.

<sup>2</sup> Напомним, что Е. Назайкинский пользуется не только понятием «художественный объект», но вводит также понятие «музыкальный объект» (см. 70, 15, 19, 24).

форм и степеней взаимозависимостей и «взаимонезависимостей». Второй связан с проблемой сохранности и передачи, адекватности воспроизведения и ролью фиксации. В таком ракурсе особенно отчетливо выступает обусловленность существования музыкального объекта и произведения его местом в музыкальной культуре в целом и, тем самым, глубокие отличия системы распева и партесного многоголосия.

Знаменитый распев относится к каноническому типу культуры, в котором господствует синкретизм — следовательно, невыделенность художественного явления, подчиненность его закономерностям более широкого плана, чем нормы данного искусства. Так, по отношению к творчеству древнерусских распевщиков И. Лозовая отмечает, что в нем «абстрактные идеи неразрывно слились... с художественными образами, обобщенными и многозначными» (56, 13—14). Наконец, еще отсутствует авторство, а как пишет Е. Назайкинский, до эпохи авторства нет и произведения (70, 14—15), к чему мы еще вернемся в дальнейшем. Таким образом, в строгом смысле слова монодическое искусство Руси не могло обладать корпусом музыкальных произведений.

Как показали, однако, исследования последнего времени, без понятия произведения в нестрогом смысле слова или без помощи близкого, но не совпадающего термина, невозможно анализировать распев. Особенно это касается времени, непосредственно предшествующего второму стилистическому перелому, то есть творчеству XVI века. Так, в статье С. Фролова «Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства» (95), очень важной для данной проблемы, автор вынужден ввести (с оговорками, в рабочем порядке и пр.) термин «музыкальное произведение». Для уяснения сущности рассматриваемого явления важно и то, что необходимость термина появляется в связи с проблемой различения, проведения границ внутри массива образцов. И наблюдения С. Фролова, и работы по партесному концерту — в том числе создание инципитного каталога, выявление вариантов (24, 14; 25, 116—129; 26, 212—254), и изучение пародической техники (43, 173—185) показали необходимость установления оси «сходство — различие». Наиболее всеохватным и принципиальным явилось сходство по словесному ряду — это тот исходный пункт, от которого начинается ветвление вариантов. Каждая большая стилистическая эпоха устанавливает свои ракурсы сходств — однако всегда более частных по сравнению с этим первичным (так, отношение «сходство — различие» может быть с полным основанием рассмотрено внутри авторского стиля, жанра, внутри констелляции воплощений алеаторического произведения).

Теоретическая мысль XIX—XX веков к музыкальному произведению подходит исключительно обобщенно: постулируется отличие, самостоятельность существования каждого и таким образом их взаимная «удаленность», которая не предполагает возмож-

ности сравнений<sup>3</sup>. Расположение же в едином текстовом ряду позволяет увидеть постепенное расхождение образов.

Показательно, что в перспективе столетий видно, как явления с расплывчатыми границами все более концентрируются, интегрируются, приобретая черты, которые впоследствии, многократно усиленные, станут главными показателями музыкального произведения. Наблюдения С. Фролова над большим материалом обнаруживают как важнейший признак не только отличия одного музыкального объекта от другого, но и осознание этого факта распевщиками. Характерно, однако, что признание ими самостоятельности распева далеко не всегда находится в прямой зависимости от глубины различий между образцами.

Так, в течение веков вариантность оказывается неперенным условием существования распевов, но она не осознана — они воспринимаются как тождественные, исходя из ориентации на то, что является главным. Подчеркнем, что в данном случае не отрицается значение певческой строки — конечно, она несет важнейшую содержательную и художественную функцию<sup>4</sup>. Речь идет о степени «жесткости» в воспроизведении распева и конструктивной (в этом смысле) роли словесного текста. Тождественность по главной координате как бы «затмевает» отклонения, которые находятся за границами ценностной системы. Все определяется текстом и его местом в богослужении. Позднее наблюдается противоположное явление: как пишет С. Фролов, «со второй половины XV — первой половины XVI века в истории многораспевности наступает следующий этап. В это время различия в распевах достигают такой степени, что начинают явственно осознаваться певцами. Этот факт можно расценивать как своеобразный переворот в сознании человека Древней Руси, как определенную переоценку художественных ценностей» (95, 41). Однако наряду с этим в самом музыкальном материале еще «разница между ними [отдельными подобными. — Н. Г.-П.] невелика и не выходит за пределы редакционного уровня» (95, 42). Здесь явственно заметна та самая «переоценка художественных ценностей», о которой пишет С. Фролов: теперь внимание сосредоточено на музыкальном воплощении текста, на его значимости как самостоятельного художественного явления. Еще и еще раз отмечается исходная «размытость границ» между отдельными музыкальными объектами — и постепенное прояснение различий, что потребовало от исследователя введение термина «музыкальное произведение» по отношению к распеву. Между тем отдельный напев и не автономен, и не имеет автора, а между звучанием и письменной фиксацией есть настолько большой «зазор», что вне контекста напев

<sup>3</sup> Исключение составляют сравнительные анализы воплощения одного поэтического текста разными композиторами.

<sup>4</sup> См. у И. Лозовой: «Мирозерцание древнерусского человека выражалось непосредственно в красках, литературных и архитектурных формах, в звуках» (56, 4).

почти не может быть восстановлен. Во всяком случае письменные памятники эпохи до первого стилового перелома (до середины XV века) принципиально не могут быть прочитаны однозначно.

Стабильно-мобильные отношения здесь выглядят так: устойчивый контекст (жанра, всей синкретической системы церковной службы), стабилен словесный текст, состав попевок гласа (при том, что ряд из них входит в несколько гласов), многозначна фиксация музыкального компонента распева, который существует в ряду других (ему близко- или дальнородственных) образцов (списков, редакций, иных распевов данного текста). Показательно в связи с этим «самоназвание» музыкального объекта: *ин* перевод (распев), *ино* знамя — иной, но на основе прежнего.

Такие отношения текста — контекста постоянно отмечаются исследователями средневекового искусства и культуры в целом. Так, Д. Лихачев пишет: «Текст неустойчив и традиционен, жанры резко отграничены друг от друга, а произведения отграничены друг от друга слабо, сохраняя свою устойчивость только в некоторых случаях» (55, 16). Так и кажется, что это характеристика музыкальных явлений. Эта нестабильность в самом существовании произведений уравнивается постулатом о «вечности», неизменности завещанных прошлым творений. А. Гуревич отмечает: «Средневековое сознание ориентировано на прошлое». «В этом мире оригинальность мысли не считалась достоинством и в плагиате не видели греха» (34, 136). В средние века «авторитет значил все, а оригинальность — ничто» (34, 140). Само повторение воспринимается как доблесть. Изменчивость есть признак ущербности, по мысли Аврелия Августина, «изменчивость — свидетельство несовершенства творений» (цит. по: 15, 131). Так вопрос о «новизне» произведения искусства выводит на более общие проблемы средневекового мировоззрения, в частности на проблему времени.

Одним из критериев, определяющих музыкальный объект как произведение, является его строение и вопрос о тех внутренних закономерностях, которые им управляют. Понятно, что музыкальный объект как явление художественное не бывает бесформенным. Однако лишь на сравнительно поздней стадии его формируют чисто музыкальные принципы, отражающие соответственно независимость и самоопределенность музыкального искусства. По отношению к знаменному распеву отмечается, что сложился такой тип музыкальной формы, в котором «мелодическое развитие, взятое само по себе, представляется непрерывным, бесконечным и не организованным по каким-либо рациональным избранным правилам» (56, 18. — Курсив наш. — Н. Г. П.). В то же время в распеве как музыкально-поэтической целостности устанавливаются свои особые законы, которые автор видит во «взаимодействии двух принципов организации звукового материала — собственно музыкального, состоящего в „бесконечном“ нанизывании закрученных мелодических оборотов, их бесце-

зурном сцеплении, непрерывном разворачивании мелодической линии, плетении ее изящного, гибкого, подобного орнаменту рисунка, и словесно-музыкального, обусловившего расчлененность мелодии в соответствии со структурой текста и определившего возникновение разного рода связей и соответствий отдельных частей целого» (56, 20—21). Так в знаменном распеве складывается своя функциональная система музыкальных элементов, действующая в соответствии со строением текста. Специальными мелодическими оборотами (а также в определенных условиях и повторностью) выделяется начало (песнопения, строфы, строки), закреплены окончания (обязательно строки, песнопения). Они имеют свои формулы в каждом гласе. Отграниченные ими построения разномасштабны и не образуют периодичности. Некоторые наблюдения позволяют предположить, что в степени соотношения «связность — дискретность» есть своя эволюция: от расчлененности более древних (и менее распетых) образцов к сглаживанию границ внутри целого в период расцвета мелодических форм и к последующей большей дискретности и общей упрощенности в позднее время (в конце XVII—XVIII веков)<sup>5</sup>.

Таким образом можно сказать, что в распеве жесткость в одном случае (строение текста, приуроченность, глас) уравнивается гибкостью вариантности в другом. Складывается постоянный комплекс музыкальных признаков: «погруженность» конкретного образца в контекст, его незамкнутость, в самом напеве — сглаженная расчлененность, отсутствие повторности как принципа (при повторяемости!), асимметрия строения (на уровне мотива-попевки, фразы, строки), отсутствие ярко выраженного различия.

Каковы же способы дальнейшей жизни распева, его хранения и передачи? Все это непосредственно связывается с записью. Особенности знаменной нотации во многом зависят от первичности слова, что отражено в самом возникновении двойного текста: сначала записывается словесная строка, затем вписывается нотная. Слово поддерживает напев не только структурно, но и мнемонически. В исполнении-воссоздании оно направляет и «напоминает» мелодическую линию. Опора на слово, надежность его воспроизведения позволяют нотации быть и строгой, и иметь свои «секторы свободы»: запись рельефа допускает отклонения в высотном и ритмическом отношениях. Таким образом каноничность исходно связана с жесткой неизменностью, однако реальная жизнь напева неизбежно ведет к отклонениям. Эта вариабельность «гасится» наличием записи. Возникает нечто, подобное колебаниям струны, которая постоянно стремится к восстановлению состояния покоя.

В этой системе высокой стабильности изменения не случайно приходятся на XVI век. Многораспевность как следствие воз-

<sup>5</sup> Свообразной «генетической памятью» можно объяснить методы обучения у старообрядцев — с первоначальным ритмическим акцентированием, а затем плавностью пения (см. 20).

растания значения музыкального компонента отражена в появлении новых видов нотации (путевая, демественная, «казанские знамя»), помет и, наконец, признаков. Это свидетельства изменений внутри музыкального искусства: разрастание корпуса песнопений ставило под угрозу адекватность их воспроизведения по памяти, отсюда стремление к большей точности записи. В этом наметились точки соприкосновения с линейной нотацией: внимание реформаторов сосредоточено на высотном определении звука. С восприятием линейной записи распев изменяет свои качества, ибо она возникла в ином типе творчества, с иными принципами порождения музыки. Линейная нотация принципиально дискретна и оперирует звуком как точкой. Она родилась не из континуальности линейного течения, а из необходимости координации нескольких точек (линий) в одновременности. Отсюда требования к точности обеих координат — высоты и временного протекания (в принятой системе).

Касаясь вопроса существования художественного объекта в Средневековье, следует пояснить, что его обособление начинается в недрах этого канонического искусства. Это отчетливо прослеживается в западноевропейском ареале, то же относится и к русской монодии, внутри которой формируется основание для творчества «композиторского» типа. Пристальное сравнение образцов показывает общее тяготение к индивидуализации распева, к выделению его атрибутивными пометами, к созданию неповторимых по своему облику напевов. Менее заметные в XVI веке, эти тенденции достигают наибольшей силы в XVII — особенно во второй его половине, — то есть одновременно с развитием партесного стиля. Это позволяет выдвинуть предположение об имманентности и глубокой историко-культурной обусловленности процесса, получающего различное выражение в двух культурных парадигмах, но в своей основе единого.

Общность, несмотря на разительные отличия, особенно ощутима при изучении конкретных явлений — в данном случае партесных произведений, ибо, как уже отмечалось, они находятся как бы на полпути от типичного средневекового явления к полностью определенному, «классическому» образцу Нового времени. Напомним, что последний автономен, индивидуален — внутри жанра, композиторского творчества; грани, отделяющие его от всех других музыкальных произведений, особенно резки. Однако наряду с этим определенно выражены типичные черты жанра, композиторского почерка — сам жанр и творческая индивидуальность тоже отделены в своем ряду. Отдельное произведение потому и индивидуально, узнаваемо и ценимо, что оно вобрало в себя индивидуальность автора. Здесь прямая зависимость: чем ярче композиторский облик, тем рельефнее выступает произведение. Оборачивая эту закономерность, мы должны прийти к выводу, что чем более произведение «погружено» в музыку своего времени, чем оно, так сказать, «типичнее», тем слабее в нем признаки авторского почерка. А типизированность авторского высказывания

тотчас же растворяет музыкальное сочинение в массе ему подобных, что влечет за собой целый ряд последствий. Партесное произведение как раз относится к такому гибриднему типу.

Обращаясь к проблеме музыкального произведения, в первую очередь привлекают аспект рассмотрения его как бы «изнутри» (такова традиционная позиция музыковедения). Выстраиваются некие множества (письменные, даже печатные) — как творчество одного автора, жанр, музыка одного периода, в которых выявляются различия, сходства. Правда, в последнее время все чаще обращаются к исполнительской интерпретации — и по этой линии устанавливаются инвариантно-вариантные отношения. Однако именно этот подход особенно сильно выявляет значение музыкального произведения в его зрелой форме. Показательно, что и по отношению к современной эпохе и, тем более, к минувшим векам за пределами внимания остается позиция слушателя. Если же так взглянуть на профессиональную музыку, то окажется, что для значительного числа произведений XVI—XVII веков, не говоря уже о более раннем времени, установить авторство затруднительно. Достаточно просмотреть собрания сочинений одного периода — например, инструментальную музыку Италии, Испании, Англии, Германии XVI—XVII веков, чтобы убедиться в стереотипности многих приемов и целых их комплексов, увидеть неотличимость пьес, например, Берда от Фарнеби (особенно танцев), их обоих — от анонимного танца (102, 19, 27, 35). Здесь легко выделить модель, по которой можно создавать новые произведения. Так что если «отграниченность», «индивидуальность» значит узнаваемость произведения как *данного*, то этим качеством обладает творчество лишь редких авторов (скажем, Люлли, Рамо, Корелли, Вивальди). Однако даже и в таких случаях возможна смазанность границ между произведениями этих композиторов — в их современников (в особенности если речь идет о произведении, впервые услышанном). На первый план выступает более крупное деление: эпоха, стиль, жанр, «школа», затем индивидуальный стиль и, наконец, «индивидуальное» произведение (то есть, например, Аппассионата, Третья или Пятая симфонии Бетховена и др.). Вопрос узнаваемости может быть не столь уж существен для музыки XVIII—XIX веков. Однако при обращении к творчеству России и Украины Средневековья и Нового времени он приобретает особое значение<sup>6</sup>.

Еще раз взглянем на знаменитый распев. Здесь *создание* образца опирается на подобие, на сходство с прообразом (как целостным явлением). *Функционирование* в исполнении и хранении — также наподобие (вариант как тождество). Значит ли это, что в слушательском восприятии распевы неразличимы,

<sup>6</sup> Так, определение черт авторского стиля — важнейший аспект изучения наследия Максима Березовского. Большое число хоровых сочинений с пометой «М. Березовский» требует критического анализа для отделения произведений, принадлежащих действительно Максиму Созонтовичу Березовскому.



похожи, не узнаваемы? Как раз наоборот: чрезвычайная устойчивость и повторяемость обеспечивает их «знание», а данный распев известен как отдельный, поддающийся отождествлению при слушании. В таком случае даже его вариантность как бы «запрограммирована» — некоторая неточность воспроизведения совпадает с неизбежными потерями при запоминании. Можно в скобках заметить, что опознаванию способствует контекстуальность: время, место появления, и вновь, и вновь — текст.

Распев направлен на долговременность (подобно устному бытованию музыкально-поэтического искусства). Партесное сочинение по своей исходной ориентации преходяще, как бы «одноразово». Как отмечают исследователи, музыкальное произведение в целом, вообще как таковое, всегда склонно к быстрому устареванию. Поэтому можно предположить, что многие произведения партесного стиля, раз прозвучав, более не возвращались в практику. Среди многочисленных рукописных источников немало есть, наверно, записей таких «одиодиевок». Гарантией многократного исполнения для нас может быть существование списков копий и изношенность данной рукописи от частного употребления (см. о качестве сохранности и популярности музыки партесного стиля: 26, 11—12). Отметим попутно парадоксальность письменного творчества: создавая предпосылки для «увечивания» произведений в записи, оно само функционирование в исполнении может свести до минимума (или даже обойтись без него), в то время как устное творчество — не фиксированное, неуловимое, — опираясь на коллективную память и устойчивую традицию, способно сохраняться в течение многих веков в живом интонировании<sup>7</sup>.

Продолжив рассмотрение эволюции по линии все более жесткой фиксации, мы обнаружим, что в «постклассический» период композитор стремится закрепить свое, единственное представление о звучании, некую «вечную» интонационную форму, отмечая малейшие нюансы<sup>8</sup>. Так «мгновение остановлено». Устное и столь еще близкое ему средневековое творчество принципиально должно допускать значительный «сектор свободы», его подвижность исходно подразумевается. И естественно, обнаруживается нами при исследовании.

Интересно взглянуть на степень закономерности наблюдаемых явлений при сравнении с ситуацией в музыке Западной Европы. Так, вершинные достижения того или иного стиля, периода рожают и авторство — как тропы григорианского хора, трипумы

<sup>7</sup> Нельзя ли допустить сретическую мысль, что эпоха музыкальной письменности преходяща (см. все большую роль звукозаписи) и этому «слуховому» искусству претит запись, обращенная к зрению. Его истинная жизнь — в звучании, через звучание. И в будущее оно должно уходить только в живой звучащей передаче...

<sup>8</sup> Многие современные сочинения существуют в одном (одноразовом) исполнении, запись которого таким образом и есть способ его хранения и дальнейшей передачи.

Перотина. Наоборот, ранние стадии новых направлений анонимны — как раннее многоголосие в школе Нотр-Дам, как фобурдон или мотет XIII века, который не связан с авторством, а техника контрафактуры — самое распространенное явление. Как не вспомнить тут раннее партесное многоголосие (и партесную гармонизацию, и более сложные формы переменной плотности ткани). Таким образом, вопросы отличий музыкального объекта — музыкального произведения могут решаться как общекультурные, стадийно типологические, распространяющиеся на весь европейский ареал.

Итак, мы исходим из предпосылки, что конкретный распев был узнаваем, появляясь в *ожидаемое* время, совпадая с предназначенной ему функцией. А как же партесное произведение? Поставим себя на место прихожан, которые слышат его впервые. Они, конечно, прежде всего определяют его как замкнутое, отделенное от других (чаще всего монодических) музыкальных объектов, то есть как многоголосное, обязательно — как соответствующее данному моменту по тексту и по характеру — по аффекту: радостно-торжественное или драматическое, но не похожее на ранее слышанные. Но уже более точные характеристики невозможны — например, установление автора. Остается открытым вопрос, было ли узнаваемо партесное сочинение как *это, данное* произведение при повторном исполнении, а ведь только повторение создает условия для различения музыкального объекта среди множества однотипных.

Сошлемся здесь на Многолетие Алексею Михайловичу, ограниченное простой гармонической схемой в аккордовой фактуре. Вряд ли оно может быть узнано<sup>9</sup>:

The image shows a musical score for a four-part setting. The title is 'А. мнѣ Много лѣтъ имъ соблюди, Гос. по. ди и по. ми. луй'. The score is written on four staves labeled D, A, T, and B. The D staff (Soprano) has a treble clef and a key signature of one flat. The A staff (Alto) has a treble clef. The T staff (Tenor) has a bass clef. The B staff (Bass) has a bass clef. The music is in a simple harmonic style with a clear melodic line in the soprano part.

<sup>9</sup> Опубликованное нами другое Многолетие (26, 61—64) обладает все же определенными индивидуальными чертами (см. контрасты изложения, намечающуюся драматургию целого и пр.).



К такому же типу сочинения примыкают партесные гармонизации и многоголосные партитуры постоянной плотности ткани, в частности приводимые Успенским — явления конца XVII—XVIII веков, типичные для русской традиции (91). В данном случае музыкальное произведение характеризуется наиболее общим признаком: аккордовой фактурой, оно так же «привязано» к ситуации, как и распев, который, однако, многократно воспроизводится — то есть закрепляется в памяти.

По сравнению с сочинениями такого рода собственно партесный концерт (как более сложное и совершенное явление) свободнее от приуроченности — он не «ожидается», может быть повторен или же уйти из практики. Для его «самостности» большое значение имеет неповторимый облик. Чем же он определяется? Конечно, интонационной формой: тематическим материалом, особенностями многоголосного изложения, тембровой драматургией в тесной связи с данным текстом. Как можно себе представить сейчас — при знании ограниченного числа образцов, — этими качествами обладали лишь отдельные произведения наиболее крупных мастеров. Так, для нас (sic!) индивидуальны «С нами бог» В. Тредьяковского и «Воскресенский канон» Н. Дилецкого, выделяясь на фоне анонимного творчества или произведений, скажем, Цыбульского, позднее И. Домарацкого (26, 129—130) и др. Но напомним, что установление авторства Дилецкого для «Воскресенского канона», четырехголосной службы, концерта «Приидите, люди, тринностасному поклонимся божеству» оказалось возможным не по признакам его индивидуального стиля, а по помете в одной из рукописей<sup>10</sup>, для других же композиторов проблема авторской атрибуции вообще не ставилась.

Какими путями мог бы идти поиск признаков авторского стиля, попробуем продемонстрировать на примере рукописи ГПБ 1982, ед. хранения 931—935. Здесь записана Служба Дилецкого без указания автора, которая атрибутирована нами по рукописи ГИМ

<sup>10</sup> Мало того, концерт «Приидите», атрибутированный нами по одной партии, находящейся в другом собрании и имеющей помету, значительно обновляет наше представление об образном строе, тематическом содержании творчества композитора, и без указания имени, безусловно, остался бы в числе анонимных произведений.

486<sup>11</sup>, а также цикл (пронумерованный), состоящий из таких песнопений: «Радуйся, живоносный кресте», «Миру всему», «Ангел вопиаше» (включая «Светися, Новый Иерусалиме»), «Христос воскрес» и др.<sup>12</sup> Не принадлежат ли они Дилецкому — ведь сейчас мы располагаем большим объемом его творчества и можем, очевидно, вывести некоторые общие черты? Признаемся, что сам выбор данных произведений подсказан и их местоположением, и замеченными чертами сходства с музыкой Дилецкого.

Методика поиска связей опирается на родство приемов в их конкретном интонационном воплощении — так сказать, на «тематические» ячейки. В исследуемом цикле их несколько. Для наглядности приводим концерт «Радуйся, живоносный кресте»:

1. Д. Ра. дуй. ся, жи. во. нос. ный

2. Ра. дуй. ся, жи. во. нос. ный кре. сте, ра. дуй. ся,

3. Б. Ра. дуй. ся, жи. во. нос. ный кре. сте,

4. Ра. дуй. ся,

кра. сте, ра. дуй. ся, жи. во. нос. ный

жи. во. нос. ный кре. сте, ра. дуй. ся,

ра. дуй. ся, жи. во. нос. ный кре. сте,

са, жи. во. нос. ный

<sup>11</sup> На основе сохранившихся в этом собрании трех партий и была восстановлена четвертая. В таком виде служба издана в собрании сочинений Дилецкого (42, 123—159). Весьма поучительным оказалось сравнение реконструкции с подлинником: она более жестко подчинялась нормам, чем авторское творчество, хотя в целом оказалась очень близкой автографу. В том же комплекте находится трехголосная Херувимская на кантус фирмус, на партиях которой надписано «Дилецкая» (см. главу «Концепция пространства и времени»). Ее типичность не дает возможности ставить вопрос об авторстве.

<sup>12</sup> Другие номера этого сборника: «Христос рождается», «Ангел вопиаше», «Христос воскрес», «На одре ныне» — нами не привлекаются к рассмотрению.

кре- сте. Ра-дуй-ся, ра-дуй-ся, ра-дуй-ся, жи-во-  
 жи-во-нос-ный кре- сте. Ра-дуй-ся, ра-дуй-ся,  
 кре- сте. Ра-дуй-ся, жи-во-

нос-ный кре-сте, ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный кре-сте, ра-дуй-ся, жи-во-  
 ся, жи-во-нос-ный кре-сте, ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный кре-сте, жи-во-  
 нос-ный, жи-во-нос-ный кре-сте,

нос-ный кре-сте, ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный кре-сте,  
 нос-ный кре-сте, ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный  
 кре-сте, жи-во-нос-ный,

ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный кре-сте, ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный кре-  
 кре-сте, ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный кре-сте, жи-во-нос-ный кре-  
 жи-во-нос-ный кре-сте, кре-

-сте, бла-го-ве-ри-я  
 бла-го-ве-ри-я не-по-бе-ди-мо-  
 -сте, бла-го-ве-ри-я на-  
 -сте,

не-по-бе-ди-мо-е, не-по-бе-ди-мо-е,  
 е не-по-бе-ди-мо-е, не-по-бе-ди-мо-  
 по-бе-ди-мо-е

не-по-бе-ди-мо-е, не-по-бе-ди-мо-е о-ру-жи-  
 е, не-по-бе-ди-мо-е, не-по-бе-ди-мо-е о-ру-жи-  
 о-ру-жи-е, о-ру-жи-

е, не-по-бе-ди-мо-е, не-по-бе-ди-мо-е о-ру-жи-е,  
 е,  
 е, о-ру-жи-е, о-ру-жи-е,

30

на по-бе-ди-мо-е о-ру-жьи-е,  
дв-е ра-й-ска-я

о-ру-жьи-е, дв-е ра-й-ска-я

дв-е ра-й-ска-я, вер-ным ут-вер-жде-ни-е,  
вер-ным ут-вер-жде-ни-е,  
вер-ным ут-вер-жде-ни-е,  
вер-ным ут-вер-жде-ни-е,

церк-ви о-граж-де-ни-е, им же тля ра-зо-ри-ся,  
церк-ви о-граж-де-ни-е  
церк-ви о-граж-де-ни-е, им же тля

40

им же тля ра-зо-ри-ся, им же тля ра-зо-ри-ся, им же  
ра-зо-ри-ся, им же тля ра-зо-ри-ся,  
ра-зо-ри-ся, им же тля ра-зо-ри-ся,

тля ра-зо-ри-ся и про-кля-ти-е вос-при-  
им же тля ра-зо-ри-ся и про-кля-ти-е вос-при-  
ри-ся и про-кля-ти-е вос-при-

-ят, им же тля ра-зо-ри-ся, им же тля ра-зо-ри-ся и про-  
-ят, им же тля ра-зо-ри-ся, им же тля ра-зо-ри-ся  
-ят, им же тля ра-зо-ри-ся и про-

кля-ти-е вос-при-ят  
и про-кля-ти-е вос-при-ят и по-пра-ся смерт-на-я,  
кля-ти-е вос-при-ят

50

и по-пра-ся смерт-на-я, смерт-на-я дер-жа-ва, смерт-на-я дер-

и возне-со.

жа-ва, смерт-на-я дер-жа-ва и возне-со.

и воз-не-со.

хом-ся

хом-ся от

хом-ся от зем-ли на не-бо, на не-бо,

от зем-ли на не-бо, от зем-ли на не-бо, от зем-ли на не-

зем-ли на не-бо, от зем-ли на не-бо, от зем-ли на не-

от зем-ли на не-бо, от зем-ли на не-бо, на не-

-бо, от зем-ли на не-бо, на не-бо, от зем-ли на не-

-бо, от зем-ли на не-бо, на не-бо, от зем-ли на не-бо, на

-бо, от зем-ли на не-бо, на не-бо, от зем-ли на

-бо, на не-бо, от зем-ли на не-бо, от зем-ли на

не-бо, от зем-ли на не-бо, от зем-

не-бо, на не-бо, на не-бо,

на-бо,

-ли, от зем-ли на не-бо,

о-ру-жи-е, о-ру-жи-е не-по-бе-ди-мо-е, не-по-бе-

о-ру-жи-е, о-ру-жи-е не-по-бе-ди-мо-е, не-по-бе-

-ди-мо-е, бе-сам-со-про-тив-ни-ча, сла-ва,

-ди-мо-е, бе-сам-со-про-тив-ни-ча, сла-ва

сла-ва му-че-ни-кам, сла-ва, сла-ва му-че-ни-  
 му-че-ни-кам, сла-ва, сла-ва му-че-ни-  
 му-че-ни-кам, сла-ва му-че-ни-

-кам пре-по-доб-ным, пре-по-доб-ным, пре-поб-  
 -кам пре-по-доб-ным, пре-по-доб-ным, пре-поб-  
 -кам пре-по-доб-ным, пре-по-доб-ным, пре-поб-

доб-ным, я-ко во-ис-ти-ну у-краше-ни-е,  
 я-ко во-ис-ти-ну у-кра-

доб-ным, у-кра-ше-ни-е,  
 доб-ным, у-кра-

я-ко во-ис-ти-ну у-краше-ни-е,  
 ше-ни-е, я-ко во-ис-ти-ну у-кра-

у-кра-ше-ни-е,  
 ше-ни-е, у-кра-

при-ста-ни-ще спа-се-ни-я по-де-  
 ше-ни-е,  
 при-ста-ни-ще спа-се-ни-я  
 ше-ни-е,

я, по-да-я, по-да-я ми-ро-ви ве-лию, ве-лию милость,  
 я то-бо-ю  
 по-да-я по-да-я ми-ро-ви ве-лию, ве-лию  
 ми-ро-ви то-бо-ю ве-ли-

ве-лию, ве-лию милость, ве-лию, ве-лию, ве-лию ми-

ми-лость, ве-лию, ве-лию милость, ве-лию ми-  
 ю, ве-лию,

-лость, ве-лию, ве-лию ми-лость, ве-лию, ве-лию милость,  
 -лость, ве-лию, ве-лию милость, ве-лию, ве-лию  
 ве-лию, ве-лию

\*

во - ли - ю, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю ми -  
 ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю ми -  
 ю, во - ли - ю ми - лость,

лость, во - ли - ю, во - ли - ю, во - ли - ю, во - ли - ю, во - ли - ю ми -  
 лость, во - ли - ю, во - ли - ю, во - ли - ю, во - ли - ю ми -  
 лость, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми -

лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость,  
 лость, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю, во -  
 лость,

во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю  
 ли - ю ми - лость, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю

ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю  
 ми - лость, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю

ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость, во -  
 ми - лость, во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю ми - лость,

ли - ю ми - лость, во - ли - ю, во - ли - ю ми - лость,  
 во - ли - ю ми - лость, во - ли - ю ми - лость,  
 ли - ю ми - лость,

В данном песнопении выделяется несколько типичных для Дилецкого приемов. Так, упорно повторяется каноническая секвенция, известная по «Воскресенскому канону», где она является сквозной и имеет «тематическое» значение (см. об этом 26, 92). Здесь это такты 8—10, 40—42, 98—100, 109—112. Как видим, она может варьироваться за счет фигурирования, увеличения звена, неточности имитирования и пр. Ее же мы обнаруживаем в «Ангел вопиаше», в «Миру всему»:

8

да зо-вем ти, да зо-вем ти и.

ра-дуй-ся, и. е. рар-хом, ра-дуй-ся, и. е. рар-хом, ра-дуй-ся,

да зо-вем ти, ра-дуй-ся, и. е. рар-хом, ра-дуй-ся,

да зо-вем ти, да зо-вем ти, да зо-вем ти.

-рар-хом, ра-дуй-ся, и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне

и. е. рар-хом, ра-дуй-ся, и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне

и. е. рар-хом, ра-дуй-ся, и. е. рар-хом, и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне

вем ти, ра-дуй-ся, и. е. рар-хом, зо-вем пер-во-престо-ляне

Обычно ее структурной основой служит движение баса с секвенцией по тонам вниз с мотивом в виде терцового хода вниз (или же секундового вверх). В таком виде она является «тематической» и в «Препорциональной» службе (см. об этом 24, 18). На ее основе выстраивается другая секвенция, как в песнопении «Радуйся» (такт 101), — с мотивом по трезвучию, в «Миру всему».

10

Кра-суй-ся, красуй-ся, красуй-ся, красуйся, бо. го. ро-ди-ца

Кра-суй-ся, красуй-ся, красуй-ся, красуйся, бо. го. ра-ди-ца

Кра-суй-ся, красуй-ся, красуйся, бо. го. ро-ди-ца

Кра-суй-ся, красуй-ся, красуй-ся, красуйся, бо. го. ра-ди-ца

К числу типичнейших приемов, используемых Дилецким, в частности и в четырехголосной службе (см. 41, 123—124), относятся различные формы имитационно-секвентного изложения с квартой — «восклицанием», как в тактах 54—65 «Радуйся», в «Ангел вопияше» (см. пример 10 на стр. 62).

У Дилецкого часто один типичный прием цепляется за другой, что можно проследить во многих опубликованных произведениях. Нами приводится пример из «Миру всему», где к квартовой восходящей секвенции присоединяется нисходящая, сначала с трезвучным мотивом, а затем с терцовым:

от вся-ких бед нас сво-бо-ди да зо-вем ти

от вся-ких бед нас сво-бо-ди да зо-вем ти

от вся-ких бед нас сво-бо-ди да зо-вем ти

от вся-ких бед нас сво-бо-ди да зо-вем ти

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

ра-дуй-ся и. е. рар-хом пер-во-престо-ляне и.

-е. рар-хом ра-дуй-ся пер-во-престо-ляне

-е. рар-хом ра-дуй-ся пер-во-престо-ляне

-е. рар-хом ра-дуй-ся пер-во-престо-ляне

-е. рар-хом ра-дуй-ся пер-во-престо-ляне

не, пер-во-престо-ляне, пер-во-престо-ляне

не, пер-во-престо-ляне, пер-во-престо-ляне

не, пер-во-престо-ляне, пер-во-престо-ляне

не, пер-во-престо-ляне, пер-во-престо-ляне



Можно сослаться еще на одну «автоцитату», причем редко употребляемого приема: каноническая секвенция второго разряда в «Каноне» (41, 45) и «Радуйся» (такты 29—30). Из других моментов отметим своеобразные «дополнения к кадансу» — как в тактах 27—30 из «Радуйся» и в ряде эпизодов «Канона» (41, 33, 38, 40, 46, 50, 52, 74). Наконец, типичен «кант» двух басов после тутти, встречающийся в «Каноне» (41, 39) и в «Радуйся».

Но особенно впечатляет близость начала концертов «Миру всему» и «Вошел еси» (41, 203): простейший мотив из терцового хода вниз, каноническое изложение, тональность. Кстати, дальше в концерте «Вошел еси» идет та же тематическая каноническая секвенция (42, 106):

11

Д. ми - ру все - му, ми - ру все - му

А. Ми - ру все - му, ми - ру все - му

Т. Ми - ру все - му, ми - ру все - му, ми - ру все - му

Б. Ми - ру все - му, ми - ру все - му

Несмотря на обилие сходных моментов, примеры которых могли бы быть умножены, все же достичь абсолютной достоверности атрибуции невозможно. Нет неповторимой печати индивидуальной интонационной находки, зато есть множество типичных приемов, «строительных компонентов» целого — это и есть уровень проявления авторской изобретательности<sup>13</sup>.

Возвращаясь к аспектам музыкального произведения, связанном с его созданием и дальнейшей жизнью, еще раз поставим вопрос, в какой мере партесный концерт автономен, закончен и зафиксирован. Начнем с последнего показателя: нотолитейная запись дает, естественно, очень точную фиксацию (высотную и временную), соответствует типу музыкального творчества и способна обеспечить воспроизведение. Что касается других показателей — например, законченности, то каждый концерт замкнут четкими рамками маркированными в своих функциях начале и конца. Если же иметь в виду *устойчивость* текста, то здесь положение не столь однозначно. Как отмечалось многократно (24; 26), партесный концерт может претерпевать различный

<sup>13</sup> Так обнаруживается сходство с главным признаком композиторского творчества в западноевропейской музыке — «inventio».

глубины изменения — от сокращения и изменения тембрового состава исполнителей до перестройки целого.

Таковы, например, отличия в интонационном строении некоторых разделов и заключения концерта «Сначала днесь» (40-е годы XVIII века) в двух редакциях, перестановка музыкального материала в концерте «Кто ны разлучит». Родство принимает иногда своеобразную «групповую» форму при *различном* тексте. Так, например, двенадцатиголосный концерт «Оле, окаянная душе» концентрирует в себе связь с тремя (по крайней мере) произведениями: его начало входит как средний раздел в концерт «Видь мою скорбь» (63, 140—162); эпизод «ум и сердце» является началом произведения «Помышляю день страшный»; еще один материал становится началом концерта «Видь мою скорбь»; средним эпизодом обмениваются «Оле, окаянная душе» и «Како не имам плакаться». При такой множественности существования одного произведения (но в границах одной содержательной группы — покаянных), при сходстве целых разделов разных концертов или блоков приемов у одного композитора выявление индивидуальности музыкального произведения становится задачей сложной.

Сформулируем основной круг возникающих вопросов.

Данный концерт замкнут, но между ним и близкородственными произведениями (с общим интонационным материалом) границы зыбки. Критерием замкнутости концерта является его внутренняя структура, нередко опирающаяся на уже сложившиеся принципы формообразования: на дискретность, повторность, контрастность. Первый признак наиболее всеобщий, причем граница между разделами бывает очень резкой: яркий каданс, долгая остановка на заключительном аккорде, смена размера, темпа, типа изложения и пр. Повторность рядоположенная последовательно выдержана на низших уровнях, кроме того, есть немало и арочных, даже периодических повторов, то есть очень возрастает «кристалличность». Формирующиеся закономерности складываются в определенную систему, принцип которой мы предложили назвать «стиховым» (26, 223—232). Сущность его заключается в дискретности процесса, в расщеплении поддающихся сравнению разделов (сегментов) на тождественные (принцип повтора) и отличающиеся (принцип контраста). Именно эти показатели в наибольшей мере выражают новое понимание музыки как эмансипирующегося искусства. Понятно, что здесь же проходит граница между распевом и партесным творчеством как явлениями двух разных культур.

Однако сохраняются также преемственные связи, отражающие специфику развития музыкального искусства в России, и общие закономерности, присущие европейской музыке этого времени. Параллели со знаменным распевом легко заметны: 1) относительная приуроченность (с менее жесткой обязательностью), 2) литературный текст как основа структуры, повод для построения целого, 3) подвижность музыкального текста, склон-

ность к изменениям. Связывают оба вида творчества и некоторые особенности создания музыкального целого. Распев<sup>14</sup> черпает материал из фонда попевок (в широком смысле слова — как интонационных единств), «слагая» из них монодию (соответственно своду нефиксированных правил). При всех отличиях вплоть до типа музыкального мышления партесный концерт также опирается не только на определенный интонационный фонд (как всякое творчество), но и на более крупные единицы типа «постоянных эпитетов» — музыкальных формул (интонационно-ритмических, фактурных, гармонических), связанных с конкретным кругом образности (см. об этом: 26, 136—153). Упомянем опять блоки музыкального текста, перемещающиеся из произведения в произведение. Такие типизированные формы несколько, иногда значительно, варьируются, размещаются в соответствии с функцией в форме, обрастают соединительным материалом и пр. Так возникает сочинение. Назайкинский пишет: «Музыкант только тогда оказывается композитором в строгом и тесном смысле, когда komponует произведение из готовых частей» (70, 14). Не вдаваясь в полемику по поводу процесса творчества, скажем, Бетховена или Шопена, можно согласиться, что таков путь для русского композитора XVII — первой половины XVIII века.

Размещая распев — партесное творчество — музыкальное произведение «классического типа» на эволюционной прямой, мы видим движение 1) от точного, допускающего лишь незначительные отклонения повторения данного образца и общности «попевочного фонда» знаменного распева 2) к варьированному воспроизведению одного образца: редакция, «ин распев» монодии — редакция, «пародическая техника» партесного концерта, 3) к общности крупных структурных единиц жанра (блоки, «постоянные эпитеты») и, наконец, 4) к общности «интонационного словаря» эпохи в музыкальном произведении. На одном полюсе в музыкальном объекте слиты повторение и новое, а поле вариантов является областью мутаций, на другом находятся полностью разделенные: повторение (все более точное), с одной стороны, и создание совершенно нового музыкального объекта — с другой. Принадлежит к культуре самостоятельных музыкальных объектов, мы и прошлое оцениваем по таким же нормам, отчего, естественно, его творения кажутся слабо различимыми, поскольку мы отнимаем у них целый ряд дополнительных свойств.

Отвечая на вопрос, поставленный в начале, можно сказать, что распев по существу еще музыкальный объект, но в ряде случаев для целей теоретического исследования может условно рассматриваться как произведение. Партесный концерт — несомненно произведение, но еще с остаточными признаками объекта

средневекового типа. Отсюда не только отличия их друг от друга, но и сходство. В качестве дополнения заметим, что в новой культурной ситуации — в мире устойчивых, обособленных и высокоиндивидуализированных произведений — вновь возникает вариативность, хотя и другого порядка: как явление, необходимое для дальнейшей жизни художественного творчества. И здесь нельзя не согласиться с Н. К. Геом: «...Соотнесенность устойчивого и изменчивого в произведении — это условие и его осуществления и его существования» (22, 124). Автор раскрывает диалектику бытия художественного объекта: «Произведение и есть подвижное динамическое единство постоянного в нем самом как бы идущего процесса переосмысления и, соответственно, видоизменения устойчивых компонентов структуры» (22, 126—127).

## КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ПРОБЛЕМЫ АВТОРСТВА

Рассмотрение культуры в ее парадигматическом проявлении непременно включает в себя соответствующее ей понятие человека, находящегося в разнообразных связях и отношениях<sup>1</sup>. В интересующем нас плане эта проблема имеет два вектора: с одной стороны, человек-творец, креативность личности (то есть человек как субъект творчества), с другой же — формы осознания человеком своего места в сложной системе мира, отраженные в искусстве (то есть человек как объект творчества). Этот аспект, может быть, полнее всего обнаруживает не только отличия двух типов культуры, но и отчетливо выраженный переход на новую качественную ступень, отчего с особой силой проявляется необратимый характер эволюционного движения культурного развития человечества. Несомненно, смена двух культурных парадигм обнаруживается в двух срезах культуры — типологическом и генетическом (то есть «горизонтальном» и «вертикальном», «плоскостном» и «глубинном»).

«Человек в зеркале культуры» — это значит, среди прочих вопросов, в частности, и те, которые связаны с проблемой авторства, затронутой вскользь в предшествующем разделе. Так, от общей панорамы культуры мы движемся через ее конкретный феномен — художественный объект — к его создателю, проникая во все более глубокие слои, но не теряя при этом связи с целым, ибо любое приближение к объекту выявляет пронизанность всего «тела» культуры едиными принципами.

Проблема человека в Средневековье широко обсуждалась в ряде блестящих работ советских медиевистов — Д. Лихачева, С. Аверинцева, В. Бычкова, А. Гуревича, в той или иной мере затронута всеми, кто изучал частные явления искусства, обращался в позднейшие периоды и характеризовал предшествующий, так ска-

<sup>1</sup> «Понятие культуры... соотносительно с понятием индивида, личности, которое, в свою очередь, сопряжено с понятием свободы» (36, 15).

<sup>14</sup> Имеется в виду, конечно, период многораспевности и «авторских» распевов.

зять, «от противного» (см. исследования о Ренессансе Л. Баткина, И. Голенищева-Кутузова и др.). Однако как тема специального изучения она впервые разработана Д. Лихачевым (53).

Закономерно, что проблема человека и личности прежде всего изучается в связи с теми историческими периодами, когда она становится центральной, как в эпоху Ренессанса. И лишь затем научная мысль погружается в более глубокие пласты — в Средневековье, эллинизм, античность, древний мир.

Построение двух моделей соответственно двум культурным парадигмам (при постоянном *ostinato* культурно-музыкального фона) обнаруживает поразительную близость характеристик двух категорий: человека и художественного объекта (шире — художественного мышления). Средневековье охватывает столь огромный исторический период, включает в себя столь различные культурные эпохи, что и главные категории должны быть рассмотрены в движении, в определенной направленности. Кроме того, необходимо помнить, что русское Средневековье не покрывает полностью периодизацию западноевропейских «*medii aevi*». Таким образом, учитывая в характеристиках данные всего европейского и влиявшего на него ближневосточного региона, по отношению к Руси мы должны указывать на моменты как соответствия, так и расхождения.

Для средних веков весьма показательны, что с самых ранних этапов можно наблюдать потенции к «прорыву» в будущее, и например, у Иоанна Дамаскина (VIII век) отмечаются исследователями те черты, которые ведут к Ренессансу, к Данте. Неоднородность Средневековья и средневекового сознания особенно заметна в первые века нашей эры, то есть в эпоху кризисов, в период формирования того комплекса признаков, время господства которых и получит название «средние века». «Ощущение своей сложности и исключительности было особенно острым у ранних христиан, у которых социальный кризис переживавшейся исторической эпохи органически сплетался с личным психологическим кризисом, связанным с переходом в новую веру и переживаемым как глубоко личное событие... Самые эмоционально-личностные документы поздней античности — именно рассказы об „обращении“» (38, 83). В связи с этим важно следующее положение того же автора: «Индивидуально-личностное начало средневековой культуры надо искать не в отвлеченных богословских категориях, а в эмоциональных переживаниях» (38, 82). «Раннехристианская психология открывала... прежде скрытые глубины психического в их потрясающей коллизийности» (81, 415). Уже для Блаженного Августина характерно пристальное внимание к внутреннему миру, изощренность анализа психики — следовательно, осознание уникальности человеческой личности.

В средневековье индивид всегда принадлежит определенной общности, в этом обретая устойчивость и уверенность; и наоборот, — вне причастности к социальной группе человек как бы лишается своего «я». Эта принципиальная множественность каждого явления в культуре средних веков чрезвычайно важна для пони-

мания ее как в целом, так и отдельных ее проявлений, объектов<sup>2</sup>. И. Кон пишет: «Чувство принадлежности давало ему [человеку Средневековья. — Н. Г.-П.] прочную социальную идентичность, но одновременно ограничивало его индивидуальные и мировоззренческие горизонты... для него характерна *нетерпимость* к любым различиям и вариациям, нарушающим привычный, установленный от века порядок вещей» (48, 96)<sup>3</sup>. Тем более не возникает мысли о способности человека изменить порядок вещей, нарушить установленную систему. И хотя история знает ряд крупных деятелей, по-своему направляющих течение событий, однако ни они сами, ни их современники и потомки не видели воли индивидуума, но лишь провиденциальность. Отсюда понятно отношение к творческим потенциям личности. «Истинно средневековое» — это понимание человека и его деятельности как инструмента в руке божьей, как «канала», через который осуществляется высшая воля. Таким образом, смысл существования человека, а следовательно, художника и его дел чрезвычайно высок, но лишь как проводников высших смыслов. Личная воля, инициатива в ценностной системе не имеют места. Однако это, конечно, не исключает несоответствия теории и практики — иначе невозможно было бы движение и, пусть медленное, — но обновление. В средние века, как и в любую другую эпоху, есть свое ведущее противоречие между генеральной линией и маргинальными явлениями, осознанной позицией и интуитивными сторонами деятельности, творчества и т. д. Никогда не может быть изоморфизма системы позиций в интеллектуальной сфере и в практической — деятельной. Это так же справедливо для X—XI столетий, как и для XIX—XX веков.

На Руси Средневековье имело свои особенности, связанные с тем, что ему предшествовало язычество, а не античность, что ведущие идеи были восприняты, так сказать, в «готовой форме», в сложившемся виде от Византии, как некое нерушимое «божественное» знание. Таким образом и в сфере самосознания личности не было противостояния различных ее концепций. Если для грекоязычного, затем латиноязычного мира насущной задачей была борьба с развитой системой идей высокообразованного эллинистического общества, то Древняя Русь византийскому идеалу ничего равного не могла противопоставить — она могла лишь на его основе выработать свой вариант. Превосходная характеристика культурной ситуации в период принятия христианства дана И. Лозовой: «В отличие от греко-восточного мира и Рима, где христианское мирозерцание стало выходом из кризиса рационалистического мышления эллинизма, болезненно переживавшегося всеми слоями общества, крещение Руси не было, по-видимому, столь выстраданным событием: принятие Русью христианства — в значительной мере

<sup>2</sup> Интересно отражение этого явления в сравнении Житий и автобиографий (см. 37, 91).

<sup>3</sup> Тем интереснее принципиальная вариантность в искусстве — как неосознанное уравновешивание, «дополнительность».

княжеская политика, цель которой — поставить Русь на один уровень прежде всего с главным политическим партнером, Византией» (56, 115). И далее: «„Отечские“ писания и христианская догматика, возникшие в Византии в процессе осмысления „откровений“ (Священного Писания, Евангелия) и сложнейшей религиозно-философской борьбы за единство церкви, были восприняты Русью как абсолютное знание, не требовавшее дальнейшего теологического рассмотрения и исследования, как чистый идеал, исторические и социально-политические условия кристаллизации которого оказались снятыми, так как не отвечали реальным проблемам Киевской Руси. Этот уже сформулированный идеал, не имея внутренних врагов — еретических движений, — длительное время был на Руси предметом углубленного тихого созерцания» (56, 115—116).

Принципиально важно то, что для древнерусской культуры характерно «художественно непосредственное, в значительной мере интуитивное постижение... круга идей и образов» (56, 118). Это положение позволяет по-новому взглянуть и на особенности понимания личности. Вероятно, можно предположить, что начало русского Средневековья связано не с рациональным осмыслением идеи личности, самостности человека, а с интуитивным утверждением его в художественной деятельности, в творчестве, которые выступают как форма воплощения более глубоких идей. Еще раз подчеркнем, что они были восприняты в чувственно-конкретном облике, а не в абстрактной теории и системе утонченных доказательств.

Не останавливаясь на следующем крупном периоде в истории Древней Руси — периоде второго южнославянского влияния, отметим возрастание в это время внимания к внутренней жизни человека, к исследованию глубин психического (в частности, в русском исихазме), что запечатлено в особенностях искусства этого времени, определяемого как «стиль эмоциональной умиротворенности», «экспрессивно-эмоциональный», с присущим ему «абстрактным психологизмом» (54, 118—121). Все это указывает на изменение в трактовке понятия личности.

Сложность эмоциональных состояний, воплощаемых искусством, многообразие оттенков и переходов не связаны, однако, с утверждением индивидуального начала — это как бы мир душевных движений «вообще», присущих человеку как таковому. Усиление личностного начала, вероятно, можно связывать с еретическими движениями, когда возникает проблема выбора, а интуитивное внутреннее убеждение экстерниоризуется, требует сознательного осмысления (утверждения) своего миропонимания. В какой-то мере русский вариант исихазма второй половины XIV века подготовил почву для возникновения ересей в XV—XVI веках, ибо расщепил однозначность ортодоксии.

Было бы большим упрощением считать, что есть прямая связь между отдельными моментами такого «свободомышлия» и обновлением системы знаменного распева. Но несомненно то, что «свобода воли» в конфессиональной сфере и свобода музыкального вопло-

щения текста (выражающаяся, впрочем, пока в озвучивании прежде читаемых текстов) принадлежит целостной культуре, восходящей к новому этапу в своем развитии.

Для нас особенно важен следующий период — XVI век, время внутреннего расшатывания средневековой системы. В культуре наблюдаются предренессансные явления. В искусстве это отражено в большей свободе творчества, обновлении канона, что тотчас же было осуждено (как «самосмышление») на Стоглавом соборе. В музыке — это время многораспевности, возникновения местных напевов, развития новых стилей. Однако об «авторском» творчестве говорить еще трудно. И в этом плане древнерусская монодия в корне отличается, например, от родственной ей армянской: в армянских рукописях сохранились записи авторских произведений, творчество выдающихся поэтов и мелодов было настолько богато, что, даже несмотря на века разрухи и гибель множества источников, до нас дошло достаточное количество образцов. Такого масштаба индивидуального творчества (в рамках канонического искусства) древнерусская музыка не знала.

Господство анонимности отражает отсутствие значимости индивидуального творчества. И не случайно по мере приближения к Новому времени все больше появляется сведений о создателях песнопений — вплоть до крупнейшей фигуры Федора Крестьянина. Таким образом, именно XVI век может считаться временем рождения новых концепций художественного творчества, не получивших, правда, еще достаточного развития (и, вероятно, по условиям данной культурной парадигмы не имевших такой возможности). Точно так же это время внутренних трансформаций концепции личности, в частности творческой.

Как сказало Новое время на концепции личности? Изменились отношения «человек — общество»: вместо сообщества, в котором растворяется человек Средневековья, сейчас именно отдельный индивид выступает как репрезентант социальной группы, объединенной по конфессиональному, национальному (что чаще всего выявлено в исповедании) и, конечно, как и прежде, классовому признаку (с более частными подгруппами). «Распад древней величностной, „соборной“ культуры и начало становления личностного сознания наиболее очевидным образом выражались для России XVII века в восприимчивости к новым европейским влияниям» (72, 184). Оживление всякого рода контактов в XVII веке неизбежно ставит вопрос о консолидации и различении — как двух взаимосвязанных процессах. Вот здесь значение принадлежности к определенной группе выступает особенно ярко. Существовая всегда, и даже будучи особенно резким в прежние века, такое осознание приобретает более динамичный характер, поскольку вопрос этот возникает постоянно, в плане не только взаимодействия крупных сообществ, но и отдельных лиц. Активное «перемешивание», происходившее на территории России и Украины в конце XVI—XVII веков, не ведет к сглаживанию различий — наоборот, они вполне осознаны, но в то же время не столь непреодолимы, а отно-

шение к «чужому» не носит жестко консервативного характера. «В XVII веке в русской культуре наметились и резко проступили сдвиги в старой традиции. Ощущалась потребность... стремление к сближению с художественной культурой соседних народов, несмотря на конфессиональные и политические преграды» (55, 172). Примеров тому множество — в сущности, такова вся история русской культуры XVII века в целом и в особенности его второй половины. Таким образом, жизнь постоянно ставит задачу перед человеком этого времени осознать свою целостность и «специфичность» в борьбе внутри расколовшейся церкви (никоианство или старообрядчество), в сотрудничестве культурных деятелей (себя как представителя «Москвы» или «Киева», как русского или «черкасса»). Наконец, как соблюдающего традиции своего народа по сравнению с необычным бытом, с искусством Запада (как в Москве, так и во время странствий в чужие страны).

К явлениям XVII века, в которых особенно ярко сказалось новое самосознание, должны быть отнесены широкие общенародные восстания, а также раскол. Как показали последние исследования, он, во-первых, обладал антицерковной направленностью, во-вторых, начался еще до никоновских реформ, отражая кризисную ситуацию. Многочисленные варианты антицерковных учений, всеобщее «брожение» заставляло человека того времени решать для себя «последние» вопросы, предпринимать решительные действия, они меняли весь уклад жизни, наконец, нередко приводили к трагическому концу. «Для тех, кто не пользовался европейским опытом, самоопределение личности в XVII веке и даже позже принимало особые формы: человек, определяющийся как личность, являлся неоднозначным, не равным самому себе, выявляя в себе сакральную ипостась» (72, 184). Отступничество от господствующей доктрины, ересь издавна преследовались — это не ново. Но отметим важность проблемы в ракурсе самоопределения личности. «Преступность еретика, как разъяснял важнейший памятник канонического права „Декрет Грациана“, заключается в том, что он обнаруживает интеллектуальное высокомерие, предпочитая собственное мнение мнению тех, кто специально уполномочен высказываться в делах веры» (34, 310).

Обостренная ситуация выбора своего отношения к самым насущным вопросам породила необычайный накал полемической борьбы и крайние формы самоутверждения — прежде всего у раскольников. А сила слова Аввакума, как и его идейная установка, позволяет проводить параллели с деятелями первых веков христианства.

В России XVII века, конечно, рождающееся самосознание далеко не всегда выступало в столь драматической форме. Во многих сферах жизни появляются яркие и талантливые личности — писатели, мыслители, путешественники; каждый год приносит нам все новые имена. Исследователи показали на большом фактическом материале, на примере литературы рождение «человека деятельного» (39). Так, другая грань выявления себя — собственно

деятельность<sup>4</sup>. В данном случае — музыкальная. Новое искусство принесло с собой широко развитый профессионализм: как установку, как качество, которое может быть быстро и эффективно приобретено через систему образования. Это стало возможным благодаря возрастанию роли теоретического компонента в самом искусстве. Путь, наметившийся в русской музыке уже в XVI веке — возникновение «Азбук», «Кокизников», «Фитников», — по-настоящему открылся в творчестве, опирающемся на нотолинейную запись. Новое искусство европейского типа отличается высокой степенью рациональности, тягой к формулированию правил и законов. Эта линия исключительно характерна для Западной Европы в целом, отражена поистине в каждом проявлении человеческого духа. Здесь прошла граница, разделившая оба огромных региона Средневековья — Западную и Восточную Европу (с Византией)<sup>5</sup>.

Музыка Запада опирается на средневековые трактаты, исследования ренессансных ученых. Творчество осмысливается как система, умопостижимая и, следовательно, поддающаяся изучению и обучению ей. Напомним, что в русском Средневековье музыка не выделена, она как бы часть «жизни», в данном случае жизни сложного организма церковного искусства. Ее усвоение идет путем запоминания суммы образцов — а не приемов, правил, скорее эмоциональным, чем рациональным путем. Здесь есть параллели с освоением языка через живую речь, с постижением его законов на интуитивном уровне. Внутри массива распевов, конечно, происходит дальнейшее движение, перемещение, но не (сознательный) выход за его пределы к принципиально новому, небывалому. Предпринятые в XVI—XVII веках попытки дифференциации самого музыкального процесса и возникновение теоретических пособий опираются на отдельные дискретные единицы того же музыкального процесса, без «грамматики», без правил «работы» с ними. Как кажется, все пособия по распеву, включая и относящиеся к XVII веку, несли функцию объяснения имеющегося творчества.

В многоголосной музыке партесного стиля, как это отчетливо показано в «Грамматике музыкальной» Дилецкого (обратим внимание, что это «Грамматика!»), указаны способы действия, не только строительные детали, но и правила их сочленения, расположения, соподчинения. Это свидетельство высокого уровня теоретического, абстрагирующего мышления — а следовательно, и залог возможности обучения на этой основе.

Так представляется эпоха Дилецкого по сравнению с пред-

<sup>4</sup> Л. Н. Коган считает, что «ядром культуры выступает деятельность» (47).

<sup>5</sup> Проблема формирования европейского типа культуры, составляющих ее компонентов, времени зарождения — одна из актуальных в современном мире интеграции культур. В настоящем контексте необходимо указать лишь на то, что фундамент заложен был еще в культуре Древнего Рима, что обусловило свой — западный — вариант христианства, по многим существенным вопросам отличающийся от восточного, на основе которого складывалась своя система на Руси.

шествующим периодом. Однако это *русский XVII век*<sup>6</sup> — то есть время еще не оборванных связей со старой традицией — время действительно переходное. И переходность выражена в том, как отличается партесное творчество (и его теория) от теории творчества Западной Европы<sup>7</sup>. Все еще сохраняется живая конкретность теоретического знания: правило, закономерность, прием даются (и существуют) не «вообще», в «чистых» отношениях, а в виде музыкального элемента, образца, по-видимому всегда (о том, что большей частью это так, мы знаем) извлеченного из реального произведения. Таким образом произведение как бы «разъято» на достаточно крупные единицы — следовательно, и «сложено» из них. Так возникает предрасположенность к перекомпоновке этих единиц — что мы и видим в рядах родственных концертов. Отсюда появление «постоянных эпитетов», легкость сочинения, обилие произведений — и... часто малая их индивидуальность.

Обучению присуща наглядность, оно направлено на слуховую память, то есть во многом родственно обучению распеву. Правда, благодаря линейной нотации облегчено воспитание собственно певца — он изучает нотную грамоту «вообще», а не вместе с напевом, как в системе знаменного распева.

Если теперь взглянуть на то, как отражается в этом искусстве понимание творцом себя, своего места, то мы увидим несомненное возрастание роли «я» мастера: недаром Дилецкий приводит в качестве образцов отрывки не только из произведений своих учителей, но и из своих собственных. Это ли не отказ от прежнего смирения! Творец обладает высоким статусом: ради созидания *нового* он целенаправленно учится, в том числе не только у мастеров старшего поколения (для песнотворцев распева — безымянных, может быть даже принадлежащих легенде), но и у современников. Таким образом, «современное» не менее содержательно и престижно, чем традиция, освященная веками. Еще более примечательно обращение к «чужому» в самом прямом смысле слова: к музыке католической, протестантской, иноязычной, имеющей инструментальное сопровождение (!), то есть к искусству полярному по своей идее. Так формируется и утверждается «открытость» новой культуры, а следовательно, и «открытость» личности. В какой-то мере можно говорить, что негласно действует правило иезуитов: «цель оправдывает средства». Именно оно, интуитивно схваченное раскольниками, и сделало для них абсолютно неприемлемым партесное многоголосие.

Легкость обучения, овладения «грамматикой» сочинения соответствует тенденции к новизне произведений. Она должна пониматься как появление еще одного хора с данным текстом, как иное

<sup>6</sup> Подчеркиваем это, так как «украинский» XVII век имеет большие отличия, иначе связи с XVI веком, в нем другие акценты, связи и отталкивания (см. 26), у него иная парадигматика, и синтагматика.

<sup>7</sup> Впрочем, это отличие не столь велико, если мы обращаемся к западноевропейской музыке в ее специфике XVII века — особенно его начала, а не к системе XVIII века.

озвучивание слов, но не как создание совершенно оригинального *музыкального* произведения, нового в ряду других чисто музыкальных воплощений. Так, текст и музыка по-прежнему выступают (в осмыслении творцов того времени) как единство, а само обновление понимается иначе, чем в позднейшее время. Головщик становится творцом все новых и новых произведений, возрастает его креативная функция, следовательно, и его значение как индивидуальности. Но как неизбежная дополняющая присутствует другая сторона — малая оригинальность, стереотипность. Даже наиболее яркие мастера — несомненно, талантливые, оказавшие большое влияние на все творчество, определившие его облик — Дилецкий, Титов, — не обладают достаточно четко выраженным почерком. Очевидно, действует принцип «*grimus inter parens*». Может быть, поэтому не сохранился и их «физический» облик. Несмотря на свою славу, Дилецкий не удостоился портрета — «парсуны».

Любопытно, как отражается понимание «создателя» (или «издателя» — на языке XVII—XVIII веков) произведения в имени. Вспомним еще раз распев: названия распевов, вполне возможно, даны вовсе не их авторами, а исполнителями постфактум. Недаром все еще не решен вопрос о том, от чего произведено «Опекаловское» — от автора или от местности. Быть может, «прозвание» дали те, кто распространял популярный напев, для подчеркивания отличия. Наиболее ярким исключением является Федор Крестьянин. Однако не следует забывать, что он жил на рубеже XVII века<sup>8</sup>.

В творчестве второй половины XVII—XVIII веков бросается в глаза огромное количество определений и имен. Например, сошлемся на Херувимскую Цибульского «звонкая слеза»: тут и имя, и броское название. Однако велико число и произведений безымянных. Как нами уже указывалось, имя автора терялось при переписке. Не исключено, что создатель произведения выполнял свою повседневную работу и не считал нужным подписывать ее (тем более, если произведение не должно было уходить из данного храма). Многие могли бы прояснить знание системы оплаты. Пока нам известны лишь списки певчих и объем их содержания (см. 74), без указания на особое положение сочинителя, а это показатель существенный.

Исключения составляют «подношения» — как «Идея грамматики мусикийской» Дилецкого (для Строганова), концерт, находящийся в собраниях Киева и посвященный митрополиту Тимофею Щербачкову (см. 25), относящийся, правда, к 40-м годам XVIII века. Из имеющихся материалов следует, что, например, для Дилецкого существеннее была его деятельность как ученого-теоретика, чем композитора, творца превосходных хоровых произведений.

<sup>8</sup> Можно высказать предположение, что, в отличие от композитора позднейшего времени, особенно «романтического» типа, так сказать «гения», творцы XVII века видели доблесть не в нарушении норм, а в их создании.

Итак, креативный аспект личности достаточно ясен, определена степень отличия от средневекового типа и в то же время несовпадение с «классическим» образцом творца.

Что же можно сказать о человеке XVII века как объекте творчества? Как он открывается нам в самой музыке? Творчество в партесном стиле свидетельствует о том, что очень сильно возросла интенсивность эмоционального переживания. Прежняя благостность, возвышенность строя чувств, просветленность уступили место остроте полярных состояний: торжественного ликования, безыскусной радости — и драматической скорби, бесконечного углубления в душевную печаль, слезную размягченность. Нами неоднократно отмечалось сосредоточение всех средств для создания этих двух эмоциональных сфер. Сейчас же подчеркнем саму направленность творчества — на переживание человека. Можно говорить об определенном «снижении» содержания: от вечного, удаленного в бесконечности — к преходящему, к погружению в быстротекущую жизнь. Возрастает роль детали, частности — внезапной смены душевных состояний, конкретности жизненных, часто бытовых, черт. Это отражено в новой интонации — в мелодическом обороте, танцевальном ритме, декламационном возгласе.

Здесь невольно возникает аналогия: сама быстрота изменения характера музыки, типа изложения подобна смене ракурса, выделению частности крупным планом. И наоборот: долгое пребывание в одном состоянии, одном чувстве, замедленность течения музыки близки общим планам, созерцанию наиболее семантически-семиотически значимого в живописи.

Теперь иначе трактуется и слово — оно как бы отделяется от слитности словомузыки в распеве, и музыка вскрывает как фонетическую природу, отражая само произношение, так и содержание, иллюстрируя смысл по типу музыкально-риторических фигур. Так все более на первый план выступает человек, фигура которого как бы приближается, заслоняя собой прежние безмерные просторы мира вневременного. Его произнесение слова, его «телесные движения» в танце, шаге, его слезная умиленность, его трепет и ужас и видение стихийных катаклизмов, которые столь часто изображаются в тексте, становятся содержанием музыки. Сам выбор литературной канвы также указывает на особую роль передачи личностных чувств — исключительно широко представлена покаянная тематика. Особое распространение получает и эсхатологическая тема. Все то, что было заложено в текстах издавна, что находило особое отражение в духовных стихах как пограничном жанре, теперь выплеснулось в огромном количестве разнообразных воплощений, причем в партесном многоголосии так же сильны апокалиптические мотивы, как и апокрифическая тематика. Перед неизбежным «концом мира» особенно обостряется осознание моральных категорий, насущной становится проблема личной ответственности.

Слезы, рыдания — вся «плачевная» сфера гипертрофируется: эти разделы концертов протяженнее, многократно повторяются

(см., например, концерты «О горе мне», «Сиде Адам», особенно «Плачу и рыдаю» в двенадцатиголосном изложении — 63, 109—140, а также четырехголосное произведение «Плачуся и рыдаю» — 26, 66—69). Так, в шестиголосном мотете «Откуда начну плакати» только эпизоды с текстом «того ради рыдаю» и «плачи душе моя» (или «сердце»), «плачьте очи» (или «уды») занимают треть всего музыкального текста. Постоянно широко распеты разделы с восклицаниями «Увы мне», «Оле» и пр.

Другая сторона нового искусства — его направленность на аудиторию (см. главу «Место музыки в культуре», а также 26). Оно явно приобретает проповедническую, а отсюда и ораторскую, функцию. Вся система средств этой музыки предрасположена к этому — и широко эксплуатируется. В данном случае важно отметить не то, как это делается, а что это значит. Изменилась система ценностей — и искусство постепенно эмансипируется, все более выделяясь из прежней сложной целостности, меняя свой эстетический идеал. Обращение к слушателю заставляет изменить и «речь», и «язык».

Вспоминая главную идею данного раздела, зададимся вопросом: как проблема личности отражает отношение двух культурных парадигм? Различия, даже оппозиционность несомненно налицо, но в какой мере обе парадигмы столкнулись, а не сменили друг друга?

При условии, что партесный концерт и знаменный распев — их репрезентанты, сосуществование двух типов личности несомненно. На поверхности лежит и сознательная поляризация идейных установок, о чем речь шла в связи с полемикой приверженцев старого и нового искусства. Есть и расслоение в самом обществе, отраженное в расколе. Тут уж в конфронтации сомневаться не приходится.

Однако наряду с крайними позициями, с наиболее полным выражением противоположных установок, существовали и пограничные явления. В них совмещались различные черты, через них шел процесс выравнивания «качаний» в противоположные стороны. Именно здесь проходило русло формирования музыкального искусства, воспринимавшего новые стимулы, но не терявшего накопленных традиций и трансформировавшего их в качественно новых явлениях. *Переходными* по типу, а не абсолютно чуждыми, были и носители этой культуры. Обобщенный тип личности XVII века (второй половины в особенности), отраженный в музыкальном искусстве, несет приметы человека, связанного с городом, деятельного и энергичного, ответственного за свою судьбу, — и во «внешней» жизни, и в духовном плане. Человек открыл для себя сферу собственного внутреннего переживания. Это отразилось в стремительном развитии канта (в данном случае одинаково важен и духовный, и светский), в его повсеместном распространении, в новом характере музыки, наконец, в области фольклора — в обогащении лирической песенности.

Профессиональная музыка позволяет увидеть, как теперь про-

читываются традиционные тексты, поскольку их основную часть по-прежнему составляют произведения византийских гимнографов, распетые и в распеве. Христианская гимнография создала множество образцов глубоко душевного содержания, сумела отразить тонкие психологические нюансы. Древнерусские распевщики восприняли византийскую поэзию в высоком ключе, соответственно ее литургическому назначению. На первом месте было ее символическое значение. И лишь XVII век вскрыл напряженную эмоциональность, упоение глубиной раскаяния и растворение души в слезах, достижение определенного «катарсиса», особенно сильно выраженное именно музыкальной стороной. Выявление себя через эмоцию — значит, через музыку — влечет к остановке на данном слове — и то ли его растягивание (за счет внутрислогового распева), то ли повторение (скорее всего как средства «заполнения» свободно льющейся музыки). Мы через музыку видим нового «читателя» текстов. Вот это свое понимание слова, как и возникновение произведений на вновь созданные тексты, особенно отчетливо обнаруживает изменения, произошедшие во внутреннем мире личности.

При всем несомненном многообразии типов личности, представленных в XVII веке, при всех различных пересечениях внутри общества (горожанин — крестьянин, образованные слои — и неграмотная масса, «западники» и «традиционалисты» и пр.) есть и черты, которые носят более общий характер. Так, скажем, самый яркий представитель средневековой традиции — гениальный Аввакум — в своих писаниях отражен как обостренно эмоциональная личность, с резкими перепадами в крайние душевные состояния — и в этом он близок барочному духу. Если бы в нем не соединялось исконно средневековое с тенденциями Нового времени, если бы он не был ярчайшим порождением XVII века, вряд ли он оказался бы столь близким русским писателям XIX—XX веков и современному читателю.

Есть еще один уровень проявления в творчестве внутреннего мира человека — уровень отражения новой «картины мира», постижения фундаментальных законов его организации, в особенности понимания таких категорий, как пространство и время. Именно о них и будет идти речь в следующем разделе.

## КОНЦЕПЦИЯ ПРОСТРАНСТВА-ВРЕМЕНИ И ОСОБЕННОСТИ ДВУХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХРОНОТОПОВ

Пространство и время входят как структурообразующие в каждую парадигму культуры. «Видение» мира, его «картина» неосознанно живет в любом человеке, представляя собой образ того жизненного пространства-времени, без которого он не мог бы существовать, действовать. В понимании окружающей действительности современная ему идеология определяет координаты, которые тем

шире и многограннее, чем выше его интеллект, глубже сознательное отношение к себе в мире и к миру в себе. Как пишет А. Я. Гуревич, «центральное понятие истории ментальностей — „картина мира“ или „образ мира“ („видение мира“, „модель мира“)» (35, 154). Другой исследователь указывает: «Следует иметь в виду, с одной стороны, процесс формирования восприятия времени и пространства в общественном сознании как отражение общественного бытия, с другой — учитывать, что содержание этих восприятий связано с активностью мировоззрения, неотделимо от него» (58, 50—55). «Картина мира» формируется всем поколением, наследуется и передается, изменяясь достаточно медленно<sup>1</sup>.

Пространство и время, входя в «картину мира», получают осмысление в философии, науке, религии, искусстве. А. М. Мостепаненко и Р. А. Зобов замечают: «Под научной картиной мира можно понимать идеальную модель мира, построенную на основе наиболее общих и фундаментальных научных идей и принципов, имеющих важное методологическое значение и служащих базой для построения научных теорий» (67, 7). В сфере искусства «картина мира» кажется более легко прослеживаемой в литературе, где вербальный язык как будто дает однозначные ответы. Однако именно совпадение по видимости языка общения и художественного лишь затемняет сущность проблемы. И музыка — казалось бы, самое эзотеричное из искусств — ничуть не менее доступна для обнаружения в ней глубинных регулирующих структур, порожденных соответствующей «картиной мира».

Такие попытки предпринимались неоднократно, с различной степенью полноты, с различных точек зрения. Так, давно отмечены параллели в музыке и живописи Ренессанса между идеей прямой перспективы и многоголосием на основе полнозвучного аккорда. Отчетливо видны общие черты в музыке, живописи и архитектуре Барокко. Обращалось внимание на особенности протекания музыкального времени как отражения господствующих в данную эпоху темпоральных идей. Главная мысль заключается в том, что категории пространства и времени входят в концептуальную сферу, пронизывая различные уровни как собственно музыкальной ткани и ее развертывания, так и образной системы и, наконец, функционирования музыкального объекта.

Художественное произведение — музыкальное в частности — несет на себе следы прошлых концептов, иных, по сравнению с современными, отношений, запечатленных в полях напряжений, подобно следам в коре Земли прежней ориентации ее магнитных полюсов. Вглядываясь-вслушиваясь в произведения, созданные много веков назад, мы можем обнаружить эти следы и по ним восстановить целостную картину. Это и есть одна из задач настоящего раздела.

Без преувеличения можно сказать, что шаг от Средневековья к

<sup>1</sup> Но, по мере приближения к современности, все быстрее. Сейчас же проблемы пространства и времени являются центральными в науке и культуре.



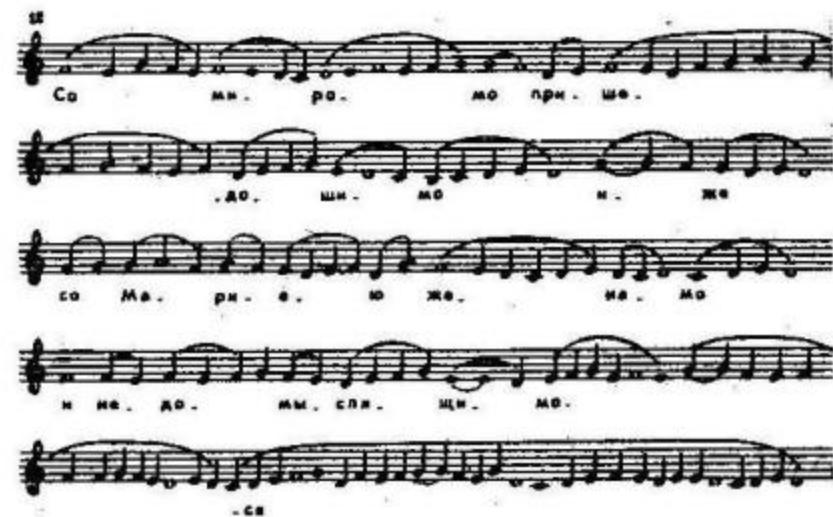
Новому времени — это подъем на новую ступень в постижении человеческого мира и управляющих им закономерностей. Еще раз вспомним, как долго совершается этот процесс в Западной Европе, на сколько веков растянулся период обновления сознания, как все крупные смещения и мелкие «подвижки», завоевания и отступления находили многокрасочное отражение в великолепии западно-европейского искусства XI—XVII веков, как постепенно оно осваивало те идеи, которые составляли суть философских, научных изысканий, преобразовывая содержание и форму, идею и материал.

Восточнославянский регион вновь повторил ситуацию, которая уже была на рубеже тысячелетий, — восприняв итоговую форму, ускоренно осваивал ее и решительно трансформировал. Во всяком случае эта аналогия, хромающая, как и прочие, для музыки вполне корректна. Взглянем, как предстает средневековая картина мира, замечательно обрисованная А. Гуревичем (34), в зеркале знаменного распева.

Как искусство, всецело погруженное в течение времени, музыка, естественно, заставляет в первую очередь обратиться к этой координате. Неспешность развертывания, плавность, постоянное «течение» распева указывает на, с одной стороны, несомненное движение «со временем», с другой — на отсутствие отчетливо выраженной его направленности, на его неинтенсивность. Напев в целом не устремлен — ни к последующему, ни к завершению, которое наступит неизбежно, но не ожидается с напряжением, хотя его тормозящее влияние ощутимо вблизи «знака препинания». Само движение маскируется отсутствием членения — мелодические фазы, конечно, есть, но они плавно перетекают друг в друга: все, что могло бы обострить грани, отсутствует. Поскольку течение слабо членимо и не измеримо, подчиняясь (да и то не всегда) естественному дыханию, «счетность» не включается. Отсюда замедленность, как бы вовсе неподвижность времени. Однако еще раз нужно подчеркнуть, что аморфности (то есть «бесформия») нет; отмечено начало, функционально выражено заключение — и, тем самым, напев отграничен во времени.

Такая обобщенная характеристика представляется возможной, несмотря на различие жанров и стадийные особенности в распеве. В силлабических образцах (малоподвижных, небольшого мелодического объема, с преобладанием повторения звуков) чисто мелодическая сторона подавлена словом и определяется его структурой. Нас интересует относительно (или значительно) распевая мелодия. Приведем для пояснения мысли фрагмент Евангельской стихир Федора Христианина, глас второй (см. пример 12).

Можно предложить гипотезу, что движение напева «по течению времени» определяется известным параллелизмом психологического и физического времени, а художественное время еще не способно подчинить себе последнее. Возможно, хотя и под большим вопросом, этим объясняется впечатление большого (для неискушенного слушателя — чрезмерного) дления распева в концертном исполнении и в записи. Правда, эмпирически установлен факт посте-



пенного «вхождения» в этот мир при достаточно продолжительной последовательности произведений (сошлемся на исполнение «Русских страстей» Капеллой имени Глинки). Когда сознание человека XX века успевает перестроиться, внутреннее ощущение времени как бы замедляется — и мы подпадаем под завораживающее обаяние величаво развертывающейся мелодии<sup>2</sup>.

Отсутствие периодического ритма членения на сегменты (ибо они несоизмеримы и слабо отделены друг от друга) не позволяет охватывать мелодию как целое — ни поэтапно, ни полностью: она не «свертывается». Напомним, что знаменный распев не выработал своей схемы, однотипной структуры, которая могла бы воспроизводиться в новой интонационной форме. Не тяготея к извлечению чисто музыкальных закономерностей, действующих помимо слова, распев живет не как иерархическая система с отдельным звуком как ее фундаментом, над которым надстраиваются все более сложные структуры, а лишь на уровне относительно законченных единиц — попевок и строк. Они обладают интонационной конкретностью (при всем сходстве между собой) и не унифицируются и не структурируются.

Возвращаясь к релевантности «структурность — свертываемость», мы, в сущности, уже затрагиваем вопрос пространственно-временных отношений. Как же соотносится музыкальное время средневековой монодии с концептуальным?

Исследователи Средневековья, как и его западном, так и восточном (византийском и древнерусском) варианте, отмечают зна-

<sup>2</sup> Современному человеку — homo urbis — свойствен быстрый внутренний ритм, который, впрочем, может быть замедлен. Этот феномен знает каждый, кто попадал «на природу» и постепенно перестраивался на более естественные и медленные природные ритмы.

ковость и в этой сфере. Как уже отмечалось, «прошлое/настоящее» имеет положительный знак на первом члене, еще более определенно знаковость времени человеческого существования («сей век») и времени «горнего мира» («век будущий») выражена через оппозицию низа и верха. Вечности второго противостоит время первого. Различение так сформулировано у Феофилакта Симокаты: «Всегда то же — это вечность», «вечно возвращение к тому же — это время» (87, 14). Иначе формулирует это Августин: «...Различие между вечностью и временем... в том, что вечность есть мера пребывания, а время — мера движения» (6, 883). Не постигаемая логически, вечность может быть дана в откровении, предугадываться в таинствах — представляющих собой символы «умонепостигаемого мира» и прорыв «вечно длящихся событий трансцендентного уровня на человеческое существование» (12, 151).

В противовес «вечнодлящемуся», «бездременно» трансценденции мир человеческий обладает циклическим временем, идея которого унаследована от более ранних периодов (данные о первобытном мышлении, категории времени у Аристотеля, Платона, Плотина). Однако христианство вводит новую идею — движущегося, эсхатологического времени. Как отмечает знаток византийской эстетики В. Бычков, к числу антиномий христианства относится и антиномия времени: «единство циклического и линейного времени» (13, 49). Идущая от Библии догма обетованности, грандиозная идея конца мира и Страшного суда обозначили линейную направленность времени, обладавшего своим «мистическим историзмом» (Аверинцев), своим «прошлым» — библейскими и евангельскими событиями. Однако это прошлое не исчезало, присутствуя в современности: ветхо- и новозаветная история как бы продолжала существовать в настоящем, в Новом завете осуществлялись «прообразования» Ветхого, а евангельские события циклически повторялись в течение года и в службе каждого дня. На примере изображений Страшного суда И. Данилова раскрывает специфику пространственно-временных отношений: «Сюжет „Страшного суда“ по самому смыслу представлял прошлое (видение, бывшее когда-то пророку Даниилу) опрокинутым в будущее (пророчество, которое должно совершиться) и обладавшим для зрителя актуальностью настоящего» (37, 161).

Сложность осмысления времени, как известно, чрезвычайно занимала Августина: «Надо полагать, что и прошедшее, и будущее время тоже существуют, хотя непостижимым для нас образом» (15, 158). Очевидно, «существуют» — в смысле «сосуществуют» с настоящим, то есть мы опять приходим к вечности как к пребыванию сущностей. Медиевисты неоднократно отмечали не только присущий средневековому сознанию эффект одновременности событий, но и «скачкообразность», отсутствие логической и хронологической связи, что и выразилось в выводе о спатIALIZации времени (34, 151—152).

Собирая характеристики темпоральной координаты, обратимся

непосредственно к распеву. В нем явно присутствует цикличность (постоянство праздников, «столпы» гласовых песнопений и пр.), дополненная «протеканием» во времени самого напева с неизбежным замыканием. Очевидна аналогия: подобно тому, как «линейность» эсхатологического времени не стремится к концу (времени, мира), который наступит неизбежно (но неизвестно, когда), так и песнопение придет к своему концу как бы само собой. Обнаруживается и «одновременность» существования всех напевов, медленно вращающихся соответственно году, но не изменяющихся — как движение звезд на неподвижном небосводе. В этом есть красота и высшее «устроение», неподвластные человеческой воле, которые могут быть лишь созерцаемы со всем смирением, анушая чувство высшей радости.

По Ю. Лотману, культура Средневековья как культура парадигматического типа есть «вневременная парадигма, преимущественно пространственное выражение модели мира» (60, 58), картина мира присуща ахронность. Об «атемпоральности» пишет и А. Гуревич.

Как же предстает пространство в этой картине мира? «Границы между временными и пространственными категориями были трудноуловимыми даже для дисциплинированной мысли философов и богословов», — пишет И. Данилова (37, 157). Но ведь и с современной точки зрения оба параметра могут быть разделены только в аналитической работе, поскольку взаимопроникают друг в друга и способны, как устанавливает современная наука, к взаимобращениям (правда, за пределами, доступными прямому наблюдению). Входя в концептуальную сферу в единый хронотон, пространство и время обладают характеристиками *данного хронотона*: средневековому пониманию времени соответствует такой же тип осознания пространства, столь же едины они в классической физике и т. д.

На примере распева видно, как размытость границ временных периодов отражена в смазанности, неясности, зыбкости пространственных характеристик. И в пространственном, и во временном аспектах качественные определения недостаточно ясны: в одном случае — трудность в различении «прошлого — настоящего — будущего», в другом — отсутствие объемности, разделения планов, в обоих случаях — несосредоточенность, неконцентрированность целого. Словом, еще раз скажем, с позднейшей точки зрения недостаточно определилась структурность. Правда, следовало бы говорить не о недостатке чего-либо, а об избытке другого — ему противоположного. Целостность художественного явления здесь определена свойствами, лежащими в плоскости не художественной, а идейной. Целостность не существует отдельно для каждого компонента: для храма как архитектурного объекта, для росписей как части интерьера, для словесного и музыкального текста, в нем звучащих. Она пронизывает все составляющие, не будучи их суммой, обладая небывалой интегративностью. Вероятно, можно сказать, что изъятие из этого макропроизведения отдельные компоненты

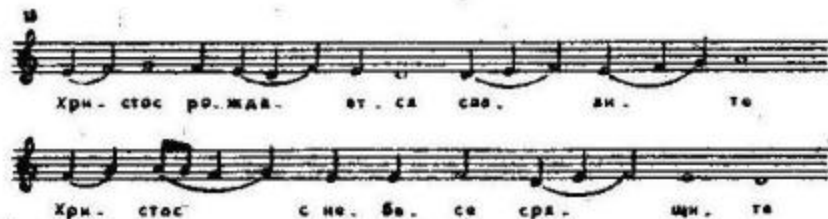
теряют свою интегральность и в какой-то мере свой смысл<sup>3</sup>.

Возможно, что в отдельные периоды в этом ансамбле становится ведущим тот или иной представитель (например, архитектура в Древней Руси) — при неизменном определяющем значении слова. Взаимоотношения составляющих яснее всего проявляются на «стыках» эпох. В XVII веке идет формирование собственных закономерностей организации каждого искусства — именно потому, что они находятся в стадии эмансипации. Лишенные опоры вне себя, они «выращивают» внутри себя свою структуру. То же относится, как можно думать, и к необходимости концентрации содержательности и выразительности, прежде «разлитых» во всем комплексе искусств.

В знаменном распеве отношения пространственных и временных компонентов проявляются многообразно. Во-первых, сама запись вносит пространственный элемент (правда, одномерный): и как попытка связи слышимого с видимым, и как обратное явление — перевод видимого в звучащее. Сравним графику напева с его звучанием — через нотолинейную расшифровку:

Хри- стос ра-жда- ет са-мо-е си- нце

Хри- стос са-мо-е си- нце



В определенный момент появляется чисто пространственный указатель: рука «головщика». Значение ее, как и хирономии в Византии, другое, чем в практике Западной Европы, где «гвидонова рука» известна с XI века<sup>4</sup>: поскольку нет точной высотности, то ее «знаки» относятся к направлению движения (возможно, к его скорости и характеру исполнения). Таким образом, из трех пространственных координат акцентирована одна — «длина» и намечена другая — высота.

Во-вторых, при одномерности мелодической линии она тем не

<sup>3</sup> Ярким примером этому может служить «извлечение» распева в чистом виде и внедрение его в концертную программу (вспомним «Русские страсти» в исполнении Капеллы имени Глинка). Даже партесное произведение требует иногда перекомпоновки, введения в него «эстрадного» момента (как, например, при создании В. Милиным «своей» формы из Воскресенского канона Дилецкого).

<sup>4</sup> Она осваивается украинской и русской музыкальной теорией только в XVII веке, так как соответствует новой нотации.

менее ограничена в некотором акустическом поле (как нетрудно убедиться, достаточно узком)<sup>5</sup>.

Исходя из высказываний об атемпоральности средневекового мышления и, следовательно, спатильности его искусства, пришлось бы заключить, что музыка исключительно «пространственна»<sup>6</sup>. Если пространство рассматривать по законам Нового времени — по трем координатам, а организацию музыки стремиться обнаруживать в ней самой, а не внедрять аксиоматично, то тогда древнерусская монодия вряд ли будет соответствовать необходимым показателям: она безусловно расположена «на плоскости», лишена объема — и тем самым соответствует системе понятий Средневековья<sup>7</sup>. А Гуревич пишет: «Понятия „пространство“ в средние века не существовало. „Spatio“ имело иной смысл — протяженность „промежутков“, „locus“ же означало место, занимаемое определенным телом, а не абстрактное пространство вообще. Такая абстракция возникает в физике Нового времени, у Гасенди и Ньютона» (34, 101)<sup>8</sup>.

Другое дело, если пространство проявляет себя в сосуществовании множеств, в их «одновременности», а с другой стороны, в протяженности. Таким образом, в непосредственно музыкальном процессе его нет, оно существует на высших уровнях — концептуальных. И при критериях: последовательность или одновременность как различению темпорального и спатильного, музыка православного храмового действия «пространственна».

Так, «отрицательные показатели»: отсутствие векторности, неразличимость (или слабая различимость) качественных характеристик (прошлое — настоящее — будущее) и континуальности, создающие растянутое постоянное настоящее, — все это в итоге является отражением «вечности» — как вневременного (но и одновременного) бытия (сущностей, вещей, явлений). «Вневременное настоящее становится эквивалентом прошло-будущего» (71, 124).

Продолжая рассмотрение такой мыслительной ситуации, следует предположить, что средневековое пространство (ментальное, но воплощенное в духовном творчестве) бесконечно, замкнуто, соответствующая вечности (как всеобщему закону темпоральной координаты), но с наличием движения внутри себя — то есть внутри замкнутого пространства и внутри «вечности», как бы внутри сфе-

<sup>5</sup> Не следует забывать об «однотемповости» распева, отсутствии контраста «высокий — низкий» в унисонном (возможно, иногда октавном) пении.

<sup>6</sup> В музыкальном творчестве Западной Европы можно проследить поразительные соответствия возрастанию доминирования пространственной координаты — от начальных этапов многоголосия до теоретического осмысления в трактатах вплоть до строгого стиля.

<sup>7</sup> Появление многоголосия на основе распева вносит новые черты в музыкальное протекание: расщепление единой линии создает предпосылки для звукового объема. Однако есть основание предполагать, что многоголосие слышалось как вариант «многогласия»: как сосуществование (а не слияние) нескольких напевов.

<sup>8</sup> О каких координатах может идти речь, если, по Проклу, «пространство — не что иное, как ярчайший свет» (цит. по: 83, 409).

ры. Переводя на музыку, мы должны были бы сказать, что она движется, никуда не двигаясь, перемещается, оставаясь на месте, постоянно *есть* — без необходимости уходить в будущее, непрерывно «поглощая» время, которое утекает в прошлое, никак от него не завися. Таков уровень самого звучания, дления напева.

Однако пространственно-временная организация многоуровневая, естественно, не гомогенна: нет полного соответствия между уровнями. Напомним указания на континуальность напева, цикличность последования — «спатриализацию» тезауруса распева в целом. Так представляется огромный (но не бесконечный) мир упорядоченных художественных явлений, расположенных иерархически (в соответствии со средневековым мышлением), пребывающих в вечности, но, по строгому порядку, проявляющих себя в «стварном» мире и времени.

Другие стороны музыкального искусства — сама практическая деятельность (переписка, разучивание, пение) — включены в «мимондущее» время. Весь же духовный космос продолжает пребывать — и приближение к его постижению дает погружение в художественные образы, отражающие его: в созерцание икон, в слушание слова и напева, приобщение к ритуалу — неизменному, «вечному»<sup>9</sup>. Все это требует, по словам В. Бычкова, «в-себе-замкнутости» (12, 168). Сама же система укладывается в структуру, предложенную Фомой Аквинатом: «мимондущее» время человека — это *tempus*, имеющий начало и конец, а все музыка относится скорее к *aevum* (сотворенной вечности), обладающей лишь началом (см.: 15, 130). И оба «измерения» развертываются на фоне *eternitas*.

Вспомним еще раз о спатриализации и, опираясь на музыку, повторим, что для перевода в пространственные координаты временные явления должны обладать высокой мерой внутренней структурности — то есть сильной дифференцированностью, что присуще произведениям позднейших эпох. По нашему мнению, в Средневековье и пространство, и время еще слабо выделены из единого хронотопа: пространство имеет свойства и времени, а время — свойства пространства, они диффузны. И может быть, главный пафос этой эпохи — в борении каждого из качеств этого *единого* за свою специфичность и «самость». Думается, что во многих явлениях разных искусств можно найти подтверждения взаимоприковнения обоих параметров<sup>10</sup>.

Рассмотрение знаменного распева как типично средневекового

<sup>9</sup> Совершенно очевидно, что остановленное время — как неизменяемость — лишь умозрительная абстракция, никогда не осуществлявшаяся в жизни. Важно то, что так мыслил человек Средневековья, ибо из-за своей негетерогенности изменения не были ему даны в наблюдении.

<sup>10</sup> Невозможно не взглянуть на эти процессы с современной точки зрения и не увидеть их особого драматизма, осязательного, может быть, только людям конца XX века: прежняя гармоничная целостность мира все более и более распадается, центробежные силы доминируют над центростремительными — и в этом конек прежнего мира и начало Новейшего времени.

феномена имело двойственный характер. С одной стороны, определяя в наиболее обобщенном виде художественную картину мира, мы опираемся на систему понятий то ли патристички, то ли западноевропейской схоластики как выражение идей раннего Средневековья. С другой — нами привлекались признаки творчества, которое как реально воспринимаемое явление преимущественно относится к позднему Средневековью, а во многом к периоду колебания его устоев. Ведь не случайно именно в XVI веке возникает «многогласие» — как отражение конфликта различных «времен»! На продолжительность и трудную переносимость русского богослужения жаловался (уже в середине XVII века!) антиохийский патриарх Макарий (75), один из высших иерархов православной церкви. Во второй половине XVI века идет и ужесточение церковных канонов<sup>11</sup>, и вызревание новых отношений, взглядов, которые могли бы привести к русскому Возрождению. Оно не состоялось, но процесс уже начался, и XVII веку было суждено его воспринять и продолжить в новых условиях. В ракурсе рассматриваемой проблемы важно то, что и в сфере пространственно-временных представлений не было постепенного перехода к новому типу, но что и во второй половине XVII века сохранялись признаки средневекового типа, так явно запечатленные в древнерусской монодии и нашедшие отражение в оценке постороннего наблюдателя.

Одновременно происходят резкие сдвиги, обозначившие вступление в иной период. Они исследованы рядом ученых (Д. Лихачевым, А. Робинсоном, А. Деминим, И. Голенищевым-Кутузовым, А. Салтыковым и др.). Конечно, этот век — переходный, и новые принципы познания мира еще далеки от классической оформленности, которая характеризует западноевропейское Новое время. Поэтому и в данном аспекте можно лишь указать на то, к чему объективно были направлены процессы, а затем, через новое музыкальное искусство, попробовать выявить их параметры в данное время и в данном ареале.

Для картины мира Нового времени (в науке особенно полно выраженной в ньютоновской физике) характерно представление об абсолютных, объективно существующих пространстве и времени, «пустых», гомогенных<sup>12</sup>. Человек — наблюдатель и познающий субъект всеобщих законов природы.

<sup>11</sup> Все же поразительны сходства в процессах в абсолютно разных условиях, с разными предпосылками и пр. Вспомним, что Стоглавый собор (1551) и Тридентский собор (1562—1563) одной из задач имели восстановление древней традиции, жесткое соблюдение канона. Таковы, например, осуждение наружений внятного пения из-за многогласия, а также новых форм иконописания — в одном случае, в другом — попытки отказаться от многоголосия и вернуться к хоралу.

<sup>12</sup> «Истинное, абсолютное время классической физики сохраняет свою определенность независимо ни от характера, ни от интенсивности изменений, происходящих в материальных системах. Со своей стороны, развитие и существование этих систем является функцией абсолютного времени, которая как бы «отмеряет» продолжительность их существования как реальных объектов... абсолютное время выступает в классической физике как некоторая идеальная мера изменений и преходящих явлений» (65, 56). Этим вопросам в культурологическом аспекте посвящены работы Б. Кузнецова (50; 51), к которым и отсылаем читателя.

Новая действительность, насыщенная событиями, расширяющая окружающий мир, позволяет человеку осознать быстроту течения времени. Стремительно раздвинулись пространственные границы — и земные, и планетарные — в масштабах Солнечной системы, открываемых новых миров. Сложение этой ситуации в Западной Европе можно наблюдать сравнительно рано — уже в эпоху Кватроченто. «Человек Возрождения овладевал временем так же, как он овладевал пространством, и так же, как пространство было понято, измерено, выстроено в соответствии с точкой зрения, находящейся в глазу человека, так и все мировое время было разделено на периоды, расположено в перспективе и сведено, как в единой точке схода, в сознании человека, его памяти» (37, 166).

На пороге Нового времени впервые музыкальное звучание исследуется в его пространственных свойствах. Еще в творчестве предшествующих веков шло завоевание звукового объема — в противовес линейности монодии: вначале как нерасчлененного целого (хотя бы в фобурдоне). Постепенно выстраивается система отношений хоровых голосов на основе высотности, а не их смыслового значения. Они образуют сплошную шкалу — от высоких до все более низких, с преодолением границы, установленной «тенором». У Жоскена и его современников уже прекрасно осознана сила контраста высокого и низкого звучаний, начинается расчленение компактной целостности<sup>13</sup>. В этом заметны параллели с другими искусствами — и более всего с самым «осязаемым» из них — скульптурой. Новое в художественном видении сказалось в развитии «круглой» скульптуры, с разнообразной моделировкой поверхности: то с тающими контурами мрамора, то с резкими бликами бронзы.

Проблема пространства в живописи была главенствующей в Ренессансе, однако лишь маньеризм и барокко приносят в пространственную организацию динамичность<sup>14</sup>, «диссонантность», как бы играют возможностями противоречия между объемным изображением и плоскостью поверхности. Это эпоха различных иллюзионистских эффектов — и более всего пространственных. То же наблюдается в скульптуре и архитектуре, как бы теряющих нередко свою вещественность, массу — в пользу пространственности, воздушности, света (особенно у Бернини). Асимметричность, динамизм; экспрессивность характеризуют все искусства — в том числе и музыку. Опираясь на звуковую шкалу широкого диапазона и равномерного заполнения, композиторы второй половины XVI—XVII веков строят звуковую перспективу, систему ближних и дальних планов, овладевают стереофоническими эффектами и пр. Хоровая масса членится на отдельные объемы — «хоры» в много-

голосной композиции (Андреа и Джованни Габриели, Шютц, Зеленьский и др.), расположенные в разных точках интерьера. Их переключки становятся главной композиционной идеей, используется эффект эхо, перепады динамики и вообще всякого рода контрасты. Венецианская школа как наиболее новаторская наложила отпечаток на все европейское искусство. Новое ощущение пространства отражено и во внимании к колориту, в особенности в инструментальных произведениях тех же венецианцев (восьми-, двенадцатиголосные канцоны, сонаты и пр.), замечательных колористов и в живописи. Смены и наложения отдельных инструментальных групп, собранных по принципу тембрового родства, создают утонченную игру красок, света и тени.

Так обнажается самостоятельность и значимость и темпорального, и спатального аспектов музыкального феномена, в творчестве запечатлевается качественный сдвиг в музыкальном мышлении. Не углубляясь в суть происходящих процессов, отметим лишь стимулы, идущие от нового типа образности, от новой содержательности музыки, отражающей мироощущение человека начала Нового времени.

В восточнославянском ареале Новое время вбирает в себя и ренессансные явления. И в XVII веке отмечается ускорение темпов жизни, формирование человека деятельного. Водораздел между двумя культурными парадигмами в значительной степени прошел по линии понятия «деятельность», причем последнее становится важнейшим показателем новой эпохи и, тем самым, как бы отличительным признаком европейской («западной») культуры вообще. Конечно, процессы совершались постепенно, выявляясь в отдельных моментах, часто выступая скрыто, как внутренняя движущая сила изменений локального характера, иногда лишь как потенция. Обратимся теперь к музыкальному искусству.

Как-то само собой внимание привлекает прежде всего пространственная координата — и действительно, здесь изменения лежат на поверхности. Подобно тому, как в изобразительном искусстве разителен контраст между живописью Средневековья и Нового времени<sup>15</sup>, так и в музыке наиболее ощутимо противопоставление по пространственному признаку. В партесном многоголосии сознание стремится овладеть звучащим пространством, оперировать им, музыка приобретает объемность, «плотность». По отношению к этому творчеству можно говорить о горизонтальном, вертикальном и глубинном параметрах. Само наличие многоголосия задает возможность созвучия (часто достаточно сложного — из двенадцати звуков), расположение партий заполняет огромный диапазон, сразу очерчивая тот звуковой объем, в котором будет двигаться музыка. Различные тембры высвечивает то «верх», то «низ», показывает то «прозрачность», то «густоту» звучания (так

<sup>13</sup> Мы не касаемся сложной и пока совершенно не затронутой проблемы символической трактовки пространственных показателей в творчестве нидерландцев, поскольку в первую очередь речь идет о собственно звучании как материальном субстрате.

<sup>14</sup> «...Барокко выдвигает, может быть, впервые, проблемы темпа движения, скорости времени» (18, 322).

<sup>15</sup> «Нарастающая в течение веков глубина изображения в западноевропейской картине наиболее велика в искусстве барокко, и контраст между пространственностью иконы и картины достигает предела в эту эпоху» (38, 400).

и хочется сказать — «колорита»). Переменность составов — переходы от «многоголосной» ткани к двух-трехголосию — показывает степень глубины фактуры, подчеркнутой позднее эффектом эхо. Осознание этого параметра доказывается и появлением в рукописях помет «тихо» и «голосно». А именно динамические смены Е. Назайкинский считает показателем глубины (70, 76). Проблема параметров музыкальной ткани достаточно сложна и все же исчерпывающе не разработана (имеется в виду проблема как таковая). Однако по отношению к партесному стилю не возникает сомнения в наличии самого явления — объемности музыкального потока.

Если создается произведение, обладающее такими особенностями звучания, причем его развертывание указывает на намеренное, целенаправленное использование их для формирования композиции, несущей большую смысловую нагрузку, — значит, и слушательское восприятие готово к такому их освоению (см. 26; 27). С полным правом можно говорить о «заданности» пространственных координат: равномерное заполнение звучащего диапазона (соответственно современному академическому четырехголосию), специальное выделение ансамблей (или хоров) с пространственным разделением (см. двух-, треххорные концерты, «высокие» и «низкие» ансамбли). Таким образом, произведение разворачивается внутри априорно существующего звукового пространства, которое реализуется через смену объемов, плотностей, колорита.

Интересно сопоставить пространственное решение в изысканном многоголосии, основанном на зрелой полифонической и гармонической технике, с менее развитыми формами — со сплошным, непрерывным звучанием всех голосов в единообразной фактуре (как бы «аккордовой»). Это может быть «партесная гармонизация», по выражению С. Скребкова, — как, например, песнопение «Отца и сына», приводимое Н. Успенским (91, 512—522), или антифон «простого напева на три голоса»:

Видь, где скор-бе-ти ми у-слы-ши мо-я

Бо-лез-ни Го-спод-ня к-то-бо-зо-бу

В тесном расположении голоса то расходятся до трехзвучия и терции с октавным удвоением в нижнем голосе (всегда на главном устое), то собираются в терцию (с унисоном любой пары партий), перекрещиваются, образуя как бы «Stimmtausch» (ср. «скорбети» и «моя болез-ны»). Те же приемы использованы и в Херувимской «скитской», имеющей (во всех партиях) указания «Дылецкая»<sup>16</sup>, которая обращает на себя внимание своей ярко выраженной строчностью и даже «репризностью»:

<sup>16</sup> «Простой напев» обнаруживает удивительное сходство с кантусом фирмусом одного из ранних образцов партесной композиции — четырехголосной Херувимской I половины XVII в. (предположительно до 1638 г. — см. 26, 38—41). Приводим оба напева:

Иначе предстает недифференцированное многоголосие в мощных составах. Обширный звуковой объем (например, двенадцать голосов), несмотря на тембровую группировку, опору на аккорд, из-за отсутствия поддерживающей мелодической линии воспринимается как однообразный<sup>17</sup>. Приводим начало «Задостойника Рождеству» (по Н. Успенскому — 91, 557—558), см. пример 17.

В многоголосии постоянной плотности ткани заметны параллели с народным многоголосием, каким оно известно нам по многоканальным записям. При всех отличиях, связанных с тесным расположением голосов, как бы «наползающих» друг на друга при конструктивном «костяке» I и II теноров и I баса, мы обнаруживаем сплошную заполненность диатона, как бы вибрирование пространства — объем плотен, но подвижен. В цитированном образце партесного письма соответственно однородности объема и временная координата обладает рядом черт, сходных с монодией: слабо выражена расчлененность, господствует настоящий момент, мало отличающийся от предшествующего и последующего, но возникает ритмическая пульсация.

Так первым проявлением временной координаты и в произведениях постоянной плотности, и в концертных формах становится ритмическая упорядоченность, которая постепенно оформляется в тактовый ритм. На примере многоголосных произведений можно увидеть многообразие путей его становления. Здесь и недифференцированная размерность основной единицы — половины<sup>18</sup> (см.

антифон, Херувимская), и складывание таких половин в тактовую ячейку (см. «Задостойник»), и явное нарушение ее, когда выставленный размер в отдельные моменты является чисто условным. Для подкрепления последнего положения приводим концерт «Изми мя, Боже», где явно трехдольная структура втиснута в четырехдольность (см. пример 18).

<sup>17</sup> Необходимо отметить, что подобные произведения типичны только для русского ареала и возникают поздно — после Дилецкого, параллельно с Титовым.

<sup>18</sup> То же мы видим и в распевках XVII века, особенно в юго-западной традиции. И там в отдельные моменты как бы складывается «такт» и успевает охватить небольшой отрезок распева. Однако затем вновь все расплывается в неравномерном движении, подчиненном слову.



В этом же концерте в эпизоде на 12/8 опять трехдольность условна, поскольку текст двудолен<sup>19</sup>:



Однако в основной массе творчества все более отчетливо звучит биение тактового ритма, нередко оформляющегося в типовые (танцевальные) формулы.

Так задаются условия для проявления качественного различия метрики, ритмического рисунка, наконец, для смены темпов (всегда связанных со сменой размера). Возникающая сначала как склонность самого музыкального материала к внутреннему упорядочиванию, «мерность» затем вырастает в заранее задаваемую систему, а пульс как бы «подгоняет» движение.

В концертных формах разнородность материала, богатая палитра приемов создают возможность качественных изменений — и тем самым обостряют ощущение движения, перехода. Глубже осознается разница между «прошлым» — отзвучавшим — и «настоящим», отличным от предшествующего. Есть две качественные характеристики времени: как «настоящего» и «прошедшего». Что же касается будущего, то тут положение сложнее<sup>20</sup>. Наиболее ясно оно выражено в ожидании наступления чего-то. В партесных произведениях его проявление, так сказать, «пассивно»: наличие повторений дает установку на возможность еще одного появления (оборота, эпизода). Для активной устремленности пока еще мало предпосылок: такая ситуация требует высокой функциональной

<sup>19</sup> В заключительном разделе есть малообразумительное указание размера: 8/12. Оно нами переведено в 4/4, хотя возможен и такт в 3/2 — это еще одно свидетельство распливчатости метрической структуры.

<sup>20</sup> На особенности качественных отношений указывалось в некоторых работах автора (26; 101).

определенности, в особенности в ладовой организации. Напряженное ожидание разрешения неустойчивости еще отсутствует, хотя кадансы (прерывающие движение очень часто) уже закрепили формулу «устой — неустой».

Не только качественные характеристики, но и ускорение времени связаны с явлением событийности. Именно событие принято считать показателем движения времени<sup>21</sup>. Наиболее ярко это отражено в появлении контраста, маркирующего переход, смену, наступление иного, нового, предпосылки чего заложены в самой системе музыкальных средств нового искусства.

Благодаря новым качествам музыкального процесса он поддается в большей мере структурированию: и в заданной мерности (такт), и в строении целого. Из соотношения повторов — контрастов рождается музыкальная форма как явление исключительно музыкальное. Так возможным становится «свертывание» временных параметров в архитектонике, всегда содержащей в себе потенциально симультанность. Здесь заметна присущая Новому времени возможность «взаимоперехода» пространства и времени; в сущности — все то же «измерение» времени пространством, что, естественно, предполагает симметричную ситуацию — «измерение» пространства (идеального, «свернутого» образа музыкального произведения) временем (развертка его в реальном воспроизведении). Так обособление, осознание самоценности пространства и времени дало возможность проецировать их друг на друга.

На уровне собственно музыкального произведения обнаруживается отражение нового понимания времени в сугубо музыкальных закономерностях. Как мы уже указывали, они складываются в самостоятельный формообразующий принцип — стиховой. Наиболее полное выражение он получил позднее — в музыке классицизма, где его господство настолько всеобъемлюще, что даже не требовалось его определения. В барокко (в том числе и в европейском) он лишь формируется. Однако именно три его показателя (дискретность, неоднородность и повторность) — выделенные как ведущие в партесном стиле — с наибольшей полнотой воплотили отличия его от распева, в котором доминирует континуальность и, как уже указывалось, «прозаический» принцип.

Стиховой принцип как преломление нового понимания пространства-времени отразил новое миропонимание. Мир человека этой эпохи отмечен высокой упорядоченностью и в то же время динамичностью, он поддается познанию, изменению в результате деятельности. Так закладываются основы миропонимания, которое принесет плоды в следующем периоде русской истории, когда резкий поворот всей жизни государства воплотится в смещении центра в Петербург.

<sup>21</sup> Подтверждение этому находим в области естественных наук (см. 50, 77). Категория «событие» — важнейшая в системе времен, ибо «событие» — это узел всех трех: благодаря ему как вторжению «будущего» проявляется уход в «прошлое», при том, что само «событие» принадлежит настоящему и выражает в наибольшей степени его глубину (объемность, продолжительность).



Здесь хотелось бы коснуться взаимного тяготения различных искусств и возможности их объяснения друг через друга. Так, хотя стиховой принцип был выведен из свойств музыкального процесса, однако он обнаружил несомненные аналогии со «связанной» речью (отчего и возникло его название), сложная структура которой повышает функциональное значение каждого момента и семантические напряжения внутри текста. Не без значения и то, что развитие русского стихосложения совпадает по времени со становлением стихового принципа в музыке.

В типологии культуры Ю. Лотман для этого же времени главный принцип определяет как музыкальный: «Музыкальный принцип (Курсив автора.— Н. Г.-П.) стал осознанным культурным фактом именно в словесном, а не музыкальном искусстве, то есть там, где семантическое двуединство материала обнажало необычность такого построения» (60, 26). Что же, эпоха барокко замечательна постепенной эмансипацией музыки и превращением ее в искусство (и при этом — с помощью организующего стихового принципа).

Вспомним теперь предшествующую эпоху и синкретичность словесно-музыкального явления — мы увидим на примере русской музыки проявление закона распада первичной целостности, высвобождения ее компонентов и, как проявление их исходного родства, отражения музыки в слове и слова в музыке.

Относя культуру этого времени к синтаксическому типу, в отличие от средневековой с ее парадигматическим кодом, Ю. Лотман пишет о том, что полное свое выражение она получает при Петре. И с этим невозможно не согласиться, если обратиться к музыке.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XVII век — время больших перемен — при «послойном» его рассмотрении в сфере музыкальной культуры обнаружил, сколь многообразно проявляются столкновения двух концепций. В одних случаях обнажились такие формы конфронтаций, которые прежде были скрыты в общих процессах, в других — отношения старого — нового носили характер более мягкий. Из всех возможных аспектов нами были взяты общекультурные явления, мировоззренческие установки, эстетические принципы, творчество в его объекте и субъекте. Те уровни культуры, которые прямо контролируются идеологией — как роль музыкального искусства в обществе, «картина мира», эстетические нормы, — большей частью оказались ареной открытой борьбы. Острота конфликта, как отмечалось, определялась тем, что сфера профессионального искусства не охватывала светских жанров, всецело относилась к церкви — и новое, по своему глубинному смыслу уже секуляризованное, вторглось в область религиозных значений. В то же время многое неизбежно развивалось в ключе взаимодействия. Таковы: формирование новой личности, характер творческого процесса и художественного целого. Особого внимания заслуживает явление, которое можно определить по Б. В. Асафьеву как «интонационный кризис». Он выявлен не только в области интонационного фонда, грамматики порождения текста, но и в самом интонировании, в смене интонационного «гештальта», «звучащего образа» (см. главу «Место музыки в культуре» и нашу статью, 28). Обнаружение перелома на этом уровне является ярким подтверждением перемен в музыкальной культуре как целостном явлении.

Не может быть ситуации внезапного исчезновения старой парадигмы — она, испытывая, конечно, потрясения, в чем-то стимулируется ими (см. яркие творческие взлеты в новых распевах, осознание и формулирование своих позиций в полемике). И все же дальнейший путь — это застывание в достигнутых формах, консервация. Средневековая парадигма со своей стороны воздействовала на своего «оппонента», активизируя его деятельность, заставляя представителей нового типа культуры «открыть забрало» и прямо высказать свои положения. Возможно, что в партесной музыке признаки прошлого не всегда были результатом воздействий, а новое рождалось уже со следами своих родственных связей с предшествующей традицией. Таковы остаточные явления, типичные для распева, в партесном творчестве: разноаспектность про-

странственно-временных представлений, традиционные формы существования музыки в культуре, особенности личностного сознания творцов нового стиля в музыке. Дальнейший путь новой парадигмы не однозначен, не прямолинеен. Так, в борьбе и взаимодействиях второй половины XVII — самого начала XVIII века она особенно динамична и плодотворна. Затем — в 20—40-е годы XVIII века — наступает как бы «пауза». Возможно, что это закономерно: отдых после мощного выброса, как бы собирание сил перед новым броском. В эти годы принципиально новых явлений нет, есть широкое распространение достигнутого, известное тиражирование. Впрочем, тут возможно пересечение двух линий: не только закономерного спада в эволюционной кривой, но и влияния общественной ситуации. Петровское время требовало от искусства прямой «пользы», служения задачам государственным, нередко чисто прагматическим (вспомним музыку на торжествах, празднованиях, «Триумфах» — см. 26).

К настоящему времени творчество 10—40-х годов XVIII века нам известно как мало оригинальное, часто суховатое, с налетом «официоза». По имеющимся данным, тогда же продолжает активную жизнь музыка предшественников — творцов 70—90-х годов XVIII века.

В панораме больших культурных «подвижек» нами принимался во внимание один ракурс: стадийный. Однако в действительности он дополнялся национальным: взаимодействовало не только «средневековое — новое», но и «русское — украинское». Это особый аспект — межнациональные контакты, которые в тот период, во всяком случае в момент наиболее острого противостояния, совпадали со стадийными. То, что носителем нового была генетически, этнически, конфессионально родственная культура, имело решающее значение в смягчении жесткости столкновения. Как известно, в дальнейшем произошло слияние обоих русел, в том числе и явное, — жизнь и деятельность культурных деятелей юго-западно-русских земель протекала в Московском, затем Российском государстве. Так еще раз ситуация русского XVII века обнаруживает исключительную значимость и широту процессов, охвативших различные уровни, подуровни — словом, всю систему культуры и — шире — жизни.

XVII век определил глубокий разлом, последствия которого обнаруживаются и по сей день. Так, по отношению к музыке существуют по крайней мере две позиции в оценке роли Украины. Первая из них изложена выше. Согласно другой, влияние Украины нанесло вред естественному развитию древнерусской музыки, лишив ее оригинальности. Тем самым Украина и Россия противопоставляются друг другу в культурных процессах. В этом есть точки соприкосновения с утверждением о пагубном воздействии русской культуры на украинскую. Думается, исследователь должен выявить реальные исторические закономерности. Они заключаются в синтезировании обоих национальных начал — во всяком случае, в рассматриваемый период, а также в неизбежности расширения

сферы культурных взаимодействий в восточнославянском регионе.

Пристальное внимание к пограничью средних и Нового веков раскрыло еще одну странность или, может быть, закономерность. Примерно в одно и то же время — на рубеже XVI и XVII веков — в самых разных регионах Земли, в совершенно различных культурах наступают значительные перемены. Н. Конрад отмечал их в социальной области. Это небывалые по силе крестьянские восстания (49). В духовной жизни это время смены ориентира — философских концепций, художественных стилей. Вряд ли всегда причина сходства явлений — во влияниях. Не следует ли предположить, что в человеческой цивилизации существуют свои ритмы, свои закономерные чередования подъемов и спадов, поворотов и прямых дорог? Ведь нечто подобное начинает проступать для нас и в отдаленные эпохи начала человеческой истории.

Еще раз необходимо подчеркнуть, акцентировать значение того явления, которое пришлось в Восточной Европе на XVI—XVII века, как столкновения двух миров, которые лишь условно определяются как Средневековья и Новое время. Независимо от того, на какие столетия приходится процесс, типологически это противостояние глобальное — культуры «канонической» и «креативной», причем вторая — несомненно «европейская», в то время как первая значительно шире, может быть, культура ойкумены мировых религий или периода их возникновения и утверждения.

Важнейшим моментом в характеристике культур должна быть признана их многослойность, совмещение в них нескольких культурных типов. И, например, как в Средневековье, так и в начале Нового времени на больших глубинах продолжают существовать реликты архаического типа. Однако наиболее полнокровными, динамичными являются те слои, которые в наибольшей степени отвечают настоящему моменту, можно сказать, наиболее «молодые».

Позволим себе предположить, что и в современности на все более глубоких уровнях мы можем обнаружить и остатки Средневековья, и архаики. Они не только есть во все еще живущих объектах (скажем, в тех или иных видах фольклора), но и стимулах, которые рождают новые явления. И то, что кажется нам необъяснимым в контексте культуры конца XX века, на самом деле питается глубинными водоносными пластами (назовем наугад: барды, художники-примитивисты, начавшие рисовать на склоне лет, возрожденные рукописной книги и др.).

Есть свой непростой смысл в постоянном желании соотносить прошлое и современность. На это толкает не только первое, но и второе. Тому есть несколько причин, хотя все они — логическое, «разумное» объяснение «постфактум» того, что идет из глубины современного сознания.

*Причина первая.* С наступлением Нового времени окончилась огромная эпоха, целый мир ушел в память, в памятники, в большей своей части погрузился на пару столетий в полузабвенье, оставив

новому возможность пышно расцвести. Прошло время, и черты минувшего стали постепенно проступать сквозь дымку лет. И чем отчетливее и красочнее становился его образ, тем с большим уважением всматривался в них человек нашего века — с уважением к значительности и значимости ранних этапов своего детства. Понятнее становились пути эволюции, воспринимаемая как закономерные. И простота, безыскусность, а может быть, и неловкость первых завоеваний не казались смешными и примитивными, но обнаруживали скрытые законы роста.

*Причина вторая.* Чем более обнажался драматизм событий при внедрении нового и столкновении его со старым, тем больше ощущалась не только неизбежность смен эпох, но и значительность как приобретений, так и потерь. Тип мышления, мировосприятия, жизни в целом — все то, что жило веками, что питало культуру, что окружало постоянно, уходило навсегда. Ощущение величия событий, их порой трагедийной силы и особого оптимизма от сознания мощной силы нового не может не потрясать нас, ибо и наше время — время ухода большого культурного периода. Обращение к прошлому, иногда его идеализация, в известной мере отражает глубокое разочарование современного человека в идее прогресса, движения, устремленного к высшему и лучшему. Пафос всей культуры Нового и Новейшего времени — то есть европоцентристской — исчерпался. Человек конца XX века остро чувствует, что приближается к грани, за которой начнется новый этап. Поднимаясь все выше, он предчувствует, что ему вот-вот откроется новая вершина, возможно, отделенная долиной, пропастью. И тогда на прошлое смотришь другими глазами, задаваясь вопросом: не будет ли новое как отрицание нынешнего нести в себе приметы предшествующего «эона». Вся история видится не только как путь, пройденный человечеством и усеянный памятниками, но и как пульсирующий процесс. Уловить смысл его ритмов значит в какой-то мере предсказать грядущее (то, что *грядет* — приближается).

В черед смен как будто намечился сквозной принцип: от нерасчлененности, слитности к дифференциации, от-делению, разделению. Многие, что в позднейшее время развивается как ряд самостоятельных побегов, прослеженное до истоков, приводит к первоначальному единству, к стволу, корню.

В музыке мы можем взойти к слитности слова и напева, еще дальше — к единству их с жестом и движением, как к цельному проявлению человека вовне. И тогда впереди нас ждет все большее и большее раздробление — теперь уже (внутри) чисто музыкального искусства.

Но даже не выходя за его пределы, в путях, которыми оно развивалось, можно увидеть и другую закономерность: чередование господства слитности, континуальности и разделенности, дискретности.

Так, континуальность присуща монодии Средневековья, уступая все более дискретности на последующих этапах. Однако в более отдаленных временах, с трудом реконструируемых для

европейских народов, но сохранившихся в культурах неевропейских, континуальности еще нет (см. 5), она должна быть завоевана. Не можем ли мы предположить, что уже сейчас есть признаки будущего периода с возрождением принципа континуальности? Это видно в тяготении к интегральности разрозненного знания, к объединению разных культур в единую макрокультуру. В искусстве — к синтезу несовместимых явлений. В музыке — к появлению звучаний сплошного заполнения (как в одновременности, так и в движении). Звуковое пространство опять слитно, но сложно организовано по внутренней структуре. Движение континуально из-за отсутствия членения и измерения, в нем господствуют ритмы подъемов и спадов. В отборе тембров (как натуральных, так и синтезированных) преобладают расплывчатые дрящиеся пятна. Это как бы реакция на распад связей в строгой додекафонии, пуантилизме.

В музыке вернулась способность к погружению в созерцание, но в совершенно не похожей на средневековую форме. Время обыгрывается в самых экстремальных формах вплоть до потери ощущения его протекания. Подобно более древним формам, музыка не имеет четких границ, особенно не выделено окончание — и тогда из нее можно «выйти» в любой момент. Это как бы дрящийся природный процесс. Завоеванная пространственность не исчезает, но приобретает другие формы, устремленные к созданию впечатления расширения земных горизонтов и выхода в Космос. Присущая высокому искусству Средневековья приподнятость над обыденным, уход в высокие сферы религиозного созерцания возвратились как стремление к единству человека с Природой, Космосом. И может быть, этот путь ведет в «потерянный рай» целостности человека, его гармонии с самим собой, с окружающим миром, со всем человечеством, в жизнь, исполненную высшего, вечного смысла.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2-е изд. Т. 7
2. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2-е изд. Т. 10
3. Ленин В. И. Полное собрание сочинений, 5-е изд. Т. 4
4. Ленин В. И. Полное собрание сочинений, 5-е изд. Т. 24
5. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М., 1986
6. Антология мировой философии. М., 1969. Т. I, ч. 2
7. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977
8. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973, с. 43—52
9. Барсова Н. А. Из истории партитурной нотации // История и современность. Л., 1981, с. 6—32
10. Былинкин В. К., Грихин В. А. Сямеон Полоцкий и Симон Ушаков. К проблеме эстетики русского барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982, с. 191—220
11. Бычков В. В. К вопросу о восточно-христианской гносеологии // Историко-философский сборник / МГУ. М., 1971, с. 57—79
12. Бычков В. В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. Вып. 7 / МГУ. М., 1972, с. 148—167
13. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977
14. Бычков В. В. К вопросу о древнерусской эстетике (методологические заметки) // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985, с. 303—310
15. Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984
16. Вашилин Е. А., Фофанов В. И. Исторический материализм и категории культуры. Теоретико-методологический аспект. Новосибирск, 1983
17. Византийская литература. М., 1974
18. Виплер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970
19. Витань И. Общество, культура, социология. М., 1974
20. Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976, с. 40—61
21. Владышевская Т. Ф. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения // IX Международный съезд славистов. Доклады. М., 1983
22. Гай Н. К. Историческая поэтика и история литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986, с. 117—127
23. Герасимова-Персидская Н. А. Записи на певческих рукописях XVII—XVIII вв. / Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977, с. 32—40
24. Герасимова-Персидская Н. А. Введение // Николай Дилецкий. Хоровые произведения. Киев, 1981, с. 5—22
25. Герасимова-Персидская Н. О. Рукописи багатоголосних творів XVII—XVIII ст. у фондах Відділу рукописів ЦНБ АН УРСР // Фонди Відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук УРСР. Київ, 1973, с. 116—129
26. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983
27. Герасимова-Персидская Н. А. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Киев, 1986, с. 18—28
28. Герасимова-Персидская Н. А. «Интонационный кризис» в русской музыке XVII века // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. М., 1986, с. 120—131
29. Герасимова-Персидская Н. А. «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII — первой половины XVIII веков // Русская хоршая музыка XVI—XVIII веков / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 83. М., 1986, с. 136—152
30. Герасимова-Персидская Н. О. Слово і музика в XVII столітті // Українське літературне барокко. Київ, 1987, с. 272—287
31. Голенцишев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия) // V Международный съезд славистов. Доклады. М., 1963
32. Голенцишев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. М., 1973
33. Головаха Е. Н., Кроник А. А. Психологическое время личности. Киев, 1984
34. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984
35. Гуревич А. Я. Вопросы культуры в изучении исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986, с. 153—167
36. Давыдов Ю. Н. Культура — природа — общество // Традиции в истории культуры. М., 1978, с. 41—60
37. Данилова И. Е. О категории времени в живописи Средних веков и раннего Возрождения // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 157—174
38. Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1978
39. Демин А. С. Представление о переменчивости жизни в XVII веке // ТОДРЛ. Т. XXX. Л., 1976, с. 149—163
40. Дилецкий Николай. Идеи грамматики музыкальной: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М., 1979
41. Дилецкий Николай. Хоровые произведения. Киев, 1981
42. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982
43. Заболотная Н. В. Текстологические особенности крупной композиции партесного письма // Проблемы русской музыкальной текстологии по памятникам русской хоровой литературы XII—XVIII веков / ЛОЛГК, Л., 1983, с. 173—194
44. Зверева С. Г. Русские хоры и мастера пения конца XV — середины XVII века. К проблеме организации певческого дела в средневековой России. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1988
45. Коган М. С. Принципы построения историко-культурной типологии. // Известия Северокавказского научного центра высшей школы: Общественные науки. 1976, № 3, с. 39—47
46. Каждан А. П. Роберт де Клари и Никита Хоннат — некоторые особенности писательской манеры // Европа в Средние века: экономика, политика, культура. М., 1982, с. 294—298
47. Коган Л. Н. Категория «культура» в системе категорий исторического материализма // Проблемы систематизации категорий исторического материализма: Тезисы Республиканского координационного совещания. Челябинск, 1983
48. Кон Н. С. В поисках себя. М., 1984
49. Конрад Н. И. О смысле истории // Запад и Восток. М., 1972, с. 446—486
50. Кузнецов Б. Г. Современная наука и философия. М., 1981
51. Кузнецов Б. Г. Встречи. М., 1984
52. Кручинина А. Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII в. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. Л., 1978
53. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси // Избранные статьи. Т. 3. Л., 1987, с. 3—164
54. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков // Избранные статьи. Т. 1, Л., 1987, с. 24—260
55. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные статьи. Т. 1. Л., 1987, с. 261—354
56. Лозовая И. Е. О принципах формирования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки / МГДОЛК. Сб. трудов. М., 1982, с. 3—21
57. Лозовая И. Е. Знаменный распев и русская народная песня (о самобытных чер-

- тах знаменного столбового распева) // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 83. М., 1986, с. 26—45
58. Лой А. Н. Социально-историческое содержание категории «время» и «пространство». Киев, 1978
  59. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970
  60. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970
  61. Лотман Ю. М. Динамические механизмы семантических систем // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I. Тарту, 1975, с. 76—80
  62. Маркгарн Э. С. Теория культуры и современная наука. М., 1983
  63. Материалы з історії української музики. Партезний концерт. Київ, 1976
  64. Меушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976
  65. Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М., 1977
  66. Морозов А. А. Симеон Полоцкий и проблемы восточно-славянского барокко / Барокко в славянских культурах. М., 1982, с. 170—190.
  67. Мостепаненко А. М., Забов Р. А. Научная и художественная картина мира (некоторые параллели) // Художественное творчество. Л., 1983, с. 5—12
  68. Музыкальная эстетика западно-европейского Средневековья и Возрождения. М., 1966
  69. Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. М., 1978
  70. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982
  71. Неретина С. С. Образ мира в «Исторической Библии» Гийара де Мутэна // Из истории Средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 106—141
  72. Плюханова М. Б. О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. / Художественный язык Средневековья. М., 1982, с. 184—200
  73. Поветкин В. И. Гудебные сосуды древнего Новгорода (из опыта восстановительных работ) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л., 1986, с. 155—167
  74. Протопопов В. В. О русских музыкантах по записям в синодиках XVI—XVII веков // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л., 1986, с. 176—177
  75. Путешествие восточного патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1986
  76. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975
  77. Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974
  78. Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья XI—XIII веков: Очерки литературно-исторической типологии. М., 1980
  79. Робинсон А. Н. Симеон Полоцкий и русский литературный процесс. // Симеон Полоцкий и его издательская деятельность. М., 1981, с. 7—45.
  80. Рогов А. И. Проблемы славянского барокко // Славянское барокко и историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979, с. 3—12
  81. Роменец В. А. Історія психології стародавнього світу і середніх віків. Київ, 1983
  82. Савельева О. А. «Плач Адама». Круг источников и литературная семья памятников // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985, с. 164—182
  83. Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 398—412
  84. Салтыков А. А. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича — по «Посланию к Симону Ушакову» // ТОДРЛ. Т. XXVIII. Л., 1974
  85. Смоленский С. В. Мусякийская грамматика Николая Дилецкого. Памятники древней письменности. Вып. 128. Спб., 1910
  86. Советский энциклопедический словарь. М., 1981
  87. Удальцова З. В. Историко-философские воззрения светских авторов ранней Византии // Византийские очерки. М., 1982, с. 3—22
  88. Успенский Б. А. Архангелская система церковно-славянского произношения / Из истории литургического произношения в России. М., 1968
  89. Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка // IX Международный съезд славистов. Доклады. М., 1983
  90. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968
  91. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971
  92. Успенский Н. Д. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков. Хрестоматия. Л., 1976
  93. Философский энциклопедический словарь. М., 1983
  94. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. Журнал искусств. 1922, № 1, с. 28—32
  95. Фролов С. В. Многообразие как типологическое свойство древнерусского певческого искусства. // Проблемы русской музыкальной текстологии по памятникам русской хоровой литературы XII—XVIII веков. Л., 1983, с. 12—46
  96. Харламович К. В. Малороссийское влияние на русскую церковную жизнь. Казань, 1914
  97. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986
  98. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983
  99. Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. Л., 1984
  100. Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Л., 1986
  101. Gierasimowa N. Historyczne uwarunkowanie kategorii czasu w muzyce // Muzyka. 1978, № 1, str. 21—32
  102. English Piano Music for the young musician. Budapest, 1976.
  103. Szwejkowski Z. Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego. Warszawa, 1977, str. 134—140

## SUMMARY

### N.A. Gerasimova-Persidskaya 17th-Century Russian Music: the Conjunction of Two Epochs

This book attempts at investigating such a situation in the history of music when both general and particular regularities can be easier traced and the hidden mechanisms of the prevailing processes brought to view. The 17th century in Russia was a distinctive period in this respect: the intersection of two epochs, the time of great upheavals, of discord, peasants' revolts, and schism. A question naturally arises to what extent music was involved in these processes and how this involvement manifested itself, whether there was dissent in music as well. The points of departure in this study are the postulates of the confrontation in that period between the two worlds, the two cultural paradigms — medieval and modern — and the idea that in the 17th century this confrontation signified both strife and coexistence.

Chapter I is devoted to the cultural situation in the 17th century and provides a characterization of the cultural paradigms.

An important period for the future of the whole of Europe, the 17th century was a pivotal stage in the history of Eastern Slavs. It was the time when their cultural and historical types were being shaped, national consciousness formed, and the foundations for further progress were being laid. The later reforms of Peter the Great would have been impossible were it not for the policies pursued by his father, Alexis I Mikhailovich, whose reign was marked by further centralization of power, strengthening of autocracy, final enslavement of peasants, colonization of new lands, and a number of most important political actions, in particular the unification of Russia and the Ukraine. Czar Alexis supported Patriarch Nikon's reform of the Church which had led to dissent equal in its impact to the Reformation. The difference was that the ruling Church accepted the reform while the broad popular masses were in opposition. Public opinion took these changes as violation of the holy of holies: "The opponents of the reform saw in it the collapse of the traditional way of life, departure from true 'old faith', and even the approach of the doomsday" [77, p. 6]. Meanwhile, the reform was needed in order to unify Church rites and offices throughout the entire Russian State, and had at its basis the idea going back to Ivan the Terrible who visioned Moscow as a "third Rome" and the centre of the Orthodox world.

The reunification of Russia and the Ukraine had a telling effect on the reform and the current cultural processes. By the middle of the 17th century the Ukraine was on the upsurge in all spheres of life (contemporary scholars term this period "national Rebirth"). The flourishing of arts and literature, the spreading of literacy due to a network of communal schools, the appearance of higher educational establishments called Collegiums (among them, the Kievo-Mogilansky Collegium, later the celebrated Kiev Academy), all this stipulated cultural progress, characterized by openness to interethnic contacts, assimilation of Western experience and its interpretation in national forms. Coming in contact with Russian culture, Ukrainian culture served as a "translator", it stimulated the transformation processes. That was the beginning of the culture of the Modern Era: the 17th century saw the coexistence of age-old medieval and the newly arising modern culture. Let us consider their paradigms.

A "cultural paradigm" is a certain "code" according to which culture as an integral whole and each of its individual components emerge. "Emergence" is a continuing process, this being a condition for the functioning of culture in its wholeness during a long period of time until it remains self-identical. Appearing as a result of its permanent attributes crystallization, the paradigm is not perceived by its carriers, and is revealed post factum.

How do paradigms emerge and disappear? How can the change of paradigms be

visualized in the sphere of musical culture? On the one hand, the appearance of a paradigm of a new type intensifies the moment of discrimination and divergence; on the other, the cultural process is continual. Its continuity appears, however, as a wave-like movement, with crests and long and short rises and falls. Each cultural epoch has its own zone of maturity, with the basic characteristics being stable and the paradigm manifesting itself to its full. The discreteness of a paradigm forms precisely due to the remoteness of the peaks of different cultural epochs. At the same time, any actual period carries elements of a future style, a new type of paradigm, i. e. along with the predominant trend, there are also side drifts. When the priority of the dominants weakens, while the new is not strong enough, there comes the confrontation which usually continues for a long period of time. Therefore, the paradigms do not replace one another abruptly, rather there is "strife" between them and inevitable interpenetration.

Let us now turn to the period in question and examine its paradigms, each taken in its perfectly crystallized form.

The medieval philosophy had determined a highly developed semiotic quality of culture and the dominance of the canon. The canon means a tradition lent the status of law: it sanctions that which has previously formed as fundamentally true, that which bears a sign of eternity. Being a graphic representation of timelessness, the canon conditions perpetual reproduction. In Russian monody, for instance, the place of each recurrent sacred song in the daily, weekly or annual service was canonized. New chants were sung "by the model" or a melody was composed out of a body of large elements (*popenkas* — characteristic short melodic motifs, *thetas* — whole melodies in melismatic style). Thus, the musical paradigm was distinguished by a high stability of norm and the predominant idea of identity; singing was determined by the text and orientated toward contemplative immersion into transcendental ideas.

The musical culture of the Modern Era corresponded to the new system which was anthropocentric, had emancipated components (religion, philosophy, science, arts), and was marked by the growing role of the individual and his creativity. The invariant axis of its paradigm was the musical composition of specific genre having typical structure, common intonational idea and bearing the stamp of the composer's individuality. This paradigm, most fully represented in classical compositions, was the summit the musical culture of the early Modern Era strove to reach.

The medieval paradigm with its major component — the *raspev* monodic system of the Orthodox Church — was still predominant in Russia in the first part of the 17th century, but initial forms of many-voiced singing based on *raspev* had already appeared. New polyphonic music of European type coming from the Ukraine intruded into this art. In the first half of the 17th century it was represented by single specimens and therefore produced no noticeable influence on the old music. Beginning from the 1650s, polyphonic music was spread to such an extent that we can now speak of the confrontation between the two types of musical art. This confrontation was expressed in the comprehension of the social role of music, and in polemics reflecting socially significant controversy. The impact of the new was strong enough for its elements to penetrate into the traditional forms. As compared with Western Europe, where the early 17th century witnessed contention between the *antiquo* and *moderno* styles, between the Renaissance and Baroque, i. e. the phenomena belonging to different stages of the Modern Era, in Russian music it was a collision of two epochs corresponding to two formations, namely the Middle Ages and the Modern Era. A similar situation in Europe could have been observed in the rapprochement of the Gregorian chant and early many-voiced singing and the Venetian choral music of the late 17th century.

The rapidly developing processes make it possible to see with more clarity how both paradigms retained their equality for some time and competed, and then (almost simultaneously) the features of one type of music started to penetrate into another (for instance, the transition to staff notation in *raspev*, the influence of *partes* singing on *znamenny raspev*, and on the other hand, the appearance of polyphonic compositions based on the *cantus firmus* of traditional melodies, the influence of the intonational fund of traditional melodies, some peculiarities of the interpretation of a musical composition, etc., of which we shall speak later). Finally the new, borrowing some elements from the old, completely supplanted the latter; archaic forms survived in some "ecological niches" safeguarded by the Old Believers. The very fact of those relics being preserved shows the inimitability of Russian musical culture.

The outlined paradigms are considered in several aspects. One of them is the subject-matter of Chapter 2 entitled "The Place of Music in 17th-Century Culture: Confrontation and Interaction".

Religious and secular art was where the Old Russian culture had been functionally divided for centuries. Certain Hermeticism, a characteristic feature of the Middle Ages, and "divine spiritual singing" were juxtaposed to the folk musical mode of life. These were two different artistic worlds, two philosophies. Both intoning and the idiom were delimited and sacralized, while the influence of folklore could only be perceived subconsciously. By the 17th century both spheres of musical creativity reached their highest levels and revealed typological parallels (lyricization, melismatic styles, etc.). At that period the three major areas: folk (peasants' oral) creativity, professional ecclesiastical (written) art and secular (to be more exact, extra-ecclesiastical, for the themes were spiritual) oral music, acquired new dimensions. Thus, the area of "sublime" art was represented both by monody and polyphony; extra-ecclesiastical music produced and raised to its highest the dynamic form of *cantus*, the three-part song, which freely moved between professional (written) and folk (oral) art similar to "oral literature". Its influence on the ecclesiastical art is obvious — it was the channel through which the secular element ingressed.

The peaceful opposition of *cantus* and sacred forms was due to their different spheres of existence, which did not hinder mutual influence. It was inside church music serving the "sublime" purpose that the strife was on. This leads to a conclusion that a certain unity is needed for confrontation, in this case this is the unity of content and function. What is then the essence of differences between *raspev* and the *partes* polyphonic a cappella singing?

The art of singing, connected with the highest sphere of values by its purpose in spiritual life, permeated the medieval man's whole life, and for this reason it was as "commonly known" as folklore. Therefore, a situation of misunderstanding could not occur in respect to church monody. At the same time, it was not initially intended for hearing since being part of syncretic practice it was orientated not toward a human being, but toward the transcendental<sup>1</sup>. However, its importance in a ritual was well understood by the ecclesiastics. St. John Chrysostom wrote in his Commentary on Psalm XLI: "Nothing elevates the soul more, nothing reveals it more, raises it above the things of earth, frees it from corporeal bonds, instructs it in philosophy, and helps to achieve complete rejection of worldly matters as do a harmonious melody and divine singing directed by rhythm" [68, pp. 114—115]. Estrangement from the prosiness of the current moment emphasized the basic idea of timelessness, of the everlasting supreme being. Here governs the system of values common to all arts. In painting, for instance, it found expression in the phenomenon of inverse perspective. Among the phenomena of the same order is the qualitative orientation of time with its values of the past. In music, a temporal art, this is expressed in the following antinomy: proceeding in time as the actualization of a musical object versus the timelessness of its existence due to its recurrence, to its self-identical reoccurrence. Like spatial perspective, musical perspective also has many aspects: the domineering extended present and the slightly outlined reverse flow of time into the past.

A comparison of *partes* singing and *znamenny raspev* shows that the differences affected all aspects of the musical process. Instead of flowing from one tone to another, the chordal vertical is given predominance in the former, while the concordance of voices necessitates ordering within a single pitch system tending to centralization and polarization in the major and minor modes. In time, accordingly, the predominant uniform movement finally leads to the accented bar. Intoning, the very nature of sounding, is also different. We know from the literature that the contemporaries and foreign visitors noted that Russian choristers had deep voices, and the Ukrainian singers, on the contrary, had high and tender (including children's) voices. The Syrian Patriarch Macarius remarked: "We consider it [gruff, deep voice.— N. G.-P.] a defect, and they find our high tunes indecent. They mock at the Cossacks' tunes saying that these are the tunes of Franks and Poles which they know" [75, pp. 165—166]. What was the reason for the new to take root so quickly? Partly because the

<sup>1</sup> "Here [in the Trinity and St. Sergius Lavra.— N. G.-P.] all is subordinated to a single objective, to the highest effect of catharsis of this musical drama, and so all that is collateral does not exist, or at least falsely exists if taken separately" [94].

"alien" was all the same close to the "lay" tunes, but the main reason was that *partes* singing had already been adapted in the art of the South Western Russia.

Along with the features characteristic of the contraposition of *partes* singing and Old Russian monody, there are some general points: the same texts, and the same purpose. Some features of succession can also be found in the music itself. For instance, some melodic tunes were assimilated, and some rudiments of compositional principles were preserved (see examples Nos. 1—7 which demonstrate the links between monody and *partes* polyphony in works set to one and the same text).

The role of the performer had significantly increased, he was now a highly specialized singer (in contrast to *strochnoye* many-voiced singing with the chorister singing any line). The system of training changed: the knowledge of the staff notation as a condition for learning more new works replaced simple memorizing of *raspevs*. Newness is a major merit, and therefore most varied (and for various combinations) concerts had been created using the same texts. Music was intended for listeners, thus turning a temple into a kind of "concert hall".

For the first time in Russian culture, art became an object of critical public discussion — the collision of the two worlds gave rise to sharp polemics. Opinions differed, however, only in what concerned many-voiced singing. *Raspev* remained intact much longer. The defenders of old tradition saw in *partes* singing not a new artistic phenomenon but a "sign" of that which was alien, sympathy with the Polish Roman Catholic Church, that is deviation from true faith. On their part, the apologists of the new criticized *strochnoye* many-voiced singing as aesthetically unacceptable. In this way the opponents diverged in their principles of music assessment.

The art of *partes* singing is more closely connected with actual time, with its historical period which as often as not dictated the subjects of musical works. In the Ukraine, this art served for strengthening the foundations of religious faith and for establishing religious dogmata counter to that of Greek Catholics. The same holds true for the subsequent stage, now within the framework of Russo-Ukrainian culture when historical time exerted an ever greater influence on music. Thus, the meaning and purpose of a musical phenomenon had changed: it was no longer fixed in the system of continuous recurrences, but was created for an occasion, for the given transient moment, and for immediate performance. This means that the musical phenomenon itself became transient. This range of problems is discussed in Chapter 3 entitled "Musical Composition and Musical Object. The Place of These Concepts in the Two Paradigms. Specific Features of Functioning. Contextual Links. Structure".

The European culture of recent centuries has developed a conception of a musical composition according to which it is the only stable reality on which the whole system of musical art is founded. A musical composition is characterized as being *autonomous, finished and fixed*, as a creation of the "epoch of the composer's music". In the strict sense of the word, this concept cannot be applied to *raspev*, neither can it be applied to *partes* art without reservations. Therefore, a more wide concept is suggested — "musical object" — which includes "composition" as a particular. The main characteristics in its definition are the method of creation and the mode of existence.

The introduction of definitions for the music under study is connected with the problem of discriminating and singling out one phenomenon out of many similar ones. A study of *raspevs* and *partes* concerts has shown that it is necessary to establish for them the axis "similarity-dissimilarity". Most common for them is the similarity in respect to texts: this is the starting point from which branching into variants begins (variations of *raspev* in monody, "autographed" and local *raspevs*, concerts based on one and the same text). In the retrospect of centuries it is seen how a vaguely outlined phenomenon began to be more concentrated and integrated and how features many times repeated would become the main characteristics of a musical composition. Thus, variance was an indispensable condition for the existence of *raspev* (to counter-balance canonicity), yet this had not been understood for a long time because the main thing, the text, remained unchanged. Identity along the main coordinate eclipsed deviation. Beginning from the second part of the 15th century, however, the singers began to fixate the differences, a "reevaluation of values" happened resulting in that the musical realization of the text came into the foreground. The stable-mobile relationships formed in the following way: the context (of genre, *glas* or modus, service) and the text were stable; the neumatic fixation of *raspev's* musical component which existed in a set of closely or distantly related models was polysemantic.

Structure is one of the criteria determining a musical object. *Raspev* has a functional system of elements which act according to the structure of the text: initial and final formulas characteristic of each *glas* (set of *popovkas*), etc. Isolation is smoothed out, recurrence as a principle is absent, the structure is asymmetrical, and differences are small and unimportant.

Such is the first aspect of a musical object. The method of reproduction in *kriuki* notation depends on the primacy of word (the text was put down first, and above it, the signs). Words direct the performer and "recall" the melodic line for him. Reliance on the text makes notation strict, and at the same time gives it a scope for freedom (polysemy in sign reading, context relevance of signs, variance of rhythm and pitch). A tendency for more accuracy can be observed in the later stages of monody existence, in the period when various styles and notations for them (*demestvoennoye* and *putevoye*) as well as "composed" chants emerged. During this period auxiliary symbols and clannabar letters began to be used to accurately fix the pitch. But that was already the time when *partes* singing and five-line notation began to penetrate into Russia.

Creation of a new model in *raspev* is based on similarity, on its bearing resemblance to the prototype. Its functioning in performance and notation also rests on similarity (variant means similarity here). Recurrence of *raspevs* at a particular moment ensures their recognition. *Raspev* is meant for permanency.

A *partes* composition was meant for an occasion as it were in its orientation, and many compositions had never been performed more than once. Thus, written art creates preconditions for "immortalizing" a recorded composition, but in can be either performed or not (in contrast to oral art). In this way *partes* works are so to say halfway between a medieval musical object and a "classical" model, which is autonomous, individual and has an author. In the meantime, it is still "submerged" in a mass of other works, and the typical predominates in it, influencing the author's idiom as well.

It is virtually impossible to distinguish between the *partes* compositions as such (at least between the majority of them). An example of this is the cited here Glory to Czar Alexis Mikhailovich, which has no distinctive features (Example No. 8). The rare exception were some inimitable compositions created, for instance, by Diletsky and Titov. A cycle of four-part compositions presumably belonging to Diletsky is given to illustrate how the author's style is identified and how an anonymous composition is attributed to an author on this basis (Examples Nos. 9-14). Analysis has revealed that his composition does not contain original, characteristic exclusively of this cycle intonational findings, while a great number of elements, similar and even identical with those in other compositions, which are employed to construct a composition in a new way using typical techniques, points exactly to the level of the author's individuality manifestation.

The aspect of the composing technique is closely connected with the problem of the autonomy of a composition, in particular, with the stability of a musical text. As we have already noted, a composition can undergo revision, beginning from a reduction of the choir body and changing the selection of timbres (for instance, eight- or twelve-voice variants, or replacement of some parts with others) up to restructuring the whole: change of tonal plan, rearrangement of sections, reworking of the same thematic material. Finally, kind of concert "families" are formed, which have related sections of the *musical* text. In this way a *given* concert is closed but the borders between this concert and closely related works are unsteady.

Inner structure is the criterium of closeness. In concerts it rests on such universal laws as discreteness, recurrence and contrast. The first is the most common and signifies the abundance of cadences and the bringing out of the concluding constructions. The sectional margins are emphasized — by means of contrasting texture, change of mode and occasionally of key, as well as change of movement speed and time. Fractional continuation is also achieved through frequent change of voices in ensembles and the intruding *tutti* interruptions. Repetition is usually sequential (from repetition of motives to small repeated forms) or, less frequently, arch. Specimens of typical *rondi concertati* can be found as well. Contrast involves all the above devices, plus dynamics, range of sound, timbre composition and texture. The relationship of discreteness, recurrence and contrast constitutes the leading principle termed by us "the verse principle" which characterizes the processes of emancipation of music as an independent art.

Tracing the advance of the "classical" type of musical composition, we can discern it as movement from the common fund of *popovkas* and exact copying of a model to its modified reproduction (variant of chant in *raspev*, reworked *partes* concert) with common large structural units — migrating blocks, "constant epithets" (see below) and, finally, to the common "vocabulary of the epoch" in the original and unique compositions. Here the composer's individuality becomes of decisive importance.

Chapter 4: "The Concept of the Individual and the Problem of Authorship".

Culture viewed through its paradigms includes a corresponding concept of man. We are especially interested in two aspects: the individual's creativity (man as a subject of creativity) and the individual's worldview reflected in art (man as an object of creativity). The first aspect is directly linked with the problem of authorship.

The ideas of individuality are irrelevant in respect to the Middle Ages, to be more precise, individuality appears as generalization. Another point is that "the individual-personality origins ... should be sought for in emotional experiences rather than in abstract theological categories" [38, p. 82]. This is particularly true of Old Russian culture which hardly tended toward abstractions and scholasticism, even less than European and Byzantine cultures. Therefore art, music included, was a mode of "thinking about the world", and the prevalence of emotion and intuition bore profound (although "abstract") psychologism.

A new understanding of the individual started to form in the 17th century and found reflection in new singing styles and strict differentiation between "local" and "autographed" *raspevs*. The appearance of names attached to *raspevs* is an evidence of new creative self-awareness. On these grounds this period might be defined as pre-Renaissance.

The 17th-century deep historical shifts and enlivened intercultural contacts posed before man the question of defining his affiliation with a group (social, national, confessional). Newly gained self-awareness was especially evident in descession. The 17th century saw many outstanding public figures and brilliant personalities in all spheres of life, the pride of place belonging, undoubtedly, to Protopope Avvakum.

It is remarkable that changes affected all sections of society. This period can be regarded as the time of birth of an "active man". One of the aspects of his self-realization was mastering of his trade at the level of professionalism. In music this was expressed, in particular, in the growth of the theoretical component. Diletsky's *Idea grammatiki musikhskoi* (The Idea of Musical Grammar) occupies a prominent place among various treatises. It should be pointed out that his treatise deals with "grammar", i. e. it provides rules for music composition along with theoretical postulates and general aesthetical tenets. Diletsky illustrates his text with excerpts from his own compositions, and this is a sound proof of a new understanding by a master musician of his importance. He advises to learn from contemporary composers, thus acknowledging that contemporaneity is no less substantial and prestigious than age-old traditions. All the more remarkable is his regard for the "alien", catholic, protestant, foreign-language musical art with its use of instrumental accompaniment, that is the art that was antipodal in its very idea. In this way openness of both culture and the individual was formed.

Easy training through mastering the "grammar" was in correspondence with a new tendency in art, the tendency to newness in creativity, to its potential infiniteness ("openness" in contrast to closeness of the body of medieval chants). The reverse side of the ability to create more new compositions, more often than not to be performed only once, was lack of originality in these compositions and, consequently, the anonymity of art. To sum it up, creativity did exist, albeit its scope was limited.

Now let us see how man himself was reflected in his art. What immediately arrests one's attention is the heightened emotional force taking the place of mellow, lucid and elevated feelings. The polar states of dazzling joy, exultation, tenderness and profound grief, insurmountable "tearful" softness testify to the growing attention to emotional experiences, to human individuality. We might here speak about a certain "lowering" of content: from eternal and infinite down to transient, to immersion into the rapidly flowing life. The role of details and particulars had increased, such as a sudden change of emotional state or concrete, occasionally daily-life details. This is reflected in a new intonation, in a melodic turn, dance rhythm, or recitative exclamation.



Professional music allows us to see how traditional texts were now interpreted, for works by Byzantine hymnographers used in Old Russian monody — in *raspevs* — still constituted the bulk of all texts. The 17th century revealed their emotional charge, ecstatic repentance and dissolution of the soul in tears, achievement of certain catharsis, all this especially strongly expressed in music. Self-revelation through an emotion, i. e. through music, leads to pausing at a given word, it is either drawn or repeated. A new "interpreter" of the texts emerges before us due to music. A new interpretation of the word, as well as the appearance of works set to newly created texts, most graphically demonstrate the changes that occurred in the individual's inner world.

The word is treated differently — it is separated, as it were, from the fused text and music in *raspevs*, and music reveals its phonetical nature, reflecting its pronunciation, as well as its content, illustrating the meaning by the pattern of musical-rhetoric figures. These are linked not so much with the word proper as with the emotion it expresses. Fixation with a particular textual situation and stability of musical realization allow us to name this phenomenon a "constant epithet".

Another aspect of the new art is its orientation toward the audience, thus assuming a distinctly sermonic and therefore oratorical function. This also signifies the shift of the centre of attention toward man.

The turbulent 17th century saw the struggle between various strata and groups of the population, when various human types were brought to the surface and clashed with each other. Yet we can discern some generally shared features, for instance high emotionality discussed above. It is sufficient to name Protopope Avvakum, an ardent advocate of old tradition but a truly Baroque man as to his emotional power and depth.

Man's reflection in the art of his time has one more level — it is the picture of the world refracted in his creativity. This is the topic dealt with in Chapter 5: "The Concept of Space and Time and the Specific Features of Two Musical Chronotopes".

The concepts of space and time are the structure-forming elements in each cultural paradigm. A step from the Middle Ages to the Modern Era was the rise to a new stage in man's cognition of the world and the laws governing it.

Time is slow in *raspevs*, it seems to stop because of the fluent and unburied development — without tending to succession, without distinct boundaries. The absence of periodic division into segments prevents grasping the melody as a whole, the melody would not "convolute", would not yield to be structuralized. As for the spatial coordinate, the monody of *raspevs* lacks spatiality, for it does not have "volume". Space is to be understood here as corresponding to the medieval notion of *spatio* as "extent", in this case applied to *raspevs* [see 34, p. 101]. If we take for the criterium consecutiveness or simultaneity as the difference between the temporal aspect and *spatio*, then the music of the Russian Orthodox Church rite will be "spatial".

The absence of vectors, undiscernible qualitative characteristics (past — present — future) and continuity, which create extended present — all this is a reflection of "eternity" as extratemporal (but simultaneous) existence (of entities, things, and phenomena). To continue the characterization of the medieval chronotope, it should be assumed that space (mental space reflected in artistic creativity) is infinite, closed, and corresponds to eternity (as the general law of the temporal coordinate), while movement is inside — inside a closed space and inside "eternity". Music, accordingly, moves without moving anywhere, it "exists" permanently without a need to speed for the future "devouring" time. Yet the spatial-temporal organization is multilevel and homogenous (let us point to practical activity itself, included in the time that is "passing by"). The correlation of times fits into Thomas Aquinas' system: man's *tempus* having a beginning and end, and music relating to *aeuum* (created eternity having only a beginning). Both "dimensions" develop against the background of *eternitas*.

A hypothesis seems feasible that time and space are diffuse in the Middle Ages. Perhaps the main driving force in the art of the later period was therefore the struggle of each coordinate for its "selfhood". Within the scope of the problem under study, it is important that in the second half of the 17th century there still existed an art carrying in itself such a chronotope as *raspevs*, along with obvious changes signifying transition into a new period.

As is known, the Modern Era picture of the world (in science most fully expressed in Newtonian physics) is based on the idea of space and time as absolute and objective-

ly existing, as "empty" and homogenous. Man is an observer and the subject cognizing the general laws of nature. Without referring to West European art as a whole, we would like to mention that the independence and importance of both temporal and spatial aspects of a musical phenomenon come to the fore in the 16th- and 17th-century music, and the qualitative shift in musical thinking becomes imprinted in art. The stimulating factors here derive from the new type of imagery and the new content of music reflecting the worldview of a new man.

In the musical art of Eastern Europe the spatial coordinate immediately draws one's attention, for here the new lies on the surface. In *partes* singing, the mind strives to master the sounding space; music acquires volume. We can now speak about the horizontal, vertical and depth parameters. Different timbres emphasize the "top", or "bottom", or the "density" of texture or its transparency. Variability of voice composition reveals the deepness of texture accentuated by the echo effect and change in dynamics (see the remarks "soft", "strong"). A music composition develops inside an a priori existing sound space which is realized through the change of volume, density and colour.

The new qualities reveal themselves differently in the specimens with invariable density of texture (with unchanged number of the sounding voices) and those with variable density of texture (i. e. of the concert type). The cited specimens with invariable density of texture are characterized, first, by the features they share with folk many-voiced singing, and, second, by the presence of dense though mobile, vibrating as it were, volume. Due to a weakly pronounced differentiation of space, the temporal coordinate also has a number of features close to monody: segmentation is hardly discernible, and with the appearing rhythmic pulsation the present and the past moments still differ only slightly. "Regularity", arising as an inner tendency to orderliness, gradually grows into a preset metric system.

A sharper difference is created in concerts due to variegated material and an abundance of techniques. In this way a more profound divergence appears between what has ceased to sound, "the past", and the "present" that differs from what preceded it. This is how a qualitative difference in time arises in *partes* singing. As concerns "the future", the preconditions for active tendency are still nonexistent, as there is no strongly expressed instability. The future is "passive" so to say, it manifests itself as a possibility of yet another recurrence in arch repetition (i. e. the future is still directed into the "past", "the future" is like the "past").

The increased degree of contrast facilitates the appearance of the qualitative characteristics of time and also its accelerated movement, i. e. it results in a rise in the level of eventfulness — and an event is an indication of time flow.

Because of its new qualities, the musical process now yields to structuralization, while the combination of repetitions and contrasts gives birth to a music form which always carries in itself potential simultaneity. In this way, temporal parameters "convolute" in the architectonics. Here we see a possibility, inherent in the Modern Era, of the "mutual transition" of space and time ("convolution" of the process in the architectonics and "evolution" of a musical composition being performed).

At the level of a musical composition, the new understanding of time can be observed in the purely musical patterns of its structure. These patterns are united in three characteristics of the prosodic principle. This principle, reflecting the new understanding of space-time, also reflects man's new view of the world. His new world is highly ordered, dynamic, cognizable, and changeable as a result of activity. For the time being, these fundamental views of the world are at a formative stage, they will yield fruit in the next period of Russian history when the transference of the centre from Moscow to St. Petersburg shall signify a radical change in the life of the country.

The Conclusion makes a summary of some chief points. The "layer-by-layer" examination of the 17th century reveals multiple manifestations of the collision of two conceptions in the sphere of musical culture. In some cases it was confrontation previously latent in the general process, in others the relationships between the old and the new were rather smooth. Most of the levels of culture which were controlled by ideology (the role of musical art in society, the "picture of the world", aesthetic standards) turned into the arena of open strife. The interactive relationships can be observed in such spheres as a new personality formation, creative process and the artistic whole. Of special interest is the "intonational crisis" (to quote Boris Asafyev) obser-

ved in the area of intonational fund, the grammar of text engendering and, finally, in intoning proper, in the change of the intonational "Gestalt". This crisis is a graphic demonstration of changes in musical culture as an integral phenomenon.

Under some influence from the new phenomena the old paradigm assumed certain modified forms and remained rigid from then on. In its turn, the old paradigm affected its "opponent" and activated the latter's manifestations. It is quite possible that the signs of the past had not always been the result of influences in *partes* singing, and the new was born carrying traces of its ties of relationship with the preceding tradition. Further development of the new paradigm was not straightforward. It was especially dynamic from the second half of the 17th to the very beginning of the 18th century, the period marked by contention and interaction of the old and the new. Then came a "pause": the creations of preceding decades continued their "active life", nothing new in principle was produced, and what did appear were close imitations of the existing masterpieces. This was, perhaps, not simply a drop in the evolution curve but also the effect of the social situation. The time of Peter the Great demanded immediate "benefits" from art and its serving the needs of the State, hence a tinge of officialism and certain dryness.

The aspect of interethnic links is of particular importance. During that period, at the moment of climatic opposition of the paradigms, the national characteristics of culture coincided with the phasic ones. It was a vital factor that the carrier of the new was the genetically, ethnically and confessionally kindred Ukrainian culture, for this mitigated the impact and helped in the synthesis that followed. It should be mentioned that the later differences in assessing the importance of Ukrainian culture in the development of Russian music and the controversy between the "Russophiles" and the "Westerners" can be traced back directly to the 17th century.

The two worlds confronting each other in Eastern Europe in the 16th and 17th centuries are conventionally termed as the Middle Ages and the Modern Era. Typologically, this confrontation was of global nature, it was the confrontation of canonical and creative cultures, the latter undoubtedly "European" while the former much wider (perhaps the oecumenical culture of world religions).

An important point in the characterization of cultures is that they contained several layers and combined several cultural types. Relics of the archaic type continued to exist in the Middle Ages and at the beginning of the Modern Era. Yet the most vital and dynamic of them were the layers which most fully corresponded to the present moment, the most recent ones. We can find the remnants of the Middle Ages and archaisms at the deeper layers of contemporaneity as well. They exist not only in the still living objects but also in the stimuli activating new phenomena.

The constant desire to correlate the past and the present is not groundless. We shall point to one reason which is relevant for the subject under discussion. The more dramatic were the events accompanying the progress of the new and its collision with the old, the more clearly was understood not only the inevitability of the change of epochs but also the significance of both the attainments and the losses. The greatness of events, their forcefulness reaching at times the scope of tragedy, and the singular optimism arising from comprehension of the powerful dynamism of the new cannot but greatly impress us, for our time, too, is the time of egression of a large cultural period. The 20th-century man acutely feels his approach to the frontier separating him from a new stage. The whole of history appears as a path pursued by humankind and marked by the monuments it created, and also as a pulsing process. To catch the purport of its rhythms means to foresee the future within the limits of the possible.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Мотеты на стихи Симеона Полоцкого

Симеон Полоцкий — фигура во многом ключевая в русском XVII веке. Его роль в формировании культуры нового типа, литературы барокко, в развитии виршеписания исключительна. Он как бы фокусирует наиболее характерные черты искусства слова в XVII веке — подобно Симону Ушакову в живописи, Николаю Дилецкому в музыке — однако слава и степень воздействия на современные ему явления несоизмеримо выше. Всех этих деятелей сближало не только вершинное положение в своей области искусства, но и родство художественных идеалов и принадлежность новому направлению в условиях сильной конфронтации с традиционалистами. Это могло бы обусловить и взаимное личное тяготение. О связях Полоцкого и Ушакова, литературы и живописи, свидетельствует издание в Царской (Верхней) типографии «Повести о Варлааме и Иосафе» с гравюрами по рисункам Ушакова (Афанасия Трухменского). Сейчас представляется возможность проследить контакты литературы с музыкой: найдены три мотета на тексты Стихир Симеона Полоцкого из «Повести».

Созданная в Центральной Азии, «Повесть» восходит к индийским первоисточникам и представляет собой переложение легенды о Будде (Будасфе — Иосафе), которое на протяжении веков миграции из культуры в культуру постепенно обростало новыми включениями, сохраняя неизменными основную мысль и сюжетный костяк: увлекательную фабулу, насыщенную драматическими событиями, идею отрицания стяжания богатства и власти, ухода из мира и уединения в созерцании. «Повесть» была известна в Тибете, распространилась в Иране, Средней и Малой Азии, арабских странах, получила новое воплощение в Византии, затем была занесена в Европу богомильскими странниками, переведена на ряд языков. На Русь она проникает не позже первой половины XII века — возможно, благодаря преп. Антонию Печерскому. Вероятно, ее славянский перевод был осуществлен именно в Киеве<sup>1</sup>. Ссылки на нее имеются в «Повести к Василию игумену о белоризце» Кирилла Туровского. Притчи из нее вносились в Прологи, Измарагды, Четьи<sup>2</sup>. Исключительно русской среде принадлежит

<sup>1</sup> И. Н. Лебедева. К истории древнерусского Пролога: Повесть о Варлааме и Иосафе в составе Пролога // Труды Отдела Древнерусской литературы, т. XXXVII. Л., 1983. С. 39—53.

<sup>2</sup> О. В. Творогов. Притчи Варлаама в собраниях древнерусских рукописей Пушкинского Дома // ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, с. 380.

Стих «Прими мя пустыни»<sup>3</sup>, получивший широчайшее распространение примерно с XV века<sup>4</sup>. Возможно, что его появление связано с новым изводом «Повести», появившемся в это же время<sup>5</sup>. Популярность Стиха во многом объясняется тем, что он был распет в традициях знаменного распева и бытовал как в устном предании, так и в невневной записи, позднее — в украинских ирмологиях — в нотолинейной записи. К XVII веку относятся новые многочисленные списки «Повести», а виршевое переложение Стиха получило кантовое воплощение. Наконец, в 1637 году в Кутенском монастыре (г. Орша в Белоруссии) «Повесть» вышла из печати. Таким образом, издание Полоцкого в 1680 году увенчало долгую традицию жизни этого произведения.

Интерес ученого белоруса объясняется не только стремлением издать популярное светское произведение, но и причинами более личного характера. Сюжет в мудром отшельнике — наставнике царского сына — переключался с отношениями Полоцкого с любимым учеником — царевичем, затем царем, Феодором Алексеевичем<sup>6</sup>. Жизненная ситуация как бы воспроизводилась в высокой литературе, получала ранг вневременности, с другой стороны — она как бы была «прообразована» в «Повести». В таком случае образ Варлаама вбирал в себя черты автора издания, на него переносились поучения, притчи, прямая речь, а вставные Стихиры приобретали смысл непосредственного обращения к царственному воспитаннику. Наконец, Полоцкий «вторгается» в древний памятник, вводя собственные тексты. Для этого Полоцкий выбрал самый драматический момент: расставание Варлаама с царевичем. Так происходит дальнейшее усиление роли прямой речи, что характерно для «Повести» в целом. В то же время можно здесь усмотреть и более многозначный момент, если учесть, что вскоре после выхода «Повести», в том же году, Симеон умирает. Памятуя об этом, совсем иначе прочитываешь слова прощания Варлаама: «Аз же не имам остати зде, но отхожу в путь свой» и описание горя царевича. Быть может, царский наставник чувствовал приближение смерти, думал о вечном расставании.

Прежде, чем обратиться к музыкально-литературным произведениям, несколько слов об их источнике. Пятиголосные мотеты записаны киевской нотацией в поголосниках, хранящихся в библиотеке «Матце Српска» (г. Нови Сад) в Югославии. Комплект поголосников (имеются также шестиголосные сборники) представляют собой исключительные по богатству и необычности оформ-

ления книги<sup>7</sup>. Происхождение рукописей пока не известно. На них есть печать Саввы Туюлюя — сербского культурного деятеля конца XVIII — начала XIX веков, связанного с Украиной и Россией. Однако в доступной литературе никаких упоминаний в приобретении им рукописей партесных произведений нет. Рукописи (необычного формата — 10×19,5 см) записаны южнорусской скорописью конца XVII — начала XVIII века, того же времени и нотолпись. Это специально выполненные книги, самой удивительной особенностью которых является вклейка гравюр на фронтисписе. Такое оформление могло бы встретиться в украинских ирмологиях, для партесных рукописей это совершенно уникально. Кроме того, гравюры принадлежат известным западноевропейским мастерам братьям Йозефу Себастиану (1700—1768) и Йоганну Баптисту (1712—1787) Клауберам и одна — Йоганну Андреасу Пфедфелю (1674—1748). Как можно предположить, гравюра в начале книги партий служила «вводом» в содержание, создавала определенное настроение и соответствовала музыкальным произведениям. Так, в пяти поголосниках есть прямая связь между мотетами и тематикой Страстей Христовых, воплощенной в гравюрах.

Три мотета, связанные с сюжетом «Повести», не имеют указаний ни на имя композитора, ни на автора текстов, как и все остальные сочинения данного собрания. В сборнике они занимают последнюю позицию — возможно потому, что являются произведениями светскими. Впрочем, вполне возможно, что их исполняли в день памяти Варлаама (16 ноября)<sup>8</sup>. Остается открытым вопрос о том, были ли мотеты созданы при жизни Симеона Полоцкого. Самые ранние известные сейчас списки относятся к последним годам XVII века. Так, эти произведения внесены в сборники концертов Синодального собрания 977 (ГИМ), которые могут быть датированы на основании других имеющихся там произведений. Здесь содержатся Многолетия, в частности, «царю Петру». Поскольку упоминается патриарх Адриан (1690—1700), а царь Иван умер в 1696 году, то время записи Стихир — 1696—1700 годы. Созданы же они могли быть еще во время царствования Феодора — то есть в 1680—1682 годах.

В издании Симеона Полоцкого Стихиры имеют членение на снитагмы («звездочкой») — возможно, их автор предполагал музыкальное воплощение. Три текста образуют одно целое: «экспозиция» царевича Иоасафа, прощальные речи Варлаама и горе царевича и его обращение к Варлааму. Три мотета несомненно представляют цикл — однако в основном по текстовому содержанию, не выявляя чисто музыкальных принципов объединения на уровне драматургии. Нет контраста — не только яркого, но даже достаточно заметного. Нет и тематических арок. В то же время мо-

<sup>3</sup> С. В. Фролов. Из истории древнерусской музыки (ранний список стихов покаянных) // Культурное наследие древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1978.

<sup>4</sup> Н. А. Герасимова-Персидская. Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке // ТОДРЛ, т. XXXVIII. Л., 1985, с. 331.

<sup>5</sup> И. Н. Лебедева. Афанасиевский извод и лицевые списки Повести о Варлааме и Иоасафе // ТОДРЛ, т. XXXVIII. Л., 1985, с. 42.

<sup>6</sup> Показательно, что Полоцкий в своих Стихирах называет Иоасафа царем.

<sup>7</sup> Шифры: МР.1.5.

<sup>8</sup> Стихиры, в числе других пяти- и шестиголосных произведений, изданы: Украинские партесные мотеты начала XVIII века. Редактор-составитель Н. А. Герасимова-Персидская. «Музична Україна». К., 1991.

теты находятся в несомненном родстве — и по общности состава партий, и на уровне интонационного материала. Есть повторяющиеся — «сквозные» — приемы, как это типично для партесного стиля. Таково, например, крупное построение имитационно-секвенционной структуры на мотив с кварттовым «возглашением» (Примеры 1, 2, 3). Нетрудно заметить в Примере 2 использование цепей восходящих секвенций в соответствии с текстом «возводящего мя». Точно так же в Примере 3 можно предположить применение аналогичных секвенций для усиления смысла слов («распалися») и передачи аффекта. Начало Стихиры «От корене царска» демонстрирует особое внимание к слову «царска» (фигурации, восходящие и нисходящие секвенции), стремление выделить слово «израсте». В традициях партесного стиля и применение бесконечных канонов для выражения радости, ликования.

Как уже говорилось, большое место занимают обращения, восклицания и пр. Композитор не оставляет такой текст без внимания — см. возгласы-повторы (Пример 5). Вопрос «Кто ми будет» усиливается повторением, «приращением» и текста, и музыки (Пример 6). Есть и попытки «персонифицировать» вокальную партию. Так, речь Варлаама передана I басу, к которому имитационно присоединяются II бас и II тенор. Возможно, что следующая затем система пятиголосных канонических секвенций призвана иллюстрировать слова «но отхожду в путь свой» (Пример 7).

Три мотива сконцентрировали многие типичные приемы партесного творчества своего времени. Однако особое значение они приобретают благодаря авторству текста — ведь партесный концерт ставит как одну из трудных проблем вопрос о происхождении текстовой стороны. Вероятно, это одни из самых ранних (если не первые) произведений на свободно сочиненный текст, что станет характерным для музыки XVIII века.

Можно ли говорить о личных связях Симеона Полоцкого с музыкантами его времени? Этот вопрос получает новые аспекты благодаря мотетам-стихирам. Напомним, что автор «Блудного сына» обращался к музыке в своих пьесах, что последние годы его жизни — время царствования Феодора Алексеевича — совпадают с периодом особой активности Николая Дилецкого (создание новых редакций «Грамматки мусикийской», особый размах творчества), с появлением выдающегося композитора следующего поколения — Василия Титова. Другой аспект исследования стихир — авторство музыки. Можно ли предположить, что Титов, положивший на музыку «Псалтырь рифмотворную», создал и эти стихиры? В настоящее время у нас нет свидетельств, подтверждающих или опровергающих эту возможность. Однако отметим, что известные сейчас концерты Титова по стилистическому комплексу отличаются от данных мотетов.

Как видим, находка анонимных мотетов и установление автора текстов поставили целый комплекс проблем, касающихся не только собственно музыки, но и творческих контактов в среде деятелей различных видов искусства и культурной жизни России в конце XVII века.

"От корене царска"

1

A. по-кв-за-ся и то-го за-по-ве-дем,

T<sub>1</sub> по-кв-за-ся, и то-

T<sub>2</sub> и то-го за-по-ве-дем, и то-го за-по-ве-дем, и то-

B<sub>1</sub> и то-го за-по-ве-дем, и то-го за-по-ве-

B<sub>2</sub> по-кв-за-ся и то-го

и то-

-го за-по-ве-дем, и то-го за-по-ве-дем, и то-

-го за-по-ве-дем, и то-го за-по-ве-дем

-дем, и то-го за-по-ве-дем, и

за-по-ве-дем, за-по-

-го за-по-ве-дем, и то-го за-по-ве-дем де-ла-

-го за-по-ве-дем, и то-го за-по-ве-дем де-ла-

то-го за-по-

-ве-дем

- тель,  
- тель, де-ла-тель из-ра-ден по-ка-за-ся  
де-ла-тель из-ра-ден по-ка-за-ся

- во-дем  
из-ра-ден по-ка-за-ся

2 "Просвещенный разум"

воз-во-  
воз-во- дя-ще-го, воз-во- дя-ще-го  
воз-во- дя-ще-го мя ко-спь-се-ни-ю,  
воз-во- дя-ще-го, воз-во- дя-ще-го мя ко-спь-се-ни-ю

- дя-ще-го, воз-во- дя-ще-го мя,  
воз-во- дя-ще-го,  
- мя  
- ю, воз-во- дя-ще-го мя  
- ю, воз-во-

воз-во- дя-ще-го, воз-во- дя-ще-го, воз-во- дя-ще-го  
воз-во- дя-ще-го,  
воз-во- дя-ще-го, воз-во- дя-ще-го мя  
воз-во- дя-ще-го, воз-во-  
- дя-ще-го, воз-во- дя-ще-го мя

мя ко-спь-се-ни-ю, ко-спь-се-ни-ю,  
воз-во- дя-ще-го мя ко-спь-се-ни-ю,  
се-ни-ю, ко-спь-се-ни-ю,  
се-ни-ю, ко-спь-се-ни-ю

3 "Устамих доблестней царя Новафа"

рас-па-ли-ся, рас-па-ли-ся, рас-па-ли-ся  
рас-па-ли-ся, рас-па-ли-ся  
рас-па-ли-ся, рас-па-ли-ся ду-ше-ю  
рас-па-ли-ся, рас-па-ли-ся ду-ше-ю  
рас-па-ли-ся, рас-па-ли-ся ду-ше-ю

"От кореня царя"

от ко-ре-не цар- ска, от ко-ре-не цар-

от ко-ре-не цар- ска, от ко-ре-не, от ко-ре-не

пре-крас-на ветвь из-рас-тет,

ска

пре-крас-на ветвь из-рас-тет,

цар- ска

пре- крас- на ветвь

пре-красна ветвь из-рас-тет, от ко-ре-не цар- ска

пре-красна ветвь из-рас-тет, от ко-ре-не цар- ска

из- рас- тет, от ко-ре-не цар- ска

"Пророцтва думи"

Ца-рю И-о-а-са-фу, ца-рю И-о-а-са-фу

Ца-рю И-о-а-са-фу, ца-рю И-о-а-са-фу

гла-го-ла-ше, гла-го-ла-ше, гла-го-ла-ше, гла-го-ла-ше

гла-го-ла-ше

гла-го-ла-ше, гла-го-ла-ше, гла-го-ла-ше

"Устнах доблестный царь Иосиф"

Кто ми, кто ми бу-дет, кто ми бу-

кто ми, кто ми бу-дет, кто ми бу-

кто ми, кто ми бу-дет, кто ми бу-

- дѣт на - став - мнѣ ко спа - се - ни - ю

7 "Прощенный душою"

Аз же не имам о - ста - ти

Аз же не имам о - ста - ти здо, не имам о - ста - ти

Аз же не имам о - ста - ти

Но от - ход - жу в путь свой,

Но от - ход - жу в путь свой,

здо, но от - ход - жу в путь

здо, но от - ход - жу

здо,

но от - ход - жу в путь

свой, но от - ход - жу в путь

свой, но от - ход - жу

в путь свой,

но от - ход - жу в путь свой,

свой, но от - ход - жу в путь свой

свой, свой

свой,

в путь свой, но от - ход - жу в путь

но от - ход - жу в путь свой

но от - ход - жу в путь свой

но от - ход - жу в путь свой

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
Особенности культурной ситуации в XVII веке.	
Характеристика культурных парадигм Средневековья и Нового времени . . . . .	6
Место музыки в культуре XVII века — конфронтации и взаимодействия . . . . .	20
Музыкальное произведение — музыкальный объект. Место этих понятий в обеих парадигмах. Особенности функционирования. Контекстные связи. Структура . . . . .	40
Концепция личности и проблемы авторства . . . . .	67
Концепция пространства-времени и особенности двух музыкальных хронотопов . . . . .	78
Заключение . . . . .	97
Использованная литература . . . . .	102
Сиптагы . . . . .	106
Приложение . . . . .	115

### Замеченные опечатки

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
109	17-я сверху	poitmic	poietmic
	16-я снизу	песемату	песенату
115	14-я сверху	Иосафе	Иоасафе
	20-я сверху	Иосафе	Иоасафе
116	1-я сверху	пустыни	пустыне
	13-я сверху	белоруса	белоруса

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 03 января 1992 г.

Монография

**Нина Александровна Герасимова-Персидская**

**РУССКАЯ МУЗЫКА XVII ВЕКА**

Встреча двух эпох

Редактор Н. Заболотная Художник Б. Резников  
Худож. редактор А. Головкина Техн. редактор С. Вуданова  
Корректор В. Голяковская

ИБ № 4319

Подписано в набор 10. 02. 88. Подписано в печать 09. 02. 94. Формат 60x90 1/16. Булгак офсетная. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л. 8,0. Усл. п. л. 8,0. Усл. кр.-отт. 8,25. Тираж 5.000 экз. Изд. № 14788. Заказ № 6816

Издательство "Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14

Типография № 6 В. И.

**Герасимова-Персидская Н.**

Г 37 **Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М.: Музыка. 1994. — 126 с., нот.**

ISBN 5-7140-0330-6

Историко-теоретическое исследование видного украинского музыковеда посвящено процессам, происходившим в русской музыке XVII века. В центре исследования — переход от средневековой монодии к партесному многоголосью, сопровождавшийся борьбой и взаимодействием двух типов музыкального мышления. Анализируя этот переломный момент в истории русской музыки, автор показывает его обусловленность переменами в области социально-экономических отношений, идеологии, культуры.

Для музыкантов, специалистов смежных видов искусств, эстетиков, культурологов.