

И.А.ГАРДНЕР

# БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ

РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Сущность. Система. История



МОСКОВСКАЯ ДУХОВНАЯ АКАДЕМИЯ  
СЕРГИЕВ ПОСАД 1998

УДК 281.93:783  
ББК 86.372+85.318  
Г20

Художник  
В.И.Кружковский

МОСКОВСКАЯ ДУХОВНАЯ АКАДЕМИЯ  
Московская обл., г. Сергиев Посад,  
Троице-Сергиева Лавра  
(ЛР № 0300784 от 25.11.1997 г.)

Издание осуществлено при участии  
ООО «СТАР ИНТЕР»  
(ЛР № 065192 от 22.05.97 г.)

© Holy Trinity Russian Orthodox Monastery,  
Jordanville, New York, 1977  
© Московская Духовная Академия, 1998

ISBN 5-88056-008-2 (ООО «СТАР ИНТЕР»)  
(том I)  
ISBN 5-88056-007-4

*«Богослужбное пение Русской Православной Церкви» И.А.Гарднера представляет собою систематическое изложение истории русского церковного пения от начала христианства на Руси до первой четверти XX столетия. Особое внимание уделяется вопросу о «литургической природе» канонического пения. Автор излагает церковный взгляд на музыку и ее место в жизни Церкви: православное каноническое пение является не просто элементом или компонентом богослужения, оно — один из видов самого богослужения.*

*И.А.Гарднер данным трудом во многих отношениях дополняет и корректирует научные исследования отечественных православных музыковедов — протоиерея Димитрия Разумовского, протоиерея Василия Металлова, Ст.В.Смоленского, Н.Д.Успенского и др.*

*Настоящий двухтомник может быть использован как наилучшее современное пособие для духовных учебных заведений, а также явится весьма полезным для читателя, интересующегося церковной музыкой.*

9 июня 1997 года

**Профессор-архимандрит  
Матфей (Мормыль)**

## ОТ АВТОРА

Принося мою искреннюю благодарность за содействие изданию настоящего труда Русскому Православному Богословскому Фонду в Нью-Йорке, П.М.Фекуле и другим жертвователям, считаю долгом поблагодарить и некоторых лиц, своей энергией много содействовавших появлению в свет этой книги:

Д-ра Марину Викторовну Ледковскую, Ивана Афанасьевича Шияна, Владимира Петровича Морозана и других.

При этом мне хочется благодарно отметить и прежнюю помощь Фонда, оказанную мне для моего труда.

В 1963 г. Фонд оказал мне помощь для поездки в Англию для исследования находящихся там древнерусских рукописей демественного пения, что было мне необходимо для моей (на немецком языке) докторской диссертации.

Благодаря содействию Фонда было напечатано несколько моих духовно-музыкальных произведений.

И. Гарднер

Мюнхен

*Всем добрым труженикам на ниве  
русского богослужбного пения*

ЧАСТЬ I

# **ВВЕДЕНИЕ**

СУЩНОСТЬ И СИСТЕМА

## Глава 1

### ПРЕДИСЛОВИЕ И ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемый труд не является научным исследованием. Он был задуман скорее как учебное пособие для тех, кто чувствует потребность глубже ознакомиться с богослужебным пением нашей Церкви, и притом ознакомиться не только с его теперешними практическими формами, но и познать его сущность и его тысячелетнее прошлое, узнать в меру возможности тот путь, который это пение проделало до сегодняшнего дня. Знание всего этого укажет, хотя бы в общих чертах, тот путь, по которому надлежит идти деятелю на русской церковно-певческой ниве, чтобы богослужебное пение было церковным и являлось одной из форм самого богослужения, и оставалось в то же время русским. Кроме того, как в Церкви, так сказать, живы все времена, то это пение и знание о нем не должны порывать связи с прошлым. Другими словами, оно, с одной стороны, хранило бы предания прежних времен, а с другой стороны, не порывало бы с настоящим, но и не уклонялось бы в сторону от главной своей сущности — богослужения, не было бы увлечено течениями, преследующими только эстетические и индивидуальные цели.

Найти этот средний путь поможет знание всей системы и истории нашего церковного пения.

Настоящий труд представляет собой суммирование и основательную переработку для русских православных людей моих лекций по истории и сущности русского церковного пения, читанных на славянском отделении философского факультета Мюнхенского Университета за время от 1954 г. по 1977 г. на немецком языке. Для русского православного

читателя многое из этих лекций можно было опустить, как хорошо с детства знакомое; кое-что нужно добавить — одним словом, основательно переработать записи моих лекций за 20 лет.

Составитель старался суммировать все до сих пор известные данные о системе и истории русского литургического певческого искусства, и где это было необходимо, критически рассмотреть некоторые взгляды в этой области.

Главной задачей автора, особенно в первой части настоящего труда, было приведение в порядок сведений о системе нашего церковного пения. Здесь нельзя было очень глубоко входить в рассмотрение вопросов чисто литургического и литургико-археологического характера. Это — область особой дисциплины — литургики и литургической археологии. Этой исторической стороны мы будем касаться иногда лишь в той мере, в какой это необходимо для сознательного отношения к теме и для избежания некоторых ошибок, которые могут произойти от ошибочного понимания некоторых выражений и некоторых фактов.

Поэтому обращено внимание на правильное употребление различных выражений и терминов. Нельзя забывать: правильное пользование специальными выражениями и терминами — признак образованного в данной области человека. А это так или иначе дает такому человеку известную авторитетность в данных вопросах.

Также по мере надобности и в общих чертах затрагиваются чисто музыкальные теоретические вопросы, особенно в тех случаях, когда дело касается современного хорового пения. Это — область теории музыки, затрагиваемая литургическим музыковедением лишь постольку, поскольку музыкальная стихия используется православным богослужением и составляет его существенный и неотъемлемый элемент.

Прежде всего нужно точно определить наш предмет и ответить на вопрос: **Что представляет собой в своей сущности богослужебное пение?**

Нам приходится поставить так вопрос потому, что, несмотря на кажущуюся ясность вопроса, ответы на него обычно не основаны на каком-либо определенном руководящем суждении, и потому разными лицами даются разные. Громадное большинство — и не только мирян, не только музыкантов, певцов и регентов, но многие из духовенства считают, что церковное, т.е. богослужебное, пение **ц е л и -**



к о м относится к области музыки: церковное пение есть, по их убеждению, хоровая м у з ы к а и все отличие церковного пения от пения светского заключается только в том, что церковное пение исполняется в церкви во время богослужения и тексты его — церковно-славянские.

Но такое понимание церковного пения и основанное на нем определение — очень поверхностны и никак не дают представления и понятия о нашем предмете. Более подробно об этом мы будем говорить в первой части нашего труда.

Говоря о церковном пении мы будем иметь в виду не только певческо-мелодическое исполнение того или иного богослужебного материала, но вообще рассматриваем проявление музыкальной стихии в богослужении, или, точнее — использование музыкального элемента в православном богослужении, и в частности — у русских. Как мы увидим далее, самое элементарное проявление музыкального элемента в богослужении выражается уже в простом чтении на одном тоне и тем уже резко отличается от чтения обычно разговорной манерой, где музыкальный элемент почти совершенно отсутствует.

Но каждому, кто имеет тесное соприкосновение с делом русского церковного пения, практически ли, или же теоретически, необходимо знать этот предмет не только в его внешних проявлениях, но и в его сущности, в его прошлом, знать о его своеобразных музыкальных и технических законах и знать его исторические пути. Такое знание предохранит от разных уклонений в посторонние, но, быть может, смежные области, предохранит и от дилетантского увлечения, основанного на «личном вкусе» или на предположении, что «так вероятно должно быть». Мало того, знания нашего предмета в литургическом и историческом аспекте предохранят от могущего быть привлекательным увлечения супермодерными течениями.

Поэтому изучение нашего предмета в рамках доступных более или менее широким кругам церковных деятелей естественным образом разделяется на две неравные по объему части:

1. Систему русского церковного пения и
2. Историю его.

Само слово «система» вызывает представление об известном п о р я д к е . В этот отдел войдет рассмотрение

вопроса о сущности богослужебного пения вообще. Результат этого рассмотрения должен дать руководящие вехи и для практической деятельности, и для изучения теоретической стороны нашего предмета.

Весьма существенным пунктом изучения системы русского церковного пения является рассмотрение т и п о в исполнения церковного пения. Эта тема тесно связана с практической литургией и отчасти также с литургической археологией. Так как хоровое богослужебное пение русской церкви является теперь почти исключительным типом пения за богослужением, то, казалось бы, было бы излишним говорить о типах церковного пения, если бы дело в данном случае не касалось общих указаний устава богослужения православной церкви и не ограничивалось только применением предписаний этого устава в русской церкви.

Здесь очень важно отметить, что несмотря на то, что устав богослужения, т.е. порядок следования текстов, богослужебных действий и проч., одинаковы для всех национальных частей единой православной церкви<sup>1</sup> — пение в каждой из этих национальных частей имеет свое, отличное и в мелодике, и в типе пения, и даже в способе петь для каждой национальной поместной церкви и для каждого православного народа. Эти различия создались в течение многих лет и в результате действий многих условий. Рассматривать их здесь было бы слишком долго. Это выходит из рамок нашей задачи. Кроме того это потребовало бы от широкого круга читателей многих специальных знаний, и при том часто знаний в отдаленных от нашей главной темы областях. Это — дело специалистов.

Мы только подчеркиваем здесь, что нашей задачей является изучение системы и истории только богослужебного пения русской церкви. Возможно, что нам придется иногда касаться богослужебного пения не только других православных народов, но и богослужебного пения католической церкви и вообще неправославного богослужебного пения.

Наконец, особого внимания требует сама с и с т е м а русского богослужебного пения, система мелодического и вообще звукового оформления богослужения в русской

<sup>1</sup> Небольшие различия существуют между практикой русской церкви и церкви греческой Константинопольской и славянской болгарской.

православной церкви, — рассмотрение музыкальных и мелодических систем — «роспевов», составляющих главную основу уставного (скажем иначе — канонического) богослужебного пения русской церкви.

Здесь мы встречаемся уже с чисто музыкальным элементом, подробное изучение которого составляет предмет музыковедения. Это явствует из самой природы богослужебного пения как феномена музыкального порядка. Но при этом нужно заметить, что музыкальные законы действуют в богослужебном пении как нормирующие законы лишь постольку, поскольку эти законы сами имманентны церковному пению во все времена, уже потому, что мы имеем дело с **богослужебным пением**. Вполне естественно, что на протяжении многих веков существования христианского богослужебного пения у разных народов в нем проявлялись и действовали музыкальные законы, присущие музыкальному чувству данного народа и, притом, в данное время. Было бы коренной ошибкой (увы, совершаемой очень, очень многими!) считать современные музыкальные формы музыкального оформления богослужения у русских всегда бывшими или же — считать их высшим достижением музыкального искусства.

Поэтому наш предмет имеет ближайшее отношение и к истории общей музыки. Особенно же близкое соприкосновение имеет наш предмет: а) с историей византийской музыки (= византийским и позднегреческим церковным пением), а через нее — отдаленное отношение и к довизантийской, античной теории музыки, следы которой, по закону эволюции, специалист-историк музыки может иногда обнаружить и в византийском пении; б) с историей и системой грегорианики — канонического богослужебного пения западной, римско-католической церкви. Нельзя упускать из виду, что окончательное разделение церквей произошло лишь в 1054 году, а затем музыкальное католическое влияние было очень сильно в русской церкви в 17-м веке, особенно оно действовало на музыкальное мышление православных в областях, принадлежавших Польско-литовскому королевству.

Немаловажное значение имеют и дисциплины филологические. С ними приходится встречаться уже потому, что богослужебное русское пение теснейшим образом связано с языком и его развитием в течение столетий. Кроме того,

при изучении истории богослужебного пения русской церкви в первое время организации церковной жизни и бытия церкви приходится сталкиваться с переводами богослужебных текстов с греческого языка на славянский, и что для нас особенно интересно — с применением такого перевода к пению по определенному образцу. И тут возникают научные проблемы, о которых более подробная речь будет на своем месте впереди. Источником для научной работы в этом направлении являются древнерусские (и, отчасти, по мере надобности — греческие) письменные богослужебные певческие памятники, в которых богослужебные тексты снабжены певческими знаками (т.е. «нотированы» или, вернее, так как дело идет о певческих памятниках с певческими знаками *б е з л и н е й н ы м и*, — «невмированы»).

Здесь мы входим в особую область русского литургического музыковедения, в область славяно-русской палеографии<sup>2</sup> и специальную область древнерусской симнографии<sup>3</sup>. Симнография (некоторые пишут «семейография») и тесно связанная с ней русская палеография являются особыми научными дисциплинами, которые имеют свои особые методы исследования. Мы не можем здесь обойтись без того, чтобы, по мере надобности, не затрагивать иногда этих научных областей.

Конечно, невозможно ожидать и требовать от всех интересующихся русским церковным пением основательных знаний в этой узкоспециальной области. Но мы не можем не указать на нее как на весьма важную область в системе общего знания русского церковного пения. Отношение нашего предмета к славянской филологии и славянской палеографии вытекает из того факта, что пение по своей природе является *с л о в о м*, неразрывно связанным с музыкальным элементом. А потому развитие богослужебного языка неминуемо должно так или иначе отзываться и на произношении при пении, и наоборот. Необходимость выпевать те или иные фонемы, или применение традиционных мелодических форм к иному слоговому составу, могущий при этом иметь место сдвиг словесных ударений — это

<sup>2</sup> Палеография есть наука о древнем письме: начертаниях букв в древних письменных памятниках, описчем материале, орудиях писца, и т.д. *Παλαιογραφία* — древний, *γράφω* — пишу.

<sup>3</sup> От греческих слов *σημειον* — знак и *γράφω* — пишу, наука о певческих (и вообще музыкальных) знаках.

все явления отчасти филологического порядка. С ними теоретику и историку русского церковного пения придется иметь немало дела.

Наконец, все изменения в форме поемых текстов зафиксированы в письменных памятниках, начиная от древнейших времен. Так что от осведомленного историка русского церковного пения ожидается, что он может уверенно читать эти памятники (что вовсе не так просто, как может показаться с первого взгляда) и может их оценивать со стороны древности, содержания и качества. Но здесь мы выходим уже из области славяно-русской палеографии. Конечно, от обычного деятеля по церковному пению и руководителя церковного хора не ожидается и не требуется основательных специальных знаний в этих областях, знаний и навыков в научной работе, которая необходима для специалиста в данной области. Но общие сведения в той или иной области, особенно в меру, требуемую так сказать «общим образованием» в области русского церковно-певческого искусства — необходимы. Не говорим уже о тех, кто имеет намерение посвятить свой труд специально исследованию нашего предмета.

Как сказано выше, русское церковное пение имеет за собой почти тысячу лет бытия (988 — 1977). И с середины 17-го века, а особенно с конца 18-го века, оно имеет самое близкое отношение к общей истории современной ему европейской музыки. Но было бы большой ошибкой ограничивать историю богослужебного пения русской церкви только последними отрезками истории общеевропейской музыки. Уже в силу своей богослужебной (т.е. литургической) природы история богослужебного пения русской церкви имеет свои пути, свои задачи и свои методы исследования, отличные и несвойственные истории общей музыки.

Таким образом, первую часть настоящей книги нужно было посвятить общей системе, общим принципиальным вопросам русского богослужебного пения. Эта часть определит нам точно: с чем мы будем в дальнейшем иметь дело.

Связь с историей русской церкви, с историей отношений русской церкви к другим православным (и даже неправославным) церквям имеет для нашего предмета очень существенное значение. История русской церкви является в первую очередь той необходимой рамой, в которой развивается вся история русского церковного пения. Поэтому предмет во многих случаях соприкасается с русской исторической наукой.

Что же касается системы богослужения православной церкви, и в частности — русской, то для русского православного читателя мы считаем излишним посвящать этому предмету специальную главу, исключая те случаи, когда нам придется затрагивать вопросы форм далекого прошлого — то есть касаться области археологической литургики. Но знание с и с т е м ы богослужения совершенно необходимо для понимания церковного пения вообще. Дико было бы слышать от церковного регента или певца вопрос: нужно ли за всенощной петь “Отче наш” или на литургии — Великое Славословие, — вопросы, изобличающие человека совсем не знающего богослужения, кроме тех служб, которые приходится ему иногда петь, да и то только по воскресным дням. Между тем система богослужения, порядок служб и их прочная схема, внешний чин и регламентированная смена песнопений, регламентированная смена тональностей-гласов, смена мелодических форм (особенно ярко это выявляется во время всенощного бдения) имеет чрезвычайно важное ф о р м и р у ю щ е е значение и для церковно-певческих как музыкальных, так и исполнительских форм.

Но по этой части имеются специальные прекрасные руководства, например, К. Никольского. Правда, эти руководства посвящены современной литургической практике. Но осведомленность в ней совершенно необходима для каждого, кто имеет отношение к церковному пению. Понятно, поэтому, что при занятии историей церковного пения придется не раз встретиться и с прежними, уже теперь забытыми, богослужебными формами, т.е. с областью литургической археологии.

Из всего сказанного здесь явствует, что было бы неправильным изучение богослужебного пения православной церкви (в частности — русской) считать областью т о л ь к о музыкантов на том основании, что богослужебное пение есть вокальная м у з ы к а и оперирует с музыкальным элементом. Это соответствует действительности постольку, поскольку мы здесь имеем дело с феноменом музыкального порядка. Но если мы примем во внимание, что в богослужебном пении музыкальный элемент формируется и управляется с л о в о м , что без слова он в богослужении не появляется, и что положение и значение данного песнопения зависят от богослужебного порядка — тогда мы должны

рассматривать предмет богослужебного пения также и с других, не только музыкальных точек зрения.

Таким образом, мы можем сказать, что наш предмет может быть назван русским литургическим музыковедением.

Существует ли вообще русское литургическое музыковедение? Многие не слышали о такой дисциплине. Другие отрицают его возможность, сводя предмет церковного пения к музыке вообще. Если говорить о литургическом музыковедении, то ведь это значило бы говорить о церковном пении. Но ведь церковное пение — чисто практический предмет, а хоровое церковное пение — предмет чисто практически-музыкальный, а не наука. Тут может идти речь о выучке пению подобно выучке игре на каком-либо инструменте, а не о какой-либо научной дисциплине.

Такой взгляд — взгляд крайне примитивный и происходит от поверхностного взгляда на предмет, взгляда, не выходящего из рамок представлений обычного церковного певца-хориста или псаломщика-регента, вполне довольствующегося несколькими переписанными им хоровыми партитурами или изданными сборниками церковного пения, не сопровождаемыми какими-либо комментариями.

К сожалению, такие взгляды высказываются слишком часто. Они, так сказать, скользят по поверхности небольшой части церковного пения, по поверхности тонкого слоя его внешних проявлений, не подозревая о существовании того, что под этим словом может скрываться.

По своей природе дисциплина русского литургического музыковедения является тем, что немцы называют «*Grenzwissenschaft*» — «пограничная наука», т.е. научная дисциплина, которая какой-то своей частью входит в области других научных дисциплин, то давая им от себя новые данные, то используя данные этих дисциплин, но в то же время не может быть отождествлена в полной мере ни с одной из этих дисциплин.

Выше было указано вкратце, с какими научными дисциплинами близко соприкасается (и даже какой-то своей частью захватывает их) русское литургическое музыковедение. Мы повторим здесь это перечисление:

1. С литургией — с подробным учением о богослужении, в частности: а) с уставоведением (рубрицистикой), т.е. с предметом чисто практическим; б) с археологической или

исторической литургикой. Это явствует из того, что церковное пение, как это мы увидим впоследствии, есть и всегда было одной из неотъемлемых форм самого богослужения и развитие форм богослужения влияло на развитие церковно-певческих форм. А с другой стороны, эволюция церковно-певческих форм так или иначе влияла и на эволюцию богослужебного порядка (что особенно характерно для 19-го и для 20-го века). Все это вытекает из сущности богослужебного пения; как пение — это феномен музыкального порядка, но как одна из форм самого богослужения, характер и признаки этого музыкального феномена вытекают из принадлежности его к богослужению.

2. Об отношении нашего предмета к общему музыковедению было уже нами говорено.

Но особенно важной дисциплиной, которая значительной своей частью, или даже почти целиком входит в наш предмет, является симнография, то есть наука о звукописании на писчем материале, или нотоведение, наука о способах и формах записывания напевов на писчем материале. Без симнографии наш предмет в некоторых своих частях окажется для многих непонятным. Понятно, мы не можем ни требовать, ни ожидать от читателя основательного знания всех русских певческих нотаций. Но знания квадратной нотации (не говоря уже об общеевропейской, т.н. круглой, или «итальянской» нотации) мы считаем совершенно необходимыми для всякого, кто имеет соприкосновение с практикой, историей или теоретическими основами богослужебного пения русской церкви. Что же касается безлинейных нотаций, здесь будет сказано о них лишь столько, сколько необходимо для точного уяснения истории и природы нашего богослужебного пения. Чувствующие потребность более основательного ознакомления с этой чрезвычайно интересной, увлекательной стороной русского литургического музыковедения должны обратиться к специальной литературе по этой части; она указывается нами в библиографии. К сожалению, в зарубежных издательствах более чем за 50 лет существования эмиграции не появилось ни одного издания, касающегося этого предмета, а потому интересующиеся должны выписывать нужные издания из московских и ленинградских книгохранилищ через университетские и институтские библиотеки своей страны. Подчеркнем, что отсутствие сведений в этой облас-



ти будет чувствительным пробелом в образовании деятеля в области русской церковной культуры вообще.

Еще в третьей четверти прошлого столетия, если не до конца его, русская литургика как наука еще не существовала. Изучение богослужения, как и церковного пения, сводилось к практическому усвоению его форм и предписаний устава путем опыта. Это считалось необходимым и вполне достаточным для священнослужителя и псаломщика. Особенно в монастырях были по этой части замечательные специалисты — техники пения и богослужения, которые могли наизусть сказать труднейшие богослужебные комбинации песнопений, но были совершенно невежественны во всем другом, касающемся богослужения; их напр., совершенно не интересовало происхождение малого входа на литургии, или почему на утрени Великой Субботы Евангелие читается после Великого Славословия, а не как всегда, перед каноном. «Так уж положено в уставе» — был их единственный аргумент. Мало того: углубление в изучение истории богослужения могло быть сочтено за большое вольнодумство. Литургика сводилась кроме уставоведения, в лучшем случае, к символическому толкованию богослужебного строя и богослужебных действий, не опираясь на исторические данные. Тут проявлялась большая свобода для произвольного и индивидуального, не основанного на твердых исторических и археологических данных, толкования.

При таких условиях и при таком взгляде и церковное пение становилось чисто практическим предметом, а для выхода из этих очень ограниченных узко-практических рамок не имелось средств. Каждому поколению, или местной группе церковных певцов, или влиятельным членам церковной общины оставалась только одна возможность — безкритически принимать то, что получено от учителей и более старшего поколения. Быть может, кое-что согласно своим вкусам и личным взглядам изменять и дополнять, чтобы передать далее, таким же безкритическим преемникам.

Это отсутствие критики объясняется отсутствием соответствующих руководящих знаний в данной области, при наличии только одних практических знаний и навыков.

Здесь нужно оговориться. Было бы совершенно ошибочным понять мои слова в том смысле, что я восстаю против практических знаний и навыков в области церковного пения — как поняли мои слова некоторые русские слушатели

моих докладов и лекций. Понятно, практические сведения и навыки не о б х о д и м ы . Но они должны быть регулированы теоретическими знаниями, к которым нужно отнести и литургическое музыковедение.

Первым обратил внимание на важность истории церковного пения в России известный ученый, археолог, митрополит киевский Евгений (Болховитинов, 1767-1837, митрополит с 1822 г.), в бытность свою еще преподавателем духовной семинарии в Воронеже.

Но систематические, можно сказать основоположительные, труды в области русского церковного пения, были предприняты лишь в середине прошлого столетия. На первом месте следует поставить протоиерея Д.В. Разумовского. Ему принадлежит первый более или менее систематический труд: «Церковное пение в России». Об этом и о других трудах прот. Разумовского в области истории церковного пения более подробно будет сказано в следующей главе.

В этом, теперь сильно устаревшем, труде Разумовский открыл многим до тех пор совершенно неизвестные в отношении церковного пения и его прошлого вещи. А тем самым он возбудил интерес к углублению изучения истории и самой системы русского богослужебного пения. Можно сказать, что Разумовским были положены основы русского литургического музыковедения.

Работу Разумовского продолжили в разных направлениях и гранях этого предмета: С.В. Смоленский (1848-1909), прот. В.М. Металлов (1862-1926), А.В. Преображенский (1870-1929), прот. И.И. Вознесенский (1838-1918). Мы упомянули здесь только самых главных ученых, давших нашей науке основоположительные труды, о которых дальше мы скажем немного подробнее.

С каждой добросовестной исследовательской работой в области истории церковного пения, системы или стилистики современного хорового церковного пения возникают новые проблемы, требующие методического исследования и решения. И, большей частью, решение одной такой проблемы влечет за собой возникновение новых проблем, в свою очередь требующих разработки и решения. В результате суммирования полученных решений таких проблем и систематизируемого материала создается постепенно, путем научной обработки этого материала, здание научной дисциплины — русского литургического музыковедения.

К началу 20-го века окончательно выяснилось, что учение о русском церковном пении (литургическое музыковедение) может рассматриваться как отдельная дисциплина, а не как незначительная часть общего музыковедения, а тем более — как чисто практический предмет.

События 1917-го, а особенно 1918-го года и последующих лет нанесли катастрофический удар дальнейшему развитию как самого искусства хорового церковного пения, так и дальнейшей разработке научного исследования.

Для построения какой-либо науки, особенно исторической (каковой является история церковного пения русской православной церкви), необходим синтез добытого прежними исследователями материала. Нужно признать, что в отношении подлежащего изучению и исследованию материала советские ученые находятся в наиболее благоприятных условиях: им доступны (как мы думаем) все книгохранилища, в которых хранятся певческие и богослужебные памятники, а также и архивы, хранящие в себе важный документальный материал. Весь такой первостатейной важности материал недоступен исследователям, находящимся вне СССР. Могут ли ученые в СССР всегда, когда нужно, находить доступ к л и т у р г и ч е с к и м певческим рукописям и к церковным актам — этого мы не можем знать. А потому нам иногда придется пользоваться результатами работ в области древнерусской музыки советских ученых, особенно ученого историка церковного пения и литургиста, профессора Ленинградской Духовной Академии Н.Д.Успенского и теоретика и симюграфа М.В.Бражникова (Ленинград).

Обычно прежние авторы по истории русского церковного пения (Разумовский, Металлов, Аллеманов) начинали историю церковного пения с истории богослужебного пения христианской Церкви вообще, т.е. с первых веков христианства, затем переходили к пению неразделенной православной церкви, после чего сосредоточивали свое внимание на истории пения церкви православной византийской, и лишь затем переходили к истории богослужебного пения русской церкви.

Богослужебное пение западной (римско-католической) церкви изучено очень глубоко и очень подробно. Оно составляет предмет особой дисциплины. Поэтому мы ставим его в стороне, поскольку его история и оно само не отразились на истории богослужебного пения Русской Церкви.

Также и история греческого византийского церковного пения (византийской церковной музыки) исследована достаточно полно и исследования в этой области все продолжают разными учеными в разных странах. О нем есть выдающиеся труды, о которых будет упомянуто по мере надобности в своем месте. Подробные вопросы византийского церковного пения мы тоже оставим поэтому в стороне постольку, поскольку они не будут затрагивать русское богослужбное пение. Желających пополнить свои сведения по этому предмету мы отсылаем к специальной литературе.

Большим пробелом для нас является отсутствие исследовательских работ по истории богослужбного пения православной сербской церкви. Научная разработка этого предмета находится еще только в самом начале. Еще меньше исследована история богослужбного пения церкви болгарской и церкви румынской. Поэтому нет возможности с какой-либо степенью уверенности сказать что-либо о взаимном влиянии богослужбного пения этих национальных частей православной церкви друг на друга.

Поэтому в нашем изложении мы намеренно опускаем историю богослужбного пения вообще и сосредоточиваем наше внимание исключительно на богослужбном пении православной русской церкви. Этой истории посвящены вторая и третья части нашей книги.

Историю богослужбного пения русской православной церкви можно разделить на две совершенно различные эпохи:

I. Эпоху господства (судя по письменным памятникам певческого искусства) одноголосного (унисонного) богослужбного пения и вообще пения, не испытавшего на себе западных светских влияний. Эта эпоха продолжалась от начала организованной христианской церкви на Руси до середины 17-го века.

II. Вторую эпоху характеризует господство многоголосного хорового пения по западному, часто светскому, образцу. Для этой эпохи, начинающейся серединой 17-го века и продолжающейся по сей день, характерен постепенный сдвиг богослужбного-сакрального искусства в сторону светской музыки, другими словами — постепенная секуляризация церковного пения, вплоть до почти полной замены литургических певческих форм светскими музыкальными

формами. Даже русская революция не внесла сколько-нибудь резкого изменения в установившийся с середины 17-го века взгляд на церковное пение. Традиция его практически продолжалась и в эмиграции, в странах не находившихся под советской властью (Латвия, Эстония, Финляндия, православная церковь в Польше, где было коренное православное русское население, не говоря уже о странах русского рассеяния). Поэтому мы вправе сказать, что вторая эпоха в истории богослужебного пения русской православной церкви не кончилась и продолжается сейчас.

Для удобства рассмотрения мы можем обе эти эпохи, довольно резко отличающиеся друг от друга, разделить на периоды. В основание характеристики этих периодов мы положим явления, общие для всех периодов данной эпохи, именно то, что может объединить эти периоды в одну эпоху. Но в то же время мы выбираем для каждого периода некий признак, который свойственен т о л ь к о рассматриваемому периоду и не свойственен другим периодам той же эпохи.

Таким образом, в первой эпохе, характеризуемой наличием памятников исключительно с безлинейной («крюковой») нотацией, мы можем различать четыре периода.

1) Первый период, предначальный; охватывает время от первых известий о христианах на Руси и от крещения Руси до конца 10-го или самого начала 11-го века. Характерно отсутствие письменных богослужебно-певческих памятников.

2) Второй период — период кондакарного пения, от начала 11-го до конца 13-го или начала 14-го века. Характеризуется наличием двух родов богослужебного пения: кондакарного и столпового, с соответствующими этим родам пения безлинейными нотациями — кондакарной и столповой. Выпевание полугласных Ъ и Ь, произносимых и в разговорной речи.

3) Третий период, от начала 14-го до конца 15-го века, характеризуется исчезновением кондакарной нотации и господством одного столпового пения и его нотации. Вытеснение кафедрально-соборного типа богослужения монастырским для всех храмов. Начало хомонии — исчезновение Ъ и Ь в произношении при разговорной речи и вокализация их в О и Е при пении.

4) Четвертый период — от самого начала 16-го века до середины 17-го века. Особенное развитие столпового пения

и столбовой нотации. Появление раннего русского многоголосия (путь, демество) с соответствующими безлинейными певческими нотациями (путевой, демественной). Основание больших певческих коллективов – государевых и патриарших певчих дьяков.

Во второй эпохе, начавшейся, как сказано, в середине 17-го века и продолжающейся по сей день, мы можем усмотреть тоже четыре периода. Общим объединяющим признаком для периодов этой эпохи служит почти полное вытеснение безлинейных нотаций линейными, сначала с квадратной формой нотных головок, а затем – с овальной их формой, типичными для современной нотной системы для инструментальной и вокальной музыки. Для характеристики отдельных периодов второй эпохи мы берем преобладание известного стилистического влияния в церковном пении.

1) Первый период, простирающийся от середины 17-го века до последней четверти 18-го века, мы можем назвать временем господства украинско-польского «партесного» хорового стиля и стиля религиозного канта.

2) Второй, сравнительно короткий, период начинается там, где кончается первый период, и сменяется во второй четверти 19-го века следующим периодом. Для этого, второго, периода второй эпохи типично руководящее значение итальянской вокальной музыки, а потому мы можем этот период назвать итальянским.

3) Третий период мы можем назвать Петербургским или периодом преобладания немецкого влияния в церковном пении. Руководство же общим направлением хорового церковного пения, включая сюда и стилистические направления, находится во время этого периода всецело в руках директора С.-Петербургской Императорской Придворной Певческой Капеллы. Этот период начинается со второй четверти 19-го века и в начале текущего 20-го века переходит в

4) Четвертый период. Так как особое значение приобретает т.н. Московская школа (или группа) духовных композиторов, мы можем назвать этот период до известной степени Московским. Его характерная черта – возвращение к каноническим древним роспевам (особенно – к знаменному роспеву) и искание новых путей для многоголосной хоровой обработки этих роспевов, которая бы не

коренилась во втискивании знаменных мелодий в гармонию немецкого хора.

Закончился ли этот период с революцией и гонениями на религию — мы не можем еще с уверенностью утверждать. Церковное пение продолжало культивироваться и в эмиграции. Но, как в СССР, так и в эмиграции, понятно, речь могла быть только о поддержании традиции начала нашего столетия, или только о небольшом развитии этой грани искусства, в зависимости от внешних условий.

Мы здесь набросали только в самых общих чертах схему истории богослужебного пения русской церкви за все столетия ее существования. Более подробно каждая из этих двух эпох будут рассматриваться во второй и третьей частях нашей книги.

Здесь мы считаем необходимым привести библиографию главнейших работ по русскому церковному пению — как монографий, так и важнейших статей, касающихся нашего предмета. При этом даются не только библиографические данные, но также и биографические данные об авторе (только при более или менее выдающихся работах), а также и краткая характеристика данной работы. Для полной библиографии русского церковного пения потребовалась бы отдельная книга. В следующей же главе, посвященной библиографии, выбрано только то, что является действительно существенным для литургико-музыкального «общего» образования деятеля на ниве русского богослужебного пения. Большая часть указанных дальше работ, появившихся в России до революции, представляет собой теперь редчайший антиквариат. Все многолетние попытки побудить наши эмигрантские издательства переиздать хотя бы самые основные из перечисленных в следующей главе сочинений окончились ничем. Тем не менее в ходе изложения мы будем ссылаться на эти работы. Их можно получить во временное краткосрочное пользование через университетские и институтские библиотеки.

К 1914-му году, и даже к моменту революции, к 1917-му году, список литературы по русскому церковному пению (если не принимать во внимание научных качеств некоторых брошюр и статей популярного и публицистического характера), был уже довольно богатый.

## Глава 2

## ЛИТЕРАТУРА

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

По сравнению с византийским церковным пением, богослужбное пение славянских православных церквей исследовано очень мало.<sup>1</sup> Самая богатая литература относительно богослужбного пения славянских православных церквей — это литература о пении русской церкви. Здесь имеется несколько основательных систематических трудов по истории, по симнографии и палеографии русского богослужбного пения. Также имеются многочисленные статьи, касающиеся различных проблем в рамках нашего предмета. Еще многочисленнее статьи публицистического характера, в которых обсуждаются самые актуальные проблемы современного церковного пения у русских, причем в таких статьях нередко затрагиваются и социальные проблемы. Но мы выключаем этого рода литературу из нашего обзора литературы по русскому церковному пению, хотя некоторые из таких статей могут представлять интерес для историка и стилиста русского богослужбного пения, специально интересующегося русским церковным пением в 19-20 веках.

В настоящей главе не дается перечень использованных нами при составлении предлагаемого труда источников, а дается вообще список важнейшей литературы по русскому

<sup>1</sup> Сравни.: Ergon Wellesz: Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete des byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik. Münster i/Westf., 1923, стр. 107-114. — Для церковного пения сербской православной церкви см. Андрија Јаковлевич: Библиографија српског црквеног народног појанья. «Православна Мисао», Београд, 1963, № 1-2.



литургическому музыковедению. Использованный нами при составлении предлагаемой книги материал отчасти входит в этот список, с другой же стороны часть использованного нами при составлении книги материала находится вне предлагаемого ниже списка литературы. Он указывается в подстрочных примечаниях, которые поэтому служат дополнением к списку литературы. Нередко такой материал не имеет прямого отношения к нашей теме и имеет значение побочного материала.

Главные основополагающие труды по русскому литургическому музыковедению появлялись на русском языке (за редкими исключениями), начиная с середины 19-го века (с 1846 г.) до начала I мировой войны. В промежутке от конца I мировой войны и до конца второй войны остановились как сама исследовательская работа, так и вообще научная литературная деятельность в нашей области. Зато в эмиграции стала процветать публицистическая, большей частью поверхностная по содержанию, литература, очень часто вышедшая из-под пера дилетантов, обычных посетителей храмов или даже вовсе невежественных в церковном пении людей. Материал этот печатался (и отчасти печатается еще теперь) в разных эмигрантских периодических изданиях. Что делалось в этом направлении в СССР — можно только предполагать, на основании дошедших до свободного мира сведений об отношении предрержащих властей к православной русской церкви и к религии вообще.

Лишь после второй мировой войны, когда стали успокаиваться события ею вызванные, стали появляться — и прежде всего в Германии, потом во Франции — специальные работы по истории русского церковного пения и по его симнографии на немецком и на французском языке. Отсутствие серьезных исследовательских работ на русском языке объясняется двумя причинами. С одной стороны — в эмиграции не оказалось ученых-исследователей в области русского церковного пения, не было также и необходимых для такой исследовательской работы материалов. Все внимание эмигрантов сосредоточилось на практике церковного пения, т.е. на необходимом для церковного богослужения. При этом, за некоторыми исключениями, эта практическая сторона оказывалась в руках случайных людей, вынужденных заняться церковным пением в силу необходимости. Иногда эти регенты были лицами музыкально образованными, но

в церковном пении и его особой стилистике несведущими. А иной раз такие случайные руководители церковных хоров оказывались людьми невежественными не только в церковном пении, но и в музыке вообще, были среди них и такие, что знали церковное пение на слух, но нотной грамоты не знали.

Другая причина и, быть может, не менее действенная — это невозможность опубликовать свои научные работы в области церковного пения. Газеты — будь то общекультурного, или же политического характера, и даже религиозного направления — не место, где бы мог быть опубликован ученый материал в виде статей по вопросам истории и археологии русского церковного пения — уже потому, что такого рода статьи требуют критического аппарата в виде подстрочных примечаний, что в газете или небольшом литературном журнале просто невозможно. А специально-научных изданий не имелось. В газетных изданиях и в духовно-религиозных и общелитературных журналах могут получить место только статьи популярного публицистического характера. Это обстоятельство поощряло публицистов и популяризаторов, но не могло возбуждать интереса к работе у более серьезных авторов, которые поэтому предпочитали опубликовывать свои научного характера работы в иностранных научных изданиях или хранить их у себя, в ожидании возможности опубликования их работ в соответствующих серьезных изданиях или же в виде монографии, на что не было и нет необходимых для этого материальных средств.

Для серьезной научной работы в области русского литургического музыковедения у нас недостает удовлетворительной библиографии по этому вопросу.

В.М. Металлов привел очень богатый список литературы по литургическому музыковедению (не только русской и вообще православной церкви, но христианской церкви вообще) в своей книге «Очерк истории православного русского пения в России» (Москва, 1900 г., третье издание; издание повторялось неоднократно, до 1915 г.), на страницах 10-16 приведено Металловым 80 заглавий разных работ по церковному пению на разных языках. Из них, правда, некоторые суммарно указывают использованные автором источники, не имеющие прямого отношения к церковному пению, но послужившие автору материалом при составлении им «Очерка истории». Мы не повторяем здесь

этот богатый список. В некоторых своих частях он теперь уже устарел (ведь он появился в печати 77 лет тому назад!). Он кончается работами разных авторов, опубликованными еще до начала нынешнего столетия и нуждается в дополнении.

Приводимый ниже краткий обзор литературы по вопросам русского церковного пения, и основных трудов по вопросам истории христианского пения вообще, далеко не полный. Полный (или более или менее полный) список такой литературы потребовал бы издания отдельной книги. Поэтому здесь приводится лишь краткий обзор важнейших публикаций в области русского богослужебного пения, причем в этот обзор включены как работы появившиеся до 1917-го года, так и работы, увидевшие свет в наши дни.

Одно из главных затруднений в пользовании дореволюционными русскими изданиями состоит в том, что издания эти — книги ли, или журналы, являются теперь редким и ценнейшим антиквариатом, и только как редчайшее исключение имеются — и то только самые главные издания — в крупнейших европейских библиотеках и в крупнейших библиотеках университетов, например, в библиотеке Британского Музея в Лондоне, в Парижской Национальной Библиотеке, в Баварской Государственной Библиотеке в Мюнхене; сохранилось немало материалов и в Московской имени Ленина библиотеке (материал оттуда для лиц вне коммунистических стран доступен с большим трудом, и то далеко не всегда). Книги и журналы эти можно получить во временное пользование только через университетские и институтские библиотеки, и то только в том случае, если данная библиотека имеет соответствующую конвенцию с библиотекой-собственницей данного издания. Некоторые русские издания, вышедшие в свет после начала первой мировой войны (1914 г.) и еще до революции, не смогли попасть в западные библиотеки; их можно найти только в университетской библиотеке в Хельсинки (т.к. Финляндия до революции была автономным Великим Княжеством в персональной унии с Российской Империей до 1917-го года и могла получать из России все издания).

Другим затруднением при составлении библиографии по русскому литургическому музыковедению является очень неточный метод цитирования некоторыми авторами прошлого столетия использованных ими источников. Иногда

автор называет только заглавие цитируемого им труда, но не сообщает при этом других важных данных: ни места, ни года издания, а при статьях — не указывает периодическое издание, в котором опубликована цитируемая статья, или не указывает страницу издания, и т.д. Бывает также, что заглавие цитируемой работы приводится неточно или только частью. Случается также, что цитируется заглавие, но не называется автор сочинения.

У некоторых изданий, которые были мне присылаемы при составлении библиографии, отсутствовал выходной титульный лист и был заменен или писанным от руки, или писанным на машинке, причем иногда отсутствовали необходимые и важные библиографические данные, которые невозможно было дополнить из других источников. Или же отдельный оттиск какой-нибудь важной статьи не имел титульного листа, из которого было бы видно, в каком издании опубликована данная статья или в каких номерах этого периодического издания она появилась. Понятно, составителю нижеприводимой библиографии не было возможности при этих условиях дать требуемые точные библиографические данные, и их приходилось восстанавливать разными путями, что далеко не всегда удавалось сделать.

У старых русских изданий (особенно до последней четверти прошлого века) во многих случаях указывается издатель. Но всегда указывается типография, где напечатан данный журнал или данный оттиск, а на обороте титульного листа, в середине страницы — обязательно приводилось разрешение соответствующего цензурного комитета на печатание данного произведения. Без этого в России не могло быть ничего легальным путем напечатано. Это разрешение цензурного комитета всегда датировано, что дает возможность датировать и само издание в случае, если год издания на титульном листе не указан.

Такое разрешение цензуры может в отдельных оттисках из журналов отсутствовать, ибо разрешение цензуры было дано на весь данный журнал, а следовательно, оттиск статьи данного журнала уже прошел через цензуру и ею разрешен к печатанию. При этом нужно иметь в виду, что дата выхода из печати может не точно совпадать с датой цензурного разрешения, которое необходимо предшествует самому печатанию данного номера журнала, а тем более для выхода отдельного оттиска требуется еще переверстка набора.

Поэтому в отношении некоторых отдельных оттисков, у которых или на выходном листе, или на первой странице указывается название данного периодического издания, но не указывается год издания, не указан № его и дан свой счет страниц, — очень трудно точно датировать время выпуска данного отдельного оттиска. Случается, что приходится перелистать ряд номеров данного периодического издания, чтобы установить нужные библиографические данные для той или иной статьи, известной только в отдельном оттиске. Иногда это оказывалось невозможным.

В немногих изданиях, касающихся нашего предмета, вышедших в СССР, находятся в конце книги некоторые существенные библиографические данные, не требовавшиеся прежде. Так, в этих данных указывается: когда рукопись автора подписана к печати (что приблизительно соответствует разрешению печатать, данному предреволюционным цензурным комитетом), когда сдана в печать (т.е. начало выполнения издания) и, что тоже имеет для нас интерес — какой тираж. Цифра тиража позволяет косвенно судить о количестве могущих интересоваться данными изданиями в пределах СССР, — конечно, предполагая, что издание не расходуется сразу, в течение одного года, и делая поправку на интересующихся предметом в музыкальных учреждениях СССР и в библиотеках в других странах.

Часть указываемой в нашем списке литературы опубликована не только на русском языке, так что могут попадаться цитаты и на других языках. Что касается греческого языка, то здесь необходимо иметь в виду (особенно в редких случаях транскрипции, переписки текста другим алфавитом, в данном случае — русским), что мы придерживаемся произношения, принятого в богослужбной практике греческой церкви еще в средние века, т.е. **и т а ц и з м а**, а не принятого в западной церкви классического **этацизма**. То есть мы произносим η как И (а не этацистически как Э), дифтонги οι и ει — как И (а не как ОИ или ЭИ), αι как Э (а не как АИ), ϑ — как Ф (а не как Т); ἵχος произносим как ИХОС, εἶρμος — как ИРМОС (а не как Хейрмос), т.к. тяжелое придыхание оставляется без внимания. Впрочем, это известно каждому образованному православному богослову и византологу.

При составлении библиографии автор придерживался следующих принципов:

1. Приведение заглавий трудов и названий периодических изданий, а также оттисков из них, следует орфографии оригинала, то есть, если указывается сочинение напечатано по старой орфографии, то и заглавие его приводится у нас по старой орфографии; если же сочинение вышло по новой орфографии, то по ней же оно приводится и у нас. Т.е. библиографические данные приводятся в той орфографии, в какой данное сочинение было опубликовано\*.

2. Имена авторов ставятся независимо от оригинала (где порядок может быть иногда различный) в следующем порядке: а) Фамилия, инициалы имени и отчества; б) Звание автора (например: свящ., прот., проф., и т.д.); в) Название труда или заглавие статьи, у иностранных авторов заглавие или титул работы на языке оригинала без перевода на русский язык.

3. Место издания, год, формат, число страниц. Какое по порядку издание (первое издание не отмечается особо). Если нужно, то приводится число таблиц, иллюстраций, примеров.

4. При статьях в периодических изданиях или в каком-либо сборнике или в отдельных оттисках в следующем порядке указываются: а) Автор, см. п. 1. — Заглавие статьи, в оригинальном виде, б) в кавычках или вводных знаках, сразу же после заглавия работы — название периодического издания, в сокращенном виде (см. перечень сокращений немного дальше). Номер периодического издания, год и страницы в данном № издания; в случае отдельного оттиска — место, год, формат и число страниц (только в том случае, когда статья известна только в виде отдельного оттиска).

5. При повторном цитировании какого-либо труда в подстрочных примечаниях приводятся только: фамилия автора и начало заглавия работы, на которую делается ссылка. Прочие библиографические данные в цитируемом источнике можно найти под именем автора или настоящей нашей главы, или же в сноске при первом цитировании данного труда или статьи. Это делается нами для сокращения труда при печатании и для экономии места.

Нами приняты следующие сократительные обозначения периодических изданий, из которых подчерпнуты встречающиеся в цитатах выдержки из статей, или на которые мы ссылаемся в дальнейшем нашем изложении.

\*В настоящем издании правописание в библиографии по возможности унифицировано (прим. ред.).

## а) На русском языке, в алфавитном порядке.

- БВ – «Богословский Вестник». Москва. – Научный богословский журнал Московской Духовной Академии.  
 ВВ – «Византийский Временник». С.-Петербург. – Петроград. Журнал, специально посвященный вопросам византологии.  
 ВЧ – «Воскресное Чтение». Варшава.  
 ЖМНП – «Журнал Министерства Народного Просвещения». С.-Петербург. – Петроград.  
 МС – «Музыкальный Современник». Петроград.  
 ОЛДП – «Императорское Общество Любителей Древней Письменности». С.-Петербург.  
 ПО – «Православное Обозрение». Москва.  
 ПЖ – «Православная жизнь». Джорданвилль.  
 ПП – «Православный путь». Джорданвилль.  
 ПР – «Православная Русь». Джорданвилль.  
 ПС – «Православный Собеседник». Казань. Научный богословский журнал Казанской Духовной Академии.  
 РМГ – «Русская Музыкальная Газета». С.-Петербург. – Петроград.  
 СМ – «Советская Музыка». Москва.  
 ТКДА – «Труды Киевской Духовной Академии». Киев. Научный богословский журнал Киевской Духовной Академии.  
 ХРД – «Хоровое и Регентское Дело». С.-Петербург. – Петроград.  
 ХЧ – «Христианское Чтение». С.-Петербург. – Петроград. Журнал С.-Петербургской Духовной Академии.

## б) Немецкие периодические издания, цитируемые у нас.

- ASM – «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava.  
 KMJ – «Kirchenmusikalisches Jahrbuch». Köln.  
 MO – «Musik des Ostens». Kiel-Kassel. (Barenreiter – Verlag).  
 OS – «Ostkirchliche Studien». Würzburg. (Augustiner – Verlag).  
 WS – «Die Welt der Slaven». Wiesbaden.  
 Z – «Zvuk». Zagreb (Jugoslavia, Югославское издание).

## ТРУДЫ ПО ИСТОРИИ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Наш список расположен в алфавитном порядке авторов. основоположительные, наиболее важные труды у нас отмечены знаком (+ +). Указание «стр.» перед числом страниц указывает, к какой странице данного сочинения относится это указание. Если же «стр.» стоит после цифры, то это означает общее число страниц в данном сочинении или издании.

1. Аллеманов, Д., свящ.<sup>2</sup> Курс истории русского церковного пения, I. Москва, 1912, 8°, 107 стр., как приложение к этой части:

<sup>2</sup>Протоиерей Дмитрий Васильевич Аллеманов, 1867-1918 (дата смерти не установлена вполне точно), окончил Самарскую Духовную

примеры безлинейной нотации и линейных нот. — II. Москва, 1914, 8°, 192 стр. — Этот труд не является научной работой; это — учебник. Как Разумовский и Металлов (см. дальше), Аллеманов начинает с истории церковного пения христианской церкви вообще и иногда восполняет недостающие фактические данные своими предположениями и спекуляциями, не оговаривая, что это его предположения. Хотя Аллеманов и дает критический аппарат, но он не проверяет критически все утверждения цитируемых им прежних авторов. В противоположность Разумовскому и Металлову Аллеманов обращает свое внимание также и на музыкальную структуру церковных песнопений и выходит за пределы церковного пения в другие области. В приложении даны ценные крюковые и нотные примеры. Компилятивный труд.

2. **Арбатский, Юрий.** Этюды по истории русской музыки. Нью-Йорк, 1956. — В книге имеются некоторые ценные материалы для истории церковного пения в России. Вообще же труд посвящен русской музыке вообще и церковное пение затрагивается лишь мимоходом.
3. **Артамонов, Г.** О хомовом пении. (++) . «ТКДА», 1876, январь. См. ниже по № 4 и 16.
4. — О русском безлинейном и в частности хомовом пении. См. выше, под № 3. Автор — старообрядец. См. № 16, Денисов, А.
5. **Безсонов, П.А.**<sup>3</sup> Знаменательные годы и знаменитейшие представители последних двух веков в истории церковного русского песнопения. «ПО», 1872, январь, стр. 121-158; февраль, стр. 287-392. Статья содержит много материала, но написана с таким изобилием риторики, что порой бывает трудно следить за ходом мысли автора.
6. **Безсонов, П.А.** Судьба нотных певческих книг. (++) . «ПО», 1864, том XIV, май и июнь. — Очень важная статья касательно истории издания синодальных богослужебных певческих книг с линейной квадратной нотацией. Антиквариат.
7. **Беляев, В.М.** Музыка. (Глава в сборнике «Историческая культура древней Руси». Домонгольский период). Том II. Москва, 1951.
8. **Беляев, В.М.** Раннее русское многоголосие. «Studia memoriae Belae Bartok sacre». Budapest, «Akademia», 1956, стр. 327-336; английский перевод, стр. 307-326. Ученая статья советского

Семинарию; в Придворной Певческой Капелле получил аттестат регента 2-го разряда. До 1910 г. был преподавателем Московского Синодального училища церковного пения. Был в Москве настоятелем одной из приходских церквей.

<sup>3</sup> Петр Алексеевич Безсонов, 1828-?, служил одно время в Московской Синодальной типографии; в 1897 г. состоял профессором Харьковского университета. Видный исследователь народных духовных стихов.



музыковед о древнейших формах (16-17 веков) русского многоголосного пения.

- 9а. Бражников, М.В. Древнерусская теория музыки. Ленинград. 1972, 8°, 422 стр.
9. Бражников, М.В.<sup>4</sup> Неизвестные произведения певца и распевщика XVI века Федора Крестьянина. «Труды древней литературы Института русской литературы Академии Наук СССР». Москва, 1958, XVI, стр. 605-607. — Сообщение об открытых автором произведениях одного из значительнейших мастеров пения второй половины 16-го века (евангельские стихиры).
10. Гарднер, И.А.<sup>5</sup> К вопросу об исчезновении кондакарного пения. «ПЖ». 1962, № 5, стр. 7-17.
11. Гарднер, И.А. Изображение святого Романа Сладкопевца как церковного певца. «ПЖ», 1964, № 10, стр.19-24. (+ +). — Об одной иконе св. Романа в связи с некоторыми проблемами кондакарного пения.
12. Гарднер, И.А. Указатель русской и иностранной литературы по вопросам русского церковного пения. Мюнхен, 1958, 4°, 37 стр. (ротаторное издание). — Краткая библиография.
13. Гарднер, И.А. Кому принадлежит мелодия «Достойно роспева царя Федора»? «Наследие», вып. 2, Соутбери (США), стр. 25-35, с нотными примерами.
14. Гарднер, И.А. Алексей Федорович Львов, директор Императорской Придворной Певческой Капеллы и духовный композитор (1798-1870). «ПП», 1970, стр. 112-198, с портретом А.Ф.Львова. — Отдельный оттиск, Джорданвилль, 1970, 8°, 90 стр.
15. Горчаков, Н.Г. Об уставном и партесном пении в России. «Москвитянин», Москва, 1814, № 9. Антиквариат.
16. Денисов, А. О хомовом пении. — См. выше под № 3 (Артамонов, Г.) и № 4 (—).
17. Евгений (Болховитинов), митрополит.<sup>6</sup> Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российской церкви, с нужными примечаниями на оное. С.-Петербург, 1804, 8°, 19 стр. Антиквариат (Первое

---

<sup>4</sup> Советский музыковед, занимающийся исследованием древнерусских безлинейных нотаций, 1904-1976. Ученик А.В. Преображенского.

<sup>5</sup> Иван Алексеевич Гарднер, род. 1898 г., окончил православный богословский факультет Белградского Университета (Югославия), в Германии — философский факультет Мюнхенского Университета (славистика, византология, музыковедение), где получил ученую степень доктора философских наук.

<sup>6</sup> 1767-1837, окончил Семинарию в Воронеже, где он пел в местном архиерейском хоре, затем окончил Московскую Духовную Академию, был затем преподавателем Семинарии в Воронеже. 1822 - 1837 — киевский Митрополит. Выдающийся церковный археолог.

- издание: Воронеж, 1877. Антиквариат). – Москва, 1814. – «РМГ», 1898, столбец 1020-1036. – Актная речь, произнесенная автором, когда он был еще преподавателем Воронежской Духовной Семинарии, в 1799 году. В этой речи он указал на важность изучения русского церковного пения и с исторической точки зрения. Первая по времени статья о русском церковном пении в русской литературе. После этой статьи стали появляться в разных изданиях, написанные разными авторами, более мелкие этюды, посвященные разбору отдельных вопросов и проблем церковного пения.
18. Евгений (Болховитинов), митрополит: О русской церковной музыке. «Отечественные записки», С.-Петербург, 1812 г., № 13, стр. 145-157. – Переиздано: «ЖМНП», 1839, № 8. – «Странник», 1871 г., тетрадь IV, стр. 115-120.
19. Ефросин, инок: Сказание о различных ересь и хулениях на Господа Бога и Пречистую Богородицу, содержимых от неведения в знаменных книгах. «РМГ», 1916. – Опубликованный полемический трактат, из 1650 года, относительно непорядков в хомовом пении. (++)
20. Игнатъев, А.А., свящ.:<sup>7</sup> Богослужбное пение православной русской церкви с конца 16 до начала 18-го века. Казань, 1916, 8°, 540 стр. – Обширный компилятивный труд; содержание выходит далеко из рамок, поставленных заглавием. Автор говорит и о церковном пении вселенской церкви, вообще же он кончает свой труд началом 20-го столетия, т.е. доводит свою историю до современных автору лет. В общих чертах труд Игнатъева сходен с планом истории церковного пения у Металлова. Однако имеются у Игнатъева и свои особенности. Некоторые части своего труда Игнатъев разрабатывает подробнее, чем соответствующие части у Металлова. Но эти разработки – чисто спекулятивного, гипотетического характера и обнаруживают в авторе недостаток подробного и точного изучения материала. Автор силится воззрения и утверждения Разумовского обосновать собственными гипотезами. Довольно подробно говорит автор о 19-м и 20-м веке, причем он сообщает очень ценные библиографические сведения о важнейших духовных композиторах и авторах, занимавшихся проблемами русского церковного пения и о деятельности этих авторов. Так как сама эта книга вышла во время первой мировой войны, то она не попала в библиотеки, находившиеся вне Российской Империи.
21. Игнатъев, А.А., свящ.: Церковно-правительственная комиссия по исправлению богослужбного пения русской церкви во второй

<sup>7</sup> Священник Алексей А. Игнатъев (нам не удалось установить даты рождения) был в 1907-1910 гг. студентом Казанской Духовной Академии. Академик, литургист и музыковед.

- половине 17-го века. «ПС», 1910, октябрь. (Сравни. № 34).
22. Извеков, Н., протоиерей: Придворные певчие и крестовые священники и диаки в 17-м веке. (++) «БВ», 1903, тетр. 9-12.
  23. Иадор, иеромон.: История киево-печерского лаврского напева. «РМГ», 1907, № 3.
  24. Левицкий, И.: История введения музыкального пения в Перемышле. Перемышль, 1853. (Редкий антиквариат).
  25. Ливанова, Т.: Роль церкви в истории русской музыкальной культуры. Москва, 1938.
  26. Лисицын, М.А., свящ.: К вопросу о демественниках и клирошанах и первоначальном пении в русской церкви. «МС», 19..., тетр. 7-8.
  27. Локиши, Д.: Замечательные русские хоры и их дирижеры. Москва, 1963, 8°, 214 стр. (2-е издание), со многими портретами. История самых выдающихся русских хоров (между ними — бывшие церковные хоры) с биографическими данными об их дирижерах и с характеристикой их стиля. Важный материал для истории хорового церковного пения.
  28. Ливанова, Т.: Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Москва, 1938.
  29. Львов А.Ф.:<sup>8</sup> Записки Алексея Федоровича Львова. «Русский Архив», Москва, 1884, кн. 2 (вып. 3 и 4), стр. 225-260. — Переиздано (ротатор): «Родные Перезвоны», Брюссель, 1964, №№ 142-148; 1965, №№ 149-159.
  30. Мартирий, архимандрит: Краткое историческое сведение о пении греко-российской церкви. «ХЧ», 1831, тетр. 42, стр.70-106; тетр. 43, стр.132-186. Антиквариат.
  31. Майков, В.: Послание Патриарху Гермогену о злоупотреблении «хабувы». Юбилейный сборник статей посвященных С.Ф. Платонову. С.-Петербург, 1911. — Опубликование одного важного документа о вносных словах в церковном пении.
  32. Металлов, В.М., свящ.:<sup>9</sup> Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1893. 8°. XI + 186 стр., 19 таблиц. Было несколько изданий, последнее в 1915 г., без изменений (++) . Этот труд был задуман автором и выполнен как учебник для духовных семинарий. Своему изложению Металлов предпосы-

<sup>8</sup> 1798-1970, выдающийся скрипач, генерал-майор, директор Императорской С.-Петербургской Придворной Певческой Капеллы, духовный и светский композитор, реформатор церковного пения в России.

<sup>9</sup> Протоиерей Василий Михайлович Металлов, 1862-1926, магистр богословия Московской Духовной Академии, преподаватель Московского Синодального училища церковного пения (1901-1917), профессор истории церковного пения в Московской Консерватории, профессор церковно-музыкальной палеографии в Московском Археологическом Институте.

лет богатый список источников и литературы. Как и Разумовский, Металлов начинает с истории богослужебного пения христианской церкви вообще (часть I). Части II-IV посвящены истории богослужебного пения русской церкви. Автор заканчивает свой труд, как и Разумовский, критическим обзором научных и композиторских трудов своих предшественников и современников, до конца 19-го столетия. В отличие от Разумовского Металлов снабжает свое изложение богатым критическим аппаратом и перечнем использованных им при составлении его книги рукописных певческих памятников.<sup>10</sup> При этом он часто приводит дословно выдержки из некоторых использованных им источников. Учебник Металлова отличается большей систематичностью, чем труд Разумовского (см. ниже). В общем же Металлов строит свой труд на труде Разумовского, которого он постоянно цитирует, но без проверки некоторых весьма спорных утверждений Разумовского. Нужно принять во внимание, что труд Металлова появился спустя 30 лет после труда Разумовского. Несмотря на всю систематичность труда Металлова, его история не поднимается еще над уровнем учебника. Но она и не имела задачей выходить из рамок учебника для средней богословской школы. Как учебник эта книга эта не обходима для каждого, кто имеет дело с богослужебным пением.

33. Металлов, В.М., прот.: Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. Москва, 1912, 8<sup>о</sup>, XIV + 349 стр., 12 таблиц с репродукциями из греческих и русских певческих рукописей 10-12 века (++) Этот труд является серьезной исследовательской научной работой, за которую автор получил от Московской Духовной Академии ученую степень магистра богословия. Автор посвящает свое внимание главным образом периоду времени до 13-го века, но касается и византийского церковного пения того времени, и даже отчасти богослужебного пения западной церкви ко времени христианизации русских, а также близко касается проблем церковно-певческой палеографии. Далее обращается автор к более позднему русскому церковному пению, заканчивая свой исторический обзор серединой 17-го века. Особенное значение имеет довольно подробное описание русских певческих рукописных памятников из домонгольского времени. В превосходном и богатом критическом аппарате (во многих случаях с дословными выдержками из источников) указаны источники и литература.
34. Металлов, В.М., прот.: К вопросу о комиссиях по исправлению богослужебных певческих книг русской церкви в XVII веке

<sup>10</sup> Эти рукописи теперь распределены по разным библиотекам СССР и снабжены новыми сигнатурами.

- (++). «БВ», 1912, июнь, стр. 423-450. — Очень важная в историческом отношении статья, во многом исправляющая параллельную статью А.А.Игнатьева (см. выше № 21).
35. Металлов, В.М.: Синодальные, бывшие патриаршие певчие. «РМГ», 1898, № 10, 11, 12. — История синодальных, бывших патриарших певчих (основаны в 1589 г.), переименованных впоследствии в Синодальный хор.
36. Металлов, В.М., прот.: Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем. Москва, 1911, 8°, 149 стр.
37. Металлов, В.М., прот.: Голос святителя Филарета в защиту церковного пения. «БВ», 1912, вып. 3. — Митрополит Московский Филарет защищал старую московскую традицию против стремления директора Придворной Певческой Капеллы, генерала А.Ф.Львова, ввести во всей России гармонизированное в Капелле придворное пение.
38. Павел Алеппский: Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине 17-го века. Перевод с арабского Б.Муркоса. «Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете». Москва, 1897, Кн. 4. (++)). — Очень важный материал для истории церковного пения на Украине и в Московском царстве в 1654 г.
39. Преображенский, А.В.<sup>11</sup>: Очерк истории церковного пения в России. Петроград, 1915 (2-е издание), 8°, 63+8стр. (1-е издание — С.-Петербург, 1910<sup>2</sup> — разрешение цензуры не указано). Много портретов, нотные примеры. — Эта книга не представляет собой научного труда. Это — сокращенный учебник, в котором в сокращенном виде сведено то, что было более подробно сказано Разумовским и Металловым. Новым является отдел с биографическими данными и характеристиками композиторской деятельности духовных композиторов 19-го и 20-го века — до самого выхода в свет этой книги.
40. Преображенский, А.В.: Культурная музыка в России. Ленинград, 1924, 16°, 123 стр. — Этот труд представляет собою популярно изложенную историю церковного пения в России, без критического аппарата. По сравнению с другими, выше перечисленными авторами, в этой брошюре содержится немало нового материала, не подкрепленного цитатами и ссылками на источники. По форме работа эта скорее похожа на ряд научно-популярных фельетонов, нежели представляет собой научную работу. Наиболее подробно и оригинально разработан последний период (от начала 19-го века до 1917 г.). Особенно подробно изложен Петербургский период

<sup>11</sup> Антонин Викторович Преображенский, 1870-1929, окончил в 1894 г. Казанскую Духовную Академию. С 1898 по 1902 г. был преподавателем Московского Синодального Училища церковного пения, с 1902 г. — в Придворной Певческой Капелле.

и начало Московской школы. Отсутствие критического аппарата не позволяет найти опорные пункты для более подробного изучения некоторых проблем, возникающих при чтении этой очень живо написанной книги.

41. Преображенский, А.В.: Из первых лет партесного пения в Москве. «МС», 1915, № 3, стр. 33-41 (++) . — В этой статье приводится текст грамоты патриархов Паисия Александрийского и Макария Антиохийского, в которой они не возражают против введения в русской церкви хорового церковного пения по западному образцу.
42. Преображенский, А.В.: Придворная Капелла 150 лет назад. «РМ», 1902, № 11.
43. Разумовский, Д.В., свящ.<sup>12</sup>: Церковное пение в России. Москва. I — 1867 г., II — 1868, III — 1869. 8°, всего во всех трех выпусках (обычно переплетенных в один том) — 362 стр. (++) . В 3-м выпуске приведены певческие знаки столповой и демественной нотации, с переводом их на линейную квадратную ноту. — Эта работа представляет собой сводку и систематизацию лекций по истории и системе русского церковного пения, читанных Д.В.Разумовским студентам Московской Консерватории. Автор не ограничивается историей церковного пения в России, но простирает свое внимание и на историю богослужебного пения всей христианской церкви от первых веков христианства до разделения церквей в 1054 г. Затем следует история собственно русского церковного пения от возникновения русской церкви. Кончается история критическим обзором духовно-музыкальных хоровых произведений современников автора. К сожалению, — и это — большой недостаток капитального труда Разумовского — не дано критического аппарата и не сообщено вообще никаких данных о литературе. Многие свои предположения автор выражает в категоричной форме, так что часто нет возможности отделить историческую действительность от гипотез и спекуляций автора. Очевидно, автор использовал статьи некоторых ему предшествовавших авторов, занимавшихся вопросами русского церковного пения до него, не проверив основательности их предположений. Также очевидно, что Разумовский использовал подлинные документы и памятники. Часто вынужден он синтезировать, не имея для такого синтеза достаточно материала. Тогда он заполняет получающиеся пробелы своими предположениями, не оговаривая, однако, что он высказывает в данном месте только предполо-

---

<sup>12</sup> Протоиерей Дмитрий Васильевич Разумовский, 1818-1889, окончил в 1843 г. Киевскую Духовную Академию; в Московской Духовной Академии получил ученую степень магистра богословия. С 1858 г. священник в Москве, с 1866 г. — профессор истории церковного пения в новооснованной Московской Консерватории.

жения, а не документально доказуемый факт. Несмотря на этот, в научном отношении очень серьезный недостаток и столетнюю устарелость, труд прот. Д.В. Разумовского имеет и сейчас значение: это есть первый опыт систематизации истории русского церковного пения. Поэтому Разумовский вполне заслуживает звания «Отца истории русского церковного пения».

Эта книга долгое время служила точкой опоры и точкой отправления для последующих авторов, занимавшихся историей русского церковного пения. Но в наши дни труд этот нуждается в основательном критическом пересмотре уже потому, что с того времени, когда Разумовский писал свой труд, наука шагнула в затрагиваемых им областях так далеко, что многие высказывания и предположения Разумовского совершенно устарели.

44. Разумовский, Д.В., свящ.: Патриаршие певчие и дьяки и поддьяки. «Археологический Вестник», 1868, XI-XII. — Переиздано в «РМГ», 1895, и там же отдельный оттиск, 16°, 92 стр.
45. Разумовский, Д.В., свящ.: Государевы певчие дьяки. «Полярная Звезда», 1881, I. — Переиздано: «РМГ», 1895 (и там же как отдельный оттиск, вместе с № 44).
46. Ряжский, А.<sup>13</sup> О происхождении русского церковного пения. «ПО», 1866 г., сентябрь, октябрь, ноябрь.
47. Сакетти, А.А.: Главные моменты в развитии русского православного духовного пения. «ЖМНП», 1901, №№ 7 и 8.
48. Сахаров, И.П.<sup>14</sup>: Исследование о русском церковном песнопении. «ЖМНП», 1849, том . LXI, стр. 147-196; 265-289; том LXIII, стр. 1-13; 89-109. — Автор — не музыкант, и его предположения о музыкальной оригинальности русского церковного пения не должны приниматься без пересмотра ( на что в 1865 г. указывал В.В.Стасов, смотри ниже). Разумовский пользовался этой статьей в своем труде (см. № 43). Это довольно дилетантская статья — одна из первых в этой области.
49. Смоленский, С.В.<sup>15</sup>: Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так назы-

---

<sup>13</sup> А. Ряжский был в 1890 г. преподавателем церковного пения в Рязанской Духовной Семинарии. Более подробных данных не удалось установить.

<sup>14</sup> Иван Петрович Сахаров, 1807-1863, врач, любитель-археолог и библиограф.

<sup>15</sup> Степан Васильевич Смоленский, 1848-1909, окончил юридический и философский факультеты Казанского Университета. Был близок к старообрядцам, 1889-1901 был директором Московского Синодального Училища церковного пения, профессором церковного пения в Московской Консерватории. 1901-1904 г. читал историю церковного пения в С.-Петербургском Университете. В бытность

- ваемого простого напева. «РМГ», 1908, № 13 (++)).
50. Сокальский, П.: История церковного пения в России. Одесса, 1871.
  51. Соловьев, Н.: Исторический очерк православно-русского церковного пения. Сергиев Посад, 1906.
  52. Стасов, В.В.<sup>16</sup>: Заметки о демественном и троестрочном пении. — Собрание сочинений В.В.Стасова, С.-Петербург, 1894, стр. 107-128. — Переиздано в собрании сочинений В.В.Стасова («Избранные сочинения В.В.Стасова»), Т. 1, Москва, 1952, стр. 123-140.
  53. Ундольский, В.М.<sup>17</sup>: Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846, 8°, 46 стр., 2 факсимиле из т.н. «Лаврского Кондакаря» (++)). — Очень ценное собрание материалов. Между прочим автор приводит выдержки из предисловий некоторых рукописей 17-го века, также и из некоторых актов, имеющих значение для истории церковного пения, список названий попевок знаменного роспева и др. Разумовский и Металлов в своих трудах черпали материал из этой статьи Ундольского. Статья эта до сих пор не потеряла своего значения.
  54. Ундольский, В.М.: Библиографические разыскания. К вопросу о древнерусском песнопении. Москва, 1864.
  55. Успенский, Н.Д., проф.<sup>18</sup>: Древнерусское певческое искусство. Москва, 1965, 8°, 216 стр., с многими репродукциями из певческих рукописей 11-18 веков и нотными примерами (тираж — 2250 экземпляров). — 2-е издание: Москва, 1971, 8°, 623 стр. (тираж 4810 экземпляров). Особенно расширены нотные приложения, которым посвящены страницы 349-613. — Труд этот представляет собой систематическое изложение истории богослу-

свою в Москве собрал в Синодальном Училище чрезвычайно ценную и богатую библиотеку церковно-певческих рукописей, как линейных, так и безлинейных. Советскими властями эта библиотека была распределена по другим государственным библиотекам.

<sup>16</sup> Владимир Васильевич Стасов, 1824-1906, состоял библиотекарем Императорской Публичной Библиотеки в С.-Петербурге (теперь — Ленинградская публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина). В этой библиотеке хранились (и еще хранятся) немало древних певческих рукописей с безлинейной нотацией. В.В. Стасов был выдающимся критиком в различных областях искусства и может считаться компетентным в вопросах русского церковного пения.

<sup>17</sup> Вукол Михайлович Ундольский, 1815-1864, служил в Архиве Министерства Юстиции, выдающийся библиограф и собиратель письменных памятников, в том числе и в области церковного пения.

<sup>18</sup> Николай Дмитриевич Успенский, профессор Ленинградской Духовной Академии, литургист и музыковед. Доктор церковной истории.



жебного пения русской православной церкви от начала христианства на Руси и до начала 18-го века (т.е. до времени введения многоголосного хорового пения по западному образцу). Особенное внимание обращено на развитие и эволюцию форм канонического церковного пения, а также затрагивается вопрос о музыкальных отношениях между церковным пением и народной песней. Работа снабжена отличным критическим аппаратом и во многих отношениях дополняет и корректирует предшествовавшие труды разных авторов по истории русского церковного пения, однако не заменяет их в полной мере. Тесно связан с этой работой следующий труд того же автора (+).

56. Успенский, Н.Д., проф.: Образцы древнерусского певческого искусства. Ленинград, 1968, 8°, 264 стр. (тираж 2000 экз.). — 2-е издание: Ленинград, 1971, 8°, 354 стр. (тираж 4590 экз.). — Значительно обогащенное нотными примерами (как одноголосными, так и многоголосными, хоровыми) исключительно из церковно-певческой литературы и письменности, отчасти переведенной с безлинейных нотаций и с квадратной линейной нотации на современную. Примеры взяты из рукописей, начиная с конца 16-го века и кончая 18-м веком. Богослужебный текст песнопений приведен полностью, но в транскрипции современным русским гражданским шрифтом и по новой русской орфографии, что несомненно вызвано техническими условиями печатания в государственной типографии, имеющей только гражданский шрифт, приспособленный к новой орфографии. В сущности говоря, книга эта является хрестоматией к вышеприведенному капитальному труду (см. № 55). И потому книга эта необходима при изучении истории русского хорового церковного пения за последний период первой эпохи и за первый период второй эпохи в истории русского богослужебного пения (см. у нас в предыдущей главе). Каждому отделу примеров предшествует важная по историческому содержанию глава, вводящая в соответствующий отдел нотных примеров (+).
- 56а. Успенский, Н.Д., проф.: Русский хоровой концерт конца XVII - первой половины XVIII веков. (Хрестоматия). Ленинград, 1976, 8°, 240 стр. Много партитур.
57. Финдейзен, Н.<sup>19</sup>: Очерки по истории музыки в России. I. Москва — Ленинград, 1928, 364 стр.+58 стр. примечаний; II: Москва — Ленинград, 1928, 376 стр.+191 стр. примечаний и нотных примеров. — Хотя труд этот представляет собой историю русской музыки вообще, но в ней имеется богатый и ценный материал по истории церковного пения. В примечаниях часто приводятся дословные выдержки из первоисточников. Труд охватывает время от

---

<sup>19</sup> Николай Федорович Финдейзен, крупнейший русский музыковед на рубеже прошлого и нашего столетия.

язычества на Руси до конца 18-го века (++)).

58. Харлампович, В.В.: Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. I. Казань, 1914, 8°, 880+46 стр. – Обильный ценнейший материал относительно русского церковного пения в 17 и 18-м веках и о значении украинских певчих для русского церковного пения.
59. Чижев, Н.: Общий очерк истории древнерусского богослужебного песнопения. Оренбург, 1887.
60. – Исторические материалы для истории церковного пения в России. «Москвитянин», 1846, № 6.
61. – О влиянии юго-западных братств на церковное пение в России. «ПС», 1866, книга IX.
62. – Вновь найденные данные для истории церковного пения в России. «Москвитянин», 1876, № 6.

### ТРУДЫ ПО СИМИОГРАФИИ И ПАЛЕОГРАФИИ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

За очень немногими исключениями, все нижеприводимые труды по русской палеографии и симиографии занимают столповую (знаменную, безлинейную, «крюковую») нотацию, которая предназначается для нотирования песнопений, которые положено петь на какой-либо из восьми гласов знаменного роспева. Этой нотацией записывались мелодии церковного осмогласного пения от самого начала существования русской церкви до исхода 17-го века – начала 18-го, а у старообрядцев всех согласий – до сих пор. Древнейшие памятники столповой (не столбовой!) нотации известны с самого конца XI-го или самого начала XII-го века.

Хотя бы общие сведения об этой системе нотации необходимы для каждого, кто занимается русским богослужебным пением и вообще русской церковной культурой.

63. Беллев, В.М.: Древнерусская музыкальная письменность. Москва, 1962, 8°, 134 стр., с многочисленными репродукциями богослужебных певческих памятников и нотными примерами. – Обзор древнерусских певческих нотаций: столповой, кондакарной, путевой, демественной и линейной квадратной, с частичным переводом на современную нотацию. Хороший критический аппарат. Автор рассматривает рукописные памятники не с литургической, а с чисто музыкально-палеографической стороны.
64. Бражников, М.В.: Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева 12-18 веков. Москва - Ленинград, 1949, 16°, 102 стр. с диаграммами на отдельных листах. – Статистика употребления различных певческих знаков столповой нотации в

- разное время. Попытка путем статистики прийти к расшифровке столповой нотации без указания интервальных соотношений звуков и тональной высоты певческих знаков.
65. Бражников, М.В.: Древнерусская теория музыки. Ленинград, 1972, 8°, 423 стр. (тираж 3495 экземпляров). — Подробный обзор певческих «Азбук» 16-го - 18-го вв. и изложенного в них теоретического учения.
  66. Бражников, М.В.: Русские певческие рукописи и русская палеография. «Труды Института русской литературы Академии Наук СССР». Москва, 1949, VII, стр. 429-454.
  67. Вяземский, П.П., кн.: О русских рукописях по древней музыке. «Протокол Исторического Общества Любителей Древней Письменности от 25 апреля 1878 года». — Реферат о деятельности ОЛДП за 1878 год.
  68. Игнатъев, А.А., свящ.: Краткий обзор крюковых и нотной линейных певческих рукописей Соловецкой библиотеки. «ПС», 1910, июль-август (++)). — Эта статья представляет собой краткое описание певческих рукописей, из которых взяты факсимиле палеографического атласа Смоленского (см. № 77), статья эта и указанный атлас дополняют друг друга.
  69. Калашников, А.: Азбука церковного знаменного пения. Киев, 1908 (изд. «Знаменное пение»), 8°, 28 стр. + 3 стр. упражнений. — Учебник столповой нотации (типа А) для старообрядцев. Так как составитель — старообрядец, то безлинейные певческие знаки объяснены не линейными нотами, а описательно; более сложные безлинейные знаки объяснены при помощи более простых знаков, или их значение объясняется описательным способом (++)).
  70. Калашников, А.: Азбука демественного пения. Киев, 1911 (издательство «Знаменное пение»), 8°, 32 стр. — собрание певческих знаков демественной нотации и сопоставление их певческого значения со знаками столповой нотации, с указанием источников, без каких-либо комментариев.
  71. Металлов, В.М., свящ.: Азбука крюкового пения. Москва, 1899, (Синодальная типография), 8°, 130 стр. — Были и последующие издания, до 1915-го года (++)). Систематический учебник столповой нотации типа А. Безлинейные певческие знаки объяснены при помощи линейных (квадратных) нот.
  72. Металлов, В.М., прот.: Русская симнография. Москва, 1912, 8°, 114 стр., 4 таблицы и 115 таблиц-факсимиле отдельных страниц из различных русских богослужебных певческих рукописей от 11-го до 17-го века и из одного греческого Евангелия с экфонетической нотацией (++)). Издание представляет собой палеографический атлас столповой нотации; исключение представляют несколько таблиц-факсимиле из кондакарных рукописей.
  73. Мартирий (Горбачевский), архим.: Знамения осмогласного

- пения с литерными пометами и линейными нотами. ОЛДП, 1880, 8°, 42 листа факсимиле рукописи 17-18 века. Учебник безлинейной и линейной (квадратной) нотации, с объяснением безлинейных знаков при помощи квадратной линейной нотации, в различных голосовых ключах.
74. Пападопуло-Керамевс, С.: Принцип византийского нотного письма по данным славянских и греческих музыкальных служебных памятников. «ВВ» 1908, № 15, стр. 49-70 (++)
75. Преображенский, А.В.: О сходстве русского музыкального письма с греческим. «РМГ», 1909, №№ 8, 9, 10 (++)
76. Смоленский, С.В.: Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Казань, 1888, 8°, 132 стр. + 14 литографированных таблиц (++)). Опубликование оригинального текста из 1668 года, с подробными комментариями. Труд этот занимается столповой нотацией, реформированной комиссией 1668 г. (столповая нотация типа А). Издание этого памятника с комментариями послужило отправным пунктом для изучения древнерусских певческих безлинейных нотаций.
77. Смоленский, С.В.: Краткий обзор крюковых и нотополлинейных рукописей Соловецкой библиотеки Казанской Духовной Академии. Палеографический атлас. Казань, 1885, 8°, 152+IV стр. Собрание литографированных снимков (факсимиле) некоторых частей певческих богослужебных рукописей означенной библиотеки. Было напечатано литографским способом, частным образом, С.В.Смоленским в 1885 г. В продажу не поступало, а потому известны только редчайшие экземпляры, данные С.В.Смоленским разным лицам. Редчайший антиквариат. В атласе имеются образцы столповой нотации типов А, В и С, путевой и демественной нотации, безлинейных партитур и двознаменников. Литография в две краски (черной и красной), согласно оригиналам. За одним исключением рукописи, из которых в атласе воспроизведены отдельные места или целые страницы, не старше второй половины 16-го века. См. выше № 68. — Важное дополнение к изданному 27 лет позже палеографическому атласу Металлова, см. выше под № 72. См. ниже под № 159.
78. Смоленский, С.В.: О древнерусских певческих нотациях. ОЛДП, 1901, 8°, 120 стр. с многочисленными репродукциями из певческих рукописей (++)). Палеографический обзор различных систем безлинейных и линейных нотаций, употреблявшихся в русской певческой практике.
79. Смоленский, С.В.: Краткое описание древнего (XII - XIII) века знаменного ирмолога, принадлежащего Новоиерусалимскому монастырю. Казань, 1887, 8°, 19 стр. 16 таблиц литографированных факсимиле названного рукописного памятника.

80. Смоленский, С.В.: Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. «РМГ» 1913, №№ 45, 46, 47, 49 (++).
81. Смоленский, С.В.: Общий очерк исторического и музыкального значения певческих рукописей соловецкой библиотеки. «ПС», 1887, 1.
82. Смоленский, С.В.: О собрании русских древнепевческих рукописей в московском синодальном училище. Москва, 1893. Переиздано: «РМГ», 1899, №№ 3-5 и 11-18, а также как отдельный оттиск.
83. Озорнов, М.: Азбука церковного знаменного пения с приложением азбуки демества. (Без указания года и места издания.) 4°, 127 стр. — Учебник столповой и демественной нотации, без помощи перевода певческих знаков на линейную нотацию. Столповая нотация — типа А.
84. Яцимирский, А.: Кирилловские нотные рукописи с глаголическими тайнописными знаками. «Труды славянской комиссии Императорского Московского Археологического Общества». Москва, 1902, Т. 3, стр. 149-163.

### ТРУДЫ О ФОРМАХ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ И ПРОБЛЕМАТИКА

85. Вознесенский, И.И.<sup>20</sup>: О церковном пении православной греко-русской церкви. Большой и малый знаменный распев. I. Киев, 1887 (2-е издание: Рига, 1889); II. Рига, 1890. Обе части вместе: 8°, 229 стр. (++) . Автор начинает с богослужебного пения вселенской церкви. При этом особенное внимание он обращает на систему тональностей, причем он кладет в основание своих построений относительно русского осмогласного пения теорию Ю. Арнольда, которую он принимает без критики целиком, хотя эта теория относится больше к античной эллинской музыке. Затем он анализирует мелодические формы знаменного распева исходя не из безлинейной записи, а из записи напевов при помощи линейной нотации. Поэтому иногда от автора может ускользнуть действительная форма попевок.
86. Вознесенский, И.И.: Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Выпуск 1: Киевский распев. Киев, 1888, 8°, 146 стр. — Выпуск 2: Болгарский распев. Киев, 1891, 8°, 96 стр. — Выпуск 3: Греческий распев в России. Киев, 1893, 8°, 115 стр. — Выпуск 4: Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893, 8°, 197 стр.

<sup>20</sup> Протоиерей Иоанн Иоаннович Вознесенский, 1837-1916, окончил Костромскую Духовную Семинарию, затем Московскую Духовную Академию; в 1880-1890 гг. был инспектором Рижской Духовной Семинарии. В последние годы жизни — настоятель собора в Костроме.

- (++). — Выпуски 1-3 содержат историю и анализ форм и тонального построения указанных роспевов. Выпуск 4-й содержит нотные примеры к первым трем выпускам, с анализом построения напевов и комментариями. В некоторых своих частях (особенно в тех, где говорится о тональном построении гласов) работа эта устарела.
87. Бражников, М.В.: Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки. «Очерки по истории и теории музыки. Сборник исследований и материалов Государственного Научно-исследовательского Института театра и музыки». I. Москва, 1939.
88. Гарднер, И.А. Два забытых подобна. «ВЧ», 1932. — Отдельный оттиск, 32°, 35 стр. — Опубликование мелодии и разбор построения подобинов «Отчаянная» и «Мученицы Господни».
89. Гарднер, И.А. Забытое богатство (о пении на подобен). «ВЧ», 1930, (№ ?). — отдельный оттиск: 32°, 32 стр.
90. Гарднер, И.А.: Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в православном богослужении. «ВЧ», 1931, №№ 38, 39. — Отдельный оттиск: 32°, 32 стр. «ПП», 1976, стр. 24-54.
91. Гарднер, И.А.: Певческое исполнение кафизм в древнерусской богослужебной практике. «ПП», 1966, стр. 145-170. — С крюковыми и нотными примерами. Имеется и отдельный оттиск.
92. Гарднер, И.А.: Проблема построения так называемого «церковного звукоряда» (гаммы) знаменного роспева. «ПП», 1968, стр. 143-173. Имеется и отдельный оттиск.
93. Геронтий (Кургановский), иеромонах: Метод богослужебных возгласов. I. Москва. 1897, 4°, 288 стр.; II. Москва, 1900, 4°, 38 стр.<sup>21</sup> (Синодальная типография). — Это — не научный, но чисто практического значения труд. Автор приводит примеры (в общепринятой круглой современной нотации) различных родов русской экфонетики со всеми к ним относящимися уставными рубриками. Наряду с этими рубриками и полными текстами возгласов труд содержит также немало песнопений, в гармонизации на 4 голоса Н.Потулова.
94. Голубев, Н.: Строение церковного осмогласия по придворному напеву. «РМГ», 1912.
95. Львов, А.Ф.: О свободном и несимметричном ритме. С.-Петербург, 1858.
96. Металлов, В.М., свящ.: Осмогласие знаменного роспева. Москва, 1899, 8°, 92 стр. (Синодальная типография). (++) — Единственный в своем роде, основополагающий труд. Собрание 283

<sup>21</sup> Вторая часть вышла в свет, когда автор был уже в сане архимандрита.

попевок знаменного роспева с их названиями, сгруппированных по восьми гласам. К большому сожалению, попевки приведены не в оригинале, не в безлинейной столбовой нотации, а в линейной квадратной ноте. От этого настоящая форма попевки не всегда правильно может быть определена. 49 страниц книги посвящены комментариям и краткому анализу форм.

97. Преображенский, А.В.: Греко-русские певчие параллели XII - XIII веков. «De Musica», Временник отдела теории и истории музыки. Ленинград, 1926, II, стр. 60-76.
98. Разумовский Д.В., протоиерей: Теория и практика церковного пения. Москва, 1886, 8°, 172 стр. — В основном книга эта — практический учебник уставного церковного пения, содержащегося в синодальных богослужебных певческих книгах. (++)).
99. Ряжский, А.: Учебник церковного пения. I: практическая часть. II: теоретическая часть. Москва, 1890 (были и позднейшие повторные издания), 8°, 102 стр. (в обеих частях). — Учебник для начинающих (собственно, для духовных училищ). Составитель уделяет много внимания циферной системе нотации; вообще же основывается на линейной квадратной нотации. Учебник устарел в обеих частях. Как научный труд не может рассматриваться.
100. Смоленский, С.В.: О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области церковно-певческой археологии. «ОЛДП», 1904, СЛІ.
101. Смоленский, С.В.: Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм церковных песнопений в крюковом письме. Киев, 1909 (издательство «Знаменное пение»). — Небольшая брошюра, антиквариат. Автор пытается установить динамическое значение некоторых безлинейных певческих знаков.

## ЛИТЕРАТУРА ПО РУССКОМУ ЦЕРКОВНОМУ ПЕНИЮ НА ДРУГИХ ЯЗЫКАХ

Еще до второй мировой войны в некоторых западных странах возник интерес к русскому церковному пению. Этот интерес возник не столько благодаря существованию русских церквей в западных государствах, сколько благодаря концертам выдающихся русских хоров — московского Синодального и хора А.А. Архангельского — в различных городах Европы. Но особенно после второй мировой войны и, главным образом, в Германии возник живой интерес к различным научным (меньше — к практическим) вопросам в области русского богослужебного пения, особенно — к проблеме его отношения к пению византийскому. Это вызвало появление различных работ, как чисто научного, так и

несколько более популярного характера на немецком, английском и французском языках.

Ввиду сравнительно небольшого объема нашей библиографии на иностранных языках мы не придерживаемся здесь группировки по темам.

Вполне понятно, что эта иностранная литература более доступна, чем старая русская, вышедшая в свет до 1914 года и ставшая уже антиквариатом и только в виде редких исключений попавшая в книгохранилища западного мира.

Материал здесь расположен в алфавитном порядке авторов. Относительно сокращений названий периодических изданий — см. выше, стр. 35.

102. Arnold, Yurij von: Die Tonkunst in Russland bis zur Einführung der abend-landischen Musik und Notensystem. Leipzig, 1867.
103. Floros, Constantin:<sup>22</sup> Die Entzifferung der Kondakarien-Notation. I. «МО», 3, 1965, Ss. 7-71, XLII Tafelin. — II. «МО», 4, 1966.
104. Gardner, Johann, v. und Koschmieder, Erwin: Ein Handgeschriebenes Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Teil I: Prolegomena und Text. München, 1963, 4°, 330 Ss.; II: Kommentar zum Zeichensystem. München, 1966, 4°, 59 Ss.; III: Kommentar zum Tropensystem. München, 1972, 4°, 287 Ss.
105. Gardner, Johann, v.: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. München, 1967, 16°, 270 Ss. XVIII Tabellen, 2 Beispiele.
106. Gardner, Johann, v.: Einige Beobachtungen über die Einschub-silben im altrussischen Kirchengesang. «WS», 1966, XI, H. 3, Ss. 241-250.
107. Gardner, Johann, v.: Einiges von der Orthographie der altrussischen Nounen vor der Reform 1668. «WS», 1960, V, H. 3, Ss. 198-213.
108. Gardner, Johann, v.: Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linielosen Notationen. «МО», 1, 1962, Ss. 106-121.
109. Gardner, Johann, v.: Zum Problem der Nomenklatur der altrussischen Neumen. «WS», 1962, VII, H. 3, Ss. 300-316.
110. Gardner, Johann, v.: Zur Frage der Verwendung des Sema Fita in den altrussischen liturgischen Gesangshandschriften mit liniierter Notation. «Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Akademie der Wissenschaften und der Literatur». Mainz, Jahrgang 1969. (Verlag Franz Steiner, Wiesbaden).
111. Gardner, Johann, v.: Einiges über den Singmeister Aleksandr

<sup>22</sup> Музыковед, профессор Университета в Гамбурге, грек по происхождению, занимается главным образом византийской безлинейной нотацией.



- Mezenec (1676). «WS», 1967, XII, H. 2, Ss. 173-179.
112. Gardner, Johann, v.: Die Rolle der Musik im orthodoxen Gottesdienst. «Kult und Kontemplation in Ost und West». Regensburg (Verlag Pustet), 1967, Ss. 86-109.
113. Gardner, Johann, v.: Eine alte Gesangsform des Credo in der Praxis der russischen Kirche. «KMJ», jhrg. 47, Ss. 1-10. (Auch als Separatum).
114. Gardner, Johann, v.: Die Musiktheorie der Russen im 17. Jahrhundert. «Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam ss. Cyrilli et Mephodii anno 1963 celebrat». Wiesbaden, 1968, Ss. 160-165.
115. Gardner, Johann, v.: Die altrussischen neumatischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. «WS», 1957, II, H. 3, Ss. 322-328.
116. Gardner, Johann, v.: Die altrussischen neumatischen Handschriften der Pariser Bibliotheken. «WS», 1958, III, H. 2, Ss. 143-150.
117. Gardner, Johann, v.: Ein neuzubene altrussischen Neumen-Triodion der Bayerischen Staatsbibliothek in München. «WS», 1960, V, H. 3/4, Ss. 266-269.
118. Gardner, Johann, v.: Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien und England. «WS», 1961, VI, H. 3, Ss. 305-320.
119. Gardner, Johann, v.: Russische Neumen-Handschriften in der Bibliothek des Papstlichen Orientalischen Instituts in Rom. «WS», 1963, VIII, H. 4, Ss. 426-433.
120. Gardner, Johann, v.: Einige fehlende Teile der Fragmenta Chilandarica A (Sticherarium). «WS», 1962, VII, H. 2, Ss. 172-174.
121. Gardner, Johann, v.: Ein handgeschriebener russischer Neumen-Octoich aus dem Privatbesitz von Herrn F. Eicher, Düsseldorf. «WS», 1971, XVI, H. 1, Ss. 61-73.
122. Gardner, Johann, v.: Ein russisches Neumen-Hirmologion der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. «WS», 1971, XVI, H. 4, Ss. 414-421.
123. Gardner, Johann, v.: Altrussische Musikhandschriften der Bibliotheque de l'Arsenal zu Paris. «Acta Musicologica», Basel, 1966, II-IV, Vol. XXXVIII.
124. Gardner, Johann, v.: Altrussischen notierter Oktoich der Bibliotheque de l'Arsenal zu Paris. «Acta Musicologica», Basel, 1970, Vol. XLII, fasc. III-IV, Juli-December. Ss. 221-225.
125. Gardner, Johann, v.: Les formes musicales du credo dans la liturgie de l'église russe. «Eucharesties d'Orien et d'Occident». Paris, 1970, II, pp. 275-291.
126. Handschin, Jaques: Le chant ecclesiastique russe. «Acta

- Musicologica», Basel, fasc. I-II, 1952.
127. **Herbinius, Johannes**<sup>23</sup>: Religiosae Kyovensis cryptae sive Kyovia Subterranea. Jena, 1675. (Seltener Antiquariat!).
128. **Hoeg, Karsten**<sup>24</sup>: The oldest slavonic tradition of byzantine music. «Proceeding of the British Academy». 1953-1954. XXXIV, Ss. 37-66.
129. **Koschmieder, Erwin**<sup>25</sup>: Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. I. München, 1952, 4°, 317 Ss.; II. München, 1955, 97 Ss.; III. München, 1958, 4°, 97 Ss.; III. München, 1958, 4°, 169 Ss.
130. **Koschmieder, Erwin**: Die vermutlichen Akzentzeichen in der Kiever Blättern. «Slovo», 1955, Heft 4-5.
131. **Koschmieder, Erwin**: Die ekphonetische Notation in kirchenslavischen Denkmälern. «Sudost-Forschungen», 1940. 5.
132. **Koschmieder, Erwin**: Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation. «Festschrift zum 60. Geburtstag von Dmytro Cizewskij's». Osteuropa-Institut. Berlin, 1954.
133. **Koschmieder, Erwin**: Die altrussischen Kirchengesänge als sprachwissenschaftliches Material. «Zbirnik pisvajaceni pam'jati Z. Kuzeli». NTS, Bd. CLXIX, Paris-München, 1961. Auch als Separatum, 16°, 10 Ss.
134. **Koschmieder, Erwin**: Über einige kyrillische Neumenhandschriften der Universitätsbibliothek zu Breslau. «Festschrift für Hans Jessen». Würzburg, 1967, Ss. 145-154.
135. **Koschmieder, Erwin**: Teorija i praktika rosyjskiego spiewu neumatycznego na tle tradycji staroobracow wilenskich. «Atheneum Wilenski», Wilno, Rc. X.
136. **Koschmieder, Erwin**: Przynki do zagadnienia chomonji v hirmosach rosyjskich. Wilno, 1932. Institut nauko-badarczy Europy wschodniej. Sekcija filologiczna. Nr. 2.
137. **Kovalevsky, Maxime**: La musique liturgique orthodoxe russe. «Kirchenmusik in ökumenischer Schau». Kongressbericht. 2. Internationaler Kongress für Kirchenmusik in Bern 22-29 September 1962. Bern, 1964, Ss. 32-38.
138. **Levy, Kenneth**: The Byzantine Communion Cycle and its Slavic Counterpart. «Paper of the XII-e Congress International des etudes

<sup>23</sup> Протестант, путешествовал в середине 17-го века в Киев, оставил замечательное описание своего путешествия (писал на латинском языке) и сообщает интересный материал о церковном пении на Украине.

<sup>24</sup> Датский ученый, крупный византолог и музыковед, 1896-1961.

<sup>25</sup> Профессор Мюнхенского Университета, выдающийся филолог и славяновед, член Баварской Академии Наук и член-корреспондент Австрийской Академии Наук, славист-палеограф. † 1977.

- bysantins». Ochride, 1961.
139. Palikarova-Verdeil, Raina<sup>26</sup>: La Musique byzantine chez les bulgares et les russes. Copenhague, 1953, 8<sup>o</sup>, 249 pp., 21 tabelles. Serie «Monumenta Musicae Byzantinae», Vol. III.
140. Palikarova-Verdeil, Raina: La Musique byzantine chez les slaves (bulgares et russes) au IX et X-e siecle. «Actes du VI-e Congres International d'etudes byzantines». Paris, 1951, T. II, Pp. 321-330.
141. Palikarova-Verdeil, Raina: Les notations, employees dans les eglises slaves du IX siecle. «Atti del Congresso Internationale de Musica sacra, Roma. 25-30 Maggio 1950». Tournai, 1952, Pp. 114-118.
142. Panoff, P.: Die altslavische Volks - und Kirchenmusik. Potsdam, 1929.
143. Pichura, Gavriil P.: Momunemts of Byelorussian church music. «Eastern Church Quarterly». London, 1963, Ss. 410-415.
144. Pichura, H.: The Podobny Texts and Chants of the Suprasl Irmologion of 1601. «The Journal of Byelorussian Studies». London, 1970, Vol. 1, Nr. 2, Year VI, Ss. 192-221.
145. Pichura, G.: Cerkovnjaja muzyka na Belarusi. «Bozym sljacham (On God's highway)». London, 1964, Nr. 83, 84.
146. Pradel, Georges de la.: Rukopisni pomnik belaruskaj muzyki XVI stagoddzja. «Backauscyna», London, 1963, Nr. 1 (601), S. 3, 2 Fotos.
147. Rieseemann, Oskar, v.: Die Notationen des alt-russischen Kirchengesangs. Leipzig, 1909 (Verlag Breitkopf & Hartel), 8<sup>o</sup>, 108 Ss. 12 Tabellen.
148. Stefanovic, Dimitrije: Einige Probleme zur Erforschung der slavischen Kirchenmusik. «KMJ», 1959, Ss. 1-7.
149. Thibaut, J.-B.: La musique byzantine chez les slaves. «Tribune de St.-Gervais». Paris, 1904, mai - juin.
150. Velimirivic, Milos<sup>27</sup>: Bysantine elements in early slavic chants. Copenhague, 1960. Serie «Monumenta Musicae Byzantinae», Vol. IV. pars principalis, 8<sup>o</sup>, 140 Ss. Volume of appendices (pars supletoria), 4<sup>o</sup>, 5 Tabellen und 11 Tabellen Reproduktionen.
151. Velimirivić, Miloš: Stand der Forschung über kirchenslavische Musik. «Zeitschrift für slavische Philologie». 1963, Bd. XXXI, H. I.

---

<sup>26</sup> Раина Паликарова-Вердейль, 1904-1960, болгарка, 1921-1924 проходила курс Национальной Музыкальной Академии в Софии, затем изучала историю музыки в Париже, в Сорбонне, где за свои работы по истории музыки (и в частности – славянского богослужебного пения) получила ученую степень доктора. Член Болгарской Академии Наук.

<sup>27</sup> Милош Велимирович, американский ученый, православный серб, специалист по византийскому музыковедению.

152. Yousouppoff, N., Prince: Histoire de la musique en Russie. Première partie. Musique sacrée. Paris, 1867. (Antiquariat!).
153. Velimirivić, Miloš: Preparation of an Inventory of Sources of Old Slavic Music. «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1966, Ss. 173-178.
154. Zagiba, Franz: Der cantus romanus in lateinische, griechischer und slavischer Sprache in der karolinischen Ostmark. «KMJ», 1960.
155. Zagiba, Franz: Der slavische liturgische Gesang im 9. Jahrhundert im Donaauraum. «Heiliger Dienst». Salzburg, 1954, Folge 1-2, 5-6.
156. Zagiba, Franz: Zur Frage des Verbots des slavischen liturgischen Gesanges. «Heiliger Dienst». Salzburg, 1948, H 4-5, 7-8, 11-12.
157. Zagiba, Franz: Die Entstehung des slavischen liturgischen Gesanges im 9. Jahrhundert nach westlichen und ostlichen Ritus. «Kongressbericht des V. Internationalen Kongresses in Utrecht, 1952». Utrecht, 1953, Ss. 456.
158. Velimirivic, Milos: Liturgical drama in Byzantium and Russia. «The Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies», 1960, Ss. 351-385.
159. Smolenskij, Stepan Vasil'evic: Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotationen. Offsetnachdruck mit Einleitung und Kommentar von Johann v. Gardner. München, 1976. 2°, 152+IV Ss., 35 Ss. Kommentar. См. выше № 77.
160. Горбач, Олекса: 3 истории украинської церковно-музичної термінології. Мюнхен, 1965, 32°, 28 стр.
161. Ігор Соневицький: Артем Ведель и його музична спадщина. Нью Йорк, 1966, 8°, 177 стр.
162. Стешко, Федір: Церковна музика на Підкарпатській Русі. «Науковий збірник тов. «Просвіта». Ужгород, 1936, Річник XII.
163. Франко Богдан Корчмарик: Духовні впливи Києва на Московщину в добу гетьманської України. Нью Йорк, 1964, 8°, 146 стр. (Особенно важна глава VI: Київський напів та його розновидження в межах московської держави. Хороша бібліографія).

## Глава 3

СУЩНОСТЬ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ  
ЕГО ЗНАЧЕНИЕ И ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ИСПОЛНЕНИЯ  
В БОГОСЛУЖЕНИИ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Уже сама разница в структуре богослужения православной церкви и церкви римско-католической, а еще более — в структуре богослужения разных протестантских объединений, обуславливает и вызывает различные взгляды на значение музыкального элемента при богослужении, на церковную музыку, как на ее сущность, так и на ее литургическую функцию. Без уточнения нашего православного понимания церковного пения мы подвергаемся риску сталкиваться с различными недоразумениями, а из-за них уклониться на ошибочный путь и, идя по нему, прийти к ошибочным утверждениям и ошибочным оценкам.

Сначала попытаемся ответить на вопрос: что представляет собой по существу церковное пение в православной церкви и какое значение имеет оно в богослужении?

На первый взгляд такой вопрос покажется излишним, ответ ясен без дальнейших рассуждений: церковная музыка в православной церкви есть вокальная музыка, т.е. музыка, производимая одними человеческими голосами, в соединении со словами — пение, которым сопровождается богослужение. Такой ответ понятен, если мы примем во внимание современное русское хоровое церковное пение.

Поэтому часто говорят (особенно иностранцы) о «православной церковной музыке» и при этом переносят понятие о музыке вообще и на богослуженное пение православных. И теперешние русские рассматривают свое церковное пение только как вокальную музыку, как ничтожный отдел

общей музыки — музыки, в которой, естественно, в полной мере действуют все эстетические музыкальные законы светской (мирской, профанной) музыки. И вне этих законов не может быть никаких иных законов.

Вследствие такого понимания, пение за богослужением воспринимается часто как ф а к у л ь т а т и в н ы й (необязательный) элемент, не и м м а н е н т н ы й (присущий) богослужению. А потому часто весьма многим остается непонятым, почему православная церковь так решительно отвергает при богослужении инструментальную музыку, хотя бы только для поддержания пения, так что в храме не должен ни раздаваться, ни даже находиться какой-либо музыкальный инструмент.

Обычно ищут причины запрещения инструментальной музыки в храме при богослужении в аскетических стремлениях, которые довольно ярко выражены в православной церкви (и вообще в восточных церквях). Такое понимание мы находим у некоторых русских историков и теоретиков церковного пения<sup>1</sup>. Оно имеет основание во взглядах некоторых Отцов Церкви. Обоснование это известно: инструментальная музыка широко употреблялась язычниками при их культовых церемониях, христиане же славят Бога не безжизненными бездушными предметами, но благороднейшим естественным инструментом — человеческим голосом. Мы не будем углубляться в исследование причин такого воззрения. Славянские православные церкви переняли принцип богослужебного пения и вместе с тем неприятие инструментальной музыки в каком бы то ни было виде при богослужении от православной церкви греческой, византийской.

Но, думается, тут могут быть еще и другие основания для недопущения инструментальной музыки, и эти основания следует искать в самой природе богослужения и его оформления в православной церкви.

Богослужение состоит почти что только из с л о в а , — будь это молитва, славословие, поучение, экзегеза, проповедь и т.д. Только с л о в о способно точно выражать конкретные, логически выраженные идеи. Инструментальная музыка по своей природе не способна к этому. Она

<sup>1</sup> Разузовский Д.В.: Церковное пение в России, I, Москва, 1867, стр.25-27. — Металлов В.М.: Очерк истории церковного пения в России. Москва, 1900, стр. 37-38.

может выражать и вызывать только эмоциональный элемент, который различными людьми будет принят субъективно, а потому — различно и воспринят, и выражен. Но дать точное логическое определение эмоциональной реакции, вызванной музыкой, невозможно. Понятия вроде следующих: «грустно», «торжественно», «радостно», «весело» и т.д. суть лишь общие и расплывчатые характеристики эмоций, но не заключают в себе никаких недвусмысленно выраженных идей, которые можно было бы, как определенные мысли, точно формулировать словами. К одной и той же музыкальной форме, будь то простая мелодия, наигранная на дудочке, или полифоническая сложная инструментальная композиция, даже мелодия, напеваемая голосом без слов, — можно по большей части применить тексты различного логического характера и содержания и, таким образом, музыкой передать совершенно различные конкретные идеи. Только слово даст музыкальным звукам определенный, точно словом высказываемый смысл. Молитва, поучение, повествование, и проч., могут быть недвусмысленно выражены только словами. И в богослужении только слова ясно выражают те идеи, которые содержатся в молитве, поучении, созерцании и т.п. Этого сделать бессловесная инструментальная музыка неспособна. Она может только развлекать и услаждать слух, возбуждать те или иные эмоции, или до известной степени быть эмоциональной реакцией на идеи, вызванные словом. Но, по своей природе, инструментальная музыка не способна выражать недвусмысленно, точно и определенно, конкретные идеи. Это может только слово. Слово, окрашенное музыкальным элементом — звуком, сочетает логическую ясность и определенность высказываемого с выражением эмоциональной реакции на восприятие выраженным словом идей.

Здесь, думается, нужно искать причину, почему при богослужении православной церкви музыкальная стихия допускается только в виде слова, соединенного с музыкальным звуком, который придает эмоциональный элемент логически-конкретному слову, т.е. логическому содержанию текстов, из которых состоит богослужение. Или, музыкальная окраска возникает из текста, как эмоциональная окраска на идеи, выраженные словами.<sup>2</sup> Музыкальный инструмент не может говорить, а потому не может молиться, поучать, повествовать.

Конечно, музыкальная сторона эмоционального элемента в богослужении православной церкви имеет большое значение, но иначе, чем для тех церквей, которые применяют при богослужении инструментальную музыку. Если мы возьмем лишь музыкальную сторону и исключим слова, то увидим, что инструментальная музыка создает только определенное *настроение*, которое можно характеризовать, как мы только что говорили, только общими и расплывчатыми выражениями как «грустно», «торжественно», «радостно» и т.п. Но с этими характеристиками не связывается никаких конкретных идей (почему «грустно»? почему «торжественно»? и т.д.). Лишь когда с музыкальным элементом связывается слово, то мы можем сказать, *почему* в связи с музыкой появилось у нас то или иное настроение и объяснить, какими именно конкретно словами, выражаемыми идеями оно вызвано.

Несколько иначе обстоит дело при пении без инструментального введения или сопровождения. В таком случае эмоциональная реакция не подготавливается настроением, создаваемым одной инструментальной музыкой. Настроение создается реакцией на конкретные идеи, выраженные в тексте, и проявляется в характере музыкального элемента, неразрывно соединенного со словом. И, несмотря на то, что уставные напевы (о них мы скажем дальше) имеют свои постоянные формы, они вполне соответствуют в своем эмоциональном характере национальным особенностям восприятия идей, выраженных в богослужебных текстах.

В православной церкви нет богослужения — ни общественного, ни частного, в котором бы не было пения, хотя бы

<sup>2</sup> Те же мысли высказывает и католический ученый, бенедиктинец Паоло Феретти в своей книге: Dom. Paolo Feretti: «Esthétique gregorienne» (Paris, Declee, 1938, p. 125): «Or la prière de l'Eglise n'est pas individualiste, j'allais dire egoïste, mais objective, collective, sociale; et de son côté, la musique qui l'accompagne, n'emprunte pas son expression à l'ordre purement émotif et sensuel, mais à un ordre supérieur, celui de l'intelligence. Sa subordination même la porte en quelque sorte à se cacher, et à prendre une expression, non point passionnée, mais modérée et recueillie, objective et transcendente». — Кроме того Феретти (стр. 126) приводит цитату из книги Augusto Conti: *Il bello nel vero, o Estetica* (Firenze, Le Monnier, 1891), cap. 59, Musica 5, 6, 7): «La musique a une relation indéfinie avec les sentiments, dans ce sens que les sons suscitant des sentiments discernables quand au genre et à l'espece, mais non pas les particularités affectives, comme la parole peut faire».



в самом примитивном проявлении музыкальной стихии, — чтения богослужебного текста на одном тоне, нараспев (у католиков такой способ чтения называется «*recto tono*»), или же пения как такового, причем в принципе не имеет значения, исполняется это пение одним безголосым певцом, или же двумя образцово вышколенными хорами, или даже всеми присутствующими за богослужением. В противоположность католической церкви в православной церкви не существует «тихой обедни» («тихой мессы»), т.е. литургии без пения. В православной церкви, даже при частном богослужении, например, при молебне в частном доме, всегда поется, хотя бы пел один служащий священник. Конечно, некоторые части служб (например, повечерие, некоторые части утрени в будние дни и т.д.) не поются в полном смысле слова, но псалмодируются, т.е. читаются нараспев на одном тоне. Следовательно, исполняются музыкально, хотя бы и в самом примитивном проявлении музыкального элемента. Принцип остается тот же: слово появляется в различном звуковом оформлении, согласно характеру самого богослужения и согласно хорическому характеру музыкально оформляемого материала.

Таким образом, резюмируя сказанное, мы можем сказать, что богослужебное пение православной церкви есть одна из форм самого богослужения.

Русские в старину называли богослужение «пением». «Идти на пение» означало то же самое, что «идти на богослужение». — «Пению время, молитве час! Господи Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас», — этими словами будил монах-будильник в монастырях братию, а отец-гостиник — гостей в монастырской гостинице к полунощнице и к утрени. Стоглавый собор русской церкви (1551г.) вынес постановление: «... чтобы к святым Божиим церквам приходили с женами и с детьми с верою и любовью и стояли бы на всяком божественном пении». <sup>3</sup> То же и в Типиконе каждое общественное богослужение рассматривается как пение: «Достоит же ведати: зане якоже предрекохом о пении, яко по преданию убо, не подобает имети во общем житии устава, кроме общины пети псалмы особне, или ину службу». <sup>4</sup> Само собою разумеется, что если церковное (богослужебное) пение есть один из видов богослужения, то певческая

<sup>3</sup> Стоглав. Москва, 1890, глава 38, стр. 160, 161, 162.

форма должна быть управляема богослужебными формами. Иначе говоря, чтобы изучить развитие форм музыкального оформления богослужения, нужно музыкальную сторону рассматривать в связи с развитием и эволюцией богослужебного порядка и в связи с содержанием богослужебных текстов.

Приводимый нами дальше краткий обзор характера содержания разных богослужебных текстов покажет нам одну из сторон значения их музыкального оформления.

Службы православной церкви необыкновенно богаты песнопениями различного содержания и различных текстов и музыкальных (понятно, церковно-музыкальных, церковно-певческих) форм. Эти песнопения включаются между молитвословиями, чтениями, сопровождают выходы («процессии»), и особенно вплетаются между стихами псалмов, согласно определенному порядку и определенным правилам. Тексты этих песнопений должны наводить мысли слушающих на главную тему праздника или памяти данного святого. Или же эти песнопения поучают слушателей в поэтической, но догматически-безупречной форме важнейшим догматам православной веры. Можно сказать, что в песнопениях, которые составляют одно из главных содержаний богослужения, содержится в поэтическом, популярном, и приспособленном для пения виде богословское учение православной церкви. Таким образом, достаточно посетителям богослужения внимательно слушать песнопения и чтения, чтобы получить основные знания вероучения.<sup>5</sup> Музыкальный элемент при этом является средством, чтобы эти тексты, при помощи неразрывно связанных с ними мелодий (и вообще музыкального элемента) глубже запечатлеть в памяти и сознании слушателей и одновременно дать и эмоциональное толкование слышимых и воспринимаемых текстов.

<sup>4</sup> Типикон сиест устав. Москва (Синодальная типография), 1906, глава 37, лист 45 об.

<sup>5</sup> Как известно, богослужебный язык в различных национальных частях православной церкви есть устаревшая форма языка данного народа. Однако, в этом сильно устаревшем по сравнению с разговорным языком виде, литургическая (устаревшая) форма этого языка не непонятна большинству слушателей. Так, греки употребляют при богослужении средне-греческий (не классический, а близкий к ΚΟΙΝῆ язык, употреблявшийся в византийской империи). Русские, болгары и сербы употребляют церковно-славянский язык (русского извода 17-го века), финны — финский язык, румыны — румынский, и т.д.

Значение связи музыкального элемента с текстом подчеркивает св. Василий Великий: «Поелику Дух Святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, что по склонности к удовольствию мы не радеем о правом пути, то что делает? К учению примешивается приятность сладкопения (μελωδία), чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове. На сей-то конец изобретены для нас стройные песнопения псалмов, чтобы и дети возрастом или вообще не возмужавшие нравами, по-видимому только пели их, а в действительности обучали свои души».<sup>6</sup>

Эти слова находят убедительное подтверждение и в теперешней практике: так, непосредственно перед второй мировой войной, на Подкарпатской Руси, в православных (а также униатских) селах, за богослужением пели все присутствующие. Каждый имел при себе книгу «Сборник», содержащую нужные песнопения. Опытный певец («дьяк») начинал пение: как только все услышат знакомый напев, сейчас же присоединяются к пению дьяка, и все присутствующие, мужчины, женщины и дети поют всю службу. Этому я сам неоднократно бывал свидетелем. Даже дети знали наизусть многие тексты песнопений и могли их наизусть петь. Таким образом, музыкальный элемент в богослужении имел немалое значение для религиозного просвещения самых широких масс народа<sup>7</sup>.

В то время как сущность богослужебного пения и использование музыкальной стихии и виды исполнения пения при богослужении в принципе одни и те же во всей православной церкви, во всех ее национальных частях, — музыкальная форма и музыкальная система богослужебного пения могут быть в различных национально-поместных частях православной церкви очень различны. Это зависит от исторических условий, от местных обычаев и певческих многолетних привычек, от различных внешних влияний, от музыкального чувства того народа, среди которого раз-

<sup>6</sup> Цитируется по Разумовскому: Церковное пение в России, I, стр. 26.

<sup>7</sup> См. статью автора: «Несколько соображений об общем пении за богослужением», в «Православной Руси», Джорданвиль, 1969, № 10 и «Еще об общем пении при богослужении», в «Православной Руси» за 1969 г., № 20.

вивалось богослужбное пение данной части православной церкви. Это особенно находит себе выражение в многообразии песенных видов и форм. Под ними разумеем мы мелодические формы и тональное построение, которое теснейшим образом соединено с языком, а также и господствующий вид коллективного (хорового) исполнения (т.е. унисон или же многоголосие западного типа).<sup>8</sup> Это многообразие форм удерживается, хотя все национальные части православной церкви опираются на те же богослужбные тексты, что и мать-церковь (т.е. церковь греческая), лишь в переводе на разные языки, — а затем те же богослужбные песнопения занимают то же самое место в богослужбной схеме и имеют ту же богослужбную функцию, что и в других национальных частях православной церкви.

Несмотря на различие форм, в которых проявляется в богослужении музыкальный элемент у разных православных народов и в различных православных поместных церквях, принцип применения этих форм в богослужении, и вместе с тем сущность богослужбного пения остаются всегда неизменными. Это — во всех случаях и всегда — поемое или в о з г л а ш а е м о е слово, всегда это — один из видов самого богослужения: проповедь, молитвословие, повествование, размышление, славословие — и потому действительное средство основы вероучения и православного жизнепонимания. И при этом, все в популярном виде, в соединении с легко запоминаемой мелодией, глубоко внедряется в сознание и память верующих.

Так как богослужбное пение есть с л о в о , эмоционально окрашенное музыкальным звуком, производимым тем же голосом, т.е. тем же человеком, который произносит самое слово, то понятно, что музыкальный элемент в таком случае управляется словом и выражаемыми им идеями. Тогда понятно, также, что в каждой национальной части православной церкви музыкальный элемент вынужден равняться по артикуляционным особенностям, особенностям

<sup>8</sup> Например, в греческой церкви до сих пор принято одиночное пение одного или (унисонно) нескольких лучших певцов, в то время как прочие певцы (или даже все присутствующие) гудят одной тон — «исон» (ισον). У русских, наоборот, многоголосное хоровое пение основывается на общих правилах учения о гармонии (со второй половины 17-го века). У русских старообрядцев допускается только строгая монодия (унисон) всех певцов.

певческой артикуляции и естественному ритму данного языка. А эти элементы могут быть различны не только у различных народов, но даже у различных племенных частей данного народа, и притом могут быть различны в разные времена — что часто совершенно ускользает от внимания исследователя. Эти региональные (областные) изменения могут иногда идти так далеко, что какая-нибудь заимствованная у другого племени того же народа мелодия под влиянием местного произношения и способа пения неизбежно изменяется. Способ подачи звука, механика певческой артикуляции являются для данного языка<sup>9</sup> и для данного народа всегда важным фактором для изменения заимствованного музыкально-певческого материала.

Так как гимнография православной церкви опирается частью также и на догматический материал, то перевод таких песнопений и молитвословий должен делаться с величайшей точностью, чтобы решительно избежать двусмысленностей и неточностей в выражении догматической мысли песнописца. Ошибки в этом отношении могут привести к гетеродоксным концепциям и идеям. Поэтому нельзя допускать свободного, хотя стилистически и более изящного, литературно более изысканного, но догматически не совсем точного перевода.

Правда, при переводе на другой язык и при принятии от греков самого напева (как это должно было иметь место при принятии русскими христианства от греков), конечно, было обращено внимание на возможно более близкое соответствие оригиналу в числе слогов перевода. Но все же неминуемо должна была возникнуть разница слогового состава, что опять-таки вызвало известную деформацию первоначальной мелодики и ритмики оригинала.

<sup>9</sup> У греков, например, постановка голоса даже при разговоре (и артикуляция гласных) иная, чем у славян («голос сидит иначе»). Перемещение акцентов, которое неминуемо должно иметь место при переводе богослужебных текстов с греческого языка на славянский, также неминуемо повлечет за собой и ритмические сдвиги в мелодиях, которые были переняты вместе с данными текстами. У северных и северо-восточных русских преобладают густые и низкие голоса, по природе своей менее подвижные, нежели высокие голоса (тенора). У южных народов, наоборот, преобладают высокие и легкие голоса. Без сомнения, и это обстоятельство, учтенное вместе с многообразием богослужебных языков, также препятствует единообразию оформления музыкального элемента в богослужении.

Подобные обстоятельства представляют громадные затруднения для введения единообразного богослужебного пения во всей православной церкви, во всех ее национальных многоязычных частях. Этого затруднения нет в римско-католической церкви, с ее единственным и повсеместным богослужебным языком — латинским — общим для всех католических народов. Не говоря о греках, тысячелетняя история православной церкви у славян показала, что каждый народ формирует музыкальный элемент в богослужении в связи со своим богослужебным языком по-своему. Наряду с русскими церковно-славянский язык (с незначительными местными особенностями) является богослужебным языком и для православных болгар и сербов. У румын, финнов, арабов и грузин богослужебным языком является язык данного народа, правда, в устарелой форме, отличающейся немного от современного разговорного языка этих народов.

Поэтому мы не можем говорить о богослужебном пении в с е й православной церкви, а берем только пение русской церкви.

Эмоциональная реакция слушателя на идеи, выраженные текстом, которая проявляется в использовании музыкального элемента и его оформлении, зависит еще от двух существенных факторов:

- а) От характера религиозности и характера религиозного чувства данного народа;
- б) От его музыкального чувства.

Также возможно известное влияние на богослужебное пение со стороны народных религиозных (не богослужебных!) светских песен и стихов. Наконец, известные модные музыкальные течения, пресловутый «вкус времени» и общая музыкальная культурность могут быть факторами, которые не следует упускать из виду.

Несмотря на множество различных затруднений и осложнений, богослужебное пение среди православных восточных славян развивалось с 988-го года по 1917-й год непрерывно. И кажется, что именно в этой, восточно-славянской части православной церкви богослужебное пение на протяжении своей почти тысячелетней истории испытало самые большие и самые радикальные перемены. Эти перемены воздействовали на воззрение относительно сущности и природы богослужебного пения. Они не остались без влия-

ния на богослужебное пение других частей православного мира. Об этом речь будет впереди, в своем месте.

Можно провести известные идеологические параллели к этим церковно-певческим переменам и в других гранях церковного искусства, как например — в живописи и в храмовой архитектуре. И в этих областях искусства сказывается «дух эпохи», на который также влияют внешние обстоятельства или бывают даже такими обстоятельствами вызваны.

Поэтому мы должны рассматривать богослужебное пение не только как чисто религиозно-музыкальный феномен, но также и как фактор русской культуры, как неотъемлемое звено в непрерывной цепи духовной культуры и истории культуры данного народа.

Позволю себе здесь на короткое время задержаться на терминологии. Читатель, верно, обратил внимание на то, что я употребляю здесь два термина иногда один вместо другого: церковное пение и богослужебное пение. Как будто это одно и то же. Церковное пение — это то, которое поется в церкви и предназначено только для церкви. Поэтому сюда никак нельзя относить песни религиозного содержания, но никак не предназначенные для исполнения во время богослужения, например, колядки, некоторые духовные стихи, несмотря на их ясно выраженное религиозно-христианское содержание.

Выражение «богослужебное пение» точнее: оно выражает понятие о пении, составляющем богослужение и имманентном богослужению. Как ни близки друг другу понятия «церковное пение» и «богослужебное пение», между ними есть разница. И она заключается в том, что термин богослужебное пение прилагается специально к тому пению, которое составляет по существу самое богослужение.

Приходится нам также сказать несколько слов о выражениях «песнопения» и «песни». К такому, казалось бы ненужному, отступлению от нашей темы вынуждает то обстоятельство, что нередко в газетных сообщениях, где говорится о светском пении, светские песни и даже романсы называются «песнопениями». Конечно, такие ошибки возможны лишь при сильно понизившемся знании русского языка. Песнопениями называются только богослужебные песнопения, а поемые тексты, хотя и религиозного характера, но не входящие в состав богослужения, называются п е с н я м и.

Также неправильно наименование всего богослужебного пения «песнопением»: песнопением называется отдельный, исполняемый певчески в составе богослужения текст.

### ГИМНОЛОГИЯ И ГИМНОГРАФИЯ<sup>10</sup>

Далеко не все, что поется за богослужением, является молитвой. Среди песнопений очень мало найдется таких, которые действительно являются молитвой, исполняемой певчески. Громадное большинство песнопений имеет другое содержание, хотя многие из них заканчиваются славословием или молитвенным воззванием.

С точки зрения ехнологического и одновременно дидактического значения богослужебного пения мы можем распределить песнопения по шести следующим группам, согласно характеру их содержания. При этом, нужно обратить внимание и на то, что есть немало песнопений, обращенных к слушателям, и уже потому они не могут быть молитвой, или же, обращаясь к слушателям, излагают какой-нибудь из догматов, или разъясняют прообразы Ветхого Завета. Сюда относятся:

#### 1. Песнопения догматического характера.

В них в поэтической форме излагаются некоторые пункты православного вероучения. Сюда относятся, например, Богородичны догматики, поемые в субботу вечера на «Господи воззвах» в конце ряда стихир. В догматиках в поэтической форме, приспособленной для пения, излагается догмат о воплощении или о приснодевстве Богоматери. Для примера берем Богородичен догматик в субботу вечера восьмого гласа:

Царь небесный  
 За человеколюбие на земли явися  
 И с человеки поживе,  
 От Девы бо чистыя плоть приемый,  
 И из нея прошедый с восприятием:  
 Един есть Сын сугубо естеством  
 Но не ипостасию.  
 Тем же совершенна того Бога  
 И совершенна человека  
 Воистину проповедающе  
 Исповедуем Христа Бога нашего:

<sup>10</sup> См.: Филарет, Архиепископ Черниговский: Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Санкт-Петербург, 1860 (было несколько изданий, некоторые из них под инициалами: Ф.А.Ч., издание 1860 г. — анонимно).



Его же моли, мати Безвестная,  
Помиловаться душам нашим.

Молитвенным воззванием являются только последние две строчки песнопения.

Или догматик Богородичен в субботу вечера, 2-го гласа, в песнопении изъясняются прообразы Ветхого Завета:

Прейде сень законная  
Благодати пришедши:  
Якоже бо купина не сгараше опалема:  
Тако Дева родили еси,  
И Дева пребыла еси.  
Вместо столпа огненного,  
Праведное возсия солнце:  
Вместо Моисея -  
Христос, спасение душ наших.

Как пример песнопения, обращенного к слушателям, но содержание коего чисто догматическое, заканчивающееся кратким славословием, может служить стихира на «Господи воззвах». Слава и ныне, в субботу Пятидесятницы вечера, глас 8:

Приидите людие,  
Триипостасному Божеству поклонимся,  
Сыну во Отце, со Святым Духом:  
Отец бо безлетно роди  
Сына соприсущна и сопрестольна,  
И Дух Святый бе во Отце,  
С Сыном прославляем:  
Едина сила, едино существо, едино Божество.  
Ему же покланяющесе вси глаголем:  
Святый Боже, вся содеявый Сыном,  
Содейством Святаго Духа:  
Святый крепкий,  
Имже Отца познахом,  
И Дух Святый прииде в мир:  
Святый безсмертный, утешительный Душе,  
От Отца исходяй, и в Сыне почиваяй:  
Троице Святая, слава Тебе!

## 2. Песнопения повествовательно-исторического характера.

Как пример возьмем стихиру на литии на Рождество Христово, глас 5:

Волсви персидстии царие,  
Познавше яве  
На земли рождшагося царя небеснаго,  
От светлых звезды водими,  
Достигоша в Вифлеем,  
Дары носяще избранныя,  
Злато, и ливан, и смирну,

И падше поклонишася:  
 Видеша бо в вертепе  
 Младенца лежаща безлетнаго.

Или другой пример: стихира стиховна во вторник четвертой седмицы по пасхе, вечера, глас 2:

Егда преполовение праздника наста,  
 Взыде Иисус во святилище,  
 И учаше непокоривыя иудей глаголя:  
 Жаждай да грядет ко Мне  
 И пьет воду животную, вечную,  
 И не вжаждется во век.  
 Веруй в Мя, реки потекут из чрева его,  
 И имети будет свет животный.

**3. Песнопения нравственно-дидактического характера.**

Например, стихира на стиховне в понедельник первой седмицы Великого Поста, вечера, глас 3:

Постимся постом приятным,  
 Благоугодным Господеви.  
 Истинный пост есть, злых отчуждение,  
 Воздержание языка, ярости отложение,  
 Похотей отлучение,  
 Отглаголения, лжи и клятвопреступления.  
 Сих оскудение  
 Пост истинный есть и благоприятный.

**4. Песнопения соверзательного характера.**

В качестве примера мы приводим стихиру на хвалитех в Великую Субботу, глас 2:

Днесь содержит гроб  
 Содержащаго дланию тварь,  
 Покрывает камень  
 Покрывшаго добродетелию небеса.  
 Спит живот и ад трепещет,  
 И Адам от уз разрешается,  
 Слава Твоему смотрению,  
 Имже совершив все упокоение вечное,  
 Даровал еси нам, Боже,  
 Всесвятое из мертвых Твое воскресение.

Или – антифон 4-й на утрени Великого Пятка, глас 5:

Днесь Иуда оставляет Учителя  
 И приемлет диавола,  
 Ослепляется страстию сребролюбия,  
 Отпадает света омраченный:  
 Како бо можаше зрети,  
 Светило продавый на тридесятих сребреницех;  
 Но нам возсия страдавый за мир.

К Нему же возопиим:

Пострадавый и сострадавый человеком,  
Господи, слава Тебе.

**5. Песнопения (их очень немного), которые сопровождают те или иные литургические действия и в поэтической, певаемой форме изъясняют символическое значение происходящих во время этого пения литургических действий. Большая часть таких песнопений обращена к слушающим. Например, песнь при перенесении Святых Даров на литургии Преждеосвященных Святых Даров:**

Ныне силы небесныя с нами невидимо служат:

Се бо входит Царь Славы,

Се жертва тайная, совершенна доносится.

Верою и любовию приступим

Да причастницы жизни вечныя будем.

Аллилуйя.

Или песнь при перенесении хлеба и вина для жертвоприношения на обычной литургии («Херувимская песнь»):

Иже херувимы тайно образующе

И животворящей Троице трисвятую песнь припевающе

Всякое ныне житейское отложим попечение:

Яко бо Царя всех

Подъемем, ангельскими невидимо доносима чинми.

Аллилуйя.

**6. Гимны — песнопения ясно выраженного словесного (доксологического) и евхологического (молитвенного) характера.**

Пример: песнь поемая на великой вечере во время входа священнослужителей в алтарь:

Свете тихий святых славы

Безсмертнаго Отца небесного,

Святаго блаженнаго,

Иисусе Христе.

Пришедше на запад солнца,

Видевше свет вечерний,

Поем Отца, Сына

И Святаго Духа Бога.

Достоин еси во все времена

Пет быти гласы преподобными,

Сыне Божий живот даяй

Тем же мир Тя славит.

Другой пример: песнь, поемая на литургии при Пресуществлении св. Даров:

Тебе поем,  
 Тебе благословим,  
 Тебе благодарим, Господи,  
 И молимся, Боже наш.

Из этих немногих примеров, наиболее характерных для указанных шести гимнологических групп, можно усмотреть, какое значение имеют такого рода поемые богослужебные тексты для элементарного наставления в вере для посетителей храма, особенно в тех случаях, когда в пении подобных песнопений принимают участие все присутствующие, а также видно, насколько ошибочно мнение, что все церковное пение есть пение только молитв или есть главным образом услаждение и развлечение присутствующих «вокальной музыкой», своего рода «духовный концерт».

### ВИДЫ ИСПОЛНЕНИЯ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ

Как было уже нами сказано, весьма важным фактором, формирующим богослужебное пение (и вообще оформление музыкального элемента в богослужении) является б о г о с л у ж е б н ы й ч и н и в известной степени те или иные священнодействия или сакральные церемониальные действия во время богослужения. Многие песнопения, особенно за литургией, исполняются во время тайных молитв (т.е. молитв, читаемых священником тихо, про себя) и прерываются громкими возгласами священнослужителя. Эти возгласы, поэтому, образуют с песнопениями (которые прерываются этими возгласами) одно музыкальное целое. Некоторые песнопения исполняются во время процессий духовенства вокруг храма или каждения внутри храма, совершаемого дьяконом или священником или ими обоими вместе. Части некоторых служб положено исполнять на середине храма, или для совершения их выходят в притвор (например, лития). Поэтому песнопения, которые поются во время таких действий или заполняют время между такими действиями, должны при исполнении их равняться по богослужебным действиям или по тайным молитвам. (В богослужении католической церкви приключающиеся паузы заполняются игрой органа.) Поэтому это влияет на музыкальное оформление богослужения, т.е. на пение и на чтение, так как православная церковь не допускает во время своего богослужения бессловесной инструментальной музыки.

В системе богослужений православной церкви наиболее дидактическое (т.е. поучающее, наставляющее) значение

имеют вечерня и утрени (у русских обычно соединяемые в один богослужебный комплекс — всенощное бдение). То есть, вечерня и утрени особенно богаты непостоянным, переменным гимнографическим материалом. Именно в этих службах, твердую основу которых составляют псалмы, вставляется в псаломскую раму-схему богатый дидактический и евхологический материал в виде песнопений, различных по характеру их содержания. Именно этот материал, который постоянно меняется в зависимости от дня седмицы, порядка самой седмицы, дня месяца и господствующего гласа — сообщает руководящую богослужебную мысль данного дня и ведет тем самым мысль слушающих и внимающих богослужению в определенном направлении. В этих руководящих мыслях заключено идейное содержание данного дня и данного богослужения. В литургии же инструктивный, дидактический материал представлен очень мало, и то только в первой части, в литургии оглашенных. Главная часть, литургия верных, очень постоянна в своем составе и почти все составляющие ее песнопения имеют евхологический характер. Поэтому также все мелодическое многообразие музыкального элемента в богослужении в виде различных гласов, типов гласовых мелодий, различных способов исполнения проявляется преимущественно в музыкальном уставном оформлении вечерни и утрени. Так, по крайней мере, в принципе; современная русская практика с переменным пением многоголосного хора, совершенно изменила это положение. Эта практика настолько хорошо известна, что мы здесь не будем на ней задерживаться.

Структура богослужения и различная литургическая функция музыкально преподносимого слова обуславливают различный вид исполнения текстов. Эти виды исполнения в принципе одинаковы во всех национальных частях православной церкви. Некоторые из этих видов не чужды и литургическим предписаниям западной церкви, что указывает на их древность. Но музыкальные формы исполнения бывают в каждой национальной части православной церкви, как мы недавно говорили, различны. Эти формы влияют на музыкальное оформление богослужения и имеют каждая свое определенное место в богослужении, указанное и регулируемое уставом (Типиконом). При этом могут быть некоторые местные или эпохальные отклонения (и даже изменения) от нормы. Но принцип остается неизменным.

Музыкальное оформление слова в богослужении можно разделить на две неодинаково большие группы:

1. **Одиночно** (т.е. одним чтецом или одним певцом) исполняемые части богослужения. Сюда, разумеется, относятся **псалмодия и экфонетика**, — виды музыкального оформления, которые и не могут исполняться иначе, как только одним исполнителем. (Понятно, сюда не относятся случаи, когда пение по нужде исполняется только одним певцом, хотя для исполнения этих частей богослужения предусмотрен **ляк**, т.е. коллектив поющих, независимо от их числа.)

2. **Хоровым образом**, т.е. коллективом поющих, независимо от их числа, **унисоном** или **многоголосно**, исполняемые части богослужения.

Рассмотрим оба эти вида подробнее.

Что касается **экфонесиса** и **псалмодии**, то мы можем отметить здесь три вида исполнения.

а) **Чтение** — более или менее торжественное, применяемое к более или менее торжественному чтению Священного Писания, Апостола и (главным образом) Евангелия, а также и некоторых паремий. В западной церкви такое чтение называется «lectio solemnis».

б) **Возглашение кратких молитвословий** или **славословий**; такие возглашения состоят обычно из одной или очень немногих фраз. Например: прошения сктений, заключительные славословия (доксологии) священника, которыми заканчиваются ектении, и т.п.

в) **Распевное**, т.е. **нараспев произнесение** тех или иных молитвословий. Этот вид может колебаться между **псалмодией** и собственно **возгласом**.

Эти виды **сольного (одиночного)** исполнения богослужебных текстов комбинируются в богослужении различным образом друг с другом и с различными видами певческого исполнения. (Заметим, что когда мы говорим об **одиночном**, т.е. **сольном** исполнении, то никак не имеем в виду **соло** в духовно-музыкальных сочинениях различных композиторов).

### ГРАДАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭЛЕМЕНТА В БОГОСЛУЖЕНИИ

Раз в богослужении православной церкви не допускается инструментальной музыки в каком бы то ни было виде и может раздаваться только **солово**, соединенное с

музыкальным звуком, то нужно нам сначала говорить не о конкретных формах богослужебного пения, а о музыкальной стихии в богослужении вообще. Поэтому мы должны будем несколько задержаться на простейших проявлениях музыкального элемента в богослужении православной церкви. Сюда мы должны причислить все, что в богослужении предлагается в соединении с музыкальным элементом: псалмодирование, аккламации, чтение на одном тоне (*recto tono*) и возгласы священнослужителей. Эти градации музыкального элемента не являются еще, в строгом смысле слова, пением, но это уже больше не речь.

Так как в богослужении обычная разговорная манера интонации, также как и декламационный способ исполнения текста не приняты (за исключением проповеди),<sup>11</sup> то можно сказать, что каждое общественное богослужение в православной церкви представляется в виде различных градаций использования музыкального феномена, тесно связанного с господствующим над музыкальной стихией слова. Не существует никаких резких границ между этими градациями музыкального предподнесения слова слушателям. Поэтому часто едва можно отделить пение от возгласения, а возгласение — от псалмодии, или псалмодию от чтения на одном тоне. А потому едва ли возможно собственно пение (т.е. мелодически оформленное исполнение слова) рассматривать вне богослужения, только как вокальную музыку.

Чтение на одном тоне — самое примитивное оформление музыкального элемента в богослужении, и роскошное многоголосое пение двух или нескольких больших хоров — это два полюса, между которыми имеется много постепенных переходов, которые, однако, тесно связаны друг с другом. Можно сказать, что один вид музыкального оформления проницается из другого, будучи управляем содержанием текста и его положением в богослужении. Все виды и степени музыкального оформления текста — псалмодия и собственно пение — создают из данной службы единое музыкальное целое, в котором музыкальный элемент служит для привлечения внимания на идеи, выраженные в тексте, и производит эмоциональную реакцию на содержание этих, выраженных в богослужебных текстах, идей.

<sup>11</sup> У греков и у сербов некоторые псалмы и некоторые паремии читаются иногда разговорной речью.

Все вышеприведенные типы песнопений,<sup>12</sup> и немного дальше приведенные типы исполнения, имеют свое прочное и определенное место в богослужении и не могут самовольно, по личному вкусу или личным воззрениям, переставляться или заменяться — один вид исполнения другим, или один глас другим. Для исполнения богослужебных текстов уставом предусмотрены различные градации музыкального элемента, в различной последовательности и в различных комбинациях. Это делает богослужение с музыкальной точки зрения одним идеологическим и музыкальным целым. Поэтому структура богослужения имеет решающее влияние на способ его исполнения и на способ и степень использования в нем музыкального элемента. Именно по этой причине не в о з м о ж н о богослужебное пение православной церкви отделить от самого богослужения и рассматривать его только с музыкальной точки зрения, отделив его от богослужебного порядка и чина и от предписаний устава, короче — рассматривать его в полном отрыве от богослужения. Именно структура, форма и тексты являются теми факторами, которые применяют и используют музыкальную стихию соответственно логической силе идей, выраженных словом, и уложенных в твердый богослужебный порядок. Так вытекает музыкальная стихия в богослужении православной церкви из самого богослужения, ибо богослужебное пение, как мы уже говорили, есть один из видов самого богослужения.

Таким образом, структура богослужения определяет применение различных способов исполнения и вместе с текстами регулирует музыкальное оформление богослужения. Поэтому музыкальный элемент не имеет в богослужении самостоятельного значения, существует не р я д о м с молитвословиями и не р я д о м с богослужебными действиями, но он существует в богослужении, присущ ему, составляя с ним одно целое и связан с ним теснейшим образом.

Если мы говорим о музыкально преподносимом молящимся и музыкально исполняемом с л о в е , и о музыкальном оформлении богослужения, то мы неизбежно должны

<sup>12</sup> Мы не касаемся других литургических терминов, относящихся к текстовому составу, так как это не имеет отношения к музыкальному оформлению богослужения. Если такой случай встретится, мы о нем будем говорить в подстрочном примечании.



сказать о проявлении музыкальной стихии в богослужении вообще. Здесь становится очевидным, что говоря о богослужении нельзя говорить только о пении. Ибо, где начинается собственно пение и где кончается полу-пение, кантилена, полу-скандирование и полу-чтение? Границы между ними расплывчаты, неясны, особенно при пении речитативного характера. А песнопений, исполняемых речитативно — очень много.

Попытаемся определить различные градации, в которых проявляется музыкальная стихия в православном богослужении.

Как было замечено нами, самой примитивной формой, в которой музыкальный элемент проявляется в богослужении, есть чтение на одном тоне, *recto tono*. Этот вид отличается от разговорной речи следующими признаками:<sup>13</sup>

а) Постоянной высотой тона, на котором происходит чтение (произношение слов);

б) Несколько (но очень незначительно) большей продолжительностью произношения гласных, которые при этом остаются в их динамике более или менее постоянными и не такими «взрывными», как в разговорной речи. В разговорной речи относительная продолжительность гласных очень мала; произношение их артикулируется почти что взрывно, а иногда даже почти «проглатывается». Тональная высота каждого гласного звука в разговорной речи может быть, несмотря на свою большую краткость, различна, колеблется даже в пределах гласной фонемы одного слога, и потому не может быть точно определена.

В псалмодии же, наоборот, высота звука, на котором псалмодируется текст, точно определена (но это не значит, что она будет непременно равна какому-либо звуку по камертону). Можно сейчас же определить по камертону, на какой абсолютной высоте псалмодируется. Только очень немногие, еле заметные отклонения от этого постоянного тона, иногда в микроинтервалах (т.е. интервалах не точно соизмеримых с нашим полутоном и меньших полутона), можно заметить особенно при конце какой-либо фразы текста или в конце всего текста. Однако координировать величину этих интервалов с полутоном нашей темперации

<sup>13</sup> См. статью автора: «Экфонетика (Страницы литургического музыковедения)». «Православный Путь», Джорданвилль, 1970, стр. 136-159.

рованной системы — чрезвычайно трудно, а большей частью невозможно точно. Многочисленные попытки нотировать псалмодию точно при помощи наших современных общепотребительных нот оказались неточными и в отношении ритмики, и в отношении тонального. Только под конец чтения-псалмодирования чтец делает ясные отклонения от тона псалмодии и одновременно растягивает (опять-таки ритмически-мензураально несоизмеримо с нашими четвертными, восьмыми, половинными и т. д. нотами), повышая их или понижая (приблизительно на наш тон) относительно среднего постоянного тона, на котором происходит псалмодия. Вообще же ритмические достоинства тонов каждого слога очень малы (приблизительно 4-6 слогов в течение одной секунды), причем звучные согласные М и Н, в случае если они находятся между другими согласными (как например, в слове «празднство»), делаются почти что слогаобразующими. Продолжительность таких фонем не поддается измерению. Как и в разговорной речи отдельные тоны не поддаются взаимному временному координированию. Поэтому единственным отличительным от разговорной речи признаком псалмодии является постоянная устойчивая высота тона псалмодии и незначительные отклонения от нее и также незначительная протяженность последних гласных фразы или текста.<sup>14</sup>

Этот вид псалмодии, *recto tono*, т. е. чтения на одном тоне, присущ всем христианским церквям, имеющим иерархию апостольского преемства, независимо от их богослужебного языка. В некоторых частях мы можем установить незначительные разности. Таким способом исполняемые части богослужения являются, с музыкальной точки зрения, литургически-музыкальными «долинами» в музыкально-литургической кривой, временем известного музыкального покоя.

Следующей, более высокой градацией музыкального элемента в богослужении является *во з г л а с* (Ἐκφώνησις)<sup>15</sup>. Это еще не пение в собственном смысле слова, но это уже и не чтение *recto tono*, с точно неизмеримыми про-

<sup>14</sup> Нужно заметить, что при таком способе исполнения слова становятся значительно более ясными в большом помещении, нежели при произнесении разговорным способом.

<sup>15</sup> Об экфонетике см. специальную работу датского ученого Carsten Hoeg: *La notation Ekphonetique*. Copenhagen (Monumenta Musicae Byzantinae), 1935, 8°, 162 стр., 3 таблицы. — О современной русской

должительностями тонов-гласных в словах. В возгласе высота общего тона не так постоянна, как при чтении на одном тоне. Могут появляться и уклонения от среднего тона чтения. В отличие от псалмодии *recto tono* при возгласе могут появляться отклонения от среднего тона, соизмеримые с тоновым или полутоновым интервалом вверх или вниз от среднего тона. Иногда могут случиться отклонения и на большие интервалы. Также и средний, постоянный, тон возгласения лежит обычно немного выше, чем при чтении на одном тоне. Но главное — гласные в некоторых слогах немного растягиваются и иногда даже, в ударных слогах, поддаются взаимному мензуральному координированию (большей частью в пропорции 1:2, в заключительной каденции даже больше). Середина же фразы произносится на одном тоне, в то время как конец фразы, а особенно конец текста, почти что поется, связывая два или три звука разной высоты над одной гласной слога. От собственно пения экфонесис отличается тем, что уклонения от постоянного, устойчивого тона появляются только в конце фразы или всего отдела возгласа. Главная часть текста читается, с некоторыми растяжениями гласных в некоторых слогах, на более высоком тоне, чем тон псалмодии, но опять-таки на устойчивой высоте.

Возглас тоже может иметь несколько градаций. С одной стороны, возглас очень мало отличается от псалмодии, с другой же стороны, в более развитом виде возгласа могут появляться уже некоторые характерные черты пения. А это делает границу между экфонесисом и пением неясной, расплывчатой. Подобные явления встречаются обычно в конце, реже в начале возгласа. Таким образом, главной характеристикой экфонесиса в средней части возглашаемого текста является устойчивость тона средней части фразы в то время как конец, а иногда и начало фразы являют уже некоторые отличительные признаки пения (например — *lectio solemnis* в греческой, сербской, болгарской и др. церквях, или славословие священника в заключении ектений, и т.п.).

экфонетике: Иеромонах Геронтий (Кургановский): Метод богослужбных возгласов, положенных на ноты. Москва (Синодальная типография), 1897, см. выше, главу 2-ю, литература. — Термины «экфонетика», «экфонетическая нотация» введены в науку греческим ученым, I. Tzetzis, в его статье: 'Ἡ ἐκφώνησις τῆς καθαρῶς ἀναγινωσκόμενης τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν, «Παρνασσός» 9, 1885, стр. 441.

Высшая градация экфонесиса переходит уже в собственно пение. По сравнению с экфонесисом в пении почти все гласные звуки исполняются на различной, взаимно точно определяемой высоте<sup>16</sup> и образуют одну, более или менее непрерывную, мелодическую линию. Продолжительность тонов более или менее соизмерима с какой-либо условной единицей измерения и поддается более или менее записи нотами. Ясно ощущаем известный ритм (безразлично — свободный, управляемый словесными ударениями текста, или же симметричный, с правильно периодически чередующимися сильными и слабыми частями, т.е. ритм, поддающийся тактированию). Далее могут несколько тонов различной высоты и различной длительности, приходящиеся на один слог текста, соединяться в одну мелизму, что в экфонесисе может иметь место только в исключительном случае, в заключительной каденции, и то только над одним слогом.

Мы можем все эти главные градации музыкального элемента в богослужении представить в следующей схеме:

ПСАЛМОДИЯ	ЭКФОНЕТИКА	ПЕНИЕ
Постоянная высота тона, неопределенная мензуральная продолжительность отдельных слогов. Протяжение высоты тона (с вероятным отклонением от постоянной высоты тона) только в конце чтения. Отсутствие ясного ритма, почти никаких колебаний в динамике.	Постоянная высота тона, с немногими (вероятными) отклонениями в конце фразы, в ясных интервалах. При случае большее растяжение тонов, но без ясно выраженного ритма. Маленькие колебания в динамике возможны. Устойчивый тон немного выше чем при псалмодии.	Различная высота тонов над отдельными слогами текста; интервалы точно определены. Различная, более или менее точно определяемая и измеримая продолжительность звуков, горизонтальное связывание нескольких звуков в одну мелизму над одним слогом. Ясная ритмика. В динамике и темпе могут быть большие колебания.

**Богослужебно-певческие указания в Уставе.** Богослужебный Устав (Типикон), регулируя порядок богослужебных действий, чтений и пений, не упускает из вида и музыкальное оформление богослужения. В некоторых слу-

<sup>16</sup> Соответственно тональной системе. Так например, в греческом (поздне-византийском) церковном пении, в различных гласах величина интервалов часто несоизмерима с тоном-полутоном нашей темперированной системы. См. J.V.Rebours: *Traité de psaltique*. Paris (Alphonse Picard et fils. Leipzig, Otto Harrassowitz), 1906. Стр. 35-68.

чаях он указывает комбинации строя, тональностей-гласов, в которых нужно исполнять те или иные песнопения, а также нередко указывает и мелодический образец для пения (указания подобных); указывает в самых общих чертах, и не всегда, также и характер исполнения известных песнопений, или целых частей богослужения.

Греческие древние уставы были более богаты такими указаниями, нежели уставы русские. Многое, что не писалось в уставах, как хорошо всем знакомое из повседневной богослужебной практики (а часто, при этом — непередаваемое словами), составляло и составляет до сих пор часть богослужебно-певческого предания; последнее же относится к преданию православной церкви вообще.

По-видимому, по мере того, как эволюционировал в течение веков сам богослужебный чин, — вместе с тем, следуя практическим потребностям совершения богослужения, эволюционировала (большей частью, незаметным для одного поколения образом) и сама система богослужебного пения. Нужно думать, что при переписывании старых уставов переписчики не везде и не всегда безусловно точно копировали данный им образец, а иногда равнялись на современную им, давно практически утвердившуюся, певческую практику, опускали некоторые подробности, вышедшие давно из практики приемы, или же не писали того, что само собою разумелось и сохранялось практическим преданием.

В этом отношении обследование древних русских уставов, особенно из дониконовского времени, может дать историку богослужебного пения ценный материал. Это — дело литургиста-историка.

Все такие рукописи находятся в книгохранилищах и архивах СССР и потому для западного исследователя недоступны. В позднейших же, печатных изданиях Типикона замечания относительно исполнения богослужебного пения (не считая указаний гласа и, где нужно, подобна) чрезвычайно скудны. Могущие встретиться параллели в современных греческих уставах в данном случае не имеют большого значения, так как самое богослужебное пение современных греков в корне отличается от русского, не говоря уже о русском хоровом церковном пении, которое ничего общего с греческим богослужебным пением не имеет.

Кроме того, историческое развитие богослужебного чина (и тесно связанного с ним богослужебного пения) шло

у греков иными путями и при иных внешних условиях, чем в церкви русской. Такие параллели должны иметь известное значение до того времени, как русская церковь перестала получать своих митрополитов-первоиерархов от Константинополя, т.е. до времени митрополита московского св. Ионы (1448-1461). Но к тому времени, как более подробно будет сказано во второй части нашей книги, в истории и богослужебного пения русской церкви, — богослужебное пение русской православной церкви во многих отношениях успело уже укрепиться на его собственном, отличном от греческого богослужебного пения пути.

На сокращения, обобщения и упрощения в отношении указаний характера исполнения богослужебного пения русской церкви, в современном ее Типиконе, оказала влияние практика неодноголосного хорового исполнения пения при богослужении и отстранение предстоящих в храме от активного участия в пении. При этом нельзя упускать из вида, что современный Типикон русской церкви имеет в виду монастырский порядок богослужений. А именно: в монастырском богослужении больше сохранилось предание характера исполнения богослужебного пения как одной из форм самого богослужения. В этом отношении мирские церкви очень далеко отошли от богослужебно-певческого предания вообще, за весьма малыми исключениями почти что во всех отношениях.

Одновременно с вытеснением уставного русского, преданного от основания русской церкви, богослужебного пения, хоровой певческой музыкой на богослужебные (а иногда даже и не на богослужебные, например «концерты») тексты, — многие перестали считаться с указаниями устава, регулирующими характер звукового, музыкального оформления богослужения. С полным господством хорового пения по западному, инославному, и даже просто по мирскому образцу эти указания вообще забылись. Окончательный удар уставным указаниям относительно богослужебного пения был нанесен в середине 19-го века изданием и принудительным распространением обихода придворного пения Петербургской Певческой Капеллы. Издание это было выпущено директором Капеллы, генералом А.Ф. Львовым, а затем — генералом Н.И. Бахметевым. Об этом подробно сказано в 3-ей части настоящего нашего труда.

Для многих, недостаточно осведомленных в системе и сущности богослужебного пения русской православной

церкви, этот Обиход Придворной Капеллы стал почти что заменять устав, а устав-типикон остался практически руководствующим только в монастырях, да у наиболее добросовестных и литургически-образованных настоятелей приходов и у ревностных псаломщиков.

Между тем, уставные указания характера исполнения тех или иных частей богослужения, или отдельных песнопений, имеют ввиду целостность музыкально-певческого оформления данного богослужения, — именно то, что мы можем назвать «эмоциональной кривой» или «кривой настроения», которая находится в тесной связи с градациями музыкальной стихии в богослужении.

Как общее указание относительно характера богослужебного пения, в главе 28 Типикона, «О бесчинных воплях», говорится следующее (см. Типикон, сиест устав. Москва, 1906. Лист 37 обор.; офсетный репринт. Москва, 1954): «Бесчинный вопль поющих в церкви, не прияти того к церковному пению. Такоже и прилагая к церковному пению, не приятен есть: да извергнутся сана своего, и паки в церкви да не поют. Подобае бо пети благочинно, и согласно возсылати Владыце всех Господу Славы, яко единими усты от сердец своих: преслушаша же сия вечней муце повинни суть, яко не повинуются святых отец преданию и правилом».

Вообще же указания Типикона относительно характера исполнения тех или иных песнопений или частей богослужения очень скудны. В мирских храмах, где поют организованные хоры певчих, на эти указания, к сожалению, вообще давно перестали обращать внимание. Светские формы и мелодии хорового многоголосного пения в значительной степени оттеснили богослужебно-певческие формы и напевы. Воспитанные на «общей музыке» управители хоров, поющих в церкви, и певчие не считали для себя необходимым принимать во внимание уставные указания. Да и свободные хоровые композиции на богослужебные тексты, совершенно не принимали во внимание этих указаний, — уже потому, что для композиторов (об этом подробнее речь будет в третьей части настоящего труда) Типикон представляется «книгой под семью печатями». Они и понятия не имеют о том, что Типикон предусматривает также и характер певческого исполнения известных песнопений.

Приведем несколько примеров из Типикона. В Типиконе встречаются указания, что тот или иной текст следует

петь «косно», т.е. медленно, протяжно; «со сладкопением», т.е. напевом мелодически развитым, мелизматического строения; или же «тихим гласом», или «велегласно», или «поскору», т.е. мелодией краткого, силлабического строения; «со умилением» — т.е. выразительно (но не «молитвенно»! — такого выражения в русской уставной богослужебно-певческой терминологии нет!).

Для начала всеобщего бдения Типикон (лист 3) дает следующие указания: «И начинает предстоятель, или епископ: Аминь. Приидите поклонимся царице нашему Богу. Низким и тихим гласом. Также второе мало повышше: Приидите поклонимся и припадем Христу, царице нашему Богу. Паки третье вышшим гласом сице: Приидите поклонимся и припадем самому Христу, Царице и Богу нашему. Также особне: Приидите поклонимся, и припадем Ему».

Нужно заметить, что эти указания относятся к возглашению настоятеля или епископа, не к пению клира или певчих, как это делается у русских теперь.

Типикон продолжает далее: «И абие начинает вышшим гласом предстоятель, или епископ, на глас осмый: Благослови душе моя Господа: не скоро, и со сладкопением спящей и прочей братии».

Относительно исполнения седална после первой кафизмы в субботу утра (Типикон, л. 6 об.) указывается: «И поем седален воскресен прежде просто». Указание, что седален поется в данном случае «просто», дает основание предполагать, что бывают случаи, когда седален поется и не «просто». Но какая форма имеется ввиду при указании «просто» — не ясно: возможно, что это хорошо было известно из практики и не нуждалось в письменном уточнении. Говоря о воскресной утрени Типикон умалчивает о полиелее, который в наши дни стал необходимейшей частью воскресной утрени. Это — русский, и притом довольно поздний обычай мирских церквей, распространившийся и на монастыри.

«Велегласное», т.е. громкое пение указано для исполнения «Величит душа моя Господа» на 9-й песне канона (Типикон, л. 8, сравн. л. 20 об.): «И мы стихословим 9-ю песнь, поюще велегласно: Величит душа моя Господа: и честнейшую херувим...».

Иногда указывается также и на характер исполнения возглашений, как было упомянуто выше, для начала всеобщего бдения. Больше указаний дается Типиконом отно-



сительно великопостных богослужений. Так, например, относительно пения псалма 136, «На реках Вавилонских», в дополнение к псалмам 134 и 135 в составе полнелея на утрени в недели от Блудного Сына до недели Сыропустной включительно, Типикон (лист 393 обор.) дает более определенное указание: «...и полнелей: обычные два псалма. Припеваем же к сим и третий псалом: На реках вавилонских, с аллилуйею красною». — Относительно великого прокимна в неделю Сырную вечера, в Типиконе имеется следующее указание (лист 404 об.): «Таже поем прокимен великий, глас 8: Не отврати лица Твоего...» и после последнего промежуточного стиха: «и паки вышшим гласом: Не отврати лица Твоего». В данном случае выражение «вышшим гласом» можно понимать и в том смысле, что последующий текст исполняется громче предыдущего (а не обязательно в более высоком регистре, выше по тону).

В противоположность этому, чтение 40-кратного «Господи помилуй» указывается выполнять «кротким и тихим гласом» (лист 405).

На утрени в понедельник первой седмицы Великого Поста, относительно пения троичных после «Аллилуйя» (вместо «Бог Господь») указано: «Таже троичны гласа, разделяюще на лики: поем же со умилением, возгласно и косно, пением» (т.е. громко и медленно, мелодически).

В некоторых случаях (например, если Благовещение случится во страстной вторник), Типикон (лист 275) указывает, что некоторые части богослужения, обычно исполняемые певчески, исполняются без пения: «и час 9 без кафисмы, блаженны скоро, без пения». Но это выражение можно понять и так, что блаженны указано в данном случае исполнять скорым, речитативным, силлабическим построенным полунапевом, а не мелодически, «пеннем». (Сравни. Типикон, л. 400.)

Относительно характера исполнения литургийных песнопений Типикон не дает регулирующих указаний. Литургия, как общее дело, должна была бы петься всеми присутствующими, за исключением, разве, немногих переменных песнопений (стихиры блаженны, тропари, кондаки, а в двенадесятые праздники — задостойники). С полным утверждением практики концертного хорового пения по западному (преимущественно немецкому и итальянскому) образцу в середине 17-го века и в течение 18-го века общее

совершение литургии пением заменилось пением особо обученного хора певчих, а предстоящие сводились к роли пассивных слушателей. В монастырях еще кое-где держался прежний обычай. На Подкарпатской Руси обычай общего пения литургии (и других служб) сохранился еще до второй мировой войны. В наше время от этого обычая остался еще кое-где обычай подпевать певчим знакомые песнопения, когда службу поет организованный и обученный хор певчих. Сама музыкальная фактура исполняемых хором певчих духовно-музыкальных произведений разных композиторов не допускает участия в пении не состоящих в хоре и не репетировавших с ним исполняемое пение лиц.

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы составить себе, в самых общих чертах, понятие о том, что Типикон, даже в современной его редакции, регулирует не только порядок богослужебных действий, последовательность песнопений и чтений, но, в известных случаях, касается также и исполнительской, богослужебно-певческой стороны богослужебного материала.

### ВИДЫ ИСПОЛНЕНИЯ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

До сих пор мы говорили об экфонетике в различных ее градациях и отметили характерные признаки, отличающие экфонетику от пения. Так как устав предусматривает коллективное пение (в том или ином составе коллектива, могущего по нужде быть представленным и одним певцом), то мы должны теперь рассмотреть различные виды певческого исполнения, предусмотренные уставом, регулирующим и музыкальное оформление богослужения. Мы можем отметить пять видов «ликового», т.е. хорового, общего, коллективного пения, иногда с участием одиночных исполнителей.

**1. Антифонный вид.** В принципе предусмотрено уставом два хора (две группы поющих) певцов. Они занимают место справа и слева иконостаса, по краям солеи. У греков и сербов певцы стоят не по краям солеи, а на особых местах у правого (южного) и у левого (северного) столба храма, и обращены к середине храма. Примыкая к правому месту певцов (у сербов называется «певница»), находится трон епископа, под балдахином, тоже обращенный к середине храма. На Афоне места для поющих находятся по большей части в правой и левой (южной и северной) боковых апси-

дах. Стояние певцов в других местах храма встречается как исключение. Стояние певцов на хорах — поздний обычай, перенятый в 17 веке от католиков. Оба хора, правый и левый, поют попеременно, сперва правый, целиком все песнопение, затем следующее песнопение, также целиком, левый хор. Таким способом исполняются, например, стихиры. Также и стихи псалмов исполняются поочередно обоими хорами, стих за стихом. Бывает также, что при длинных песнопениях все песнопение делят на части, и каждая из них исполняется тем или иным хором по очереди.<sup>17</sup> Отсюда и название вида исполнения: «антифон» — «противогласие», как бы переключка, диалог двух хоров.

**2. Эпифонный и ипофонный вид.** Названия эти происходят от греческих слов: *эпи* и *φωνη*, и *υπο* и *φωνη*. Первое означает припевание к каждому стиху псалма какого-либо постоянного стиха перед псаломским стихом. Т.е. эпифон есть припев предходящий, своего рода запов. Второе, ипофон, есть припев, присоединяемый к стиху псалма в конце его. При этом могут встретиться следующие случаи: а) Певцы припевают постоянный стих к каждому стиху псалма, стихи которого псалмодируются *recto tono* одним чтецом. При этом припеваемый стих поется одним ликом (правым или левым) или попеременно, то одним, то другим ликом. б) Припев поется вместе со стихом псалма или одним хором, или двумя хорами по очереди. Пример: припев «Услыши мя, Господи» на воззванных псалмах вечерни. Пример эпифона: стих «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим» при воскресных тропарях «Ангельский собор удивися».

**3. Респонсорный вид** (от латинского слова *responsum* — ответ). Здесь также мы можем отметить различные способы исполнения. а) Певцы отвечают пением одного и того же текста на каждое прошение или молитвенное воззвание священнослужителя. При этом поет один хор, или даже все

<sup>17</sup> Принцип двухорности - антифонности в последнее время почти больше нигде не соблюдается. Почти как правило имеется только один хор. Но еще до 1917 г. во многих приходских церквях Москвы и некоторых других городов пели на два клироса. Понятно, что при наличии только одного хора исполнение положенных песнопений антифонным способом невозможно. У греков нередко можно наблюдать, что если налицо имеется только два певца, то один занимает место на правой стороне, а другой - на левой, чтобы можно было петь антифонно.

присутствующие. Пример: ектении, где на возглашаемые (экфонлируемые) прошения священнослужителя поющие отвечают пением «Господи, помилуй», «подай, Господи», и т.п. При этом на целую ектению отвечает всегда один из двух хоров, на следующую ектению — другой хор. б) Чтец читает по порядку стихи какого-либо псалма, певцы же отвечают ему пением первого возглашенного чтецом стиха.<sup>18</sup>

Это повторение поется попеременно обоими хорами (если имеется два хора). В конце чтец псалмодирует первую половину первого стиха (он же — повторяемый певцами стих), а певцы отвечают ему пением второй половины. Таким способом исполняются, например, прокимны. Как видно, этот вид исполнения богослужебного текста представляет собой комбинацию чисто антифонного пения и ипофонического вида, со включением псалмодирующего чтеца.

**4. Канонарх.** Вид пения с канонархом особенно принят в русских монастырях и едва ли не составляет типичную особенность монастырского пения. Этот вид приближается до некоторой степени к респонсорному виду. Но сущность его совершенно иная. Можно было бы канонарший вид назвать «пением под суфлера», так как функция канонарха действительно почти тождественна с функцией суфлера.<sup>19</sup> Канонарх возглашает текст песнопения, фраза за фразой, псалмодируя на одном тоне. Певцы же повторяют возглашенный таким образом текст певчески. Перед началом песнопения канонарх объявляет возгласно глас, на который следует петь данное песнопение и, если нужно, то и подобен (заметим здесь, что канонарх возглашает просто: «глас первый», или «глас

<sup>18</sup> Например, Типикон, лист 408 об.: «Учиненный же чтец или иерей, став среди церкви, поет тропарь на глас 6-й: Завтра услыши... и мы поем велегласно тожде... глаголет же стихи певец».

<sup>19</sup> О канонархах Гоар говорит в своем Евхологии следующее: См. Jacobus Goar: *Euchologion sive rituale Graecorum*. Venetiae 1730. Reproduktion: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 1960. «Κανονάρχης. E duabus ambiguis vox κανονάρχης composit, nonnisi dubium sensum parit. Κανων prima pars ejus (omissa quamque vetusti significatione) non Canonem sive synodale decretum, sed potius Hymnum sive Canticum Ecclesiasticum certa feria compositum indicat: alia item pars, ab ἀρχομαι, incipio, exordio, non ab ἀρχω praesum, principatum gero, deducitur: proptereoque κανονάρχης nullatenus Synodalibus decretis praefectum refesr, ut conjicit quidam merito Greftero reprehendus, prout barbare nimis Meursius conjecit, verum potius etiam e numero Lectorum electum, qui Canones, Hymnos sive Cantica Ecclesiastica,

второй», и т. д., а никак не «во глас первый» — «во глас второй», как стали делать некоторые, думая, что так правильно!). Если следующее песнопение поется в другом гласе, то канонарх перед таким песнопением объявляет новый глас и затем непосредственно возглашает текст. В монастырях, где обычно имеется два хора, стих предходящего стихире псалма канонарх возглашает стоя между обоими хорами на середине солен, а текст последующей стихире он канонаршит у соответствующего хора, обратясь к нему.

Такой способ пения позволял большему числу поющих петь без книги: книга была только у канонарха и из нее он подсказывал данному хору текст песнопения. Этот вид пения применяется главным образом к пению постоянно меняющихся песнопений (почти исключительно стихир).

В некоторых случаях оба хора собираются на середине храма в один хор и поют, под канонарха, как один хор. Становятся они тогда полукругом, обратившись к центру этого полукруга, обращенного к иконостасу, канонарх же стоит в центре этого полукруга, спиной к иконостасу, лицом к поющим. Теперь, за неимением достаточного количества певцов, даже в монастырях, этот вид исполнения песнопений, к сожалению, перестал практиковаться и его очень мало кто еще помнит. Поэтому нам пришлось здесь несколько подробнее сказать о положении поющих и канонархах, конечно, это дело касается вещей, которые едва поддаются описанию словом и относятся уже к богослужбному порядку, которое можно только непосредственно опытом воспринять.

cantoribus tacite suggerere solitus est. Nun cum raro e libris in pulpito recitent Graeci, rariusque item musices nobis exaratis cantum dirigent vel instruant; defectibus his consultum satis putaverunt, si minister quivis voce, quae commode a reliquis audiretur, membratim per cola, huic et alteri choro e libro suggereret, quidquid occurreret canendum: dum interim cantus notatia et usu magis insignes variis dextrae digitorumque motibus, contractione, inflectione, extensione etc. (χειρονομίαν vocavit Cedrenus et Theophilo) tamquam signis ad varias voces, modulesque expromentos uterentur. Ille ilaque qui Canonas, Hymnosque per membra concisos suggerit, ὑποβολεὺς ideo dictus apud Socratem lib. 5, cap. 35. decantandaque cuncta edicit, et voce praeit χανονάρχης Canonem dux et inceptor, non praefectus nuncupatur; et quia recti ordinis in Ecclesia observandi curam demandatam habet, ἐβραξίον conjunctum numus gerit, et e lectoribus unus set: unde ut hic, ex officio, psalmum in medio Ecclesiae recitandum suscipit».

В приходских церквах и соборах этот вид исполнения не применяется, за очень редкими исключениями, т.к. все богослужбное пение исполняется хором певчих. Но при общенародном пении, где оно принято, пение под канонарха может получить большой практический смысл.

От канонарха нужно отличать **г о л о в щ и к а**. Головщик, или «начальный певец» соответствует приблизительно запевале в светском хоре. Он начинает песнопение, и когда прочие певцы по началу узнают напев, то присоединяются к головщику. Но в отличие от канонарха головщик никогда не подсказывает текста, он только начинает пение, а потому не псалмодирует, как канонарх, а именно запекает. Некоторые композиторы в своих духовно-музыкальных произведениях сочинили партию головщика (которого по ошибке называют часто «канонархом» — например, известное «Хвалите имя Господне» № 1А. Архангельского, где альт запекает в возгласном роде первые слова псалма — типичный головщик, но никак не канонарх!).

**5. Гимнический (песенный) вид.** Песнопение поется от начала до конца без перерыва. Таким способом исполняются, например, «Херувимская песнь», «Свете тихий», большая часть песнопений литургии верных, различные неизменяемые песнопения вечерни и утрени, и иногда, в особо торжественных случаях, нарочитые песнопения из разряда изменяемых. Сюда можно отнести также и те песнопения, во время которых происходят известные церемониальные богослужбные действия. К таким песнопениям относятся, например, богородичны догматики, богородичны в субботу вечера, во время которых совершается торжественный вход священнослужителей в алтарь через царские двери, или песнопения во время облачения архиерея в священные одежды на середине храма перед литургией, и др.

Все рассмотренные виды исполнения богослужбного пения были как в прежние времена, так и в теперешних богослужбных книгах точно регламентированы уставом. При этом нельзя упускать из вида, что в течение веков некоторые из приведенных в древнейших уставах правил изменялись, несколько изменялись и богослужбно-певческие обычаи. Некоторые виды исполнения меняли или место богослужения или меняли охватываемый ими круг или тип песнопений. Некоторые песнопения потеряли со временем свое первоначальное значение в богослужении, во

время тех или иных реформ богослужебного порядка или же путем незаметной, в течение тысячелетнего бытия русской церкви, эволюции. Так, например, обстояло дело с постепенным вытеснением т.н. «песенного последования» (*ασματικὴ ἀκολουθία*)<sup>20</sup> и студийского монастырского устава общим для всех — монастырских, соборных и приходских церквей Иерусалимским (Святоградским-Святогорским, Афонским) уставом, действующим в основных чертах и поныне. Также иные песнопения и виды певческого исполнения получили распространение за счет прежних, или же продолжают практиковаться и сейчас, только в новой группировке. Менялись текстовые, музыкально-мелодические, тональные формы, менялось музыкальное оформление богослужения, но неизменным оставался принцип исполнения.<sup>21</sup>

Менялась группировка и распределение песнопений по богослужебным певческим книгам, менялось даже название одного и того же песнопения, в зависимости от разных условий, о которых мы скажем вскоре.

Так как нам придется иметь дело с различными названиями песнопений, то нам необходимо сказать несколько слов о названиях различных типов песнопений.

### ВИДЫ И НАЗВАНИЯ ВИДОВ РАЗЛИЧНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

Хотя это относится больше к области литургики, отчасти же к области византийской церковной поэзии,<sup>22</sup> но, чтобы избежать в дальнейшем недоразумений и недомолвок, нам

<sup>20</sup> См. монографию М. Лисицына: Первоначальный славяно-русский типикон. С.-Петербург, 1911, 8<sup>о</sup>, 387 стр., стр. 24 и др. — Металлов В.М.: Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. Москва, 1912.

<sup>21</sup> Судьба т.н. кондакарного пения может послужить здесь примером. Этот род пения (о нем более подробно будет речь во второй части) процветал в русской церкви до конца 13-го или до начала 14-го века. Когда кондак начал терять свое значение как особенно торжественное пение и занял скромное место между шестой и седьмой песнями канона, его стали чаще читать, а не петь; пелась последняя фраза кукулюона. Так прекратилось кондакарное пение. Но респонсорно-ипофонический вид исполнения остался в употреблении, хотя бы и для других песнопений и в других частях богослужений.

<sup>22</sup> См. также: Д-р Лазар Миркович: Православна литургика или науки о богослуженьу православне источне цркве. I. Београд, 1965, 8<sup>о</sup>, 326 стр. (фотомеханическая репродукция 2-го издания, 1919-го года). Стр. 219-239.

нельзя обойтись без того, чтобы хоть вкратце не определить названия песнопений и их основные формы. Название того или иного вида песнопений в большой степени зависит от положения песнопения в системе и схеме данного богослужения. А также в большой степени зависит от общего музыкального оформления богослужения. Так сказать, «кривая настроения» зависит от текстуального и музыкального оформления текстов, составляющих данную службу.

Названия песнопений относятся:

1) На литературно-поэтическую и музыкальную форму богослужебного текста. (Напомним, что, говоря о музыкальной форме, мы говорим не о форме в смысле форм общеевропейской светской музыки);

2) На положение данного песнопения в твердой, неизменной схеме данного богослужения;

3) На вид или способ исполнения данного песнопения;

4) На положение самих поющих или предстоящих во время исполнения данного песнопения.

Как и в случае видов исполнения песнопений, о котором мы только что говорили, так и в отношении видов и названий самих песнопений нет абсолютно ясных границ между этими видами. Возможно бывает, что название типа песнопения с одним и тем же текстом бывает различно в зависимости от того, какое место в богослужебной схеме занимает данное песнопение. Так, например, может случиться, что один и тот же текст в одном положении назван «тропарем», а в другом — «седальным», или даже «антифоном», причем от такого перемещения его музыкальная форма или меняется, или же остается неизменной. Так, например, теперь в неделю Фомины «Запечатану гробу»<sup>23</sup> (тропарь 7-го гласа), на утрени каждой недели седьмого гласа<sup>24</sup> указан в качестве седальна во второй кафизме, а иногда седален прямо именуется тропарем.<sup>25</sup> В первом случае название песнопения связано с видом и способом исполнения, в другом же случае название песнопения зависит от места в схеме данной служ-

<sup>23</sup> Πεντηκοστήριον. Ρωμπ, 1883, стр. 44.

<sup>24</sup> Οκτωήχος. Ρωμπ, 1886, стр. 112.

<sup>25</sup> Например, *Contactarium Mosquense. Copenhagen (Monumenta Musicae Byzantinae)*. 1960, лист 160 (как «тропарь») и в современной Минее на сентябрь, под 14 сентября на утрени как седален (καθίσμα) после второй кафизмы (стихословия) Псалтири. Здесь необходимо заметить, что термин «кафизма» имеет различное значение в гречес-



бы и в то же время — от положения верующих (а быть может и поющих) во время исполнения данного песнопения. Отсюда следует, что можно сказать: седален есть по форме тропарь, который поется в определенных местах богослужения (например, после кафизмы Псалтири или после 3-ей песни канона) и во время пения этого песнопения разрешается сидеть.

Почти все названия песнопений в славянской литургической (а следовательно — и в церковно-певческой) терминологии взяты из греческой литургической терминологии или без перевода, или же названия слегка славянизированы.

1. Стихира (το στίχρον), стихиры (множественное число) — (τα στίχηρα), в некоторых рукописях пишется также стиχъра, стихера. Стихиры — это строфы различного содержания и различного объема, состоящие обычно из 8-12 строк-фраз, которые одновременно являются и мелодическими фразами. Обычно ряд стихир включается между стихами псалма таким образом, что стих псалма предшествует стихире (реже бывает наоборот). При двуххорном исполнении каждая из стихир ряда исполняется одним из обоих хоров, обычно при помощи канонарха. Иногда (в зависимости от указаний устава) какая-нибудь стихира ряда стихир повторяется (по возможности хором, противоположным тому, который пел данную стихиру в первый раз). В случае исполнения при помощи канонарха очередные стихи псалмов исполняются респонсорно: канонарх псалмодирует первую половину стиха, певцы же (очередного хора) отвечают пением второй половины данного стиха. Такие, предходящие стихире стихи называются **з а п е в а м и**. В случае перемены гласа переменна эта объявляется канонархом и бывает всегда на запеве стихире, которая и поется в новом гласе. Этим объясняется также, почему такие стихи в русских богослужебно-певческих книгах называют «запевами» (в смысле «интонирования», введения в строй нового гласа).

кой и в славянской литургической терминологии. То, что в славянской терминологии называется кафизмой, есть отдел псалтири и у греков называется στίχολογία — стихословие. Это название употребляется также и в славянских книгах. Так называется каждый из двадцати отделов псалтири потому, что псалмы псалмодируются *recto tono in directum* — т.е. на одном тоне, стих за стихом без перерыва (или в древности — с припевами к стихам). У греков же словом кафизма означает седален, тропарь, который поется после стихословия.

Стихиры в богослужении образуют следующие пять групп:

**А.** Первую группу, которую мы обозначаем латинской буквой А, составляют стихиры вечерни, которые вплетаются между стихами вечерних псалмов (140, 141, 129 и 116). Эта группа стихир называется по первым словам первого псалма этой группы: стихиры на гди *воззвахъ* (иногда сокращенно называется «*воззвахи*»), — *στιχηρα εις το κυριε εκεκραξα*, сокращенно просто: *κεκραχηρια*. В зависимости от степени торжественности празднования, стихиры эти включаются или после 8-го стиха псалма 141 (когда устав предписывает на «Господи воззвах» 10 стихир). В тех же случаях, когда устав предписывает 8 стихир, то стихиры начинают включаться после первого стиха псалма 129-го<sup>26</sup>. В седмичные дни или в дни малых праздников предписано бывает 6 стихир, тогда их начинают включать после стиха 3-го того же 129-го псалма. Наконец, на малой вечерне (которая теперь служит лишь в немногих монастырях перед всеобщим бдением) положено только 4 стихиры, их включают после стиха 5-го псалма 116-го.

**В.** Вторую группу стихир вечерни составляют стихиры *стиховны* (или стихиры на стиховнях). Эта группа стихир исполняется во второй части вечерни, после входа. Обычно положено бывает 4 стихиры. Отличие этой группы стихир от стихир «Господи воззвах» состоит в том, что в группе В стихир (стиховных) очередной стих псалма не предшествует стихире, а последует за ней. В то время как комплекс псалмов группы А постоянен для каждой вечерни, в группе В псалмы меняются по дням седмицы и по празднуемому событию. Также и на утрени есть своя группа стихир *стиховных*, которые вплетаются между стихами 15-17 псалма 98-го, и то только в будние дни. Греческое название этой группы стихир: *στιχηρα εις τα στιχον* или *στιχηρα αλο στιχους*.

**С.** В воскресные и праздничные дни на утрени имеется еще группа стихир *хвалитных* (или на хвалитех), *εις τους Αινους*.<sup>27</sup> Их вплетают в комплекс псалмов 148, 149 и 150.

<sup>26</sup> Когда на вечерни положен вход, то во время пения последней стихиры этой группы совершается вход священнослужителей в алтарь через царские двери. Кроме того, при наличии двух хоров, последние четыре стихиры этой группы поются соединенными на середине храма хорами.

<sup>27</sup> У греков эта группа называется также «*καταλυαρια*» от начальных слов «*Всякое дыхание...*» — «*Πᾶσα κρηνη αλευσατο τον κυριον*». Lorenzo Tardo: *L'antica melurgia bizantina*. Grottaferata, 1938, p. 67.

Стихиры эти включаются или после стиха 9-го псалма 149 (в случае если предписано 6 стихир на хвалитех), или после стиха 2-го псалма 150-го — когда устав предусматривает только 4 стихиры.

**Д. Стихиры на литии** (στιχηρα εἰς τὴν λιτήν). Стихиры этой группы поются без стихов из псалмов, на литии, на вечерни в праздничные дни, во время выхода в притвор (или, за неимением его — в западную часть храма, а в некоторых местах, особенно в монастырях — кругом храма).

**Е. Особую группу составляют стихиры блаженны** (μακάριοι), которые поются только в воскресные дни на литургии, в третьем антифоне изобразительном, вплетаясь в стихи Нагорной проповеди; имеется по 9 стихир для каждого гласа.

Все стихиры каждой из рассмотренных групп оканчиваются малым славословием: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. И ныне, и присно, и во веки веков, аминь». После этого славословия следует последняя стихира данной группы. Это славословие указывается в богослужебных книгах сокращенно: «слава ѿ нѣѣ». Но иногда это славословие разделяется включением после «Слава Отцу...» стихир, после которой славословие заканчивается: «И ныне, и присно...» после чего поется последняя стихира группы (обычно богородична). Поэтому эти последние стихиры и называются: «Стихира на Слава» — «Стихира на и ныне», или же «Стихира на Слава и ныне» — если последней стихире предшествует все славословие, без разделения.

**Ф. Имеются также отдельные стихиры**, которые в богослужении стоят особняком, или такая стихира следует за одним только стихом псалма, который не входит в состав комплекса из других псалмов. Такова, например, стихира по 50-м псалме на полиелейной утрени после Евангелия.

С предложенными нами обозначениями групп стихир приходится встречаться при описании древних богослужебных певческих рукописей; эти обозначения сильно сокращают и упрощают работу по описанию.

Наконец, имеется еще одна важная группа одиннадцати стихир, которые по своему содержанию связаны с одиннадцатью воскресными Евангелиями, читаемыми на утрени в Неделе. Поэтому все стихиры составляют, как связанные с ними по содержанию евангельские чтения, одиннадцатинедельный цикл — евангельский столп — столп евангель-

ских стихир (στιχηρα ἑωθινα – «утренние стихиры»). Каждая из этих стихир поется на один из восьми гласов, в следующем чередовании гласов: 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8, – и после 8-го гласа 9-я, 10-я и 11-я евангельские стихиры поются на 5, 6 и 8-й гласы, после чего столп начинается сначала. Эти стихиры положено петь как стихиры на «Слава» на хвалитех. В богослужебных певческих безлинейных и линейных книгах эти 11 стихир распеты богатыми, цветистыми мелодиями.

Стихиры – чрезвычайно важный гимнографический богослужебный материал. В них проводится главная тема дня или воспоминаемого события, или дается характеристика воспоминаемого святого и сообщаются некоторые черты его жизни. Стихиры – это те песнопения, которые дают главное направление мыслям слушающих. Они поются по преимуществу на мелодии силлабического и силлабическо-невматического строения, иногда с некоторыми включениями мелизматического характера. Поэтому способ построения мелодий, на которые поются стихиры, называется у греков стихирарным видом.

Благодаря тесной связи текста со сравнительно простой по построению мелодией текст стихир лучше западает в память слушателей.

Последняя стихира группы стихир, та, которая поется после запева «Слава...», называется поэтому иногда с л а в н и к о м («δοξαστικον»). Обычно в большие праздники славники поются более цветистым напевом, чем в простые дни и малые праздники.<sup>28</sup>

**2. Тропарь** (το τροπαριον). Это – строфа, в которой кратко резюмируется все, что было сказано в других песнопениях того же дня. Другими словами – это строфа, в которой сказана главная богослужебная тема данного дня или данного богослужения.<sup>29</sup> Как пример приведем здесь тропарь в день Богоявления (поется на 1-й глас):

<sup>28</sup> Стихиры были собраны в книге с т и х и р а р ь . С течением времени, однако, стихиры были перегруппированы соответственно богослужебному порядку, наравне с другими песнопениями (тропарями, канонами) по другим соответствующим богослужебным певчим книгам (октоих, минен, триодь) и систематизированы согласно их последовательности в ряду прочих песнопений данного дня и данной службы.

<sup>29</sup> Гоар (цитированное сочинение, см. наше примечание 19 в этой главе) определяет тропарь следующим образом: «τροπαριον. Vox ge-

Во Иордане крещающуся Тебе, Господи,  
Тройческое явися поклонение:  
Родителей бо глас свидетельствоваше Тебе  
Возлюбленного Тя Сына именуя,  
И дух в виде голубине  
Извествоваше словеси утверждение.  
Явлейся, Христе Боже,  
И мир просвещей, слава Тебе.

Или тропарь в день Рождества Иоанна Предтечи, глас 4:  
Пророче и Предтече пришествия Христова,  
Достойно восхвалити тя недоумеем мы,  
Любовию чтущи тя:  
Неплодство бо рождшия  
И отчее безгласие разрешися,  
Славным и честным твоим рождеством,  
И воплощение Сына Божия  
Мирови проповедуется.

Нужно заметить, что все тропари греческого и вообще древнего происхождения, сравнительно кратки, имеют не более 8 строк. Русского же происхождения тропари необычайно длинны и многословны.

Тропарь поется (и читается-скандируется) в различных службах данного дня, нередко повторяется в течение одной и той же службы. На вечерни он поется под конец службы, перед отпуском; на утрени — в начале (на «Бог Господь») и перед концом, после Великого Славословия, на Литургии — после малого входа, а в великие Господские праздники вплетается («вращается» — *τρέχει*) между стихами псалма, составляющего третий антифон.

В отличие от стихир, где после каждого очередного стиха следует новая стихира (или, в особых случаях, повторяется только что пропетая), в третьем антифоне литургии, после очередного стиха псалма повторяется один и тот же тропарь. В других случаях, например, в недельной (т.е. воскресной) утрени, или на утрени заупокойной, повторяется один и тот же псаломский стих (стих 12-й псалма 118-го), а после каждого повторения этого стиха поется новый тропарь.<sup>30</sup> Также может быть, что ряд строф, кото-

*nerica est, et cunctis canticis in Ecclesia Graeca receptis, communis: Modulium ubique interpretamur: et alibi rationem Antiphonis similis est, quamvis Antiphonam ulla ratione interpretari, nequeamus». (Op. cit. p. 26).*

<sup>30</sup> Поэтому греки называют эти тропари также *εὐλογητάρια*, так как стих 12 псалма 118-го («благословен еси, Господи») по-гречески будет: *εὐλογητός εἶ Κύριε*.

рый в богослужебных книгах назван «тропарями» поется без промежуточных стихов (см. выше, группу стихир D), например, при шествии на водоосвящение в день Богоявления или на малом водоосвящении. В этом случае разница между стихирами и такими тропарями становится неясной: такие ряды тропарей принимают характер стихир.

Тропарь дне (т.е. тропарь данного дня, поющий на вечерни) называется *отпустителен* (απολυτικιον), потому что он непосредственно предшествует отпусту вечерни.

В одной службе могут комбинироваться несколько тропарей (в зависимости от памятей данного дня). Музыкальная структура тропарей обыкновенно бывает силлабической.<sup>31</sup>

**3. Канон** (ὁ κανων). Это — поэма, состоящая из девяти песней, которые тематически основываются на девяти библейских песнях (Ὠδῆ). Так:

1-я песнь основывается на Исх. XV, 1-19.

2-я песнь — на Второзак. XXXII, 1-43.

3-я песнь — на I Царств, II, 1-10.

4-я песнь — на прор. Аввакума, III, 1-19.

5-я песнь — прор. Исаии, XXVI, 9-19.

6-я песнь — прор. Ионы, II, 1-10.

7-я песнь — прор. Даниила, III, 26-1/2-51.

8-я песнь — прор. Даниила, III, 2/2 51-88.

9-я песнь — в честь Богородицы, в основе лежит текст из Лук. I, 46-55 или Лук. I, 63-79.

Песни эти приводятся в Псалтири после псалмов.

Каждая песнь канона состоит из начальной строфы, и *рмоса* (εἶρμος — «связка») и ряда (двух, трех, реже — больше) строф, которые по стихитворному размеру, числу слогов (у греков) и по мелодии равны ирмосу, тропарей. По содержанию ирмос является обычно связкой, переводящей от темы библейской песни к теме, разрабатываемой в подчиненных ирмосу данной песни тропарях.

Как наглядный пример возьмем первую песнь канона Пятидесятницы (глас 7-й):

<sup>31</sup> О силлабическом строении — см. в следующей главе. В древнерусской богослужебной практике тропарь читался и только его последняя фраза исполнялась певчески. Поэтому в древнерусских певческих богослужебных книгах, с безлинейной нотацией, только концы тропарей были нотированы.

Ирмос:<sup>32</sup>

1. Ποντω .....	2 слога
2. Ἐκαλυψε φαραω συν ἄρμασιν .....	11 слогов
3. Ὁ συντριβαν πολемоуς .....	7 слогов
4. Ἐν ὑψηλῷ βραχιονι .....	7 (8) слогов
5. Ἄσωμεν αὐτῷ .....	5 слогов
6. Ὅτι δεδοξασται .....	6 слогов

## Тропарь 1:

1. Ἐργῷ .....	2 слога
2. Ὡς παλαι τοις μαθηταῖς ἐπηγγειλῶ .....	11 слогов
3. Το Παρακλητον Πνεῦμα .....	7 слогов
4. Ἐθαποστειλας Χριστῆ .....	7 слогов
5. Ἐλαμψας το φῶς .....	5 слогов
6. Κοσμῷ φιλανθρώπε .....	6 слогов

## Тропарь 2:

1. Νομῷ .....	2 слога
2. Το παλαι τοις προφητοῦσιν καὶ προφηταις .....	11 слогов
3. Ἐκληρωθῆ τοῦ θεοῦ .....	7 слогов
4. Πνευματος σημερον .....	6 слогов
5. Πᾶσι γαρ πιστοῖς .....	5 слогов
6. Χαρις ἐκκεχυται .....	6 слогов

Как видно из этого примера, каждый тропарь песни имеет с ирмосом то же самое количество слогов в каждой строке (2 – 11 – 7 – 7), вариант: 8, 6( – 5 – 6), и почти одинаковое чередование акцентов. Таким образом, мелодический образец ирмоса без малейшего труда приложим ко всем тропарям данной песни. Но при переводе с греческого на славянский язык это ритмическое, слоговое (и, следовательно, мелодическое) равенство тропарей с ирмосом в той же песни канона нарушается. А потому в переводе число слогов, а особенно чередование ударений в тропарях по отношению к ирмосу, стало с ирмосом неизбежно расходиться.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Πεντηκοσταριον. Ρωμη, 1883, стр. 396. Мелодические фразы в этом (не невмированном, т.е. без певческих знаков) издании отмечены астерисками (звездочками).

<sup>33</sup> В греческой невмированной рукописи 13 века Парижской Национальной библиотеки Codex Coislin 220, лист 182 и в параллельном месте древнейшего Новгородского Ирмолога (см. Erwin Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. 1, München, 1952, стр. 218), в котором, как во всех ирмологах, приведены только ирмосы канонов, разделение мелодических строк в греческом и славянском тексте, отмеченное в греческом подлиннике точками, несколько отличается от современного. Приводим для сравнения греческий текст и

## Ирмос:

- |                              |           |
|------------------------------|-----------|
| 1. Понтомъ . . . . .         | 2 слога   |
| 2. Покры фарау . . . . .     | 11 слогов |
| 3. Сокрѹшамъ брани . . . . . | 6 слогов  |
| 4. Мышцею высокою . . . . .  | 7 слогов  |
| 5. Понмъ емѹ . . . . .       | 4 слога   |
| 6. Какъ прослависа . . . . . | 6 слогов  |

## Тропарь 1:

- |  |              |
|--|--------------|
| 1. Дѣломъ . . . . .                              | 2 слога      |
| 2. Какже древле оученикомъ увѣщаль еси . . . . . | 14 слогов    |
| 3. Оутѣшителя дѹха . . . . .                     | 7 слогов     |
| 4. Пославый Христе . . . . .                     | 5 (6) слогов |
| 5. Возсѣлль еси мѣрѹ . . . . .                   | 7 слогов     |
| 6. Свѣтъ челоувѣколюбче . . . . .                | 7 слогов     |

## Тропарь 2:

- |   |           |
|---|-----------|
| 1. Закономъ . . . . .                       | 2 слога   |
| 2. Древле проповѣданное и пророки . . . . . | 12 слогов |
| 3. Исполниса: божественнаго бо . . . . .    | 10 слогов |
| 4. Дѹха днесь . . . . .                     | 3 слога   |
| 5. Всѣмъ вѣрнымъ . . . . .                  | 3 слога   |
| 6. Благодать излѣиса . . . . .              | 7 слогов  |

Здесь мы видим расхождение в числе слогов и в чередовании ударений не только между греческим подлинником и славянским переводом, но и в славянском переводе между ирмосом и подчиненными ему тропарями.

Вторая песнь канона обычно отсутствует по причине обличительного и грозного характера второй библейской песни (из Второзакония), так что весь канон состоит теперь из восьми песней. Вторая песнь полного канона имеется в каноне

его славянский перевод из вышеупомянутого издания Кошмидера:

- |  |                     |
|--|---------------------|
| 1. Понтѣ екалуѣ . . . . .                | 6 слогов            |
| 2. Фарау сун армасив . . . . .           | 7 слогов            |
| 3. О сунтриван колемоу . . . . .         | 7 слогов            |
| 4. Тѣ кратаяа дивачеи Христосъ . . . . . | 9 слогов            |
| 5. "Асѣчен автѣ оти дебоξασται . . . . . | 11 (5 или 6) слогов |
| 1. Въ понтѣ покры . . . . .              | 5 слогов            |
| 2. Фараона со оружиемъ . . . . .         | 10 слогов           |
| 3. Скрѹшамъ брани . . . . .              | 7 слогов            |
| 4. Высокою мышцею . . . . .              | 8 слогов            |
| 5. Понмъ емоу ако прослависа . . . . .   | 11 (5 или 6) слогов |

Не забудем при этом, что Ъ и Ъ в славянском тексте — слогообразующие полугласные звуки и над ними стоят певческие знаки.



предпоследней субботы Великого Поста и в субботу седьмую по Пасхе (суббота перед Пятидесятницей) — эти два дня посвящены памяти умерших. Также и в великом покаянном каноне св. Андрея Критского имеется вторая песнь.

Кроме полных канонов (со второй песнью или без нее), в Великом Посту, перед Рождеством Христовым и Богоявлением, имеются неполные каноны: *двупеснец* (διωδιον), состоящие только из двух песней, 8-й и 9-й, или *трипеснец* (τριωδιον), состоящие из трех песней. Восьмая и девятая песни остаются во всех случаях, а одна из недостающих песней меняется по дням седмицы: в понедельник поется первая песнь, во вторник — вторая, в среду — третья, в четверг — четвертая, в пятницу — пятая, а в субботу — шестая и седьмая, так что образуется с постоянными 8-й и 9-й песнью — *четверопеснец* (тетρωδιον). Эти частичные каноны комбинируются в данный день с полными канонами, посвященными памяти святых данного дня. Каждый из этих частичных канонов или канонов полных может быть составлен в другом гласе чем те, которые в этот день с ними комбинируются. Поэтому в богослужении, в этой его части утрени, происходит постоянное модулирование из одного гласа в другой, что вносит в музыкальное оформление этой части службы немалое разнообразие.

Канон, который в утрени занимает центральное положение, разделяется на три части, отделяемые друг от друга малыми ектениями, а также и некоторыми, более или менее краткими песнопениями (седаальными, ипакои, кондаком с икосом). При этом песни канона группируются по три: А) Песни 1 (2-я отсутствует), 3; В) песни 4, 5, 6 и С) песни 7, 8, 9, причем по большей части девятой песни предшествует пение песни Богоматери «Величит душа моя Господа» с припевом: «Честнейшую херувим...», или же, в двенадцатые праздники, вместо «Честнейшей» поются особые припевы.

В зависимости от степени праздника каждая песнь канона в каждой из трех групп, или же вся группа песней заканчивается пением ирмоса последней в данной группе песни; большей частью ирмос этот берется из иного канона, нежели те, которые входят в комбинацию канонов данного дня. Такой ирмос исполняется (где это возможно) обоими хорами, соединенными на середине храма в один хор.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> См. Типикон, глава 19, лист 33.

В зависимости от дня и памяти святого, совершаемой в данный день, на утрени могут быть скомбинированы несколько канонов. Так, например, в один какой-нибудь воскресный день (Неделю) может быть по уставу предписана следующая комбинация: воскресный канон данного гласа может встретиться с богородичным каноном, а также с одним или даже двумя канонами в честь святых, воспоминаемых в данный день. В таком случае сначала исполняется первая песнь всех входящих в данную комбинацию канонов, затем, таким же образом — следующие песни этих канонов. Особенно сложны правила комбинации канонов в седмичные дни Великого Поста.

Первоначально ирмос и тропари одной песни канона пелись перемежаясь со стихами соответствующей библейской песни. Это выполняется еще и теперь в седмичные дни Великого Поста. Вообще же в современной практике библейские песни совершенно опускаются; поется только ирмос данной песни и данного канона. Тропари же читаются *recto topo*, причем каждому тропарю предпосылается припев (который в данном случае является эпифоном, см. выше), соответствующий празднику или памяти (как, например: «Слава Тебе, Боже наш, слава Тебе», — «Святителю отче Николае, моли Бога о нас»); предпоследнему тропарю предпосылается «Слава», последнему — «И ныне...». В современной практике исполнения канона поется только ирмос, тропари же и припевы теперь читаются псалмодически. В древности, судя по письменным певческим богослужебным памятникам, тропари канона пелись (как они поются теперь у нас только на Пасху, а у греков поются и теперь тропари всех канонов).

Ирмосы собраны в певческой богослужебной книге Ирмологий (у единоверцев и старообрядцев — Ирмолой, у греков — *Εἰρμολογιον*). При этом нужно заметить, что распределение ирмосов в древних греческих ирмологиях несколько иное, чем в современных им древнерусских певческих рукописях. Так, в греческих ирмологиях 12-го и 13-го века ирмосы одного канона расположены один за другим по порядку песней, причем каноны сгруппированы по восьми гласам. В древнерусских ирмологах того же времени ирмосы хотя и сгруппированы тоже по восьми гласам, но в отличие от греческих памятников, ирмосы в с е х канонов данного гласа сгруппированы по песням. Так, в рамках одного какого-

нибудь гласа собраны сначала все ирмосы первой песни всех канонов данного гласа, затем ирмосы второй песни всех канонов данного гласа, и т.д.<sup>35</sup> Схематически это можно представить следующей схемой:

### Греческий порядок в древних ирмологиях:

ГЛАС NN			
Канон А	Канон В	Канон С	Канон D
Песнь 1.	Песнь 1.	Песнь 1.	Песнь 1.
Песнь 2.	Песнь 2.	Песнь 2.	Песнь 2.
Песнь 3.	Песнь 3.	Песнь 3.	Песнь 3.
Песнь 4.	Песнь 4.	Песнь 4.	Песнь 4.
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
Песнь 9.	Песнь 9.	Песнь 9.	Песнь 9.

### Древнерусский и современный русский порядок ирмосов в певческих ирмологиях:

ГЛАС NN				
Песнь 1.	Песнь 2.	Песнь 3.	Песнь 4.	Песнь 9.
Канон А.	Канон А.	Канон А.	Канон А.	Канон А.
Канон В.	Канон В.	Канон В.	Канон В.	Канон В.
Канон С.	Канон С.	Канон С.	Канон С.	Канон С.
Канон D.	Канон D.	Канон D.	Канон D.	Канон D.
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....	.....
Канон N.	Канон N.	Канон N.	Канон N.	Канон N.

и т.д.

Расположение ирмосов по канонам (т.е. все песни одного канона одна за другой, обозначается условно КпО. Другой порядок — расположение ирмосов одной и той же песни из различных канонов обозначается условно ОдО. Здесь мы только отмечаем этот факт; основание для такой различной системы расположения ирмосов у греков и у нас должно быть еще тщательно исследовано. Решение этого вопроса может оказать влияние на исход исследования вопроса: явилось ли древнейшее русское церковное пение в 11-12

<sup>35</sup> См. вышецитированное сочинение Э.Кошмидера, ч. II, Мюнхен, 1955, стр. 69-71. — Milos M. Velimirovic: Byzantine Elements in Early Slavic Chant. Pars principalis. Copenhagen (Monumenta Byzantinae). 1960, стр. 38 и след.

веках точной пересадкой византийского пения, или же древнейшее богослужбное пение русской церкви имело кое-какие черты самостоятельности.<sup>36</sup>

Мелодии ирмосов — все силлабической структуры, этот тип музыкального построения называется также «ирмологическим».

**4. Кондак** (то конτάκτων) и связанный с ним икос (οἶκος). В сущности, кондаком называется целая поэма, которая не основана (как канон) на библейских песнях и которая развивает песню празднуемого события или празднуемой памяти более или менее подробно. Поэма эта состояла из большего или меньшего числа (до 24-х) метрически одинаковых строф, кончающихся одними и теми же словами — припевом, икосов. Всю поэму начинает одна строфа, по метрике отличающаяся от других, но кончающаяся теми же словами, какими кончаются икосы. Эта вводная строфа называется проимион (или кукулион). В этой строфе кратко излагается главная тема и идея всей поэмы; последующие икосы развивают эту тему, иногда даже в диалогической форме. С течением времени кондак, т.е. вся поэма сократился в богослужении таким образом, что от всей поэмы остался лишь кукулион и первый икос, причем название всей поэмы «Кондак» было перенесено на кукулион (*pars pro toto!*), а первый икос задержал свое название «икоса».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Греки до сих пор еще поют не только ирмосы, но также и все тропари канонов. Русские же, как известно каждому, поют только ирмосы, тропари же (и то в лучшем случае) читают. Случай, когда поется весь канон, чрезвычайно редки (только на Пасху). В 17-м веке исполнялся певчески также и весь канон в неделю Ваий. Есть данные (о них — во второй части, на своем месте), что в некоторых случаях разные каноны пелись целиком и в царствование Петра Великого. Прежде и на Руси каноны исполнялись целиком певчески. Стоглавый собор 1551 г. постановил в своем первом правиле, чтобы каноны не пелись, а «говорились» (т.е. читались). В некоторых русских невмированных богослужбных певческих книгах нотацией снабжены не только ирмосы, но и тропари (например, в *Fragmenta Chilandarica A, Sticheraqum, Copenhagen, 1957*, листы 51-53 об.). — Сербы в наши дни поют только катавасии или только ирмосы, а тропари вовсе опускают. Зато великий покаянный канон св. Андрея Критского исполняется весь, с тропарями, певчески.

<sup>37</sup> Теперь говорят: «Кондак и икос», подразумевая кукулион и первый икос, оставшиеся от полного кондака. Икос исполняется вместе с «Кондаком» (т.е. кукулионом) только на утрени, на других службах, где положен кондак, исполняется только один последний (читается).

Уже в самых древних русских богослужебных певческих рукописях находятся только эти остатки древнего кондака — так например, в Хиландарских фрагментах, в стихираре (рукопись 13-го века), на утрени Великого Пятка имеется только кондак (т.е. кукулион всей поэмы) и первый икос,<sup>38</sup> как это принято и теперь. Очень немногие кондаки в теперешних богослужебных книгах задержали более одного икоса. Так, например, кондак последней недели (т.е. последнего воскресного дня) перед Великим Постом, главной темой которого является изгнание Адама из рая, имеет кроме кукулиона (названного теперь кондаком) из всей поэмы еще четыре икоса, которые в теперешних богослужебных книгах и названы (одним) икосом. Полный кондак сохранился в чине погребения священников (кукулион и 24 икоса). В чине погребения младенцев имеется также кукулион и четыре икоса, названных в требнике (все четыре!) одним икосом.

Сведение всего кондака к одному лишь кукулиону-проимению (получившему название всей поэмы — «кондак») и одному первому икосу произошло, вероятно, под влиянием расширения практики канона, который стал в 9-10-м веке вытеснять кондак и оставил его остаткам скромное место после 6-й песни канона. Первоначально, в древности, кондак пелся одним певцом, торжественно, на амвоне (находившемся еще до 17-го века включительно на середине храма, а не составлявшим часть солеи, как теперь). Как можно заключить на основании древнерусских певческих рукописных памятников, мелодии кондаков были очень мелизматически развиты, что требовало от певца большой виртуозности. А это делает маловероятным ансамблевое, хоровое (хотя бы и унисонное) исполнение кондака. Есть свидетельство о том, что певец, который должен был петь кондак, одевался для этого в особую одежду, и после пения получал в награду монету.<sup>39</sup> В другом месте определено замечено, что в кондаке Великого Пятка последние слова (припев, в этом случае — ипофон) пелся всем народом. Весь текст исполнялся одним певцом, а присутствующие привлекались к активному участию в пении, припевая последние слова строф.

<sup>38</sup> Лист 50 об. - 51.

<sup>39</sup> См. И. Гарднер: Изображение св. Романа Сладкопевца как церковного певца. «Православная жизнь», Джорданвилль, 1964, № 10, стр. 19-24.

Кондаки (собственно их вводные строфы, кукулионы, теперь называемые кондаками) были собраны в специальные певческие сборники, называемые к о н д а к а р я м и . До сих пор известно среди кондакарей русского происхождения лишь пять древнерусских кондакарей, снабженных особой певческой нотацией (см. дальше, в следующей главе). Певческая нотация этих кондакарей резко отличается от нотации, которая употреблялась для записи мелодий стихир, а особенно для записи ирмосов. Это свидетельствует о том, что кондак пелся совершенно другим манером, чем стихиры и ирмосы. Эта особая — «кондакарная» — нотация, до сих пор еще убедительно не расшифрованная, позволяет, однако, с уверенностью сказать, что она служила для письменного фиксирования мелизматически очень развитых и, вероятно, исполняемых с разными динамическими и техническими оттенками, мелодий. Эту нотацию Раузовский назвал «кондакарной», а род пения, выраженный этой нотацией — «кондакарным пением»,<sup>40</sup> так как эта нотация и выражаемое ею пение находятся только в древнерусских певческих кондакарях. В конце 13-го века кондакарное пение (или манера такого пения) постепенно теряет свое значение и сама кондакарная нотация выходит из употребления и забывается.

**Акафист** (ὁ ἀκιδιότος ἕμνος, несѣдальное пѣніе)<sup>41</sup> есть в сущности полный кондак и состоит из кукулиона (проимена) и 24 более кратких строф и чередующихся с ними более пространных. Более краткие названы «кондаками» и кончаются неизменно припевом «Аллилуйя», а более распространенные, кончающиеся теми же словами, какими кончается кукулион, названы икосами. Название «акафист» относится не на литературную или музыкальную форму поэмы, а к положению слушателей во время исполнения: во время исполнения акафиста полагается всем с т о я т ь . В этом отношении акафист является противоположностью седальна (см. стр. 88).

Говоря об акафисте, мы имеем ввиду только лишь акафист Божьей Матери, являющийся единственным подлинным и древним (7-го века), все прочие многочисленные

<sup>40</sup> Успенский Н.Д.: Византийское пение в Киевской Руси. «Actes des XI Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958». München, 1960, Ss. 643-654.

<sup>41</sup> Egon Wellesz: A History of Byzantine Music and Hymnography. 2nd ed., Oxford, at the Clarendon Press, 1961, 8<sup>o</sup>, 461 pp., стр. 191.

акафисты — позднего происхождения, подражания (и часто литературно бездарные) древнему акафисту.

По уставу акафист исполняется торжественно на утрене в субботу пятой седмицы Великого Поста. При этом он разделяется на четыре части, каждая содержит три кондака и три икоса и каждая часть начинается и заканчивается кукулионом. Эти части исполняются: а) после первой кафизмы Псалтири, б) после второй кафизмы,<sup>42</sup> в) после первой группы песен канона, т.е. после третьей его песни. Т.е. эти части акафиста-неседального исполняются на тех местах, на которых обычно исполняется тот или иной седален. И, наконец, последняя, четвертая часть акафиста исполняется там, где имеет место кондак, т.е. после шестой песни канона.<sup>43</sup> Даже еще в наши дни нередко припев поется не только певцами, но и всеми присутствующими, тогда как священник псалмодирует текст самой строфы. Отличительным признаком акафиста (который по содержанию является кондаком Благовещения) являются в икосах похвалы, начинающиеся словом «радуйся» — чего нет в других древних полных кондаках. В некоторых местах священник читает текст до «радуйся», а похвалы «радуйся» поются певцами — попеременно обоими клиросами, а иногда — попеременно клиросами и священнослужителями, так что акафист буквально поется.

5. **Ипакон** (ὕλακον, ὑпакон, в некоторых древних рукописях пишется также οὐпакон) есть строфа тропарного характера, исполняемая на утрене, на том месте, на котором положен седален (например, после третьей песни канона на Пасху, на Рождество, на Богоявление). Название относится на способ исполнения: *ἄκκοϋν* — «слушать», «отвечать», «следовать».<sup>44</sup> В древнейших русских богослужебных пев-

<sup>42</sup> О порядке чтения кафизм Псалтири - см. Типикон, глава 17, листы 30 - 33 об.

<sup>43</sup> Этот акафист рассматривается, как классический. Позже, особенно в 17-18 и в 19 вв. было русскими сочинено множество акафистов в честь разных икон Божией Матери и разных святых, по образцу классического акафиста. Эти подражательные акафисты могут включаться, по желанию, в частные молебны, а иногда и в вечерню, и в утреню, «аще изволит настоятель». Уставом же предусмотрен только один, классический акафист.

<sup>44</sup> Константин Никольский: Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. С.-Петербург, 1908 (6-е издание), стр. 271, примечание.

чих рукописях ипакон нотированы кондакарной нотацией, следовательно, они исполнялись мелизматически очень развитой мелодией.<sup>45</sup> Вероятно первоначально ипакон исполнялось с певческим участием всех присутствующих, которые пели текст ипакон, следуя чтецу или певцу-солисту (канонарший способ?). Но в наше время ипакон обычно просто читается чтецом и потеряло, таким образом, свое первоначальное музыкально-певческое значение.

**6. Антифон** (то ἀντιφωνον). Об антифонном пении было уже нами говорено выше (см. 71): а н т ф о н а м и могут быть названы те песнопения, которые непременно исполняются попеременно двумя хорами. а) В литургии антифонами называются те псалмы, которые в литургии оглашенных составляют первые ее три антифона, и которые должны исполняться стих за стихом (с припевом или без него) попеременно обоими хорами. б) Антифонами называются также три «Славы» первой кафизмы Псалтири в субботу вечера.<sup>46</sup> в) Антифонами также называются три строфы тропарного характера, которые на воскресной утрени исполняются перед чтением Евангелия, попеременно обоими хорами, причем каждая строфа, пропетая одним хором, повторяется противоположным хором (напомним, что начинает пение всегда правый хор). В каждом гласе имеется по три таких антифона и каждый из них состоит из трех строф. Но в восьмом гласе не три, а четыре таких антифона. Эти антифоны называются степенны (ἀναβαθμοί): в своем содержании они опираются на псалмы 119-132, которые надписываются (в славянской псалтири) «песнь степеней». В те дни, когда на утрени положено Евангелие (и которые не приходятся в воскресные дни), всегда поется первый антифон четвертого гласа («От юности моя»).

Как пример приводится здесь первый антифон степенный 7-го гласа (сравнить его содержание со стихами первым и пятым псалма 125):

1. (правый хор): Плен Сион от лести обратив,  
И мене, Спасе, оживи,  
Изымая работных страсти.  
(Повторяется левым хором).
2. (правый хор): В юг сеяй скорби постныя со слезами,  
Сей радостныя пожнет

<sup>45</sup> Contacarium Mosquense, лист 172 и след.

<sup>46</sup> Типикон, лист 3 об.



Рукояти присноживопитания.

(Повторяется левым хором).

3. (правый хор): Слава Отцу и Сыну...

Святым Духом источник божественных сокровищ,

От Него же премудрость,

Разум, страх:

Тому хвала и слава

Честь и держава.

(левый хор): И ныне, и присно...

Святым Духом источник..

(повторяет третью строфу антифона).

Антифоны степенны в каждом гласе имеют свои, только им свойственные напевы.

г) Также называются антифонами строфы тропарного строения различного объема, сгруппированные в 15 антифонов, которые исполняются на утрени Великого Пятка, между первыми пятью Евангельскими чтениями, по три антифона после каждого евангельского чтения, причем каждая строфа повторяется противостоящим хором.<sup>47</sup>

7. **Прокимен** (то *прокешевон* – «предлежащее») – первоначально – часть псалма (редко – целый псалом), теперь же – только один или два стиха из какого-либо псалма. Прокимен непосредственно предходит чтению Священного Писания и исполняется в антифонно-респонсорном виде. Чтец объявляет глас и скандирует текст псаломского стиха, который надлежит повторять<sup>48</sup>; певцы поют этот стих. После пения чтец псалмодирует следующий псаломский стих, на что певцы (если имеется – то другой хор) отвечают ему повторением первого стиха. В заключение чтец возглашает первую половину повторяемого стиха и этим дает певцам и слушателям знать, что прокимен кончен; певцы поют вторую половину этого стиха. Чтец во время исполнения прокимна стоит в с е г д а посреди храма, а певцы – на своих местах.

Различаются два вида прокимнов: а) обычный прокимен, из двухкратного пения прокимного стиха с одним промежуточным стихом между повторением первого стиха и разделенным на две части первым стихом. б) Великий прокимен (т.е. большой прокимен), состоящий из четырех

<sup>47</sup> Строфы этих антифонов названы в богослужебных книгах также «тропарями». См. Триодь постную, Джорданвилль (Св.-Троицкий монастырь), 1956, стр. 465.

<sup>48</sup> Согласно Типикону – канонарх (лист 4).

стихов, между которыми повторяется один стих; заканчивается этот вид прокимна, как и обычный прокимен, разделенным на две части между чтецом и певцами первым (повторяемым) стихом. Великие прокимны положены на вечерни в субботу («Господь воцарися») и на вечерни в дни Господских двенадцатых праздников.

Тексты литургийных прокимнов имеют отношение к главной теме праздника. Так, например, в качестве прокимна на литургии в день Пятидесятницы взята первая половина пятого стиха псалма 18-го (глас 8-й):

Во всю землю изыде вещание их  
И в концы вселенныя глаголы их.

А как псалмодируемый промежуточный стих указан стих 3-й из того же псалма:

День дни отрыгает глагол,  
И ночь ночи возвещает разум.  
После чего снова чтец:  
Во всю землю изыде вещание их.  
На что певцы отвечают:  
И в концы вселенныя глаголы их.

Мелодии прокимнов бывают обычно краткие, силлабически-невматического строения. Нередко (в знаменном распеве) мелодия прокимна представляет собой одну из попевок соответствующего гласа знаменного распева.

Кроме литургии прокимны положены на вечерне («прокимны дне»). Эти прокимны постоянны: каждый из дней седмицы имеет свой текст прокимна, кроме того, каждый из этих прокимнов связан с определенным, для него постоянным, напевом и гласом. На утрени прокимны положены только в тех случаях, когда читается Евангелие и меняются по гласу и по празднику.

8. **Аллилуарий** — торжественное пение слова «Аллилуйя», тоже многократно (обычно трижды) повторяемого, с 1-2 промежуточными стихами из псалмов, которые по содержанию имеют отношение к теме воспоминаемого в данный день события, предшествует на литургии чтению Евангелия. Пение «Аллилуйя» на литургии не является заключением чтения Апостола, а есть прокимен последующего Евангелия. Возглашается и исполняется литургийный аллилуарий совершенно также, как и прокимен: чтец объявляет глас, на который следует петь Аллилуйя, певцы поют Аллилуйя, чтец псалмодирует положенный стих из псалма, певцы снова поют Аллилуйя, чтец псалмодирует

следующий псаломский стих, на который певцы отвечают пением того же Аллилуйя. Например, в день Вознесения Господня в качестве Аллилуария взят стих 6-й из псалма 46-го:

Взыде Бог в воскликновении,  
Господь во гласе трубне.

А в качестве промежуточного стиха взят стих 2-й из того же псалма:

Вси языцы воспещите руками,  
Воскликните Богу гласом радования.

Современная практика свела Аллилуарий к троекратному пению слова «Аллилуйя», и притом всегда на один и тот же напев (придворный), вследствие чего Аллилуарий потерял характер прокимна к последующему Евангелию и сделался привеском к только что оконченному чтению Апостола. Правильно было бы следующее исполнение Аллилуария:

**Чтец:** Глас N, Аллилуйя.

**Певцы** поют «Аллилуйя» трижды, на объявленный глас.

**Чтец:** псалодирует первый аллилуарный стих.

**Певцы** снова поют трижды «Аллилуйя».

**Чтец** псалодирует второй аллилуарный стих.

**Певцы** опять поют трижды «Аллилуйя», чем и заканчивается последование Аллилуария на литургии перед Евангелием.

Как при прокимне, так и при аллилуарии возможно участие в пении всех присутствующих.

**9. Катавасия** (καταβασία, от καταβαίνω — «схожу вниз»). Обыкновенно катавасией называется схождение обоих хоров, правого и левого, с их мест и соединение их в один хор на середине храма. В наше время название «катавасия» прилагается к стиху канона, которым заканчивается песнь (или группа песней канона, см. выше). В 13-м веке «катавасией» называли также некоторые другие песнопения, которые исполнялись или одним певцом, который для исполнения этого песнопения сходил в амвона, или же песнопение, которое пелось соединившимися, сошедшими со своих мест хорами. Так, например, «катавасией» названы в Московском (Успенском) кондакаре 1207-го года следующие песнопения: «Начаток язык»<sup>49</sup> (теперь ипакон по 3-й песни канона на Рождество Христово), «Егда явлением Твоим»<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Contacarium Mosquense, лист 155.

<sup>50</sup> Там же, лист 161.

(теперь ипакон после 3-й песни канона на Богоявление), нынешнее ипакон на Пасху,<sup>51</sup> и другие песнопения, которые никак не могут быть ирмосами канона.

10. **Эксапостиларий** (ἑξαποστειλαριον), светилен (φωταυλικον) — строфа тропарного типа, которая на утрени поется перед хвалитными псалмами (пс. 148-150) с их стихирами. Название строфы «эксапостиларий» (от ἑξαποστέλλω — «высылаю») происходит вероятно потому, что для исполнения эксапостилария высылается из среды певцов один певец на середину храма или на амвон. Объяснение, что эксапостиларий получил свое название от содержания (так как в одиннадцати воскресных эксапостилариях говорится о послании Апостолов на проповедь) приложимо только к этим воскресным эксапостилариям, связанным по содержанию с одиннадцатью Воскресными Евангелиями и соответствующими им по содержанию евангельскими стихирами. Понятно, что эксапостиларии в другие праздники имеют другие главные темы. Во всяком случае, название «эксапостиларий» применяется только к тем строфам, которые занимают указанное положение в утрени воскресных дней и великих праздников.

Название «светилен» производят обыкновенно от содержания текста, в котором большей частью говорится о свете или о просвещении. Например, светилен Богоявления:

Явился Спас, благодать и истина  
 Во струях Иорданских,  
 И сущия во тьме и сени  
 Спящия просветил есть:  
 Ибо прииде и явился  
 Свет неприступный.

Однако, встречаются светильны, в которых не говорится ни о свете, ни о просвещении. Например, светилен Успения:

Апостоли, от конец совокупльшеся зде,  
 В Гефсиманийстей веси погребите тело Мое:  
 И Ты, Сыне и Боже Мой,  
 Приими дух Мой.

Вероятно, эта строфа названа светильным, потому что исполняется в конце утрени, когда уже наступил рассвет. Таким образом, название «эксапостиларий» относится к способу исполнения — певцом, высланным для этого из хора.

<sup>51</sup> Там же, лист 163 об.

**11. Причастен** (κοινωνικόν, кѣноникъ), в древних рукописях также кенаникъ, кн.<sup>52</sup> Это — стих из псалма (реже другой какой-либо текст из Священного Писания), который поется во время причащения священнослужителей и заканчивается протяжным, мелизматическим пением «Аллилуйя», повторяемым иногда несколько раз. По содержанию соответствует главной теме дня. Так, например, как причастен в день Пятидесятницы указана вторая половина десятого стиха 142-го псалма: «Дух Твой благий наставит мя на землю праву. Аллилуйя». Так как причастен должен заполнить время, когда священнослужители в алтаре причащаются, то уставные мелодии причастных стихов обычно бывают очень мелизматически развитыми. В древних певческих кондакарях текст причастных снабжен певческими знаками кондакарной нотации — значит, причастны исполнялись тем сложным и виртуозным способом, который мы условно называем кондакарным.

Современная практика многоголосного, свободно сочиненного хорового пения по светскому западному образцу допустила во время причащения священнослужителей пение и других песнопений и стихов, не указанных уставом, иногда даже не имеющих никакого отношения к воспоминаемому событию, например, ирмосов, стихир и даже стихов, не имеющих никакого отношения к богослужению данного дня.

### САМОГЛАСНЫ И ПОДОБНЫ

Почти все гласовые песнопения (т.е. те, которые поются по указанию устава на тот или иной глас; о гласе — см. в следующей главе), особенно стихирь, можно с точки зрения мелодического устройства распределить по следующим трем группам:

1. Песнопения, называемые **самогласны** (ιδιομελα);
2. Песнопения, называемые **самоподобны** (αυτομελα);
3. Песнопения, называемые **подобны** (προσομοια).

Разница между этими группами заключается в следующем:

1) **Самогласны** имеют свою, им свойственную мелодию и не служат мелодическим образцом для других песнопений

<sup>52</sup> Там же, лист 183 об. и далее.

той же текстовой группы (стихир, тропарей и т.д.). К этой группе принадлежат, например, воскресные стихиры, стихиры больших праздников, и т.п. Принадлежит ли данная стихира к разряду самогласных, указывается при тексте стихиры.

2) Самоподобны имеют свою собственную, им свойственную мелодию, но являются и по мелодии, и по метрике (у греков) образцом для других песнопений того же гласа и той же текстовой и литургической группы (самоподобен — «сам есть подобен», т.е. «образец»).

3) Подобны построены и мелодически, и метрически по образцу того или иного самоподобна.<sup>53</sup> В греческом тексте подобны действительно имеют то же количество слогов, что и соответствующий самоподобен, что, понятно, чрезвычайно упрощает применение музыкального образца самоподобна к подобну. Понятно, что в славянском переводе соответствие числа слогов самоподобна и подобна нарушено, что затрудняет применение мелодического образца самоподобна к песнопению, которое надлежит петь по этому образцу. Поэтому можно предположить, что в некоторых случаях, чтобы остаться верными принципу пения на подобен (собственно говоря, на самоподобен), русскими в свое время должны были быть для некоторых подобнов созданы другие мелодии, нежели греческие, более гибкие для применения к текстам с постоянно меняющимся слоговым составом. И действительно, в русских мелодиях подобнов часто преобладает речитативное строение как самое удобное для применения к текстам различного слогового состава. Как пример соответствия слогового состава между самоподобным и подобным приведем греческий текст из стихир стиховных предпразднства Рождества Христова («Доме Евфравов», глас 2-й).

Самоподобен	Подобен	Число слогов
1. Οἶκος τοῦ Εὐφραῦθᾶ	Ψαλλε προφητικῶς . . . . .	6
2. Ἡ πόλις ἡ ἁγία	Δαβὶδ κινῶν τὴν λύραν . . . . .	7
3. Τῶν προφητῶν ἡ δοξά	Τῆς σφίς γὰρ ἐξ ὀσφουοῦς . . . . .	7
4. Εὐτρέπισον τὸν οἶκον	Ἐξ ἧς ἡ Θεοτοκος . . . . .	7
5. Ἐν φ το θεῖον τικτεται	Χριστος γεννᾶται σημερον . . . . .	8

<sup>53</sup> Поэтому всегда при стихире, которую полагается петь на подобен, указываются начальные слова самоподобна, служащего образцом. (Например: «Стихиры, глас 8. Подобен: О преславного чудесе»).

При этом заметим, что ударения почти всюду в этих двух текстах приходятся на те же по порядку слоги фразы.

Иначе будет обстоять дело в славянском переводе того же самоподобна и в стихире на стиховне в день Преображения Господня, которую уставом положено петь по д о б н о стихире «Доме Евфрафов»:

Самоподобен	Число слогов	Подобен	Число слогов
1. Доме Евфрафовъ . . . . .	5	Днесь Христосъ . . . . .	3
2. Граде святый . . . . .	4	На горѣ Фаворстей . . . . .	6
3. Пророковъ славо . . . . .	5	Адамова премънивъ . . . . .	7
4. Оукраси домъ . . . . .	4	Очертившее естество . . . . .	8
5. Въ немже божественный рождается . . . . .	10	Просвѣтивъ богосодѣла . . . . .	8 <sup>4</sup>

Здесь число слогов и положение ударенных и неударенных слогов в подобне резко расходится с самоподобным, а в славянском переводе самоподобна — с его греческим оригиналом. Мы взяли для примера нынешний *textus reserptus* русской церкви,<sup>55</sup> но если мы возьмем хомовый текст до 1668-го года, в котором Ъ и Ъ вокализуются в О и Е, а И произносится как слогаобразующее И, то разница в слоговом составе будет еще больше.

Из всего сказанного выше в этой главе явствует, что богослужбное пение православной церкви — и в том числе, понятно, и русской церкви, имеет свои особые эстетические законы и законы оформления музыкального элемента в богослужении, свои музыкальные формы, по своей природе отличные от светских музыкальных форм. Музыкальная стихия в богослужении проявляется и используется следующим образом:

1. Различными степенями (градациями) музыкального элемента в теснейшей связи со словом, в псалмодии *recto*

<sup>54</sup> Прекрасный пример пения на подобен (с канонархом) можно слышать на грамофонной пластинке «Chants liturgiques russes», серии «L'Anthologie sonore», № 1806 LD.

<sup>55</sup> В современных нотированных богослужбных книгах русской церкви указано 61 самоподобен для стихир. Для тропарей и кондаков их указывается 46, а для светильнов — 5. Только незначительная часть (и только стихирных подобнов) имеется еще теперь в певческих книгах, и еще гораздо меньше применяется их в практике, и то почти исключительно в монастырском пении. См. И. Гарднер: «Забывтое искусство (о пении на подобен)». Варшава, «ВЧ», 1930 г., и отдельный оттиск, 32°, 32 стр.

топо, в экфонесисе, торжественном возгласном чтении (*lectio solemnis*) и в пении.

2. В различных видах исполнения: одиночно-сольном, хоровом, комбинированном одиночном с хоровым, антифонно-респонсорным, ипофоническом-эпифоническом.

3. В исполнении пения и чтения в различных частях храма: на местах, предназначенных для певцов, на середине храма, на амвоне (в древнем смысле слова), в алтаре,<sup>56</sup> во время хода (процессии) внутри или вне храма, и т.д.

4. В различных строях (ладах), гласах и мелодических видах.

Все эти виды исполнения богослужебного пения чередуются в одной службе согласно определенным правилам и указаниям. Несмотря на свою многообразность, все они тесно связаны друг с другом, следуют определенной, меняющейся согласно данным праздникам «кривой настроения» или «кривой торжественности», которая связывает все виды исполнения и богослужебно-музыкальные формы в одно литургически-музыкальное, назидательное и молитвенное целое — в б о г о с л у ж е н и е .

Таким образом, богослужебное пение православной церкви (в нашем случае — русской) образует в рамках вокальной музыки а в т о н о м н у ю о б л а с т ь , имеющую свои собственные эстетические законы и в которой имеются свои руководящие линии, обязательные только для этой грани музыкально-вокального искусства. Само собою разумеется, что было бы большой ошибкой ожидать или требовать от этой грани искусства тех же форм и видов, какие ожидаются и требуются от светской музыки, и даже от музыки религиозной, но отдаленной от богослужения. Смешение этих областей приводит, с одной стороны, к недоразумениям относительно богослужебного пения (т.е. от богослужебного пения будут требовать и ожидать того, чего оно не может и не должно давать); с другой же стороны, через такие недоразумения в богослужение могут проскользнуть чуждые богослужению элементы и незаметно, постепенно изменить и оформление музыкальной стихии в богослужении, и даже самый смысл богослужения, что приведет к ошибочной оценке его форм, сущности и его эстетических законов.

Часто слышны замечания, что богослужебные формы, литургическое поэтическое творчество и пение (особенно

<sup>56</sup> Например, при архиерейском служении.



греческое) православной церкви застыло, так что прекратилось всякое его дальнейшее развитие. Этот взгляд не отвечает действительности. Конечно, существуют определенные рамки и твердый порядок в богослужении, также как наблюдаются периоды расцвета и периоды упадка, сменяющиеся новым подъемом — известная пульсация, свидетельствующая, даже в периодах упадка, о непрерывающейся жизни. В пределах этих рамок остается известная свобода для индивидуальной музыкальной интерпретации. Но с течением времени не остаются неизменными даже твердая схема богослужения и виды исполнения. Некоторые части в течение веков теряют центральное значение, незаметно вытесняются вновь выработанными формами, некоторые виды пения выходят из употребления, другие, наоборот, не имевшие большого значения, получают большое значение. Но такие изменения происходят чрезвычайно медленно, так что процесс изменения незаметен для одного поколения и едва-едва может быть замечен для двух или трех поколений. Только при историческом взгляде на прошлое, постоянное, но очень медленное развитие или упадок, и снова подъем церковно-певческого искусства, изменение его форм поддается наблюдению и изучению.

Итак, силами, формирующими музыкальную стихию в богослужении православной церкви, являются следующие факторы:

1. **С л о в о** — богослужебные тексты, которыми ясно и недвусмысленно выражаются конкретные идеи, — их содержание и их структура в различных богослужебных языках национальных частей этой церкви.

2. **Б о г о с л у ж е б н ы й п о р я д о к**, которым регулируется место и способ исполнения текстов и их литургическое значение (повествование, славословие, размышление, и т.п.) в сопровождении тех или иных внешних богослужебных действий.

3. **М у з ы к а л ь н ы й э л е м е н т** как таковой, свойства человеческого голоса, законы акустики.

## Глава 4

СИСТЕМА РУССКОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО  
ПЕНИЯ

В современном богослужебном пении русской православной церкви нужно различать два принципиально различных рода богослужебного пения: 1) Уставное (или каноническое) пение и, имеющее теперь гораздо большее распространение — 2) Неуставное, неканоническое пение. Эти выражения употреблялись довольно часто и в разговоре, и в литературе, но определения этим понятиям не давалось, оно подразумевалось.

Под «уставным пением», понятно, подразумевалось пение, предписанное уставом — не только в мелодическом отношении, но и в отношении способов исполнения, о которых было у нас сказано раньше. Каноническим это пение можно еще назвать потому, что, будучи зафиксировано письменным образом, а также передаваемо изустным преданием, находясь в богослужебных певческих книгах и рукописях, признанных и одобренных высшими церковными властями, оно к а н о н и з и р о в а н о, то есть признано такими властями п р а в и л ь н ы м и образцовым для совершения богослужения.

Этому пению противопоставляется н е у с т а в н о е или неканоническое пение. Под таким пением понимаются свободно сочиненные хоровые композиции для богослужебного употребления, ни с какой стороны не основывающиеся на напевах уставного пения и не следующие богослужебным требованиям церковного устава.

Многоголосное исполнение уставных мелодий мы можем причислить к уставному пению потому, что с середины

17-го века утвердился в русской церкви обычай исполнять почти все уставное пение не одногласно (не унисонно), а по меньшей мере (когда налицо имеется только два певца) двухгласно, терцируя основную, уставную мелодию, или трехгласно: верхние два голоса ведут уставную мелодию, а третий идет по основным тонам намеченных двумя верхними голосами трезвучий. Если есть четвертый голос, то он заполняет недостающие аккордовые тоны. В таком случае мы имеем дело не со свободной композицией или с художественной обработкой уставного напева, а просто только с с о п р о в о ж д е н и е м уставного напева.<sup>1</sup>

Под системой русского богослужебного пения мы подразумеваем: а) Совокупность различных напевов различного происхождения, употребляемых при богослужении русской церкви, приведенных в порядок и точно классифицированных; б) Типы мелодий согласно их структуре; в) Способы их исполнения, монодически или многогласно; г) Применение определенных напевов к определенным типам песнопений русской церкви.

Здесь опять-таки мы должны различать два, резко отличающихся друг от друга рода и типа пения:

А) Богослужебное пение т.н. «господствующей церкви», т.е. той части русской церкви, которая в середине 17-го века приняла реформы богослужебных обычаев и всего церковного быта, проведенные в середине 17-го века патриархом Никоном. Эти реформы, как будет сказано много дальше, в третьей части нашей книги, послужили отправным пунктом для быстрой эволюции церковного искусства почти во всех его гранях, для изменения и формы церковного управления, и всего церковного быта.

Б) Богослужебное пение старообрядцев, т.е. той группы русских православных людей, которые не приняли реформ патриарха Никона, и, или имеют собственную, не зависящую от господствующей (государственной) церкви иерархию, или же не имеют никакой иерархии («безпоповцы»). Старообрядцы всех толков-согласий не признают реформ патриарха Никона (1652-1658).

Если, говоря о богослужении господствующей церкви, мы можем говорить об уставном (каноническом) и о неустав-

<sup>1</sup> Областные и местные варианты канонических мелодий (например, какого-нибудь монастыря) относятся к уставному, каноническому пению.

ном пении, то, говоря о пении старообрядцев мы можем говорить только об уставном пении. При этом выражение это касается только музыкальной формы богослужебного пения, так как сами тексты и их распределение в богослужении сами по себе являются уставными, каноническими, т.е. урегулированными церковными богослужебными правилами, т.е. церковным уставом.

О других, не богослужебных, текстах не может быть и речи.<sup>2</sup>

Уточняя сказанное выше, мы можем сказать, что каноническим или уставным пением нужно считать то пение и те напевы, которые содержатся в богослужебных певческих книгах, независимо от того, находится ли это пение в древних богослужебных певческих рукописях, записанным в той или иной нотации, или же в богослужебных певческих книгах с линейной нотацией, изданных Синодом и предназначенных для совершения по ним богослужения. При этом не имеет значения, исполняются ли содержащиеся в этих книгах для одного голоса песнопения действительно монодически, т.е. одnogолосно, унисонно, или октавированным унисоном, или даже в двух-, трех- и четырехголосном виде — лишь бы уставные мелодии были бы сохранены. То есть, были бы взяты или из рукописных, но признанных церковными властями книг, или же из синодальных печатных нотных богослужебных книг.

### ОСМОГЛАСИЕ

Для всех национальных частей православной церкви действуют относительно порядка и видов выполнения богослужебного пения одинаковые литургические, т.е. уставные предписания. Они были в свое время приняты русской церковью от церкви греческой (Константинопольской) как главный принцип музыкальной основы и музыкального оформления богослужения. Эта музыкальная основа (общая не только для православной церкви, но и для западной,

<sup>2</sup> Некоторые песнопения религиозного характера, текст которых не принят в богослужении, но которые, при известных условиях, могут быть допущены в известные моменты богослужения, мы называем паралитургическими (напр. известное «встречное» невесте при входе ее в церковь, «Гряди, гряди, от Ливана невесто!», хоть и исполняется в храме, но текст его не находится ни в одной богослужебной книге).

римо-католической церкви, а также и для некоторых неправославных восточных церквей) состоит в принципе о с м о г л а с и я, т.е. системы восьми музыкальных ладов (ἤχοι, toni), по славянски — «г л а с о в».<sup>3</sup> В этих восьми гласах строятся все напевы уставного богослужебного пения.

Так, при всех песнопениях, как в нотированных (т.е. снабженных той или иной системой певческих знаков, нотацией), так и в ненотированных богослужебных книгах, при каждом тексте, предназначенном для певческого исполнения, указывается глас, на который следует петь данное песнопение. При переводе богослужебных книг с греческого на славянский, еще при самом начале существования русской церкви, эти указания гласа были удержаны.

Здесь необходимо заметить, что древнее понимание «г л а с а», было иным, чем теперешнее. Теперь под гласом русские понимают известную мелодию. Но значение ἤχος гласа было иное. Это было понятие т о н а л ь н о с т и — у поздних византийцев — даже с различными величинами интервалов между ступенями гаммы каждого гласа. При этом интервалы оказывались большей частью несоизмеримыми с нашими теперешними тоном и полутонем.<sup>4</sup>

Понятие гласов, как различного строя тональностей, отличных по природе от наших двух родов тональностей (мажора и минора), существует еще в сербском и болгарском церковном пении, не говоря уже о греках.

По правилам, т.е. по уставу, целую седмицу в богослужении господствует по очереди какой-либо один из восьми гласов. Начинает этот глас господствовать с вечерни в субботу и кончает свое господство девятым часом в следую-

<sup>3</sup> У славян называется «осмогласие»; советские музыковеды употребляют выражение «восьмигласие» (Н.Д. Успенский). Однако такое выражение двусмысленно. Термин «осмогласие» точно выражает идею системы восьми гласов-ладов, а термин «восьмигласие» может применяться также и для обозначения восьмиголосного хорового пения, коллектива или произведения для восьми различных голосов.

<sup>4</sup> Об этом подробно см.: J.B. Rebour: *Traité de psaltique*. Paris — Leipzig, 1906.

<sup>5</sup> Имеется еще одиннадцатинедельный столп чередования 11-ти утренних воскресных евангелий и связанных с ними воскресных эксапостилариев и евангельских стихир. Этот цикл или столп называется в отличие от восьми седмичного гласового столпа — «евангельским столпом». Столп евангельский поэтому не может совпадать с гласовым столпом.

щую субботу. Таким образом, образуется восьминедельный круг чередования восьми гласов-ладов, — так называемый гласовый столп.<sup>5</sup> Столп начинается первым гласом во вторую неделю (т.е. воскресный день) по Пятидесятнице (т.е. на вечерне во вторую субботу по Пятидесятнице). В течение года происходит смена около шести гласовых столпов. Кончается чередование гласовых столпов вечерней последней субботы перед Великим Постом. Однако это касается только седмичных дней Великого Поста; для воскресных (недельных) дней это чередование кончается в пятую Неделю Великого Поста.

Этот порядок может быть нарушен прилучающимися в это время большими праздниками. Такие праздники имеют в богослужении свои комбинации гласов, не зависящие от господствующего гласа седмицы. Также и в другое время, в богослужении седмичных дней, к песнопениям господствующего в данной седмице гласа могут присоединяться песнопения минейного (месячного) круга, для которых могут быть указаны другие, отличные от господствующего гласа седмицы, гласы.<sup>6</sup>

Текст песнопений восьмиседмичного гласового столпа свойственен только каждому из составляющих столп гласов. Это — очень существенное для нас обстоятельство. Например, для какого-либо из таких песнопений сочинена мелодия, не имеющая отношения к определенному гласу, а название гласа удержано. В таком случае указание гласа относится только к тексту, а не к его музыкальному оформлению. Так, например, стихиры блаженны пелись иногда демеством (которое находится вне системы восьми гласов, т.е. вне столпов). Однако называются эти стихиры стихирами того гласа, в котором они обычно поются столповым пением. Ибо иначе не будет известно, о каком именно тексте идет речь. Говорится, скажем, о стихире блаженной 4-го гласа, хотя исполняется она демеством или в свободной композиции. Но указание гласа позволяет сейчас же найти нужный текст: «Древом Адам рая бысть изселен».

<sup>6</sup> Песнопения на каждый день седмицы для данного гласа находятся в Октоихе (\*Оκτωήχος, осмогласник, у старообрядцев сохранилось древнерусское название книги: Октай). — Песнопения для каждого дня года (т.е. для неподвижных праздников и памятей, прочно связанных с числом месяца, а не с днем седмицы), находятся в Минее (12 частей по числу месяцев в годе, Μηνολογίον, минологий).

Но бывает и иначе. В некоторых богослужебных книгах, даже нотированных, при некоторых песнопениях глас вовсе не указан. Большею частью это бывает при неизменяемых песнопениях, как например, «Свете тихий», «Единородный Сыне», Херувимская песнь, и др. В таких случаях данное песнопение стоит вне гласового, столпового пения и может исполняться по желанию на тот или иной глас или же для данного песнопения имеется одна или даже больше мелодий, не имеющих отношения к системе осмогласия.

Впрочем, ясно, что неизменяемые песнопения, составляющие постоянную, не подлежащую переменам гимнологическую раму службы, и не могут подлежать такому циклу перемен, каким является гласовый столп.

В греческих невмированных (т.е. нотированных безлинейной певческой нотацией, «невмами») певческих книгах, и при таких песнопениях всегда имеется указание того или иного гласа, на который следует в данном случае петь. И при этом бывает, что нередко для одного и того же песнопения дается несколько музыкальных оформлений. Это объясняется тем, что в греческой системе богослужебного пения, указание гласа совершенно необходимо, иначе певец не может знать, в каких интервальных соотношениях должен он исполнять данную безлинейную запись. Приблизительно это можно сравнить с тем, как если бы при нашей современной нотной записи отсутствовал ключ.

Это все дало некоторым авторам основание утверждать, что только то пение можно считать богослужебным, которое основано на системе осмогласия.<sup>7</sup> На этом основании авторы эти выводят заключение, что если тот же самый богослужебный текст распеть мелодией, не принадлежащей к системе осмогласия, то такое пение уже нельзя считать церковным. Так, например, пение богослужебного текста на осмогласную мелодию является уставным, богослужебным пением. Но если тот же текст исполняется не на осмогласную мелодию, например, демеством, то по мнению этих авторов, это уже — «домашнее пение» и, строго говоря, не может считаться церковным.

<sup>7</sup> См. например, Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. Москва, II, 1868, стр. 181-184. — И.И. Вознесенский: О церковном пении православной греко-российской церкви... (см. наш перечень литературы, № 85). Большой и малый знаменный распев. I-II, Рига, 1890, стр. 15-17.

Такая переоценка значения системы осмогласия объясняется тем, что в греческой системе церковного пения указанные гласа совершенно необходимо.

Тональная система русского осмогласия еще недостаточно исследована и существующие на этот счет теории (Д.В. Разумовского, и следующего ему И.И. Вознесенского, базирующиеся на теории Ю. Арнольда) при проверке приводят к ряду больших разногласий.

**Осмогласники и четверогласники.** В безлинейных певческих книгах русской церкви в 16 и 17-м веке встречаются несколько песнопений (стихир), которые исполняются на несколько гласов, меняющихся или чередующихся в течение одного песнопения. Такие же песнопения встречаются и в греческих певческих книгах. Соответственно числу сменяющихся гласов такие песнопения называются «осмогласник» (ὀκτογλῶς) — со сменой гласов: 1 — 5, 2 — 6, 3 — 7, 4 — 8 — 1<sup>8</sup> (или тоже, но реже: 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 1) или четверогласник со сменой гласов 5 — 6 — 7 — 8.<sup>9</sup> Нетрудно заметить, что в первом порядке чередования гласов в осмогласнике смена гласов происходит по принципу автентичности и плагальности гласов: автентичный глас сменяется его плагальным. А во втором порядке такое соотношение нарушено и смена происходит в порядке нумерации гласов, а не их родства по греческой системе.

Музыкальное родство гласов, т.е. отношения между автентическим гласом и его плагальным, не усматривается. Вопрос этот находится еще в стадии исследования. Парность гласов: 1 — 5, 2 — 6, 3 — 7, и 4 — 8 существует в византийской системе и скопирована русскими оттуда чисто внешним образом. При этом существует большая разница между системой группировки гласов в системе православной церкви и в системе западной, католической, хотя и в той, и в другой системах соблюден принцип парности гласов: автентический — главный и парный ему, производный от него, побочный, плагальный. Сопоставим для наглядности эти две системы:

<b>Византийская система</b>	<b>Западная система</b>
Глас 1. (ϩχ. α') автентический	автентический
Глас 2. (ϩχ. β')	плагальный 1-го

<sup>8</sup> Например: Μουσικὸς Πανβεκτῆς. Τ. ε', μερὸς Α'. ᾠθῆναι («Ζωή», 1937, стр. 399).

<sup>9</sup> Например, в рукописи Бреславльской университетской и Государственной Библиотеки, Slav. 5, л. 481 об.



Глас 3. (ἦχ. γ')	автентический	автентический
Глас 4. (ἦχ. δ')	автентический	плагальный 3-го
Глас 5. (ἦχ. πλ. α')	плагальный 1-го	автентический
Глас 6. (ἦχ. πλ. β')	плагальный 2-го	плагальный 5-го
Глас 7. (ἦχ. βαρυς)	плагальный 3-го	автентический
Глас 8. (ἦχ. πλ. δ')	плагальный 4-го	плагальный 7-го

Отсюда в системе византийской парность гласов автентического и его плагального: 2 — 5, 2 — 6 и т.д., в то время как в системе западной церкви парность автентический — глас и его плагальный следует в порядке нумерации: 1 — 2, 3 — 4, и т.д. Т.е. в системе византийской первые четыре гласа являются автентическими, а вторые четыре — их плагальными, производными. Поэтому гласы 5, 6 и 8 обозначаются у греков не как 5-й, 6-й и 8-й гласы, а глас 5-й как плагальный 1-го (πλοῦρου πρῶτου), 6-й глас как плагальный 2-го (ἦχος πλοῦρος δευτέρου), а 8-й — как плагальный 4-го гласа (πλοῦρος τεταρτου).

Обращает на себя внимание именование 7-го гласа: он не обозначается как плагальный 3-го гласа (каким он в действительности является), а как ἦχος βαρυς — «тяжелый глас».

В противоположность византийской системе славянская номенклатура не знает термина «автентический» или «плагальный», и номенклатура гласов следует порядку цифр, и даже греческий ἦχος βαρυς именуется в древнерусских певческих (и вообще богослужебных) памятниках, как «гласъ 3». И только в одном случае, в одной из древнейших певческих рукописей, седьмой глас назван «гласъ тѣжкъ».<sup>10</sup>

Мы не можем здесь вдаваться в подробное изложение теории тональных отношений между плагальными и автентическими гласами, так как это отвело бы нас очень далеко в очень специальную область. В то время как вопрос автентичности-плагальности гласов в византийской системе, а особенно для грегорианской системы католического канонического пения выяснен достаточно полно, — вопрос этот в отношении русского церковного пения почти что не выяснен еще удовлетворительным образом. В системе уставного русского осмогласия, по-видимому, отношения между строем автентического гласа и строем его плагального, — если

<sup>10</sup> Также именуется он и в Синайском Евхологии, славянском требнике 10-го века, писанном глаголицей. Rajko Nahtigal: Euchologium Sinaiticum. Ljubljana, 1941. II. Ljubljana, 1942. В 1-й части, лист 97, во II-й части стр. 301. — В.М. Металлов: Русская симнография. Москва, 1912, табл. VIII.

они и были в древнейшие времена (что ни доказать, ни опровергнуть еще нет возможности), то с течением времени они настолько сгладились, что разница эта свелась теперь почти что только к разнице в мелодическом составе, и в общности некоторых мелодических оборотов-попевок в некоторых парных гласах (1 — 5, 2 — 6, и т.д.).

Вопрос о соотношении автентических и плагальных гласов-тональностей, строев, в системе русского богослужебного пения требует еще подробного рассмотрения и изучения. Это бы составило предмет отдельного исследования, а здесь могут быть приведены лишь самые главные пункты этой системы.

В немногих древнейших славянских богослужебных певческих книгах, а также в богослужебных книгах, не назначенных исключительно для пения, встречается, правда, крайне редко, выражение: «гласъ искръ».<sup>11</sup>

Слово «искръ» имеет в греческом языке соответственное слово «πλησιος» — «близкий», вероятно, в данном случае, в смысле «глас близкий к такому-то гласу» — т.е. похожий на 2-й глас, однако не сам 2-й глас, а как-то отличный от него. Что значит «глас искръ» — до сих пор еще точно не установлено за недостатком письменных свидетельств. Термин этот в рукописях 14-го века, насколько эти рукописи до сих пор подробно исследованы, уже не встречается, или же исследователи прошли мимо этого выражения без внимания. Во всяком случае термин πλησιος, соответствующий славянскому слову искръ, в византийской певческой терминологии до сих пор неизвестен. Быть может слово «искръ» появилось вследствие того, что славянский переводчик принял греческое сокращение слова πλησιος (πλ), столь обычное в византийской певческой терминологии, за сокращение слова πλησιος.<sup>12</sup> Этот вопрос требует основательного исследования.

Тональные признаки и свойства древнерусских гласов еще недостаточно выяснены. Теория Вознесенского, которая основывается на теории Ю. Арнольда,<sup>12</sup> приводит при

<sup>11</sup> В Синайском Евхологии, I, л. 105об. — II, стр. 3: — Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica. A. Sticherarium. Copenhagen 1957, fol. 76 r.

<sup>12</sup> Ю. Арнольд: Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и по акустическому анализу. Москва, 1886. — Теория православного церковного пения вообще, по учению эллинских и византийских писателей. Москва, 1880. Очень устаревшая и довольно сбивчивая работа.

поверке в тупики, особенно когда дело касается знаменного распева. Теория Арнольда (а следовательно, и Разумовского) основывается на древнегреческих ладах, и при анализе древнерусских церковных мелодий приводит к непреодолимым неувязкам и противоречиям, и потому не может служить основанием для теперешних работ по исследованию родства гласов в системе русского богослужебного пения.

### РОСПЕВЫ И НАПЕВЫ

В уставном богослужебном пении русской церкви, на протяжении всей его истории и особенно в современной практике церковного пения можно отметить несколько систем, так называемых **р о с п е в о в**.

Распевом мы называем систему мелодий, имеющих свои особые эстетические музыкальные законы определенного происхождения, со своим, им свойственным, методом согласования музыкального элемента с текстом различного слогового состава.<sup>13</sup>

Эти системы — распевы подразделяются еще на две группы: 1) **Полные распевы**, в которых имеются напевы для всех групп и типов песнопений, о которых мы говорили в предыдущей главе, и 2) **неполные распевы**, в которых нет напевов для всех групп и типов песнопений, а имеются только для некоторых из них (например — только для тропарей или только для тропарей и ирмосов, но не имеется напевов для стихир, и т.д.).

Далее, в рамках одного распева можно отметить еще подразделения распева—системы на а) большой распев, в котором мелодии отличаются богато развитыми мелодическими формами, где на один слог текста приходится часто не менее четырех связанных звуков разной высоты; б) малый распев, с преобладающим речитативом на одном тоне,<sup>14</sup> или где в мелодии приходится на слог текста один только звук, или два, и редко, как исключение, три связанных звука разной высоты.

<sup>13</sup> И.И. Вознесенский: Большой и малый знаменный распев (см. наш перечень литературы, № 85), стр. 86. — П.П. Потулов: Руководство к практическому изучению древнего пения православной российской церкви. Москва, 1898 (2-е издание), стр. 30, примечание 2.

<sup>14</sup> Или, как часто говорят, «на одной ноте». Неправильность такого выражения заключается в том, что н о т а есть графический условный символ звучащего тона, а не сам тон.

**Структура напевов.** В связи с только что сказанным нужно сказать несколько слов о структуре напевов (мелодий) в уставном богослужебном пении, в рамках различных распевов. С этим вопросом и с этой терминологией нам придется сталкиваться при дальнейшем изложении.

Различаются три вида структуры церковных напевов:

1) **Силлабическая структура** — самый простой вид, куда относится и псалмодия, и, частью — экфонетика. Характеризуется эта структура тем, что на один слог текста приходится только один звук, — или той же высоты, что и звук соседних слогов, или же другой высоты (то, что можно было бы назвать «выгнутый речитатив»). Только в виде исключения могут появляться над одним слогом текста два связанных звука различной высоты. Название свое эта структура получила от греческого слова *συλλαβή* — слог. Примеры: стихиры киевского распева, обычного распева, с ясно выраженной речитативной на одном тоне средней частью мелодической строки.

2) **Невматическая структура** (от слова *νεῦμα* — «легкое движение рукой», «жест»). Так называется сочетание музыкального элемента с текстом, при котором на один слог словесного текста приходится два связанных звука разной высоты, или, реже, три связанных звука разной высоты. В то время как включение трех связанных звуков в ряд текста, распетого силлабически или невматически, не нарушает характера структуры, — группы из четырех или более связанных звуков разной высоты над одним слогом (или нескольких таких групп над несколькими слогами) создают впечатление отдельных мелодий. А это является уже характерным признаком другого типа структуры — мелизматического. Примеры: большая часть стихир знаменного распева в синодальном квадратнотном октоихе.<sup>15</sup>

3) **Мелизматическая структура** отличается от обоих только что описанных видов тем, что в пении преобладают комбинации трех и более связанных звуков разной высоты над одним слогом текста.

В литургико-певческой терминологии слово «мелизма» имеет несколько иное значение, чем в общей теории музыки. У нас «мелизмой» называется группа звуков разной высоты, часто разных ритмических достоинств — мелодичес-

<sup>15</sup> См. Октоих нотного пения. Москва, 1889 (Синодальная типография), лист 118-124 об.

кие обороты и целые мелодические фразы, приходящиеся на один слог текста. Пример: мелодия стихир евангельских в синодальном квадратнонотном Обиходе.<sup>15</sup>

В рамках одной системы-ропева различаются еще группы мелодий для определенных гимнографических групп песнопений (стихир, тропарей, ирмосов, кратких песнопений — прокимнов) — **н а п е в ы**.

В старой церковно-певческой терминологии (до конца 19-го века) термины «ропев» и «напев» не были строго разграничены и часто употреблялись один вместо другого. Говорилось, например, «знаменный напев», «московский ропев», в том же смысле, как и «знаменный ропев» и «московский напев». Теперь же, во избежание недоразумений и путаницы, нужно ясно разграничить эти термины.

Определение понятия «ропев» дано нами уже выше.

**Напевом** же может быть названа любая мелодия, исполняемая голосом, даже без слов, и даже с закрытым ртом. Поэтому в русском литургическом музыковедении необходимо уточнить этот термин. Нельзя смешивать термины «ропев» и «напев».

**Напевом** в рамках ропева называются: а) группа мелодий, предназначенных для пения по ним той или иной определенной гимнографической группы песнопений (например — **н а п е в с т и х и р** в рамках знаменного ропева); б) мелодии известного происхождения, местные, областные варианты (например: московский напев, напев Валаамского монастыря и т.д.). (Нередко такие варианты в старину назывались «ропевами», или «переводами». Сюда принадлежит «**ин ропев**» — то есть, «по-иному распетое какое-либо песнопение» — в рамках того или иного ропева; особого «ин ропева» не существует).

В современной (т.е. к 1917-му году) практике русской церкви имеется четыре ропева:

1) **З н а м е н н ы й** (или, иначе, **с т о л п о в о й**) ропев. Это — самый древний и самый полный ропев русской церкви. Древнейшие его письменные памятники относятся к самому концу 11-го века или к первым годам 12-го века. В этих письменных богослужебных певческих памятниках мелодии записаны особой системой безлинейных певческих знаков, по древнерусски — «знаменем» («знамя» = «знак»). Знамя это получило по своему внешнему виду в просторечии название «крюков» (научное название — «безлинейная

певческая нотация», «невмы»). Мы можем проследить по письменным памятникам развитие этой безлинейной нотации от древнейших времен до последнего времени.<sup>16</sup> Об этом подробнее будет сказано в следующей главе. От нотации — «знамени», распев, мелодии которого записаны безлинейными певческими знаками — «знаменем» — получил название «знаменного». При этом слово «знамя» означает как отдельный певческий знак, так и «нотадро».<sup>17</sup> Таким образом, выражение «знаменный распев» означает «система нотирования в а н н о г о», записанного пения, — очевидно, в отличие от пения, передаваемого понаслышке, по устному преданию.

Название «столповое пение» или «столповой распев» происходит от описанного выше восьмиседмичного периода-круга смены восьми гласов. Т.е. это название происходит от литургического термина «столп» («гласовый столп»). Другими словами, «столповое пение» есть синоним «осмогласного пения» (пения, основанного на системе осмогласия), т.е. пение, следующее гласовому столпу. И, соответственно этому, та система нотации, при помощи которой записывается столповое пение, называется «столповым знаменем» или «столповой нотацией».

Объяснение выражения «столп» (στήλη или στῦλος — «памятник», «опора», «памятный знак») — т.е. в смысле певческого знака, является, по-видимому, ошибочным. Потому ошибочным, что в таком случае выражение «столповое пение» будет пониматься как «пение по знакам», и выражение «столповое знамя» окажется тавтологией, бессмысленным выражением (со значением «значные знаки»). Выражение «столповое знамя» не может относиться к самим знакам, а относится к системе или типу пения, которое записывается певческими знаками. То есть, прилагательное «столповое» относится к системе осмогласия, к осмогласному «столпу».<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Более подробно о столповой нотации: см. наш перечень литературы, № 76; № 71; № 78; № 104.

<sup>17</sup> Например: «Демественное знамя» = «демественная нотация», — «Путное знамя» — «путевая нотация» — нотации, которые предназначены для соответствующих видов пения и распевов. Даже линейная нотация, принесенная в Московскую Русь киевскими певцами, называлась «киевское знамя». См. В.М. Металлов: Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1900 (3-е издание), стр. 57.

<sup>18</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. I. Москва, 1867, стр. 121, — В.М. Металлов: Очерк истории ..., стр. 57. — В.М. Металлов: Азбука крюкового пения. Москва, 1899, стр. 2. — См. также наш перечень литературы, № 104, II, стр. 1.

В системе знаменного распева имеются напевы для всех гимнографических групп песнопений:

- 1) Для стихир,
- 2) Для тропарей, кондаков и седальнов,
- 3) Для ирмосов канонов,
- 4) Для прокимнов, аллилуариев и малых песнопений респонсорного типа,
- 5) Для немногих неизменяемых песнопений.

Основная, характерная черта знаменного распева — это построение напева какого-либо песнопения на системе п о - п е в о к. Попевка есть характерная для какого-нибудь из восьми гласов, или группы этих гласов (б.ч. парной группы), музыкальная фраза постоянного мелодического и графического (в нотации) состава. Мелодия целого песнопения состоит из комбинации нескольких попевок данного гласа. Это — так называемая кентронная форма (от кентров — лоскуток, латинское: cento, отсюда, иначе, центонная форма). Почти каждая попевка имеет в знаменном распеве свое название, подчас очень выразительное, как например: «подъем», «унылка», «повертка», или же такие, которые требуют еще этимологического исследования и объяснения, как например: «щадра», «певега», «лацегга», и т.п.

Учение о формах знаменного распева составляет особый предмет, излагать его здесь значило бы выйти далеко из рамок нашей работы.

В знаменном распеве можно различать две разновидности: а) большой знаменный распев, в котором мелодии отличаются более или менее мелизматически развитыми мелодиями; сюда принадлежат главным образом стихирь-славники двенадцатых праздников и б) малый знаменный распев с мелодиями главным образом syllabической структуры. В этом виде знаменного распева кентронная форма нередко уступает место речитативно-периодической, которая характерна для киевского распева, а потому малый знаменный распев часто тесно приближается к киевскому распеву.

**2. Киевский распев.**<sup>19</sup> Собственно говоря, с исторической точки зрения, распев этот можно считать разновидностью знаменного распева, которая образовалась с течением времени тогда, когда западные и юго-западные части русской Митрополии (первоначально совпадавшей с

<sup>19</sup> См. специальное исследование И.И. Вознесенского в нашем перечне литературы под № 86, выпуск 1.

границами отдельных княжеств, принадлежавших князьям-Рюриковичам) попали под власть литовских и польских государей.

Киевский распев — осмогласный. Развитие киевского распева из первоначального знаменного произошло не без некоторого влияния западной музыки. В основе киевского распева лежит не принцип попевок, а принцип правильного чередования мелодических строк, преимущественно речитативно-силлабической структуры, с очень мало развитым мелодическим элементом. Песнопение распадается на ряд мелодических строк одинакового строения: начало (подъем, арзис), речитатив на одном тоне (обычно различном для каждой строки) — каденция (спуск, тезис). Такие фразы-строки, правильно чередуясь, составляют музыкальные периоды, возвращающиеся по требованию объема текста. Повторение таких периодов кончается финальной (конечной) строкой, которой заканчивается и все песнопение. Периоды могут иметь различное число строк, схема которых может быть представлена в следующем виде: арзис (подъем, начало) — р е ч и т а т и в — тезис (опускание, каденция). Схема же построения по периодам какого-либо песнопения будет иметь такой вид:

Период:	$\frac{1}{1-2-3}$	$\frac{2}{1-2-3}$	$\frac{3}{1-2-3}$	.....	Конечная
Строка:	$\frac{1}{1-2-3}$	$\frac{2}{1-2-3}$	$\frac{3}{1-2-3}$	.....	строка

Такая схема делает киевский распев чрезвычайно удобным для применения его мелодий к текстам самого различного слогового состава. Речитативное строение позволяет, по потребности, или расширить, или сжать речитативную часть, а периодическое возвращение мелодических фраз-строк дает возможность применить эту форму к текстам любого объема. Некоторые другие песнопения, как например, догматики Богородичны, славники великих праздников, показывают в своей мелодике очень близкое родство со знаменным распевом.

Киевским назван распев потому, что он был принесен на Московскую Русь в середине 17-го века украинскими певцами из Киева, устремившимися по приглашению царя Алексея Михайловича и патриарха Никона на Москву, после воссоединения восточной Украины со Средней Русью.

Киевский распев нотруется на пятилинейном нотном стане, нотами, с квадратной формой нотных головок (подробнее — см. в следующей главе).



Хотя Киевский распев и является полным распевом (т.е. имеет напевы для всех гимнографических групп песнопений), но он уступает знаменному распеву в богатстве и разнообразии мелодий.

В середине 18-го века, и особенно с началом 19-го века, Киевский распев решительно возобладал в практике над знаменным распевом.

**3. Греческий распев.**<sup>20</sup> Этот распев — неполный. В нем недостает напевов для некоторых групп песнопений (например, для стихир, для прокимнов). Хотя распев этот и называется греческим, но с настоящим богослужебным пением греков он имеет общим одно лишь название. Его ни в коем случае нельзя считать тем греческим пением, которое, как полагают, должны были принести с собой греки при христианизации руссов и при организации православной церкви в государстве Рюриковичей. Так теперь называемый греческий распев гораздо более позднего происхождения. Он был записан в середине 17-го века с голоса греческих клироков и певцов, пребывавших тогда в Москве. Запись производилась украинскими («киевскими») и московскими певцами и мастерами пения. При этом греческие мелодии были записывавшими русифицированы иногда до неузнаваемости. Конечно, при этом большое значение имело и то, что греческие гласовые церковные мелодии построены на совсем другого строя звукорядах, чем диатонические звукоряды, к которым приспособлена линейная нотная система. Запись производилась главным образом линейной нотацией и лишь в виде исключения — безлинейным столбовым знаменем. Но, по-видимому, и слух записывавших напевы не был приучен к своеобразию интервалов греческого пения. Возможно также, что часть мелодий греческого распева была записана линейными нотами рукой киевских певцов еще на их родине, где тоже бывали греческие певцы и греческие клирики. Во всяком случае, известные теперь мелодии греческого распева, содержащиеся в синодальных богослужебных нотных книгах, обнаруживают в своем построении близкое отношение к киевскому распеву (строчно-периодическая форма) и некоторое влияние мензурального и гармонического принципа — несомненные отголоски западной музыки, с которой певцы

<sup>20</sup> См. выше, наше примечание 19, И.И. Вознесенский; наш перечень литературы, № 86, выпуск 3: Греческий распев в России.

на Украине были знакомы уже в силу близкого контакта с польским и вообще католическим населением и с католической инструментальной музыкой.

**4. Болгарский распев.**<sup>21</sup> Этот осмогласный распев — неполный. В синодальных печатных нотных богослужебных книгах имеется немного мелодий болгарского распева, и то только для немногих песнопений. Нотированы мелодии болгарского распева в линейной, квадратной, системе. Распев этот также принесен на Московскую Русь украинскими певцами в середине 17-го века. Хотя распев этот и называется «болгарским», но при теперешнем состоянии знаний об истории болгарского церковного пения нет возможности сказать: действительно ли этот распев — болгарского происхождения. Современное богослужебное пение болгар имеет совершенно другой характер (это — поздне-византийское константинопольское пение, примененное к церковно-славянскому языку с болгарским произношением). Тот распев, который в русской церкви называется болгарским, совершенно отличен от современного болгарского пения. Памятников же древнеболгарского богослужебного пения, современного христианизации руссов и организации среди них православной церкви, до сих пор еще не открыто, так что «болгарским» этот распев считается условно.

Рассмотренные четыре распева являются важнейшими в системе современного уставного осмогласного пения русской церкви.

Кроме этих четырех главных распевов имеется еще два рода пения, или две системы, которые нужно рассматривать как каноническое пение, но предназначенное специально для праздничных случаев. В 16-18 веках эти две системы или рода пения занимали видное место в истории русского богослужебного пения. Но в течение 18-го века они почти совсем потеряли в господствующей церкви значение. Только немного мелодий этих родов пения попали в синодальные квадратнонотные издания, да и то не во все выпуски. Это — 1) Путевой распев, или «путное пение», попросту называемое «путь», и 2) Демественное пение, или «Демество».

Оба эти рода пения почти что не исследованы, имеют свои безлинейные нотации, производные от столповой нотации. Путевой распев представляет собой, вероятно, произ-

<sup>21</sup> См. наш перечень литературы, № 86, выпуск 2, Болгарский распев.

водный от знаменного распева и отличается от последнего более мелизматически развитыми мелодиями, имеющими нередко синкопический характер; в них по большей части можно обнаружить известное родство с большим знаменным распевом.

Что касается названия «Путь», «Путевой распев», то происхождение его неясно. Слово «путь» имело в древности, кроме теперешнего значения как «дорога», еще значение «средство», «обычай», «способ».<sup>22</sup> Разумовский, а за ним и некоторые другие, следующие ему без критики авторы, объясняют название «путевой распев» тем, что «путевой» род пения употреблялся в пути, вне храма. Так, Разумовский пишет: «Знаменный путевой распев своим происхождением обязан благочестию наших предков, которые не решались оставлять богослужение во время своих частых богомольных и дальних походов, неопустительно отправляли божественную службу, вечерню, утреню, полунощницу и пр. Вместе с тем, благоговая к храму и его принадлежностям (утвари, облачениям, и пр.), они не решались в дороге или в пути употреблять старый осмогласный распев как существенную принадлежность храма и его клироса, и для пения в путевом богомолении своем составляли особый осмогласный распев, который от своего путевого или дорожного употребления и получил название путевого распева».<sup>23</sup>

Искусственность такого объяснения очевидна даже без подробного разбора этого объяснения. Объяснению Д.В. Разумовского противоречит уже тот факт, что путевой распев применяется к особо торжественным песнопениям вечерни и утрени, песнопениям на освящение храма, и т.д. и вообще к тем песнопениям, которые предполагают именно храм о в о е богослужение и, кроме того, по причине своего мелодического строения предполагают хороших, опытных певцов. Кроме того, в пути обычно стараются богослужение упростить и, конечно, богослужения, совершаемые без храма, в пути, неизбежно бывают менее торжественными, нежели при совершении во храме. Если, как утверждает Разумовский, путевой распев употреблялся и

<sup>22</sup> Срезневский И.И.: Материалы для словаря древнерусского языка. Т. II, выпуск 11. С.-Петербург, 1898, колонна 1736-1740.

<sup>23</sup> Д.В. Разумовский: Богослужбное пение православной греко-российской церкви. I. Теория и практика церковного пения. Москва, 1886, стр. 37, примечание.

«во время богомольных походов», то трудно допустить, чтобы на пути не было ни одного храма — сельского ли, или монастырского. Все это противоречит аргументации Разумовского и делает ее крайне сомнительной.

Другое объяснение состоит в том, что «путь» понимается в смысле *cantus firmus* а при неодноголосном, не монодическом исполнении,<sup>24</sup> то есть того напева, по которому должны равняться другие, совместно поющие и разнствующиe с «путем» голоса. В многоголосных (б.ч. трехголосных) безлинейных партитурах 16-го века т.н. «троестрочного» пения вторая сверху строка называется «Путь». Еще нельзя с уверенностью сказать, имеет ли «путь» в таких партитурах и в таком складе то же самое мелодическое значение, что и в рукописях для одного голоса. Путевой распев, путное пение, почти что вовсе не затронуты исследованиями. Памятники путевого пения появляются уже в самом конце 15-го века, а к концу 17-го века и в течение века 18-го путевого распев, путное пение, теряет свое значение и забывается. Только весьма немногие мелодии этого рода пения получили место в синодальных богослужебных певческих книгах с линейной (квадратной) нотацией для одного голоса. И нередко такие мелодии в этих книгах приписываются знаменному распеву.

Разумовский называет путевого распев «знаменным путевым» вероятно потому, что распев этот записывался безлинейными певческими знаками, из которых значительная часть принадлежит и столповой нотации и только часть знаков свойственна только путевой нотации («путному знамени»). При поверхностном взгляде на путевую и на столповую нотации разница между ними не заметна. И в безлинейных певческих рукописях нередко находятся песнопения, надписанные «путь столповым знаменем» — то есть, путевая мелодия записана (очевидно, для простоты?) обычной столповой нотацией, или переведена с путевой нотации на столповую.

По-видимому, еще в начале 17-го века путевого распев свелся к одноголосному монодическому (или унисонному) пению. Но вопрос этот требует еще изучения. Также и литургическая сторона путевого пения еще совершенно не выяснена.

<sup>24</sup> В. Беляев: Древнерусская музыкальная письменность. Москва, 1962, стр. 56.

Демественное пение (или демество)<sup>25</sup> стоит особняком в системе богослужебного пения русской церкви, так как оно не подчинено системе и закону осмогласия. Оно применяется главным образом к тем песнопениям, для которых в богослужебных книгах не указывается определенного гласа. Но оно применяется также и к некоторым гласовым песнопениям в особо торжественных случаях. Так, например, демеством распеты в некоторых певческих книгах стихиры блаженны. В таких случаях указание гласа относится не к напеву, а к тексту этих стихир: для этих стихир, в каждом гласе имеется свой, только данному гласу свойственный текст.

Демественное пение называется в древних певческих рукописях просто «демество». В то время как в рукописях ударение стоит на последнем слоге, в синодальных квадратнотных богослужебных певческих книгах ударение стоит на предпоследнем слоге: «демество».<sup>26</sup> Такое же ударение приводится В. Далем в его «Толковом словаре живого великорусского языка» (Москва, 1903, колонка 1057). Но мы придерживаемся ударения в старых русских певческих рукописях, где ударение стоит на последнем слоге: «демество».<sup>27</sup> Такой же постановки ударения придерживается и советский ученый М.В. Бражников, который исследует певческие рукописи с безлинейной нотацией.<sup>28</sup>

Демество упоминается уже в середине 15-го века, но, без сомнения, оно было известно еще раньше. Письменные же памятники демественного пения известны начиная со второй половины 16-го века. Этот род пения имеет свою собственную безлинейную нотацию, в которой состав певческих знаков частью взят из столповой нотации, частью имеет немало знаков из путевой нотации и, наконец, часть певческих знаков свойственна только демественной нотации. Название «демество» производится от д о м е с т и к а

<sup>25</sup> О демественном пении и его нотации см. специальную монографию (на немецком языке); наш перечень литературы, под № 105.

<sup>26</sup> Обиход нотного пения. Ч. 2, Божественная литургия. Москва, 1909 (Синодальная типография), л. 49, 50 об.

<sup>27</sup> См. выше наше примечание 9, листы 215, 265 об., 279 об., 284 об. и др. — Также рукопись Парижской Национальной Библиотеки, Fonds slaves, № 59.

<sup>28</sup> М. Бражников: Русские певческие рукописи и русская палеография. «Труды отдела древнерусской литературы». VII. Москва, 1949.

(δωμεστικός) — руководителя коллектива поющих (об этом более подробно будет сказано во второй части. Объяснение названия «демественное пение» как «домашнее пение», что прочно вошло в литературу со времени Д.В. Разумовского,<sup>29</sup> ошибочно, так как, судя по всем свидетельствам и по богослужебным книгам, демественное пение есть и всегда было богослужебным, церковным пением (не «cantus domesticus», как этого хочет Разумовский, а «cantus arte domesticus»). И притом пение это было предусмотрено главным образом для торжественных, праздничных случаев.

Демественное пение исполнялось и монодически, и многоголосно, даже (особенно в 17-м и 18-м веках) на четыре голоса.<sup>30</sup> Но ни одноголосное, ни многоголосное демественное пение еще почти совершенно не исследовано. В синодальных богослужебных квадратнонотных певческих книгах (первое издание — 1772 г.) приведено крайне мало песнопений демественного пения, и те, которые приведены, относятся только к архиерейскому служению. С начала 18-го века демественное пение в господствующей церкви стало стремительно терять свое значение, уступая место хоровому пению по западному образцу (партесному пению). И ко второй половине 18-го века оно почти что совершенно забылось. Но у старообрядцев практика его, хотя и сильно сократившись по сравнению с 17-м веком, поддерживалась до некоторой степени и дальше.

Более подробное рассмотрение вопроса о демественном пении составляет предмет отдельной монографии, которая (на немецком языке) посвящена специально исследованию проблемы демественного пения и его безлинейной нотации.<sup>31</sup>

Как было уже нами вкратце замечено, начиная со второй половины 17-го века, а особенно в течение 19-го века, уставные напевы начали исполняться все чаще и больше не монодически, а на два, три и даже на четыре голоса. В 19-м веке, а особенно в начале нашего века появилось немало художественных хоровых обработок уставных гласовых напевов, как для смешанного, так и для однородного хора, причем уставные мелодии сохранены полностью и только

<sup>29</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России, II, стр. 180.

<sup>30</sup> Например, рукопись 17-го века библиотеки Британского Музея в Лондоне, Add. 30063, «Нутнал in Russian».

<sup>31</sup> См. перечень литературы, под № 105 («Проблема древнерусского демественного пения и его безлинейной нотации»).

окружены сопровождающими голосами. И хотя уставная мелодия появляется в многоголосной хоровой одежде, мы все же склонны признать такое пение (при условии сохранения в чистоте самой мелодии и ее характера) каноническим. Так как один из главных принципов уставности — принадлежность к тому или иному гласу, к системе и принципу осмогласия — остаются в силе.

Кроме описанных здесь роспевов и особых родов пения (путевого и демественного), имеется в современном русском церковном пении система богослужебных напевов, которая занимает место между уставным и неуставным богослужебным пением, и между роспевами и напевами.

Это — так называемый «Обычный напев» или, иначе, «Обиходный напев», называемый некоторыми (не совсем правильно) «обиходным роспевом». Однако, название «роспев» в данном случае неправильно, ибо, как мы дальше увидим, характерных признаков роспева здесь не имеется, зато имеются все признаки напева. Слово «обиход» значит, по определению С.И. Ожегова:<sup>32</sup> «текущая жизнь в ее постоянных, привычных проявлениях, привычный уклад жизни. Обиходный — повседневный, обыденный, существующий в обиходе».

С одной стороны, обычный напев можно рассматривать как систему, и даже как полный роспев, так как в обиходном пении имеются образцовые напевы для всех гимнографических групп песнопений. С другой же стороны, обычный роспев (или напев) представляет собою бессистемное смешение сильно сокращенных и упрощенных мелодий различных роспевов, со включением некоторых мелодий неизвестного происхождения. В неодноголосных версиях обычного напева встречаются даже некоторые свободные композиции, которые вследствие многолетнего, почти ежедневного, богослужебного употребления могут уже рассматриваться как пение, ставшее уже как бы уставным, обычным.

Обычный напев образовался из уставных роспевов и их местных напевов при ежедневном употреблении в монастырях, в приходских церквях, и особенно — в С.-Петербургской Придворной Певческой Капелле. Сперва обычный напев передавался изустным преданием. С 1848-го года он был в Придворной Капелле записан и гармонизован под

<sup>32</sup> С.И. Ожегов: Словарь русского языка. Москва, 1964 (6-е издание), стр. 415.

руководством директора Капеллы, генерал-майора А.Ф. Львова для четырехголосного смешанного хора.<sup>33</sup> Затем он был энергичными административными мерами Львова и его преемников распространен по всей России. Так как этот напев («Придворный напев») Синодом не был ни одобрен, ни запрещен для богослужебного употребления, то он с середины 19-го века прочно вошел в практику русской церкви не только при праздничном богослужении, когда поет полный смешанный хор, но даже и при ежедневном богослужении, когда поют лишь немного певцов, и мало того — даже в тех случаях, когда поет один лишь певец.

Поэтому придворный напев можно рассматривать как полууставное пение. С одной стороны напев этот следует указаниям устава исполнять некоторые песнопения на соответствующий глас. С другой же стороны он представляет собой чрезвычайно сокращенные и упрощенные уставные напевы, собранные и сопоставленные без всякой системы: так, например, ирмосы одного гласа — греческого роспева, а ирмосы иного гласа — знаменного роспева. И более того, некоторые из напевов были даже несколько изменены для того, чтобы уложиться в гармонические рамки; некоторые гласовые напевы коротких песнопений и стихов были заменены простым чтением на одном аккорде, со стереотипной примитивной каденцией (б.ч. по гармонической схеме I — IV — V — I).

Эти полууставные напевы и хоровые их гармонизации почти что совершенно вытеснили в 19-м веке уставные правильные напевы в хоровом употреблении. На этих основаниях нельзя рассматривать придворный напев как самостоятельную с и с т е м у, как роспев. Это именно потому невозможно, что придворный напев есть бессистемное с м е ш е н и е различных роспевов, с добавлением иногда свободно сочиненных напевов или напевов неизвестного происхождения, включенных в придворный обиход по усмотрению директора Капеллы. В придворном напеве над мелодическим (роспевом) элементом решительно преобладает гармонический, многоголосный элемент. А этим еще больше нарушается принцип осмогласия. Практически придворный напев свелся к двугласию: к мажору и к минору.

<sup>33</sup> И. Гарднер: Алексей Федорович Львов. Джорданвилль, С.-Троицкий монастырь, 1970. 80, 90 стр., см. стр. 47 и след.



## НЕУСТАВНОЕ (НЕКАНОНИЧЕСКОЕ) ПЕНИЕ

Очень обширную область богослужебного пения современной русской церкви представляет **н е у с т а в н о е**, **н е к а н о н и ч е с к о е** богослужебное пение. При этом мы подчеркиваем: богослужебные тексты всегда — уставные, канонические, музыкальные же тексты (одноголосное или многоголосное их оформление) может быть уставным, но может быть и не уставным, хотя и **д о п у щ е н н ы м** церковной властью или многолетней практикой к богослужебному употреблению.

Неуставное пение представляет собой свободные хорové композиции на богослужебные тексты, а также и одноголосные мелодии, свободно сочиненные, но не принятые в богослужебные певческие книги, а также многоголосные обработки этих мелодий. Примеры: мелодии, сочиненные разными композиторами для произнесения ектений дьяконом или священником, и т.п.

Трудно провести ясную границу между уставными и неуставными напевами богослужебного пения. Для такой классификации нет надежного критерия: со времени введения многоголосного хорového пения по западному образцу в середине 17-го века, и по причине его необыкновенного развития в середине 19-го века, разница между богослужебным пением и светской вокальной хоровой музыкой делается все менее и менее ясной. Критерий для «церковного» и «нецерковного» стал очень субъективным и потому постоянно с разных сторон оспаривается. По-видимому, объективным критерием может считаться степень приближения свободной композиции по духу и по характеру к уставным образцам и по степени выполнения литургических требований.

При этом очень важно заметить, что многоголосное (т.е. как его некоторые называют, «гармоническое») хорové церковное пение, получившее в русской церкви едва ли не единственное, господствующее значение, не предписано церковными правилами церковным преданием, а **т о л ь к о д о п у щ е н о** для богослужебного употребления. Допущение это основывается на грамоте патриархов Паисия Александрийского и Макария Антиохийского, данной ими в 1668-м году в Москве. О многоголосном, партесном хорovém пении во время богослужения говорится в этой

грамоте, между прочим, следующее: «Свободно убо творим вся прошения их<sup>34</sup> в грамоте сей помянная в событие приводит всякаго препятія кроме от коего либо лица и сана ниже вся удержахом и пеня именуемаго партеснаго, аще и не у сея церкви восточныя приятое, ибо и странам приемшим е в употребление никимже оуждаеми».<sup>35</sup>

Из этого текста видно, что хоровое пение по западному образцу не предписано, а только допущено для богослужебного употребления в русской церкви, в Московском царстве. Заметим от себя, что едва ли патриархи Паисий и Макарий, давшие эту грамоту, могут считаться вполне компетентными в стилистических вопросах многоголосного «киевского» хорового пения в Московском царстве. Про это партесное пение допускается наравне с другими «новшествами» для Москвы 17-го века: «Пение же паки греческое и киевское да свободно будет на всяком священнослужении во славу Божию и духовное услаждение верных пети. Иереом же и диаконом невозбрано будет греческим обычаем одеяния устроеннаго употребление».<sup>36</sup> Обращает на себя внимание выражение, что партесное пение «не у от сея церкви восточныя приятое» дает почувствовать некий оттенок неуверенности: это хоровое многоголосное («партесное» — об этом выражении будет еще речь во второй части книги) пение не принадлежит преданию православной церкви, но несмотря на это, патриархи, которым это пение было совершенно чуждо, не возражали против его употребления в чуждой им русской, но православной церкви, которая всячески чествовала и ублажала этих патриархов.

Как будет видно далее, в истории богослужебного пения русской церкви в 17-м веке и позже, введение многоголосного хорового пения по западному образцу в богослужение русской церкви означало настоящую революцию в богослужебном пении.

**Паралитургическое пение.** Говоря о неуставном пении, и особенно о хоровых композициях для богослужеб-

<sup>34</sup> Грамота эта была дана в ответ на прошение прихожан церкви св. Иоанна Богослова в Москве, которые просили разрешить партесное и вообще многоголосное пение по западному образцу в их храме, а также просили одобрить некоторые другие особенности, принесенные «кнелвянами», чуждые московским обычаям.

<sup>35</sup> А.В. Преображенский: Из первых лет партесного пения в Москве. «МС», 1915, № 3, стр. 39.

<sup>36</sup> Там же, стр. 38.

ного употребления, нужно здесь сказать об одном типе хоровых композиций для церковного употребления, который мы можем назвать п а р а л и т у р г и ч е с к и м. Паралитургическими песнопениями прилично назвать те композиции на богослужебные тексты, которые предназначаются для исполнения в известные моменты богослужения, но хотя и не предусмотрены уставом, но допущены высшими церковными властями для исполнения их в храме. Сюда относятся подходящие случаю церковно-славянские богослужебные тексты, или тексты, произвольно выбранные композитором из псалмов и предназначенные им для исполнения как запричастное пение (не смешивать с уставным причастным стихом!), во время причащения священнослужителей в алтаре. Реже — это тексты стихир, тропарей или ирмосов и т.д., но музыкальная их фактура такова, что эти композиции не пригодны для исполнения их в том месте богослужения, для которого предназначен их текст. Паралитургические песнопения отличаются от просто религиозных песен и стихов тем, что паралитургические вещи допускаются при известных условиях в храме и текст их так или иначе — богослужебный (например — стихи из псалмов), религиозные же песни и стихи имеют в основе текст хотя и религиозного содержания, но не допущенный в состав богослужения<sup>37</sup> (напр. колядки).

Современную систему русского богослужебного пения, о которой мы только что более или менее пространно говорили в этой главе, можно, для ясности, представить следующей схемой:

<sup>37</sup> Возникает вопрос: как классифицировать известный свадебный «концерт» («встречное» невесте): «Гряди, гряди от Ливана, Невесто», сочинения Дехтярева (конец 18-го — начало 19-го века). К паралитургическим вещам причислить этот «концерт» трудно, так как текст его — не литургический, не содержится ни в каких богослужебных книгах (в том числе нет его и в Требнике, в последовании венчания), а свободно сочинен на темы, взятые из книги Песнь Песней. А о музыкальной стороне и говорить нечего. Между тем, концерт этот так вошел в обычай, что неисполнение его перед венчанием вызывает иногда сильное недовольство прихожан, хотя этот «концерт» ни с какой стороны не может считаться церковным или даже паралитургическим и даже просто религиозным, т.к. в нем ничего религиозного нет и текст представляет собой не выдержку из Песни Песней, а свободное творчество в подражание этой книге.

	Уставное (каноническое) пение	Неуставное (неканоническое) пение
Роспевы на принципе осмогласия	1. Столповой роспев 2. Киевский роспев 3. Греческий роспев 4. Болгарский роспев 5. Путевой роспев Обычный или придворный роспев	Свободные композиции на богослужебные тексты, для богослужебного употребления
Вне системы осмогласия	Демественное пение	Паралитургическое пение

### Уставное пение

Полные роспевы | Большой роспев | Малый роспев  
Неполные роспевы

### Напевы (в пределах роспева)

1. Для стихир
2. Для тропарей (кондаков, седальнов)
3. Для ирмосов
4. Для прокимнов и кратких стихов
5. Для неизменяемых песнопений, обычно вне гласа.

## Глава 5

РУССКИЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКИЕ  
НОТАЦИИ. ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ

Говоря об истории богослужебного пения, мы можем рассматривать ее с двух основных точек зрения:

1) Историю этого искусства вообще, учитывая факторы и условия развития этого искусства;

2) Историю музыкально-вокальных форм и мелопеи этого искусства.

История мелопеи и ее развития в тесном контакте с историей и развитием богослужебных форм представляет собой особую научную область. Эта мелопея не поддается уверенному ретроспективному прослеживанию, если не будут поддаваться безусловной уверенной расшифровке древнейшие формы безлинейной столбовой нотации. Как видно будет дальше, история музыкальных форм древнерусского церковного пения тесно связана с симнографией и палеографией и в данное время лишь отчасти исследована. В то же время исследовательские работы в области общей истории богослужебного пения русской церкви дают ценный материал для дальнейших работ. За немногими исключениями, важнейшими памятниками богослужебного пения, то есть от начала христианской церкви на Руси и до середины 17-го века, являются богослужебные певческие книги, снабженные различными системами нотаций. Они служат одним из главнейших источников для нашего систематического изучения истории богослужебного пения в России.

Различные виды певческих нотаций, исключительно которыми записывалось поемое сакральными (священными) напевами с л о в о при совершении богослужения, пред-

ставляют собой важную главу в истории русского богослужебного пения. Поэтому необходимо, в рамках источниковедения истории русского церковного пения, вкратце сказать о нотациях древнерусского богослужебного пения, не вдаваясь, однако, в подробности. Для этого имеется специальная литература.<sup>1</sup> Эта литература предназначена для того, чтобы изучить расшифровку столповой (и, отчасти, демественной) нотации.

Древнейшие письменные богослужебно-певческие памятники русской церкви происходят или из последних лет 11-го века, или из первых лет 12-го века, то есть, из первого столетия существования русской церкви. Богослужебное пение русской церкви с древнейших времен и до середины 17-го века (а у старообрядцев и до сих пор) записывалось посредством *б е з л и н е й н о й* (невматической) системы нотаций.<sup>2</sup> Безлинейная (невматическая) нотация есть исключительно ярко выраженная *в о к а л ь н а я*, *п е в ч е с к а я* нотация, созданная для богослужебного пения, так как последнее не опирается на инструментальную музыку. Для передачи мелодической линии напева певческие знаки пишутся без линий над словесным текстом. Они указывают голосоведение и относительную высоту и продолжительность отдельных тонов, а иногда и самый способ исполнения данного певческого знака. Абсолютная высота звука в данном случае не имеет того значения, что при инструментальной

<sup>1</sup> С. В. Смоленский: *Азбука знаменного пения* (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Казань, 1888. — В. М. Металлов: *Азбука крюкового пения*. Москва, 1899. — А. Калашников: *Азбука церковного знаменного пения*. Киев, 1908. — Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: *Ein handgeschriebenes Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Teil I. Text. München, 1963; Teil II: Kommentar zum Zeichensystem, München, 1966; Teil III: Kommentar zum Tropensystem, München, 1972.*

<sup>2</sup> Безлинейные певческие нотации называются также *н е в м а т и ч е с к и м и*, от слова «невма» — безлинейный певческий знак. Русские же называют такие нотации, согласно внешнему виду певческих знаков — «крюками» или «знаменами» (т.е. знаками). Некоторые русские авторы, например, Д. В. Разумовский, называют русскую безлинейную нотацию «безлинейными нотами», что теперь не совсем правильно. Нотами называются теперь музыкальные знаки, расположенные на пяти линейках нотного стана. При этом различаются современные, «круглые» ноты с круглой или овальной формой нотных головок, и *к в а д р а т н ы е* ноты, с квадратной или ромбической формой нотных головок.

музыке или при пении (одиночном или хоровом многоголосном), которое базируется на принципе инструментальной музыки (как, например, современное хоровое пение). Высота звука зависит от голосовых данных каждого певца, и потому не равняется по раз навсегда утвержденной высоте какого-либо тона (как у нас — по камертону). Здесь важна величина интервальных соотношений между звуками, причем, возможно, дело касается так называемых «иррациональных интервалов» и «микроинтервалов».

Так как эти безлинейные вокальные нотации употреблялись только для записи богослужебного пения, то их можно было бы назвать богослужебными (или литургическими) нотациями. Но мы придерживаемся терминологии, употребленной С.В.Смоленским, который называл эти нотации «певческими», т.к. они служили для записи исключительно пения, без какого бы то ни было участия инструмента.

В древнейшие времена (11-13 век) в практике русской церкви были две различные системы безлинейных певческих нотаций.

1) Столповое знамя получило в обычной речи у русских название «крюковой нотации» или просто «крюков», реже — «знаменной нотации» (о неправильности этого последнего названия мы уже говорили выше, в своем месте). Выражение «знаменная нотация», как мы уже говорили, является, в сущности, тавтологией, так как «знамя» и есть, в собирательном смысле слова, н о т а ц и я. Название «крюковая нотация» также является недостаточным и потому не совсем понятно: о какой из нескольких родов крюковых нотаций идет речь?

Все нотации, даже поздняя линейная нотация с квадратной формой нотных головок, назывались в 17-м веке тоже «знаменем» — киевское знамя (т.е. киевская нотация).

Зато выражения «столповое знамя» или «столповая нотация» совершенно точно определяют систему и тип нотации как нотации, служащей для записи столпового, т.е. осмогласного (образующего чередование восьми гласов, т.е. гласовой с т о л п) пения.

В своем древнейшем виде эта нотация имеется уже в древнейших известных нам богослужебных певческих книгах, снабженных певческими знаками. Пройдя несколько фаз развития, нотация эта в практике русской церкви была

ДА РЕННИ ПРИНОСИТЬ ТИ. АНГЕЛНУКА  
 ЛЕНИИ. НМБСАЖЕЗВЪЗДОУ. ВЪЛЪ  
 СВЕНЛАГОДАРЕНИИ. ПАСТЪИРНДВЛС  
 НИИ. ЗЕМЛА ПЕЩЕРОУ. ПОУСТЪИНИА  
 САНМЪЖЕ. МАТЕРЬ ДЪКОВ. ПРЪКЪ  
 УЪНЪНБОУЖЕ ПОМНОУНАСЪ:  
 ВЪ ГОУСТОУИДНОКЛАСТЪСТОУЮЩОУ  
 НАЗЕМАН. МЪНОГОМАТЕЖНОУЛО  
 ВЪУАСТВОУСТАВЛААШЕСА. ТЕКЕЖЕ  
 ВЪПЪЩЬШЮСА ОТЪУНЕТЪМА. МЪ  
 НОГОБОУЖЕНОДОЛЬСКОЕПРОКЛНАШЕ  
 СА. ВЪИДНОЦЕСА. РЪСТВОМНРАМО  
 ГРАДНЪША. НВЪИДНОВАСТЪ. БО  
 ЖЪСТВОУНАЗЪЩИ ВЪРОВАША. ОТЪ

I. Столповая нотация. Древнейший тип.

Рукопись Московской Синодальной библиотеки, №149, л.149.

(Из книги Оскара Ф.-Риземени,

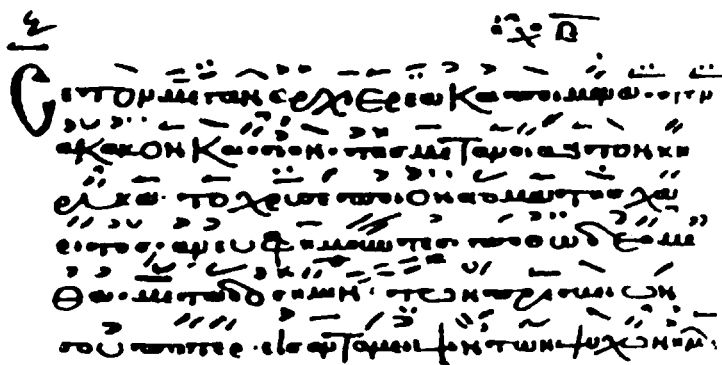
см. наш перечень литературы, №148 [Приложения]).



в употреблении до исхода 17-го века; у старообрядцев же столбовое пение (знаменный распев) и его нотация не переставали быть в употреблении и до сего дня. Расшифровка древнейших форм этой нотации, до конца 16-го века, относится еще к исследовательским задачам. Но что касается этой нотации в 17-м веке, то ее расшифровка и координирование с современной, общеупотребительной нотной системой не представляет теперь никаких затруднений. Наука о столбовой нотации (отдел русской симиографии) и о столбовом пении (знаменном распеве) является важным отделом в системе русского литургического музыковедения.

Но чем больше будем мы отступать от 17-го века назад, в глубину веков, тем неувереннее делаются попытки расшифровки столбовой нотации.

По графике своих певческих знаков столбовая нотация представляет громадное сходство с так называемой палеовизантийской нотацией до 10-го века. По-видимому, столбовая нотация и происходит непосредственно от нее, подобно тому как алфавит кириллицы происходит от греческого алфавита (от маюскул). Является ли древнейший вид столбовой нотации простой пересадкой палеовизантийской нотации на славянскую русскую почву не только с графической, внешней стороны, но также и со стороны грамматической — требуется еще доказать.



## II. Древневизантийская нотация. Стихира Св. Иоанну Златоусту.

Рукопись 12-го века. (Н.Д.Успенский: Древнерусское певческое искусство. Москва, 1971).

Здесь нужно еще упомянуть о методах, применяемых при исследовании древних безлинейных певческих нотаций, в частности, древнерусской столповой нотации.

1) Ретроспективный метод и 2) метод прогрессивный. Сущность ретроспективного метода заключается в том, что исследование исходит от наиболее поздних, хорошо известных и потому легко расшифровываемых форм безлинейной нотации. От этих, легко расшифровываемых форм, грамматика которых хорошо известна, переходят, путем сравнений и сопоставлений, к более древним формам, сперва — к непосредственно примыкающим поздним и потому хорошо известным формам. Таким образом, исследователь подвигается назад, в глубину столетий, постепенно переходя от хорошо известного к менее известному и, путем сравнения и сопоставления, делая это менее известное в свою очередь уже вполне известным.

Прогрессивный метод является противоположностью ретроспективного метода. Исследователь прямо начинает с древнейших, а потому еще вовсе не расшифрованных форм безлинейной нотации и прослеживает ее постепенное развитие, переходя от более древних к более поздним формам. То есть, он начинает с неизвестного; это неизвестное он пытается сделать известным путем логических соображений. Но при этом он в ы н у ж д е н постулировать, что древнейшая форма русской нотации д о л ж н а быть пересадкой византийской нотации. И на основании сопоставления древнерусской и палеовизантийской нотаций исследователь пытается расшифровать древнейший тип русских певческих нотаций.

Слабая сторона этого метода заключается в том, что нужно еще доказать, что древнейший тип столповой нотации тождествен с тем или иным типом расшифровываемой византийской нотации.

При изучении столповой нотации можно различить три ее типа. Различие это основывается на способе обозначения относительной высоты звуков.

1) Тип столповой нотации, где относительная высота звуков, указываемых певческими знаками, определяется т.н. «киноварными пометами» — начальными буквами слов, определяющих эти высотные отношения (Г — «гораздо низко», Н — «низко», С — «средним гласом», М — «мрачно», П — «повыше» и В — «высоко»). И кроме того, особыми признаками при певческом знаке; признаки эти имели

вид точек или черточек при певческом знаке или на нем и писались тем же цветом, что и певческий знак (т.е. черными чернилами). Этот тип столбовой нотации, с двойным способом указания относительной высоты звуков, указываемых певческим знаком, обозначается условно, для простоты, буквой А. Он служит исходным при изучении более древних типов столбовой нотации. Грамматика этого типа нотации известна хорошо и расшифровка не представляет никаких затруднений. Этот тип столбовой нотации до сих пор находится в практическом применении у старообрядцев, приемлющих священство. Возник он после 1668 года из столбовой нотации типа В, о котором мы сейчас скажем.

2) Тип столбовой нотации, в котором относительная высота звуков, указываемых певческим знаком, указывается, как и в типе А, «киноварными пометами», но не имеется при певческих знаках никаких признаков. Этот тип столбовой нотации обозначается условно латинской буквой В. Возник он в первой половине 17-го века, или немного раньше. Об этом будет речь в своем месте, во второй части. Этот тип столбовой нотации расшифровывается так же легко, как и тип А. Он находится до сих пор в практическом употреблении у старообрядцев-безпоповцев.

3) Тип столбовой нотации без какого-то ни было указания на относительную высоту певческих знаков. Условно мы обозначаем этот тип как столбовую нотацию типа С (латинского алфавита). При сопоставлении нотаций типа В и типа С выясняется, что тип В отличается от типа С только наличием киноварных помет; если их удалить, то в отношении певческих знаков нотации типа В и С совпадают, в то время, как между нотациями А и С есть (не считая киноварных помет и признаков) некоторая разница. Столбовая нотация типа С называется также «безпометной нотацией». Расшифровка ее не так уверена, как расшифровка столбовой нотации типа А и В. Все древнейшие рукописи со столбовой нотацией принадлежат к типу С, т.е. не имеют указаний относительной высоты звуков.

2) Кондакарное знамя. В некоторых, очень немногих, древнейших русских богослужебных певческих памятниках (до конца 13-го века) имеется еще одна система безлинейной нотации — так называемая кондакарная нотацья. Иногда она находится в тех же рукописях и наряду со столбовой нотацией древнейшего типа (например,

в т.н. «Типографском уставе» — древнейшей из до сих пор известных русских богослужебных певческих рукописей, 11—12 века).<sup>3</sup> Эта нотация внешне сильно отличается от столповой нотации того же времени и значительно сложнее последней<sup>4</sup>. Ею записывались, главным образом, кондаки (собственно, только первая, вводная, строфа кондака, его кукулион). Кроме того этой нотацией записывались и некоторые другие песнопения тропарно-кондакарного типа: ипакои, седальны, причастные стихи (киноники, «кенаники»). Песнопения, нотированные кондакарной нотацией, были собраны в книге, именуемой *к о н д а к а р ь* — откуда и произошло название этой нотации.<sup>5</sup>

Главное, и сразу же, даже для совершенно неопытного человека, с первого взгляда бросающееся в глаза отличие кондакарного знамени от столпового, состоит в том, что в кондакарной нотации певческие знаки расположены в два ряда, один над другим, над словесным текстом. При этом певческие знаки нижнего ряда, приходящиеся над словесным текстом, представляют графически некоторое сходство с некоторыми знаками столповой нотации. Знаки же верхнего ряда, более крупные, представляют собою различные завитки, комбинации прямых и кривых линий, и т.п.

В то время как рукописи со столповой нотацией довольно многочисленны (а начиная с 15-го века их известно очень много, и чем ближе к нашему времени — тем их известно больше) — до сих пор известно лишь пять рукописей с кондакарной нотацией. Самым поздним кондакарем является, по-видимому, т.н. «Успенский кондакарь», написанный в 1207-м году. Приблизительно тогда же возник кондакарь бывш. Московской Синодальной библиотеки, №777;<sup>6</sup> Металлов считает его происходящим из первой половины 13-го века, но так как эта рукопись не датирована, то невоз-

<sup>3</sup> В.М. Металлов: Русская симиография. Москва, 1912, таблица IV.

<sup>4</sup> Термины «Кондакарное пение» — «Кондакарное знамя» введены в научную терминологию Д.В. Разумовским. См. Н.Д. Успенский: Византийское пение в Киевской Руси. «Actes des XI internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958». München, 1960. Ss. 643—454.

<sup>5</sup> Constantin Floros: Die Entzifferung der Kondakarien-Notation. I. «МО», 4, 1966.

<sup>6</sup> В.М. Металлов: Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. Москва, 1912, стр. 212. Теперешние сигнатуры этих рукописей, после распределения их по библиотекам СССР, нам не известны.



знаков византийской нотации. Однако в его расшифровке совершенно ускользают оттенки и характер исполнения некоторых звуков и мелодических оборотов, т.е. расшифрованы, так сказать, только одни ноты, которые можно было бы проиграть на любом инструменте с постоянным строем. Так ли звучало кондакарное пение в действительности — невозможно сказать. Пение живого голоса далеко не то же самое, что звук, издаваемый каким-либо инструментом с постоянным строем (напр. фортепиано, орган).

Кондакарная нотация вышла из употребления в конце 13-го или в начале 14-го века, она, по-видимому, потеряла практическое значение. Осталось только большое историческое и археологическое значение кондакарных рукописей, исследование которых едва-едва начато. По-видимому, содержание кондакарей распределилось со временем по другим богослужебным книгам (Минеи, Триоди, Октоих), причем писался уже не невмированный текст. Или же — что еще требует тщательного изучения — мелодии его стали записываться обычным столповым знаменем — вероятно, потеряв значительную часть характерных особенностей исполнения, для выражения которых и существовала кондакарная нотация.

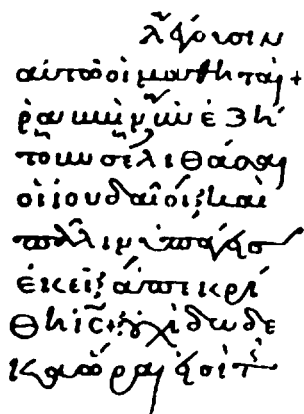
Причины выхода из употребления кондакарного пения и кондакарной нотации еще не вполне ясны. К этому вопросу мы еще вернемся, когда будем говорить об истории церковного пения в 12 и 13 веках.

3) Совершенно особняком стоит эксфонетическая нотация. В русских памятниках она появилась впервые в Остромировом Евангелии, писанном в 1056-1057 годах. Однако, в этом памятнике она появляется не систематически,<sup>7</sup> а, так сказать, спорадически. Это, собственно, не певческая нотация, а интонационная; она предназначалась не для пения, а специально для возгласного чтения (преимущественно Евангелия). Это чтение (как и теперь, но тогда, по-видимому, еще в большей степени) было полу-пением, полу-чтением. В середине фразы это было почти речитативное чтение, а в начале и в конце фразы имелись краткие, почти мелодические, обороты. Эксфонетический способ чтения сообщает тексту особую выразительность и музыкаль-

<sup>7</sup>Н. Финдейзен: Очерки по истории музыки в России. I. Москва — Ленинград, 1928, стр. 142-160. — Остромирово Евангелие 1056-1057 г. Второе фотолитографическое издание, С.-Петербург, 1889.

ность. Этот способ есть исключительная принадлежность музыкального оформления богослужения и несвойственен светским музыкальным формам. Хотя, строго говоря, экфонетика с ее особой, экфонетической, нотацией не относится к пению, однако не относится она и к декламации. Поэтому, говоря о певческих нотациях, мы должны здесь упомянуть и об экфонетической нотации, так как она служит для письменного выражения одного из важнейших видов проявления музыкальной стихии в богослужении. Об экфонетике, как о явлении музыкального порядка, было уже нами говорено в предыдущей главе.

Употребление экфонетической нотации в русской церкви продолжалось до 15-го века.<sup>8</sup> Принята была она (как можно судить по Остромирову Евангелию) от греческой



#### IV. Византийская экфонетическая нотация.

Рукопись 1033 г.

(Н.Д.Успенский: Древнерусское певческое искусство).

<sup>8</sup> См. наше примечание 7. Н. Финдейзен, стр. 82, 85. — К сожалению, мне не удалось получить из СССР фотокопии древнерусских рукописей 12-15-го веков с экфонетической нотацией. Вообще подобные заказы в библиотеках СССР, сделанные даже через западногерманские ученые институты и государственные библиотеки, оставались безрезультатными. — О греческой экфонетической нотации см. специальное исследование Carsten Hoeg: La notation ekphonetique. Copenhagen, 1935 (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, vol. 1, fasc. 2).

церкви, где была известна намного раньше, чем в древнеславянских памятниках. Западная церковь имеет также свою экфонетическую нотацию, которая также уже вышла из употребления. Знаки экфонетической нотации помещались над одним слогом словесного текста в самом начале фразы и в конце ее, а иногда — по окончании фразы, над гласной буквой. Некоторые знаки помещались над гласной буквой, другие — под нею. Немногие знаки экфонетической нотации общи и для древнейшего типа столбовой нотации, но имеют в последней другое музыкальное значение.

Греческая экфонетическая нотация исследована датским ученым Карстеном Хегом. Экфонетическая же нотация русской церкви еще совершенно не затронута исследователями. Историки церковного пения о ней только вскользь упоминали.

ГЛАШАЖМОУ  
 ОУУГННЦНЮГО+РА  
 БВН НЦННЪНСКА  
 ХЖТБКАМНГ  
 КМЪПОВТННЮ  
 ДННЪНПАКЗІАН  
 НДРШН ТАМОЪ  
 БЪШТАІС+НІДБЕ  
 АННАДЕСАТИГО  
 ДННЪНСТЕВЦЪ

V. Древнерусская экфонетическая нотация.  
 Остромирово Евангелие 1056-1057 г.  
 (Н.Д.Успенский: Древнерусское певческое искусство).



4) В начале 16-го века или в самом конце 15-го века в певческих богослужебных рукописях появляется новый вид безлинейной певческой нотации, производный от столповой нотации — так называемое «путное знамя» или «путевая нотация». Каталог певческих знаков этой нотации (как и их начертания) состоит частью из знаков столповой нотации того времени, а также некоторых знаков столповой нотации, которые ко времени появления путевой нотации вышли уже из употребления и частью забылись. Они находятся лишь в древнейших рукописях столповой нотации, а потом были забыты — теперь они снова появляются в путевой нотации. Часть же знаков представляет собой комбинации графических элементов столповой нотации разных времен. Путевая нотация оставалась в употреблении до середины 17-го века и потом довольно быстро вышла из употребления и окончательно забылась. Тому, кто хорошо знаком со столповой нотацией, легко сразу же распознать путевую нотацию: в ней часто встречаются очень характерные начертания, свойственные только этой нотации, а также знак Э, которым начинаются некоторые строки текста и который пишется не в ряду певческих знаков, а в строке словесного текста; иногда этот знак пишется киноварью. Напомним, что тогда буквы Э не существовало еще в русском алфавите, где она появилась в начале 18-го века, когда путевая нотация была уже забыта. Значение этого знака еще не выяснено. О путевой нотации нет еще специального исследования.

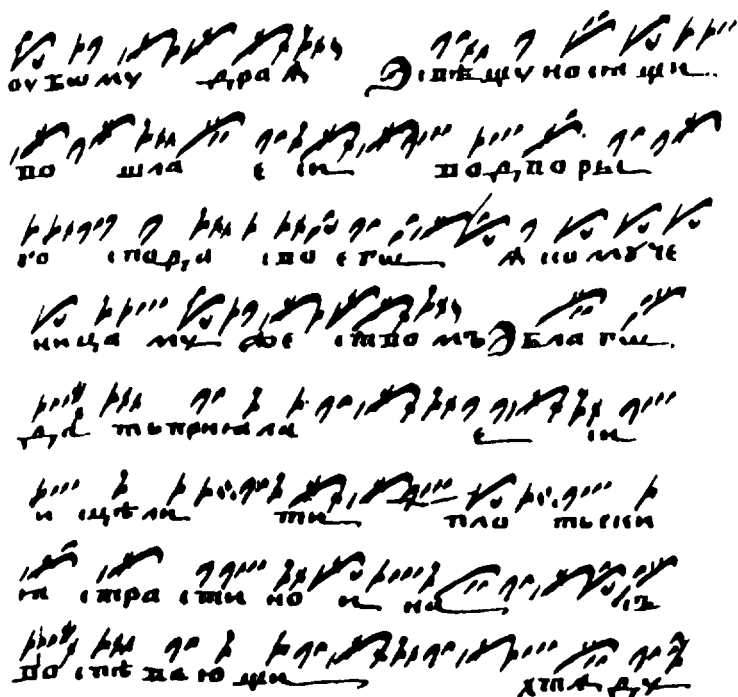
5) Гораздо большее значение имеет среди русских безлинейных певческих нотаций демественная нотация («демествненные ключи»), не потерявшая у старообрядцев своего значения и до сего дня. Она была создана специально для записи демественного пения. Как и путевая нотация, она является произвольной от столповой нотации. Каталог ее певческих знаков состоит из немногих знаков столповой нотации, причем эти все знаки в демественной нотации имеют иногда другое музыкальное или ритмическое значение. К этим знакам присоединяются некоторые знаки, характерные для путевой нотации (также и знак Э), но зато отсутствуют многие знаки и комбинации знаков, характерные для столповой нотации.<sup>9</sup> Особенно характерны и свойственны только

<sup>9</sup> Johann von Gardner: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linielosen Notation. München, 1967. Ss. 142-160.

демественной нотации сложные знаки, представляющие собой графические комбинации знаков столповой нотации со знаками путевыми, причем такие комбинации пишутся связано и образуют, таким образом, как будто новый знак, который можно бы назвать «цепным знаком».

Демественной нотацией записывались не только одно-голосные мелодии, но писались также и трех- и четырех-голосные партитуры, т.н. «демественники» (не смешивать с демественниками-певцами, о них будет речь в истории).

Памятники с демественной нотацией известны начиная с третьей четверти 16-го века. Но в 18-м веке, мало-помалу демественное пение в господствующей церкви перестало употребляться и осталось лишь (и то в ограниченном употреблении) у старообрядцев. Для чтения демественной



VI. Демественная нотация. Вторая половина 17-го века.

(Из книги Оскара ф.-Риземанн,  
см. наш перечень литературы, №148).

нотации существуют руководства, представляющие собой собрание демественных знаков («ключей») с параллельным объяснением их музыкального значения простыми знаками столповой нотации. Как и столповая нотация, испытала и демественная нотация некоторые реформы. Расшифровка одноголосной демественной нотации, начиная с 17-го века, не представляет никаких трудностей. Другое дело — неодногоголосные демественные партитуры. Расшифровка их ставит еще ряд проблем, нуждающихся в решении; главное затруднение представляет вертикальная координация мезурального (ритмического) значения знаков в соседних по вертикали строках, а затем — точная высотная координация звуков, указываемых певческими знаками, тоже в соседних по вертикали строках. При буквальной расшифровке на основании условной координации киноварных помет со звуками нашей современной гаммы получается ряд таких сочетаний, которые неисполнимы голосами и мало выносимы для слуха. Секрет исполнения многоголосных безлинейных партитур давно уже утерян. Опыт таких расшифровок сделал советский музыковед С.Скребков: Русская хоровая музыка 17-го начала 18-го века (Москва, 1969, 8<sup>о</sup>, 120 стр.). Но метод его требует еще проверки по демественным партитурам — а таковые находятся в книгохранилищах СССР.

Но так как безлинейные нотации в господствующей церкви начали с исходом 17-го века терять свое значение, то потеряла практическое значение и демественная нотация. Для историка богослужебного пения она имеет, однако, большое значение.

Как путевая, так и демественная нотации характерны для 16-го и для 17-го века. Наряду с так сказать «универсальной» столповой нотацией эти нотации были широко употребляемы для записи разных видов и систем пения — роспевов. Мы обходим молчанием некоторые другие системы безлинейной (а частью и линейной) нотации, так эти нотации не имели практического значения и оказались нежизненными (как напр., «казанское знамя»).<sup>10</sup> Это были,

<sup>10</sup> Oskar von Riesenmann: Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. Leipzig, 1909. S. 102. — С.В. Смоленский: О древнерусских певческих нотациях. «ОЛДП», 1901, стр. 85-90, 99. — В.М. Металлов: Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1893, стр. 63 — Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. I. Москва, 1867, стр. 63.

так сказать, «пробные нотации». О них см. специальную статью С. В. Смоленского: О древнерусских певческих нотациях.<sup>11</sup> Все они — позднейшего происхождения и не старше самого конца 16-го века.

б) **Линейная нотация.** В самой середине 17-го века произошел полный переворот как во всей церковной жизни, так и в системе богослужебного пения; было допущено многоголосное хоровое пение по западному светскому образцу.

И в связи с этим переворотом и с нововведениями была киевскими певцами принесена и стала быстро входить в употребление, вытесняя безлинейную столбовую и родственные ей, безлинейную путевую и демественную нотации, **линейная нотация.** Эта система — с квадратной формой нотных головок, с голосовым ключем ут (до), несравненно реже с ключем фа или соль.<sup>12</sup> Собственно говоря, это была принятая на Западе общемузыкальная (а не специально певческая) нотация, приноровленная к инструментальной музыке. В Юго-Западной Руси, теперешней Украине, она была в богослужебном употреблении уже в последние годы 16-го века.<sup>13</sup> А так как принесли ее с собой певцы из Киевской области, то она и получила от средне-русских современников название «киевское знамя» (а не «ноты»). Теперь обычно эта нотация называется «квадратной нотацией» — по форме нотных головок. Украинцам эта нотация служила не только для записи религиозных песен, но также и светской музыки. После соединения Малороссии (восточной Украины) с Московским государством эта нотация и в Московском царстве стала употребляться и для богослужебного пения, и для записи религиозных песен и стихов,<sup>14</sup> и для инструментальной светской музыки.

<sup>11</sup> См. предыдущее примечание.

<sup>12</sup> Система современных неум григорианского пения западной церкви основывается на четырех линиях, причем, в отличие от нот (квадратных), один певческий знак может означать и более одного связанного звука различной высоты.

<sup>13</sup> См. статью: H. Pichura: The Podobny Texts and Chants of the Suprasl Irmologion of 1601. «The Journal of Byelorussian Studies», Vol. II, No. 2, Year VI, London, 1970, Ss. 192-221. — После заключения унии одной части православных в польской Украине с римской церковью (1596) началось очень сильное влияние католической церковной музыки на богослужебное пение восточного православного богослужебного чина.

<sup>14</sup> С. В. Смоленский: О русской церковно-певческой литературе с половины XVII века до начала влияния приезжих итальянцев.

В течение второй половины 17-го века и в начале 18-го века эта нотация, более удобная и приспособленная для записи многоголосного хорового пения нежели безлинейные нотации, в значительной степени успела вытеснить безлинейные нотации. Так что уже в 1772 году Святейшим Синодом Российской Церкви был этой нотацией отпечатан полный круг богослужебных певческих книг. Этим изданием были окончательно вытеснены из практики господствующей церкви безлинейные нотации. Но безлинейные нотации были вытеснены из практики линейной нотацией не на основании какого-либо запрета безлинейных нотаций или на основании какого-либо распоряжения употреблять только линейную нотацию. Такого распоряжения никогда не было дано, и потому безлинейные нотации могли бы до сих пор применяться на практике, если бы их знали... Эти нотации как были, так и остались певческими, богослужебно-певческими нотациями русской православной церкви и, хотя потеряли практическое значение, но никем никогда ни запрещались, ни отменялись.

В последней четверти 18-го века, под натиском светской итальянской музыки и итальянских музыкантов, приглашенных к русскому двору, стала быстро входить в употребление, и для церковного хорового употребления, обычная «круглая» или «итальянская» нотация. Эта нотация была давно уже принята на западе для всех видов и родов музыки. Собственно, различие «круглой» нотации и прежней, квадратной, сводится только к каллиграфической стороне. Квадратную ноту скорее и проще писать, нежели итальянскую, круглую. Каждая нота квадратного типа пишется пером с тупым очинком (не забудем: до второй половины прошлого века писали только гусиными перьями!). Одно легкое движение пера слева направо, под прямым углом к плоскости очина дает нотную головку квадратной формы. Если же вести перо ребром очина сверху вниз, то получается ножка (стиль) ноты. И в зависимости от поворота пера эта тонкая черта может быть сделана или тоньше, или толще. Круглая же нота требует иной игры пером и иного очина, чем квадратная нота.

«ХРД», 1910, № 1 (Январь), стр. 6-7; № 3 (Март), стр. 57-58. — Его же: Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева». «Музыкальная старина», С.-Петербург, 1911, вып. V, стр. 47-54.

Несмотря на то, что круглая нотация быстро вошла во всеобщее употребление для хоровых композиций, синодальные богослужебные книги для одного голоса продолжали и в 19-м веке издаваться с квадратной нотацией. Поэтому за ней утвердился ошибочный (как видно из всего сказанного) взгляд как на специально-церковную, «синодальную», нотацию. Тем, кто более или менее знает обычную, круглую нотацию, не представляет решительно никаких затруднений пение по квадратной нотации синодальных богослужебных певческих книг. Нужно только запомнить, что в этих изданиях все, без исключения, песнопения нотированы в а л ь - т о в о м ключе, так что все дело сводится лишь к форме нотных головок — квадратной вместо овальной!

Наш обзор нотаций, употреблявшихся или употребляемых в богослужебном пении русской церкви, будет неполным, если мы не скажем несколько слов о ц и ф р н о й системе («цифирке») некоторых старых церковных певцов. Сейчас эта система совершенно забыта и потеряла какое-либо значение; но лет 80 тому назад, на рубеже нашего века, она усиленно пропагандировалась, особенно для сельских церковных хоров, и даже включалась в некоторые учебники церковного пения.<sup>15</sup>

Изобретена была она французом Шеве около середины прошлого века, пропагандировалась же в России С.В. Смоленским. Принцип этой нотации заключается в том, что ступени гаммы обозначаются цифрами, без нотного стана. Преимущество этой нотации состоит в том, что музыкальные произведения, в том числе и хоровые партитуры, можно печатать обычным типографским шрифтом, не прибегая ни к чрезвычайно сложному «мозаичному» музыкальному шрифту, ни к весьма дорогостоящей гравировке.

Но практически «цифирка» оказалась для изучения почти не проще, чем пятилинейная нотная — квадратная или круглая — система, и не проще, чем безлинейная столбовая нотация. Но она оказалась несравненно менее наглядной, чем линейная нотная система, позволяющая сразу, по форме нотного знака и по положению его на нотном стане, определить высоту и продолжительность выраженного нотой звука, а в партитуре — интервальное и ритмическое соотношение различных звуков и мелодические линии отдельных

<sup>15</sup> Напр. в учебник А. Ряжского. См. наш перечень литературы, № 99.

голосов. Цифирная система должна была упростить потную грамоту, которая долго (а некоторым и до сих пор) внушала какой-то суеверный страх, как грамота, одолеть которую могут далеко не все. Но цифирка не оправдала возлагавшихся на нее надежд. Она оказалась очень недолговечной и забылась уже в первые 20 лет нашего столетия.

Нижеприводимая схема дает общее представление об употреблении в практике русской церкви, от ее начала до сего дня, различных систем певческих нотаций.

Века нотации	11-12	13	14	15	16	17	18	19	20
Столповая С	[Горизонтальная линия]								
В	[Горизонтальная линия]								
А	[Горизонтальная линия]								
Кондакарная	[Горизонтальная линия]								
Экфонетическая	[Горизонтальная линия]								
Путевая	[Горизонтальная линия]								
Демественная	[Горизонтальная линия]								
Линейные нотации:	[Горизонтальная линия]								
Квадратная	[Горизонтальная линия]								
Круглая	[Горизонтальная линия]								
Цифирная	[Горизонтальная линия]								

### ИСТОЧНИКИ

Так как синодальные квадратнотные богослужебные певческие издания для одного голоса являются теперь главным источником уставного церковного пения русской православной церкви, то в первую очередь должно сказать несколько слов об этих книгах.

Серия синодальных богослужебных певческих книг, издававшихся Святейшим Синодом российской церкви с 1772 г. и до начала революции (1917 г.) состоит из пяти частей. Эти части следующие:

1. **Обиход нотного пения**, в двух частях. Часть 1: Всенощное бдение (вечерня и утренняя, с воскресными песнопениями из Октоиха). Часть 2: Божественная литургия. Обе части содержат главным образом неизменяемые песнопения этих служб, а также некоторые передвижные песнопения воскресных и нарочитых праздников, взятые из Октоиха, Ирмология и Праздников.<sup>16</sup> Многие

<sup>16</sup> Обиход издания 1909-го года был переиздан офсетным способом с добавлением седальнов из Обихода издания 1772-го года, бенедиктинцами в Курелии (Швейцария, кантон Тессин) и в Шветони (Бельгия) в 1966 г.

песнопения принадлежат, кроме знаменного роспева, также и к киевскому и к греческому роспеву. Часть песнопений знаменного роспева переведена была из соответствующих богослужебных певческих рукописей с безлинейной, столповой нотацией; песнопения киевского и греческого роспева взяты из древних богослужебных певческих рукописей с линейной нотацией.

**2. Октоих или Осмогласник нотного пения** содержит все изменяемые песнопения (стихиры, тропари, ирмосы) воскресных служб, сгруппированные в богослужебном порядке, по восьми гласам. Песнопения эти принадлежат почти исключительно к знаменному (столповому) роспеву и были в свое время переведены со столбового безлинейного знамени на квадратную ноту. В отделе подобнов имеются, наряду с подобными знаменного роспева, также и подобны киевского роспева.

**3. Ирмологий нотного пения** есть собрание ирмосов всех канонов, сгруппированных по восьми гласам, по типу OdO (см. у нас в главе 3, стр. 98), ирмосы сгруппированы не по канонам, а по песням. Т.е. в каждом гласе сначала приводятся ирмосы первой песни всех канонов данного гласа, затем — ирмосы второй песни тех же канонов, и т.д. Мелодии всех ирмосов принадлежат к знаменному роспеву и переведены были со столбовой нотации на линейную.

Содержание Октоиха и Ирмология соответствует содержанию одноименных богослужебных не нотированных («канонарших», «четьих») книг.

**4. Праздники нотного пения** содержат все изменяемые, свойственные данному празднику песнопения (стихиры, тропари, ирмосы), двенадцатых праздников, начиная с сентября,<sup>17</sup> за исключением Входа Господня в Иерусалим (недели Ваий), Вознесения Господня и Пятидесятницы<sup>18</sup> и, понятно, Пасхи, т.к. песнопения этих праздников приводятся в Триодях. В сущности, нотная книга Праздников является извлечением из Миней данного месяца, и текст, для удобства, снабжен нотацией. Из практических соображений взяты из Ирмологии ир-

<sup>17</sup> Как известно, церковный Новый Год празднуется 1-го сентября. 1-го января празднуется с 1700-го года г р а ж д а н с к и й Новый Год.

<sup>18</sup> Эти три праздника принадлежат не к минейному (месячному) циклу, а к Триоди Цветной (Пентикостарию).



мосы канонов данных праздников. И в этой книге почти все песнопения являются переводом на ноту столповой нотации.

**5. Триодь постная и Триодь цветная** (Пенгикостарий). Обе Триоды составляют в синодальном издании одну книгу. В первой части (Триоди постной) собраны все передвижные (изменяемые) и некоторые неизменяемые песнопения Великого Поста, которые не находятся в Обиходе, — начиная от недели Мытаря и Фарисея, и кончая литургией в Великую субботу. Песнопения расположены в порядке дней и богослужений и, за немногими исключениями, принадлежат к знаменному роспеву. Эти песнопения были в свое время переведены на линейную со столпового знамени. Во второй части (Триоди цветной) собраны и расположены в порядке дней и служб передвижные (изменяемые) песнопения, начиная Пасхой и кончая неделей Всех Святых.<sup>19</sup> И эти песнопения, почти все, принадлежат к знаменному роспеву. По содержанию и распределению материала эти обе части «Триоди нотного пения» соответствуют одноименным, нотированным богослужебным книгам, только без рубрик и с некоторыми сокращениями.

Издания этих книг (из которых Праздники и Триоды появились после всех прочих) отличаются друг от друга в расположении и выборе материала, а также и в редакциях отдельных мелодий. Но эти различия незначительны. По своей музыкальной редакции эти книги соответствуют по содержанию в общем одноименным рукописным книгам, так называемым «певческим сборникам» 17-го и 18-го веков (реже — 16-го века), а также, в общих чертах, и нынешним богослужебным певческим книгам старообрядцев.

**Шестая** часть серии синодальных богослужебных певческих книг, **Т р е з в о н ы**, была предположена к печати.<sup>20</sup> Эта книга представляет собой собрание изменяемых песнопений тех больших праздников, которые не относятся к числу двенадцатых праздников (напр., Покров, Обрезание Господне, святителя Николая, Ап. Петра и Павла, и др.). Но политические обстоятельства воспрепятствовали изданию этой нотной книги в серии синодальных квадратнонот-

<sup>19</sup> Первый воскресный день после Пятидесятницы.

<sup>20</sup> Константин Никольский: Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. С.-Петербург, 1900 (6-е издание), стр. 35-36.

ных богослужебных певческих книг. Поэтому до сих пор не имеется ни одного печатного нотного «Трезвона»; в рукописной же безлинейной певческой письменности известно немало Трезвонков.

Эта серия богослужебных певческих книг с линейной нотацией, для одного голоса, изданных Синодом (и этим, так сказать, канонизированных, объявленных образцом),<sup>21</sup> представляет собой последнюю стадию развития уставного русского богослужебного пения. Это — результат взаимного воздействия различного рода процессов в истории этого пения, начиная от середины 17-го века и кончая последним годом перед революцией. Или, вернее, — последнюю стадию развития тех богослужебно-певческих форм, начало которых мы имеем в древнейших русских невмированных богослужебных певческих рукописях.

### ПЕВЧЕСКИЕ И НЕПЕВЧЕСКИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫЕ КНИГИ

Так как богослужебное пение есть один из видов богослужения и проистекает из него, то оно формируется и управляется порядком и структурой богослужения. Как один из главных источников для истории этого священного искусства, являются, понятно, богослужебные книги русской церкви за минувшие века (а в некоторых случаях — и греческие богослужебные книги, и богослужебные книги других поместных национальных церквей). Под таковыми мы разумеем все те богослужебные, рукописные и печатные,

<sup>21</sup>Имеется еще несколько вариантов Обихода, которые как источники имеют для нас мало значения: а) Сокращенный Обиход — извлечение из обыкновенного Обихода, с далеко не таким богатым составом песнопений, как обыкновенный Обиход. б) Учебный Обиход, еще более сокращенный, приспособленный для учебных целей, с упражнениями и указаниями для изучения квадратной нотации. в) Имеется также (очень мало известный) Пространный Обиход, содержащий значительно более богатый состав песнопений, чем в обыкновенном Обиходе; там имеются также песнопения частных богослужений (венчания, погребения и др.). — Наконец, имеется «Спутник Псаломщика» — книга, содержащая выборку необходимых песнопений из всех квадратнотных богослужебных певческих книг, изданных (или издаваемых) Святейшим Синодом. В начале даны некоторые музыкальные сведения о построении роспевов и наставления для чтения квадратной нотации. К сожалению, эта теоретическая часть теперь очень устарела. Издана была в Петрограде, в 1916-м году (вторым изданием) и переиздана офсетным способом Св.-Троицким монастырем в Джорданвилле, в 1959 году. 8°. 628 стр.

книги, в которых словесный текст если не сплошь, то, по крайней мере, местами снабжен певческими знаками, безлинейными или линейными (нотами) — безразлично.

Поэтому между богослужебными книгами можно различать два вида: 1) Ч е т ь и книги, иногда, в старину, называвшиеся «канонаршими» (или, искаженно, «конархистными»). В таких книгах словесный текст, хотя и предназначается для пения, но не снабжен певческими знаками (нотацией). Вообще, раз при тексте указывается глас, то, значит, этот текст должен исполняться певчески. Из таких книг канонарх подсказывает («канонаршит») певцам текст, который те исполняют певчески. Поэтому в таких книгах нередко мелодические фразы размечены звездочками. В более древних рукописях такие места отмечены обычно точкою не в нижней части текстовой строки, а в средней. Благодаря этому канонарх имеет правильное разделение словесного текста по смыслу, и на музыкальные фразы, соответственно предусмотренному напеву. — 2) Певчия (или певческая) книги, где словесный текст снабжен какой-либо системой певческой нотации.

Мы будем говорить здесь только о тех богослужебных книгах, которые имеют непосредственное отношение к музыкальному оформлению богослужения.<sup>22</sup>

Особую группу составляют те рукописи, которые предназначены для экфонетического чтения (*lectio solemnis*); в некоторых таких рукописях находятся экфонетические знаки. В русской церкви, в известных до сих пор рукописных богослужебных памятниках экфонетические знаки имеются только (и далеко не всегда) в перикопах из Евангелия, как типа апракос, так и четвероевангелия.<sup>23</sup> Во всяком случае

<sup>22</sup> Напр., Служебник, — в котором содержатся молитвы священника и диакона, но в котором не приводится никаких ни нотированных, ни невмированных песнопений, и подобные книги.

<sup>23</sup> Как известно, в Евангелии типа а п р а к о с, текст расположен вразбивку, по порядку перикоп (чтений) в календарном порядке и в порядке богослужений, независимо от Евангелиста и порядка глав его Евангелия. Начинается Евангелие-апракос перикопой евангельского чтения на литургии в день св. Пасхи (Иоанна 1, 1-17). в Четвероевангелии же текст расположен независимо от богослужебного порядка, а по порядку Евангелистов (Матфей, Марк, Лука, Иоанн) и глав их Евангелий — т.е так, как это делается теперь в изданиях Евангелия для богослужебного и для вне-богослужебного употребления. В богослужебных Четвероевангелиях перикопы (отдельные чтения) называются «зачалами» и отмечены в непрерывно следующем тексте звездочкой и отметкой «зѣч» в подстрочном примечании.

дошли до нас лишь очень немногие рукописные Евангелия с экфонетическими знаками. Самые древние из таких рукописей — это Остромирово Евангелие и так называемые «Куприановские листки» (11-го века). Самое позднее из известных Евангелий с экфонетическими знаками — это тетроевангелие (четвероевангелие) 1519-го года.<sup>24</sup> Книги, содержащие богослужебные отрывки из священного писания, предназначенные для чтения во время богослужения, называются лекционарными (от латинского: «lectio» — «чтение», безразлично, с экфонетической нотацией или без нее). В греческой церкви известны также и другие лекционарии с экфонетической нотацией: Апостол, Профитологион (у нас — паремийник).

К важным историческим источникам богослужебного пения относятся У с т а в ы (Типики, иногда называемые «Обиходниками»<sup>25</sup> — не смешивать с певческой книгой «Обиход» или также «Обиходник»). В Уставе-Обиходнике содержится не только изложение порядка богослужения, но также и предписания относительно всевозможных комбинаций как чтения, так и певческого исполнения богослужения годового, седмичного, дневного и триодного круга. Иногда даже указывается вид исполнения; например: соединенными хорами, одиночно, медленно («косно»), или «по скору», и т.д. Иногда наиболее важные или только в определенном месте исполняемые песнопения приводятся с полным текстом, и в некоторых древнейших рукописях даже снабженные нотацией. Примером такого памятника может служить так называемый «Типографский Устав» конца 11-го или самого начала 12-го века, по-видимому — киевского происхождения. Имеется немало уставов, в которых приводятся правила монастырской жизни и имеется месяцеслов. Исследование рукописей этой категории относится, собственно, к литургике и литургической археологии.<sup>26</sup> Для нас эти памятники важны постольку, поскольку они содержат предписания относительно порядка и исполнения песно-

<sup>24</sup> См. выше, наше примечание 7.

<sup>25</sup> Не смешивать с более поздней (приблизительно с 16-го века) певческой книгой *Обиходник*, или *Обиход*.

<sup>26</sup> См. Например, М. Скабалланович: Толковый Типикон. I. Киев, 1910. — М. Лисицын: Первоначальный славяно-русский типикон. С.-Петербург, 1911. — И.Д. Мансветов: Церковный устав (типик), его образование и судьба в греческой и русской церкви. Москва, 1885.

пения и, возможно, в них имеются хотя бы отчасти невмированные тексты.

В этом отношении важны местные Типиконы (Уставы) больших соборов, как, например, Московского Большого Успенского собора, Новгородского Софийского собора,<sup>27</sup> и старых монастырей. Большой частью такие уставы называются «Чиновниками».<sup>28</sup> В таких местных «чиновниках» описываются местные богослужебные и певческие обычаи, содержатся заметки о роспевах, принятых в известных случаях, о разделении песнопений между хорами, виды исполнений, сообщаются данные о цвете облачений и также о некоторых богослужебных действиях и т.п. Древнерусские Уставы (или Чиновники) только отчасти исследованы. Подробное исследование этого рода памятников может дать истории музыкального оформления богослужения в многовековом процессе его эволюции много нового. Но все памятники этого рода находятся (постольку, поскольку они не были уничтожены во время политических бурь) в библиотеках СССР, а потому для западного исследователя недоступны.

Самая большая и самая важная группа источников, могущих служить для исследования исторического развития как звукового письма (нотации), так и самого пения, — это богослужебные певческие книги, снабженные безлинейными нотациями, а от середины 17-го века — снабженные также и линейными нотами. При этом нужно постоянно иметь в виду: всякая нотация, безлинейная ли или линейная, не звучит; она есть только письменный символ звучащего. А потому мы не можем с полной уверенностью гарантировать, что читаемые нами теперь или невматическая, или нотная запись во всей точности передают звучавшее некогда пение. Ни в 11-м веке, ни в 17-м, ни даже в начале нашего века не существовало еще магнитофонов — а только запись, воспроизводящая само звучание, может быть принята как бесспорный документ самого звучания.

В течение столетий состав исполняемого певчески материала не оставался одинаковым. Можно установить разницу

<sup>27</sup> А. Голубцов. Чиновник Новгородского Софийского Собора. Москва, 1899. — Чиновники Московского Успенского Собора и выходы патриарха Никона. Москва, 1908. — Соборные чиновники и особенности службы по ним. Сергиев Посад, 1907. — Чиновники Холмогорского Преображенского Собора. Москва, 1903.

<sup>28</sup> От «ταξις» — «чин», «порядок». Не смешивать с книгой ч и н о в - н и к архиерейского служения (соответствует греческой книге ἀρχιερατικόν).

между количеством и составом приведенных в канонарших книгах песнопений в более поздних книгах по сравнению с теми же книгами более раннего происхождения. Это объясняется тем, что многие песнопения указано петь на подобие, а потому не было нужды снабжать их нотацией; поэтому текст таких песнопений не содержался в певческий книгах: он находился в четырех книгах. Наиболее полной книгой был Ирмологий, который сохранил до сего дня свой основной вид. Число ирмосов (собственно, число канонов), к которым принадлежали эти ирмосы, тоже колебалось в течение веков.

Стихиры находились в сборнике, получившем название «Стихираря».<sup>29</sup> (Часто это название писалось стихираль); оно употреблялось еще и в 17-м веке и применялось к собранию песнопений, которое мы называем «Певческий сборник».

Лишь с 15-го века стали известны рукописи под названием «Октоих», «Октай», «Осмогласник»<sup>30</sup>. (Немного позднее появляется книга «Обиход», которая большей частью является составной частью «певческого сборника»). Певческий сборник начинается обычно довольно полным ирмологием, за ним следует Октоих (собственно — стихирарь воскресных стихир, сгруппированных по 8-ми гласам). Иногда сюда включаются тропари с их богородичными, антифоны степенны, 11 воскресных эксапостилариев и евангельские стихиры. После Октоиха следует собственно Обиход со снабженными нотацией неподвижными песнопениями вечерни и утрени. Большой частью в этом отделе приводятся для одного и того же песнопения несколько различных напевов (нередко путевого роспева, в путевой нотации, или в транскрипции столповой нотацией). Кроме того здесь же имеются распетые кафизмы, величания различных праздников, и т. д. Затем следуют песнопения Божественной Литургии, за ними — песнопения двенадцатых

<sup>29</sup> Например, *Fragmenta Chilandarica A, Sticherarium*. Copenhagen, 1957 — есть стихирарь, представляющий собой собрание стихир, которые теперь находятся в Триоди Постной и в Триоди Цветной. Все песнопения (за ничтожными исключениями) в этой рукописи невмированы (тип нотации: древнейшая столповая нотация). В виде исключения, между стихирами появляются Кондак (проимон) Великого Пятка, трипеснец (песни 5, 8 и 9) с невмированными (т. е. распетыми) ирмосами и им подчиненными тропарями, с седальными. В этой рукописи приведена вся служба Великого Пятка, исключая чтения (листы 27-57 об.).

<sup>30</sup> В. М. Металлов: *Русская синография*. Москва, 1912, стр. 41.

праздников (стихиры, с 17-го века появляются распетые тропари). Следующую часть певческого цикла составляют важнейшие песнопения триодного цикла (постной Триоди), Триоди цветной и некоторые постоянные песнопения Литургии Преждеосвященных Св. Даров. Кончается такой сборник обычно различными песнопениями частных богослужений (напр., погребения, венчания), или богослужений, занимающих особое место (напр., песнопения на освящение храма, «чин провождения лету» (т.е. на Новолетие, 1-го сентября)).<sup>31</sup>

В эпоху расцвета демественного пения (т.е. с конца 16-го до середины 17-го века) появляются некоторые, не очень систематические в отношении материала, сборники одноголосного и неодноголосного демественного пения, как в виде партитур, так и в виде сборников для одного из голосов многоголосного демественного пения, так называемые «демественники». Некоторые из них имеют замысловатые, гротескные заглавия, как например, рукопись Парижской Национальной Библиотеки (славянские фонды, N59) 17-го века, написанная между 1542 и 1652 годом. Заглавие ее следующее:

«Книга глаголемая умноточец сии речь гласотечной. Имеет убо в себе многоразумия глубину. В ню же кто умными очима приинкнуги желает, то не мрачно и неблазненно познает истину ея. Содержит бо в себе собрание четверогласных вещей. Иже наричется демественное пение. Изложено от прекраснаго осмогласия от древних премудрых ритор. Во славу Божию и в похвалу благочестивым царем и великим святителем и в сердечное умиление человеком. Приинцати ж в ню неблазненным и желательным хотением потребно есть...»

Как было уже ранее сказано, в середине 17-го века появляются и в Московском царстве певческие книги с

<sup>31</sup> Примером таких певческих сборников может служить рукопись Бреславльской Государственной и Университетской Библиотеки. slav.5; рукопись 17-го века Баварской Государственной Библиотеки в Мюнхене, Mon. III. Cod. slav. 31 – См. в нашем перечне литературы (во 2-й главе) под №№ 115, 116, 118. – Некоторые такие рукописи называют не «сборником», а «стихирарем», некоторые именуются «Око дльчее» – напр. см. С.В. Смоленский: Краткий обзор крюковых и нотноточнейных рукописей... (см. наш перечень литературы, № 77), стр. 55, на левой стороне внизу: «Стихерарь месячный о Бозе начинаем мѣца сеп (темврия) 1. день еже е (сть) днѣчее око».

линейной нотацией. Мы можем среди них различать две группы: а) рукописи с исключительно линейной, «киевской» нотацией, т.е. с квадратными нотами, и б) рукописи со столбовой нотацией и подстрочным переводом ее на линейную квадратную нотацию. Это — так называемые двознаменники.<sup>32</sup> Они уже скоро, по-видимому в начале 18-го

рѣдѣхъ хрѣстоу

Е ГДА ПРЕ МА, Е ЖЕ НА  
ЗЕ МАЮ ПРИШЕШЕ А ТВО Е ГШ, ПЕРДОЕ  
НА ПИСА НИ Е, ШЕ СЛА  
НИ ГДЪ ТАИ С ТА, ПОГДА  
ХОТЯШЕ ТЕ ДО ВЪ ШЕ ДА НА ПИСА  
ТИ И МЕНА, А ГДЪ СЪ РО ЦИ РОУДЪ СЪ  
ТВО Е МЪ, СЕ ГШ

### VII. Двознаменник.

Из рукописи №41 библиотеки Московского Синодального училища церковного пения, л.114. (Из книги Оскара ф.-Риземанн, см. наш перечень литературы, №148).

<sup>32</sup> См. С.В. Смоленский: Краткий обзор крюковых и нотноточных рукописей... (наш перечень литературы, № 77), стр. 146-152. — Oskar von Riesemann: Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges. Leipzig, 1909. Tabelle VIII.



века, вышли из практики, хотя имелись в параллельном двузнаменном изложении почти все группы богослужебных песнопений. К группе а) относятся многочисленные ирмологии. Эти нотные Ирмологии представляют собой в действительности своего рода певческие сборники. Они содержат песнопения Ирмология, затем некоторые важнейшие песнопения Октоиха и из других книг (Миней, Триодей, Обихода). Древнейшие известные в России рукописи этого рода — украинского происхождения — (Ирмологий 1652-го года и другой Ирмологий, возможно немного старше только что упомянутого.<sup>33</sup> Не так давно найден т.н. Супрасльский Ирмологий 1601 года).<sup>34</sup> Подобного рода рукописи должны еще находиться в библиотеках Польши и вообще в библиотеках на территории, принадлежавшей до второй мировой войны Польше. К сожалению, полный инвентарь таких рукописей до сих пор еще не известен. В то время как выдающиеся историки и палеографы русского церковного пения работают почти исключительно с материалом, имеющимся в библиотеках средней России, библиотеки южных и западных стран оказались в этом отношении вне внимания исследователей. А именно там и нужно искать колыбель линейной нотации, примененной к богослужебному пению.

В 1700-м году, во Львове, появилось первое печатное типографским способом издание Ирмолога в линейной (квадратной) нотации.<sup>35</sup> Этому изданию последовали другие издания, с некоторыми изменениями в объеме книги (Львовское издание 1709-го года), и еще позднее — издание, сделанное униатами в Почаеве. Во всех этих изданиях и в рукописных нотных Ирмологиях содержится практическое богослужебное пение православных униатов на украинской почве, в пределах польского государства первой половины 18-го века.

К прочим историческим источникам, тесно связанным со знанием безлинейных нотаций, однако, не относящимся

<sup>33</sup> И.И. Вознесенский: Церковное пение православной юго-западной Руси по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков. Москва, 1898 (2-е издание). I, стр. 5-6.

<sup>34</sup> См. выше наше примечание 13.

<sup>35</sup> «Ирмолой си есть осмогласник, от старых рукописных экземпляров исправленный, благочинного же ради пения церковного трудолюбивым инохов общежительной обители святого Великомученика Христова Георгия, в катедре епископской Львовской, новотипом изданный року Божия 1700, месяца октоврия в 9-й день». См. у Разумовского: Церковное пение в России, II, Москва, 1868, стр. 192.

к богослужебным книгам, должны мы причислить учебные рукописи по безлинейным нотациям, так называемые «А з - б у к и».<sup>36</sup> Они появляются уже в 15-м веке или совсем в начале 16-го века. Обычно находятся они в начале (реже в конце) богослужебных певческих книг. Они имеют вид каталогов певческих знаков, с начертанием самих знаков и с их названиями, но без каких бы то ни было объяснений и без руководства к чтению и употреблению приведенных знаков. Только позднее, в 17-м веке, появляются скудные, неточные и иной раз двусмысленные толкования знаков — описания, как тот или иной знак исполняется. В середине и особенно во второй половине 17-го века появляются уже настоящие учебники нотаций, снабженные многочисленными примерами из разных песнопений.<sup>37</sup>

К важным источникам нужно отнести также и многочисленные партитуры и тетради отдельных голосовых партий, писанных квадратной нотой в 17-м и 18-м веках. В таких рукописях встречаются древнейшие из известных опытов многоголосной обработки древних уставных мелодий, а также и свободные композиции. При этом нужно заметить, что нередко такие партитуры и голосовые партии содержали двух-, трех- и четырехголосные благочестивые или даже светские песни, мелодии которых приспособлялись иногда к богослужебным текстам.

До сих пор еще не имеется общего каталога древнерусских безлинейных певческих рукописей и песнопений в линейной нотации, находящихся в библиотеках СССР и других стран. Только для древнейших и драгоценнейших рукописей приведен список у Металлова<sup>38</sup> и у Успенского.<sup>39</sup> Особенно многочисленны безлинейные рукописи в 16-м и следующих веках в библиотеках СССР, из них известна

<sup>36</sup> Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handgeschriebenes Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. I. München, 1963; S. XXIII, Prolegomena. — Johann von Gardner: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linielosen Notation. München, 1967. Ss. 31, 24-27, 177-270, und die Tabellen.

<sup>37</sup> Наиболее известная рукопись этого рода была издана и комментирована С. В. Смоленским. См. наш перечень литературы, под № 76.

<sup>38</sup> В. М. Металлов: Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. Москва, 1912, стр. 189-232. — Его же: Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1893, стр. XV. — Его же: Русская симнография. Москва, 1912, стр. 71-108.

<sup>39</sup> Н. Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство. Москва, 1965, стр. 214.

только самая небольшая часть. Богатое собрание безлинейных и линейных певческих рукописей было собрано С. В. Смоленским в Московском Синодальном училище церковного пения: каталог этого собрания содержал 436 названий и 734 тома.<sup>40</sup> После ликвидации Синодального училища собрание это было распределено по другим книгохранилищам СССР.

Также и в библиотеках западного мира и в некоторых частных собраниях можно найти некоторые древнерусские богослужебные певческие рукописи, не старше, однако, исхода 16-го века. Также еще не имеется общего каталога древнерусских певческих рукописей, находящихся в библиотеках СССР. Имеются только отдельные описания некоторых таких рукописей в главнейших западноевропейских библиотеках.<sup>41</sup> Поиски других таких рукописей затруднены тем, что данные о таких рукописях в имеющихся библиотеках по большей части весьма недостаточны. Также существует неясность в распределении таких рукописей по отделам: в некоторых случаях их причисляют к славянским рукописям, в других случаях — к музыкальным.<sup>42</sup> Настало время составить и опубликовать каталог с точными данными и описанием древнерусских певческих рукописей, имеющихся в библиотеках всего мира. Во всяком случае — это задача для нескольких специалистов и займет, вероятно, не один год.

Нужно удивляться, что русские ученые, при обнаружении некоторых древнерусских богослужебных текстов (даже в тех случаях, когда эти тексты брались из невми-

<sup>40</sup> В. М. Металлов: Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем. Москва, 1911, стр. 132-133.

<sup>41</sup> См. выше наше примечание 31. Кроме того — в нашем перечне литературы — №№ 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122. Кроме того: Sava Stela: Trezvon-ul slav de la biblioteca akademiei republicii socialiste Romana (mss. slave nr. 771 si 772). «Studii si cercetari de istoria artei. Seria teatru, misica, cinematografie». Tom 14, nr. 1, 1967. Pp. 59-69.

<sup>42</sup> Например, в каталоге указано, что рукопись снабжена нотацией, но какой именно: линейной или безлинейной — не сказано. Иногда попадаются просто ошибочные указания. Так, например, Ирмологий конца 16-го — начала 17-го веков со столповой нотацией типа С, принадлежащий Королевской Библиотеке в Брюсселе, № 11260, указан как рукопись на славянском и на т а т а р с к о м языке. При ознакомлении с рукописью сразу выяснилось, что каталогизатор принял столбовую нотацию за татарское письмо! См. в нашем перечне литературы под № 118.

рованных рукописей), ни словом не упоминали о нотации и обращали свое внимание исключительно на словесный текст.<sup>43</sup> Получается впечатление, что они презирали музыкальный элемент и признавали значение только за словесным текстом. Но музыкальный элемент в литургической поэзии тесно связан со словесным текстом — как это особенно заметно в стихирах на подобен (как, например, стихиры Борису и Глебу, подобен «Киими похвальными венцы»), а также можно заметить в канонах, где метрика и мелодика тропарей должны совпадать с метрикой и мелодикой ирмоса. Поэтому нужно полагать, что текст поэта должен был известным образом базироваться на музыкальной форме (ирмоса, самоподобна). Также нужно принять во внимание, что подобного рода невмированные тексты, сочиненные на русской земле — должны быть одинакового возраста с их словесным текстом. Из этого следует, что изучение памятников подобного рода не должно ограничиваться только его музыкальной стороной, но представляет интерес и для других граней науки о восточных славянах и их письменных памятниках.

Все до сих пор перечисленные группы источников относятся непосредственно к мелодической форме богослужебного пения и ее практическому выполнению. Но мы должны при этом заметить, что некоторые певческие рукописи с безлинейной нотацией и учебные рукописи содержат нередко интересные предисловия, которые могут иметь большое значение и как источник и для историка церковного пения.<sup>44</sup>

Кроме богослужебных книг важный материал для истории богослужебного пения можно найти также и в древнерусских летописях и других подобных актах. К сожалению,

<sup>43</sup> Например, стихиры свв. Борису и Глебу 1157-го (или 1152-го) года, находящиеся в рукописи № 589 Московской Синодальной Библиотеки, приведены в издании Д.Ю. Адамовича: Жизнь святых мучеников Бориса и Глеба и службы им (Петроград, 1916), стр. 137, приведены только в словесном тексте, даже без упоминания о том, что эти стихиры снабжены древнейшим типом русской столбовой нотации. На таблицах XXV - XXVI, в труде В. М. Металлова: Русская симиография (Москва, 1912), видно, что названная рукопись имеет древнейший тип столбовой нотации.

<sup>44</sup> В.М. Ундольский: Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846, стр. 19, 34. — С.В. Смоленский: Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (см. наш перечень литературы под № 76, предисловие). — С.В. Смоленский: Музыкальная грамматика Николая Дилецкого. «ОЛДП», С.-Петербург, 1910. Предисловие, стр. 5-57, и др.

эти летописи содержат исключительно мало данных и упоминаний о богослужебном пении. Все же иногда историк может встретить там данные, ценные для исследования прошлого церковного пения. Немного больше материала дают акты поместных соборов русской церкви. Так, например, находится интересный для истории церковного пения в России материал в постановлениях Стоглавого Собора 1551-го года<sup>45</sup> и собора 1667/68-го года, и др. Также некоторые исторические акты в архивах, которые, к сожалению, еще недоступны западноевропейскому исследователю и исследователю из Америки, собрание синодальных распоряжений от 18-го до начала 20-го века включительно, разные официальные и официозные издания, как, например, «Церковные Ведомости» – официальный журнал русского Святейшего Синода, издававшийся с 1886 по 1917-й год, различные епархиальные ведомости, и т.п., нередко содержат распоряжения относительно церковного пения. Такие распоряжения могут представить для историка большой интерес и могут оказаться ему чрезвычайно полезными. Сюда же относятся корреспонденции, собрания резолюций выдающихся иерархов, и т.п., которые занимаются упорядочением богослужебного пения в их епархиях.<sup>46</sup>

К историческим материалам можно также причислить и описания путешествий в Россию из других стран, поскольку авторы обращают внимание на церковное пение и на богослужебный порядок. Так, например, очень ценные <сведения> содержит описание путешествия патриарха Антиохийского Макария в Москву, в 1654-м году, сделанное диаконом Павлом Алеппским, сопровождавшим патриарха в его путешествии. Павел Алеппский обращал особое внимание на церковное пение.<sup>47</sup> Ценные наблюдения относительно церковного пения в Киеве во второй половине 17-го века сообщил Иоганнес Гербинус.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Стоглав. Москва, 1890.

<sup>46</sup> Напр.: Собрание мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского и Коломенского. С.-Петербург (Синодальная типография), 1885-1887. Здесь имеется очень интересный и важный материал о развитии русского богослужебного пения в середине 19-го века.

<sup>47</sup> Павел Алеппский: Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине 17-го века. Перевод с арабского Б.Муржоса. «Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете», Москва, 1897, книга 4.

<sup>48</sup> Johannes Herbibus Religiosae Kyoviensis cryptae sive Kyovia subterranea. Jena, 1675.

К той же категории материалов относятся и воспоминания различных лиц, т.е. мемуарная литература. Конечно, материалами для нас могут считаться только такие воспоминания, в которых говорится о церковном пении вскользь, или специально.<sup>49</sup> Такие источники доставляют особенно богатый материал для последнего периода истории второй эпохи.

### СИСТЕМЫ ИСТОРИИ РУССКОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ

После нашего краткого обзора различных родов и групп источников и материалов для истории богослужебного пения русской церкви мы можем теперь обратиться к самой истории.

Исходным временем для построения этой истории должны взять то время, когда начала организовываться православная церковь среди восточных славян, т.е. сразу же после крещения Руси в государстве Рюриковичей, т.е. при св. Владимире, в 988 или 989-м году. Время до крещения Руси не может в первую очередь затрагивать нашу тему. К этому времени во всей православной церкви существовала уже давно выработанная система богослужебного пения и богослужебных порядков, как на Востоке, в Византийской империи, так и на Западе, в областях Римской церковной культуры, задолго до разделения церквей (1054 г.). Эта система вырабатывалась разными путями в продолжении восьми или девяти веков. Славяне, принявшие византийский порядок, получили поэтому готовую литургическую схему с принадлежащими к ней правилами и преданиями богослужебной практики. Дальнейшее развитие богослужебного пения у русских протекало частично параллельно греческой церкви, причем некоторые литургические перемены греческой церкви перенимались и русской церковью. Частично возникали также и местные, русские, новообразования и варианты первоначально воспринятого материала.

Оба самые значительные историка церковного пения в России, прот. Разумовский<sup>50</sup> и прот. Металлов<sup>51</sup> (им следу-

<sup>49</sup> Записки Алексея Федоровича Львова. «Русский Архив», Москва, 1884, кн. 2 (вып. 3 и 4), стр. 225-260.

<sup>50</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. I-III, Москва, 1867-1869.

<sup>51</sup> В.М. Металлов: Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1893 (и последующие издания).

ют менее самостоятельные А.Игнатъев<sup>52</sup> и Д.Аллеманов<sup>53</sup>) начинают свое изложение истории русского церковного пения началом богослужебного пения христиан вообще, с первых веков христианства. Затем они кратко и поверхностно касаются богослужебного пения западной церкви до момента разделения церквей (1054г.) и останавливаются на пении византийской церкви до 13-14-го веков. Начиная же с крещения Руси (988г.) следующие главы своих работ они посвящают исключительно истории церковного пения в России.

Такое построение истории русского богослужебного пения в России было для того времени, когда эти авторы писали свои работы, целесообразным, так как на русском языке не существовало никакой другой истории церковного, богослужебного пения христианской церкви. Также казалось особенно важным для этих авторов доказать и подчеркнуть преимущество русского церковного пения от греческой, в частности — византийской церкви, и даже — от первоначальной христианской церкви.

Обитателю западных стран, изучающему историю русского богослужебного пения, доступна теперь богатая и основательная литература специально о богослужебном пении западной церкви, а также подробные монографии о византийском богослужебном пении. Особенно о нем имеется много работ на английском языке. А этот язык знаком мало что не всему православному населению русского происхождения, как в Америке, так и в большей части Европы. Поэтому мы считаем излишним начинать исторический обзор богослужебного пения русской церкви с истории церковного пения всей христианской церкви до возникновения христианства и христианского богослужения среди восточных славян, т.е. русских, в рамках той государственности, которая ведет свое начало от Рюрика и его преемников.

Сперва сделаем краткий обзор существующих систем истории русского богослужебного пения, причем мы оставим в стороне вводные главы этих систем, так как эти главы посвящены не специально русскому богослужебному пению, а пению христианской церкви вообще.

<sup>52</sup> А.А. Игнатъев: Богослужебное пение православной русской церкви с конца 16-го до начала 18-го века. Казань, 1916.

<sup>53</sup> Д.Аллеманов: Курс истории русского церковного пения. I, Москва, 1912, II, Москва, 1914.

Как в Византии, так и в русском государстве Рюриковичей, со времени христианизации восточных славян и утверждения среди христианизированных людей организации православной церкви, государственная жизнь была «нераздельно-неслиянно» соединена с Церковью, хотя бы, на первых порах, в принципе, в идеале. При этом в некоторых определенных кругах населения были приняты многие элементы тогдашней византийской культуры и цивилизации. Если эти элементы и не могли быть в полной мере усвоены, то все же они нашли себе доступ в разные слои общества. Православие и православная (не забудем, что это было до разделения церквей), в частности византийская церковная культура, стали могучими культурными силами при формировании своей собственной русской культуры. И, в частности — своей русской церковно-певческой культуры.

Язык, на котором совершалось богослужение, был еще достаточно близок к тогдашней разговорной речи и был понятен для всех. Это благоприятствовало усилению влияния церковной культуры на повседневную жизнь и усилению тесной связи церкви и государственной власти — хотя бы в отдельных удельных княжествах. Понятно, при дальнейшем развитии разговорный язык опережал богослужебный язык, который оставался в прежних формах, и постепенно превращаясь таким образом в «сакральный язык». И все же он оставался для народа не непонятным; все могли разуть богослужебные тексты. Это вело к тому, что выражаемые в тексте идеи могли быть легко усваиваемы, особенно в тех случаях, когда это усваивание облегчалось соединением слова с напевом.

Поэтому богослужебное пение получает значение весьма важного фактора русской культуры. Показательно в этом случае то, что с конца 11-го века до середины 17-го века в библиотеках СССР хранятся относительно много письменных памятников богослужебного пения, в то время как для светской музыки и для небогослужебного пения для того же промежутка времени до сих пор еще не обнаружено письменных памятников.

Если мы будем рассматривать богослужебное пение с точки зрения общей истории музыки, то мы можем сказать, что до к у м е н т и р о в а н н а я история русской музыки начинается историей русского богослужебного пения.

Но, как мы уже это раньше подчеркивали, богослужебное пение православной церкви имеет свои собственные



эстетические законы и свои собственные виды исполнения, и к тому же оно есть один из видов самого богослужения. Поэтому это священное искусство имеет собственную историю, которая находится в зависимости от иных факторов, чем светская, мирская, музыка и даже народная песня. Хотя в некоторых случаях эти две области музыкального искусства непосредственно соприкасаются и иногда даже входят одна в другую. И все же мы не можем историю богослужебного пения рассматривать как незначительный отдел русской музыки вообще. Ибо, как уже было нами сказано, богослужебное пение формируется и управляется не только музыкальной стихией и текстом, но также и богослужебным чином. А этот последний предъявляет богослужебному пению некоторые требования, которые чужды светской музыке. Поэтому богослужебное пение имело свои пути развития, даже в то время, когда оно наиболее тесно сблизилось со светской музыкой (19 век) и когда казалось, что светская хоровая музыка и церковное пение совершенно переплелись. И тем не менее богослужебное пение сохранило свои пути развития. А это вынуждает нас рассматривать историю этого сакрального искусства как самостоятельную область певческого искусства, в которой имеется своя проблематика.

Уже самый факт, что при начале истории русской церкви был на лицо извне (из Византии) принесенный культ, приводит к предположению, что также и в музыкальном отношении должны были быть при этом другие музыкальные формы, чем до того существовавшие культовые языческие. Для того времени (конец 10-го века) это было нечто новое, даже чуждое (не славянское!), что нашло вход в языческий мир. А это, думается, не исключало того, что существовавшее «старое», языческое, в музыкально-певческой области, могло так или иначе повлиять (и как-то повлияло) на новую, импортированную, христианскую культуру. А это одно уже показывает, что богослужебное пение русской православной церкви покоится на других основаниях, чем история русской светской музыки, включая сюда и русский фольклор.

Из этого можно вывести, что к задачам исследования истории русского богослужебного пения относится исследование вопроса о том: какие элементы существенного значения были с течением времени заимствованы от других народов

и от других церковных культур (например, западной). В какой степени и как действовали эти элементы на формирование системы и природы русского богослужебного пения.

Несмотря на преобразующие влияния таких элементов нельзя упускать из вида, что преобразованию и формированию богослужебного пения поставлены направляющие границы: само богослужение, текст и богослужебный чин, и с ними связанная всковая традиция, неотделимо соединены с пением. Наряду со всегда неизменно остающимся элементом, как, например, экфонесис и псалмодия, существует еще вырастающий из древних форм музыкальный элемент, который проявляется в уставном пении. Его формы можно ретроспективно проследивать, начиная с некоторых более поздних форм, кончая наиболее древними.

Наряду с разными фазами развития богослужебного пения действовала и творческая одаренность богослужебных песнотворцев и мастеров певцев, которые могли вводить в певческое искусство новые формы и новые напевы.

Можно привести следующие основания для разделения истории богослужебного пения в России на хронологические отделы:

1) Языковые особенности усматриваются из певческих рукописей. Эволюция языка влекла за собой до известной степени и эволюцию мелодии, — что может быть характерным для известного времени.

2) Музыкально-стилистические и симнографические признаки могут быть различно оформлены в различные моменты истории.

3) Эволюция и развитие (или, иногда, декаденция) богослужебного порядка приводят иногда к изменению богослужения и богослужебного пения.

4) Равным образом политические происшествия оказывают влияние на оформление богослужения и богослужебного певческого искусства.

В действительности история богослужебного пения в России довольно сложна. Для различных отрезков времени в этой истории были характерны и имели решающее значение факторы очень разной природы. Если пытаться основывать девятивековую историю богослужебного пения православных руссов, основываясь только на одном из вышеперечисленных факторов, то результаты могут оказаться очень спорными. Во всякой культуре можно обнаружить внеш-

ние, посторонние данному народу факторы и влияния. Как в другом месте нашего изложения будет ясно, такие внешние влияния можно установить и для русской церковной культуры в разные времена.

Нужно различать между «влиянием» и «заимствованием». Под «влиянием» мы разумеем частичное воздействие некоторых чуждых элементов на уже существующее культурное богатство данного народа, без того, чтобы это культурное богатство было в своей сущности и в своем целом изменено, отодвинуто в сторону и заменено новым.

Под «заимствованием» понимаем мы, напротив, более или менее полное приятие, даже пересадку чуждого культурного богатства, собранного и созданного чуждой духовной культурой, как продукт иначе направленного духа. И потому заимствование приносит с собой и утверждает совершенно чуждые формы. Но с течением времени заимствованное изменяется соответственно духу и техническим дарованиям народа, который заимствует так, что, в конце концов, чужое начинает восприниматься как собственное культурное богатство. И только путем анализа можно в нем обнаружить чуждые элементы.

Это ни в коей мере не уменьшает ценности собственного культурного богатства, так как соприкосновение с другими народами, с их духовными культурами, часто действует незаметно и усваивается отчасти бессознательно. Народ принимает от чуждой культуры только то, что в данное время отвечает его духовным потребностям.

Вообще нельзя провести какие-либо резкие и ясные хронологические границы между различными периодами в истории русского богослужебного пения. Проводимые нами в дальнейшем разграничения основываются на более или менее датируемых характеристиках и служат только точками опоры для более или менее систематического разделения истории богослужебного пения русской церкви. Исторические изменения в сущности богослужебного пения не происходят внезапно, а протекают более или менее медленно, постепенно. При этом характерные для данного периода времени явления могут появиться эпизодически или немного до, или немного после данной условной границы времени. Наиболее характерным образом выступают характерные признаки того или иного периода в его середине. Понятно также, что старое поколение певцов долго

еще придерживается установленных ими в свое время принятых форм, наряду с появляющимися новыми формами. Следующее поколение, которое стоит уже в практической жизни, пользуется все больше и больше новыми формами, однако удерживает кое-что от старого. Так живет некоторое время старое наряду с новым. Наступает время преемства и в то же время — переходное время между отдельными периодами в историческом процессе русского богослужебного пения. Мы можем каждый раз, на границах намеченных нами периодов, установить такое «переходное время» продолжительностью в 50 лет — то немного меньше, то немного больше. И в такое «переходное время» каждый раз имеется налицо или увеличивающееся, или уменьшающееся сосуществование старых и новых течений в богослужебном пении. За это время поколение «сыновей» достигает своей полной зрелости и способности сознательно унаследовать от «отцов» культурное богатство и передавать его дальше, также проводя в жизнь собственные творческие дарования. Нередко может поколение «сыновей» еще кой-чему и от поколения «дедов» научиться.<sup>54</sup>

В первой нашей главе мы сделали краткий обзор нашей системы разделения истории русского богослужебного пения на эпохи и периоды (см. глава I). Теперь рассмотрим эту систему подробнее и одновременно сделаем краткий обзор систем, принятых другими авторами.

<sup>54</sup> В старой России, в начале 19-го века женились рано. У крестьян до середины 19-го века мужчины женились нередко еще до 18-ти лет. Поэтому легко могло случиться, что мужчина в 40 лет уже мог стать дедом, а в 60 лет (круглым счетом) мог стать и прадедом. В таком случае внук легко мог научиться от своего деда тому пению, которое было в практике без малого полвека перед тем. Уже отец такого певца мог ввести в пение кое-что новое, что в те времена, когда его дед учился церковному пению, не было еще в обычае, а быть может, было и вовсе еще не известно. — Можно провести параллель к нашему времени: есть еще немало эмигрантов, которые покинули Россию до 1920-го года, но успели до того времени окончить если не все восемь, то хотя бы шесть классов гимназии. Очень многие из этих эмигрантов до сих пор еще пишут по т.н. «старой орфографии», которая уже в 1918-м году была заменена «новой орфографией». Как известно, часть территории России оставалась до 1920-го года не занятой советскими властями; в этих областях до 1920-го года была принята старая орфография. Так и сейчас, через 50 лет после указанной реформы орфографии, есть еще эмигрантские издания, выходящие по старой орфографии, так как немало «старых» эмигрантов до сих пор придерживаются еще этой орфографии.

Как было уже сказано, история русского богослужебного пения распадается на две большие, хотя не равной продолжительности, эпохи. Существенное различие между ними основывается на стилистических и на технических признаках, или на способах (или видах) исполнения богослужебного пения, а кроме того различие это может быть обосновано еще и идеологически. В этих двух эпохах мы имеем дело с двумя в корне различными пониманиями сущности богослужебного пения и значения музыкального элемента в богослужении. Граница между этими двумя эпохами намечается довольно ясно. Хронологически она прошла около 1652-го и 1654-го годов. В это время произошло почти что революционное изменение богослужебного пения русской православной церкви.

Такого деления на две эпохи придерживаются и оба самые значительные историка русского церковного пения: Разумовский и Металлов. Разумовский называет первую эпоху «эпохой мелодического пения».<sup>55</sup> В этом ему следует и Металлов. Такое название избрали эти авторы потому, что — как принято это считать — в эту эпоху было принято только унисонное пение, т.е. такое, при котором все поющие пели одну и ту же мелодию — или в полный унисон, или в октавированный унисон — безразлично. По крайней мере письменные певческие памятники из первой эпохи содержат запись пения только для одного голоса.

Вторую эпоху Разумовский называет «эпохой партесного пения»,<sup>56</sup> Металлов же говорит об «эпохе гармонического пения».<sup>57</sup> Оба автора согласны друг с другом в том, что касается времени и характеристики эпохи. Но характеристика отдельных периодов в этих эпохах не всегда у Разумовского и у Металлова ясна и точна.<sup>58</sup> Так, Разумовский

<sup>55</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. I. Москва, 1867, стр. 57.

<sup>56</sup> Там же, II, Москва, 1868, стр. 207.

<sup>57</sup> В.М. Металлов: Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1893, стр. 95.

<sup>58</sup> Партесное пение есть многоголосное хоровое пение, в котором различные голосовые группы — партии («partes») образуют хоровой ансамбль. Этот род пения был принесен на Московскую Русь в середине 17-го века украинскими певцами. Но еще до сих пор некоторые старые русские певчие и регенты называют всякое свободное сочинение для церковного хора, или даже многоголосную художественную обработку уставных мелодий, «партесным пением», в противоположность пению по слуху или по традиции — «простому пению», хотя бы последнее и исполнялось бы не монодически, а, например, параллельными терциями. В первоначальном своем значении название «партесное пение» прилагается теперь только к хоровым произведениям в специфическом украинско-польском стиле 17-18-го веков.

и последующий ему Металлов делят первую эпоху, основываясь на филологических данных, на три периода: 1) Период «старого истинноречия». В этом периоде полугласные ъ и ь еще произносились в разговорной речи и потом могли быть выпеваемы. В певческих рукописях этого периода над этими ъ и ь стоят певческие знаки — следовательно, эти полугласные могли выпеваться. Таким образом, выпеваемый текст не отличался от выговариваемого. 2) Период раздельноречия, иначе называемый «периодом хомонии»; он продолжался от 14-го века до 17-го. В это время ъ и ь в разговорной речи утеряли свою звучность, или окончательно оглушились в разговорной речи и исчезли из произношения, или же при известных условиях вокализировались (т.е. получили полное гласное значение). Но так как над этими, некогда произносившимися, буквами в певческих рукописях стояли певческие знаки, то при пении ъ и ь были вокализованы. Где ъ — выпевалась гласная О, на месте ь — Е. Это вызвало искажение слова, что влекло иногда за собой и искажение самого смысла. По причине частого окончания -хоумъ (например, видѣхоумъ), выпевавшегося теперь как -хоумо (видѣхоумо), явление это получило название «хомонии» или пения «на он», или «наонного пения» — то есть «на Ѡ» — букву «он» церковно-славянского алфавита. Таким образом, в этом периоде выпеваемый текст стал сильно отличаться от читаемого (например: «единѣ же азѣ» выпевалось как «единоже азо»). 3) Период «нового истинноречия», который начался с богослужебными и текстовыми реформами патриарха Никона (1652-1658). В этом периоде произношение выпеваемого текста было уравнено с читаемым, ъ и ь перестали в пении выпеваться как О и Е. Хомония отчасти задержалась в пении старообрядцев-безпоповцев.

В разделении второй эпохи на периоды Металлов следует Разумовскому. Оба эти автора делят эту эпоху на два периода. В то время как Металлов, писавший свою историю лет 30 после Разумовского, доводит свою историю до конца 19-го века, Разумовский довел свою историю только до середины 19-го века. Оба историка — Разумовский и Металлов берут в качестве характеристики этих периодов чуждые влияния, которые воздействовали на стиль и характер теперь уже многоголосного, богослужебного хорового, пения. Так, они различают:

1) Время от середины 17-го века до конца 18-го века, когда с особенной силой действовали украинско-польские музыкальные влияния. Это — время т.н. партесного стиля.  
 2) Период итальянских влияний — «итальянский период» в русском церковном пении, начавшийся в конце 18-го века и продолжавшийся до того времени, когда Разумовский и Металлов писали свои труды.

А.В.Преображенский<sup>59</sup> делит историю русского церковного пения на пять периодов. 1) От 10-го до 14-го века; 2) От 14-го до 17-го века; 3) 17-й век; 4) 18-й век, и 5) 19-й век. Для своего раздела истории русского церковного пения Преображенский берет другие основания, нежели Разумовский и Металлов, так что система Преображенского только частями совпадает по делению на периоды с системами Разумовского и Металлова. 5-й период основывается у Преображенского на биографических данных о церковных композиторах. Преображенский заключает свою историю первым десятилетием 20-го века. Но ясной системы истории богослужебного пения в России нельзя в этом труде усмотреть. Это — скорее общий обзор, но не научный труд.

Советский ученый Н.Д.Успенский рассматривает в своем труде «Древнерусское певческое искусство»<sup>60</sup> историю богослужебного пения русской церкви от самого его начала (10-11-й век) и до конца 17-го века. Он включает в свое исследование многоголосное пение по западному образцу (т.е. согласно заимствованным на Западе формам), но рассматривает подробно только первую эпоху русского богослужебного пения. Успенский основывает свою систему истории на политической истории государства Рюриковичей, причем делит ее на три периода: 1) Период Киевской Руси, до половины 12-го века, когда государство Киевского Великого Князя распалось на несколько удельных княжеств и Киев стал терять значение главного, «стольного», города. 2) Время небольших феодальных удельных княжеств — время феодальной раздробленности Руси. 3) Церковное пение в Московском государстве.

<sup>59</sup> А.В. Преображенский: Очерк истории церковного пения в России. С.-Петербург, 1910. Так как это издание было выпущено Регентским Училищем, основанным в Петербурге в 1907-м году С.В. Смоленским, и в этом издании упоминается год смерти Смоленского (1909), то можно с уверенностью сказать, что это издание вышло не раньше 1910 и не позже 1914-го года, когда Петербург был переименован в Петроград.

<sup>60</sup> Москва, 1965 г., Издательство «Музыка», 80, 216 стр.

Относительно такого разделения истории русского богослужебного пения можно заметить, что политические изменения в административном разделении Руси не могли иметь для богослужебного пения такого решающего значения, какое имели они для политической истории и для истории экономической и социальной жизни. Церковь оставалась в первую эпоху е д и н о й, представляла собой единую митрополию (с 1589-го года — Патриархат) с несколькими епархиями. Эта церковь имела единый богослужебный чин и богослужебный язык. Поэтому в ней было единое богослужебное пение, одинаковое (не считая неизбежных областных и местных вариантов) во всех удельных княжествах и во всех епархиях.

В то время как можно говорить об административных местных обычаях, которые зависят от различных политических условий, — единство церкви было сравнительно мало затронуто внешними политическими условиями. Поэтому думается, что деление истории богослужебного пения на основании политического устройства и политических событий кажется не совсем соответствующим природе предмета.

Несколько иные пути имеет история богослужебного пения в юго-западных частях территории, принадлежавшей Рюриковичам — в областях, которые отошли к великому княжеству Литовскому и к Польскому Королевству (Белоруссия, восточная Украина, Галиция). История богослужебного пения в этих областях еще не исследована удовлетворительным образом. Поэтому, начиная с 14-го века, наш обзор истории богослужебного пения сосредотачивается на той территории, которая развилась со временем в Российское государство. При этом заметим, что результаты почти что четырехсот-летнего развития богослужебного пения в юго-западных областях имели чрезвычайно важное, почти что революционное, значение для истории церковного пения в России после середины 17-го века.

Также и история богослужебного пения старообрядцев, которые в Московском государстве в середине 17-го века, в результате реформ Патриарха Никона, отделились от иерархии русской церкви, еще не исследована историками церковного пения. Так как отделение старообрядцев произошло после 1668 года, то история богослужебного пения у старообрядцев как таковых начинается с этого времени, так как до отделения их от господствующей церкви можно



говорить только о богослужебном пении православной русской церкви в целом. История богослужебного пения старообрядцев после отделения их от иерархии русской православной церкви представляет очень мало нового. Это было продолжением того же пения, для которого имеется достаточно материала из 17-го века. Поэтому можно сказать, что у старообрядцев продолжается еще последний период первой эпохи в истории богослужебного пения русской православной церкви.

Со времени выхода в свет последнего систематического труда по всей истории русского богослужебного пения прошло более 60-ти лет. Поэтому многое настоятельно требует пересмотра и дополнения. О труде Н.Д. Успенского мы не говорим — но он, к сожалению, захватывает только самое начало второй эпохи.

Принципиальное различие между первой и второй эпохой так резко, что метод Разумовского и Металлова по отношению к этой, второй, эпохе, может считаться удовлетворительным. Во всяком случае необходимыми оказываются некоторые изменения, которые вытекают из более поздних трудов в области истории богослужебного пения. Как было уже сказано, письменные памятники богослужебного пения до второй половины 16-го века были все без исключения монодические, т.е. написаны для одного голоса. Лишь во второй половине 16-го века появляются рукописи для двух и более голосов. Но это многоголосие в корне отличается от современной европейской музыки и никак не основывается на инструментальной музыке. Два характерных признака: монодия и совершенно отличное от европейской музыки многоголосие — вот основные признаки первой эпохи. Возникло ли «раннее русское многоголосие»<sup>61</sup> на русской почве и было ли найдено и создано русскими мастерами, или же было заимствовано много раньше откуда-нибудь, — в данном случае имеет второстепенное значение. Существенно то, что это иное м н о г о г о л о с и е, нежели то, что внезапно врывается в русское богослужебное пение с Запада в середине 17-го века.

Для раздела п е р в о й э п о х и на периоды, основанием могут служить преобладающие роды пения, поскольку они отражаются в дошедших до нас письменных богослу-

<sup>61</sup> В.М. Беляев: Раннее русское многоголосие, см. наш перечень литературы, под № 8.

жебных певческих памятниках. На таком основании в первой эпохе можно усмотреть ч е т ы р е периода.

1. Время от крещения Руси до первых надежных известий о появлении древнейших, доселе известных богослужебных певческих рукописей на славянском языке, которые были написаны на территории русской митрополии и на территории государства рюриковичей. Этот период простирается приблизительно от 988-го года до конца 11-го века. Мы можем назвать этот период «предначальным периодом», так как несмотря на то, что богослужебное пение у русских, уже вне всякого сомнения, существовало, мы не имеем никаких письменных памятников этого пения, а потому в значительной степени вынуждены оперировать с более или менее обоснованными предположениями.

2. Время, когда, судя по письменным памятникам, были в употреблении параллельно д в а, в корне различных, рода пения: а) столповое пение, с его характерной безлинейной («столповой») нотацией, и б) кондакарное пение, также имевшее свою собственную безлинейную нотацию. В соборных храмах практиковался порядок «Великой Церкви», τῆς μεγάλης ἐκκλησίας, песненное последование (ἀσματικὴ ἀκολουθία); в монастырях же был принят константинопольский Студийский типикон. Этот период кончается с 13-м веком. Из 14-го века до сих пор неизвестно никаких памятников с кондакарной нотацией. Но в то же время столповое (знаменное) пение и его нотация продолжали быть в употреблении. Мы назовем этот период «периодом кондакарного пения», т.к. именно наличие памятников с кондакарной нотацией особенно ясно отличает этот период от всех других периодов в истории русского богослужебного пения, хотя, как видно по письменным памятникам, столповое пение имело значительно большее значение и было в большем употреблении, нежели кондакарное.

3. Период господства одного столпового-знаменного пения. По крайней мере известные дошедшие до нас письменные певческие памятники содержат только столбовую нотацию и, следовательно, соответствующее ей столповое пение (т.е. знаменный распев), иногда, судя по нотации, в более или менее мелодически развитом виде. В богослужебных порядках были изменены или даже отменены некоторые особенности константинопольских порядков. Вместо них постепенно начинают преобладать богослужебные по-

рядки святоградско-святогорские (иерусалимско-афонские). Этот период простирается от начала 14-го до 16-го века, то есть до того времени, когда в письменных богослужебно-певческих памятниках наряду со столповой нотацией появляются другие виды безлинейных нотаций (путевая и демественная). На основании симиографических данных границу между третьим и следующим, четвертым, периодом, можно наметить приблизительно на рубеже 15-го и 16-го века.

**4. Период раннего русского многоголосия.** Условно так нами названный период времени характеризуется появлением новых, до тех пор не встречавшихся безлинейных нотаций и до тех пор не упоминавшихся (или почти не упоминавшихся) родов или видов пения — путного и демественного. Эти роды пения появляются рядом с господствующим столповым. Особенностью этих новых родов пения является то, что эти роды богослужебного пения не обязательно должны были исполняться монодически. В этом периоде делаются известны некоторые школы церковных певцов и организованные коллективы их. Появляются первые «азбуки» столповой нотации. В конце 15-го века начинают появляться перечисленные только что главные признаки этого, четвертого, периода. Расцвета этот период достигает в конце 16-го века, а в середине 17-го века как-то сразу обрывается, заканчивая собой первую эпоху.

**В т о р у ю э п о х у** в истории русского пения мы можем назвать эпохой светского западного хорового стиля. Мы не придерживаемся названия этой эпохи, данного ей Разумовским («эпоха партесного пения»), на том основании, что оно неточно определяет характерные признаки этой эпохи. Во времена Разумовского (середина и третья четверть 19-го века) «партесным пением» называлось хоровое пение вообще, без различия стиля. Теперь же «партесным пением» называется тот характерный стиль неодноголосного хорового богослужебного пения, основанного на общем тогда европейском учении о композиции. Оно исполнялось ансамблем различных голосовых групп, «партий» — «partes». Этот стиль особенно культивировался украинскими, «киевскими», певцами, принесшими его на Московскую Русь после 1652-го года. О стилистических и технических особенностях этого стиля речь будет впереди, в своем месте. А так как партесное пение (или партесный стиль) в современном понимании не является характерным для в с е й эпохи, до сего дня, то мы предпочитаем

дать этой второй эпохе более широкую характеристику, нежели дал ей Разумовский.

Также и название, данное этой эпохе Металловым — «эпоха гармонического пения» — не вполне точно. Ибо в эту эпоху в хоровом богослужбном пении применялось не только гармоническое сложение, но также и сложение контрапунктическое, полифоническое, частью как свободное сочинение, частью как полифонная обработка древних уставных мелодий. Поэтому мы избрали приведенную выше характеристику: эпоха светского западного хорового стиля, так как во всей эпохе речь идет действительно о многоголосном хоровом пении, основанном на общеевропейском учении о гармонии и контрапункте, и до известной степени — на учении о формах. Вторая эпоха — это время, когда в богослужение была введена европейская вокальная музыка (понятно, без инструмента), которая стала оттеснять на второй (и иногда на третий) план слово и уставные, ревниво сохраняемые, уставные напевы. В эту эпоху уставное пение сменилось новым. И этим процессом прекратилось дальнейшее развитие древнерусских видов богослужбного пения, а также был положен конец дальнейшему развитию раннего русского многоголосия.

В то время как Разумовский и Металлов разделяют вторую эпоху на периоды на основании одинаковых признаков и одинаковым образом, мы вынуждены предложить другую периодизацию. Дополнение к периодизации, данной Разумовским и Металловым необходимо, так как для последнего, предложенного нами, периода характерные признаки еще не достаточно выявились в то время, когда Разумовский и Металлов писали свои труды.

Для деления второй эпохи на периоды мы должны взять другие основания, чем для деления на периоды первой эпохи. Для второй эпохи мы берем основанием деления на периоды типичные стилистические признаки неодноголосного хорового церковного пения. Этого основания вполне достаточно для нашей цели, так как богослужбный порядок во всей русской церкви за время второй эпохи стабилизировался и остался в основном виде почти без перемен до сего дня. Социальные условия в России изменились в течение второй эпохи коренным образом. В то время как эти изменения оказывали влияние главным образом на музыкальное качество хорового пения, они не имели заметного значения для

сущности богослужебного пения. Зато громадное значение приобретают чуждые влияния, приобретая нередко решающее значение в формировании общего стиля хорового церковного пения. Поэтому за основание характеристики отдельных периодов второй эпохи можно взять инфильтрацию чуждых, иноземных влияний, которые наблюдаются во время второй эпохи.

Мы делим вторую эпоху в истории русского богослужебного пения, подобно первой эпохе, тоже на четыре периода.

**1. Период украинско-польского влияния, период расцвета партесного пения и заимствованного от протестантского хора и им вдохновленного «кантового» стиля.** Этот период продолжался от второй половины 17-го века до второй четверти 18-го века включительно (или немного больше). Начиная с этого периода богослужебное пение перестает пониматься как одна из форм самого богослужения и начинает рассматриваться как м у з ы к а, вносимая в храм.

**2. Период итальянского влияния, особенно итальянской полифонии.** Он продолжался сравнительно недолго — от середины 18-го века до первой трети 19-го века.

**3. Период влияния (и господства) немецкой музыки.** Романтика и поэтические настроения в сильной степени окрашивают настроение (эмоциональный момент!) в церковном пении. Это — время регламентации церковного пения в России, проводимой светской властью.

Разумовский и Металлов причисляют этот период к итальянскому периоду и не считают его за отличный от итальянского периода. Но в этом, третьем, периоде ведущее значение в регламентировании церковного пения во всей России принимает на себя Санкт-Петербургская Придворная Певческая Капелла в лице своих директоров. Эти директора определяли по своему усмотрению стиль для новых композиций для богослужебного употребления и даже сам состав гласовых напевов! Поэтому мы можем с одинаковым основанием назвать этот период в истории русского богослужебного пения петербургским периодом. К этому времени относятся также и научные исследования в области истории, палеографии и симнографии русского богослужебного пения. Результаты этих исследований приводят, отчасти, к четвертому периоду второй эпохи. Третий период простирается от первой трети до конца 19-го века.

4. Последний, четвертый период второй эпохи, период, который, начавшись с исходом 19-го века продолжается и сейчас, характеризуется исканием новых путей для освобождения богослужебного пения от чуждых влияний и заимствований, которые так настойчиво давали о себе знать во время трех предыдущих периодов, и особенно — в третьем периоде. Это знаменовало возвращение к своеобразным, исконно русским, уставным напевам и применение к ним последних достижений русской композиторской техники в соединении с особенностями русского народного музыкального чутья и духа.<sup>62</sup> Ведущее значение в этом периоде переходит от Петербурга с его Капеллой к Москве, к Московскому Синодальному хору с его училищем церковного пения. Начинается этот период на рубеже текущего столетия. Мы можем назвать этот период «периодом московской школы». К моменту революции 1917-го года русское богослужебно-хоровое искусство и церковно-певческая культура достигли своего высшего развития. Выкристаллизовались стилистические признаки и особенности стиля Московской школы. Политические события 1917-го и последующих годов прервали всякое дальнейшее развитие богослужебно-певческой культуры русской церкви и церковно-певческого хорового искусства в каком бы то ни было объеме и вызвали прекращение передачи богослужебно-певческой традиции. Мы на Западе не обладаем сколько-нибудь надежными, исходящими от авторитетных в этом деле лиц, сведениями и известиями о том, что случилось с церковным пением после 1917-го года на территории СССР.

На этом мы заканчиваем вводную часть нашей книги и можем перейти к более подробному рассмотрению отдельных эпох и периодов согласно только что начертанной нами схеме.

---

<sup>62</sup> Закономерность и своеобразные правила русского народного многоголосного пения изложил А. Д. Кастальский в своей книжке: «Особенности русской музыкальной системы». Москва, 1923, 16<sup>о</sup>, 59 стр.

ЧАСТЬ II

# ИСТОРИЯ

ПЕРВАЯ ЭПОХА

(От конца 10-го века до 1652 г.)

## ГЛАВА 6

### ПЕРВЫЙ (ПРЕДНАЧАЛЬНЫЙ) ПЕРИОД

Исторические условия на Руси до крещения. — Проблема письменных памятников. — Первый отдел периода. — Христианство в Киеве до крещения Руси. — Возможные разносторонние церковно-музыкальные влияния. — Второй отдел первого периода. — После крещения Руси до появления письменных памятников богослужебного пения. — Проблема влияний и заимствований. — Искажение летописей. — Браки русских князей и княжен, культурные связи. — Преимущества византийской культуры. — Проблема первой русской иерархии. — Следы глаголицы. — Княжна Анна, греческие певцы. — Доместики — демественники. — Участие народа в богослужебном пении. — Следы византийской культуры. — Просветительная деятельность св. Владимира и Ярослава Мудрого. — Западные параллели. — Проблема трех греческих певцов.

Этот, названный нами предначальным, период охватывает время от 10-го до середины или даже до конца 11-го века. Можно сказать, что в этом периоде истории русского богослужебного пения мы имеем дело не столько с самими фактами, сколько с проблемами о возникновении русского богослужебного пения. До сего дня мы не имеем никаких письменных памятников богослужебного пения из этого периода. И потому мы вынуждены оперировать с гипотезами, основывая их на тех чрезвычайно скудных данных, которые нам дает история этого времени. Чтобы обосновать наши гипотезы, сделаем краткий обзор исторических условий у восточных славян (руссов), поскольку эти условия связаны с христианством. Мы не будем пускаться в подробный разбор этих условий, так как это не относится непосредственно к нашей теме, это — область поли-



тической и церковной истории. Поэтому даже обзор наш будет схематичным. При этом мы никак не должны упускать из вида возможных общемузыкальных, даже языческих влияний. Они могли воздействовать на музыкальное восчувствование и музыкальное мышление только что христианизированных восточных славян, и этим создать известные предпосылки для дальнейшего развития и православной богослужебной мелодии.

Нам кажется целесообразным разделить первый период первой эпохи в истории русского богослужебного пения на два отдела. Первый отдел рассматривает время до крещения Руси (988 г.), т.е. время образования русского государства под властью князей из дома Рюрика.<sup>1</sup> За исключением супруги князя Игоря, Ольги, и Владимира I (и, понятно, его преемников) никто из князей не был христианином. А потому эти князья не имели официального отношения к христианству. Или же, как это имело место с княгиней Ольгой, отношения к христианству имели совершенно личный, частный характер. Тем не менее в государстве Рюриковичей, по крайней мере в Киеве, пребывали многочисленные христиане из варяжских, греческих, армянских, грузинских купцов, а также из западных, уже христианизированных, стран. Христианство не было ни запрещено, ни преследовалось; вероятно, правительство просто оставляло его без внимания.

Все же, мы начинаем рассмотрение истории русского богослужебного пения именно с этого времени, — ибо именно в этом, предначальном, периоде можно говорить о соприкосновении восточных славян с христианским культом и с различными музыкальными культурами христианских народов. Историки церковного пения Разумовский и Металлов не принимают этого времени во внимание.

Мы можем первый отдел нашего периода назвать подготовительным временем: в это время были даны известные предпосылки для восприятия христианской веры и христианского культа, и с тем вместе — христианского богослужебного пения.

<sup>1</sup> Напомним порядок наследования русских князей (еще язычников), до Владимира I, Просветителя Руси. — Рюрик (862-879) был женат (предположительно) на Ефонде, дочери норвежского князя. — Олег (879-912, предположительно брат Ефонды). — Игорь Рюрикович (912-945) — Ольга (супруга Игоря, 945-955, правительница во время малолетства Игоря, с 955 — христианка). — Святослав I Игоревич (955-972). — Ярополк Святославич (972-980). — Владимир I Святославич (единокровный брат Ярополка), Просветитель Руси (980-1015).

Вторым отделом первого периода мы считаем время от крещения Руси (988 г.) до появления древнейших известных нам письменных памятников музыкального (певческого) искусства. Таковым считается Остромирово Евангелие, писанное в 1056-1057 году, с экфонетическими знаками. Этот второй отдел первого периода продолжается до середины 11-го века (или до первых лет 12-го века).

Хотя и из второго отдела первого периода до нас не дошло никаких письменных богослужебных певческих памятников, все же было бы слишком поспешным и неосторожным заключать из этого, что таковых вообще не существовало. Самое большее, что мы можем утверждать, это то, что до сих пор такого рода памятников, возникших на русской территории, как до крещения Руси, так и после, и вообще написанных до известных нам древнейших памятников этого рода, до сих пор не найдено.

Причины для такого отсутствия письменных богослужебных и богослужебно-певческих памятников могут быть различны. Одной из вероятнейших причин нужно считать военные бури, пронесившиеся над восточными славянами, особенно в то время, когда земля восточных славян была миссионерской областью. Подобного рода рукописи были, конечно, собственностью отдельных клириков-миссионеров. И, как таковые, после смерти их владельца или его наследников, или после возвращения владельца на родину, или перехода в другую страну — такие рукописи легко забывались, к ним относились без внимания, и в результате рукопись пропала.

Другой причиной можно считать то, что с развитием богослужебного порядка и пения подобного рода рукопись потеряла свое значение и вышла из употребления, забываясь, материал был употреблен на что-либо другое. Наконец, могло быть, что из каких-либо соображений при систематизации богослужебного пения к концу 11-го века или при какой-либо реформе подобного рода старые рукописи были преднамеренно уничтожены. Кроме того богослужебные рукописи для миссионерского употребления писались, вероятно, на дешевом, а потому непрочном материале, легко портились и пропадали.<sup>2</sup> В миссионерское время было еще, вероятно, мало храмов, а потому вовсе не удивительно, что,

<sup>2</sup> Даже значительно позднее, в конце 14-го века, в монастыре преп. Сергия Радонежского богослужебные книги писались на бересте.

спустя 10 столетий после того времени до нас не дошло никаких богослужебных, постоянно бывших в употреблении книг.

Как известно, первоначальные русские летописи (до нас не дошедшие) довольно рано — как предполагают, во время княжения Владимира II, Мономаха (1113-1125), — были переработаны по указаниям греческой иерархии на Руси в интересах византийцев.<sup>3</sup> Все, что было в этих летописях неприятного для византийцев, было преднамеренно выпущено, материалы, послужившие как источники, — уничтожены, чтобы стереть сами следы возможно другой церковной культуры, бывшей на Руси до укрепления на Руси греческой иерархии и юрисдикции вселенского Патриарха. Такая переработка первоначальных исторических источников была предпринята, когда уже 60 лет (круглым счетом) разделение церковей было уже в силе. Понятно, что для греков было важно умолчать о тех материалах и обстоятельствах, или просто уничтожить такие свидетельства, которые бы так или иначе говорили о возможных отношениях хотя бы и к православным, но не византийским землям, а тем более к западным культурным кругам. Болгарский историк Николаев утверждает,<sup>4</sup> что такие переработки первоначальных русских летописных записей имели тенденциозный и болгарофобский характер. В сказании о выборе св. Владимиром веры ясно заметна противолатинская тенденция, хотя этот выбор веры имел место лет за 60-70 до окончательного разделения церковей (1054). Николаев полагает (цитированное соч., стр. 57), что греки хотели исключить культурную конкуренцию у русских князей. К этой теме мы еще в этой главе вернемся. Конечно, такая переделка летописей не могла ограничиться только историческими и хроникальными записями и некоторыми документами, но должна была затронуть и другие письменные памятники, как, например, богослужебные и богослужебно-певческие рукописи.

<sup>3</sup>Николаев, Вс.: Славяноболгарский фактор в христианизацията на Киевска Русия. София, 1949, стр. 57. (При дальнейшем цитировании: Николаев). — А.М. Амман: Untersuchungen zur Geschichte der Kirchlichen Kultur und des religiösen Lebens bei der Ostslaven/Würzburg (Augustinus Verlag), 1955, S. 27. (При повторном цитировании: Амман). — А.В. Карташев: Очерки по истории русской церкви. I/ II/ Париж, 1959, I, стр. 165. (При повторном цитировании: Карташев, I или II).

<sup>4</sup>Цитированное сочинение (см. наше примечание 3), стр. 36, 40, 57.

## ПЕРВЫЙ ОТДЕЛ

Понятно, что о христианском богослужебном пении руссов может быть речь лишь после их христианизации. После этого акта литургическое певческое искусство становится историческим фактом и получает значение культурного фактора. Однако летописи отмечают, что еще в 882 г. в Киеве правили два варяжских князя, Аскольд и Дир, которые, как предполагают, были уже христианами. Как известно, они были убиты Олегом (879-912), который завоевал Киев для сына Рюрика, Игоря.<sup>5</sup> В свите князя Игоря (912-945) были христиане; при заключении договора между Игорем и византийским императором (Константином VII, Порфирородным, 945) христианские уполномоченные Игоря присягали в Киеве в храме св. Илии.<sup>6</sup> Летопись<sup>7</sup> сообщает, что в это время в Киеве было немало христиан как среди варягов, так и среди хазар. Святослав (955-972) не препятствовал никому из своего окружения принимать христианство, но сам он, несмотря на уговоры своей матери, Ольги, уже христианки, оставался язычником.

Если в Киеве при князьях-язычниках были многочисленные христиане (в данном случае не имеет значения, какой они были национальности и какой были обрядности — византийской, или латинской, или армянской, и т.п.) — то должны были быть и священники и лица, которые бы пели и вообще помогали священнику при богослужении. Неизвестно, к какой обрядности эти христиане принадлежали, нельзя утверждать, что здесь речь идет непременно о византийском и вообще греческом богослужебном чине и о византийской церковной культуре; также нельзя утверждать, что господствовали другие христианские культуры. До 1054 г. у киевских князей не было даже формальных оснований чуждаться тех, кто придерживался западных христианских порядков. Рим и восточные патриархи были

<sup>5</sup> Повесть временных лет. I. Москва-Ленинград, 1950, стр. 20. — II. Москва-Ленинград, 1950. (При повторном цитировании: Повесть, I или II).

<sup>6</sup> Повесть, I, стр. 36-39. Название «соборная церковь», как названа эта церковь в летописи, не обязательно означает кафедральный собор. Название «соборная церковь», или попросту «собор», указывает, что это была, по-видимому, не единственная церковь в городе, а только главная между другими церквями того же места.

<sup>7</sup> Повесть, I, стр. 39.

еще в общении друг с другом. Поэтому придерживающиеся западных богослужебных порядков могли безоговорочно быть на богослужении по восточному, греческому богослужебному чину. Русь, государство Рюриковичей, была тогда еще миссионерской страной. И поэтому там все веры могли рассматриваться равноправными, поскольку они были терпимы правительством и населением. К тому же между иностранными «гостями»-купцами были лица, принадлежавшие к разным верам.

Киев, как известно, лежал на большом пути «из варяг в греки» и был самой южной большой станцией на этом пути, тогда как Новгород был самой северной большой станцией. По этому пути продвигались торговые люди между Византией и Скандинавией. Скандинавия же, просвещенная христианством тоже около этого времени, относилась к культурным областям римского, латинского культурного круга.

Другие торговые пути вели на запад: через чехов — в Регенсбург на Дунае, через поляков — в Бреславль на Одере; эти страны были тоже около того времени христианизированы и принадлежали к сфере влияния Римского Патриархата.<sup>8</sup> Подобно тому, как иностранные гости пребывали в Киеве, так и восточно-славянские, русские купцы ездили и пребывали в чужих западных странах. И таким образом они входили в контакт с различными формами христианской культуры и могли, хотя бы только поверхностно, ознакомиться с их богослужебным пением.

Мы не обладаем никакими точными и надежными сведениями об организации церкви и о юрисдикционной принадлежности христиан в государстве Рюриковичей до 988-го года. Вполне можно предположить, что в таких центрах, как Киев и Новгород, имелись христиане обоих главнейших тогда богослужебных порядков: византийского и латинского (и, вероятно, еще армянского). При этом можно думать, что на юге, т.е. в киевской области, преобладающее значение имело византийское влияние, — особенно по причине ближайших сношений с дунайскими болгарами,

<sup>8</sup> Христианизация чехов и моравов была проведена свв. Кириллом и Мефодием во второй половине 9-го века; поляки были просвещены христианством около 966 г., венгры — тоже в 10-м веке. — Karl Bihlmeyer; Kirchengeschichte. I. Paderborn, 1962 (7. Ausgabe). Ss. 33-34. (При повторном цитировании: Бильмайер).

с Херсонесом в Крыму, с Грузией на Кавказе, — которые придерживались византийской церковной культуры. И, наконец, — с самой Византией. Наоборот, в Новгороде, думается, могли иметь более сильный доступ западные богослужебные порядки. Во всяком случае и Киев имел оживленные сношения с западными странами. Поэтому нам кажется маловероятным, чтобы западные формы богослужения и принадлежащие к нему формы богослужебного пения были бы в Киеве ко времени крещения Руси совершенно неизвестны.

Во всяком случае, при таких условиях знакомство русов с христианским культом (безразлично в какой форме) могло охватывать только те круги населения, которые приходили в соприкосновение с иноземцами, и в массу населения не могло проникать.

Все эти факторы подробно исследованы различными историками русской церкви. Мы привели здесь эти факты в самых основных чертах, так как на основании этих фактов можно заключить: какие культурные влияния могли воздействовать на более позднее формирование православного русского богослужебного пения, и какие факторы подготовили почву для развития богослужебного пения в уже христианизированном государстве Рюриковичей. Та часть населения, которая была уже христианской, имела к моменту организации церкви известную подготовку в отношении христианских культовых форм и относительно христианского богослужебного пения.

Кроме этого комплекса возможных церковно-музыкальных влияний на музыкально-вокальную восприимчивость восточных славян в это «подготовительное время» могли оказывать воздействие тоже и другие элементы музыкальных влияний. Такими могли быть и языческие культовые песни славяно-русов, которые, естественно, основывались на музыкальной системе, свойственной восточнославянскому народу.

По мнению Н. Финдейзена<sup>9</sup> намеки на это можно найти в некоторых русских эпических и языческих культовых

<sup>9</sup>Н. Финдейзен: Очерки по истории музыки в России. I. Москва-Ленинград, 1938, стр. 35-37. Автор цитирует сочинение Г.И. Гаркави: Сказания мусульманских писателей о славянах и руссах. С.-Петербург, 1870. Это издание осталось для меня недоступным. (При повторных цитированиях: Финдейзен, I).

песнях, из которых некоторые сохранились в памяти еще до первых лет нашего столетия.

Так, еще в начале нынешнего века можно было обнаружить в некоторых известных (а теперь решительно забытых) народных русских песнях явные следы языческих культовых действий, при которых такие песни когда-то исполнялись. Например:<sup>10</sup>

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

Едва ли можно сомневаться в том, что здесь дело идет о языческом жертвоприношении, которое сопровождается обрядовой, культовой, песней.<sup>11</sup> Музыкальная основа подобных песен могла оказать влияние и на преобразование принятых извне христианско-богослужебного мелодического, и вообще певческого, богатства. Тем более, что, как известно, некоторые языческие божества были поставлены в параллель некоторым христианским святым.

В некоторых былинах мы тоже можем предполагать несомненные отзвуки различных соприкосновений с чужим музыкально-певческим миром еще в древние времена. Хотя окончательная, нам известная форма былин происходит из несколько более позднего времени (так, в былинах о св. Владимире говорится как о христианине), все же некоторые места из былин ясно свидетельствуют о том, что в памяти народа мыслились музыкальные контакты с другим миром.

<sup>10</sup> Финдейзен, I, стр. 37.

<sup>11</sup> Приходится очень сожалеть, что собиратели русских народных песен и стихов приводят только словесные тексты и совершенно не приводят записи напевов. — Н. Финдейзен цитирует сочинение И.П. Сахарова: Песни русского народа. I. С.-Петербург, 1938. Страницы Н. Финдейзен не указывает.

Правда, здесь речь идет о мирских, эпических песнях. Но в данном случае нам важна не конкретная музыкальная форма (остающаяся, увы, неизвестной), а намеки на известный музыкальный эклектизм в отношении к напевам.

Так, в былине о Добрыне Никитиче мы находим следующее место:<sup>12</sup> когда Добрыня нарядился скоморохом, он играет в Киеве при дворе Владимира на гусях:<sup>13</sup>

«... Он учал по стрункам поваживать,  
Да он учал голосом поваживать,  
Играет-то он ведь в Киеве,  
А выгрыши берет во Цариграде...»

Или по другой версии:<sup>14</sup>

«Заиграет стих еврейский по умильному,  
По уныльному да по умильному  
Заиграл Добрыня по веселому,  
Игрище завел он от Ерусалима,  
Играще другое от Царя-Града,  
Третие от стольна Киева».

И в былине о Соловье Будимировиче:<sup>15</sup>

«... Игры-сыгрыши ведет он от Царя-Града,  
А другие ведет от Ерусалима,  
А все малые припевки из-за синя моря,  
С за-синя моря Веденецкаго».

Даже если учесть поэтическую вольность, все же ясно, что в памяти сказителей продолжал жить известный эклектизм в музыкально-певческой области, из раннего киевского времени. На основании этого мы можем предположить, что тогда существовал контакт не только с византийскими музыкой-пением, но и с еврейской вокальной музыкой (не через хазар ли, исповедывавших иудейство?), которую былина характеризует как «уныльную» и «умильную». Можно при этом думать и об арабской музыке, ибо многие арабские купцы посещали Киевскую и Новгородскую Русь. Наконец, вполне допустимы музыкальные контакты и с северными италиянцами («с за-синя моря Веденецкаго»).

<sup>12</sup> Былины. Москва, 1957, стр. 145. (Издание Московского Университета). — Исторический Добрыня был дядей св. Владимира, см. Повесть, II, стр. 15-20, 295, 492.

<sup>13</sup> Древнерусский струнный щипковый инструмент, отчасти похожий на цитру.

<sup>14</sup> Финдейзен, I, стр. 70-71; взято им из книги: П. Авенариус: Книга былин. С.-Петербург, 1883 (3-е издание), стр. 4-5.

<sup>15</sup> Финдейзен, I, стр. 71 (Авенариус, цитированное сочинение, стр. 62).



Для нас важно не фактическое заимствование напевов, а идея, что Русь когда-то могла познакомиться с напевами (и тональной системой) других народов и стран и пользоваться этими напевами. Таким образом, на музыкальное (певческое) мышление восточных славян воздействовали не только греки-византийцы, но также и другие народы, с которыми Киев и Новгород имели культурные контакты.

Разумеется, мирские певцы имели значительно большую свободу в выборе и применении напевов различного происхождения, нежели христианские богослужебные певцы. Последние были связаны структурой богослужебных текстов и богослужебным чином. К тому же при принятии культовых форм от другого народа должны были быть переняты — по крайней мере в начале — также и певческие формы и сами напевы. Из перенятого могут быть развиты новые, собственные формы.

Если мы при всех этих в о з м о ж н ы х влияниях сосредоточим наше внимание только на христианских влияниях, то наше внимание привлекают две важнейшие христианские церковные культуры:

1) Восточная, византийская, и 2) западная, латинская. Эта последняя могла в описываемое время содержать также и византийские культурно-музыкальные элементы.

В середине 10-го века византийская культура достигла своего апогея<sup>16</sup> и значительно превосходила тогдашнюю культуру Запада. Известно, какое влияние имели греческие монахи (то есть, носители византийской культуры) в Священной Римской Империи германской народности. Нередко в западных церквях молились и пели по-гречески. Сохранились рукописи, в которых некоторые песнопения на греческом языке написаны латинскими буквами и снабжены западными безлинейными певческими знаками.<sup>17</sup> Много значит также основание преподобным Нилом обители Гротта Фератта около Рима (9-й век), в которой до сего дня поддер-

<sup>16</sup> Амман, цитированное сочинение, стр. 14-24. — Любопытно известно описание жизни византийского двора у Лиутпранда Кремонского: *Antropodosis. Migne. Patrologiae cursus comp.; ser. lat., p. 136.*

<sup>17</sup> Amman, *op. cit.*, p. 16. — L. Pralle: *Der Gebrauch griechischer Texte in der römischen Liturgie.* «Tübinger Quartalschrift», 1948, H. 4, Ss. 385-397. Zitiert bei Amman. — E. Jammers, R. Schlotterer, H. Schmidt, E. Waeltner: *Byzantinisches in der Karolingischen Musik.* «Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress. München 1958». München, 1959, Ss. 1-29.



земель с уже христианизированными чехами и моравами богослужбное пение на славянском языке могло попасть и в Киев. Но против такой возможности говорит тот факт, что славянская литургия (т.е. литургия на славянском языке) была решительно запрещена папой Стефаном V-м (885-891). В качестве богослужбного языка был указан только латинский язык.<sup>18</sup> Но восточные славяне тогда не были еще христианизированы (время княжения Олега). Поэтому, если и имелись контакты у киевских и новгородских руссов с чехами, то, что касается богослужения и богослужбного пения, к моменту крещения Руси может быть речь только о латинской форме богослужения.

Наиболее вероятный путь, по которому могло идти на Русь влияние деятельности свв. Кирилла и Мефодия — это путь через Дунайскую Болгарию. Но на этом пути мы можем говорить о плодах деятельности свв. Кирилла и Мефодия только в том виде, в каком богослужение и богослужбное пение на славянском (на староболгарском) языке развили ученики свв. Кирилла и Мефодия.

От времени смерти ученика св. Мефодия, Климента Охридского († 916), до крещения Руси прошло 72 года. От смерти св. Кирилла († 869) — 119 лет, а от смерти св. Мефодия († 865) — 103 года. Промежуток времени достаточно большой для того, чтобы могли произойти кое-какие изменения в первоначальных напевах. В данном случае эта проблема относится к области истории древнеболгарского певческого искусства. Лишь после того, как в области древнеболгарского богослужбно-певческого искусства исследовательскими трудами будут достигнуты какие-нибудь конкретные и документированные результаты, можно будет сказать что-либо более или менее определенное о том участии, которое имели в формировании богослужбного пения, после основания русской православной церкви, болгарские певцы.

Мы должны, насколько это возможно, сделать экскурс в историю болгарского богослужбного пения в 10-м веке. Развитие этого искусства в древней болгарской церкви имеет значение для вновь основанной православной церкви у восточных славян.

<sup>18</sup> P. Duthilleul: L'evangelisation des slaves. Cyrille et Methode. Tournai (Desclée), 1963, pp. 170-171. (При дальнейшем цитировании: Duthilleul).

Здесь мы опять стоим перед теми же затруднениями, как и в вопросе о пении до появления древнейших до нас дошедших древнерусских певческих рукописей. До сих пор не найдено еще никаких письменных памятников богослужебного пения болгарской церкви из начального времени ее бытия. Еще нет в специальной литературе систематического ученого труда по истории богослужебного пения древней болгарской православной церкви. Кое-что из этой области мы находим в основоположительном труде г-жи Раины Паликаровой-Вердейль.<sup>19</sup>

Г-жа Паликарова-Вердейль утверждает, что в 886-889 году в Охриде была основана школа, в которой преподавалось и богослужебное пение. Паликарова-Вердейль называет эту школу «музыкальной». Школа эта тесно связана с именем св. Климента Охридского. Св. Климент родился в Македонии, около 840-845-го года.<sup>20</sup> Он сопровождал свв. Кирилла и Мефодия в Моравию; после смерти св. Мефодия (885) он вернулся с несколькими другими учениками свв. просветителей славян в Болгарию, где он в царствование царей Бориса-Михаила I (852-889), Владимира (889-893) и Симеона (893-927) стал епископом<sup>21</sup> и пребывал в Охриде. Основанная им здесь школа воспитала певцов высшего художественного уровня. Феофилакт<sup>22</sup> сравнивает этих певцов с константинопольскими певцами, которые тогда пользовались большой славой. Г-жа Паликарова полагает, что болгарские певцы охридской школы культивировали византийское богослужебное пение. Но она при этом не опирается в своем утверждении на какой-либо источник. Все же это утверждение может быть верным: если Феофилакт сравнивает болгарских певцов охридской школы с византийскими певцами, то можно предположить, что культивируемые болгарскими певцами род и манера пения были византийскими. Иначе говоря, болгары переняли византийское богослужебное пение и применили его к славянскому (староболгарскому) языку переведенных с греческого языка песнопений.

<sup>19</sup> R. Palikarova-Verdeil: La musique byzantine chez les bulgares et les russes. Copenhagen, 1953, p. 59. — Stefan Lazarov: Die althbulgarische Musik und die Kyrillo-Methodianische Tradition. «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1966, S. 56.

<sup>20</sup> Palikarova-Verdeil, op. cit., p. 55.

<sup>21</sup> Duthilleul, op. cit., p. 163.

<sup>22</sup> Migne. Patrologiae cursus compl.; ser. graeca, T. 126, col. 1194. — Palikarova-Verdeil, op. cit., p. 56, note 5.

Подобного успеха в искусстве пения болгарские певцы 10-го века могли достичь только в том случае, если они были систематически, практически и теоретически соответствующе образованы. Поэтому г-жа Паликарова-Вердейль полагает,<sup>23</sup> что св. Климент устроил преподавание музыки в своей школе по образцу и программе высшей школы в Константинополе. Значит, ученики должны были изучать порядок богослужения, нотацию, теорию, искусство исполнения — одним словом, должны были изучать всю музыкальную систему византийцев (как известно, в программу константинопольской высшей школы того времени, где одно время профессорствовал Константин — будущий св. Кирилл) входила музыка. Г-жа Паликарова-Вердейль полагает далее,<sup>24</sup> что напевы этой (македонской) охридской школы не могли быть оригинальными. Основываясь на мнении Фр. Дворника,<sup>25</sup> страницы (317-318) труда которого она цитирует, г-жа Паликарова-Вердейль утверждает, что поскольку дело не касается переводов с греческого, а дело идет о новых текстах песнопений — можно говорить только о подражании греческим образцам. Но подражание форме текста не означает еще полного, рабского, во всех мелочах, принятия византийских мелодий и византийской манеры пения, особенно если мы примем во внимание различный способ артикуляции при произношении слов и различие музыкального восприятия. Артикуляция при произношении слов и способ подачи звука имеют громадное влияние и на певческую артикуляцию, и, через нее — на интонирование при пении.

По этому всему г-жа Паликарова-Вердейль<sup>26</sup> считает св. Климента Охридского основателем болгарской религиозной музыки и болгарского богослужебного пения. Основанная св. Климентом школа существовала еще около ста лет,<sup>27</sup> т.е. до 990 г. — или до разрушения болгарского царства императором греческим Василием II, Болгаробойцей, в 1014-м году. Поэтому ученики этой школы легко могли в эпоху крещения Руси (988), или в ближайшие годы до и после этой даты, прибывать в Киев и вообще на Русь. А

<sup>23</sup> Palikarova-Verdeil, op. cit., p. 57.

<sup>24</sup> Palikarova-Verdeil, op. cit., p. 58.

<sup>25</sup> Fr. Dvornik: Les slaves, Byzance et Rome au IX siecle. Paris, 1926.

<sup>26</sup> Palikarova-Verdeil, op. cit., p. 19.

<sup>27</sup> Palikarova-Verdeil, op. cit., p. 60.

после болгарской катастрофы 1014-го года они могли просто искать политического убежища у тогда уже православных русских князей, и таким образом передавать свое искусство и опыт певцам новооснованной православной церкви восточных славян-руссов. Если ко времени смерти св. Климента Охридского богослужбное пение болгарской православной церкви было тождественно с византийским, ему современным, богослужбным пением, — то все же до крещения Руси прошло еще 70 лет, что соответствует смене двух поколений. А от смерти св. Климента до разрушения болгарского царства прошло уже 98 лет, за которые могло уже смениться три, если не четыре, поколения певцов. Славянское (болгарское) музыкальное мышление уже могло оказать свое влияние на первоначальный, перенятый у византийцев, образец.

При этом нужно иметь в виду, что в Болгарии 9-го века нельзя исключать и западных культурных влияний, исходящих из латинского культурного круга.<sup>28</sup> Как известно, болгарская церковь некоторое время подлежала юрисдикции римской церкви.<sup>29</sup> Особенно возможным кажется изменение первоначально воспринятых от греков богослужбно-певческих форм, и предположительное их комбинирование с западными элементами, если принять во внимание ценность и редкость книг и вызванную этим необходимость устной традиции. Металлов<sup>30</sup> полагает, что восточные части

<sup>28</sup> Stefan Lazarov, *op. cit.* (см. выше наше примечание 19, стр. 200. — На возможность западных влияний намекают, между прочим, следующие слова: *ѡлтарь* (или *ѡлтарь*); греческое название этой части храма *το ἱερον*, соответствующее славянскому, очень редко употребляемому *свѣтлице*, в то время как обычно употребляется слово «алтарь». Происхождение этого слова от латинского *alta ara* не может подвергаться сомнению. Также слово *свѣтитель* (архиерей) есть точный перевод латинского слова *sacerdos* (раздаватель, податель освящений; «святитель» — тот, кто освящает). Это слово употребляется почти также часто, как и слово «архиерей» — *ἀρχιερεὺς* («священноначальник»). Слово же «святитель» не имеет в греческой терминологии эквивалента. Зато имеется слово *ἱεροουργός* — «священнодействитель» (см. Кондак святителю Николаю Мирликийскому, 6-го декабря). Также и выражение *комѣкати* («причащать»), находящееся в древнейших славянских письменных богослужбных памятниках, образовано из латинского *communicare*. Напр., в Синайском Евангелии, II, стр. 5: «и комѣкаетъ ѿ оба и по комѣканъ».

<sup>29</sup> Duthilleul, *op. cit.*, p. 83-90.

<sup>30</sup> В.М. Металлов: Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. Москва, 1912, стр. 43.

болгарского государства были подвержены влиянию византийской культуры, в то время как западная и северная части болгарского царства, топографически расположенные гораздо ближе к странам латинского культурного мира, могли испытывать сильнее влияние этого мира. На тех же основаниях, болгары на западе и на севере царства скорее забыли византийские напевы при изустной передаче и изменили их согласно своему национальному музыкальному чувству. Таким образом — как полагает Металлов — уже довольно рано могли из греческих напевов образоваться новые, славянские напевы.

Есть и другие основания для возможности более или менее самостоятельного развития богослужебно-певческого искусства болгарской церкви. Упомянутое выше сравнение искусства болгарских певцов с искусством греческих певцов может относиться только к качеству исполнения, и не относиться обязательно к тональной и мелодической тождественности болгарской и византийской певческих систем. Кроме того, мы должны учесть еще один фактор: стремление болгарской церкви административно отделиться от Константинополя и в древнейшие времена, и в позднейшие. Это достаточно хорошо известно. При таких стремлениях, конечно, болгарские певцы, усвоившие музыкальную систему византийцев, могли на основании ее развить более или менее самостоятельную деятельность. Особенно для того, чтобы развить свои напевы и свои роды пения, нужны не только практические знания и развитое музыкальное чувство, но нужны также и известные теоретические знания — тем более, что просодия славянского языка иная, чем языка греческого. Это последнее обстоятельство и не позволяло непосредственной пересадки византийского мелодического образца на славянский перевод того же текста. Различный слоговой состав, различное положение словесных ударений (для древнеславянского языка наука до сих пор еще не установила бесспорно положение этих ударений) должны были требовать перемены мелодической формулы при координировании византийских мелодий (и византийской манеры пения!) со славянским текстом. И такая перемена могла с течением времени удалить до известной степени болгарские напевы (и саму манеру подачи звука) от византийского образца.

Это все — гипотезы, которые в свое время должны быть проверены на основании памятников (которые до сих пор

остаются еще не найденными, хотя, несомненно, должны были существовать). Во всяком случае, мы не вынуждены и не обязаны считать, что единственной возможностью в 9-10 веке для болгарской православной церкви была полная пересадка византийских богослужебно-певческих образцов на славянские переводы богослужебных текстов.

Нам важно иметь представление (хотя бы и на основании обоснованных гипотез) о возможном и вероятном положении болгарского православного богослужебного пения ко времени появления древнейших богослужебных певческих памятников на русской земле.

По этой причине мы не будем в дальнейшем говорить об истории богослужения болгарской церкви после основания православной церкви русской.

И теперь мы подошли вплотную ко второму отделу первого, предначального, периода первой эпохи в истории русского богослужебного пения.

## ВТОРОЙ ОТДЕЛ

Этот отдел охватывает время от крещения Руси<sup>31</sup> (т.е. от 988-го года) до появления старейших из известных нам письменных памятников русского богослужебного музыкального певческого искусства. Таковым памятником является, как мы уже говорили, Остромирово Евангелие,<sup>32</sup> снабженное экфонетическими знаками, написанное в 1056-1057 году. Итак, возьмем как наиболее позднюю границу первого периода, и вместе с тем границу всего предначального, подготовительного периода, вторую половину 11-го века. Остромирово Евангелие (не считая т.н. «Куприановских листков») остается до сих пор единственным явлением подобного рода в области богослужебно-вокального искусства. Должно было пройти еще около четырех или трех десятилетий, чтобы появились надежные письменные сви-

<sup>31</sup> Мы берем эту дату потому, что ее придерживается большинство историков русской церкви и русской истории. Мнения некоторых историков, которые дату крещения Руси отодвигают на два-три года позже, мы здесь не приводим, так как эта незначительная разница не имеет для нашей темы никакого значения.

<sup>32</sup> См. статью К. Попадопуло-Керамевса: Происхождение нотного музыкального письма у северных и южных славян, по памятникам древности, преимущественно византийским. «Вестник археологии и истории». С.-Петербург, 1906, кн. XVIII, стр. 134, примечание 2.



летельства богослужебного пения — собственно певческие богослужебные, снабженные нотацией, книги.

Если не считать этих памятников, которыми мы начинаем следующий период, для рассматриваемого времени, как и для первого отдела нашего периода, характерным признаком служит отсутствие письменных богослужебных певческих памятников. Но в отличие от первого отдела, в летописях теперь встречаются некоторые, хотя и скудные, косвенные и прямые, сообщения, касающиеся богослужебного пения. Но так как эти сообщения очень скудны, мы вынуждены также и для второго отдела оперировать главным образом с гипотезами. Впрочем, время, которое мы назвали первым, предначальным периодом, представляет много неясного и загадочного не только для историка русского богослужебного пения, но и для историка русской церкви, и для историка России вообще. Можно сказать, что исторические факты, касающиеся богослужебного пения русской церкви в 11-м веке, окутаны еще густым туманом, из которого слабо вырисовываются неясные очертания некоторых конкретных фактов. Это не дает возможности сказать что-либо конкретное относительно русского богослужебного пения того времени.

В течении первого периода, и именно второго его отдела, происходила организация православной церкви в государстве Рюриковичей. В этом процессе организации, в исторических источниках, дают себя распознать пробелы, которые указывают на известную неустойчивость некоторых фактов. Лишь во второй половине 11-го века можно усмотреть некоторую устойчивость: возникают монастыри, есть известия об организации и систематизации богослужебного пения. Наконец, как мы говорили, становятся известны и богослужебные певческие книги, снабженные нотацией, — что начинается собой уже следующий период.

И вместе с тем начинается документально обоснованная история русского богослужебного пения, и мы можем уже систематически проследивать его непрерывное развитие до 1917-го года, а быть может — и до сего дня.

С крещением восточных славян, — иначе говоря, с поставлением христианства, в православной, греческой его форме, в положение государственной религии тогдашним (988 г.) единовластителем Руси, Великим Князем Владимиром, стоит в связи вытекающая из этого организация

церкви и проблема происхождения богослужебного пения этой церкви среди новопросвященных восточных славян. Христианство было введено в византийско-православной его форме в то время, когда Римская церковь находилась еще формально в вероисповедном и в литургическом общении со всеми восточными патриархами, т.е. была формально православной. Православная церковь в государстве Рюриковичей была поставлена Константинопольским Патриархом, в согласии с византийским императором, под руководство греческого митрополита, от которого зависели несколько епархиальных епископов, которые не должны были быть непременно греками. Тем самым русская митрополия стала областью вселенского (константинопольского) патриархата.

Весьма распространено мнение, что первоначальным богослужебным пением русской церкви при ее организации и по крайней мере в течении первых десятилетий после ее организации было греческое пение, т.е. полная пересадка греческих напевов и манеры, а также и системы, на русскую, славянскую почву. Как полагают, это должно было произойти неизбежно: мелопея византийского богослужебного пения была применена к славянскому переводу богослужебных текстов. Соответственно этому должна была быть перенята от греков и система письменной записи пения, для того чтобы на основании такой записи певец мог бы воспроизвести голосом записанное. Это заимствование системы певческого письма, как в его графике, так и в его грамматике, должно было быть, как думают, в полном объеме. Лишь позже, с течением времени, эта принятая от византийцев система была русскими певцами развита в собственный тип пения с соответствующей ему безлинейной нотацией, образцом для которой послужила византийская певческая нотация.

Так можно вкратце, схематически, очертить общее, господствующее мнение о происхождении русского церковного пения. Этот взгляд стал почти что догмой и отправным пунктом всех работ об истории русского церковного пения.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. Москва, 1867-1869, стр. 57-58. — В.М. Металлов: очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1893. Стр. 52-53, 57. (При повторном цитировании: Металлов, Очерк истории). — И.И. Вознесенский: О церковном пении православной греко-русской церкви. Большой и малый знаменный распев. См. наш перечень литературы, № 85. — Н.Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство. Москва, 1965, стр. 20-25.

Разумовский и Металлов полагают, что церковное пение русских уже в самом начале могло испытывать в своей первоначальной стадии известные влияния с болгарской стороны. Но при этом обращает на себя внимание то обстоятельство, что с особенной настойчивостью подчеркиваются отношения русских исключительно к греческой, византийской церкви. О возможных контактах с крутами, принадлежащими к западной церкви, совершенно умалчивается. Историк русского богослужебного пения может показать, что такие контакты вовсе и не существовали. Для Разумовского, Металлова и их последователей и современников области, состоявшие под высшей юрисдикцией Рима, были областями абсолютно отделенными в вероисповедном отношении и совершенно чуждыми, даже враждебными в культурном отношении. И потому а priori считалось, что какие-либо влияния с этой стороны или даже просто культурные контакты с западными неправославными странами просто исключаются. Этот взгляд распространялся и на область богослужебного пения, и по этой причине историки церковного пения считали возможным только византийское влияние — даже для того времени, для которого мы не знаем никаких письменных славянских богослужебно-певческих памятников. Византия была православная, восточные славяне были просвещены Византией; запад был католическим (хотя в то время еще не было разделения церквей!), а «католический» был синонимом «латинского». И это обстоятельство, по мнению историков, исключало всякую возможность каких-либо влияний на богослужебное пение, кроме византийских.

Для истории первоначального богослужебного пения русских, того пения, из которого, как мы увидим далее, развились более поздние формы русского церковного пения, нужно такой взгляд пересмотреть. Вместе с этим возникает вопрос: основывается ли такой взгляд на исторических фактах, или же это постулат, основывающийся на одностороннем, предвзятом мнении? Быть может такое одностороннее, и потому предвзятое, мнение историков русского церковного пения возникло вследствие строгой цензуры в России в 19-20 веках, которая подчеркивала полное культурное отделение и противоположность русской православной церкви по отношению к западной, католической церкви. Поэтому можно допустить, что взгляд этих историков бессознательно не мог быть вполне объективным.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Заметим, что особенно в середине 19-го века, когда началось изучение системы и истории русского богослужебного пения, русскую церковь официально называли «православной греко-российской церковью».

Как было уже нами сказано, первоначальные подлинные русские летописи и летописные записи не дошли до нас в своем самом первоначальном виде. Они были, как предполагают,<sup>35</sup> в 12-м веке пересмотрены под руководством греческой иерархии на Руси. Эта переработка была тенденциозна в интересах византийских, а не только в интересах Православия, в смысле этого слова после 1054-го года, т.е. после окончательного разделения церквей.

Если первоначальные записи летописей были при такой переработке изменены, и при этом, очевидно, роль Византии для древнейшей истории русской церкви (и Руси вообще) особенно подчеркивалась, — то в измененных или вовсе опущенных частях летописных записей должно было содержаться нечто, что было крайне неприятно для византийцев. А носителями византийской культуры на Руси был греческий митрополит со своим греческим клиром. В интересах византийского государства было всю историю Руси, теперь тесно связанную с православной церковью, так представить, что якобы до прихода византийского клира киевское государство представляло собой духовно дикую, некультурную, в полном значении слова «варварскую» страну. И что только византийцы принесли культуру и цивилизацию (в самом широком смысле слова). Но, если действительность была иная, и среди руссов действовали какие-либо другие носители культуры, то деятельность их должна была быть замолчана и следы их деятельности, хотя бы в виде летописных записей, тщательно уничтожены и замаскированы.

Уже только тот факт, что первоначальное содержание первых летописных записей было изменено, и вытекающие из этого умозаключения вынуждают нас занять осторожную позицию по отношению к «догме» об исключительно византийском происхождении русского богослужбного пения.

И другие соображения побуждают нас к пересмотру господствующих воззрений на происхождение русского церковного пения.

Известно, что св. Владимир вскоре после крещения своего народа, в 989-м году, построил в Киеве храм в честь Богоматери и назначил на содержание храма и его клира одну десятую часть своих доходов, почему и храм этот стал

<sup>35</sup> См. выше наше примечание 3. Николаев, стр. 57. — Амман, стр. 27. — Карташев, стр. 165.

называться «Десятинной церковью».<sup>36</sup> Обычай уделять на содержание храма и клира десятую часть своих частных доходов является, как это утверждают Голубинский и Карташев, западным, а не византийским обычаем.<sup>37</sup> 48 лет позже, его сын, Ярослав I Мудрый, построил в Киеве, в 1037-м году, Софийский собор, и Софийский собор в Новгороде Великом (1045 г.), а также и другие храмы, которые летописями только упоминаются. В последней четверти 11-го века возник в Киеве Киево-Печерский монастырь.<sup>38</sup> Правда, еще до его основания были в Киеве монастыри. И вполне можно предположить, что должны были непременно существовать и богослужебные книги: ведь совершалось же богослужение, а при богослужении пели. Очень маловероятно, чтобы все молитвословия и все песнопения — другими словами весь при богослужении необходимый материал — содержался бы в памяти и богослужения совершались по памяти, без письменной записи. Также очень трудно допустить, чтобы такие богато украшенные церкви, как Десятинная (что доказано было раскопками этой церкви), софийский собор и в Киеве, и в Новгороде не были бы своевременно снабжены богослужебными книгами. Конечно, можно себе представить (хотя и с трудом), что в самом начале христианства на Руси пение могло совершаться и не по невмируемым текстам, по каким-то наизусть известным образцам. Но при такой изустной передаче напевы, передаваемые наизусть, по преданию, гораздо более были подвержены переменам вследствие различных причин и посторонних культурных факторов, нежели тем или иным способом записанные напевы. Сторонние влияния могли возникать при контакте с христианами других культурных кругов и других богослужебных порядков. При этом вовсе не обязательно думать о латинянах; не будем упускать из вида, что в Киеве в то время были и армяне.

Спрашивается: как и где так основательно исчезли всякие письменные следы богослужебных рукописей времени после крещения Руси до середины 11-го века? Исчезли ли они естественным путем при пожарах, войнах, грабежах и т.п., — или же они были преднамеренно уничтожены? В 12-м

<sup>36</sup> Повесть, I, стр. 85, под 996-м годом; II, стр. 348.

<sup>37</sup> Карташев, I, стр. 204. Но обычай давать одну десятую своих доходов в пользу церкви был также известен и Византии («μороφ»).

<sup>38</sup> Карташев, I, стр. 224-225.

веке, из которого до нас дошли, и притом — в сравнительно хорошем состоянии, некоторые богослужебные певческие (и не певческие) рукописи, писанные на Руси, пожары, войны, грабежи и тому подобные невзгоды случались не реже (если не чаще), чем в 11-м веке. Войны между родственниками, удельными князьями, в 12-м и 13-м веках были многочисленнее, чем в 11-м веке.

Поводам для позднейшего преднамеренного уничтожения богослужебных рукописей (включая сюда и певческие рукописи) начала 11-го века, — могли быть (по крайней мере, не исключаются совершенно) только что упомянутые посторонние, не-византийские богослужебно-певческие влияния, и особенно те, которые действовали до критических годов — 1014 (разрушение болгарского царства и упразднение болгарской автокефалии) и 1054 (окончательное разделение церквей).

Первые известия об организации православной церкви и ее клира в государстве св. Владимира происходят из времени крещения Руси. Мы можем поставить вопрос: исключает ли наличие греческой (или вообще восточной православной) иерархии в описываемое время какую бы то ни было возможность западных (значит, не византийских) контактов и культурных влияний? Не принимая во внимание уже существовавшие тогда догматические, обрядовые и дисциплинарные различия между западной (римской) и восточной (константинопольской) церковью, — с формальной точки зрения была тогда только одна православная церковь, состоящая из пяти патриархатов (Рим, Константинополь, Александрия, Антиохия, Иерусалим). Поэтому, ни св. Владимир, ни его ближайшие наследники до 1054-го года не имели оснований отстраняться от западной части православной церкви и избегать каких-либо культурных с ней сношений. Такие сношения тогда ни с какой стороны не нарушали бы православности, хотя Владимир и его народ приняли крещение от восточной части всей Православной Церкви. Нельзя ни требовать, ни ожидать, чтобы у восточных славян была бы та же антипатия по отношению к народам, принадлежащим к латинскому культурному кругу, какая была к ним у византийцев, — и к тому же, такое же презрительное отношение к другим культурам и цивилизациям, какое, как известно, было у византийцев по отношению к латинянам.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Georges Ostrogorsky: Histoire de l'état Byzantin. Paris (Payot), 1956.

Мы можем поэтому предположить, что с принципиальной и дисциплинарной точки зрения нельзя исключать возможность влияний из западного культурного круга в области церковного пения, как, например, в отношении тональной системы, певческой техники, механики подачи звука и т.д. При современном состоянии документальных средств, мы не имеем возможности ни доказать, ни отрицать саму возможность таких влияний. Это остается для нас не исключенной возможностью и как одна из важных проблем истории и сущности русского богослужебного пения.

В пользу возможности таких контактов в первую очередь говорят родственные отношения св. Владимира и его сыновей, направленные в сторону Запада. При этом мы не ограничиваем наш обзор временем непосредственно после крещения самого Владимира, но принимаем во внимание и то время, когда он был еще язычником. Это мы делаем из тех соображений, что подобного рода связи открывают доступ различным культурным влияниям, даже в церковно-музыкальной области.

В 11-м веке (присчитывая сюда и год крещения Руси, 988) мы можем насчитать 4 брака из киевского княжеского круга в германские страны,<sup>40</sup> и столько же из германских стран в русскую княжескую среду;<sup>41</sup> 7 браков из Англии и Скандинавии (между ними и языческие жены Владимира) и 2 брака в эти страны;<sup>42</sup> один брак в Чехию и Моравию

<sup>40</sup> Выражения: заключение брака «в» следует понимать в том смысле, что русская княжна вышла замуж за иноземца; выражение брак «из» мы употребляем в том случае, когда русский князь взял жену из иной земли. Знак ∞ означает заключение брака между именованными здесь лицами.

<sup>41</sup> Один из сыновей Владимира I ∞ на дочери графа Энингского Куно (прибл. 1018-1019); — Владимир Новгородский ∞ Ода Штадская (около 1043); — Святослав II Киевский ∞ (Киликия?) Дитмарсенская (около 1050); — Ярополк Туровский ∞ Кунигунда Орлампюндская (около 1073); — одна из дочерей Владимира I ∞ за маркграфом Бернгардом Фордмаркским; — Пракседа (Параскева) Киевская ∞ императором Генрихом IV (около 1089); — одна княжна Туровская ∞ граф Готтбер Тюрингский (около 1087); — см.: N. de Baumgarten: *Généalogies et mariages occidentaux des rurikides russes du X-e au XIII-e siècle*. «Orientalia Christiana». Roma, 1928, Vol. IX, N. 35. (При повторном цитировании: Баумгартен).

<sup>42</sup> Ярослав I ∞ Ингигерда (Ирина) Шведская (около 1019); — Владимир II Киевский ∞ Гида английская (около 1070); — Мстислав I Киевский ∞ Христиана Шведская (около 1095); — Елизавета Киевская ∞ Гаральд норвежский (около 1044, во втором браке ∞ Свен Ульфрон датский, около 1067). — См. Баумгартен, цитированное сочинение.

(одна из языческих жен Владимира), два брака в Венгрию, два — из Венгрии, один брак во Францию, один — в Польшу, три — из Польши, один брак из Померании. В общей сложности в этот период времени можно насчитать 19 браков князей из дома Рюрика с западными владетельными домами и 10 браков русских княжен с западными принцами — всего 28 браков<sup>43</sup> в западном направлении. Нельзя думать, чтобы киевские князья, которые имели такие тесные родственные связи с западными владетельными, уже христианскими, родами,<sup>44</sup> не имели при этом никакого соприкосновения с христианскими же, но западными культовыми формами.

Но брачные связи киевских князей с восточным, византийским, культурным кругом немногочисленны. (Одна языческая жена Владимира происходила из дунайской Болгарии). Мы можем в нашем периоде насчитать один брак в Византию, четыре брака из Византии (одна из языческих жен Владимира, вдова его брата Ярополка, была пленной греческой монахиней). В общей сложности мы имеем только 6 браков в области восточного, византийского культурного круга.<sup>45</sup>

Правда, мы говорим о браках лиц, принадлежащих к княжеским родам. Если мы допустим, что и в кругу княжеских дружин и вообще не в кругу княжеских семейств могли заключаться такие браки, то нам кажется, что возможность контактов с западным культурным кругом почти неизбежна.<sup>46</sup> Уже при основании Печерского монастыря в

<sup>43</sup> Баумгартен, стр. 67-68.

<sup>44</sup> Западный император Оттон III приходился племянником христианской супруге Владимира I, Анне византийской.

<sup>45</sup> Баумгартен, стр. 69.

<sup>46</sup> На известное западное влияние указывает богослужebное употребление колоколов у русских в противоположность византийцам. Е. Голубинский: История русской церкви, вторая половина первого тома. Москва, 1881, стр. 229. Голубинский ссылается на IV том синтагмы Ралли и I Ютаи, стр. 521 (см. дальше у нас, в 7-й главе). Для оповещения о времени богослужения византийцы употребляли била. Колокола же были характерны для латинян. Первое упоминание о богослужebном употреблении колоколов на Руси относится к 1066-му году (Новгородская первая летопись. Голубинский, цитированное сочинение и место). О том же повествует новгородский архиепископ Антоний, описывая свое посещение Константинополя. («Православный Палестинский сборник», том XVII, выпуск 3. С.-Петербург, 1890: «Книга паломник. Сказание мест святых в Царьграде Антония Архиепископа Новгородского в 1200 г.», стр. 18): «Тако же порану и вечерни поют, а колокола не держат во святой Софии, но бядо мало в руке держа, клепают... а в колокола латыни звонят».



Киеве (что имело место вскоре после критического 1054-го года) прибыл в Киев варяг Шимон (или Симон) с большой дружиной, в которой были также и латинские священники. Естественно, они могли русским поведать кое-что о системе и о напевах богослужебного пения, ими практикуемого.<sup>47</sup> Как можно думать, церковная рана 1054-го года не переживалась восточными славянами так болезненно в самом начале, как это было в позднее время.

Через такие контакты русские певцы входили в соприкосновение и с не-византийскими богослужебными формами и их пением;<sup>48</sup> вероятно, также и с мирскими песнями. Это не должно было быть непременно заимствованием напевов: мы говорим здесь только о возможных музыкально-культурных и христианско-культурных контактах, которые при известных условиях могли воздействовать на музыкальное восчувствование восточных славян также и в области их богослужебного пения.

Если изложенные здесь соображения соответствуют в известной мере действительности, то вполне мыслимо, что при последовавшей в конце нашего периода организации и упорядочении богослужебного пения восточных славян византийскими мастерами и греческой иерархией все следы таких влияний и несистематизированных напевов и родов пения должны были быть старательно уничтожены.

Когда Владимир решил вводить в своей земле христианство, то с формальной точки зрения, строго говоря, безразлично было, примет ли он христианство от западной части

<sup>47</sup> Das Paterikon des Kiever Hohlenklosters. (Nach der Ausgabe von D. Abramovič neu herausgegeben von Dimitrij Tschizewskij). München, 1963. («Slavische Propylaen»). S. 1, 5. К сожалению, оригинальное издание Киево-Печерского Патерика осталось мне недоступным.

<sup>48</sup> Мы только упоминаем здесь об известном сказании об испытании Владимиром вер (Повесть, I, стр. 74-75). Согласно этому сказанию, посланные Владимиром с этой целью в Византию были так поражены великолепием богослужения и пения во св. Софии, что не знали, «находятся ли они на небе или же на земле». Но уже 30 лет перед тем Великая Княгиня Ольга посетила Константинополь (955); посещали Константинополь также и многочисленные купцы из Киева и, без сомнения, они могли рассказывать о великолепие богослужения и пения в Византии, так что послы Владимировы едва ли могли сообщить что-либо совсем новое. Поэтому Владимир и его советники могли быть хорошо осведомлены о византийской культуре и помимо послов, испытывающих веру. Сказание это подвергается сомнению некоторыми историками. См. Повесть, II, стр. 335-336.

единой православной церкви, или же от восточной. И он все же дал предпочтение византийской церковной культуре. Этим Владимир ввел свою державу и свой народ в среду европейских христианских народов. Должен сказать, что мы здесь не принимаем во внимание догматической и дисциплинарной стороны, а берем исключительно культурную и цивилизованную сторону дела. Напомним, что византийская культура и цивилизация были теснейшим образом связаны с православной церковью и ее учением. Византийская культура имела для Владимира следующие преимущества:

а) Допущение в качестве богослужебного языка языка славянского. Это в весьма значительной степени облегчало распространение христианства в народной массе. Культура же западной части христианской церкви ставила непременным условием латинский богослужебный язык. А это было в высшей степени неблагоприятно для утверждения христианства на Руси.

б) Византийская культура и цивилизация находились в апогее, достигли высшей точки своего развития и считались наивысшей культурой, впереди всех прочих христианских (не говоря уже о нехристианских) стран и народов.

в) Благодаря браку с Анной, дочерью византийского императора Романа II, внучкой Константина VII Порфирородного, сестрой императоров-соправителей Василия II и Константина VII, Владимир, князь Киевский, стал принадлежать к высшему кругу тогдашней европейской аристократии. Разумеется, Владимир мог жениться на дочери византийского императора и сестре правящих императоров только в том случае, если он станет христианином, и притом христианином в византийской форме православного христианства.

Однако при ближайшем рассмотрении истории русской церкви за этот период возникает несколько проблем, которые так или иначе имеют отношение к истории русского богослужебного пения.

Одна из этих проблем есть вопрос о происхождении первой иерархии у русских и о юрисдикции, к которой эта иерархия принадлежала. Собственно говоря, проблема эта относится к истории русской церкви. Поэтому мы не можем здесь посвящать время разбору существующих по этому вопросу теорий и предположений. Но эти проблемы имеют непосредственное отношение к истории богослужебного

пения и попутно к вопросу об отсутствии письменных памятников богослужебного пения до исхода 11-го века. В связи с этими теориями возникает основной для нас вопрос: приняли ли русские в самом начале истории у них православной церкви богослужебное пение в полном его объеме (система, напевы, манера исполнения) непосредственно от Византии, или же при посредстве болгар? Или, третья возможность: приняли ли русские богослужебное пение частью от византийцев, а частью — от болгар, то есть в болгарской переработке того же византийского пения, и при этом еще условия некоторые чуждые музыкальные влияния?

В пользу последней возможности говорит теория о происхождении первой иерархии православной церкви в государстве Рюриковичей (до 1037 г.) не непосредственно из Византии, но от автокефальной православной болгарской церкви (но и при этой возможности — из круга византийской церковной культуры).

Карташев<sup>49</sup> полагает (причем он опирается на Голубинского), что православная церковь на Руси, которая должна была начать свою организацию сейчас же после государственного акта крещения Руси, была поставлена Владимиром не под юрисдикцию Константинопольского патриарха, а под юрисдикцию автокефального болгарского архиепископа в Охриде.<sup>50</sup> Если эта теория верна, то мы совсем не принуждены выводить древнейшее русское богослужебное пение в полной мере из Византии. Немного выше мы уже говорили о возможности образования в Болгарии своей, «болгарской» школы церковных певцов. Учитывая это, можно говорить о возможном получении древнейшей нам известной в русских рукописях нотации, вместе с напевами и манерой исполнения, не от греков-византийцев непосредственно, а от православных славян-болгар, воспринявших византийскую культуру. В таком случае та нотация, которую мы называем столповой и знаем по древнейшим певческим богослужебным памятникам славяно-русского происхождения, пришла на Русь, правда, от византийцев, но пройдя через болгарскую «певческую лабораторию».

<sup>49</sup> Карташев, I, стр. 133-138.

<sup>50</sup> Разбор этого взгляда Карташева, идущего отчасти вразрез веками установившемуся взгляду, отведет нас очень далеко от главного предмета нашей работы. Но аргументация Карташева заслуживает внимания: она дает для начала истории русского богослужебного пения новое направление.

В пользу такого предположения говорят следующие соображения, основанные на теории о первоначально болгарской юрисдикции на Руси.

Поэтому — вкратце об этой теории. Теория эта логично и подробно разработана профессором Карташевым.<sup>51</sup>

Карташев основывает свои рассуждения на том факте,<sup>52</sup> что каталог митрополитов русской церкви до 1037-го года (время княжения Ярослава I, Мудрого) неясен, не полон и сбивчив. Непрерывный ряд митрополитов (за одним исключением) начинается с митрополита Феопемпта, несомненно грека и присланного из Константинополя, который прибыл на Русь, в Киев, в 1037-м году. Этот и последующие ему митрополиты определенно и без сомнений принадлежали к Константинопольскому патриархату. Они избирались патриаршим синодом, утверждались византийским императором и посылались в Киев как архипастыри православной церкви у восточных славян. До этого времени (т.е. до митрополита Феопемпта) отсутствуют надежные данные о первоиерархах православной церкви в государстве Рюриковичей. Карташев объясняет этот факт политическими обстоятельствами: напряженными отношениями Великого Князя с Византией, приведшим даже к войне. Владимир (думает Карташев) опасался, что из-за церковного подчинения константинопольскому патриарху может быть ущемлена суверенность самого Владимира, и из независимого суверенного государя он может попасть как бы в вассальные отношения к византийскому императору.<sup>53</sup> Чтобы избежать такой возможности Владимир принял иерархию для православной церкви в своем государстве не от Византии, не от

<sup>51</sup> Карташев, I, стр. 157. К сожалению, у Карташева часто отсутствует критический аппарат.

<sup>52</sup> Сан митрополита в те времена, как и теперь у греков, нельзя понимать в том же смысле, в каком он понимается у русских теперь, т.е. в смысле почетного ранга выше архиепископа. У греков митрополитом является каждый правящий, т.е. епархиальный архирей. Архиепископом же у греков именуется первоиерарх автокефальной или автономной церкви, а потому ранг архиепископа у греков выше ранга митрополита.

<sup>53</sup> Вспомним, что, по взглядам византийцев, в Экумене (вселенной, т.е. населенной людьми известной византийцам части земли) может быть только один император, которому более или менее, практически или только потенциально, подданы (не исключая и римского папы — до признания Византией императорского достоинства за Карлом Великим) все православные христиане.

константинопольского патриарха и византийского императора, а от автокефального болгарского архиепископа в Охриде. Понятно, что это было крайне неприятно византийцам и при редактировании русских летописей они всячески затушевывали этот факт. Лишь с падением болгарского царства в 1014-м году, и связанным с разрушением болгарского царства упразднением болгарской автокефалии, Ярославу не оставалось ничего другого, как окончательно подчинить иерархию в своем государстве верховной юрисдикции константинопольского патриарха.

Такова, в кратких словах, теория о болгарском происхождении первоначальной высшей иерархии у русских 10-11-го веков. В пользу этой теории говорит еще тот факт, что болгарская церковь была с л а в я н с к о й церковью, со славянским богослужебным языком, понятным восточным славянам того времени. Также и с этнографической точки зрения болгарская православная церковь стояла к восточным славянам ближе, нежели православная церковь греков. К тому времени болгарская церковь обладала уже богослужебными книгами на славянском языке, тексты которых пелись по-славянски.

В пользу не исключительно греческих влияний (возможно даже, что и с западнославянской стороны) говорит тот известный факт, что на некоторых столбах новгородской св. Софии<sup>54</sup> были обнаружены надписи, сделанные глаголицей, а также, что в писаниях новгородца попа Упыря Лихого (1047 г.) среди текста, написанного кириллицей, встречаются не только отдельные буквы глаголицы, но и целые слова, написанные глаголицей.<sup>55</sup> Маловероятно, чтобы в то время, когда во главе русской православной митрополии стоял митрополит-грек, глаголица была бы еще в употреблении, — особенно как шрифт, одобренный римским папой для употребления у славян того времени.<sup>56</sup> Время, когда

<sup>54</sup> Построен в 1050 г. на месте сгоревшего одноименного храма.

<sup>55</sup> Л.В. Черепнин: Русская палеография. Москва, 1956, стр. 100-101. — Интересно следующее место из этого памятника (приведено у И.И. Срезневского: Материалы для словаря древнерусского языка. С.-Петербург, 1893, I, колонна 1420): «Слава Тебе, Господи, царю небесный, яко сподоби мя написати книгу си из кирило(ви)це князю Владимиру». Такая форма выражения наводит на мысль, что писавший привык раньше писать больше глаголицей, нежели кириллицей, — как будто кириллица является для писца не совсем обыкновенным шрифтом.

<sup>56</sup> Л.В. Черепнин, цитированное сочинение, стр. 103.

Упырь Лихой писал свои писания, приходится на время, когда во главе русской иерархии стоял грек Феопемпт (1037-1048). Но мы должны принять во внимание, что новгородцы в то время пользовались некоторой самостоятельностью и что почти все новгородские епископы были местными уроженцами. Кроме того, мы видим, что глаголица была новгородцам известна. В этом можно видеть указание на то, что гегемония византийцев была в русской юной церкви одно время вовсе не так исключительно сильна, как это полагает большая часть историков русского церковного пения.

Разумеется, эпизодическое употребление глаголицы в писаниях Упыря Лихого указывает на то, что глаголица уже уступала место кириллице. Мы не знаем, когда Упырь Лихой родился. Возможно, что он (и его коллеги) уже лет 10 раньше прибытия на Русь митрополита Феопемпта писали главным образом глаголицей, которая была тогда наиболее употребительным шрифтом. Лишь после прибытия несомненно греческого митрополита Феопемпта пришлось окончательно переходить на кириллицу. Совершенно естественно, что после подчинения русской иерархии константинопольскому патриарху вместо глаголицы была введена кириллица. Греческие клирики (и, вероятно, их сопровождавшие греческие певцы) легче могли читать кириллицу, которая имеет очень много общего с греческим алфавитом, чем глаголицу, которая коренным образом разнится от греческого алфавита.

Здесь опять подозреваем мы причину, почему до нас не дошло из этого времени никаких письменных богослужебных и богослужебно-певческих памятников. После окончательной победы кириллицы писанные глаголицей рукописи потеряли практическое значение и вскоре, возможно даже, что при поколении, следующем за временем укрепления константинопольской юрисдикции на Руси, глаголица была забыта, и вместе с тем — перестала быть читаема. Естественно, что такие, ставшие уже не нужными рукописи, не сберегались тщательно; мало того, возможно, что греческие клирики их систематически уничтожали, чтобы не оставалось от бывшей на Руси какой-либо другой юрисдикции, кроме греческой-византийской.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Такое уничтожение следов нежелательных влияний было, видимо, в те времена обычным. Так, около 1095-го года новый аббат Сазавского монастыря (в Чехах), латинской ориентации, уничтожил все славянские книги. Duthilleul, цитированное сочинение, стр. 184.

Так называемая Иоакимовская летопись<sup>58</sup> повествует, что император и константинопольский патриарх послали Великому Князю Владимиру митрополита Михаила, «болгарина суда», с четырьмя епископами, многими священниками, диаконами и демественниками, которые были славянами. Это известие летописи Металлов<sup>59</sup> сопоставляет с известием так называемой Густынской летописи. В этой последней повествуется, что Владимир повел с собою из Херсонеса (Корсуни) первого митрополита Михаила, с другими епископами, священниками и певцами. Из этого Металлов заключает, что демественники Иоакимовой летописи идентичны с «певцами» Густынской летописи, но отличает их, однако, от доместиков (δομestικοί) византийских певческих коллективов. Металлов считает, что демественники и доместики, о которых говорится в летописях, принадлежат к церковно-певческому коллективу, но что функции этих лиц совершенно различны (об этих членах певческих коллективов мы еще будем говорить подробнее). Но «Повесть временных лет» не говорит о первом митрополите и вовсе не упоминает ни о певцах, ни о демественниках, ни о доместиках. Не происходит ли это потому, что именно эта летопись и ее источники подверглись в свое время тщательному редактированию?

Для нас важно, что Иоакимовская летопись упоминает, что митрополит Михаил был болгарин, а демественники были славяне. Но какие славяне? Естественнее всего было бы думать, в связи с болгарским происхождением митрополита Михаила, что демественники при нем принадлежали к той же народности. Но противопоставление: митрополит — болгарин, демественники же — славяне, дает основание допускать, что эти демественники из славян не обязательно были болгарами, а могли принадлежать и к другому славянскому племени. Совершенно определено только, что они не были греками. Если бы эти демественники были, как и митрополит Михаил, болгарами, то летописцу не было бы необходимости после упоминания, что митрополит был болгарин, упоминать о том, что прибывшие с ним демественники были славяне — и таким образом как бы отделять их от болгар. При этом нужно заметить, что «словенцами» назывались

<sup>58</sup> В.М. Металлов: Богослужбное пение в период домонгольский, стр. 137.

<sup>59</sup> В.М. Металлов: Богослужбное пение..., стр. 138.

славяне новгородские.<sup>60</sup> Иначе не было бы никакого смысла приводить с собою из Корсуни в Киев демественников-новгородцев, ибо Новгород должен еще быть просвещен христианством! Если же летописец говорит о демественниках (то есть, о руководителях певцов), то следует предположить существование так или иначе обученных, организованных певческих коллективов. Поэтому очень маловероятно, чтобы эти певцы были новгородцами. Скорее всего эти «демественники от славян» в свите митрополита-болгарина все же были тоже из болгар.

Что же касается митрополита Михаила, то историки русской церкви Голубинский и Карташев обращают наше внимание на непоследовательность летописного сказания.<sup>61</sup> Так, по свидетельству так называемой 4-й новгородской летописи,<sup>62</sup> князю Владимиру (980-1015) был послан патриархом Фотием (857-867 и 877-886) митрополит Л е о н . Грубый анахронизм, ибо патриарх Фотий жил более, чем сто лет д о крещения Руси (988)! Карташев высказывает догадку, что митрополит Михаил был послан не к Владимиру, а был во время правления Ольги епископом-миссионером в русских краях, действовал среди той части руссов, которая, возможно, была крещена св. Кириллом (во время княжения Олега?).<sup>63</sup> Но это п р е д п о л а г а е м о е крещение руссов не было государственным актом, как крещение при Владимире. И первым епископом русских после их крещения в 855-м году был не митрополит Михаил, а Леон (или Леонтий), который, как предполагает Карташев, был архиепископом автокефальной болгарской церкви. Если эта гипотеза Карташева верна, то становится ясно, что пришедшие с ним клирики и певцы с их руководителями-демественниками должны были быть болгары. А из этого следует, что эти певцы должны были принести с собой богослужбное пение в болгарской версии, и это пение они передали своим русским ученикам и их преемникам.

Между тем имеются основания и для наличия непосредственного византийского предания, по крайней мере

<sup>60</sup> Повесть, I, стр. II: «Словени же се ша около езера Илмеря, и прозвашася своим именем и сделалаша град и нарекоша и Новгород».

<sup>61</sup> Карташев, I, стр. 137-138.

<sup>62</sup> Повесть, II, стр. 344. Напротив, Никонова летопись говорит о митрополите Михаиле. Там же, стр. 345.

<sup>63</sup> Карташев, I, стр. 136-137.



частичного, параллельно предполагаемой болгарской версии богослужебного пения.

После того, как Владимир взял в супруги византийскую принцессу Анну, дочь императора Романа II (959-963), сестру императоров, братьев-соправителей, Василия II и Константина VIII,<sup>64</sup> естественно предположить, что для Анны совершалось богослужение при великокняжеском дворце на греческом языке, а не на непонятном для нее славянском. Само собой разумеется, что в таком случае это богослужение совершалось греческими клириками и греческими певцами, в византийской манере. Металлов пишет,<sup>65</sup> что с «царицей» Анной прибыл в Киев целый штат греческих клириков и греческих певцов («клирос»), который назывался «царицыным хором».<sup>66</sup> Но, делая это замечание, Металлов не ссылается ни на какой-либо источник и ничем не подкрепляет свое утверждение.

Прибытие греческих придворных певцов с принцессой Анной кажется вполне правдоподобным,<sup>67</sup> и даже название этого певческого коллектива «певцами царской дочери и царской сестры» также вполне мыслимо. Но, тем не менее, спрашивается: как на богослужебное пение русских (и вообще восточнославянских) певцов могло распространяться слияние этих греческих придворных певцов? Можно себе представить, «придворная капелла» супруги Великого Князя,<sup>68</sup> дочери и сестры византийских императоров, была на особом положении и могла ограничивать свою деятельность дворцовым храмом (если таковой был).<sup>69</sup> Или эти певцы

<sup>64</sup> Острогорский, см. выше наше примечание 39, стр. 597, таблица 4.

<sup>65</sup> В.М. Металлов: Очерк истории..., стр. 52.

<sup>66</sup> Повесть, I, стр. 80, именует Анну «царицей». Однако, этот титул означает императрицу. Но до 15-го века дочери императора титуловались тоже «царицами», а позже — «царевнами».

<sup>67</sup> В.М. Металлов: Очерк истории..., стр. 52: «С царицею Анною прибыл в Киев целый клир греческих певцов, называемый царицыным». — Д.В. Разумовский: Церковное пение в России, стр. 57. — О титуле «царица» или «царевна», см.: A.V. Soloviev: Marie, fille de Constantin IX Monopaque. «Byzantion», T. XXXIII, Bruxelles, 1963, p. 247-248.

<sup>68</sup> Русские летописи почти ничего не говорят об Анне. Голубинский утверждает, что она скончалась в 1011-м году (История русской церкви, Москва, 1880, т. I, стр. 161). — Баумгартен, таблица I, указывает 1011 год, как год смерти княгини Анны. Овдовевший Владимир женился вновь в 1011-м году; имя его новой супруги неизвестно, она умерла в 1018 г.

<sup>69</sup> Вполне можно допустить, что такая церковь могла иметь права

могли петь и в основанной Владимиром Десятинной церкви параллельно со славянскими певцами, что в русской церкви, как мы это позже увидим, было довольно распространено: один хор пел по-славянски, другой, противостоящий, пел по-гречески.

Распространение христианства во всем государстве произошло после крещения Руси не сразу во всей Руси. Это не могло быть уже в силу громадной протяженности Владимирова государства. Государство Рюриковичей должно было еще долгое время оставаться фактически миссионерской областью. И вместе с тем, самая организация церкви должна была в этот начальный период находиться в стадии становления, и богослужebная жизнь, вероятно, не имела еще окончательной и прочной организации.<sup>70</sup>

Сейчас же после крещения Руси митрополит посетил Ростовскую землю, лежавшую далеко к северо-востоку от Киева, в области верхней Волги, крестил там народ, ставил священников и диаконов и, как полагает Металлов, организовал певческие коллективы («кырос устрои»).<sup>71</sup> Уже в древнейших письменных памятниках русской церкви, когда говорится об организации церкви, говорится и о клиросе и о его членах — клирошанах.

Обычно под «клиросом» и «клирошанами» понимают певческий хор, церковных певцов.<sup>72</sup> Но такое понимание слова «клирошанин» — ошибочно. Поэтому мы должны здесь сказать несколько слов об этом термине.

Русские называют «клиросом» те места справа и слева по концам солей, перед иконостасом, где во время богоставропигии. Статус ставропигии дает такой церкви экстерриториальность по отношению к епархиальному архиерею и ставит данную церковь в непосредственное подчинение патриарху.

<sup>70</sup> Этот период — период организации — рассмотрен Металловым в его труде: Богослужebное пение русской церкви в период домонгольский, Москва, 1912 (который мы не раз уже цитировали и будем еще многократно цитировать). В этом труде Металлов становится на традиционную точку зрения и основывается только на сообщениях Иоакимовской и Густынской летописей. Поэтому он решительно придерживается мнения, что русские при Владимире приняли иерархию не иначе, как от константинопольского патриарха. О возможной болгарской юрисдикции он совершенно умалчивает, как умалчивает и о других возможных контактах.

<sup>71</sup> В.М. Металлов: Богослужebное пение..., стр. 148, 152.

<sup>72</sup> Напр.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона, т. XV, С.-Петербург, 1895: «Клирошанин — причетник, поющий на клиросе. Клирошанка — послушница, поющая на клиросе».

служения стоят и поют певцы. Так как слово «клирос» есть греческое «κλήρος» — «клир», то эти места по концам солеи получили свое название от того, что там стояли п о с в я щ е н н ы е певцы, следовательно, клирики, а также, возможно, не служащие священники и диаконы, то есть — к л и р и к и . Это толкование понятно, так как собственно п е ц а м (ψαλτοί) назначалось место на амвоне, который в те времена находился на середине храма.<sup>73</sup>

Но, повидимому, под «клиросом» разумеется такой коллектив клириков, который в церковном (епархиальном) управлении имеет известные административные и судебные функции, — то есть, нечто подобное католическому ординариату или капитулу, или (позже, в синодальное время) духовной консистории.

Поэтому летописные сообщения о том, что митрополит «клирос устроил» нужно, по-видимому, понимать в том смысле, что митрополит организовал при новоучрежденных епископиях административную часть и назначил должностных лиц местного церковного управления. А что с епископами во вновь просвещенные области пришли также и церковные певцы, едва ли может подвергаться сомнению, и едва ли даже нуждается в летописном упоминании. Напротив, важно было летописцу подчеркнуть организацию церковного управления во вновь просвещенных областях и в новооснованных епархиях. Вероятно, полное греческое название «клирос» эти должностные лица сохранили потому, что русская церковь тогда административно являлась только м и т р о п о л е й (с несколькими вспомогательными епархиальными епископами) константинопольского патриархата. А все прочие клирики, не принадлежащие к чиновникам епархиального управления, назывались просто «клир». Отдельные клирики назывались просто «клириками», в отличие от «кливошан» — членов «кливоса» — чиновников и членов совета при епископе. Конечно, клирошанин мог быть и певцом, особенно если он, будучи членом певческого коллектива при кафедральном храме, был в то же время и

<sup>73</sup> Е. Голубинский: История русской церкви, I, вторая половина. Москва, 1881. Стр. 141. — Голубинский утверждает, что в соборных храмах неслужащие священники и диаконы стояли вне алтаря, вместе с низшими клириками и чинами церковного управления (кливошанами) и пели. Старая форма амвона, в середине храма (стр. 200-201), исчезла в России лишь в начале 18-го века (стр. 198). Сравни. «хор» в католических соборах.

чиновником церковного (епархиального) управления. Поэтому можно сказать, что клирошанин мог быть и певцом, но не каждый церковный певец мог быть клирошанином.<sup>74</sup>

По-видимому, клирошане были в епархии привилегированными лицами. Так, клирос города Владимира титуловался «пресветлый».<sup>75</sup> Подобный титул подходит больше к высоким чинам церковного управления, нежели к певцам, каково бы ни было их качество. Поэтому нужно с осторожностью относиться к летописным сообщениям о «клиросе» и о «клирошанах»: это вовсе еще не значит, что имеются в виду непременно певческие коллективы и церковные певцы. Тем более, что название «певцы» было употребительно наряду с названием «лик» («χорος» — хор) и точно означало церковного певца и певческий коллектив, в отличие от «клироса».

Как на доказательство полного принятия церковной культуры от греков (Византии) указывают на греческие названия в русской церковной терминологии. Но, думается, это еще не доказывает, что эта терминология и номенклатура должны были непременно быть взятыми непосредственно от греков. Эта терминология и номенклатура могли быть взяты и от болгарской иерархии, которая в свое время взяла их от греков. Можно заметить, что греческие названия были без перевода (или почти без изменения) приняты в славянскую терминологию и номенклатуру в тех случаях, когда у славян не было соответствующего слова для выражения данного понятия, или вообще не имелось такого понятия. Например: ἐπίσκοπος — епископ, λειτουργία — литургия (и наряду с этим — чисто славянское: «служба»), ἡγουμενος — игумен (собственно — «ведущий»), ἀρχιμανδριτης — архимандрит (собственно — «возглавитель стада»), θυσιαστα — думиамъ (вещество, наряду с кадило — сосуд для каждения и тоже вещество, фумиамъ, ладан); ἐπιτραχιλιον — (собственно: «нашейник»). И напротив: ἀναγνώστης — чтец.

<sup>74</sup> См. статью автора: «Слово «клирошанин» и его действительное значение». «Православная жизнь», Джорданвилль, 1971, № 10, стр. 29-35.

<sup>75</sup> В Ипатьевской летописи, под 6731 (=1225-м) годом записано: «Поставлен быст Иван пискуп... от клироса великия церкви Святыя Богородицы Володимирския». Приведено у Срезневского (цитированное выше, наше примечание 55, сочинение, колонна 1221). Избрание епископа из среды высшего клира вполне понятно и, напротив, маловероятно, чтобы епископа избирал певческий коллектив, состоящий обычно из низших клириков.

ψαλτης – певец. В глаголическом Синайском Евхологии греческое слово «диако́н» (служитель) употребляется иногда в его греческой форме, «диако́н», а иногда в славянской переводной форме: «слуга». <sup>76</sup> Для должности domestikов, которые прибыли с первым клиром на только что просвещенную крещением Русь, не имелось в славянском языке и быту соответствующего понятию «доместик» слова, а потому это название и перешло в славянскую номенклатуру церковных должностей без перевода его греческой формы на славянский язык. <sup>77</sup>

Слово «доместик» и от него производные названия (о чем речь будет впереди) не доказывает еще непременно, что древнейшее русское богослужбное пение в последнем десятилетии 10-го века и в 11-м веке было пересадкой византийского богослужбного пения. Упоминание о демественниках (которых мы, вопреки Металлову, считаем тождественными с domestikами) в Иоакимовской летописи доказывает только, что в области богослужбного пения происходила известная организация, упорядочение. И кроме того, название «доместик» могло существовать и в болгарской церкви до времени крещения Руси и, следовательно, до возможного прибытия болгарского православного клира на Русь.

Доместик был певец из среды певческого коллектива, который был не только управителем хора, но был также его старшиной, префектом, учителем, и т. д. В византийских капеллах отличием должности domestikа был шарф или плат золотой материи (χειρομακτρον χρυσοῦν), которым он повязывался при исполнении своих обязанностей; одеждой же domestikа была короткая и узкая туника (σφλκτοῦρια). <sup>78</sup>

<sup>76</sup> Синайский Евхологий, I. Для термина «слуга» (δίακον) напр., лист 8а: «по постриженьи глет слоугъ глав нашъ гви пока» – типичный диако́нский возглас. II, стр. 16, 154, 165. – Для термина «диако́н» – см. I, л. 6а; II, стр. 12, 22, 159 и др.

<sup>77</sup> Для первого певца (πρωτοψαλτης), которого следует отличать от domestikа, имеется славянское слово: начальнѣи пѣвецъ или (позже) **Головшик**.

<sup>78</sup> А. Дмитриевский: Богослужение страстной и пасхальной седмицы в Иерусалиме IX-X века. Казань, 1894, стр. 399. – Ducange: Glossarium graecitatis. Vratislaviae, 1891, Col. 321-322. Edit. lat.: Vratislaviae, 1884, Col. 161.

«Domesticos, qui curat ut recte canatur, cantum imponet seu inhoat». – К. Пападопуло-Керамевс: Происхождение нотного музыкального письма... (см. наше примечание 32), стр. 161, примеч. 1. «В наше время самые трудные мелодии исполняются первым певцом (протопсалтом) или его первым domestikом (заместителем)». Тот же автор,

Но не только певческие коллективы имели своих домашних. В письменных богослужебных памятниках (хотя и немного более позднего времени) говорится о домашнике поддиаков (в данном случае, в древнем смысле слова, иподиаконов).<sup>79</sup> В обряднике византийского двора императора Константина VII говорится о домашних различных групп придворного персонала. Но так как одна из упомянутых нами летописей говорит о многих священниках, диаконах и демественниках, а другая — о священниках и певцах, — мы можем предположить, что в данном случае первая летопись говорит о демественниках-домашниках как о старшинах и руководителях певцов. Иоакимовская летопись говорит о руководителях, предводителях певцов — певческих коллективов, а Густынская летопись говорит о певцах вообще, подразумевая и их руководителей и старшин-домашников.

На основании соображений Разумовского и Голубинского Металлов полагает,<sup>80</sup> что функции домашнего и демественника были совершенно различны и что домашник не был демественником.<sup>81</sup> По его мнению, название «домашник» происходит от греческого *δομῆστικός*, — слово «демественник» (которого Металлов опять-таки отличает от демественника) Металлов производит от (неизвестного в греческой певческой номенклатуре слова) *δημῆστικός*. По Металлову, домашник должен был быть руководителем певческого коллектива, привилегированным певцом, возможно — придворным певцом. Демественник же, напротив, должен был быть певцом из народа, так сказать участник свободного,

там же приводит следующую выписку из писаний Иоанна Кипрского (*Resp. ad Cabasilam*, p. 330): «Ἡ τοῦ δομῆστικου δε προσηγορία κατα Λατινοῦς, τον ἑξάρχοντα τον προηγουμενον, ἐπιστατιν δηλοῖν κατα τοῦ αὐτου δη λορον καν ταῖς ἐκκλησιαστικαῖς ταξεσι δομῆστικός λεγεται, εἴτ' οὖν ἀρχιδος και ἐπιστατῆς των μελωδιων τε και των μελωδων οἶον εις ρυθμον και ταξιν καθιστων αὐτους τε και τα μελωδηματα, ἐνεργειαν δε ἔχει και αὐτο τοῦτο, και ἐν ταῖς καθολικαῖς, παννυχισι τας ἐναρξεις ποιεῖν, ἐν τῷ ἐκφωνεῖν προς τον ἀρχιερα, ἢ παρόντια ιερεα «Εὐλογοσον, δεσποτα». В константинопольском храме св. Софии имелся домашник на правом и левом клиросе. Общее руководство и обучение всего певческого коллектива было в руках магистра (*μαῖστωρ*). Lorenzo Tardo: *L'antica melurgia bizantina. Grotta ferrata, 1938, pp. 82-83.*

<sup>79</sup> В.М. Металлов: *Богослужебное пение...*, стр. 142. — М. Лисицын: *Первоначальный славяно-русский Типикон. Приложения. С.-Петербург, 1911, стр. 34, одна страница из древнего (12 в.) устава: «и посем демественникъ иже к оу подьящѣхъ».*

<sup>80</sup> В.М. Металлов: *Богослужебное пение...*, стр. 138-144.

<sup>81</sup> В.М. Металлов: *Богослужебное пение...*, стр. 141.

любительского певческого коллектива, или даже членом некоей народной партии, вроде как в Византии были партии зеленых и голубых.

Но такое мнение необоснованно и нет причин отличать доместика от деместника в древнерусских письменных памятниках.

а) Если бы название «деместник» происходило от греческого δῆμος – «демос» при этакстатическом чтении, – «народ», то оно бы приняло в славянской транскрипции, по причине господствующего в те времена итацизма, форму «днместник», а не «деместник».

б) В византийских памятниках форма δῆμεστικός неизвестна, зато имеется форма δῆμορχος. Но такое название не имеет никакого отношения к певческому коллективу и в русской церковно-певческой номенклатуре неизвестно.

в) У современных греков известны формы (ставшие фамилиями!) δεμεστικός и даже δεμεστικός,<sup>82</sup> образовавшиеся из δεμεστικός: первое О находится в данном случае в слабом положении, а Е – напротив, находится под ударением. Отсюда происходит ассимиляция слабого О к акцентированному Е, и из «доместик» получается «деместик», без изменения смысла слова. При переходе греческих слов на -ος в славянский язык отпадает это окончание -ος; греческий суффикс -ικ- перешел в славянский суффикс -ник, при посредстве которого образуется nomen agentis. Отсюда – домест-ик → демест-ник.<sup>83</sup>

Еще более решительно отличает Металлов деместника от демественника.<sup>84</sup> Исходя из того, что Иоакимовская летопись говорит о демественниках, а Густынская летопись говорит только о певцах, Металлов (подобно Разумовско-

<sup>82</sup> ΒΑΓΚΑΚΟΥ, Δικόπου Β: Ἡ ἐκκλησιαστικὴ γλώσσα καὶ ἡ μεσαιωνικὴ καὶ νεοελληνικὴ ὀνοματολογία. Περιοδικὸν «ἈΘΗΝΑ». Ἀθήναι, 1959, Τ. 63. – Johann von Gardner: Das Problem des altrussischen demes-tischen Kirchengesanges und seiner Linienlosen Notation. München, 1967. Ss. 81-95. (При повторном цитировании: Гарднер, Демество).

<sup>83</sup> Старания вышеупомянутых историков русского церковного пения объяснить разницу между доместиком и демественником имеют, кажется, причиной желание во что бы то ни стало доказать, что демественное пение не было сначала церковным пением, а было «домашним». См. Гарднер, Демество, стр. 81-95. Звание и должность доместика могли относиться в лицам очень разного положения – начиная от высоких государственных чинов и кончая группами низшего клира; нужно различать звание доместика и должность.

<sup>84</sup> В.М. Металлов: Богослужбное пение..., стр. 138.

му) включает, что демественники были простыми певцами, в противоположность демественникам, руководителям певческого коллектива.<sup>85</sup>

Но и этот взгляд ошибочен. Название «демественник» есть тоже *nomem agentis*, и форма эта образовалась посредством того же суффикса *-ник*. Но в слове «демественник» этот суффикс приключается не к существительному, а к прилагательному:

а) Сначала из слова «деместник», при помощи суффикса *-во* образовалась абстрактная форма (*nomem abstractum*): демество, причем суффикс *-во* вытеснил суффикс *-ник*. «Демество» — т.е. «искусство доместика», «дело деместика».

б) Посредством суффикса *-ный (-ное)* из этого абстрактного «демество» образовалось прилагательное: демест-вен-ный (демест-вен-ное).

в) И, наконец, посредством известного уже нам суффикса *-ник*, от прилагательного демест-вен-ный было образовано опять *nomem agentis*: демест-вен-ник. При этом, вместо *-во-* (демество) вследствие ассимиляции первоначального *О* к предыдущему акцентированному *Е* — вместо *-во-* получилось *-ве-*. Таким образом, получилось слово «демественник», которым означаетя певец, принадлежащий к коллективу, руководимому деместником, и сам деместник (который исполняет и искусство, и должность, свойственные деместнику-доместнику). И понятно, что руководитель певческого коллектива сам является его членом.

Итак, нет никакого противоречия в употреблении названия «доместик» наравне с названием «деместник» и «демественник». На основании только что высказанных соображений эти названия суть лишь различные варианты обозначения одной и той же должности между организованными в певческий коллектив певцами.

Отсюда можно заключить, что уже при начале устройства церковной и богослужебной жизни в государстве св. Владимира была проводима также и организация, упорядочение богослужебного пения.

<sup>85</sup> «Никто вместо «были посланы певцы» не скажет: «были посланы регенты». Е. Голубинский: «О так называемой Иоакимовской летописи Татищева». «Прибавления к творениям св. отец». С.-Петербург, 1881, кн. IV, стр. 620. — Ошибка Голубинского состоит в том, что он на доместика 10-го и 11-го века переносит понятие «регент» как эту должность понимали в России в 19-м веке.



Введением христианства в своей стране и введением (хотя бы частичным) некоторых элементов византийской культуры, так тесно связанной с церковью, Владимир дал для всей последующей духовной и культурной жизни народа в своем государстве религиозный фундамент, и притом — в восточно-православном, византийском направлении.

Хотя у нас нет никаких определенных свидетельств, мы можем все же предполагать, что при христианском богослужении могли принимать участие в пении и миряне. Другими словами, что миряне не были просто пассивными слушателями и зрителями,<sup>86</sup> но могли также принимать активное участие пением при совершении известных частей богослужения. Возможно, что они следовали обычаям, которые были известны и византийской придворной жизни. Вспомним императора Льва V (813-820), который любил петь за богослужением и был даже во время такого пения убит.<sup>87</sup> Бабка Анны Комнен, супруга императора Исаака Комнена (1056-1059), Анна Далассена, ставши монахиней, продолжала принимать участие в государственных делах, а при ночных богослужениях пела священные песнопения.<sup>88</sup> Об участии в богослужении не только клириков, а также и мирян читаем мы в житии свв. князей мучеников Бориса и Глеба, сыновей св. Владимира, умерщвленных в 1015 г. по приказанию их брата Святополка (1015-1018).<sup>89</sup>

Житие повествует: когда Борис находился на пути из своего удельного княжества в Киев, вскоре после смерти своего отца, Владимира, то ему сообщили, что его брат Святополк, занявший престол, послал убийц с поручением убить Бориса. Узнавши об этом Борис сказал бывшему при нем священнику начать петь в его княжеском шатре утреню и (это был воскресный день) читать Евангелие и сам начал

<sup>86</sup> Как нами было сказано в главе I, понятия «богослужение» и «богослужебное пение» (или просто «пение») совпадали, т.к. содержание этих понятий было одинаковым.

<sup>87</sup> Острогорский (см. выше наше примечание 39), стр. 233.

<sup>88</sup> Анна Комнен: Алексиада, книга 3, ч. 8. Русский перевод Любарского, Москва, 1962, издательство «Наука». Стр. 130-131. — Так же и император Исаак Комнен (1056-1059) часто пел церковные песнопения. Там же, стр. 132.

<sup>89</sup> Жития святых мучеников Бориса и Глеба и служба им. Изданы Д.И. Абрамовичем, Петроград, 1916, стр. 10-11. (Переиздано офсетным способом в серии «Slavische Propylaen», Munchen, 1967, кн. 14, стр. 33-34).

петь псалом 3-й и прочие псалмы до конца. Очевидно, это было шестопсалмие. А затем стал петь Псалтирь (вероятно, кафизмы), и потом канон.<sup>90</sup> Таким образом, нужно предположить, что богослужбное пение к этому времени (27 лет после крещения Руси!) было уже в некоторых кругах, хотя бы в главных чертах, известно, и не было областью, знакомой только лишь клирикам. Повествование жития показывает нам, что князья (и возможно, некоторые сановники и более крупные, и потому много где бывавшие, купцы) имели при себе священников, которые отправляли для них службу, в которой миряне могли так или иначе принимать активное участие пением. Мы можем с большой долей вероятности предположить, что в таких случаях пели они не по-гречески, а по-славянски.

От крещения Руси до смерти св. князя Бориса прошло 27 лет. Целое поколение могло уже вырасти в христианской культуре. Все же этот промежуток времени кажется нам слишком коротким для того, чтобы из ничего создать собственные напевы для богослужения, даже на основе византийских напевов. Более вероятным кажется, что это были болгарские версии напевов, которые были принесены на Русь «певцами из славян» Густынской и Иоакимовской летописей.

Несомненно, что к концу нашего периода византийская культура и цивилизация были довольно сильно представлены при киевском княжеском дворе. Во всяком случае, несомненные свидетельства этого относятся ко времени княжения Ярослава I, Мудрого (1019-1054), т.е. из того времени, когда в Киеве был построен Софийский собор и митрополитом был грек Феонеппт. Это — знаменитые фрески на стенах лестниц, ведущих из притвора храма св. Софии на верхние галлерен (гинекей, полати) и к (более уже давно не существующему) великокняжескому дворцу.

Хотя содержание этих фресок не имеет никакого отношения к чему-либо религиозному (фрески изображают охотничьи и цирковые сцены с музыкантами, акробатами, скоморохами, и т.д.), но по этим фрескам можно судить о том, что при великокняжеском дворе были известны (и даже, вероятно, практиковались) некоторые обычаи византийского двора.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Повесть, I, стр. 90-91. — Жития (см. предыдущее примечание 89).

<sup>91</sup> Н. Финдейзен (см. выше наше примечание 9), стр. 54-59.

Так, во второй четверти 11-го века при дворе киевского князя наряду со славянским богослужебным пением в храмах раздавалось также и византийское богослужебное пение, быть может, даже и на греческом языке, — особенно, если мы вспомним, что первоиерарх русской церкви был грек. Можно вполне понять, что грек-митрополит, возможно, не владел славянским языком, и потому имел при себе греческий клир, уже чтобы иметь возможность служить по-гречески, хотя бы в домовый церкви (если таковая была). Но в этом случае дело будет касаться чисто византийского пения на греческом языке, особенно если эти певцы пели в Софийском соборе (где даже большая часть надписей была на греческом языке, так что получается впечатление, что храм строился не для русских, а для греков!) при служении митрополита-грека. Но, конечно, там, где епископы были славянского происхождения, за богослужением пели по-славянски.

Еще Владимир начал дело воспитания и образования своего народа в новом направлении. Как летописи сообщают,<sup>92</sup> Владимир распорядился собирать детей (не без противодействия родителей) из лучших семейств для обучения в организованных им школах. Что в этих школах преподавалось — ускользает от наших сведений по причине отсутствия данных. Но можно предположить, что там, как в византийских и, вероятно, болгарских школах во время расцвета болгарского царства (вспомним охридскую школу!), и преподавание происходило по византийскому образцу. И Ярослав заботился о том, чтобы переводились с греческого языка на славянский многочисленные рукописи.<sup>93</sup> Интересно, что летопись приводит как раз под 1037-м годом,<sup>94</sup> что при Ярославе христианская вера начала распространяться и число монашествующих увеличилось и были основаны монастыри. Тон этого сообщения производит такое впечатление, что до 1037-го года вера не распространялась и что в русской земле не было ни монахов, ни монастырей. Последние два факта можно допустить: в стране, совсем недавно перед тем просвещенной христианством, идея монашества не могла еще укорениться. Но что вера только теперь, с правлением Ярослава, начала распространяться, — кажется тенденциозным преувеличением или

<sup>92</sup> Повесть, I, стр. 81.

<sup>93</sup> Повесть, I, стр. 102.

<sup>94</sup> Повесть, I, стр. 102.

тенденциозной переделкой какой-то иной первоначальной записи. И действительно: в интересах греческой иерархии было представить дело так, что как будто только тогда, когда греческий митрополит взял в руки управление церковью, начало делать успехи и христианизирование страны.<sup>95</sup>

Это обстоятельство опять говорит в пользу предположения, что первоначально русская церковь управлялась не греками, а болгарами. С другой стороны, «Повесть временных лет» ставит прогресс христианства на Руси в связь с переводческой деятельностью. Новосооруженный Софийский собор в Киеве был богато снабжен книгами. Трудно думать, что между этими книгами не было богослужебных певческих книг, тем более, что как летописец сообщает, во св. Софии богослужение с пением совершалось регулярно<sup>96</sup> (ежедневно или же нет — в данном случае не имеет значения).

Как уже было вкратце замечено, сразу после крещения Руси образовались два больших важных церковно-культурных центра, которые уже до того были значительными торговыми центрами: Киев и Новгород. Киев был резиденцией правящего Великого Князя; в Киеве же была кафедра митрополита, что делало Киев церковным центром Руси. В Новгороде же резидировал наместник Великого Князя (иногда им бывал и сын Великого Князя, но он, однако, в известной степени зависел от веча). Первым епископом новгородским был Иоаким, которого Владимир привел с собой из Корсуни. Его преемниками были славяне, большей частью новгородцы. Новгород всегда тяготел в церковном отношении к известной независимости от митрополита.<sup>97</sup> Поэтому в Киеве византийское влияние должно было быть значительно сильнее, чем в Новгороде, где епископами были славяне (кроме первого, Иоакима, национальность которого неясна). Здесь, в Новгороде, вследствие близости к скандинавским и балтийским землям и вследствие торговых сношений с ними, на запад и на север направленные линии культурных влияний, а вместе с тем и влияний музыкаль-

<sup>95</sup> Достаточно вспомнить отношение греческого (фанариотского) клира к болгарской церкви в середине 19-го века, чтобы провести возможные параллели.

<sup>96</sup> Повесть, I, стр. 103: «Ярослав же сей, якоже рекохом, любим бе книгам, и многы написав положи во святей Софьи же церкви, южа созда сам. Украси ю златом и сребром и сосуды церковными, в ней же обычныя песни Богу воздают в годы обычныя».

<sup>97</sup> Карташев, I, стр. 185-188.

ных, могли сильнее действовать, нежели в Киеве. Правда, балтийские страны тогда были еще в значительной части языческими и христианизирование их только что начиналось.

Что могли славянские церковные певцы узнать от своих западных коллег, будь то дома, от гостей из стран западного культурного круга, или же во время своих поездок с торговыми гостями в страны западного культурного мира?

На западе то было время, когда начали распространяться многоголосие и мензуральная музыка. Там уже имелись трактаты о музыке.<sup>98</sup> Грегорианские невмы получили диастемическое значение. Гвидо Аретинский ввел в практику свое учение о сольмизации (от него ведут начало названия звуков: ут, ре, ми, фа, соль, ля) — «*Micrologus de disciplina artis musicae*» (1026), систему линий и ключевые буквы.<sup>99</sup> Около 1050-го года (значит, к концу правления Ярослава) появились под грегорианскими невмами буквы, уточняющие относительную высоту указываемых невмами тонов.<sup>100</sup> Вовсе не невозможно, что в Киеве и в Новгороде в течение 11-го века кое-что из этого могло стать известным. Почему дочь Ярослава Анна, вышедшая замуж за французского короля, не могла слышать начинающегося неодноголосного, многоголосного пения? Очень возможно, что торговые и не торговые посольства из западных стран приносили с собой сведения об этом и даже, быть может, имели в своей среде музыкально и певчески осведомленного человека, который бы мог все это и продемонстрировать?

На время княжения Ярослава приходится первое известие о систематической и авторитетной организации церковно-певческого дела в русской земле. Это — известное и спорное сообщение «*Степенной Книги*»<sup>101</sup> о трех греческих певцах, прибывших в 1051-1053 году к Ярославу. Согласно этому

<sup>98</sup> Назовем важнейшие: Регино Прюмский († 915): *De harmonica institutione*; Одо Клоунийский († 913): *Dialogus de musica*; писания о музыке Ноткера Лабео в Сан-Галлене (теперь — Северо-Восточная Швейцария), теоретические писания о церковной музыке аббата Берно Рейхенаусского (1030); трактат о музыке Германа Контрактуса († 1054) и др.

<sup>99</sup> Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*. Leipzig, 1913. Ss. 53, 59.

<sup>100</sup> Johannes Wolf, op. cit., S. 40.

<sup>101</sup> Palikarova-Verdeil: *La musique byzantine chez les bulgares et les russes*. Copenhagen, 1953. Ss. 69-70. — Oskar von Riesemann: *Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges*. Leipzig, 1909. Стр. 5, примечание 2. — В.М. Металлов: *Очерк истории...*, стр. 54, примечание 2. — В.М. Металлов: *Богослужбное пение...*, стр. 118.

сообщению от этих трех греческих певцах и началось все церковное пение на Руси. Приводим это свидетельство так, как его приводит Металлов:

«Придоша богоподвизаемии трие певцы гречестии с роды своими, от них же начат быти в русской земли ангело-подобное пение, изрядное осмогласие, наипаче и трисоставное сладкогласование, и самое красное демественное пение в похвалу и славу Богу».

В Степенной Книге текст немного в конце разукрашен, что никак не меняет содержания. Ненадежность этого сказания обсуждалась еще в 17-м веке.<sup>102</sup> Так как сказание о прибытии греческих певцов на Русь, положивших начало «ангелоподобному» пению для нас чрезвычайно важно, то нам следует это сказание рассмотреть: нужно ли его целиком отбросить, или же в нем заключено зерно истины.

Степенная Книга происходит из 16-го века. Давно уже известно, что наряду с действительными и деловыми сообщениями, имеющими подтверждение в более старых летописях, в Степенной Книге содержится немало сообщений неизвестного происхождения, и кроме того — много риторичных приукрашений. Металлов говорит, что составителями Степенной Книги были, вероятно, св. митрополит Петр (1308-1326), митрополит Киприан (1383-1385 и 1390-1406), митрополит Фотий (1410-1431), и, главным образом, митрополит Макарий (1542-1563).<sup>103</sup> Сотрудниками митрополита Макария при окончательном редактировании Степной Книги были протопоп Сильвестр (из окружения царя Иоанна Грозного) и выдающийся певец, Василий Рогов (который позже, под монашеским именем Варлаам, стал в 1589 г. митрополитом Ростовским, † 1602 г., в глубокой старости).<sup>104</sup> Если предположить, что Рогов умер в

<sup>102</sup> В.М. Ундольский: Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846. Приложение I, стр. 20. — Автор приводит предисловие одного стихираря из второй половины 17-го века. Автор этого предисловия высказывает мнение, что система осмогласия, «трехсоставное сладкогласование» и демественное пение, о которых повествует Степенная Книга, не могут происходить от этих трех греческих певцов. Но автор предисловия впадает в другую крайность: он думает, что все три рода пения, упоминаемые в Степенной Книге — исключительно русского происхождения. Однако он не сомневается в том, что на Русь в свое время прибыли три замечательных греческих певца.

<sup>103</sup> В.М. Металлов: Богослужбное пение..., стр. 119, примечание 228.

<sup>104</sup> В.М. Металлов: Богослужбное пение..., стр. 119, ссылается на реферат Державина на XII археологическом конгрессе: «Степенная

возрасте 80-ти лет, то он мог родиться около 1520-го года. 30-ти лет от роду (т.е. около 1550-го года) он мог уже выступать как опытный мастер пения и, в качестве сотрудника Митрополита Макария по составлению последней редакции Степенной Книги, мог быть автором расширения ее текста и внесения риторических украшений там, где текст повествует о прибытии на Русь трех греческих певцов в середине 11-го века. Вполне возможно, что существовало старое предание относительно этих трех певцов, известное в среде мастеров пения 16-го века. Можно допустить, что предполагаемый соавтор Степенной Книги мог думать, что весьма ценимые его современниками три рода пения (особенно — столповое, осмогласное и загадочное еще трисоставное сладкогласование и демественное пение) могли происходить именно от этих трех певцов. И, конечно, этот мастер пения, не смущаясь, включил свои предположения в Степенную Книгу как исторический факт, снабдив свое повествование похвальными эпитетами.

Самое серьезное и обоснованное возражение против исторической верности сказания Степенной Книги в том, что именно этим трем греческим певцам приписывается введение трех указанных родов пения в практику русских. Допустив, что под «трисоставным сладкогласованием» имеется в виду так называемое в 16-м веке «троестрочное пение», и принимая во внимание, что наряду с ним упоминается и демественное пение, получается, что в этом сказании Степенной Книги греческим певцам 11-го века приписывается введение трех родов пения (троестрочного и демественного), которые ко времени окончательной редакции Степенной Книги были известны и ценимы в Московском царстве. Другими словами, на условия середины 11-го века бопа fide переносили те условия, которые в области русского богослужебного пения существовали в московском государстве 16-го века! Особенности сомнения вызывало у историков упоминание о «трисоставном сладкогласовании» и о демественном пении, которое, со времени появления труда Д.В.Разумовского «Церковное пение в России», считали позднейшим родом сначала «домашнего», а потом и церковного пения,<sup>105</sup>

Книга, как литературный памятник» (остался мне недоступным), составленный на основании исследования Шахматова: «Общерусские летописные своды XIV и XV веков» в «Журнале Министерства Народного Просвещения», С.-Петербург, 1900-1901.

<sup>105</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. Москва, 1867-1869,

и которого в 11-м веке якобы еще не существовало. А раз трисоставное и демественное пение – позднейшего происхождения, то как могли составители Степенной Книги приписать их введение в систему русского богослужебного пения 11-го века без того, чтобы сведущие современники составителей Степенной Книги не заметили этого вымысла?

Можно предположить, что если эти роды богослужебного пения и не ведут свое начало от греческих певцов 11-го века, то все же эти роды пения в памяти нескольких поколений певцов были известны как уже укоренившиеся роды пения, а об их происхождении больше не помнили. Поэтому мы думаем, что происхождение «трисоставного сладкогласования» и того пения, которое в 16-м в. названо демественным, от трех греческих певцов времен Ярослава Мудрого – не более, как догадка составителей Степенной Книги, имеющая целью придать большую авторитетность этим родам богослужебного пения. Об этих родах пения мы будем позже подробно говорить.

Иначе обстоит дело с вопросом: действительно ли «изрядное осмогласие», т.е. вся система осмогласия у русских, берет свое начало от этих трех греческих певцов? Является ли сообщение об этом факте (которое находится только в Степенной Книге) более поздним, 16-го века, дополнением к краткому и лишенному риторичности сообщению других летописей, или же все сообщение является в целом догадкой составителей Степенной Книги в 16-м веке?

Если мы внимательно рассмотрим сообщение Степенной Книги, то можем на основании этого сообщения заключить, что уставное пение на базисе системы осмогласия началось у русских лишь с этих трех греческих певцов. Спрашивается: что же, в течение более 60-ти лет от крещения Руси, от 988-го года до 1052-го года, вообще при христианском богослужении на Руси не пели? Если система осмогласия в русской церкви впервые была введена тремя греческими певцами, то что же за пение было до прибытия на Русь этих трех певцов и на какой музыкальной системе основывалось богослужебное пение певцов и демественников, о которых повествует Иоакимовская и Густынская летописи? Ибо наличие демественников свидетельствует о том, что те певцы, которые пришли при крещении Руси, не стр. 179-186. – В.М. Металлов: Очерк истории... стр. 106, примечание 3. – Гарднер, Демество, стр. 96-120.



могли быть какими-то случайными и необученными певцами, но должны были быть певцами в известной степени обученными и организованными в певческий коллектив, ибо домостик певцов (или демественник) без певцов не имеет смысла. А организованные в коллектив и обученные своему делу церковные певцы поют согласно известной системе!

В сообщении Степенной Книги мы снова можем видеть, что составителям Степенной Книги (или их вдохновителям в 16-ом веке) хотелось всю систему богослужебного русского пения вести от греков. Не оттолосок ли это той старой тенденции редакторов и переделывателей первоначальных летописей старательно замалчивать возможное значение не-византийских элементов и возвеличивать роль греков при устройстве церковного пения у русских?

Мы можем предположить, что до прихода упомянутых трех греческих певцов богослужебное пение у русских совершалось и передавалось дальше без системы, выполнялось бессистемно, и только эти три певца начали систематическое, как практическое, так и теоретическое, обучение системе осмогласия и пению на основании этой системы. Так, думается, нужно понимать, отбрасывая всякую риторику и хвалебные эпитеты, известие Степенной Книги о значении прибытия трех певцов греческих к Ярославу, сопоставляя это сказание с параллельными сказаниями в других летописях, и отбрасывая догадки редактора «Степенной Книги». А об осмогласном пении свидетельствуют древнейшие (конца 11-го — начала 12-го века), дошедшие до нас, письменные богослужебные певческие памятники.

Сказание о прибытии на Русь трех греческих певцов приводится не только в Степенной Книге, причем приводится в сжатой, деловой летописной форме, без какой бы то ни было риторики. В новгородской Софийской летописи, происходящей из второй четверти 15-го века, под 6560-м годом от сотворения мира (т.е. 1052-м годом по нашему летоисчислению, от Рождества Христова), сообщается: «Киев пришли три певцы: придоша с роды своими».<sup>106</sup> Это сообщение говорит кратко и без риторики то же самое, о чем в приукрашенном виде повествует Степенная Книга. В этом сообщении отсутствует перечисление родов пения, но содержится самое существенное: три певца с их родичами

<sup>106</sup> Софийская летопись, цитирована в Повести, II, стр. 387.

пришли в Киев. И это имело место в 1052-м году, т.е. в княжение Ярослава. Мы можем это свидетельство Софийской летописи, записанное летописцем более чем за 100 лет до окончательного редактирования Степенной Книги, считать за то историческое звено, из которого составитель Степенной Книги мог почерпнуть свое сообщение и разукрасить его согласно духу своего времени.

В Софийской летописи не указано, из какой греческой области пришли эти три певца со своими родичами. Поэтому мы не должны непременно думать (как это делает Степенная Книга), что эти певцы пришли из Константинополя. Также и выражение «с роды своими» не точно. Можно его понять так, что певцы эти прибыли со своими семействами, но можно понять и так, что они прибыли со всеми своими, близкими и дальними, родичами или, быть может, с другими им подчиненными певцами, в качестве предводителей целой корпорации. Во всяком случае прибытие этих певцов должно было быть немаловажным происшествием, так как летописец счел необходимым отметить это происшествие.

Также и другие летописи сообщают о прибытии в Киев трех греческих певцов, хотя различно датируют это происшествие. Но зерно сообщения остается неизменным: три певца-грека прибыли на Русь. Так, Львовская летопись датирует это происшествие 1017-м годом (время Святополка I и митрополита Иоанна I, 1015-1037, который, как полагают, был греком).<sup>107</sup> Но так называемая «Летопись Авраамки»<sup>108</sup> датирует прибытие трех греческих певцов 1037-м годом. В этом последнем случае эти греческие певцы прибыли, когда митрополитом был грек Феопемпт, а Ярослав строил в Киеве храм св. Софии.

В пользу этой даты прибытия греческих певцов говорят, по-видимому, многие факты. Митрополит Феопемпт прибыл в Киев в тот самый год, когда после смерти последнего болгарского, еще quasi-автокефального архиепископа Иоанна<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Цитируется по Повести, II, стр. 176; сама Львовская летопись осталась мне недоступной.

<sup>108</sup> Повесть, II, стр. 39. Летопись Авраамки происходит из 1421-го года; ее составитель ссылается на более старую летопись. Полное собрание русских летописей, т. XVI, стр. 173.

<sup>109</sup> То же самое видим мы в каталоге русских митрополитов того времени. См. Архимандрит Сергей: Полный месяцеслов востока. Т. II, Москва, 1876, стр. 249-261.

(после падения болгарского царства в 1014 году), во главе болгарской православной церкви был поставлен из Константинополя грек Лев (Леон). По этой причине, как думает Карташев, у Ярослава не было больше возможности получить первоиерарха для еще юной православной церкви в его стране иначе, как от константинопольского патриархата. Ярослав был вынужден принять грека Феопемпта.<sup>110</sup> Очень вероятно, что митрополит Феопемпт взял с собой своих опытных певцов — и именно тех, о которых говорит летопись, для того, чтобы достойным образом устроить пение в воздвигнутом новом кафедральном храме св. Софии. Трудно предположить, что с реорганизацией русской митрополии (после предполагаемого возглавления ее не греческими иерархами) и в известных рамках грецизированием церковной жизни не началась и реорганизация богослужебного пения.<sup>111</sup> Разумеется, что новый митрополит мог при своем служении желать и даже требовать греческого, а не славянского пения. И для этого он мог привести с собой или вызвать из греческой земли певцов. Славянское пение митрополит мог предоставить другим храмам Киева и другим епархиям. Если эти наши соображения соответствуют действительности, то прибытие трех певцов с их родичами вполне понятно.

<sup>110</sup> Карташев, I, стр. 164.

<sup>111</sup> В связи с этим не без значения, что именно в том же, 1037-м году, Ярослав основал в Киеве храм св. Софии (в параллель св. Софии Константинопольской), который должен был стать кафедральным храмом митрополита. Построенная же Владимиром I Успенская (Десятинная) церковь должна была теперь уступить в своем ранге и значении храму св. Софии. Здесь нужно заметить, что нам кажется несколько загадочной запись в новгородской летописи (Новгородская летопись: «Роспись или краткий летописец новгородских владык». С.-Петербург, 1879, стр. 130, издание археологической комиссии). А именно: после первого епископа Новгородского Иоакима Корсунянина, который правил 42 года (значит —  $988 + 42 = 1030$ ), был предложен в епископы его ученик Ефрем, который, однако, не был рукоположен «понеже русская земля вновь крестися». Согласно этой летописи Иоаким умер в 1030-м году. Разбор этого вопроса не относится к нашей главной теме, мы предоставляем это специалистам по истории русской церкви. Все же это сообщение заставляет нас думать, что действительно на Руси что-то с церковью произошло, и притом нечто такое, что даже перед разделением церквей в 1054 г. было для греков совершенно неприемлемым и должно было быть радикально изменено. И при этом так изменено, чтобы по возможности от старого не осталось бы никаких следов. Так сказать, своего рода «культурная революция» в уже христианизированном государстве!

Митрополит хотел укрепить богослужебный порядок и систему богослужебного пения и сделать их образцом для славянских певцов.<sup>112</sup> Певцы не рассчитывали в скором времени вернуться к себе, откуда они прибыли, и потому они прибыли на Русь «с роды своими», т.е. переселились на Русь совершенно. Это тем более вероятно, что митрополитом Феопемттом русская церковь окончательно утвердилась как митрополичья епархия в составе константинопольского патриархата.

Для нас, собственно говоря, имеет второстепенное значение, прибыли ли эти греческие певцы в 1037-м году или в 1053. Можно даже допустить, что дело идет не только о трех певцах, а о трех различных группах с главными руководителями-руководителями в каждой, которые прибывали в различное время (1017, 1037 и 1052 года).<sup>113</sup>

Рассмотрим дату 1052/1053 г. подробнее. Согласно этой дате три певца «с роды своими» пришли в то время, когда церковь в государстве Ярослава Мудрого вне каких-либо разномыслий и сомнений принадлежала константинопольскому патриархату. Но как раз в годы прибытия этих певцов митрополичью кафедру занимал русский славянин, Яларий (1051-1063 или 1054?), который был, по желанию Ярослава, избран и интронизирован русскими епископами (не без возражений маленькой группы епископов), не запрашивая на то согласия константинопольского патриарха.<sup>114</sup> Это явилось причиной еще большего обострения отношений между Ярославом и Византией, которые и без того были натянутыми (и, быть может, именно поэтому Ярослав и решил обойти патриарха в вопросе поставления русского митрополита).<sup>115</sup> Итак,

<sup>112</sup> Повесть, II, стр. 378.

<sup>113</sup> Любопытно, что в 12-м веке мы снова имеем известие о прибытии трех греческих певцов, среди которых был выдающийся певец Магулскопец, ставший потом епископом Смоленским. См. в следующей главе.

<sup>114</sup> Карташев, I, стр. 167-169.

<sup>115</sup> Константинопольским патриархом в это время был Михаил Керуларий (1043-1058), императором же — Константин IX, Мономах (1042-1054). Если мы учтем довольно бурный характер Михаила Керулария и его антипатию (независимую от церковных дел, национальную) по отношению к «латинянам», то мы можем допустить, что этот патриарх мог поставить Ярославу относительно его отношений к западным странам и особенно к его родственникам из римского церковно-культурного круга какие-то условия, оказавшиеся Ярославу неприемлемыми. Это было накануне разделения церквей. В 1047-1048 г. Ярослав вел войну с Византией, в этой войне 800 пленных русских были византийцами ослеплены — кара, предусмотренная в Византии для повстанцев. Никонова летопись, I, стр. 139.

атмосфера для греков была не очень благоприятной. Можно допустить, что у Ярослава в это время перетягивала известная национальная тенденция, противопоставляемая греческим тенденциям. Также и родственные связи киевских князей того времени были больше в западном направлении, чем в восточно-византийском.<sup>116</sup> И хотя церковь на Руси принадлежала к константинопольскому патриархату, все же едва ли можно допустить, чтобы западные формы, хотя бы только богослужебного пения, были совершенно неизвестны киевским и новгородским певцам, и что некоторые практические и теоретические идеи западной музыкально-певческой системы не оставляли ни малейшего следа у славяно-русских певцов.

Это — с одной стороны. С другой же стороны прибытие трех греческих певцов в 1052-1053-м году приходится на время, когда сын Ярослава, Всеволод, был женат на дочери византийского императора Константина Мономаха (1042-1054).<sup>117</sup> Со смертью Ярослава (1054) Иларион должен был уступить митрополичью кафедру греку. Учитывая эти перемены кажется вполне правдоподобным, что с византийской принцессой, супругой князя Всеволода, прибыли также из Византии и хорошие певцы — возможно даже в свите принцессы. Правда, это касается даты прибытия трех певцов в 1052/1053 г. — данные в различных летописях незначительно расходятся. Согласно Никоновой летописи<sup>118</sup> это произошло около 6559-го = 1051-го года. По Степенной Книге и по Татицеву<sup>119</sup> — в 6561 г.<sup>120</sup> = 1053 г. Разница не

<sup>116</sup> Так, Ярослав был женат на дочери короля шведского Олафа, Ингигерде-Ирине († 1050 в Новгороде, Повесть, II, стр. 382). Его сыновья были женаты: Изъяслав на сестре польского короля Казимира; Святослав — на сестре епископа Трирского; Вячеслав — вероятно, на Оде, дочери графа Штадского; Игорь — предположительно на дочери маркграфа Саксонского Отто. — Дочери: Елизавета была замужем за норвежским королем Гаральдом; Анастасия — за венгерским королем Андреем; Анна — за французским королем Генрихом I Капет. И один из его сыновей, Всеволод, был женат на дочери императора Константина Мономаха. Также и внуки Ярослава заключили браки главным образом в западном направлении. Так, одна внучка была замужем за сыном короля польского Болеслава II; другая внучка, дочь Всеволода, — за западным императором Генрихом IV; ее брат, Владимир II Мономах (1125), был женат первым браком на дочери англо-саксонского короля Гаральда, Гите. — Повесть, II, таблицы.

<sup>117</sup> Карташев, I, стр. 169.

<sup>118</sup> Повесть, I, стр. 142.

<sup>119</sup> Повесть, II, стр. 114.

<sup>120</sup> Летописи датируют от сотворения мира; это летоисчисление разнится от нашего (от Рождества Христова) на 5508 лет. Поэтому год

так уже велика, по нашему мнению, и не может служить аргументом против истинности летописных сообщений. В 1054 г. русский митрополит Иларион покинул митрополичью кафедру, на которую был возведен опять грек. Можно думать, что вследствие брака Всеволода с византийской принцессой в свите (как это имело место с супругой Владимира I, Анной) были греки, греческие священники и греческие певцы. Можно предполагать, что в 1053-м году удаление митрополита Илариона было уже Ярославом с византийцами обсуждено, как решено было и назначение на его место греческого митрополита. Поэтому греческие певцы могли быть посланы вперед, чтобы обеспечить достойным образом певческое оформление богослужения (которое, как можно предположить, могло придти в упадок после смерти княгини Анны). 1051 год кажется для прибытия греческих певцов маловероятным: это — год интронизации митрополита Илариона! Как-никак эта интронизация была демонстративным актом независимости (по крайней мере, в виде автономии)<sup>121</sup> церкви. Разумеется, что это не могло быть для греков приятно. На этом основании отмечаемый, как мы видели, некоторыми летописцами 1051-й год кажется нам для прибытия трех греческих певцов менее вероятным.

Металлов<sup>122</sup> считает возможным, что эти три певца с разницей от нашего (от Рождества Христова) на 5508 лет. Поэтому год от начала сотворения мира 6559-5508=1051 от Р.Х. До 1342 г. на Руси начало года считалось в 1-го марта. После 1342 г. началом года стали считать, согласно церковному календарю, 1-е сентября. Начиная с 1700-го года Новый Год стал считаться 1-го января — по распоряжению гражданских властей.

<sup>121</sup> Нужно различать автокефалию и автономию. Автокефалия есть полная административная, суверенная независимость части православной церкви при сохранении в полной неприкосновенности единства веры и литургического общения со всеми другими частями православной церкви. Это выражается прежде всего в праве автокефальной церкви избирать и интронизировать своего первоиерарха без участия других православных церквей. Последние принимают состоявшийся выбор и интронизацию к сведению. Автономия же есть частичная независимость части (большей частью, национальной) православной церкви. Автономная церковь сама избирает своего первоиерарха, который должен быть утвержден церковью-матерью.

<sup>122</sup> В.М. Металлов: *Богослужбное пение...*, стр. 127. — О славянах на Афоне см. подробнее: Владимир Мошин: *Русские на Афоне. «Byzantinoposlavica»*, Prague, 1947, IX/1, стр. 55 и след. — На одном судебном акте 982 года монастыря Ивер находится подпись пресвитера Гонгория, сделанная глаголицей (см. Мошин, цитированное сочинение, стр. 57). Болгарский монастырь Зограф был основан в 919-м году и стал центром славянской письменности. На одном акте афонского Протата из 1016-го года имеется подпись некоего Герасима, монаха, пресвитера и игумена «Русской обители». (Мошин, цит. соч., стр. 61). Известны на Афоне в 985 г. и в 11 веке также и латинские монастыри, основанные переселенцами из Италии (Мошин, стр. 55).

«роды своими» прибыли с Афона, где в монастырях и пустынножительстве этой горы между монахами было много славян. Святогорский богослужебный чин следовал палестинско-сирийскому типикону. На этом основании пение, которое принесли с собой на Русь эти три певца, могло быть славянской версией палестинско-сирийского (святоградского, иерусалимского) монашеского богослужебного пения.

Но Афон стал исключительно монашеской страной, областью, населенной исключительно монахами и герметически закрытой для всякого женского существа, лишь в самой середине 11-го века.<sup>123</sup> Ко времени прибытия на Русь трех греческих певцов организованные монастыри на Афоне имели за собой едва столетнюю традицию. Металлов полагает далее, что не исключается возможность того, что эти три певца были славянами, так как приблизительно в 1051-м году прибыл с Афона в Киев русский, Антоний, основатель Киевского Печерского монастыря и начальник на Руси монашеской жизни по правилам св. Афанасия Афонского, скончавшегося около 50 лет перед тем.<sup>124</sup> По предположению Металлова эти три певца со своими родичами могли принадлежать к тем не монашествующим жителям Афона, которые, согласно императорского указа 1054-1046-го года, должны были покинуть Афон, чтобы всецело предоставить его территорию монахам. В таком случае было вполне возможным, что певцы эти были женаты и переселились в Киев со своими семьями. Это тем более кажется вероятным, что Софийская летопись<sup>125</sup> не уточняет, прибыли ли эти певцы именно из Константинополя: они прибыли вообще «от грек», т.е. или сами были греками, или прибыли из греческого государства. Естественно также предположить, что эти певцы прибыли из столицы византийской культуры — Царьграда. Едва ли можно сомневаться в том, что певцы эти были выдающимися: иначе у летописца не было бы

<sup>123</sup> Первые известия о монашеских поселениях на Афоне относятся к 9-му веку. В 961 или 963 г. была основана Лавра преп. Афанасия. Первый афонский типикон был утвержден императором Иоанном Цимисхием в 971-м году, и лишь в 1045-м году Афон официально назван «Святой горой» (ἁγίον ὄρος). Миряне с их семьями должны были покинуть Афон, и с тех пор Афон окончательно стал монашеской страной.

<sup>124</sup> Архимандрит Порфирий: История Афона. Т. III, стр. 153, цитировано у Металлова: Богослужебное пение..., стр. 128.

<sup>125</sup> Повесть, II, стр. 387.

основания отмечать их прибытие. Но в то время, когда миряне населяли Афон, — это была провинция, а не какой-либо особый культурный центр, несмотря на относительную (и то по нашим временам и нашим средствам сообщения!) близость к Константинополю и к Салоникам. Поэтому едва ли можно ожидать, чтобы в маленьком городке (или даже селе) на Афоне жили такие замечательные певцы, которые достойны оказались быть занесенными в русские летописи. Скорее можно ожидать, что эти певцы происходили из крупного церковно-культурного центра, где нарочито культивировалось искусство богослужебного пения. Мнению же Металлова, что, быть может, эти певцы были славянами, противоречит сообщение летописи, которое определенно называет этих певцов греками.<sup>126</sup>

При чтении сказания Степенной Книги о прибытии трех греческих певцов получается впечатление, что эти певцы прибыли по собственной инициативе, и притом «Богом подвигаемы», «придоша», а не были приведены или позваны. Мы можем себе представить, что они пришли по своей инициативе потому, что знали, что они желательны и что обстоятельства в Киеве при греческом митрополите им благоприятствуют. Возможно, что они получили известия о том, что греческая иерархия в русской земле укрепилась и что греческие певцы нужны, а потому будут охотно приняты, так что имеет смысл переселиться с семьей на Русь. Быть может, их искусство представляло для славян-русов что-то новое и произвело на них такое сильное впечатление, что вошло, так сказать, в моду и ему стали подражать и ему стали учиться. Так образовалась «школа». Следствием этого было, как мы можем предположить, организация, т.е. приведение в порядок богослужебного певческого дела и начало правильного ему обучения. А тем было положено основание для дальнейшего развития этого литургического искусства. И центром этого стал Киев. Все, что было в области богослужебного пения до тех пор, должно было или уступить место новому, или же, каким-то образом по нему

<sup>126</sup> Все же мы не можем совершенно исключать возможность афонских влияний. Но, думается, Афон мог оказывать влияние скорее на организацию монашества на Руси. Если мы говорим об афонских влияниях, то это касается только монастырского богослужения, а не соборного и приходского, и соответствующих видов пения. К этому вопросу мы еще вернемся в следующей главе.



равняться, или же быть приведенным в новую систему. В богослужебном пении стал водворяться порядок.

Итак, у нас нет оснований решительно отрицать существование славянского богослужебного пения, — славянского не только по языку, но и по музыкальным основам. Даже если летопись подчеркивает, что упомянутые три певца были греками, и тем дает понять, что другие певцы, которые уже прежде имелись, были не греками, славянское пение, вероятно, болгарская его версия, могло к этому времени (середина 11-го века) уже прочно укорениться на Руси. Как было выше сказано, после разорения болгарского царства Византией в 1014-м году многие болгары бежали к русским князьям через Валахию и Галицию или другими какими путями. Молчание об этом летописей не является доказательством того, что такой волны не было.<sup>127</sup> Так, можно ожидать, что с прибытием трех греческих певцов наступил синтез славянского и греческого богослужебного пения под покровительством митрополита-грека, — синтез, проводимый русскими певцами, но регулированный мастерами пения-греками.

С прибытием греческих певцов мы безусловно стоим лицом к лицу не только с греческим в л и я н и е м, но с самим греческим, византийским пением. Возможно ли, чтобы эти три певца, греки из Константинополя или, по меньшей мере, обученные своему искусству в Константинополе, знали бы славянское пение? Это маловероятно, однако не вовсе исключено. В Константинополе должны были знать настроения в Киеве и тенденции Великого Князя и русского епископата. Кроме того, в Константинополе (или вообще в константинопольском патриархате), особенно, например, в Салониках, можно было, вероятно, найти певцов, знающих славянский язык и именно таких — с одной стороны музыкально-певчески образованных, в греческом пении опытных, с другой же стороны, знающих славянский язык, и их направить на Русь.

Остается еще один вопрос, о котором нужно сказать: вопрос об активном участии мирян в богослужении пением. Ясные намеки на существование такого активного участия мирян в богослужении пением мы имеем только для следующего, второго периода первой эпохи истории русского

<sup>127</sup> Николаев, цитированное сочинение (см. выше наше примечание 3, стр. 192).

богослужебного пения. Но и в рассматриваемое, для нас еще туманное, время, такое участие мирян, без сомнения, мыслимо — например, ответы «Господи, помилуй» — «подай, Господи» и т. д. сами по себе предполагают выполнение их всеми присутствующими. В таких случаях, конечно, приходится думать, что такое участие должно было происходить на славянском языке и в народном духе, доступном для не специально обученных людей. И это могло укорениться уже с самого начала, а обученные и организованные в коллективы певцы могли петь те песнопения, которые постоянно меняются, или те, которые, по своей относительной сложности, не могут исполняться массой.

Попытаемся теперь суммировать все сказанное и составить общую картину (понятно, до известной степени гипотетическую) тех условий, при которых богослужебное пение восточных славян могло развиваться с конца 10-го века до конца 11-го века.

Сейчас же после крещения Руси и организации церковной жизни в государстве св. Владимира стала преобладать болгарская православная церковная культура. То есть, другими словами, византийская церковная культура в болгарской версии. Богослужебное пение, взятое болгарями от византийцев в конце 9-го века, и разработанное ими, было уже приспособлено к славянскому языку (собственно — староболгарскому) и к музыкальному чувству южных и восточных славян. При организации церковного управления стали возникать в важнейших (епархиальных) центрах также и коллективы церковных певцов под руководством практически и теоретически обученных певцов-славян, доместиков, или демественников. Благодаря организованному Владимиром (и, особенно, Ярославом) обучению углубились и распространились практические знания о христианской вере и о богослужении, и вместе с тем — о богослужебном пении. При этом, в известных случаях, в исполнении богослужения могли принимать участие и миряне пением тех или иных песнопений. Носителями духовной культуры были клирики.<sup>128</sup> Вполне понятно, что дело учительства вере могли проводить только те клирики, которые владели славянским языком. Поэтому вероятно, что

<sup>128</sup> «(Ярослав) велел понам учить людей». Ипатьевская летопись. Полное Собрание Русских Летописей, т. 2. С.-Петербург, 1908 (2-е издание). Столбцы 139-141 (из 1425-го года).

это производилось сначала болгарскими, а потом их русскими учениками. В то же время имелись также контакты со странами западного культурного круга. При великокняжеском дворе, пока княгиня Анна Романовна и люди из ее византийской свиты были живы, могло совершаться и греческое богослужение, с соответствующим пением.

С падением болгарского царства в корне изменилось положение и в русской церкви. С одной стороны, беженцы из Болгарии усилили и укрепили уже бывшие до того в богослуженном пении болгарские элементы. С другой же стороны, началась грецизация церковной жизни и основательная реорганизация, при которой было устранено все, что могло напоминать о церковной культуре того времени, когда преобладало болгарское влияние. Наконец, в середине 11-го века окончательно укрепляется на Руси греческая, константинопольская иерархия. Греческими мастерами пения была предпринята реформа богослуженного пения в русской церкви. Получившее новое устройство, богослуженное пение положило основание для дальнейшего развития восточно-славянского (русского) православного богослуженного пения для всех последующих веков. Оно должно было стать синтезом всего до тех пор развившегося, вероятно болгарского, православного богослуженного пения, или, уже в течении 70 лет развивавшегося из этого пения собственного, русского богослуженного пения. Причем это пение сочеталось теперь с принесенными новыми учителями (и, как думаем, реформаторами) из Византии мелодическими формами, исполнительской манерой и всей системой.

Полное отсутствие письменных памятников богослуженного пения до середины (или до конца) 11-го века не дает нам возможности, даже приблизительно, сказать, каковым было по звучанию, по мелодике богослужение русских сразу же после крещения Руси и в середине 11-го века.

Такая возможность в большей степени имеется для в т о р о г о периода первой эпохи истории русского богослуженного пения. К рассмотрению этого периода мы и переходим.

## Глава 7

ВТОРОЙ ПЕРИОД  
ПЕРИОД КОНДАКАРНОГО ПЕНИЯ

Общая характеристика периода. — Политические обстоятельства. — Контакты с западным миром. — После разделения церквей. — Контакты с православным югом и юго-востоком. — Певцы и певческие памятники второго периода. — Певцы и певческие коллективы. — Основные черты богослужебных порядков в домонгольской Руси. — Экфонетика. — Столповое пение. — Эволюция языка. — Столповая нотация. — Хирономия. — Русское литургическое творчество. — Кондакарное пение.

Второй период первой эпохи является основополагающим для всей дальнейшей истории богослужебного пения русской церкви. Поэтому мы должны будем уделить ему внимания немного больше, чем некоторым последующим периодам той же эпохи. Второй период, простирающийся, по нашему мнению, от середины (или даже от конца) 11-го века до первых лет 14-го века, — есть время, когда окончательно сформировалась и установилась система уставного русского богослужебного пения. В последующие века, до самого начала второй эпохи (т.е. до середины 17-го века), богослужебное русское пение развивалось из тех основных форм, которые были письменно зафиксированы в памятниках, создавшихся в течение нашего периода. Здесь начинается непрерывное (хотя нередко и преобразуемое) церковно-певческое предание русской православной церкви.

С прибытием трех греческих певцов с «родами их» около 1052-го года начинается более или менее документированная история православного богослужебного пения в государстве Рюриковичей.

Главной характерной особенностью этого периода можно считать существование параллельно друг с другом д в у х совершенно различных родов богослужебного пения. Записи их в двух, опять-таки совершенно различных, системах безлинейных нотаций дошли до нас. Эти роды богослужебного пения суть следующие:

1) Более простой (насколько можно судить по дошедшим до нас памятникам и согласно нынешнему состоянию знаний о древнерусских певческих нотациях) род богослужебного пения, с только этому роду пения свойственной безлинейной певческой нотацией. Эту нотацию мы можем проследить в ее развитии, начиная с рукописей из самого начала 12-го века, и до нынешнего времени. Это — столповая нотация и столбовое пение, иначе — знаменный распев, иначе называемый «столбовым распевом». Этот распев до сего дня является основным, уставным пением русской церкви.

2) Довольно сложный мелодически и, вероятно, технически, род пения, — так называемое «Кондакарное пение»,<sup>1</sup> с собственной, отличной от столповой нотации безлинейной, кондакарной, нотацией. Эта нотация в 14-м веке больше не употреблялась; по крайней мере до сих пор не найдено памятников с этой нотацией, написанных в 14-м веке или позже. На этом основании предполагают, что в 14-м веке эта нотация вышла из употребления, потому что, вероятно, больше не употреблялся и тот род богослужебного пения, для которого она была предназначена.

Политические обстоятельства во втором периоде. Церковно-политически это было временем, когда греческая иерархия константинопольского патриарха окончательно утвердилась в государстве Рюриковичей.<sup>2</sup> Однако при этом

<sup>1</sup> Нужно заметить, что до сих пор неизвестно, как эти оба рода богослужебного пения, столь характерные для нашего периода, назывались их современниками. Названия «кондакарное пение» — «кондакарная нотация» введены в научную терминологию Д. В. Разумовским. Что же касается столбового пения, то название «знаменное пение» и «столбовое знамя» были уже известны в памятниках 15-го века.

<sup>2</sup> Почти все митрополиты этого времени были греки: Георгий (1062-1080); Иоанн II Продром (1080-1089); Иоанн III (1089); Николай (1097-1104); Никифор I (1104-1121); Никита (1122-1126); Михаил II (1130-1145); Константин I (1156-1159); Феодор (1161-1163); Иоанн IV (1164-1166); Константин II (1167-1172); Никифор II (1182-1197); Матфей (1201-1220); Кирилл I (1223-1233, из Никеи);

не исключалось, что на киевскую митрополичью кафедру возводились иногда и русские — но только с согласия и утверждения константинопольского патриарха. Хотя великое разделение церквей уже произошло, все же отношения русских князей к западным их родичам и известные культурные контакты с западными землями не прекращались.

Несмотря на раздробленность государства Рюриковичей на ряд удельных княжеств после смерти Ярослава Мудрого (1054) это раздробление не коснулось единства митрополии. Митрополит-грек был подданным византийского императора, и потому стоял выше частных интересов соперничающих друг с другом удельных князей.<sup>3</sup> Епархиальные епископы зависели непосредственно от митрополита, и через него — от константинопольского патриарха.

Хотя политические перемены того времени не имеют для истории богослужебного пения первенствующего значения, все же они являются внешними рамками, в которых протекает развитие этого искусства, не влияя на это искусство непосредственно. Для нашего периода это суть следующие события:

1) Образование, наряду с Киевом и Новгородом, третьего церковно-культурного центра на северо-востоке Руси, во Владимире на Клязьме. Владимирское удельное княжество и город Владимир достигли в 12-м веке высокого культурного и художественного уровня во время княжения Андрея Боголюбского (1157-1174).

2) Завоевание Константинополя крестоносцами (1204) и вызванный этим перенос православной столицы и главной резиденции православного патриарха в Никею, до 1261-го года — года изгнания латинян из Константинополя. По этой

Иосиф I (1237); Максим (1283-1305). Все же иногда занимали киевскую митрополичью кафедру и русские: Ефрем (1089-1097), Климент Смолятич (1147-1155); Кирилл II не считается некоторыми источниками в ряду митрополитов, так как он управлял митрополией 1233-1236-м году, но не был патриархом утвержден. — Кирилл III (по некоторым историкам — II), избран в 1242-м году, посвящен в 1249-м и управлял митрополией до самой своей смерти в 1289-м году.

<sup>3</sup> Немалое значение при этом имел порядок наследования князей: старшему князю, Киевскому, наследовал не его сын, а его старший брат. Тот же порядок был и в других удельных княжествах. Это было причиной постоянной смены князей на их столах, что приводило к постоянным войнам удельных князей из того же дома Рюрика. — См. у нас главу 5, примечание 41.

причине были ограничены и затруднены сношения русской иерархии со своим патриархом.

3) Нашествие на государство Рюриковичей монголо-татар (1237 и особенно 1238), что повлекло за собой падение и разорение Киева и исчезновение его с исторической сцены. А это благоприятствовало усилению культурного значения Новгорода и Владимира.

4) Постепенное усиление самостоятельности юго-западных уделов князей из дома Рюрика (галицинских и волынских князей), которые даже стали стремиться получить от патриарха своего митрополита, отдельно от киевского. Это грозило нарушить единство русской митрополии, которая, несмотря на раздробленность удельных княжеств, оставалась всегда единой митрополией. Наш период приходится на время, когда разделение православной церкви и церкви латинской уже формально совершилось. После 1054-го года греческая (и вообще грекам подчиненная) иерархия уже имела формальное основание оказывать на русских князей известное влияние в смысле окончательного и решительного отвержения западных форм и церковных обычаев. Однако греческие архиереи должны были так или иначе принимать во внимание ближайших родственников и свойственников великого князя, которые или происходили из западного церковно-культурного круга, или к нему принадлежали по воспитанию. Родственные отношения русских князей к Византии не были в нашем периоде многочисленны. Известно только 4 брака из Византии и 6 браков в Византию. И, наоборот, как и в предыдущем периоде, браки в западном направлении были многочисленны. После 1054-го года можно насчитать 8 браков в германские земли, 7 — из Англии и Скандинавии, 4 — из чехов и моравов, всего — 19. Сюда же нужно причислить браки во Францию, Венгрию, Польшу и другие страны латинского церковно-культурного круга. Как на нечто новое укажем на 3 брака в направлении Грузии и Осетии — но эти страны относятся к церковно-культурному кругу византийскому, хотя и обладали собственными формами богослужебного пения.

Мы можем себе представить, что несмотря на то, что разделение церквей с 1054-го года было уже в полной силе, несмотря на грека-митрополита и его греческих чиновников (а также на немногих епархальных архиереев-греков, как напр., Мануил Смоленский, о нем см. дальше), культурные

и даже церковно-культурные контакты с миром латинской церковной культуры не совершенно обрывались. Многозначительно в этом отношении введение праздника перенесения мощей святителя Николая Мирликийского с Бари (южная Италия). Как известно, этот день празднуется русской православной церковью 9-го мая, в греческой же православной церкви этот праздник совершенно не известен. Перенесение мощей св. Николая имело место в 1087-м году, 33 года после разделения церквей.<sup>4</sup> Великим Князем киевским был в это время сын Ярослава Мудрого, Всеволод I (1078-1093), женатый на византийской принцессе. Митрополитом был грек, Иоанн II Продром (1080-1089). Несмотря на то, что митрополит был грек и что уже одно поколение русских успело вырасти после разделения церквей, — не оказалось препятствий к тому, чтобы день перенесения мощей святителя Николая в Южную Италию, в пределы римского патриархата, был введен в русской митрополии почти сейчас же после того, как он был установлен в римской церкви. В греческой же церкви, как сказано, он неизвестен. Это понятно: нельзя же праздновать похищение мощей такого высокопочитаемого святого и перенесение их в область римской, уже отделенной от православной, церкви!

Возможно, что с этим имеет связь посольство одного греческого митрополита из южной Италии, Феодора, который был в 1091-м году послан в Киев папой (на папском престоле был тогда Урбан II, 1088-1099).<sup>5</sup> В Южной Италии было много греков. Несмотря на юрисдикцию римского папы там господствовали греческие богослужебные порядки и греческое богослужебное пение. Свидетельством этого служат многочисленные греческие певческие рукописи с византийской безлинейной нотацией, южно-италийского происхождения, хранящиеся теперь в библиотеке аббатства Гротта-Феррата около Рима. Возможно, что введение праздника перенесения мощей свят. Николая фактически состоялось в русской митрополии немного позже, когда митрополитом был русский, Ефрем II (1092-1097).

<sup>4</sup> Алтман, цитированное раньше сочинение, стр. 51. — Императором в Византии был тогда Алексей I Комнен, патриархом — Николай III Грамматик. Папы: Виктор III (1086-1087) и Урбан II (1088-1099). — О родственниках Всеволода I — см.: Алтман, цитированное сочинение, стр. 42.

<sup>5</sup> Алтман, стр. 51.



При таких обстоятельствах встречи и обмен мнениями между западными певцами (которые, вероятно, сопровождали гостей и посольства на Запад и с Запада) и певцами киевской митрополии вполне мыслимы и даже неизбежны. Хотя, к сожалению, источники молчат об этом. Любопытные и любознательные люди есть и были во все времена. Почему же им не быть и среди церковных певцов в Киеве и в других церковно-культурных областях государства Рюриковичей в 11-13-м веках?

Таким образом, известного контакта Киевской Руси с западной литургико-музыкальной певческой культурой нельзя исключать. По крайней мере, западные формы церковного певческого искусства могли быть до некоторой степени известны православным восточным славянам. При этом нельзя упускать из вида, что византийская культура и византийское литургическое искусство в течение первой половины нашего периода продолжали стоять на высоком уровне, значительно более высоком, чем культура и цивилизация западного культурного круга. В Византии это было время блестящих династий Комненов и Ангелов. После падения Константинополя в 1204-м году и после освобождения Константинополя от латинян-крестоносцев в 1261 году Византия не могла уже подняться до того уровня, на котором она была до взятия Константинополя крестоносцами в 1204-м году.

В западных землях это было временем постоянных войн между феодалами и время борьбы папства с государями западной империи, и кроме того — это было время бед и невзгод нашествия норманов и норманского завоевания и, к тому же — разорительных крестовых походов.

Падение Константинополя в 1204 г. и основание восточной латинской империи приходятся почти на то же время, когда русская митрополия переживала разрушительную бурю монгольского нашествия. После падения Константинополя образовалась Никейская православная империя и в Никее имел пребывание Вселенский Патриарх, так как в захваченном латинянами Константинополе водворился латинский император и латинский патриарх. Это чрезвычайно затруднило контакты русской митрополии с матерью-церковью, находящейся теперь в Никее. 33 года после завоевания Константинополя крестоносцами русские княжества стали опустошаться и разоряться монголами в такой степени,

что церковный и культурный центр был перенесен из Киева на северо-восток, во Владимир на Клязьме. А когда в 1261 г. Константинополь опять стал резиденцией православного императора и православного патриарха — сношения Руси с императором и патриархом были значительно затруднены татарами. Но именно эти самые обстоятельства благоприятствовали интенсивному развитию самостоятельности внутри русской митрополии.

Для первой половины нашего периода, т.е. в ближайшее время после разделения церквей, наше внимание привлекает особенно то обстоятельство, что в это время существовали культурные контакты с западными народами и в церковной области.

О латинских священниках в дружине Симона Варяга была уже в прошлой главе речь.<sup>6</sup> Также достаточно известно и о латинских симпатиях Вел. Кн. Изяслава I (1054-1073 и 1076-1078). Все же, несмотря на оживленные сношения со сторонами и людьми западного культурного круга, можно отметить несколько сдержанное отношение восточных славян к «латинянам» и до катастрофического для Византии 1204-го года.

Так, преподобный Феодосий Печерский пишет Великому Князю Изяславу I «О латинской или варяжской вере».<sup>7</sup> В этом «Слове» автор его перечисляет различные отступления латинян от обычаев восточной церкви и убеждает князя не иметь никакого контакта с латинянами и даже не приветствовать их. Но в то же время из этого «Слова» можно усмотреть, что в то время на Руси было много лиц, придерживавшихся латинской церковной культуры. Не случайно названо было латинское вероисповедание и связанные с ним богослужебные формы «варяжскими» и «немецкими». Вероятно потому, что известные восточным славянам носители этой культуры были северные («варяги») и западные народы («немцы»).

Иноземные контакты восточных славян в начале нашего периода простирались на юг до Палестины включительно.

<sup>6</sup> См. у нас главу 6, стр. 212.

<sup>7</sup> «Слово святого Федосья о вере крестьянской и латынской», приведено у Ф. Буслаева: Русская хрестоматия. Памятники древней русской литературы и народной словесности. Москва, 1907 (10-е издание), стр. 18-20. (При повторном цитировании: Буслаев). — Карташев, I, стр. 263, утверждает, что автором является не преподобный Феодосий Печерский, а греческий монах по имени Феодосий.

Из жития преподобного Феодосия Печерского известно, что он ушел из родительского дома с группой паломников, направлявшихся в Иерусалим ко Гробу Господню. Феодосий был воодушевлен рассказами паломников, которые уже бывали в Иерусалиме.<sup>8</sup> Особый интерес для нас представляет описание паломничества игумена Даниила в Иерусалим, во время крестоносцев, когда королем был Балдуин I. Балдуин принял русского игумена очень благосклонно и даже разрешил ему (1115 г.) отправиться с его войском в Дамаск. При этом Даниил встретил в Иерусалиме<sup>9</sup> нескольких русских из Киева и из Новгорода. Рассказывая о богослужении на Гробе Господнем в Великую Субботу, при явлении Святого Огня, Даниил отмечает разницу между пением «православных» и «латинян», причем для характеристики пения последних Даниил применяет довольно презрительные выражения: «...И бысть яко 8 час дне, и начаша пети вечерню правовернии попове на гробе горе и вси мужи духовнии, черноризци же и пустыини си мнози ту бяху пришли; а Латыни же в велицем олтари начаша верещати свойску...».<sup>10</sup> Такая неуважительная характеристика пения латинян, в то время как Даниил подчеркивает крайне благосклонное отношение к нему латинского короля Балдуина, думается, может быть позднейшей вставкой, так как рукопись, из которой взят этот отрывок, есть более поздний список. Поэтому такая презрительная характеристика («верещати») могла быть внесена переписчиком, который хотел еще более подчеркнуть разницу между пением «православных» и пением «латинян» — что, в общем, мало соответствует тону Даниилова повествования. Для нас в данном случае существенно то, что и русский клирик мог, хотя бы очень поверхностно и отрывочно, слышать богослужбное пение западной церкви.

Вероятно, что лишь после захвата Константинополя крестоносцами (1204) и когда русские могли воочию убедиться в том, какую опасность для византийской культуры

<sup>8</sup> Феодосий был избран игуменом в 1055-м году — значит, свою молодость он провел в первой половине 11-го века. Он управлял монастырем 19 лет и умер в 1074-м году не в преклонных летах. — Буслав, цитированное сочинение, стр. 48-49.

<sup>9</sup> Даниил пишет, что его путешествие ко святым местам имело место в то время, когда в Киеве княжил Святополк II Михаил (1093-1113).

<sup>10</sup> Буслав, цитированное сочинение, стр. 68: «Хождение игумена Даниила в Святую Землю».

и цивилизации несли с собой крестоносцы-латиняне, православные славяне начали более отгораживаться от латинского запада. Наступившее вскоре монгольское нашествие прервало на целые столетия нормальные контакты с западным миром.

Но уже то, что восточнославянские церковные певцы могли до этого времени узнать от своих западных коллег в певческой теоретической области, могло быть уже достаточным для дальнейшего развития искусства и опытов древнерусских мастеров богослужебного пения. В связи с этим возникает вопрос: что же именно могли восточнославянские певцы узнать от своих западных коллег в течение 12-го и 13-го века? Будем здесь осторожны: «узнать» далеко еще не значит «перенять». То, что было узнано, могло быть тем или иным образом русскими мастеропевцами, хотя бы частично, и с теоретической стороны использовано.

Итак, что было в области певческого искусства на Западе, что могло быть узнано восточными славянами при их торговых путешествиях, посольствах на Запад, паломничествах во Святую Землю (как, напр., игумен Даниил), и т. д., и что могло быть ими так или иначе использовано у себя дома?

На Западе в это время было уже известно многоголосие, сольмизация и был разработан принцип гексахордов. Около 1130 г. был известен органум (не смешивать с инструментом — органом!) в форме мелизматически развитого верхнего голоса, поющего выше второго голоса, который пел мелодию в медленном движении. Это могло произвести на восточных славян известное впечатление; им достаточно было только заметить этот принцип и пытаться применить его в своем пении, хотя бы эпизодически (если этот принцип не был им знаком раньше, например, через исон) — чего мы не можем из за отсутствия документальных данных ни доказать, ни опровергнуть, т. е. мы вынуждены остаться в области не исключаемых предположений, с какой-то долей вероятности. Это могло коснуться только одной какой-нибудь группы певцов и практиковаться не повсеместно. Но, быть может, здесь можно усмотреть зерно той традиции, о которой с большей уверенностью мы будем говорить при рассмотрении следующего периода первой эпохи. Еще большее значение могла иметь известная с 1180-го года школа парижской Notre Dame (выдающийся мастер: Лео-

нинус и Перотинус) — если и не непосредственно, то, по крайней мере, в ее отклонках в разных центрах, с которыми восточные славяне имели контакты.<sup>11</sup>

Несмотря на молчание наших письменных певческих памятников мы не обязательно должны исключать возможности, что некоторые идеи этой школы благодаря тем или иным контактам с западными культурными кругами могли быть если не полностью усвоены, то по крайней мере известны русским мастерам пения и, время от времени, так сказать неофициально, быть примененными к некоторым песнопениям (особенно к тем, для которых не было указано или предписано определенного гласа или определенного рода пения).

Однако ни развивавшаяся на западе в середине 12-го века хоральная нотация, ни в первой половине 13-го века развивавшаяся мензуральная нотация,<sup>12</sup> вообще система нот на линиях, не обнаруживает никакого следа в древнерусских певческих богослужебных (а других не было) памятниках, ни в нашем периоде, ни в последующих периодах первой эпохи. По-видимому, если система тогдашних западных нотаций и не была совсем неизвестна восточнославянским церковным певцам, то она считалась ими не приспособленной для записи их пения, и потому — излишней.

В отношении пения (мелодий и манеры пения) греки, по-видимому, не были так пунктуальны, как в отношении догматики и церковной дисциплины, и обрядовой, ритуальной стороны. Известно, что в самой Византии были приняты различные роды богослужебного пения, как, например, персидский, сирийский, и др.,<sup>13</sup> и, вероятно, новое творчество мастеров пения — как это определено известно относительно Иоанна Кукузеля (смотри дальше).<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Об этом см.: Jaques Handschin: Musikgeschichte im Überblick, Luzern, 1948, стр. 153-199 (издательство Raber et C-ie).

<sup>12</sup> Johannes Wolf: Handbuch der Notationskunde. Leipzig, 1913, S. 198.

<sup>13</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 102, 105.

<sup>14</sup> Г-жа Палькарова-Вердейль, цитированное сочинение, стр. 197. — Когда Иоанн Кукузель после многолетнего отсутствия посетил свою родину и приближался к дому своей матери, то он услышал, как его мать пела: «мое дете мило 'Ιωαννη γβε μη σει οχο» — «мое милое дитя, Иоанне, где ты, охо!». И на эту мелодию Иоанн Кукузель сочинил мелодию для полнеелея. — В греческих рукописях нередко приводятся имена авторов мелодий различных песнопений. Большая часть песнописцев были мелодами, т.е. они сочиняли одновременно и текст, и

Если мы думаем о различных, только что упомянутых, родах византийского пения, то нельзя исключать и кавказские элементы. Вспомним о византийских императорах армянского происхождения<sup>15</sup> и особенно о грузинских элементах. Как армянская, так и грузинская православная церковь имеют очень древнюю традицию. Особенно может иметь для нас значение грузинская православная церковь, которая до 5-го века большей своей частью принадлежала к антиохийскому патриархату и потом стала автокефальной; другая же часть ее до 9-го века принадлежала к константинопольскому патриархату, после чего соединилась с автокефальной частью.<sup>16</sup> Армянская церковь со времени 4-го вселенского собора (451) отделилась от православной церкви и стала на сторону монофизитов. Грузинская же церковь оставалась строго православной, богослужебным языком был (и есть до сих пор) старый грузинский язык. Как и грузинская церковь, так и церковь армянская имеют собственный род и систему богослужебного пения и свои особые безлинейные певческие нотации.<sup>17</sup>

Контакт в литургической области между православными греками и грузинами был, без сомнения, особенно возможен на Афоне, где грузины имели собственный, один из самых больших на Афоне монастырей, Ивер (μονη Ἰβηρων – «монастырь грузин»),<sup>18</sup> впоследствии взятый греками. Также и в Иерусалиме Свято-Крестный монастырь был сначала грузинским и лишь впоследствии занят греками. Фрески с грузинскими надписями в храме можно еще и теперь видеть. Грузинские цари находились в родстве с мелодию. Напротив, русские певческие рукописи не содержат имени песнописцев, на распевщиков. О Кукузеле – см. у Паликаровой-Вердейль, цитированное сочинение, стр. 193-209. – Иоанн Кукузель был славянин из Дирахиона (Дураццо), вероятно болгарин или серб. Паликарова (стр. 203) полагает, что он прибыл в Константинополь около 1285-го года, в правление императора Андроника II Палеолога (1281-1332).

<sup>15</sup> Например, Лев V (813-820).

<sup>16</sup> A. Sanders: *Kaukasien. Geschichtlicher Umriss*. München, 1944, 8<sup>o</sup>, 349 стр., стр. 69.

<sup>17</sup> Эти нотации еще не исследованы. Армянская нотация приведена у F. J. Fétis: *Histoire générale de la musique*. IV. Paris, 1874, p. 87. – о грузинской нотации – см. у Ираклия Андронникова, «Новый Мир», 1962, № 9.

<sup>18</sup> Основан в 9-м веке. См. A. Sanders, цитированное выше сочинение, стр. 158.

византийским императорским домом и некоторые из грузинских царей обладали высокими византийскими титулами (как, например, царь Давид II Возобновитель, 1081-1125). Через эти контакты могли быть переняты византийцами от грузин некоторые мелодии и виды пения и, возможно, также и манера пения; византийские певцы 12-13-го века могли подражать грузинским православным певцам, и наоборот. Этого нельзя доказать, но нельзя и опровергнуть, и потому эти наши предположения остаются в пределах возможного.

Русские в 12-м веке имели тесные сношения с православным Кавказом. Сношения эти были, вероятно, еще и в 11-м веке, через Тмутараканское княжество на северном Кавказе, против Крыма. В 12-м веке известны уже родственные отношения между русскими князьями и грузинским царственным домом: сын Андрея Боголюбского, Юрий (Георгий) Суздальский стал супругом грузинской царицы Тамары I Великой (около 1177 г.). Одна грузинская царевна, дочь царя Димитрия I, вышла в 1152 году за Великого Князя Киевского Изяслава II (1146-1154). Пять осетинских царевен вышли за русских князей (Владимирского, Черниговского, Новгородского и др.).<sup>19</sup>

Заметим, что в русской храмовой архитектуре и иконописи 12-го века ясно заметны известные грузинские, и вообще кавказские, влияния. Почему же подобные влияния не могли быть и в богослужебном пении? Ведь эти народы, несмотря на их самостоятельность и собственный богослужебный язык, принадлежали к византийскому церковно-культурному кругу и стояли, поэтому, к православным восточным славянам духовно несравненно ближе, нежели стояли к восточным славянам их западные соседи, принадлежавшие к латинскому и вообще западному церковному кругу.

Возможные культурные воздействия сношений киевской Руси с православным Кавказом вовсе не были затронуты историками русского церковного пения. Это объяснимо: грузинская и армянская богослужебно-певческие нотации нашего периода (как и последующего времени) совершенно еще не исследованы и потому не расшифрованы. История грузинского богослужебного пения представляет собою область, совершенно не затронутую исследователями. И поэтому вполне возможные взаимные грузинско-визан-

<sup>19</sup> Баумгартен, цитированное раньше сочинение, стр. 70.

тийские и грузино-восточнославянские влияния в области богослужебного пения а priori исключались. Таким образом, вопрос о возможности церковно-певческих отношений к православному грузинскому царству и вообще к православному Кавказу, относится к проблематике истории русского богослужебного пения за период 11-го, 12-го и 13-го века — до монгольского нашествия на Русь. Мы можем здесь только упомянуть о возможности таких отношений и о желательности научной и более подробной разработки этой темы на основании соответствующего документального материала.

**Письменные памятники древнерусского богослужебного пения.** Мы начинаем второй период первой эпохи истории богослужебного пения русской церкви со времени прибытия трех греческих певцов потому, что почти сразу же после даты их прибытия на Русь (на 3-4 года позже) появляется первый письменный памятник богослужебного певческого искусства: Остромирово Евангелие, писанное в 1056-1057 году. Конечно, это еще не есть памятник собственно богослужебного пения. Это — памятник богослужебной экфонетики. А экфонетика, как уже говорилось нами в соответствующем месте, относится к богослужебному вокальному искусству.

Памятники собственно богослужебного пения появляются лишь в самом конце 11-го века, если не в самом начале 12-го века. То есть, считая круглым счетом, лет на 50 позже Остромирова Евангелия, или, в лучшем случае — лет на 30-35 после него. И несмотря на это, мы проводим самую раннюю границу нашего периода в середине 11-го века (хотя из того времени до нас не дошло певческих рукописей), так как к этому времени относится и организация монастырской жизни на Руси, и организация связанной с монастырем богослужебной жизни и, следовательно, богослужебного пения.

Особенно неясным представляется переход от второго периода к третьему, каковой переход усматривается в переходе от 13-го к 14-му веку. Из 14-го века до сих пор не известно ни одного певческого кондакаря. Это указывает на известное изменение в системе богослужебного пения. Конечно, невозможно провести ясную и резкую хронологическую границу между вторым (нашим) и третьим (следующим) периодом. Ведь, нужно думать, что некоторые



старые певцы, которые выросли и провели большую часть жизни в 13-м веке, практиковали кондакарное пение еще и в 14-м столетии. Мы еще вернемся к этой проблеме.

Богослужебно-певческие памятники из второго периода нашей истории мы можем распределить по трем группам:

1. Рукописи с исключительно кондакарной нотацией; 2. Рукописи с двумя системами нотаций — столповой и кондакарной, в одной и той же рукописи; 3. Рукописи только со столповой нотацией, с редкими, эпизодическими включениями нотации подобной (но не тождественной) с кондакарной нотацией.<sup>20</sup>

По месту происхождения эти памятники можно разделить на две группы: а) Рукописи южнорусского (киевского) происхождения и в) Рукописи севернорусского или северо-восточного происхождения (Новгородские или Владимирские).

Что касается рукописей с кондакарной нотацией (из которых некоторые снабжены местами обеими системами нотаций), до сих пор известно лишь 5. Древнейшая из этих рукописей происходит из конца 11-го или начала 12-го века. Позднейшая из 13-го века. Так как эти памятники являются важнейшими и редчайшими свидетельствами богослужебного певческого искусства русских в 11-13 веке, они особенно важны, то мы и должны немного более подробно остановиться на них наше внимание.

Рукописи с исключительно кондакарной нотацией и рукописи с обеими системами нотаций (столповой и кондакарной) есть следующие:<sup>21</sup>

1. **Типографский Устав.** Эта рукопись получила свое название потому, что принадлежала библиотеке Москов-

<sup>20</sup> Металлов: Симиография, стр. 11. Автор утверждает, что от 11-го до 13-го века известно 25 невмированных певческих богослужебных рукописей. При этом не исключено, что в библиотеках СССР и, вероятно, на Афоне между многочисленными еще не исследованными и не каталогизированными рукописями могут быть найдены до сих пор оставшиеся неизвестными древнерусские певческие рукописи из 11-13-го века.

<sup>21</sup> К сожалению, несмотря на все старания, мне никак не удалось получить фотокопии этих рукописей. Поэтому, я был вынужден основываться на данных, приводимых Металловым. После революции такие рукописи, принадлежавшие библиотекам различных церковных учреждений, были распределены по разным другим государственным книгохранилищам, перегруппированы и снабжены новыми сигнатурами. О местонахождении здесь перечисленных рукописей и об их сигнатурах я не мог получить сведений.

ской Синодальной Типографии (N1206-142). Это устав с текстами песнопений, причем некоторые песнопения снабжены древнейшим типом столповой нотации, а некоторые — кондакарной нотацией. Текст написан двумя манерами: как обыкновенно пишутся рукописи без нотации, и с расчетом на певческие знаки. Из этого Металлов<sup>22</sup> заключает, что переводчик греческого подлинника имел перед собой оригинал, не снабженный нотацией, и сначала, при переводе, писал текст без расчета на певческие знаки. Затем он повторял текст, теперь уже с расчетом на помещение певческих знаков, и снабдил ими текст. По мысли Металлова, эти знаки могли быть внесены и другим писцом, который работал совместно с переводчиком. Металлов относит эту рукопись к концу 11-го или к началу 12-го века. Если эта (недатированная) рукопись была написана в конце 11 или в самом начале 12-го века, то писавший ее мог быть одним из непосредственных учеников тех трех греческих певцов, о которых была речь в предыдущей главе. Металлов приписывает эту рукопись Киевскому Печерскому монастырю.

Можно предположить, что упомянутые греческие певцы прибыли на Русь не в преклонном возрасте, а в расцвете лет, предположим — в возрасте 30 лет. Тогда в 1080-м году им могло быть лет 60. Предположим, что около 1070-го года (когда им было 50 лет), они имели еще учеников, которым было 20-25 лет. Около 1100-го года этим ученикам было уже лет около 50-ти. А около этого времени мог быть написан Типографский Устав. Разумеется, наш расчет — чисто гипотетический, но все же он показывает, что совершенно не исключается, что Типографский Устав был написан славянским, русским непосредственным учеником пресловутых трех греческих певцов, о которых была речь в предыдущей главе.

Особенно важна эта рукопись также потому, что в ней содержатся предписания относительно порядка богослужения и вида исполнения некоторых песнопений. Певческие знаки (невмизация) позволяют нам если не расшифровать там записанные мелодии, то, по крайней мере, составить

<sup>22</sup> Металлов: Богослужбное пение...., стр. 165, 185, 189, 190. — Симиография: таблицы II, III, IV, V; страница 11. — О типографском уставе, кроме означенных мест у Металлова, см. у М. Лисицына: Первоначальный славяно-русский типикон. С.-Петербург, 1911 — в Указателе под «Устав Типографский» и там указанные страницы.

себе представление об их общей структуре и протяженности. К сожалению, этот драгоценный памятник еще совершенно не исследован и не описан со стороны его литургико-певческого содержания, а тем более — в отношении нотации.

2. **Благовещенский Кондакарь**,<sup>23</sup> принадлежит теперь библиотеке имени Салтыкова-Щедрина (бывшая Императорская Публичная Библиотека) в Ленинграде, N32. Рукопись эта написана не позже середины 12-го века, новгородского происхождения.<sup>24</sup> Свое название рукопись эта получила по Нижегородскому Благовещенскому монастырю, где она была найдена. Оттуда она была перенесена в Петербург. В этой рукописи некоторые песнопения написаны кириллицей на греческом языке и снабжены певческими знаками; затем следует тот же текст, но в славянском переводе, снабженный почти такими же певческими знаками, какими снабжен текст на греческом языке. Отсюда Металлов заключает, что писавший эту рукопись переписывал непосредственно с греческого оригинала<sup>25</sup> и тут же переводил. На этом основании Металлов считает эту рукопись одной из древнейших (после Типографского Устава), переведенных с греческого языка, славянских богослужебных певческих рукописей.

3. **Лаврский Кондакарь**, бывшей библиотеки Троице-Сергиевой Лавры, N23, с исключительно кондакарной нотацией, конца 12-го века, неизвестного происхождения.<sup>26</sup>

4. **Успенский Кондакарь** — назван так потому, что принадлежал раньше библиотеке Московского Успенского Собора.<sup>27</sup> Датирован 6715-м (=1207) годом, неизвестного происхождения, с исключительно кондакарной нотацией. Превосходная репродукция всей рукописи издана в серии «Monumenta Musicae Byzantinae» как «Contacarium palaeoslavicum Mosquense», Копенгаген, 1960, с ученым комментарием на английском языке, составленным Арне Бутге.

5. **Синодальный Кондакарь**, принадлежал библиотеке

<sup>23</sup> Металлов: Симиография, стр. 11, 75-78. Таблицы XII, XIV, XVIII, XX, XXI. — Н.Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство (1-ое издание). Таблицы репродукций VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII и XIII.

<sup>24</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 172.

<sup>25</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 172.

<sup>26</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 217-218. — Симиография, стр. 11. — Ундольский: Замечания..., стр. 2-3, с двумя репродукциями.

<sup>27</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 218-219. — Симиография, стр. 11.

Московской Синодальной Типографии, N777. Написан в середине, а возможно и в начале 13-го века.<sup>28</sup> Только с кондакарной нотацией. Неизвестного происхождения. В тексте встречаются некоторые признаки начавшейся вокализации Ъ и Ь — первые признаки начинающейся хомонии. Вероятно — это самая поздняя рукопись с кондакарной нотацией.

Промежуток времени между написанием древнейшей славяно-русской рукописи с кондакарной нотацией есть, таким образом, — 150 лет, и скорее меньше, чем больше. Из второй половины 13-го века до сих пор не известно ни одной рукописи с кондакарной нотацией.

Рукописи со столбовой нотацией значительно многочисленнее, нежели рукописи с кондакарной нотацией. Согласно Металлову,<sup>29</sup> из второго периода известно 20 таких певческих рукописей: 10 стихирарей, 5 триодей, 4 ирмология и 2 минеи. Далее, утверждает Металлов, что из 11-го века известно еще 14 богослужебных рукописей, но не певческих, т.е. без певческих знаков.

**А. Стихирари.** а) Киевского (и вообще южнорусского) происхождения:

1. Стихирарь Синодальной Библиотеки,<sup>30</sup> N279, 12-го века, написанный подьяком Иоанном Демидовым, церкви св. Апостола Иоанна Богослова. Рукопись может происходить и из Смоленской области.<sup>31</sup>

2. Стихирарь библиотеки Московской Синодальной Типографии, N96, Киевского происхождения, начала 12-го века (не позже первой его половины).<sup>32</sup>

3. Стихирарь месячный, Синодальной библиотеки, N572, второй четверти 12-го века, южнорусского происхождения.<sup>33</sup>

4. Стихирарь Императорской Публичной Библиотеки

<sup>28</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 219. — Симиография, стр. 11.

<sup>29</sup> Металлов: Симиография, стр. 11.

<sup>30</sup> Не смешивать с библиотекой Синодальной типографии, которая находилась в Москве; Синодальная библиотека (т.е. библиотека Святейшего Синода) находилась в Петербурге.

<sup>31</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 196. — Симиография, таблицы XLIII, XLIV, XLV, XLVI.

<sup>32</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 196.

<sup>33</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 196. — Симиография, таблицы IX и X.

(Толстовское собрание), Q. p. I, 15, первой половины 12-го века, киевского происхождения. Металлов полагает,<sup>34</sup> что эта рукопись происходит из того времени, когда древнерусская богослужебно-певческая нотация только еще формировалась, ибо не все тексты стихир снабжены певческими знаками, так что большая часть стихир должна была, вероятно, исполняться по памяти, по известным мелодическим образцам. Это — до сих пор единственная певческая рукопись русского происхождения, в которой 7-й глас означен не как глас з, а как гласъ тажькъ, соответственно названию этого гласа в византийской системе богослужебного пения:  $\eta\chi\omicron\varsigma$   $\beta\alpha\rho\upsilon\varsigma$ . Также только в этой рукописи, на листе 51 об., имеется изображение дирижирующей (хирономирующей) руки. Металлов полагает, что эта рукопись была написана если не одновременно с Типографским Уставом, то хронологически она к нему примыкает.<sup>35</sup>

**6) Северорусского (Новгородского или Владимиро-Суздальского) происхождения.**

5. Стихирарь библиотеки Московской Синодальной Типографии, N152, второй половины 12-го века; писан был, вероятно, не в Новгороде, а во Владимире.<sup>36</sup>

6. Стихирарь библиотеки Московской Синодальной Типографии, N145, первой половины 12-го века.<sup>37</sup>

7. Стихирарь библиотеки Московской Синодальной Типографии, N151, написан не раньше второй половины 12-го века, новгородского происхождения.<sup>38</sup> Среди столповой

<sup>34</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 204-207. — Симиография, таблицы VI, VII, VIII. — Н.Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство. Таблица XV.

<sup>35</sup> Металлов: Симиография, таблица VII. — Н.Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство, таблица XV. — Название «глас тажькъ» находим мы и в не вмированном глаголическом, упоминавшемся нами Синайском Эвхологии, I, лист 97 и II — стр. 303: гл. тажекъ — что указывает на принятие певческой системы от греков. Но, одновременно, те гласы, которые у греков именуются «плагальными» (гласы V, VI и VIII, а 7-й глас — плагальный 3-го) названы в Синайском Эвхологии не плагальными, а по их порядковому номеру, как и в древнерусских рукописях — например: глас 6 (Эвхологий, I, лист 97 об. — II, стр. 305), а не как у греков «плагальный» 2-го.

<sup>36</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 200.

<sup>37</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 200-201. — Симиография, таблицы XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI и XVII.

<sup>38</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 203-204. — Симиография, таблицы XXXIX, XL, XLI, XLII.

нотации попадают иногда отдельные знаки кондакарной нотации.

8. **Стихирарь** Синодальной библиотеки, N589, датированный 1157-м годом, новгородского происхождения.<sup>39</sup> Среди столповой нотации встречаются местами отдельные знаки кондакарной нотации и греческие интонационные формулы.

9. **Стихирарь** библиотеки С.-Петербургской Духовной Академии, N384, новгородского происхождения, 1158-1163-го года.<sup>40</sup>

10. **Стихирарь** библиотеки Академии Наук в С.-Петербурге, N74. Вероятно из Владимирско-Суздальской области, из конца 12-го и не позже начала 13-го века,<sup>41</sup> с отдельными знаками кондакарной нотации среди столповой нотации.

11. **Стихирарь** или, скорее, Триодь постная и Пентикостарий, библиотеки сербского монастыря Хиландарь на Афоне, 12-го века, новгородского происхождения. Превосходная репродукция всей рукописи издана в серии «Monumenta Musicae Byzantinae», в Копенгагене, 1957 г., под титулом: *Fragmenta chilandarica palaeoslavica. A. Sticheraium*, с научным комментарием (на английском языке) Р. Якобсона.<sup>42</sup> Репродукция сделана так совершенно, что

<sup>39</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 202. – Симиография, таблицы XXV, XXVI, XXVII и XXVIII.

<sup>40</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 207. – Симиография, таблицы XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI.

<sup>41</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 215. – Симиография, таблицы LII, LIII, LIV, стр. 86.

<sup>42</sup> Сербский ученый Никифор Дучић считал эту рукопись сербскою. См. Н. Дучић: Књижевни радови. Кн. 4, Београд, 1895. «Стихира у нотама хиландарског појања», стр. 147. Названная статья Дучића находится также в издании «Гласник српског ученог друштва», LVI, Београд, 1884, стр. 106. Дучић пишет: «Служба на пергамену 4-а српска рецензија; садржина: црквеноотно «пјенија» од Цвијети до Троичина дне. Осврнуо сам се на год највише зато што се зна да је црквено појан е пренесено са Хиландара у српску цркву, и што се у нас до сада ни е ништа разбирало ни расправљало о томе. Исписавши једну стихиру 5-го гласа у нотама, која се поје на вечеру у Ускрсу и сваке недеље уз 40 дана, т. ј. до Спасова дне, тачно онако како је у оригиналу, износим је овдје поглавито зато: не би ли се покренула воља којег нашега вјештака те струке да расправи постанак хиландарског и у опће српског црквеног појан а, и у изнате и одреди колико је модификовано и којем елементом садашње појање у нашој цркви на основу грчког појања» – и после этого следует список пасхальной стихир с певческими знаками из Хиландарского Стихираря, лист 70

этим изданием можно пользоваться как оригинальной рукописью.

### Б. Триоди.

Собственно говоря, триоди можно отнести к группе стихирарей, так как они представляют собой главным образом собрания стихир из богослужений Великого поста и пасхального цикла. Иногда, местами, находятся там и некоторые другие песнопения из этих служб. Перечисленные Металловым триоди – все домонгольского и северорусского происхождения. Кроме перечисленных Металловым рукописей мы можем причислить сюда и только что названную нами рукопись, стихирарь библиотеки сербского монастыря Хиландарь на Афоне.

1. **Постная Триодь** библиотеки С.-Петербургской Духовной Академии («Софийская библиотека» – из храма св. Софии в Новгороде), №96. Написана не ранее середины 12-го века, и не позже последних лет того же века.<sup>43</sup>

2. **Постная Триодь** библиотеки Московской Синодальной Типографии, №148, середины 12-го века,<sup>44</sup> названная «стихирарь постной».

3. **Триодь** Синодальной библиотеки, №423, конца 12-го века, вероятно новгородского происхождения.<sup>45</sup>

4. **Триодь** Синодальной библиотеки, №278, конца 12-го века, Новгородского (или Смоленского) происхождения.<sup>46</sup>

5. **Триодь постная** (названная «стихирарь») библиотеки

об. Без сомнения, Дучич был уверен, что славянская рукопись, находящаяся в сербском монастыре Хиландарь на Афоне, необходимо должна быть сербского происхождения и должна содержать древнее сербское церковное пение. По-видимому, Дучич не считал возможным, чтобы в сербском монастыре оказалась певческая рукопись русского (и притом новгородского) происхождения, из 12-13-го века! Кроме того, не только Дучичу, но и русским ученым современникам Дучича древнерусские безлинейные нотации были едва знакомы. Было бы очень важно (если вообще это возможно) установить, какими путями и когда могла эта рукопись, написанная в 12-м веке в Новгородской области (если не в самом Новгороде), попасть в сербский монастырь на Афоне и остаться там навсегда.

<sup>43</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 177. – Симиография, таблицы XXIII и XXIV, стр. 78.

<sup>44</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 209. – Симиография, таблицы XXIV, XXX, XXXI, XXXII, страница 80.

<sup>45</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 209. – Симиография, стр. 12.

<sup>46</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 210. – Симиография, стр. 12.

Московского Успенского Собора (потом — в Синодальной библиотеке, N8), конца 12-го или начала 13-го века, вероятно новгородского происхождения, с некоторыми признаками начинающейся хомонии.<sup>47</sup>

6. Тривошь цветная (т.е. Пентикостарий) библиотеки Воскресенского Новоиерусалимского монастыря (потом — в Синодальной библиотеке, N27), новгородского происхождения; написан не прежде конца 12-го века и не позже начала 13-го века. Металлов замечает по поводу этой рукописи, что среди нотации встречаются многочисленные фиты.<sup>48</sup>

### В. Ирмологи.

Все приводимые Металловым из нашего периода Ирмологи — северорусского происхождения. Только один Ирмолог, найденный в библиотеке сербского монастыря Хиландарь на Афоне, возможно — южнорусского (киевского) происхождения.

1. Ирмолог библиотеки Московской Синодальной Типографии, N149, самое позднее конца 12-го века, новгородского происхождения.<sup>49</sup>

2. Ирмолог библиотеки Московской Синодальной Типографии, N150, конца 12-го века, новгородского происхождения.<sup>50</sup> Этот Ирмолог был научно исследован и опубликован профессором Э. Кошмидером: «Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente», Мюнхен, I — 1952; II — 1955 и III — 1958.

3. Ирмологи монастыря Новый Иерусалим (так называемый «Воскресенский Ирмолог»), N28.<sup>51</sup> Возможно — из Новгородской области, не раньше конца 12-го и не позже начала 13-го века.

4. Ирмолог, найденный в библиотеке сербского монастыря Хиландарь на Афоне. Вероятно, эта рукопись происходит из Киевской области и написана была в начале 13-го века. Великолепная репродукция этой рукописи издана в

<sup>47</sup> Металлов: Богослужбное пение..., стр. 217. — Симиография, таблицы LV, LVI, LVII, LVIII, страница 87.

<sup>48</sup> Металлов: Богослужбное пение..., стр. 213. — Симиография, стр. 84, таблицы XLVII и XLVIII.

<sup>49</sup> Металлов: Богослужбное пение..., стр. 210.

<sup>50</sup> Металлов: Богослужбное пение..., стр. 211.

<sup>51</sup> Металлов: Богослужбное пение..., стр. 212. — Симиография, стр. 85, таблицы XLVIII, XLIX. — С.В.Смоленский: Палеографический атлас к статье «Краткий обзор крюковых и нотнотлинейных рукописей Соловецкой Библиотеки». Казань, 1910, таблицы I, II, III и IV.



серии «Monumenta Musicae Byzantinae», в Копенгагене, в 1957-м году: «Fragmenta chiliandarica palaeoslavica. В. Hirnologium».

**Г. Миней.**

Все перечисленные Металловым Миней, написанные в нашем периоде, происходят из Новгородской области.

1. 10 томов Миней (отсутствуют Миней на март и июль), Синодальной библиотеки, NN159-168. Возможно, что эти рукописи были предназначены для храма св. Софии в Киеве. Конца 12-го века. Наряду со стихирами имеются также каноны данного дня — чем эти миней и отличаются от обычных стихирарей.<sup>52</sup>

2. Праздничная Миней на сентябрь, октябрь и ноябрь, Императорской Публичной Библиотеки, I. Q. p. N12. Металлов<sup>53</sup> полагает, что эта рукопись могла быть написана не раньше 12-го века, но и не позже начала 13-го века.

По сравнению с рукописями южнорусского (киевского) происхождения, певческие рукописи северорусского, новгородского происхождения, значительно более многочисленны. Но это не означает еще, что в домонгольское время певческо-письменная деятельность в Новгороде была более оживленна, чем в Киеве, митрополии русской церкви. Новгород был пощажен от нападения монголов: татары не ворвались в новгородские пределы, в то время как Киев был совершенно разрушен и в течение столетий не мог оправиться от этих разорений. Разорена была монгольскими ордами в 1238-м году и Владимирская область. При таких условиях понятно, что только чудом могло быть спасено кое-что из собраний в тех краях. И, если даже что-нибудь спаслось от уничтожения — то, вероятно, в последующее время, когда Киев обезлюдел, такие рукописи, оставаясь в пренебрежении, затерялись. Немногие рукописи киевского происхождения были, возможно, тем спасены, что были еще до катастрофы 1237 и 1238-го года, по тем или иным причинам, перенесены в другие, не захлестнутые монгольской волной области.

Все богослужебные певческие рукописи этого периода писаны на пергаменте: это был единственный писчий материал для богослужебных книг в более или менее крупных

<sup>52</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 211-212. — Симиография, стр. 12.

<sup>53</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 213-214.

церквях и монастырях до 14-го века.<sup>54</sup> Однако известно, что в обители преподобного Сергия Радонежского (1313 или 1321-1392 г.) богослужебные книги писались и на древесной коре. Поэтому вполне возможно, что и раньше этот писчий материал бывал использован в малых церквях или уединенных монастырях или пустынножительстве для писания богослужебных книг для личного употребления. Вполне понятно, что написанные на таком материале книги могли сохраниться до нашего времени только при исключительно благоприятных условиях. До сих пор такого рода богослужебных рукописей на древесной коре не найдено. Почерк во время нашего периода был так называемый устав,<sup>55</sup> писали обычно пером, но, вопреки мнению Черепнина, некоторые рукописи могли быть написаны каламом (тростниковой тростью). Так, по-видимому, воспроизведенная в Симиографии Металлова на таблицах L-LIV рукопись была написана скорее каламом, нежели пером. В пользу этого говорят тонкие линии букв и большей части певческих знаков; и, напротив, другие рукописи, например, на таблице XXIII того же издания, написаны тонко и остро очиненным пером.

Нередко заглавные буквы в певческих рукописях орнаментированы. Большая часть дошедших до нас из второго периода рукописей написаны каллиграфически — как словесный их текст, так и певческие знаки. Исключения редки (например: Типографский Устав, см. Симиографию Металлова, таблицу IV).

Как ни скудны письменные памятники литургического певческого искусства, все же они позволяют нам составить себе хотя бы приблизительное представление о центрах этого богослужебного искусства. Эти центры ясны: Киев, — митрополия, с греческим митрополитом во главе и с греческим клиром при нем, и Новгород, где епископы были славяне и где, поэтому, вероятно, славянский элемент в богослужебном пении преобладал. Далее, такими центрами были, вероятно, резиденции епископов, как, например, Владимир (из его области происходит одна из упомянутых нами выше рукописей), Смоленск — особенно известный в середине 12-го века тем, что епископом Смоленским был замечательный

<sup>54</sup> Л.В. Черепнин: Русская палеография. Москва, 1956, 8°, 616 страниц, стр. 141.

<sup>55</sup> Л.В. Черепнин, цитированное сочинение, стр. 18, 150-160.

певец («певец гораздый») грек-скопец Мануил (1137) который в 1120-м году прибыл на Русь с двумя другими греческими певцами.<sup>56</sup> О скрипториуме в Киеве, где переписывались книги, было уже нами вскользь упомянуто. Можно вполне представить, что имелось много скрипториумов, а также были и отдельные, частные писцы, которые по заказу писали рукописи — например, тот диакон Григорий, который написал Остромирово Евангелие.

Известно несколько имен писцов, написавших богослужебные книги, как снабженные певческими знаками, так и без них. Так, Типографский Устав был написан неким Михаилом. Кто был этот Михаил — предание не сохранило нам сведений. Минеи 1095 и 1096-1097 года писал некий монах Иаков, мирским именем Домка. Другие Минеи писали в 11-м веке монахи Матфей и Лаврентий. Тоже в 11-м веке некий монах Иоанн написал Триодь постную, а монах Бестрой — Триодь цветную. Пономарь Иаков, мирским именем Творимир, и некий Моисей Клянин написали в 11-12 веке Триоди. В 13-м веке некий священник Савва, по прозвищу Гречин, написал Триоди.<sup>57</sup> Успенский кондакарь написан неким Константином.<sup>58</sup> Упомянутый нами выше стихирарь 12-го века написал подьяк Иоанн Демидов. В Хиландарском Стихираре (см. выше) на обороте листа 61, внизу, есть запись: *φίλο τι μανασού: εφε τλ̄ π̄σα: στιχηράρ̄.*

То, что одна из только что перечисленных рукописей была написана пономарем, доказывает, что даже лица, занимавшие довольно скромное положение в церковных кругах, были настолько образованы, что могли переписывать богослужебные книги и, возможно, даже переводить их с греческого языка и, быть может, снабжать их певческими знаками.

Такие факты говорят против предвзятого мнения, что образование древнего русского клира находилось на очень низком уровне. Разумеется, программа тогдашнего общего образования была в 12-м, 13-м веках другая, чем в 19-м веке, и охватывала другие области, ставила другие требования, чем программа общего образования в позднейшие времена. Но ее никак нельзя назвать «примитивной».

<sup>56</sup> Ундольский: Замечания..., стр. 2. — Металлов: Очерк истории..., стр. 54.

<sup>57</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 31-32.

<sup>58</sup> *Contacarium Mosquense*, стр. XI, лист 204, хотя в колофоне не выражено точно, действительно ли писал эту рукопись Константин: «*τῑ μοζοσι ραβ̄ς̄ σω̄εμ̄ς̄ κονσταντιν̄ς̄ ρ̄χῑτις̄ π̄σᾱτῑ δ̄αν̄.*»

**Певцы и певческие коллективы.** В богослужебных памятниках отдельные церковные певцы (ψαλτοι, пѣвцы), иногда даже определенный певческий коллектив — «хор» — χορος, «ликъ», противопоставляется народу, мирянам — λαος, люде — присутствующим при богослужении, которые должны принимать участие в совершении богослужения; это участие выражается ответами на возгласы священнослужителей, или припеванием заключительных слов песнопений, исполняемых одним певцам, или заключительных слов возглашаемого чтецом текста. Певцы, таким образом, рассматриваются как особая группа исполнителей, группа организованная, с доместиком во главе.

Понятно, что певческие коллективы 11-го - 13-го века нельзя себе представлять в виде теперешних русских церковных хоров, состоящих из профессиональных певцов, или из певцов-любителей, с музыкантом-регентом во главе. В описываемое время организованные коллективы церковных певцов состояли в основном из клириков низших степеней, к которым могли, по желанию или по потребности, присоединяться и более высокие клирики. Все они имели право петь на амвоне и облачались в короткие белые фелони («малы белы ризицы»). Владимирский собор 1274-го года напоминает, что на амвоне не имеет права ни стоять, ни петь кто-либо из не посвященных (т.е., не посвященных в чтецы, певцы или в более высокие степени клира).<sup>59</sup> А имеющие на то право должны облачаться в короткие белые одежды.<sup>60</sup> Поэтому посвященные (и потому — канонические) чтецы и певцы состояли под надзором более высоких клириков и имели совершенно определенную функцию при совершении богослужения: читать и петь из книг, в то время как народ пел то, что знал наизусть, или повторял за каноническими певцами то, что эти последние пропели. Ответственным за

<sup>59</sup> К 15-му Лаодикийского собора: Γ. Α. Ραλλη και Μ. Ποτλη: Συνταγμα των θεϊων και ιερων κανονων. Τ. 3. Ἀθηνησιν, 1853, стр. 184: «Περι τοῦ μῆ δεῖν κλῆν των κανονικων ψαλτων, των επι τον амβωνα αναβαινοντων, και απο διφθερας ψαλλοντων, ετερουσ τινασ ψαλλειν εν εκκλησια». — Комментарий Зонары: «Εὐταζιαν βουλονται οἱ τῆς ἐκκλησιας φυλαττευσθαι διο και μη δεῖν εἶκον ψαλλειν εν ταῖς ἐκκλησιας τον βουλομενον, αλλα τους ψαλτας τους κανονικους, τοῦ εν κληρω δηλαδη τεταγημενου, τους εν εκαστη εκκλησια κεχειροτονημενου, τους απο διφθερας ψαλλοντας». — Комментарий Вальсамона: «Ἐψαλλον δε και τινα παρηλλαχμενα και ασυνηθη, οἶα εἶσι τα σημερον ψαλλομενα παρα των γραικων των επομενων τοῖς σιγνοῖς».

<sup>60</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 147.

певческий коллектив лицом был domestik, который иногда выступал и один, наряду с первым певцом (πρωτοψαλτης, начальный певец, головщик). Имелось ли в русских соборных храмах два domestika, как в больших греческих церквах — один для правого хора, другой — для левого — неизвестно. Нам неизвестно также, имелся ли, соответственно богослужебным певческим коллективам в константинопольской святой Софии, μαίστωρ, мастеръ, высший руководитель обоих хоров. Для второго периода нашей истории у нас для суждения об этом нет данных. Звание мастера в церковно-певческом искусстве упоминается много позже.

Важные функции в певческом коллективе имел канонарх. Не нужно смешивать канонарха 11-го—13-го веков с нынешним канонархом, который теперь выполняет исключительно функции подсказывателя певцам текстов, которые те должны петь. К должности канонарха относилось следить за выполнением указаний типикона относительно богослужебного порядка и исполнения песнопений и чтений, предусмотренных для данного дня и для данного богослужения. Он же указывал, каким напевом и видом петь очередное песнопение и, вероятно, мог ведать и церемониальной стороной богослужения. И, в силу этих своих обязанностей, канонарх диктовал певцам подобранные им для данной службы песнопения. Поэтому эта должность требовала опытности и хорошего знания богослужебного пения.

Греческие источники упоминают о первом певце (солист?) — πρωτοψαλτης. Русские источники упоминают об этой должности лишь позже, как о должности «начального певца» или «головщика», причем иногда головщик отождествлялся с domestikом.<sup>61</sup> Возможно, что domestik выполнял иногда функции первого певца.<sup>62</sup> Во время богослужения первый певец стоял посередине между обоими хорами и начинал (запевал) пение, за ним следовали другие певцы.<sup>63</sup> Первый певец, протопсалт, был, таким образом, сольным певцом,

<sup>61</sup> Так, в одной рукописи первой половины или середины 17-го века, принадлежащей Newbery Library в Чикаго, № 200895, лист 1: domestikъ сн рачъ начальный певецъ.

<sup>62</sup> У греков сегодня domestik есть заместитель протопсалта.

<sup>63</sup> Гоар, цитированное раньше издание, стр. 225: «Ο πρωτοψαλτης ἰσταται μεσον των δυο χορων, δεξιουτε, και εὐωνυμου, ἀρχεται δὲ και την ἑναρξιν τῆς ψαλμοδίας μετα δε ταυτων και ψαλται βλοи, φορεῖ δὲ και σφικτουριον (tunicam brevem et strictam). οἱ δυοι domestikοι ἰστανται εκ τοῖς δυο χοροῖς μετα τοῦ πρωτοψαλτου, και ψαλλοντας φοροῦσι σφικτουρια εἰς ὃ πρωτοψαλτης (deferunt tunicas breves et corpori adstrictas).

выполнявшим отчасти и функции канонарха, но отличался от других певцов коллектива качествами своего голоса и умением им владеть. Доместики же были, по-видимому, не столько певцами-исполнителями, сколько руководителями пения и ответственными за певческий коллектив и за певческую часть богослужения (включая и пение народа) лицами. Быть может, таким различием можно объяснить то обстоятельство, что летописи говорят о т р е х греческих певцах — в 11-м веке под 1053-м годом, а в 12-м веке — под 1130, причем в этом последнем случае особенно подчеркивается, что один из этих трех певцов, скопец Мануил, был выдающимся, «гораздым» певцом. Мы можем себе представить (хотя на это у нас нет документальных данных и мы можем строить предположения), что этот Мануил был протопсалтом, а другие два певца — доместиками. Конечно, возможно, что первый певец мог исполнять при случае и обязанность доместика.

«Малые белые ризы», которые понимаются обычно как краткие фелони («риза» у русских — вообще, одежда, специально же — священническая фелонь) суть именно короткие и узкие туники, о которых говорит Гоар.<sup>64</sup>

В нашем периоде истории русского богослужебного пения были особенно известные церковно-певческие коллективы, естественно — в епископских кафедральных храмах.<sup>65</sup> Металлов в качестве таковых называет клирос соборов св. Софии в Киеве, в Новгороде, соборных храмов в Смоленске, Ростове, во Владимире на Клязме, во Владимире Волынском, и даже в наиболее значительных приходских церквях, как, например, в храме св. Иоанна Крестителя на Опоках. При этом Металлов ссылается на различные летописи. В данном случае мы понимаем «клирос» как певческий коллектив, так как Металлов, говоря о певческих коллективах, причисляет к клиросу и монастырских певцов.

В конце 11-го и в 12-м веке в Киеве, за церковью Пресвятые Богородицы (Десятинной церковью) находился «двор доместиков» — то есть или жилище одного доместика,

<sup>64</sup> В практике русской церкви по посвящении певца и чтеца на посвящаемого надевается краткая фелонь той же формы, как и священническая фелонь, только короткая, сзади доходящая только до пояса. Только в конце посвящения эта краткая фелонь заменяется стихарем. Константин Никольский: Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. Издание 6-е, С.-Петербург, 1900, стр. 703.

<sup>65</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 140-150.

или же дом, где жило несколько domestиков.<sup>66</sup> Основываясь на этом летописном сообщении, Металлов заключает, что domestики (демestники) летописи не были руководителями певческих коллективов — domestиками, а были обыкновенными певцами, «демestниками», которые жили вместе, в одном доме,<sup>67</sup> как бы в некоем конвикте.

Выражение «двор domestика» мы можем понимать скорее в смысле «двор domestика», нежели в смысле «двор нескольких domestиков». То есть, мы склонны понимать это выражение в том смысле, что этот двор принадлежал одному определенному domestику и, вероятно, domestику этой Десятинной церкви, а не был, как полагает Металлов, своего рода общежитием нескольких демestиков, отличных от domestика, руководителя пением. Предположим, что некоторые певцы могли быть женаты, кажется маловероятным, чтобы они жили вместе со своими семьями в своего рода общежитии. Кроме того, должен же был иметься domestик (а, возможно, их было два, или даже больше) при храме св. Софии, а этот храм находился ведь внутри города, в стороне от Десятинной церкви. Маловероятно, что domestики и члены певческого коллектива Софийского храма жили вне городских стен, при другой церкви. Так понимаем мы приведенное место — в смысле двора одного определенного domestика — domestика Десятинной церкви.

В Киевском Печерском монастыре, во время преподобного Феодосия († 1074 г.) был domestиком монах Стефан, который потом стал игуменом монастыря. Был ли он раньше, до своего вступления в монастырь, domestиком при какой либо церкви, или же он стал им уже в монастыре — неизвестно. Когда Стефан был в 1074-м году избран братией в руководители монастырской жизни, игуменом,<sup>68</sup> он не мог быть очень молодым.

<sup>66</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 140. Металлов цитирует Лаврентьевскую летопись: «И бе вне града двор другий, идеже есть двор domestиков, за святою Богородицею». При этом Металлов замечает, что в некоторых списках этой летописи стоит: «двор демestников». Примечание 14. — ПСРЛ 1, стр. 23.

<sup>67</sup> Но такое предположение кажется малообоснованным. Оно основывается на уже пересмотренном нами предположении, что демestники, демestвенники и domestики различались друг от друга по своим обязанностям и по своему положению.

<sup>68</sup> Повесть I, стр. 124: «Стефана демestника»; — Киево-Печерский Патерик см. у нас выше, в главе 6-ой примечание 47. Стр. 11: «Стефан игумен, демestвенник»; стр. 45: «Отцу нашему Стефану, уставнику тогда сууду» (другие версии: «ексиарху», «еклиарху» — от «екклизнарх», «приставнику» — см. разночтения в указанном издании патерика).

Так как год его рождения остается неизвестным, а он скончался в 1094-м году, будучи епископом Владимиро-Волынским, в неизвестном нам возрасте, то нам придется основываться на приблизительных соображениях. Предположим осторожно, что ему было лет 40, когда он был избран игуменом. В таком случае он в двадцатилетнем возрасте легко мог быть учеником тех трех греческих певцов, что пришли в Киев в 1053-м году. Ими мог он быть обучен и как мастер пения, и как domestik певцов. И позже, скажем в тридцатилетнем возрасте, вступить в монастырь. Конечно, все это — наши рассуждения. Но они дают нам возможность предположить, что Стефан мог основать богослужебно-певческую традицию согласно «школе» трех греческих певцов. Невольно наша мысль переходит к Типографскому Уставу, который Металлов ставит в связь (оправданно или неоправданно — мы сейчас здесь судить не можем) с Киево-Печерским монастырем и, если эта рукопись была написана действительно в самом конце 11-го века, то вполне возможно, что она передает певческую традицию пресловутых трех греческих певцов, примененную к славянскому языку.

В летописных сообщениях (в разночтениях) Стефан называется «демественником»; Металлов называет его «доместиком»<sup>69</sup> и утверждает, что Стефан был избран на эту должность братией. Но из приведенного выше летописного сообщения этого нельзя усмотреть: говорится только, что Стефан, когда был избран вести монастырь, то был уже доместиком: избрали доместика Стефана, а не избрали Стефана доместиком. Не без значения, что Стефан-доместик именуется в разночтениях как «Уставник», — т.е. тот, кто регулирует порядок богослужения согласно уставу, или как «экзиарх» (искаженное «эклисиарх», т.е. заведующий храмом, его зданиями и утварью). Если мы станем на точку зрения Металлова, что деместник был обыкновенным, рядовым певцом, то почему летопись и Патерик подчеркивают, что Стефан был доместиком? Вероятным было, что летописец хотел подчеркнуть, что Стефан был руководителем пения, специалистом в этой области. Также обращает на себя внимание и то обстоятельство, что различные источники (Повесть, Патерик, а, наконец, и сам Металлов) наименования «доместик», «демественник», «деместик» и «демественник» применяют безразлично, одно вместо другого.

<sup>69</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 139.



Принимая во внимание все сказанное, мы можем допустить возможность, что Типографский Устав мог быть написан неким Михаилом (см. выше) под непосредственным руководством доместика-игумена Стефана, или Стефана когда он уже был епископом Владимиро-Волынским, а если «Типографский Устав» был написан в начале 12-го века — то одним из учеников Стефана. Мы не можем этого утверждать как непреложный факт, но мы также не можем а priori исключать такую правдоподобную возможность.

Киево-Печерский монастырь имел благодаря своей организации и традиции исключительно большое значение в деле распространения православной церковной культуры до отдаленнейших углов тогдашнего восточнославянского, русского государства. Предпочтительно из монахов этого монастыря избирались епископы на различные кафедры русской митрополии. В письме епископа Владимирского и Суздальского Симона к архимандриту Киево-Печерского монастыря Поликарпу в начале 12-го века говорится о том, что до того времени около 50-ти епископов были посвящены из монахов этого монастыря: в Новгород, Переяславль, во Владимир на Клязьме, во Владимир на Волыни, в Юрьев, Полоцк, Чернигов, Туров, Ростов, Суздаль, Белгород и в Тмутаракань.<sup>70</sup> Епископы, конечно, брали с собой клириков, между которыми были также и певцы, и мастера пения, которые устраивали при кафедрах этих епископов пение по киевскому образцу и обучали этому пению своих певцов. Так распространялась киевская церковная культура по всем областям восточных славян и в колонизируемые ими области других племен. Вполне вероятно, что к моменту катастрофы 1237-го года богослужebное пение в епархиях русской митрополии было систематизировано и приведено в порядок по киевскому образцу. А Киев брал образец с Византии. Хотя известия о церковном пении из нашего периода чрезвычайно скудны, однако мы можем с известным основанием думать, что по крайней мере в княжеских резиденциях оно находилось на высоком уровне, соответственно вкусу и эстетическим требованиям современников.

<sup>70</sup> Патерик (см. выше наше примечание 68), стр. 103. Симон, епископ Владимира на Клязьме, был посвящен в 1214 г. митроп. Матфеем (1203-1220) в Киеве. Епископ Симон управлял владимирской епархией до 1226-го года.

В первой половине 12-го века в Новгороде известен был domestик Кирик, Новгородского Антониева монастыря, из окружения новгородского архиепископа Нифонта. Нифонт прежде был монахом Киево-Печерской обители.<sup>71</sup> Он принадлежал к грекофильской партии русского высшего клира. Правящим удельным князем Новгородским был внук Владимира Мономаха, Всеволод (1118-1139). Доместик Кирик был образованным человеком; он принимал участие в обработке первоначальных русских хроник, писал также различные сочинения канонического и хроникального характера.<sup>72</sup> Вероятно он принадлежал (как чин епархиального управления, «кливошанин») к клиросу новгородского архиепископа. Металлов пишет,<sup>73</sup> что в 1134-м году Кирик был domestиком других групп клира (например, диаконов), ибо Металлов приводит следующий текст: «Писах же в Великом Новгороде аз грешный и худый калутер Антоновский Кирик диакон domestик церкви святыя Богородицы».<sup>74</sup> Но, конечно, диакон мог быть и domestиком певцов, но мог быть и domestиком других групп клира.

Во Владимире на Клязьме во второй половине 12 века (около 1174-го года) — значит во время расцвета этой области под управлением Андрея Боголюбского (1157-1174) — славился демественник Лука,<sup>75</sup> действовавший в соборе Пресв. Богородицы во Владимире. Лука обучил пению весь клирос Владимирский, который поэтому стал называться «Луцына чадь». Этот Лука называется иногда демественником, а иногда — деместником. Если стать на точку зрения Металлова, что демественники — простые, рядовые певцы из народа, то почему такой «певец из народа», демественник, обучал пению клир и был так летописцем прославлен?

В 13-м веке был славен «словутный» певец Перемышльского епископа Митусь (около 1241-го года, значит, после татарского нашествия на Киев и на восточнорусские области).<sup>76</sup> Во всяком случае нам неизвестно, был ли этот Митусь

<sup>71</sup> Патерик (см. выше), стр. 97.

<sup>72</sup> Повесть, II, стр. 162.

<sup>73</sup> Металлов: Очерк истории..., стр. 54.

<sup>74</sup> Металлов: Богослужбное пение... стр. 142.

<sup>75</sup> Металлов: Очерк истории..., стр. 54-55; Богослужбное пение..., стр. 142.

<sup>76</sup> Волынская летопись. ПСРЛ II, стр. 120, цитирована Металловым: Богослужбное пение..., стр. 146.

церковным (значит, посвященным) певцом, или же певцом мирским. В 1243-м году он был взят в плен во время междоусобной войны дружинниками волынского князя Даниила, так как Митусь, находясь на службе епископа Перемышльского,<sup>77</sup> не хотел теперь служить князю. Это дает нам повод думать, что Митусь не непременно был церковным певцом, а мог быть одним из тех певцов, которые выступали в светских представлениях при княжеских дворах.<sup>78</sup>

Как глубоко, в толщу населения, успело проникнуть богослужбное пение — по крайней мере, некоторые возгласы и ответы на них — неизвестно. Но игумен Даниил сообщает, что в Иерусалиме, в ожидании св. Огня, все присутствовавшие зывали «Кирие элейсон»,<sup>79</sup> а среди присутствовавших были и русские. Значит, это «Кирие элейсон» не пелось, но эти слова народ зывал, то есть, проносил хором.

О массовом пении «Господи помилуй» на Руси упоминается несколько раз. Так, в 1072 г. и в 1115 г., при перенесении мощей свв. Бориса и Глеба народ зывал (пел?) «Господи помилуй».<sup>80</sup> Также, когда жители Звенигорода освободились от врагов в 1146-м году, они зывали (пели?) «Господи помилуй».<sup>81</sup> Тоже самое пели (зывали?) воины, когда в 1115-м году, после битвы, нашли между ранеными своего князя Изяслава.<sup>82</sup> Возглас «Кирие элейсон», и именно в своей греческой форме, так глубоко вошел в память русских, что из этого воззвания образовалось слово «куролесить» («делать беспорядок»).

Однако кажется, что историки Митрополит Макарий и протонерей Металлов иногда переносят на 12-й век обычай 19-го века, именно петь «Господи помилуй». В здесь

<sup>78</sup> Н. Финдейзен, там же.

<sup>79</sup> См. выше в этой главе, примечание 10: «Иного не глаголют ничьсоже, но токмо «Господи, помилуй» зовут неослабно и вопиют сильно». — «И тогда вси людие възъпиша съслезами Кур елейсон». — «И егда же свет въсия в Гробе Господни, тогда же и пение преста и вси възъпиша Кириелейсон». Буслаев, цитированное издание, стр. 69.

<sup>80</sup> Металлов: Очерк истории..., стр. 55, цитирует Историю русской церкви митрополита Макария (не приводя библиографических данных), т. II, стр. 252-253. — Повесть, I, стр. 121: «И повелеша народу възвати: «Господи, помилуй» (1070 г.).

<sup>81</sup> Металлов: Очерк истории..., стр. 55, цитирована История русской церкви митрополита Макария, т. II, стр. 253.

<sup>82</sup> Металлов: Очерк истории..., стр. 52, цитировано по Истории русской церкви митрополита Макария, т. III, стр. 114-120.

приведенных сообщениях вместо пѣти, възпѣти стоит възъпити, възвати, что побуждает нас думать, что «Кирие элейсон» — «Господи помилуй» не обязательно пелось на какую-нибудь, хотя бы самую примитивную мелодию, а скандировалось всей массой. Также думает и Голубинский.<sup>83</sup> О несомненно певческом исполнении «Господи помилуй» впервые сообщается в 4-й новгородской летописи, под 1476-м годом.<sup>84</sup> Во всяком случае, активное участие народа в богослужении, в известных случаях и при определенных песнопениях, не может быть подвержено сомнению. Достаточно вспомнить о заключительных словах в строфах кондаков, об ипакон, и возможно, также сообща исполнялись ответы на благословения и возгласы священнослужителей — каковые ответы могли делаться всеми присутствующими за богослужением.

Вероятно, пение было и при домашней молитве — если не во всей массе населения, то, по крайней мере, в известных, более или менее образованных слоях населения. Так, по крайней мере, можно заключить из известного «Поучения Владимира Мономаха своим детям» (1053-1125, в Киеве — с 1113-го г.): «А того не забывайте, не ленитесь, тем бо ночным поклоном и пеньем человек побеждает дьявола».<sup>85</sup> Во всяком случае, мы имеем известия и из позднейшего времени о том, что пение было обычно и при ежедневной домашней молитве в семье, и что русские государи знали богослужebное пение и даже певали за богослужением в храме вместе с певцами. Хотя такие известия мы имеем из 16-го века, об этом более подробная речь будет в своем месте, но имеются подобные сообщения и из 15-го века. Из этих сообщений видно, что богослужebные песнопения были также известны и в более широких кругах населения. Вполне возможно, что и в рассматриваемом теперь периоде богослужebное пение не было только делом исключительно клириков и канонических профессиональных церковных певцов.

<sup>83</sup> Е. Голубинский: История русской церкви, т. I, вторая половина тома. Москва, 1904, стр. 360.

<sup>84</sup> Голубинский, цитированное сочинение, стр. 361, примечание 1. — М. Лисицын: Первоначальный славянско-русский типикон. С.-Петербург, 1911, стр. 106.

<sup>85</sup> «А того не забывайте, не ленитесь, тем бо ночным поклоном и пеньем человек побеждает дьявола». Повесть, I, стр. 157.

Еще в начале нашего периода грек митрополит Георгий (1062-1080) поучает свою русскую паству: «Лепю есть крестьянину, в коем же деле сущу, в часы дневныя, в няже Христос укор прият, распятие и смерть вкуси, пети и храни ти молитвами, глаголю убо 3-й час, и 6-й и 9-й».<sup>86</sup> Это можно понять в том смысле, что каждому были известны самые необходимые песнопения (как, например, в данном случае — псалмы и тропари часов) — и были известны не только по тексту, но и по напеву.

Как известно, за исключением Божественной Литургии, и песенного последования (αγιατικη ακολουθια, см. дальше), все другие службы суточного круга могут петься и без священника, мирянами. В таком случае выполняются все чтения (кроме Евангелия) и все песнопения, как и в храме, только ектении и все, что принадлежит диакону и священнику, опускается. Так делалось и в монастырях, где среди братии не было пресвитера.

О том, что также и некоторые из мирян знали богослужбное пение и даже пели вместе с посвященными певцами, свидетельствует постановление русского собора во Владимире на Клязьме в 1274-м году. Это постановление подчеркивает и напоминает давно уже существовавшее правило: всходить на амвон и там петь имеют право только посвященные певцы, облаченные в присвоенные их чину одежды. Из запрещения мирянам восхващать это право можно заключить, что иногда вкрадывались злоупотребления и бывало, что на амвоне стояли с певцами и пели миряне, в своих обыкновенных одеждах. Иначе не имело бы смысла собору 1274-го года издавать такое правило. Посвящение в чтеца и певца<sup>87</sup> служило гарантией того, что данное лицо способно и подготовлено к исполнению своих обязанностей и обладает необходимыми для этого знаниями и способностями. Кроме того, для епископа или для настоятеля храма такое посвящение означало каноническое и дисциплинарное подчинение чтеца-певца. Этим гарантировалось также то, что в общественное богослужение не вкрадется, случайно или преднамеренно, что-либо еретическое или апокрафическое, недопущенное Церковью.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Голубинский: История русской церкви. Т. III, Москва 1904, стр. 475-476.

<sup>87</sup> Первая ступень клира, которую должен пройти каждый клирик до того, как получить посвящение в более высокие степени, вплоть до епископской.

<sup>88</sup> Что у греков руководство пением брали на себя противозаконно иногда миряне, видно из следующего текста: «Σημεῖωσα ταῦτα δια τοὺς μοναχοῦστούς με δεξαμένους ἐπισκοπικῆν ἐκκουρίδα καὶ ἀτακτῆς τοὺς ἐκ

Еще несколько слов о местах, на которых стояли певцы, — хотя об этом была уже у нас речь в главе 4-ой.

Внутреннее убранство церквей до некоторой степени обуславливало вид и способ исполнения некоторых песнопений. Так, нормально оба лика (хора) певцов стояли справа и слева перед низкой преградой (καυκέλλα), отделявшей алтарь от прочей части храма. Иконостаса, как стены с иконами, отделяющей алтарь от прочей части храма, в нашем периоде еще не существовало.<sup>89</sup> Кроме того, некоторые песнопения исполнялись на амвоне. Этот амвон (ἄμβων) находился в средней части храма и представлял собою нечто вроде кафедры со ступенями с восточной и с западной стороны.<sup>90</sup> Согласно 15-му правилу Лаодикийского собора на этот амвон восходить и там петь и читать имели право только те, кто имел посвящение в чтеца и певца.<sup>91</sup> Но как можно это согласовать с тем, что народ принимал участие в пении? Это можно представить себе так. Некоторые песнопения, которые должны были исполняться одиночно, исполнялись на амвоне посвященным певцом, также и те, в которых народ припевал припевы или заключительные слова

ἐκκλησίας καὶ ἐν ταῖς ἀγοραῖς δομειστικεῦοντας ἑσταυτος σημειοῦσαι ὅτι καὶ τὰ τῶν ψαλτῶν μινυρισματα καὶ τὸ θεμελίκα μελωδῆματα παντὴ κεκωλυνται». См., Ραλλή καὶ Ποτλή, цитированное у нас сочинение, т. 3, стр. 185 (комментарий к 15-му правилу Лаодикийского собора). — Металлов: Богослужбное пение... , стр. 121, примечание 243. — Хотя здесь речь идет о монахах, но если монах не имеет никакого посвящения, то он не является клириком и потому не пользуется литургическими правами, присвоенными чтецам и певцам, не говоря уже о высших ступенях.

<sup>89</sup> Эти, более или менее высокие (но обычно ниже человеческого роста) перегородки назывались прѣграды: «благочовѣише въходящи въ вѣтвеннѣи алтарь и съ подобной частью и съ болазньствѣмъ тридцѣи прѣдъ чистыми прѣградами до землѣ покланатиса» Из одного устава 12-го века. М. Лисидын: цитированное выше сочинение, стр. 173.

<sup>90</sup> Изображение такого амвона см. у Голубинского: Археологический атлас ко второй половине 1-го тома Истории русской церкви. Москва, 1906. (Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. Книга 2-я, стр. 29, таблицы LI и LIII). — Возможно также, что в некоторых храмах ступени амвона находились в середине кафедры.

<sup>91</sup> См. примечание 59 в настоящей главе. — Вероятно, между чтецом и певцом в те времена не было разницы: певец, который читал на амвоне, был, конечно, во время чтения чтецом. А чтение экфонетическим способом предполагает уже хотя бы самое основное музыкальное обучение. Чин посвящения чтеца и певца — один и тот же; таким образом, кто посвящен в чтеца, тем самым посвящен и в чин певца. Константин Никольский, цитированное сочинение, стр. 702-703.

песнопения, причем певец-солист на амвоне давал для такого вступления народу рукой знак (хирономировал; о хирономии — см. в этой главе дальше). Также могли канонические певцы на амвоне начинать-запевать те песнопения, которые, возможно, за ними пел весь народ. Другие же песнопения, которые исполнялись коллективом певцов, исполнялись хорами певцов, стоящих по обеим сторонам пред алтарной преградой. На хорах певцы не пели. Верхние галереи в некоторых храмах предназначались не для помещения там певцов, но для женщин с детьми и для владетельного князя — почему галереи эти иногда имели непосредственное сообщение с княжескими покоями (как, например, в св. Софии Киевской). У русских галереи, которые находятся над западной (особенно над притвором) частью храма и тянутся иногда и над северной, и над южной частью храма, получили название «полатей».<sup>92</sup> Но значительная часть русских храмов из домонгольского времени не имеет этих галерей. Равным образом не имеют их и монастырские храмы; в храмах Афона имеется перед линией иконостаса по одной боковой апсиде, к северу и к югу; эти апсиды предназначаются для певцов и заменяют клиросы.<sup>93</sup>

Такое расположение певцов соответствует значению церковных певцов, как тоже совершающих богослужение вместе со священнослужителями, — а не как сопровождающих богослужение «музыкантов». Такое расположение певцов допускает непосредственный контакт между певцами, чтецами и священнослужителями и, до известной степени, с поющим вместе со всеми ими народом.

<sup>92</sup> Новгородский архиепископ Антоний, новгородец по рождению, посетивший в 1200-м году Константинополь, описывает, между прочим, воскресное богослужение в храме св. Софии: «А в недельный же день ставает патриарх на утренни и на обедне и в господские праздники, и тогда благословляет певцов с полать, они же оставльше пение, полихронно кличут и потом начнут пение красное и сладкое ако ангели». Книга паломник, сказание мест святых в Цареграде Антония, архиепископа Новгородского в 1200 г., под редакцией Хр. М. Лопарева. «Православный Палестинский Сборник», т. XVII, выпуск 3. С.-Петербург, 1899, стр. 17-18. — Значит, патриарх приходил на полати прямо из своих покоев и с полатей благословлял певцов, певших внизу, в храме.

<sup>93</sup> Нынешние «хоры», балкон над западной частью храма в некоторых современных русских церквах — позднейшего происхождения, т.к. обыкновение ставить там хор певчих появился не ранее конца 17-го века под западным, католическим, униатским и протестантским влиянием.

Участие народа в совершении богослужения пением известных песнопений предусмотрено и правилами. Так, мы находим, например, следующие предписания (речь идет о седальне по третьей кафизме на утрени в Великом Посту). Сначала строфа седальна поется одним певцом и повторяется потом п е в ч е с к и народом. После этого певец скандирует положенный стих псалма, а народ повторяет п е в ч е с к и всю строфу седальна.<sup>94</sup> Немного сложнее исполняется ипакон после первой кафизмы в 6-м гласе, в Неделю перед Рождеством Христовым. Сначала ипакон поется одним певцом, затем — всем народом. Певец псалмодзирует стих псалма, после чего народ опять поет ипакон. После народа ту же строфу поет певец и народ ее повторяет, и в заключение певец возглашает конец ипакон.<sup>95</sup> Для монастырей иногда вместо «людие» указываются «чърньци» (т.е. монахи).<sup>96</sup>

Итак, в мирских храмах народ принимал пением активное участие в совершении богослужения наряду (и, вероятно, под руководством) с посвященными чтецами, а в монастырях вместо народа пела братия.<sup>97</sup>

**Богослужebные порядки.** Как нами упоминалось, богослужebные порядки в киевской митрополии и, следовательно, в других епархиях этой митрополии, были константинопольские — насколько это можно усмотреть из письменных богослужebных памятников описываемого времени. Для соборных, кафедральных храмов в основном богослужebные порядки равнялись, по возможности, по богослужebным порядкам храма св. Софии в Константинополе — «ταζις τῆς μεγαλῆς ἐκκλησίας» — песенная ве-

<sup>94</sup> «... иднюю ѿ пѣвца, таж ѿ людин. и по снхъ стихоу реченоу ѿ пѣвца. ѿ людин. сѣдално поитса». Лисицын, цитированное сочинение, стр. 209.

<sup>95</sup> «... първоу ѿ пѣвца. таже ѿ людин. посемъ пѣвцоу стих рекш. пакъ! ѿ людин. упакон поитса. и пакъ ѿ пѣвца. таж ѿ людин. по снхъ пѣвць тькмо упакон. конецъ примъавляеть». Лисицын, цитированное сочинение, стр. 210.

<sup>96</sup> Тоже «чърноризци», так, например, в одной триоди 11-12-го века: «поп. влю есть црстене... днак. мироу гѣ пом... попъ яко подобають... чърньци ант. ѿ. ѓ. гла. ѿ...». — Лисицын, цитированное сочинение, стр. 221, на умовении ног после литургии в Великий Четверток. Н.В.: Название для священника «поп» было до начала 19-го века у русских самым обычным и не имело того оскорбительно-презрительного оттенка, что имеет теперь.

<sup>97</sup> См. также у Голубинского, История русской церкви, вторая часть 1-го тома, издание 1881 г., Москва. Стр. 659.



черня и песенная утреня — т.н. песенное последование (*ἄσματικὴ ἀκολουθία*).<sup>98</sup> В этих службах ничего не читалось, кроме молитв и возгласов священника и диакона, все исполнялось певчески, как и при Божественной Литургии. Это были торжественные богослужения, требовавшие участия многочисленных священников, диаконов, певцов — и вообще многочисленного клира.

Этот богослужебный порядок еще очень мало исследован для 11-го—12-го века в Киевской митрополии. О греческом порядке во св. Софии Константинопольской нам известно из описания песенного последования, сделанного св. Симеоном Солунским,<sup>99</sup> и из изданий греческих Типиконов, сделанных профессором А. Дмитриевским.<sup>100</sup> Но точная реконструкция схемы этого типа богослужения по Симеону Солунскому очень затруднена символическими толкованиями отдельных моментов службы, а в типиконах — короткими замечаниями о том, что нужно петь, без уточнения как и по какому напеву. Как бы то ни было, порядок песенных служб существенно отличался от теперешнего порядка тех же служб. Лисицын<sup>101</sup> утверждает, что в описываемом периоде истории русского богослужебного пения типикон Великой Церкви (т.е. св. Софии Константинопольской) был в почти полном объеме применяем в соборных храмах русской митрополии, так как этот типикон был образцом для всех соборных храмов, канонически зависящих от вселенского патриарха. Поэтому епархии киевской митрополии должны были этот порядок константинопольской «Великой Церкви» принять и хранить. Даже после монгольского нашествия, в 1279-м году, новгородский архиепископ Климент написал один Устав,<sup>102</sup> имея образцом один Типикон Великой Церкви. Понятно, что вместе с богослужебным чином должен был быть перенят и принадлежащий к этому чину род пения: богослужебный чин и пение — неразрывны. К сожалению, скудость важных источников касательно этого богослужебного чина в русских соборных храмах во

<sup>98</sup> Голубинский, там же, стр. 347.

<sup>99</sup> Migne: *Patrologiae cursus compl.* ser. graeca, т. 155. — И. Мансветов: О песенном последовании. «Творения св. Отцев». III, стр. 752-797; IV, стр. 972-1028. Приложения. Москва, 1880.

<sup>100</sup> А. Дмитриевский: Древнейшие патриаршие типиконы. Киев, 1907.

<sup>101</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 33 и след.

<sup>102</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 115 и приложение, стр. 9-24 (особенно стр. 23-24).

втором периоде, недоступность для нас Типографского Устава, не дает возможности сравнить богослужебный порядок в киевской митрополии 11-13-го веков, т.е. в начале нашего периода, с порядками по греческим источникам того же времени и сказать совершенно уверенно: соответствовали ли богослужебные порядки в киевской митрополии того времени во всех деталях богослужебным порядкам константинопольским. Вообще же, можно думать, что порядок в константинопольской св. Софии мог быть в некоторых отношениях полнее и сложнее, чем киевский порядок, и что там могли быть свои местные особенности. Эти особенности в Константинополе были обусловлены теснейшей связью с церемониалом императорского двора и привилегиями патриаршего служения. Кроме того нужно заметить, что даже и в греческой церкви богослужебные порядки не были абсолютно единообразны. Это видно, например, из различных замечаний известного канониста 12-13-го веков, Феодора Вальсамона. Имелись различные, незначительные, местные богослужебные варианты. То же самое могло быть и в русской митрополии, тем более, что здесь по традиции могло еще остаться кое-что и из предшествовавшего исторического периода.

Ниже мы приводим, очень схематично, порядок песенной вечерни и песенной утрени, так, как этот порядок обрисован Голубинским.<sup>103</sup>

#### Песенная вечерня.

1. Начало такое же, как и начало литургии: возглас: «Благословенно царство...».

2. Великая ектения. Между прошениями диакона, к ответам «Господи помилуй» припеваются различные возгласы, как например: «τῆ ἰκοῦμεν», — «δοξα σοι ὁ Θεος», и т.п.

3. Три антифона, причем в конце второго антифона поется тропарь «Единородный Сыне», как и в конце второго антифона на литургии оглашенных. В конце третьего антифона — трисвятое. Антифоны отделяются один от другого малыми ектениями.

4. Вечерние псалмы «Господи воззвах», с припевами ко стихам псалмов (о стихирах ничего не говорится, возможно, что их в песенном последовании не было).

5. Торжественный вход священнослужителей в алтарь.

<sup>103</sup> Голубинский: История русской церкви, вторая половина первого тома. Москва, 1904, стр. 347.

6. На амвоне поются несколько песнопений характера гимнов («Свете тихий»?).

7. Прокимен.

8. Сугубая ектения.

9. Малая ектения и отпуст.

**Песенная утренняя.**

1. Начало такое же, как и у песенной вечерни и как у литургии.

2. Великая ектения, так же, как и на песенной вечерни.

3. Пение трех псалмов (из которых два входят в состав теперешнего шестопсалмия). К каждому стиху припеваётся: «δοξα σοι ο Θεος». Исполняются эти псалмы антифонно, т. е. на два хора, постишно.

4. Малая ектения.

5. Псалом 118 (непорочны), поётся разделённым на три части, между которыми — малые ектении. Вся эта часть песенной утрени совершается в притворе, перед затворенной главной, средней дверью в храм.

6. В конце пения псалма эта дверь открывается и совершается торжественный вход из притвора в храм, с пением «Аллилуйя».

7. Торжественное пение 8-й библейской песни (Дан. III).

8. Пение богородична.

9. Великое Славословие, исполняется на амвоне **чтецом мелодически** (μετα μελους).

10. Псалом и прокимен. В это время священник восходит на амвон с Евангелием.

11. Пение многолетствования.

12. Чтение Евангелия.<sup>104</sup>

13. Ектения и отпуст.<sup>105</sup>

Характерной чертой песенной утрени является отсутствие канона<sup>106</sup> и начало богослужения в притворе, после чего следует торжественный вход в среднюю часть храма.

<sup>104</sup> Теперь Евангелие в этом месте утрени читается только в Великую Субботу; вообще же, как известно, оно читается на утрени перед канонам. Евангелие после Великого Славословия читалось в русской церкви вообще и в обычные воскресные дни до самого 14-го века. М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 38.

<sup>105</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 37.

<sup>106</sup> Симеон Солунский пишет, что в соборных храмах на утрени не было канона, и что он, Симеон Солунский († 1429), ввел на утрени канон и в соборно-кафедральных храмах. Голубинский, цитированное издание, стр. 947, примечание 2.

В приведенной выше схеме не упоминаются ни седальны, ни ипакои, ни кондак. Где имели место эти песнопения, которые мы находим в певческих кондакарях, снабженными кондакарными певческими знаками?

К порядку Великой Церкви относится также особая служба, т р и т е к т и (тритекти) — соединенные в одно богослужбное последование третий и шестой часы, с исполняемыми певчески псалмами, тропарями и с системой трех антифонов (характерная особенность песенного последования), затем — Великий Мефимон ( т. е. великое «С нами Бог») — службы Великопостного времени. Сюда же можно причислить чин освящения храма, умовения ног в Великий Четверток, порядок различных крестных ходов по городу (λιτή, лития), и т. д.<sup>107</sup>

Типично для песенного последования пение а с м а - т и к а , — псалма (или нескольких псалмов) с припевом (ὑποψαλλῶς) к каждому стиху псалма, а также включение некоторых посторонних тексту слогов, которых мы или вовсе не находим в кондакарном пении, или находим редко. Эти включения: на, не, ни, появляются на мелизматически развитых местах среди силлабически построенных мелодий, как, например, в слове «аллилуйя»: αλεναγέλωβτα: αλεναγέβναγέβταγέβτα, αλαγέβτα<sup>108</sup> (= ἄναναεαεαεαε интонационная формула в системе византийского церковного пения). Подобного рода вставки получили в 16-м веке у русских название «Аненаек»<sup>109</sup> (или «ненаек»). Как подобные вставки назывались русскими в 11-м-13-м веке — остается пока неизвестным. Происхождение этих «аненаек» нужно искать в византийских интонационных формулах, как εαεαεαε, αααεαε, εεααα, и т. п. (параллельно еиае в пении западной церкви<sup>110</sup>). Другие вставки, которые мы часто

<sup>107</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 96. — Специально о песенном последовании — см. у И. Мансветова, наше примечание 99 в настоящей главе.

<sup>108</sup> Выделены те слоги, которые принадлежат к данному слову. Посторонние данному слову, при пении включаемые слоги и повторяемые гласные буквы одного и того же слога оставлены невыделенными или неподчеркнутыми.

<sup>109</sup> Эти «аненайки» остались в столповом пении до 17-го века в практике (а у некоторых старообрядцев — до сих пор).

<sup>110</sup> Эгон Веллес, цитированное у нас раньше сочинение, стр. 303-309. — Паликарова-Вердейль, цитированное у нас раньше сочинение, стр. 142. — Металлов: Богослужбное пение... , стр. 175. — Lorenzo Tardo: L'antica melurgia bizantina. Grottaferrata, 1938, стр. 321-327. — J.V. Rebours: Traité de psalitique. Paris, 1906, стр. 77-78.

встречаем в певческих кондакарях:  $\chi\alpha$ ,  $\chi\eta$ ,  $\chi\epsilon$ ,  $\nu\delta$  — включения  $\chi$  и  $\nu$  или  $\delta$  между двумя одинаковыми гласными одного и того же слога. О них мы скажем дальше.

Н. Д. Успенский<sup>111</sup> приводит одну страницу кондакарной нотации с полиелейным псалмом и припевом ( $\acute{\upsilon}\lambda\omicron\psi\alpha\lambda\lambda\alpha$ ) «Аллилуйя», где в тексте включены греческие слова  $\kappa\alpha\lambda\upsilon$ ,  $\epsilon\iota\lambda\epsilon$  и  $\omicron\nu\nu\omicron\varsigma$  (?), написанные кириллицей, причем над  $\iota\pi\epsilon$  стоит певческий знак, а над  $\mu\alpha\lambda$  ( $\kappa\alpha\lambda\upsilon$ ) — нет. Следовательно, это последнее слово не пелось. Повторение в письме текста одной и той же гласной в одном слоге всегда служит признаком мелизматически развитой музыкальной фразы.

Например:

Блааа·аа·ааа·го·оннос·аа·ле· е·ньнна·нъ·ѣ·ѣ·н·анъ·аааа·ааа  
·нъ·ѣ·ѣ·нъ·ѣ·ѣ·лѣ·а·оннос·

Или:

а·аа·ле·ееннее·ее·ниее·гя·нъ·ѣ·ѣ·нъ·ѣ·ѣ·лѣ·а·а·оннос·  
нпє·а·ааа·аа·аа·ко·ою·пал·въ·

Эти включения  $\mu\alpha\lambda$  («снова», «опять» —  $\delta\alpha$   $\sigma\alpha\rho\omicron$ ?), и  $\iota\pi\epsilon$  («говори», «скажи» — разговорным способом? не певчески?) соответствуют греческому невмированному тексту.<sup>112</sup> Здесь видно, что пение при этом типе богослужения следовало у восточных славян византийскому образцу. Кроме того это означает, что кондакарным типом пения исполнялись не только кондаки, но также и другие песнопения, даже в некоторых случаях псалмы. При этом вид исполнения различных песнопений мог иметь, благодаря включениям Н, несколько иной характер, чем исполнение кондаков (в которых особенно часто наблюдаются включения с  $\chi$ ,  $\nu$  и  $\delta$ ). Этот вопрос нуждается еще в исследовании на основании оригинальных рукописей или их безупречных репродукций.

Металлов<sup>113</sup> приводит две страницы из Типографского Устава; на таблице III воспроизведен текст одного Аллилуария 1-го гласа. Припев «Аллилуйя» сопровождается следующие стихи кафизм:

Второй кафизмы первые псалмы 1-й статьи (славы, псалом 9), второй (псалом 11) и третьей славы (псалом 14).

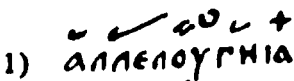
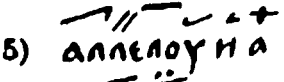
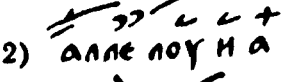
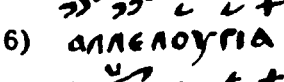
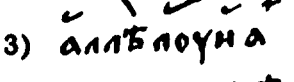
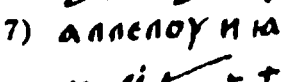
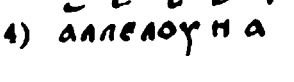
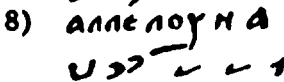

<sup>111</sup> Н. Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство, Москва, 1965, таблицы VI, из рукописи 12-го века, Государственной Публичной Библиотеки. Q. p. 1. № 32, лист 109.

<sup>112</sup> То же было и в богослужебном пении грузин, как замечает М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 83, примечание 88.

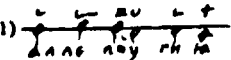
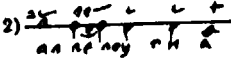
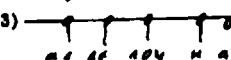
<sup>113</sup> Металлов: Симиография, таблицы III и IV.

Третьей кафизмы, первые псалмы, первой славы (псалом 16), второй славы (псалом 18) и третьей славы (псалом 21).

Четвертой кафизмы, первые псалмы, первой славы (псалом 24), второй славы (псалом 26) и третьей славы (псалом 30). Стихи псаломов имеют над собой почти одинаковые последовательности знамен (певческих знаков) столповой нотации; отклонения в различных стихах совершенно незначительны. Но над каждым припевом «Аллилуия» появляются последовательности певческих знаков:<sup>114</sup>

- |  |   |
|--|---|
| 1)  | 5)   |
| 2)  | 6)   |
| 3)  | 7)   |
| 4)  | 8)   |
|  | 9)  |

<sup>114</sup> Так как древнейшая столповая нотация еще не поддается сколько-нибудь уверенной расшифровке, то мы воздерживаемся здесь от попытки ее расшифровать. Тем не менее, мы предлагаем здесь гипотетическую расшифровку на основании предполагаемого значения певческих знаков, логики их письменных компонентов параллельно их более поздним, легко поддающимся расшифровке формам столповой же нотации:

- |  |  |  |
|--|--|--|
| 1)  | 2)  | 3)  |
|--|--|--|

Так как тональная система остается нам еще не вполне известной, то мы можем дать только силуэт мелодической линии, без точной передачи величины интервалов. — О пении кафизм см.: И.Гардиер: Певческое исполнение кафизм в древнерусской богослужбной практике. «Православный Путь», Джорданвилль, 1966, стр. 145-170. — Конец «Аллилуия, алилуия, слава Тебе, Боже», без певческих знаков, в нашем примере, после каждого третьего приведенного в рукописи стиха, свидетельствует о том, что приведенный пример относится к кафизмам.





Пример музыкального оформления асматика в древнерусской практике приводит Н. Д. Успенский<sup>115</sup> из начала 12-го века. В славянский текст асматика включены местами греческие слова в славянской транскрипции. Нотация — столповая, и только в одном месте, над столбовыми певческими знаками, появляется один из знаков кондакарной нотации.<sup>116</sup>

Из приведенных здесь примеров можно усмотреть, что «Аллилуйя» распевается мелизматически, со многими включениями Н в различных комбинациях с гласными (но не с Х, В и У между одинаковыми гласными слога). Поэтому, думаем, что тексты с включениями Н и без сопровождения кондакарных знаков отличались в исполнении от кондакарного рода пения. В пользу этого предположения говорит также и нотация, которой снабжен приведенный здесь асматик: это — столповая нотация, среди которой знаки кондакарной нотации появляются только в виде исключения. Кроме того, можно заметить, что мелизматически развитые части, со включениями аненаечного типа, сопровождаются столповой нотацией, а не нотацией кондакарной.<sup>117</sup> По-видимому, разница между употреблением вставок аненаечного типа<sup>118</sup> и употреблением вставок типа гласный + Х + тот же гласный имеет немаловажное значение для музыкального оформления песнопения — что требует еще подробного исследования.

Чтобы дать идею о том, что мог в певческо-мелодическом отношении представлять собою асматик, приведем здесь пример из одной греческой рукописи, которую приводит известный американский ученый Оливер Струнк в своей статье: «The byzantine office at Hagia Sophia».<sup>119</sup> Рукопись написана в 1225-м году; находится она теперь в

<sup>115</sup> Н. Д. Успенский, цитированное выше издание, таблица VI.

<sup>116</sup> Знаки  и  пишутся в конце строк, там, где текст не должен ни петься, ни возглашаться, например, при рубриках, при календарных замечаниях, и т. п. М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 42.

<sup>117</sup> Так как Симнография Металлова не является фотографической репродукцией рукописей, а только литографированным факсимиле, то возможны некоторые графические неточности и неясности.

<sup>118</sup> В последующем изложении мы будем называть включения н + гласная — «аненайка-типом», а включения гласная + Х, гласная + У или гласная + В + гласная — «Х-типом».

<sup>119</sup> «Dumbarton Oaks Paper», № 19, Harvard University Press, 1956, стр. 188.

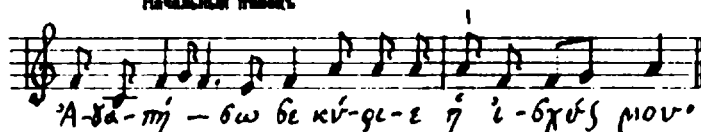


библиотеке Гроттаферратского аббатства около Рима. Это — пример из псалма 17-го («Возлюблю Тя, Господи...»); к сожалению, автор статьи приводит только транскрипцию в современной нотной системе, так что нет возможности провести какие-нибудь надежные параллели к древнерусской версии напевов аллилуариев.

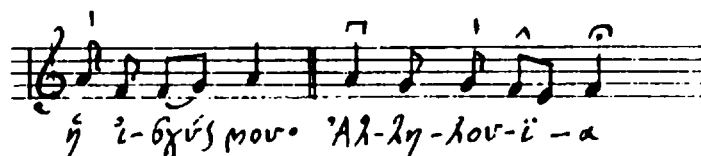
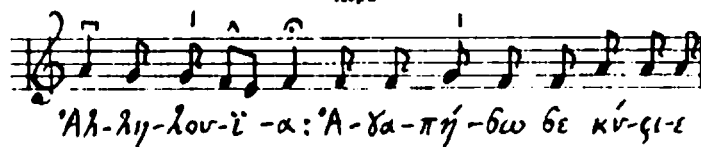
Начальный пѣвекъ



Начальный пѣвекъ



Хоръ



Конечно, мы должны учесть, что здесь имеется налицо, хотя, быть может, и очень сходная с примерами из Типографского устава, традиция. Все же мы думаем, что приведенный только что пример соответствует приведенным нами выше примерам из Типографского Устава. Но нужно заметить, что между приведенным только что примером и Типографским Уставом все же есть разница, круглым счетом в 200 лет!

Что касается многократного повторения одной и той же гласной слога, то это служит признаком мелизматического строения напева в данном месте: гласная буква слога повторяется под каждым певческим знаком, где мелодический

оборот записывается при помощи нескольких певческих знаков над той же гласной (или даже полугласной!) слога. Такой принцип письма наблюдается в рукописях как с кондакарной нотацией, так и со столповой нотацией, а также и в греческих певческих рукописях и даже в современных греческих певческих печатных изданиях. Такой принцип писания певческих рукописей был принят славянскими писцами, конечно, от греков. В столповой нотации этот принцип письма распетого текста песнопений сохранился до второй половины 17-го века. Это позволяет нам, даже если мы еще не можем вполне расшифровать безлинейную нотацию того времени, составить себе приблизительное понятие о протяженности мелизматических частей того или иного песнопения.

В третьей четверти 11-го века в Киеве возник Печерский монастырь. Этот монастырь получил исключительно большое значение для всей русской церковной культуры, на все времена, до 1917-го года. Значение этого монастыря для распространения православной церковной культуры (и, поэтому, также богослужебного порядка и пения) по киевскому образцу было уже потому велико, что из этого монастыря, как нами уже упоминалось, во время рассматриваемого периода вышли многие епископы, которые управляли епархиями, подчас очень удаленными от Киева.

Монастыри были в Киеве и до Печерского монастыря, в том числе были и женские монастыри.<sup>120</sup> О них известно очень мало, они остались, очевидно, без значения, или же о них, после переработки летописей при Владимире Мономахе, было просто умолчано.

Сперва Киевский Печерский монастырь был пустынножительством одного русского, Антония, который до этого монашествовал на Афоне и, вероятно, около 1012-го года пришел в Киев.<sup>121</sup> В 1032-м году к Антонию пришел юный

<sup>120</sup> Карташев, I, стр. 224-225. — Киево-Печерский Патерик (наше примечание 68), стр. 19, 28, 31.

<sup>121</sup> Преподобный Антоний скончался в 1075-м году, после того, как он 40 лет прожил в пещере около Киева. Он умер 90 лет от роду. Следовательно, он родился около 983-го года, а в пещере поселился около 1035-го года. См. у Мошина, цитированное в предыдущей главе сочинение, стр. 55 и след. — По Патерику (стр. 210), Антоний был уже в 1012-м году (значит, еще при жизни св. Владимира) руководителем монашеского братства. В 1032-1062-м году руководил монастырем Варлаам, ему наследовал Феодосий (1062-1074). Преподобный Антоний жил всегда отшельником, даже и тогда, когда число монахов дошло до 100 человек.

Феодосий и был, по приказанию Антония, пострижен игуменом Варлаамом. В 1062-м г. Феодосий был избран игуменом и вскоре после этого он приступил к реорганизации монастыря на киновитских (общежительных) началах. Он искал хороший устав. В монастыре оказался монах Михаил, бывший раньше в знаменитом константинопольском Студийском монастыре и прибывший в Киев вместе с митрополитом Георгием (1062-1080). От этого монаха Феодосий узнал правила константинопольского Студийского монастыря.<sup>122</sup> Но этого было еще недостаточно для полной организации монастырской жизни. Поэтому Феодосий послал одного из своих монахов в Константинополь к печерскому монаху Ефрему Каженику (скопцу), который в то время находился в Студийском монастыре, с поручением точно переписать студийский типикон.<sup>123</sup> Как Лисицын полагает,<sup>124</sup> этот список типикона не мог быть принесен в Киев до 1064-го года. Это была редакция студийского типикона, составленная константинопольским патриархом Алексеем (1025-1043), который сам был в Студийском монастыре монахом.<sup>125</sup> От Киевского Печерского монастыря взяли правила все русские монастыри — как для богослужебного порядка, так и для монастырской жизни.<sup>126</sup>

В связи с этим возникают несколько вопросов, которые относятся, собственно, к области литургики. Если только теперь, в 1062-м году, после того как после русского митрополита Иллариона митрополичью кафедру занял грек Георгий, был введен студийский монастырский порядок, то какой же порядок был в монастырях до этого времени? А с богослужебным порядком теснейшим образом связана богослужебно-певческая проблема.

Антоний стал монахом на Афоне. Значит, он там усвоил тогдашний святогорский порядок богослужебного пения. Но, ведь, он не имел пресвитерского сана, а в Киеве он жил, как отшельник. Поэтому он не мог иметь никакого влияния

<sup>122</sup> «И нача его въпрошати оустав отец студийских, и обрете у него, исписа, како пети пения монастырская и поклонны како дръжати, и чтения почитати, и стояние в церкви, и все уряждение церковное...». Патерик, стр. 19.

<sup>123</sup> Патерик, стр. 39.

<sup>124</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 165, примечание 7.

<sup>125</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 163.

<sup>126</sup> Патерик, стр. 20: «От тогоже манастыря приша вси манастереви рушни устав».

на устройство церковного пения. Самое большое — он мог передать своим ученикам то, что поет отшельник при своей ежедневной молитве. Среди братии был при нем один болгарин (тоже живший прежде на Афоне), один сириец, а также были представлены и другие народности. В этом идиоритмическом и еще не организованном по общежительному образцу монастыре пение тоже должно было быть не организованным: каждый пел, как знал. И только после реорганизации монастыря согласно твердым, лучшим правилам константинопольского Студийского монастыря (конечно, это должно было происходить не без желания и не без указаний со стороны митрополита-грека) могло быть упорядочено. Лишь тогда, когда в монастыре собралось более или менее многочисленное братство, может быть речь о приведенном в систему богослужебном пении.

Когда в Печерском монастыре был принят и введен устав точно по образцу знаменитого константинопольского Студийского монастыря, то было принято и то, «как в монастыре должно, согласно указаниям этого типикона, петь». Но означает ли это, что должны были быть перенятыми и напевы, и тональное устройство, и сама манера петь? Если мы ответим на этот вопрос утвердительно, то мы должны будем, чтобы оставаться последовательными, допустить, что и богослужение, и пение происходили по-гречески. Но, кажется, что приведенные выше слова не значат непременно, что дело идет о полном переносе греческих напевов и греческой манеры пения. Выражение «как нужно петь песнопения» может относиться к виду исполнения (антифонно, респонсорно, хором или одиночно, братией, народом, и т. д.), а не обязательно означать полную, интегральную пересадку напевов и манеры. Напевы могли — поскольку пелись на славянском языке — остаться частью предыдущего, подготовительного периода истории богослужебного пения русской церкви, до времени реорганизации ее в последние годы Ярославова княжения.<sup>127</sup>

Структура монастырских богослужений была, в основном, приблизительно такая же, как и в позднейшие времена, — во всяком случае, с другой группировкой стихир и других песнопений в богослужебной схеме. Главной характеристикой монастырского богослужения нужно считать к а н о н ,

<sup>127</sup> О различных теориях относительно этого типикона, см. М. Лисцын, цитированное сочинение, стр. 163-172.

и даже, в известных случаях, 2 и 3 канона на утрени.<sup>128</sup> Как и теперь, по 6-й песни канона был кондак, после Великого Славословия пелись стихиры стиховны (даже в большие праздники, чего теперь не бывает). Кроме того, Великое Славословие не исполнялось певчески, а или читалось, или псалмодировалось, и только в Великую Субботу, и чего теперь нет — на Пасху исполнялось певчески, торжественно.<sup>129</sup>

В студийском, монастырском, уставе мы не видим асматика, также отсутствуют три антифона в начале служб, так характерные для песенного последования. Также характерной особенностью тогдашних монастырских порядков было отсутствие всенощных бдений: вечерня и утреня никогда не соединялись в один богослужебный комплекс. Лисицын утверждает, что несмотря на это, в некоторых случаях, особенно постом, некоторые богослужения в монастырях отправлялись не по монастырскому, а по соборному чину.<sup>130</sup>

Мы не имеем возможности здесь говорить о всех особенностях монастырского богослужения в рассматриваемый период, так как это выведет нас далеко за пределы истории богослужебного пения русской церкви и относится уже к области исторической литургики. Поэтому мы ограничиваемся здесь только указаниями на главные особенности студийского богослужебного строя, которые имеют непосредственное отношение к пению.

Какой богослужебный порядок был в приходских церквях — в точности неизвестно. Можно только предполагать, что порядок богослужения в приходских церквях следовал схеме монастырского богослужения, с очень многими сокращениями, особенно что касается употребления Псалтири; кроме того, в приходских церквях, как правило, служили только вечерню и утреню (и, понятно, литургию), в то время как другие службы (повечерие, полунощница, часы) были обязательны только для монастырей. Что же касается пения в приходских храмах — для суждения об этом у нас не имеется никаких письменных данных. Можно только себе представить, что порядок пения мог различаться в

<sup>128</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 178-179.

<sup>129</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 245: «слава въ вышнихъ соу пѣвчскыи поють игоже николиже шъичан къ творити: точю нынѣ въ правдоу».

<sup>130</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 209 и след.

зависимости от храма и от места. Едва ли можно ожидать, чтобы в приходских храмах, вне более или менее значительных городов, пение было образцовым. Исполнилось оно, вероятно, назначенными на то и посвященными в чин певца лицами — не исключается, что и при участии мирян — предстоящих и молящихся. Но в более или менее крупном городе, в епископских резиденциях, пение и в приходских храмах могло более или менее равняться по пению в соборном храме.

Очерченные выше схемы богослужебных порядков нужно рассматривать как норму: без сомнения могло быть немало областных и местных вариантов, особенно в количестве, выборе и комбинации отдельных песнопений и чтений, согласно общим указаниям устава, а также в отношении отдельных церемониальных действий в рамках единообразной богослужебной схемы. Мало, что не каждый праздник имел свои особенности, каждый монастырь имел свои традиции (недаром возникла русская поговорка: «в чужой монастырь со своим уставом не суйся»). Приводить здесь все детали было бы едва возможно, да для нашей главной темы — излишне.<sup>131</sup>

**Возгласное чтение (экфонетика).** К важнейшим элементам музыкального оформления богослужения, почти что не меньшего значения, чем самое пение, относятся возгласы священнослужителей, а особенно — возгласный способ чтения Священного Писания и вообще богослужебных текстов: **э к ф о н е т и к а**.

Собрания древнейших русских богослужебных рукописей, находящихся в СССР, нам недоступны. Историки богослужебного пения оставляли памятники с экфонетической нотацией без внимания, за исключением не раз упоминавшегося нами Остромирова Евангелия и так называемых «Куприановских листков». Известно только, что кроме этих двух памятников существовали рукописи с экфонетической нотацией до 15-го-16-го века.

К проблематике исследования памятников в области древнерусского искусства относится также и описание древнерусских богослужебных рукописей с экфонетической нотацией, также и исследование этого звукового письма и определение его отношения к греческой (а, быть может,

<sup>131</sup> Изучению этой детали посвящен неоднократно цитируемый нами превосходный труд протоиерея М. Лисицына: Первоначальный славяно-русский типикон.

также и к латинской) экфонетической нотации. Решение возникающих при таком исследовании проблем может показать: в какой мере в русском богослужебном искусстве жила традиция из определенных культурных кругов и как она с течением времени развивалась.

Как мы уже не раз говорили, древнейшим памятником экфонетической нотации, возникшим на русской земле, является Остромирово Евангелие, написанное в 1056-1057-м году диаконом Григорием для новгородского посадника Остромира. Это – евангелие-апракос. В этой рукописи,<sup>132</sup> в некоторых перикопах (зачалах) имеются экфонетические знаки. Однако они имеются далеко не во всех перикопах и, как кажется, в употреблении их нет ясной системы. В основном – это только два знака, которые известны нам и в греческой экфонетической нотации: /телия + и б/ ипокрисис. Оба эти знака появляются в Остромировом Евангелии в различных графических вариантах; телия: 1/ – лист 2; 2/ – лист 2; 3/ – лист 2; 4/ – лист 2, и 5/ . Ипокрисис появляется в следующих графических вариантах: 1/ – лист 3 об.; 2/ – лист 6; 3/ – лист 4 об.; 4/ – лист 5.; 5/ – лист 5 об.; 6/ – лист 6; 7/ – лист 7 об. – Имеют ли все эти графические варианты одно и то же значение – нуждается в тщательном исследовании, которое невозможно произвести, имея в распоряжении только один древнерусский памятник с экфонетической нотацией.

Как и каждое Евангелие-апракос, начинается Остромирово Евангелие перикопой евангельского чтения на литургии в день св. Пасхи (Иоан. I, 1-17). И именно эта перикопа наиболее снабжена знаками экфонетической нотации, и, притом, вариантами знака телия. Этот знак появляется почти после каждого стиха, в первый раз – в стилизованной форме 1, затем – в форме 2, 3 и 4. В дальнейшем тексте Евангелия эта форма больше нигде не появляется; применяется только 5-й графический вариант. Ипокрисис впервые появляется во второй перикопе (предназначенной для

<sup>132</sup> Остромирово Евангелие. Издание А. Востокова. С.-Петербург, 1845, – типографское издание, в котором экфонетические знаки напечатаны гравированным, отлитым шрифтом, типами (телия и ипокрисис) единообразными, без графических вариантов. – Другое фотолитографическое издание: Остромирово Евангелие 1056-1057 г. С.-Петербург, 1889. Второе, повторное издание: 1893. В этом издании экфонетические знаки точно репродуцированы.

чтения на Пасхальной вечерне). Два таких знака заключают между собой несколько слов в середине фразы, в то время как между стихами стоит телия.

Так снабжены экфонетическими знаками перикопы для чтения в понедельник, вторник, среду, четверток, пятюк, и субботу Светлой седмицы, причем знаки эти постепенно появляются все реже. Телия ставится теперь не после каждого стиха, а только после группы стихов. Немного чаще появляется этот знак в перикопе Недели о Фоме. В последующих перикопах уже нет никаких фонетических знаков, и только в перикопах в субботу 2-й седмицы после Пасхи появляется, и то только один раз, телия (лист 17). Снова появляются телия и теперь ипокрисис только в перикопе на Пятидесятницу (Иоанн. VII, 37 – лист 54 об. – 55 об.). В последующих перикопах не имеется экфонетических знаков до листов 176 об. – 177 об., где во втором страстном Евангелии на утрени Великого Пятка появляется только телия, и то редко.

На этом основании мы можем заключить, что а/ экфонетическими знаками снабжены те перикопы, которые было положено читать в особо праздничные дни (Пасха и дни пасхальной седмицы, неделя о Фоме, Пятидесятница, утренняя Великого Пятка); б/ особенно часто употребляются телия и ипокрисис в пасхальной перикопе, причем телия появляется здесь в нескольких графических вариантах, в первый раз – в виде креста на постаменте экфонетическим знаком кафисти наверху. Спрашивается при этом случае: действительно ли этот знак над крестом принадлежит к нотации, или же он здесь имеет другое значение, и крест такой формы есть стилизованная телия, или же это – не телия и знак этот имеет здесь другое значение? в/ с уменьшением степени праздничности все реже делается применение телин. Из этого мы можем заключить, что способ чтения становился, по мере уменьшения торжественности праздника, все менее торжественным. Самым торжественным это чтение было, по-видимому, на пасхальной литургии – что вполне естественно.

Вследствие такого, почти что бессистемного, распределения двух экфонетических знаков, возникает вопрос: были ли эти экфонетические знаки внесены при написании словесного текста, или же они были вписаны в текст позже? Что касается первой перикопы, то получается впечатление,



что если даже экфонетические знаки внесены другим писцом, чем тот, который писал весь текст, — все же писавший текст принимал во внимание возможность расстановки экфонетических знаков, так как он в соответствующих местах оставлял между словами место для помещения таких знаков.

Но почему именно в первой перикопе мы находим несколько вариантов телии, после каждого стиха, и даже в таком разукрашенном виде, что возникает даже сомнение: действительно ли мы имеем перед собой телию, — в то время как в других, последующих перикопах этот знак появляется все реже и в простой, не стилизованной графической форме?

Ответ на этот вопрос лежит, кажется, не в музыкальной, а в чисто литургической области и касается богослужебного исполнения этой перикопы на пасхальной литургии.

Греческие источники из почти того же времени так описывают исполнение этой перикопы:

«Ο διακονος ὁ γρικος (γραικος — греческий диакон) ἔστωσ ἐν τῷ ἄμβωνι, ἐκφωνεῖ κραζων τα λεγομενα ὑπο τοῦ πατριαρχου οὕτως: 'Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λογος...»<sup>133</sup> И в дрезденской рукописи типикона храма св. Софии в Константинополе: «Τοῦ δε ῥωμαίου εὐαγγελίου ἀναγινωσχομενου, εἰρηνευει ὁ πατριαρχης, εἰλειδη το γραικον αὐτος ἀναγινωσκων ειρηνην ἑαυτῷ οὐ διδωσιν... και ἀναγινωσκει ὁ μεν πατριαρχης ἀπο τοῦ συνθρονονου βλεπων προς τον λαον, ἀντιφωνεῖ δε ὁ συναγινωσκων ἐν τῷ ἄμβωνι προς ἕκαστα εἶτε ὁ σακκελαριος εἶτε τις ἄλλος τῶν ἐπιτηδειοτερων...».<sup>134</sup> Параллельное место в древнерусских источниках мы находим в известных ответах новгородского епископа Нифонта (1156) монаху, диакону и domestiку монастыря преподобного Антония в Новгороде, Кирику, около 1136 года: «А нгъмень чтеть коуангеліе на литургии на великъ день во олтари, зра на западъ, а дыакоуъ по немь молвить, предъ олтаремь стаа, по строуѣ въ дръгоіе коуангеліе зра.»<sup>135</sup>

Это указание вполне согласуется с практикой константинопольской св. Софии. Даже до сего дня такая практика жива в русской церкви: как известно, на пасхальной литургии эта самая перикопа читается, по возможности, на нескольких языках (по меньшей мере на греческом и на славянском

<sup>133</sup> А. Дмитриевский: Тужка, стр. 136, типикон патмосской библиотеки, № 266.

<sup>134</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 45. — А. Дмитриевский: Древнейшие патриаршие типиконы. Киев, 1907, стр. 290.

<sup>135</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 44-46.

языках, а также, если есть возможность, то и на других языках, на языке данной страны и на русском языке). Главный же служащий (архиерей, первый из священников) начинает чтение на греческом языке. По прочтении им нескольких стихов, те же стихи, только на другом языке, повторяет один из сослужащих, другие сослужащие — на других языках, и в заключение этого отдела стихов прочитывает эти же стихи по-славянски диакон (или протодиакон). После этого, в той же последовательности языков прочитываются следующие стихи — и так чтение происходит до конца перикопы. Этот порядок сохранился от первых времен русской православной церкви, оставшись неизменным в течение столетий.<sup>136</sup> Так, в одном чиновнике новгородского храма св. Софии, из 17-го века, стоит написано: «...Таже чтеть евангелие святитель к западу лицом. В начале бе Слово и Слово бе к Богу и Бог бе Слово и возвращает. Протодиакон же чтет евангелие на восток лицом и возглашает те же строки, которые святитель возглашает».<sup>137</sup>

Здесь приведенные тексты, как мы полагаем, объясняют появление различных графических вариантов телии в первой пасхальной перикопе Остромирова Евангелия. Мы можем принять, что телия (конечный знак) отмечает в перикопе те места, где чтец (конечно, диакон, или даже священник, архиерей) должен прерывать свое чтение, и только после чтения другого чтеца продолжать свое чтение. Возможно, что особо разукрашенные формы телии указывали, что здесь архиерей возобновлял свое чтение, и что при следующих, графически более простых вариантах этого знака, возобновляли свое чтение сослужащие. Таково наше предположение. Несмотря на графические варианты телии, столь отличные от обычной формы этого знака,<sup>138</sup> мы думаем, что все же это — телия экфонетической нотации, так как

<sup>136</sup> В наши дни греки читают Евангелие на нескольких языках и различными экфонетическими способами не на пасхальной литургии, а на вечерни в день св. Пасхи.

<sup>137</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 49, примечание 31. — А. Голубцов: Чиновник Новгородского Софийского Собора. Москва, 1899. Стр. 214.

<sup>138</sup> Carsten Hoeg: La notation ékphonetique. Copenhagen, 1953, стр. 37. — Автор упоминает, что этот знак употреблялся в некоторых лекционных с весьма упрощенной нотацией и что его древнейшей формой была точка. Относительно ипокрисиса — см. там же, стр. 42, 62-66. Два таких знака обрамляют часть фразы, например — в которой есть вопрос.

этот знак, в своей простейшей форме, появляется между стихами той же самой перикопы и в других перикопах, где он имеет значение телии.

Все приведенное нами выше убеждает нас в том, что в середине 11-го века у русских чтение Священного Писания на литургии (по крайней мере, на праздничных богослужениях) происходило торжественным способом (для которого в римской церкви есть специальное название: *lectio solemnis*) и, по всей вероятности, по византийскому образцу. На это указывает исполнение перикопы Евангелия на Пасху, каковое чтение, как мы видели, совершенно соответствует константинопольской практике. Соответственно этому в высшей степени вероятно, была сходна с византийской и музыкальная форма экфонетики. Во всяком случае вполне мыслимо, что при служении греческого (или грекофильствующего) архиерея славянские диаконы старались те же части текста, которые только что прочитал греческий иерарх (или иной священнослужитель-грек), исполнить по-славянски, применяясь к греческой манере. Поэтому, мы можем предположить, что вообще вся экфонетика следовала греческому образцу. Кроме того, нельзя упускать из вида, что в описываемое время византийская культура и византийская цивилизация были самыми изысканными, и потому им во многом подражали, — особенно, если во главе епископата стоял византиец! Вполне возможно, что диакон Григорий, или кто-нибудь из его помощников, который разметил экфонетические знаки, был учеником тех трех греческих певцов, которые в 1035-м году пришли к Ярославу. Ибо Остромирово Евангелие было написано как раз в то время (хотя и на основании болгарского оригинала), когда эти три певца и их коллеги начали развивать свою деятельность на Руси.

И опять-таки здесь не нужно непременно предполагать полное перенятие греческой манеры, хотя установившаяся к этому времени у славян манера чтения Священного Писания и могла быть в значительной степени похожей на византийскую. Это усматривается из употребления графически одинаковых (или почти одинаковых) или, по крайней мере, параллельных греческой системе экфонетических знаков. Н. Д. Успенский<sup>139</sup> приводит две страницы с экфонетическими знаками: одну из греческого Евангелия 1033-го года, и то же самое место из одного славянского Евангелия 11-го века.

<sup>139</sup> Н. Д. Успенский, цитированное издание, таблицы IV и V.

В этом последнем памятнике экфонетические знаки менее многочисленны, нежели в греческом тексте. Но важнейшие из них: телия, ипокрисис, кремасти, кафисти и оксия появляются в славянском тексте соответственно тем же знакам в греческом тексте. Мы приводим оба текста параллельно и подстрочно:

{	λεβουβιν αυτω οι μαυριται + ραββι υνν εζηγον
{	гѣша кѣмоу оууѣн ициньго+рабви. ѿнѣ нскаѣѣ
{	θε λιθαβαι οι ιουδαιοι ζ και παλιν υπαβειβ
{	те ве каменрѣмъ повити иудейъ и пакжан и дешн
{	εκει ζ απεκριθη τε + ζ ουχι δεδεκα ωραι εις τ
{	тамо ѡѡѣ шта те + не двѣннадесяте години есте

Из того же времени, как было сказано выше, происходит другой памятник с экфонетической нотацией: Куприановские листки. Это — два листа из одного Евангелия-апракос новгородского происхождения.<sup>140</sup> В этом памятнике экфонетические знаки многочисленнее, нежели в Остромировом Евангелии: всего там встречается 12 различных экфонетических знаков. Финдейзен приводит таблицу экфонетических знаков, в которой знаки из Куприановских листов сопоставлены с экфонетическими знаками из одного евангелия 16-го века и из одного греческого Евангелия 12-го века.<sup>141</sup> При этом Финдейзен замечает, что знаки из Евангелия 16-го века, приведенные в этой таблице — не все, есть несколько знаков, которые имеются на 35-м листе рукописи и в таблицу не вошли. Для знаков из Евангелия 11-12-го века Разумовский (на которого ссылается Финдейзен) приводит их названия.<sup>142</sup> Из этой таблицы можно усмотреть, что русские экфонетические знаки — почти те же самые, что и

<sup>140</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории музыки в России. Выпуск I. Москва-Ленинград, 1928, стр. 81, 83.

<sup>141</sup> Н. Финдейзен, цитированное сочинение, стр. 85, а также примечания 90 и 91.

<sup>142</sup> В его статье: «О нотных безлинейных рукописях». Чтения Московского Общества любителей духовного просвещения. Москва, 1865, стр. 58, примечание. Это издание осталось для меня недоступным.

греческие, хотя и имеют некоторые графические особенности.<sup>143</sup>

ЭКФОНЕТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ					
	Имя по Ризонианскому	Еванг. в. М. (тип. Невы, в. Р. 1. 471)	Самый ранний XVI в. (Арх. Синод. № 24)	Греческие рукописи XI - XII	Имя по Thibaut.
Степени	1 Крест (Крест)	✕	•	✕	Tetra
	2 Алос-проф.	3	—	3 3	Hypocroon
Полуставы	1 Санда.	~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~	Kallos
	4 Поданго	∩ / ∩	∩	∩	Apocroon
Палки	5 Паравант.	~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~	Paravante
	6 Крив.	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓	Kriv
	7 Крив. срезанный	— — — —	— — — —	— — — —	Kriv srezanniy
	8 Стрела.	— — — —	— — — —	— — — —	Strela
	9 Алки	• • • • •	• • • • •	• • • • •	Alki
	10 Палка	∩	∩	∩	Palka
	11 Длинная палка	∥	—	∥	Dlinnaya palka
	12 Полу-статья	≡	—	≡	Polu-statiya

Итак, чтение Священного Писания, особенно Евангелия, происходило, как позже и как это практикуется в настоящее время, не на одном тоне, с постепенным повышением этого тона, но (как у греков еще и теперь) — с различными модуляциями голоса в начале и в конце фразы соответственно смыслу текста.<sup>144</sup>

**Пение: столбовое пение.** Во втором периоде истории русского богослужебного пения привлекает особое внима-

<sup>143</sup> См. также: J.B. Thibaut: *Monuments de la notation ekphonetique et pneumatique de l'eglise latine*. St.-Petersbourg, 1912; *Monuments de la notation ekphonetique et hagiopolite de l'eglise greque*. St.-Petersbourg, 1913.

<sup>144</sup> Такой род чтения практиковался в России еще до 1917-го года в немногих женских монастырях, но только для чтения Апостола на литургии 24-го декабря, по тексту, без экфонетических знаков, что я сам, в моей ранней юности слышал в Москве, в Кремле, в Вознесенском монастыре. Этот способ чтения приведен на нотах в моей статье: *Экфонетика*. «Православный Путь», Джорданвилль, 1969, стр. 155-158.

ние преобладающее число дошедших до нас стихирарей (и принадлежащих к этой группе триодей и миней) сравнительно с числом дошедших до нас из этого времени ирмологов. При этом ирмологи относятся к концу 12-го века, в то время как стихирарная группа известна уже из начала 12-го века. Даже число сохранившихся певческих кондакарей на одну рукопись больше, чем число сохранившихся ирмологов. Это особенно удивительно потому, что в третьем периоде нашей истории ирмологи будут особенно многочисленны. Эту разницу нельзя приписывать случайности. Было бы странно предположить, что именно ирмологи, которые в следующем периоде получили особенное распространение, в первую очередь были потеряны и исчезли, в то время как кондакари, которые к концу нашего периода, по-видимому, совсем вышли из употребления, дошли до нас. Почему другие рукописи, и особенно кондакари, которые в третьем периоде больше не были писаны, сохранились, а ирмологи сохранились лишь в самом незначительном числе. Объяснение этому нужно искать в структуре богослужебных порядков в нашем периоде: канон, по-видимому, еще не получил того центрального значения в соборном (и, вероятно, приходском) богослужении, какое он получил в 14 и 15-м веке и позже. Ипофоническое пение псалмов и торжественное, виртуозное, пение кондака имело еще, по-видимому, первенствующее значение. В кафедральных храмах еще совершались песенная вечерня и песенная утренняя — песенное последование, тогда как в монастырях был другой богослужебный порядок. Подобным образом обстоит дело и со стихирами, которые включались между стихами псалмов: текст стихир в своей литературной форме проще, скажем, популярнее, чем текст канонов. Канонная поэзия — литературно изысканна, утонченна, более созерцательного характера; это — поэзия для знатоков, менее приспособленная к массе, нежели текст стихир. Поэтому можно предположить, что собрания стихир — стихирари — были нужнее, чем собрания ирмосов. Но во время третьего периода нашей истории собрания ирмосов стали писаться в большем количестве, чем собрания стихир: канон стал получать центральное место в утрени.

**Канон.** Как выше было сказано, для монастырского богослужения характерен канон, составляющий и теперь центральную часть утрени, причем пелись не только ирмосы

(как это теперь принято в русских церквях), но подчиненные этим ирмосам тропари.<sup>145</sup> У греков снабжались певческими знаками только ирмосы, тропари же оставались без певческих знаков.

Приводим здесь греческий текст ирмоса и подстрочно — текст подчиненных ему тропарей всей 5-й песни трипеснца Великого Пятка;<sup>146</sup> ирмос по кодексу Coislin 220 Парижской Национальной Библиотеки. Тропари в этой рукописи отсутствуют, ибо их следует петь точно по образцу ирмоса.

Строка 1. Ирмос

Προς θε̄ ορ-υρίζω

Тропари

{ ρυ-φθέν-τες πό-δας  
{ 'Ορ̄ ᾱ - τε, ἔ-φης .

Строка 2. Ирмос

τον δευ-πλαδχλαν

Тропари

{ και προκα-υαρ-υέντες  
{ φε̄ λο, μη υρο-εϊδυε

Строка 3. Ирмос

ε̄ αυ τον τω̄ πεδον τλ

Тропари

{ μν-δτη-ρί-ον με-υε̄ξελ  
{ νυν̄ δᾱ ρ̄ ἡδδλκεν ὡ̄ ρα

Строка 4. Ирмос

κε νωβαν-τλ α-τρεπταις

Тропари

{ τοῡ ῡθειον̄ νο̄υν, χρῑ βε̄ δο̄υ  
{ ληγ-ῡη̄ναι με, κτακ̄ ῡη̄-ναι

Строка 5. Ирмос

και μεχρ̄ πᾱ ῡων̄

Тропари

{ ο̄ῑ ῡπηρε̄-ται  
{ χερδ̄ιν̄. ἀνο̄-μων

<sup>145</sup> Греки и теперь поют в каноне не только ирмосы, но и тропари.

<sup>146</sup> Τριωδιον. \*Ρωμη, 1879, без певческих знаков, стр. 675-676.







## Строка 7. Ирмос

{	$\begin{array}{c} \text{L} \quad / = \text{U} > \\ \text{Г П V} \quad \text{L L P P V P V} \\ \text{E} \\ \text{M H} \quad \text{P A} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{b z} - \text{z} \quad \text{z} \quad \text{u} \\ \text{Я P A B X O V} \quad \text{M O L} \\ \text{L} \quad \text{U} \quad \text{a} \quad \text{P} \\ \text{П O} \quad \text{Д A} \quad \text{Ж Ъ} \quad \text{M H} \end{array}$
---	--	---

## Тропари

$\begin{array}{c} \text{L} \quad \text{L} \quad = \text{L} \text{L} \text{L} \text{L} \\ \text{I. C B} \quad \text{Ш Ъ} \quad \text{Д Ъ} \quad \text{Ш E} \quad \text{C A} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{U} = \text{U} \quad \text{X} > \\ \text{П O} \quad \text{M A} \quad \text{Д O Y} \quad \text{T M} \end{array}$
$\begin{array}{c} \text{L} \quad \text{L} \quad \text{L} \quad \text{L} \quad \text{L} \quad = \text{L} \quad \text{L} \quad \text{L} \quad \text{U} = \text{L} \quad \text{X} \\ \text{I. H Д Ъ} \quad \text{Ж E C B} \quad \text{B E P O Y} \quad \text{Я P O П O} \quad \text{B B} \quad \text{Д A T H} \quad \text{M A} \end{array}$	

{	$\begin{array}{c} - \quad \text{z} \quad \text{z} \quad \text{L} \\ \text{P I} \quad \text{X A H} \quad \text{B P O} \quad \text{M E} \\ \text{z} : \quad \text{L} \quad \backslash = = + \\ \text{Ч Л O} \quad \text{B Ъ} \quad \text{K O} \quad \text{Л Ю} \quad \text{Б Ъ} \quad \text{Ц E} . : \text{—} \end{array}$
---	--

1. Ч Л O B Ъ K O Л Ю Б Ъ Ц E . : —

2. Ч Л O B Ъ K O Л Ю Б Ъ Ц E . : —

Уже различное невмирование тех же строк в ирмосе и в обоих подчиненных ему тропарях показывает, что мелодия ирмоса не может педантически точно (как это имеет место в греческом тексте) применяться к тексту тропарей, хотя по большей части комбинация певческих знаков в тропарях следуют, в основном, комбинации в соответствующей строке ирмоса. Кроме того, славянская мелодическая форма во многих местах не соответствует мелодической форме тех же строк ирмоса, насколько это можно судить по составу певческих знаков, и притом, если мы станем на ту точку зрения, что древнерусская столбовая нотация есть полное заимствование византийской нотации. На приведенном здесь примере мы видим, что если принять такую точку зрения, то напев славянского текста должен отличаться от греческого, приведенного в кодексе Coislin. Значит, можно говорить о заимствовании только в самых общих чертах, но никак не о педантически точном применении греческого певческого образца к славянскому переводу текста. Конечно, в греческом кодексе может быть представлена иная греческая певческая традиция, нежели та, которая могла быть в распоряжении у певцов на Руси. Как бы то ни было, из сопоставления последовательностей певческих знаков древнерусской редакции в ирмосе и подчиненных ему тропарях видно, что русскому певцу 12-13-го века было чрез-

вычайно трудно распевать тропари песни канона с листа, по точному образцу ирмоса. Неизбежная разница в слоговом составе была тому причиной, а поэтому требовалось и тропари снабдить певческими знаками.

У Металлова<sup>147</sup> приведены тропари одного канона (или трипеснца), снабженные столповой нотацией, причем ирмосы только указаны их начальными словами. Другой пример тропарей канона, снабженных певческими знаками, в то время как для ирмоса приводятся только его начальные слова, приведен в «Симиографии» Металлова, на таблице LI, из одной минеи начала 13-го века. Значит, исполнявший тропари по певческим знакам этой рукописи должен был ирмос петь из другой рукописи, из ирмолога, так как почти невозможно было по образцу ирмоса распевать тропари, руководствуясь одним лишь словесным текстом. Значит, тогда еще следовали греческой практике петь весь канон, с его тропарями, а не только ирмос. Но в то же время уже ясно наметился в славянской практике разрыв между пением ирмоса и пением ему подчиненных тропарей.

Насколько можно судить по певческим знакам русской версии, мелодическая структура ирмоса (а потому — и его тропарей), за очень немногими исключениями (например, в строках 2, 5 и в конечной строке) — силлабическая. Повидимому, текст больше скандировался на различных ступенях высоты, чем распевался мелодически.

Обратимся теперь к уставным предписаниям относительно канона в рассматриваемое время. Эти предписания позволят нам составить себе приблизительную общую картину певческого исполнения канона.

Исполнение канона было (как и теперь есть, если во всем придерживаться устава и петь все положенные ирмосы и тропари) довольно сложным. Так, например, в «Типографской Минее»<sup>148</sup> на 14-е сентября даны следующие указания для пения канона. Ирмос указано петь дважды (вероятно, сначала правому хору, потом — левому); тропари — по 3 раза каждый тропарь песни (по другому типикону — 4 раза), обоими хорами попеременно. Всего берутся из данной библейской песни 12 последних стихов, предпеваемых каждому тропарю. По окончании песни снова

<sup>147</sup> Металлов: Симиография, таблицы XXXVII и XXXVIII из одной славянской триоди второй половины 12-го века.

<sup>148</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 188-189.

поется ее ирмос (вероятно, соединенными хорами, почему ирмос в этом месте и назван «катавасией»)<sup>149</sup>.

Это — довольно простой случай. Но есть случаи, когда предписано исполнение двух или даже трех различных канонов, возможно — каждого в другом гласе. Так, например, для 31-го августа, на утрени, положено три канона: 1/ в 4-м гласе, с ирмосом из воскресного канона этого гласа; 2/ в 8-м гласе, с ирмосом воскресного канона 8-го гласа (т. е. тропари поются по образцу этого ирмоса), и 3/ канон октоиха данного седмичного дня и гласа седмицы. Итак, сначала пелся ирмос 1-ой песни первого предписанного канона и ему подчиненные тропари (т. е. в 4-м гласе). После этого — ирмос первой ее песни второго предписанного в этот день канона (в 8-м гласе), с подчиненными ему тропарями и, наконец, ирмос первой же песни третьего предписанного для данного дня канона и его тропари — возможно, опять в другом гласе. При этом заметим, что далеко не каждый канон имеет собственные ирмосы. Немало канонов берут для некоторых своих песней ирмосы из других канонов того же гласа. Так, например, канон Рождества Богородицы в 8-м гласе имеет собственные ирмосы для 1, 7, 8, и 9-й песни, а ирмосы для тропарей 3, 4, 5, и 6-й песни берутся из воскресного канона 8-го гласа как метрическо-мелодические образцы для тропарей указанных песней.

Как нами не раз было сказано, для греков не представляло решительно никаких затруднений петь тропари песни канона по образцу ее ирмоса. Поэтому, вероятно, оказалось целесообразным в ирмологиях у греков писать ирмосы песней одного канона один вслед за другим.<sup>150</sup> Иначе обстояло дело у славянских певцов. При множестве канонов было бы едва ли возможно снабжать певческими знаками все тропари в с е х канонов. И кажется нам не совсем невероятным, что тропари некоторых второстепенных канонов (например, в седмичные дни), особенно в тех случаях, когда слоговой состав тропарей сильно разнился от слогового состава соответствующих ирмосов, — такие тропари просто псалмодировались, а не распевались точно по образцу ирмоса. В таком случае было более целесообразным писать ирмос

<sup>149</sup> Там же.

<sup>150</sup> См. Erwin Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. II. München, 1955, Ss. 23. - Miloš M. Velimirović: Byzantine Elements in Early Slavic Chant. Copenhagen, 1960, p.38-52.

данной песни одного гласа не по порядку канонов (порядок КпО), а по песням (порядок OdO), тем более, что творец нового канона брал в качестве головной строфы данной песни ирмос той же песни и того же гласа из другого, уже существующего канона, и сочинял по метрическому образцу этого ирмоса новые тропари. В таком случае для певца разыскивание нужного образца-ирмоса легче было при порядке OdO, нежели при порядке КпО.

Кажется, таким образом можно объяснить разницу в группировке ирмосов между славянскими и греческими ирмологами 11-13-го века. Славянские ирмологи были написаны тогда, когда правила для исполнения и комбинирования канонов в богослужении установились, и кроме того, уже на славянском языке были сочинены новые каноны, в которых их творцы использовали в качестве мелодического образца некоторые ирмосы уже существовавших канонов. Греческие же ирмологи возникли в то время, когда практика комбинирования в одном и том же богослужении нескольких канонов еще окончательно не установилась.

**Произношение.** Для второго периода нашей истории характерным является то, что глухие полугласные Ъ и Ь не только не были слышны в речи, но могли даже в ы п е в а т ь с я . Как? На это также трудно дать ответ, как ответить на вопрос: Как точно эти буквы произносились; что фонемы, выражаемые этими буквами могли в ы п е в а т ь с я — видно из того, что в невмированных текстах столповой и (особенно) с кондакарной нотацией над этими буквами стоят певческие знаки. Примеры этому многочисленны во всех певческих рукописях 11-13-го (и даже последующих столетий) и их можно видеть в приводимых нами из таких рукописей примерах. При этом певческие знаки, стоящие над Ъ и Ь, не всегда означают только один звук, но некоторые из них могут означать и два, или даже больше связанных звуков разной высоты. Другими словами, фонемы, выражаемые буквами Ъ и Ь, могли выпеваться и несколькими связанными звуками. Предполагается, что при пении Ъ и Ь произносились так же, как и в речи. Лишь к середине 13-го века (в Синодальном кондакаре, см. выше, под № 5) и в конце 12-го века (Воскресенский ирмолог № 3) Ъ и Ь в некоторых местах, под певческими знаками были вокализированы (т. е. этим буквам было дано полное гласное значение): там, где стоял Ъ, в певческой рукописи эта буква

заменялась буквой О, а вместо Ъ писалось Е. Но в рукописях без певческих знаков Ъ и Ь оставались на своих местах. Это указывает на то, что Ъ и Ь в речи начали понемногу утрачивать свое полугласное значение и постепенно окончательно редуцировались, оглушились, так что стало невозможным выпевать те фонемы, для выражения которых служили эти буквы. Но в певческих рукописях над этими буквами стояли певческие знаки, и поэтому эти места должны были, для сохранения мелодии и словесно-музыкального ритма, выпеваться. Поэтому при пении вследствие певческой артикуляции возникали фонемы, наиболее близкие по технике выпевания к тем фонемам, которые в письме передавались буквами Ъ и Ь. Например:

пасха вьсечьстнаѣ;<sup>151</sup>

пасха всечьстнаѣ;<sup>152</sup>

Или: нво из грова дньсь;<sup>153</sup>

нво изъ грова дньсь;<sup>154</sup>

Или: помъ господевн.<sup>155</sup>

поммо п'ѣснь.<sup>156</sup>

Это явление встречается сперва редко, в невмированных текстах до 14-го века почти как исключение.<sup>157</sup> Сперва вокализация Ъ в О, а Ь — в Е при пении наблюдаются в рукописях южнорусского происхождения, а потом — и в рукописях северорусских. Но в нашем периоде наблюдается пока что еще первые признаки этого певческого вокализационного процесса. Полного развития достиг этот процесс во время следующего периода. Такую вокализацию полугласных при пении называют х о м о н и е ѣ, по причине частого употребления глагольных окончаний на -хом, что дает при вокализации -хомо: видехом — видехомо, и т. п. Такое, вокализованное пение называется «хомовым пением» или «пением на он», т. е. на славянскую букву, занявшую в пении место буквы Ъ.

Так как в нашем периоде произношение поемого текста в отношении полугласных Ъ и Ь не отличалось от произноше-

<sup>151</sup> Fragmenta Chilandarica A, fol. 71 об. (При дальнейшем цитировании: Хиландарский стихирарь).

<sup>152</sup> Металлов: Симнография, таблица LVIII, начало 13-го века.

<sup>153</sup> Хиландарский стихирарь, лист 71 об.

<sup>154</sup> Металлов: Симнография, таблица LVIII.

<sup>155</sup> Хиландарский ирмолог, лист 30 об. 31.

<sup>156</sup> Хиландарский ирмолог, лист 30.

<sup>157</sup> Металлов: Очерк истории..., стр. 67.

ния этих фонем в обычной речи, Разумовский и Металлов<sup>158</sup> назвали наш период «периодом старого истинноречия». Но действительно ли эти полугласные Ъ и Ь при пении звучали так, как в речи — теперь невозможно доказать: ни буквы, ни певческие знаки сами по себе не звучат. Существенно для нас то, что в невмированных рукописях словесные тексты пишутся одинаково с текстами не невмированными, т. е. без замены полугласных Ъ и Ь гласными О и Е.

Для истории развития знаменного (столпового) распева такая вокализация, в нашем периоде еще редко встречающаяся, имеет очень большое значение. Большей частью над вокализированной полугласной в более поздних рукописях остается тот же самый певческий знак, который находился на том же месте в рукописях, в которых при пении полугласный не был еще заменен гласным полного достоинства.

**Нотация.** Преобладающее число певческих рукописей второго периода снабжено столповой нотацией, так как столбовое пение было, так сказать, обычным, нормальным видом богослужебного пения. Кондакарное пение нужно рассматривать как особое, торжественное, виртуозное пение, применяемое к определенной группе песнопений. Ирмосы с подчиненными им тропарями, стихиры, антифоны, псалмы пелись столбовым распевом и записывались столповой нотацией. Эта нотация с графической стороны по составу и начертанию певческих знаков во многом совпадает с палеовизантийской нотацией времени до написания кодекса Coislin 220. Различия между палеовизантийской и древнейшим типом русской столповой нотации не изучены в достаточной степени, так как на Западе имеются только фрагментарные репродукции древнерусских певческих рукописей со столповой нотацией из 11-13-го века. Сходство (а во многом и графическое совпадение) палеовизантийской и древнейшего типа столповой нотации дали повод к предположению, что древнерусский тип столповой нотации есть не что иное, как палеовизантийская нотация.<sup>159</sup> А отсюда заключают также и о мелодической тождественности. К сожалению, гречес-

<sup>158</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России, I, Москва, 1867, стр. 58. — Металлов: Очерк истории..., стр. 67. — Богослужебное пение..., стр. 249.

<sup>159</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 255. — Паликарова-Вердейль, цитированное сочинение, стр. 146-171. — Милош Велимирович, цитированное сочинение, стр. 94 и след.

кие рукописи, из которых русские (и вообще славянские) мастера пения сделали свои переводы и применения нотации к переведенным текстам, еще не установлены (если вообще возможно их установить). Вполне допустимо, что и среди греческих протографов имелись несколько вариантов. Какой же из этих вариантов послужил переводчику и мастеропевцу в качестве образца-протографа? Было бы слишком поспешным утверждать с полной уверенностью, что древнейший вид русской столповой нотации со всех точек зрения (т. е. с точки зрения каталога певческих знаков, графики и орфографии их и исполнительской манеры) тождествен с палеовизантийской нотацией и с греческой манерой пения того времени. Графическое сходство, даже местами тождественность не означают еще орфографической и музыкальной тождественности! Иначе говоря, графически одинаковые (или почти одинаковые) знаки палеовизантийской и древнерусской столповой нотации не должны еще непременно иметь одинаковое музыкальное значение и одинаковые правила их применения (орфографию). Эти правила могут быть в палеовизантийской и древнерусской столповой нотациях различны. Даже при сохранении мелодической линии величины интервалов между соседними звуками и способ подачи звука (певческая артикуляция) не должны быть непременно одинаковыми у византийцев и у русских, даже в случае одинаковой графической последовательности певческих знаков. Знакомый нам древнейший тип столповой нотации еще не поддается сколько-нибудь уверенной расшифровке, несмотря на то, что некоторые последовательности певческих знаков (знамен) и их комбинации в том же виде, и часто на тех же местах в тех же песнопениях, можно найти во всех рукописях от 12-го века до середины 17-го века и мелодическое значение этих последовательностей и комбинаций для 17-го века точно известно. Меняется почерк, но не комбинация знамен.

Следующие устойчивые последовательности знамен, которые в столповом пении 16-17-го века соответствуют устойчивым мелодическим формулам, фигурам, — п о п е в к а м, можно найти и в древнейших русских певческих рукописях со столповой нотацией:

1) = ° = \ = — попевка-каденция «кулизма средняя», имеющая в 16-17-м веках различный напев в зависи-



мости от гласа. Мы находим ее уже в рукописях начала 12-го века.<sup>160</sup>

2) > x > : z : — попевка «подъем»; в более поздних рукописях графика ее была следующая: .<sup>161</sup>

3) — попевка «мережа»;<sup>162</sup> в более поздних рукописях: .

Из этих последовательностей знамен наибольшим употреблением пользуется кулизма средняя. Имел ли этот устойчивый ряд знамен в нашем периоде то же самое музыкальное значение, какое он имел в последующие века — еще нельзя с уверенностью сказать. Но мы считаем весьма многозначительным появление тех же графических комбинаций (не обращая внимания на каллиграфические различия) в древнейших и в позднейших певческих рукописях со столбовой нотацией. Это дает нам возможность заключать о непрерывной певческой традиции — по крайней мере относительно тех мест, на которых эти комбинации появляются. Но, конечно, делая оговорку: величины интервалов и способов подачи звука могли в течение столетий несколько измениться. Да, могли, но не обязательно должны были изменяться.

Как нами было уже упомянуто, остается неизвестным, как пели за богослужением на Руси до появления первых письменных богослужебных певческих памятников. Нужно допустить, что напевы богослужебные были известны на память. Но при пении на память напевы ничем не ограждены от вольных и невольных изменений. Нотация необходима для того, чтобы напевы (и, по возможности, способ исполнения отдельных звуков) сохранить неизменными для памяти. Уже самый способ пения «на подобен» предполагает твердое знание на память образцового напева. В таком случае нотация имела больше мнемоническое значение: певческие знаки указывали направление движения голоса; соответствующие величины интервалов и характер

<sup>160</sup> Металлов: Симнография, таблица VI, и другие таблицы. — Хиландарский стихирарь, на многих местах. — Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift, III, München, 1972, комментарий 72, 1106.

<sup>161</sup> Гарднер-Кошмидер, вышеупомянутое издание, комментарий 80, 116, 126 и др. — Хиландарский ирмолог, на многих местах. — Металлов: Симнография, таблица III (Типографский Устав).

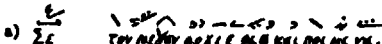

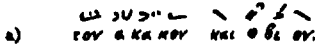
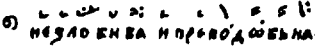
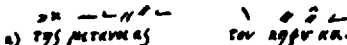
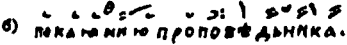
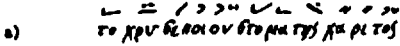

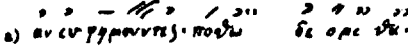
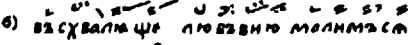

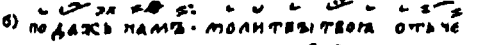
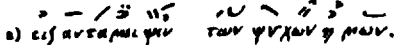
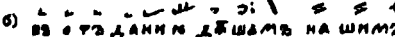
<sup>162</sup> Металлов: Симнография, таблица XXXIX — вторая половина 12-го века. — Хиландарский стихирарь, на многих местах. — Гарднер-Кошмидер, цитированное сочинение, комментарий 72, 178, 223 и др.

мелодии должны были быть певцу уже известны: певческие знаки служили для напоминания о мелодической линии. Из последовательности певческих знаков певец узнавал знакомую ему мелодию. Благодаря постоянному пению при каждом богослужении (особенно в монастырях) певец мог за сравнительно короткое время скопить хороший запас мелодий и родов пения, так что действительно, нотация служила больше для того, чтобы вспомнить точное течение мелодии, нежели для того, чтобы прочесть из знамени совершенно незнакомую мелодию. Но, по аналогии известных последовательностей знамен и их комбинаций, певец мог узнать и ему менее известные, реже употребляемые песнопения. Но и при таком примитивном взгляде на безлинейную нотацию все же необходимо кой-какое систематическое обучение, чтобы овладеть искусством читать эту нотацию.

Некоторая тождественность графики певческих знаков древнейшей русской столповой нотации и знаков палеовизантийской свидетельствуют о том, что древнерусские (и славянские) мастера пения переняли от греков «музыкальный алфавит», подобно тому, как в свое время болгары переняли прописные буквы греческого алфавита для создания своей кириллицы. Это облегчало грекам чтение славянских слов, а славянам — чтение греческих текстов. Так как греческие певцы в русской митрополии имели постоянно дело со славянскими, русскими певцами, а славянские певцы учились от греческих мастеров, то как для греков, так и для русских было и проще, и удобнее употреблять при записи богослужебного пения такую систему нотации, которая была бы для греческих учителей и реформаторов богослужебного пения на славянском языке наименее чужда и незнакома. Параллельно греческому алфавиту, в немного измененном для славянского языка виде, была взята и греческая палеовизантийская нотация и, вероятно, по потребности, применительно к славянской манере подачи звука, немного изменена. Скорее же всего дело обстояло так, что русские мастера, ученики греческих мастеров, разработали древнейшую столповую нотацию на основании греческой, палеовизантийской, применительно к их, русских, потребностям. Отсюда происходит известная самостоятельность в невмировании, несмотря на большое сходство русской версии с византийским образцом, доходящая местами до полного расхождения с этим образцом.

Перед славянскими переводчиками и мастерами пения была трудная задача: перевод греческих богослужебных песнопений и музыкально-певческое их оформление, по возможности с сохранением мелодической и ритмической формы оригинала. Возможно, что частично это было уже сделано раньше в Болгарии, так что переработка византийской нотации попала на Русь в уже значительно готовом виде (см. предыдущую главу). Но, во всяком случае, еще до сих пор не открыто никаких памятников этого рода, возникших на болгарской почве.

Н. Д. Успенский<sup>163</sup> дает пример такой работы: он приводит фотографии одной стихиры св. Иоанну Златоусту, а/ из одной греческой рукописи 12-го века и б/ из одной русской рукописи того же времени и ставит оба текста параллельно-подстрочно:

- 1
  - а)   $\Sigma \epsilon$   $\tau\omicron\nu\ \rho\epsilon\upsilon\theta\epsilon\iota\ \alpha\rho\chi\iota\epsilon\ \rho\epsilon\upsilon\theta\epsilon\iota\ \kappa\alpha\iota\ \lambda\omicron\gamma\iota\sigma\mu\epsilon\tau\iota\kappa\iota.$
  - б)  Там великааго архирера и пастыра.
- 2
  - а)   $\tau\omicron\nu\ \alpha\ \kappa\alpha\ \kappa\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\iota\ \theta\ \beta\epsilon\ \theta\upsilon.$
  - б)  не зло бива и преродовьна.
- 3
  - а)   $\tau\upsilon\varsigma\ \mu\epsilon\tau\alpha\kappa\alpha\varsigma\ \tau\omicron\nu\ \alpha\rho\chi\iota\ \kappa\alpha.$
  - б)  покажи ми ю проповѣдьяника.
- 4
  - а)   $\tau\omicron\ \chi\rho\upsilon\ \beta\epsilon\lambda\omicron\kappa\omicron\nu\ \beta\iota\omicron\nu\ \tau\upsilon\varsigma\ \delta\iota\alpha\ \rho\iota\tau\omicron\varsigma$
  - б)  зато образнаго уста владодати.
- 5
  - а)   $\alpha\nu\ \sigma\upsilon\ \tau\upsilon\ \rho\epsilon\upsilon\theta\epsilon\iota\ \mu\epsilon\tau\epsilon\ \beta\epsilon\ \theta\epsilon\ \sigma\iota\ \epsilon\chi\epsilon.$
  - б)  възхваляше лювзвню молнмъста.
- 6
  - а)   $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\upsilon\varsigma\ \phi\upsilon\lambda\omicron\nu\ \tau\omicron\nu\ \upsilon\ \rho\epsilon\upsilon\theta\epsilon\iota\ \omega\ \nu\ \beta\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\ \tau\epsilon\lambda\epsilon\upsilon.$
  - б)  по дажь мамъ. молитвы твора отъче
- 7
  - а)   $\epsilon\iota\varsigma\ \alpha\gamma\alpha\theta\iota\sigma\mu\iota\ \tau\omicron\nu\ \psi\upsilon\chi\omicron\nu\ \phi\upsilon\lambda\omicron\nu.$
  - б)  въ отъ дани м дѣшамъ на шимъ.

<sup>163</sup> Н. Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство, Москва, 1965, стр. 28-32; таблицы 1 и 2.

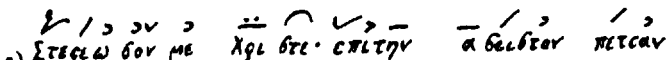
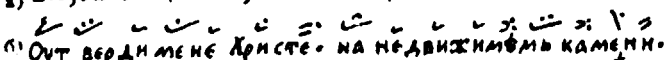
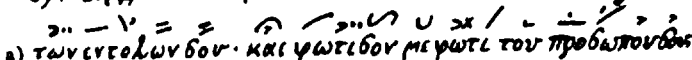
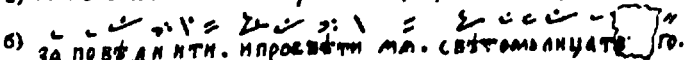
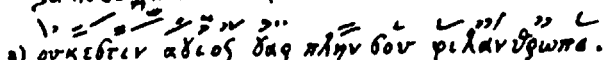
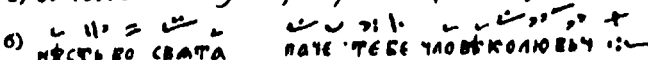
Из сравнения обоих невмированных текстов мы можем вывести следующие заключения:

а/ Перевод текста точно следует греческому оригиналу подстрочно, при этом неизбежно возникает разница в количестве слогов в каждой строке.

б/ Разделение мелодических фраз в славянском тексте соответствует разделению фраз в греческом тексте.

в/ Певческие знаки в славянской версии только отчасти и далеко не везде соответствуют певческим знакам греческой версии.

Из этого примера мы видим, что славянский доместик (или тот, кто в славянском тексте писал певческие знаки, т. е. невмировал текст), действовал довольно самостоятельно. Он не переносил рабски византийские певческие знаки в свой славянский перевод. Более того: он часто употреблял местами другие невмы, чем те, что стоят в греческом оригинале. Также и применение параклита, как самостоятельного певческого знака, бросается в глаза в сравнении с греческим оригиналом: в последнем этот (хирономический, беззвучный) знак употребляется в с е г д а вместе с другим, выражающим звук, певческим знаком.<sup>164</sup>

1 а)    
 б)    
 2 а)    
 б)    
 3 а)    
 б) 

Итак, мы можем думать, что писавший славянскую версию не строго придерживался греческого образца, не только в отношении певческих знаков, но и в отношении деления текста на мелодические фразы. В то время как в греческой версии имеется одна фраза: και φωτισου με φωτι του προδουλου σου – в славянской версии сделаны две музы-

<sup>164</sup> Гарднер-Кошмидер, цитированное сочинение, II, Мюнхен, 1966, стр. 9, комментарий 7.

кальные фразы, разделенные точкой: и просвѣти мѧ свѣ- томъ лица твоего. Это разделение кроме того подчеркнуто еще статьей над словом мѧ- (а статья очень часто служит окончательным знаком музыкальной фразы в середине всего песнопения), и параклитом над слогом свѣ-. Параклит же в славянской столбовой нотации ставится преимущественно в начале музыкальной фразы. К сожалению, в рукописи Chilandarica В, на лицевой стороне 3-го листа верх листа попорчен, вследствие чего певческий знак над конечным слогом -le- исчез. И на этом примере мы видим большую самостоятельность славянского писца, что предполагает известную его образованность, т. е. существование системного обучения. Конечно, возможно, что в этом примере мы имеем дело с другой греческой певческой традицией, нежели та, на которой основывается славянский певец, так как Кодекс Coislin 220 мог происходить из совсем другой области страны, нежели те греческие оригиналы, на которых основывался писавший Хиландарский ирмологий.

Из разницы в невмировании и различия графики отдельных сходных знамен можно заключить, что и мелодическая форма славянской версии должна была известным образом отличаться от греческой. При различии последовательности певческих знаков в той степени, в какой мы ее видим в приведенном только что примере, мелодия не может быть во всех подробностях одинакова и в греческой и в славянской версии. И еще: возможно, что музыкальное значение графически одинаковых греческих и славянских знаков могло быть различным. Это требует специального исследования, что относится уже к проблематике древнерусской певческой симиографии. И, как видно из вышеприведенного примера, вопрос этот нельзя решать простым сопоставлением древнерусской и палеовизантийской нотаций. Можно согласиться с профессором Н. Д. Успенским,<sup>165</sup> что греческая рукопись служила славянскому мастеру пения как своего рода руководящая линия, и мелодия только местами соответствует греческой мелодии на тех же местах песнопения. Таким образом, мелодии славянских текстов песнопений представляли собой самостоятельное варьирование русскими мастерами (и, скажем от себя, — быть может и наследство из времени до предполагаемой певческой реформы около 1053-го года, — возможно даже представить себе и греко-болгарскую традицию — см. предыдущую главу), и не было

<sup>165</sup> Н. Д. Успенский, цитированное сочинение, стр. 32.

полной пересадки византийских мелодий на русский славянский перевод песнопений. Если бы имело место механическое перенесение византийского напева на славянский текст, при тождественности русской столбовой нотации с нотацией палеовизантийской, то следовало бы непременно ожидать и тождественности невмизации славянской и греческой версии. А такой полной тождественности и не наблюдается.

На известную самостоятельность музыкально-теоретического мышления славянских мастеров пения указывает система нумерации гласов в славянских русских рукописях. В то время как указания гласа в славянских рукописях соответствуют указаниям греческих рукописей того же времени в отношении применения того или иного гласа к тому или иному песнопению, безразлично, в невмированных или в не-невмированных рукописях — в самой системе нумерации гласов наблюдается между греческой и славянской системой разница (сравни у нас 4-ю главу). Как известно, в византийской системе первые 4 гласа нумерируются порядковыми числительными. Следующие же 4 гласа (5, 6, 7 и 8-й) нумерируются теми же порядковыми числительными, только с прибавлением прилагательного «плагальный» (т. е. побочный). Так, 5-й глас не называется 5-м, а «плагальным первого», 6-й глас — плагальным второго. Но 7-й глас, который должен был бы называться «плагальным третьего» называется  $\eta\chi\omicron\varsigma$  βαρυς — «тяжким гласом», а 8-й глас, — плагальным четвертого. Но в славянских русских певческих памятниках все гласы нумеруются порядковыми числительными, без всяких добавлений. Только в одном древнерусском певческом памятнике 7-й глас назван «Глас тяжък» (см. у нас выше, глава 4-я).

Приводим здесь сравнительную таблицу византийской и славяно-русской номенклатуры гласов, известной из древнейших русских богослужебных рукописей и удержавшейся до сих пор.

Византийская система. <sup>166</sup>	Славянская система.
1 <sup>o</sup> Ηχος α'.....	Гласъ а
2 <sup>o</sup> Ηχος β'.....	Гласъ б
3 <sup>o</sup> Ηχος γ'.....	Гласъ в
4 <sup>o</sup> Ηχος δ'.....	Гласъ г
5 <sup>o</sup> Ηχος πλ. α'.....	Гласъ д
6 <sup>o</sup> Ηχος πλ. β'.....	Гласъ е
7 <sup>o</sup> Ηχος βαρυς.....	Гласъ ж
8 <sup>o</sup> Ηχος πλ. δ'.....	Гласъ и

<sup>166</sup> H. J. W. Tillyard: Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. Copenhagen, 1935, стр. 31.

Название 7-го гласа соответственно греческому названию этого гласа «ἦχος βαρύς» — «гласъ тажькъ» находится только в одной древнерусской рукописи из первой половины 12-го века киевского (или вообще южнорусского) происхождения. Таким образом, в системе номенклатуры гласов мы можем усмотреть известную самостоятельность писавших древнерусские певческие рукописи; возможно, что это название было взято, как мы только что вскользь упоминали, еще до предполагаемой реформы богослужебного пения около 1053-го года от болгарских певцов, так как мы находим такое название 7-го гласа и в уже упоминавшемся нами Синайском Евхологии.<sup>167</sup>

Большую загадку представляет собой появление названия «гласъ искръ (гъ ѣ)» в сопровождении порядкового номера гласа. Такое название гласа встречается и в Хиландарском Стихираре, лист 76 об., и в Синайском Евхологии.<sup>168</sup> В Хиландарском Стихираре, при стихире в неделю о Фоме о преславное чудо указывается гъа ѣ д̣ — то есть, 4-й глас с прилагательным «искръ». Но эта стихира в позднейшей практике (и греческой, и русской), поется просто на обычный 4-й глас. Но начальные слова стихир — п о ч т и те же самые, что и начальные слова стихир хвалитных на Воздвижение: о преславнаго чудесе, для которых указан 8-й глас (следовательно, плагальный четвертого, по византийской системе). Итак: начальный текст стихир в неделю о Фоме очень схож с начальным текстом стихир на Воздвижение. Можно сказать, что эти начальные тексты б л и з к и друг к другу, но один другому не тождественны. В то время как текст одной стихир поется весь в 4-м гласе, другой, возможно в чем-то сходный с ним, — в 8-м гласе, но несмотря на это о т л и ч н о м от него, но близком к нему. Мы можем здесь высказать предположения: близкой, похожей могла быть мелодическая линия, в то время как интервалы могли быть различны.<sup>169</sup> И, несмотря на сходство

<sup>167</sup> Euchologium Sinaiticum I, лист 97; II — стр. 303: глас тажькъ.

<sup>168</sup> Там же, I, лист 105 об.; II, стр. 331: глас искръ ѣ и глас 5, а не искръ ѣ (I, лист 97 об. — II, стр. 30), как это было бы в том случае, если 6-ой глас в этом месте был бы плагальным 2-го гласа. Между прочим, у издателя Синайского Евхология глаголическая буква-цифра Э передана в транскрипции кириллицей, как 5, в то время, как в глаголице эта буква соответствует цифре 6.

<sup>169</sup> Например, как в современной музыке мелодическая линия тонов до-ре-ми-фа, или та же мелодическая линия на секунду выше: ре-ми-фа-соль, или на терцию выше: ми-фа-соль-ля. При сохранении мелодической линии в каждом из этих трех вариантов имеется на лицо другое соотношение интервалов. И еще более выразительный пример: при сохранении мелодической линии последовательность звуков: до-ре-ми бемоль - фа диэз.

мелодической линии, все же характер мелодии м о г быть другой. Этот вопрос должен еще быть подробно изучен.

Действительно, музыкальное значение певческих знаков древнерусской столповой нотации 11-13-го века все еще остается для нас не вполне известным. Конечно, мы узнаем некоторые певческие знаки, музыкальное значение которых нам хорошо известно из более поздних стадий развития столповой нотации: голубчик  $\supset$ ; скаменца (или скамья)  $\overline{\text{—}}$ , статья  $\equiv$  (позже:  $\supset$ ), параклит  $\epsilon$ , стрела  $\text{—}$ , чашка  $\cup$ , и некоторые другие. Но мы можем только предполагать, что их музыкальное значение в 11-13-м веке было такое же, как и в 17-м веке.<sup>170</sup> Также остается неизвестным, как назывались в нашем периоде все эти певческие знаки: в письменных богослужебных памятниках это нам не передано. Лишь с самого конца 15-го века певческие знаки в азбуках-каталогах столпового знамени именованы. Поэтому мы вынуждены называть певческие знаки теми названиями, которые нам известны для тех же графических форм, из памятников 15-го-16-го века. Были ли в 11-13-м веке названия певческих знаков у русских певцов те же, что и для графически сходных знаков византийской нотации — греческими, или же славянские певцы имели для них свои, славянские, русские названия? Между тем, некоторые певческие знаки столповой нотации после 15-го века имеют греческие названия, хотя они, большей частью, принадлежат к столповым знакам совершенно другой графики, нежели одноименные знаки византийской нотации. Например:  $\times$  —  $\chi\alpha\pi\eta\lambda\eta$  византийской нотации имеет в русской столповой нотации начертание  $m$ ;  $\kappa\upsilon\lambda\iota\sigma\alpha$   $\vee$  византийской нотации —  $\kappa\upsilon\lambda\iota\sigma\alpha$   $\equiv \vee \equiv$  столповой нотации, но  $\text{παράκλητικῆ}$   $\epsilon$  — параклитъ  $\epsilon$ .<sup>171</sup>

Несмотря на графическую тождественность некоторых древнерусских столповых певческих знаков с певческими знаками палеовизантийской нотации, в каталогах славянских

<sup>170</sup> Так, например, знак крюк светлый в столповой нотации означает о д и н звук, продолжительностью (условно) равный двум нашим белым (половинным) нотам и выше предыдущего звука. В демественной же нотации этот самый знак означает д в а постепенно восходящих связанных звука.

<sup>171</sup> Более подробно о номенклатуре певческих знаков см. статью автора на немецком языке в журнале «Die Welt der Slaven», Wiesbaden, 1962, Jahrgang VII, Heft 3, стр. 300-316: Zum Problem der Nomenklatur der altrussischen Neumen.



певческих знаков и комбинаций знаков существуют некоторые различия с палеовизантийскими комбинациями. Самые важные суть:

а/ Заключительным певческим знаком песнопения в столповой нотации почти без исключения является знамя крыж (✚), в различных каллиграфических вариациях.<sup>172</sup>

В греческих же певческих рукописях в качестве заключительных к целому песнопению знаков употребляются другие знаки, чаще же всего — исон.<sup>173</sup>

б/ Вместо >•• и ✚ палеовизантийской нотации, в древних русских певческих рукописях употребляется >• и ✚.

в/ Сравнительно часто употребляемая в палеовизантийской нотации оксия /, встречается в древнерусских певческих рукописях лишь в виде исключения. Но комбинации этого знака со статьей = или // (διπλα // палеовизантийской нотации?), как например = / = // и с двумя запятыми (αλοοστροφος) >•• / — в столповой нотации употребляются очень часто.<sup>174</sup>

г/ Часто употребляемая в палеовизантийской нотации комбинация двух апострофов друг над другом 3 в славянской столповой нотации не употребляется. Напротив того, часто употребляются две, одна за другой, запятые, и сами по себе, и в комбинации с другими знаками: // , >•• / ,

31 Г-жа Паликарова-Вердейль приводит сравнительную таблицу палеовизантийских певческих знаков и певческих знаков из древнерусских богослужебных певческих рукописей. Из этой таблицы можно усмотреть разницу между составом палеовизантийских и древнерусских певческих знаков. На страницах 110-111 своего труда г-жа Паликарова-Вердейль приводит из древнерусских рукописей 9 знаков и комбинаций знаков, которые не находятся в греческих рукописях того же времени.

<sup>172</sup> Так как названия певческих знаков во втором периоде неизвестны, то мы вынуждены для соответствующих знаков пользоваться их номенклатурой в конце 16-го века, которая нам хорошо известна.

<sup>173</sup> Певческий знак к р ы ж был принят как певческий знак в русскую певческую столповую нотацию из экфонетической нотации, где он известен был под названием т е л и я (от τέλος — конец).

<sup>174</sup> Любопытно, что знак >•• в форме ~ употреблялся позже, в 16-м веке, в путевой и демественной нотации, в то время, как в столповой нотации он в прежнем своем виде больше уже не употреблялся.

По мнению г-жи Паликаровой-Вердейль палеовизантийская нотация была около 800-го года переработана. Далее, по ее мнению (во всяком случае, она не ссылается на какие-либо источники), те славянские богослужебные певческие рукописи с палеовизантийской нотацией, которые находились в России, были переведены с греческого и снабжены певческими знаками в Болгарии, между 855 и 927-м годом.<sup>175</sup> Но, как уже было нами сказано в 4-й главе, из этого времени не дошло до нас никаких славянских певческих рукописей. Древнейшие известные до сих пор славянские рукописи с певческими знаками были написаны, как было нами сказано в начале настоящей главы, в Киеве, в самом конце 11-го или в самом начале 12-го века. И эти рукописи показывают в отношении нотации некоторые отличия от византийской системы. Мы можем предположить, что эти отличия суть следы самостоятельной деятельности болгарских мастеров пения 10-11-го века или их русских преемников 11-го века. Но при теперешнем положении знаний относительно болгарских певческих рукописей 9-го-11-го века нам недостает для этого документальных данных. Поэтому будет преждевременным категорически утверждать, что столповая нотация в древнейших богослужебных певческих рукописях русского происхождения есть та же палеовизантийская нотация, с тем же музыкальным значением певческих знаков и с до мельчайших подробностей теми же интервалами — с византийским пением только на славянском языке.

Нельзя между столповой и палеовизантийской нотацией ставить знак безусловного равенства. Но на примере составления славянского алфавита на основании алфавита греческого могла таким же образом, на основании палеовизантийской нотации, быть составлена древнерусская (или вообще древнеславянская?) столповая нотация, причем были развиты и некоторые собственные особенности. Проблема действительных отношений древнейшего типа столповой нотации к нотации палеовизантийской должна быть еще подробно исследована. Это исследование затруднено тем, что обе нотации графически так похожи друг на

<sup>175</sup> Паликарова-Вердейль, цитированное сочинение, стр. 106: «En effet les manuscrits slavons de notation paleo byzantine qui se trouvent en Russie ont été traduits du grec et munis de neumes entre 855, année probable de la création de l'alphabet slave et 927, fin du règne de Simeon».

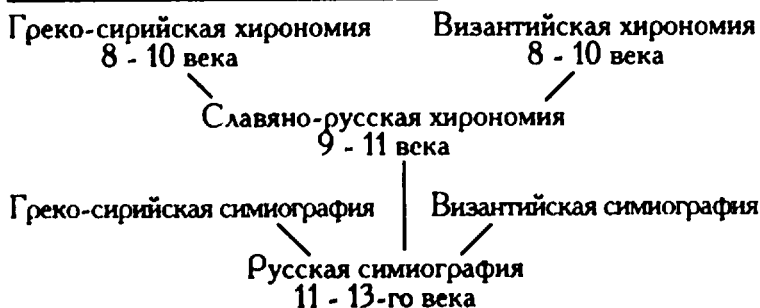
друга, что часто является искушение объявить их тождественными.

Такое исследование относится к области симографии и палеографии древнерусского богослужебного пения. Для общей истории богослужебного пения русской церкви достаточно, что уже в 12-м веке можно установить известную самостоятельность и довольно высокий уровень образования русских мастеров пения и писцов богослужебных певческих рукописей в отношении к употреблению певческих знаков. А это предполагает основательные знания и самого пения, и нотации, наличие твердой системы, которая была разработана на основании византийской системы (графическое сходство!). Эта древнерусская система развивалась далее, в течение 12-го и 13-го века, что можно усмотреть из некоторых рукописей, в которых иногда появляются новые, довольно сложные комбинации певческих знаков столповой нотации, а эпизодически — даже заимствования из кондакарной системы, такой по графике отличной от столповой нотации!

Хотя это не имеет непосредственного отношения к истории богослужебного пения русской церкви (постольку поскольку первоначальная столповая нотация основана на палеовизантийской нотации), кажется полезным сказать здесь несколько слов о предполагаемом происхождении палеовизантийской нотации. Об этом имеется достаточная литература. Но нас интересует вопрос о возможном введении этой нотации и о ее развитии среди русских церковных певцов. Памятники с русским вариантом палеовизантийской нотации появляются после прибытия трех греческих певцов и после укрепления положения греческого митрополита на Руси. Это может считаться достаточно ясным указанием на то, что образец для разработки русской столповой нотации был принесен упомянутыми греческими певцами.

Металлов<sup>176</sup> производит палеовизантийскую нотацию от греко-сирийской хирономии 8-10-го века и одновременно от византийской хирономии того же времени. Эти элементы формировали славяно-русскую хирономию 9-11-го века. Элементы этой последней хирономии, греко-сирийская симография и симография византийская дали в результате их взаимодействия русскую симографию 11-13-го века, согласно следующей схеме:

<sup>176</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 239.



При этом Металлов полагает, что греко-сирийская (значит, святоградская?) симнография пришла на Русь через Афон.<sup>177</sup> Но, как мы уже говорили, Афон тогда был как монашеское государство еще сравнительно молод, хотя его и населяли монахи из различнейших стран. И так как древнерусская столповая нотация несомненно происходит от византийского образца, мы не будем заниматься здесь исследованием ее происхождения у византийцев: это относится к истории византийской нотации до ее появления у восточных (и, быть может, у южных) славян.

**Музыкальная структура песнопений**, снабженных столповой нотацией — смешанная, силлабически-невматическая, с очень редкими мелизматическими включениями. Об этом можно судить по довольно частому употреблению тех певческих знаков, которые указывают на речитатив, или указывают на один звук той или иной высоты или продолжительности (крюк, статья, запятая). Однако, не всегда и не сплошь преобладает речитатив; скорее преобладает невматическая структура (два, самое большее три связанных звука разной высоты над одним слогом), что видно из знаков скамеица, голубчик и некоторых других знаков неоднородного значения (какие имели графически соответствующие знаки той же столповой нотации в 16-17-м веке). И очень редко, почти как исключение, встречаются несомненно мелизматические части, что видно из более или менее сложных комбинаций знамен, нередко со знаком Ф.<sup>178</sup> Кроме того, подобная мелодическая структура тогдашнего столбового пения доказывается еще тем, что в тексте над одним слогом пишется только один певческий знак

<sup>177</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 238.

<sup>178</sup> Металлов: Симнография, таблицы V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XXII-XXVII, XXIX-XXXII, XXXVI-XXXIX, XLVI-LI, LV-LIX.

и гласные буквы этого слога под несколькими певческими знаками повторяются (даже при безусловно-мелизматических оборотах), как это имеет место в кондакарном пении и в более позднее время (16-й, 17-й век) в мелизматически развитых местах над одним слогом, и где мелодия записывается при помощи нескольких певческих знаков.

В высшей степени вероятно, что отличие столбового пения ирмосов и стихир от кондакарного пения и состоит в такой силлабическо-невматической структуре мелодий по отношению к тексту.

Кроме таких, мелодически сравнительно простых, певческих форм в середине 12-го века имеются песнопения, в которых отдельные места имеют определенно ярко выраженный мелизматический характер, что видно из более или менее сложных комбинаций певческих знаков, причем даже гласная буква данного слога повторяется под каждым певческим знаком мелизмы. Иногда даже, местами среди столбовой нотации появляются знаки кондакарной нотации (или знаки, подобные кондакарным) из верхнего или из нижнего ряда этой нотации. Таким образом, кондакарная нотация (и, понятно, соответствующая ей манера пения) вторглась в столбовое пение, чтобы через некоторое время снова дать место столбовой нотации и манере столбового пения. Вероятно, это касается торжественного пения, как, например, стихиры «на Слава» и на «и ныне».<sup>179</sup>

Наряду со включениями знаков, подобных кондакарным, в таких рукописях находятся, местами, между знаками столбовой нотации более сложные знаки, состоящие из комбинаций графических элементов столбовой нотации, которые тоже указывают на включения мелизматической структуры в структуру силлабическо-невматическую. Являются ли такие знаки транскрипцией знаков кондакарной нотации — еще нельзя с уверенностью сказать. Смоленский назвал такую нотацию «красно-демественной нотацией».<sup>180</sup> Но такое название — совершенно произвольно. Смоленский основывает его на

<sup>179</sup> Металлов: Симиография, таблицы XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVIII (стихирарь 1157-го года, новгородского происхождения), — XL, LIII. — Эти примеры взяты из стихирарей второй половины 12-го века, все новгородского происхождения; отдельные примеры взяты, однако, из стихираря Владимиро-Суздальского происхождения, из конца 12-го - начала 13-го века.

<sup>180</sup> С.В. Смоленский: Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. РМГ, 1913 г., № 45, столбец 1041; № 49, столбец 135.

уже цитированном нами месте в Степенной Книге. Но до сих пор еще неизвестно, как то пение, которое мы со времени Разумовского называем «кондакарным пением», называлось в 11-12-м веке, в эпоху его расцвета в русской церкви. Равным образом неизвестно, как называлось в 11-13-м веке то пение, которое в 15-м веке называлось «демеством», и вообще, существовал ли в нашем периоде этот, «демественный», род пения? Поэтому преждевременно и необоснованно отождествлять то пение, которое мы называем кондакарным, с демественным. К этому вопросу мы еще вернемся в следующих главах. Также неизвестно, как в 11-м-13-м веке называлось то пение, которое позже, в 15-м, 16-м веке называется столповым.

Кроме здесь приведенных особенностей богослужебного пения, которые можно усмотреть из рукописей с певческими знаками, имеются еще в некоторых песнопениях интересные особенности, которые известны также и в системе греческого пения того времени: модуляции из одного гласа в другой в течение одного и того же песнопения.

В славянских богослужебных певческих книгах, даже не снабженных певческими знаками, при каждом песнопении неукоснительно указывается номер гласа, в котором следует исполнять данное песнопение. Кроме этого указания в славянских книгах не употребляется никаких других знаков, как, например, мартирий, или особого рода ключей, которые определяют интервальные соотношения звуков, как это имеет место в византийской системе. И перемена гласа в середине песнопения указывается в славянских певческих рукописях со столповой нотацией только обычными славянскими буквами-цифрами, которые в таком случае пишутся в строке певческих знаков. Так, например, в Симиографии Металлова, на таблице XXVIII, строки 10 и 14 сверху: буква ѣ (=2) среди певческих знаков указывает, что последующая мелодия исполняется во втором гласе; цифра-буква ѣ (=8) указывает на переход в строй 8-го гласа. Таблица XXXIII: в середине песнопения, исполняемого в строе 8-го гласа цифра-буква ѣ указывает на модуляцию в строй третьего гласа. Подобные примеры мы можем видеть в том же издании, на таблицах LIII, LII и IX (5-я строка снизу) в середине 8-го гласа указан переход в 4-й глас. Подобные переходы из одного гласа в другой (то есть, из одного строя в другой) известны и в значительно более поздних рукописях со столповой нотацией.

Мы должны принять во внимание еще некоторые факторы. Те скудные остатки литургико-музыкальной культуры русских за время второго периода истории русского богослужебного пения, что дошли до нас в певческих рукописях, — не звучат! И никакие нотации, ни современная круглая, ни безлинейная «крюковая» — не звучат! Было бы по меньшей мере легкомысленным думать, что богослужебное пение восточных славян исполнялось в те времена в той же манере, в какой поются церковные напевы в нынешнее время, после того, как певцы более двухсот лет приучались к принципам *bel canto*. Даже певческая техника нынешних русских старообрядцев отличается от певческой техники русских церковных хоров в произношении, подаче звука, оттенках и т. д. Тем более вероятно, что 700 или 800 лет тому назад певческая артикуляция у русских церковных певцов была совсем иная, чем теперь. И так как певческие знаки (как и ноты) сами не звучат, то мы не можем восстановить по ним механику певческой артикуляции русских церковных певцов 11-13-го века. Мы можем только составить себе о ней очень отдаленное и гадательно-приблизительное представление. Человеческий голос обладает неисчислимыми возможностями. Также было бы неосторожным переносить представления о вкусе нашего времени на 11-13-й век. Также не знаем мы и состава певческих коллективов того времени в отношении голосов (как, например, в позднейшее время в таких коллективах были только басы).<sup>181</sup> Что высокие голоса не исключались, следует из упоминания о «гораздом певце», кастрате Мануиле, о котором мы уже упоминали.

Также ускользает от нас и видимая сторона: как стояли в храме, как соединялись оба хора для совместного пения, точный вид одежды певцов, как domestik руководил пением и т. п. Многое, что тогда само собой разумелось и всем было хорошо известно, не было поэтому записано и навсегда ускользнуло от последующих поколений. Даже действительная величина интервалов и тональное построение песнопений, их темп, остаются для нас неизвестными.

<sup>181</sup> Так как посвящение в чин чтеца и певца допускает после посвящения заключение брака (первого для обеих сторон), то канонические (т.е. посвященные) чтецы и певцы могли быть и очень молодыми. Поэтому, нам кажется не невозможным, чтобы подростки и даже мальчики (как ученики певческого коллектива) могли быть посвящаемы в чтецы и певцы.

И строгая диатоника (координированная с нашей темперированной системой!) — есть, строго говоря, только постулат, без которого мы в этой области вообще не можем музыкально мыслить.

Между певцами были иногда и евнухи, как, например, упомянутый нами Мануил, ставший потом епископом Смоленским. Но это вовсе не значит, что певцы были евнухами или рекрутировались из этого сословия: о двух певцах, которые прибыли с Мануилом, не сказано, чтобы и они были евнухами. Евнухи играли в Византии совсем другую роль, нежели кастраты эпохи Ренессанса, и особенно, барокко. То же и русская секта скопцов не имеет к сословию евнухов в Византии никакого отношения.<sup>182</sup>

**Хиროномия. Певческое образование. Русское литургическое творчество.** Немного выше мы упоминали о хирономии. Хиროномия — «законы руки» или, по другому толкованию, «жесты руки», иначе говоря — правила и искусство дирижирования, — была принята в нашем периоде и в Византии, и на Западе.<sup>183</sup> Во всяком случае, дирижирование это имело совершенно другие формы, нежели теперешнее дирижирование (которое, собственно говоря, тоже может быть названо хирономией). Н. Д. Успенский<sup>184</sup>

<sup>182</sup> О роли евнухов (кастратов) в Византии достаточно известно; они могли занимать в государстве самые высшие должности, и только императорский сан был им совершенно недоступен. Патриарх Константинопольский Игнатий (846-857 и 867-877, сын императора Михаила Рангабе, 811-813) был кастратом. Кастратом был также и митрополит Киевский Иоанн II (1089), грек (см. Повесть, I, стр. 137). Также при дворе киевских князей (и, возможно, также и при дворе других князей) были кастраты («каженики»). См. Патерик, стр. 33: «Тогда же прииде каженик некто от княжна дому...»; один из таких евнухов был монахом в Киево-Печерском монастыре еще в самом его начале: преподобный Ефрем Каженик.

<sup>183</sup> От χεῖρ — рука и νόμος — закон; Металлов (Богослужбное пение, стр. 52) производит термин «хирономия» также от слов χεῖρ и νεύειν — делать жесты рукой, помавать. Гоар же (Εὐχολόγιον, 1730, р. 352) пишет: «Vox rogo χειρονομεῖν non est simpliciter elata, depressaque ad numerum manus modulandi moram normamque praescribere: sed Graecis ad pulpita cantatoris minime convenire solitis est, post κομματα τροχαρίων, a canonarcha e libro suggesta, cantus moderatorem in omnium conspecta, variis manus dextrae motibus et gestibus, erectis nimirum, depressis, extensis, concratis aut combinatis digitis, diversae cantus figuras et vocum inflexionae characterum musicorum vice designare: atque its hunc cantus ducem reliquii ettentam respicientes velut totius modulationis regulam sequuntur».

<sup>184</sup> Цитированное сочинение, стр. 46.



цитирует одно место в типиконе студийской редакции (не забудем: в Киево-Печерской обители введен был константинопольский студийский типикон!) 12-го века: в день свв. Апостолов Петра и Павла предписывается петь канон по х и р о н о м и и (πῆβῳ χερσονομίας). К сожалению, подлинная рукопись, как и фотокопии с нее, остались мне недоступными.<sup>185</sup> Также и в одном слове преподобного Феодосия можно предположить намек на управление пением рукой: «Егда начнем псалтырное пение, не леть ны есть друг друга прихватити стихов и мятеж творити не мал, но на старейшаго сторону взирающе, и без того початия не лепо есть починати никому же».<sup>186</sup> Но в этом отрывке говорится только о том, что не следует начинать пение беспорядочно, но по знаку старейшего (или когда старейший начнет пение). Значит, никакого прямого указания на хирономию в этом отрывке нет. С другой стороны, из этого отрывка можно заключить, что это псалмопение исполнялось не специальными певцами, но всеми присутствовавшими за богослужением монахами: в противном случае, если бы дело касалось до известной степени дисциплинированного специального коллектива певцов, то замечание преподобного Феодосия было бы излишним.

В высшей степени вероятно, что искусство хирономии было передано славянским певцам греческими певцами. В Византии по хирономии пел также и народ. Так, в типиконе константинопольского монастыря Еввергетиды (писанного около 1055-го года), замечено, что ипакон в Неделю перед Рождеством Христовым поет сперва певец, а затем народ, по хирономии (ψαλλεται ορθος ο ψαλτης, επειτα ο λαος μετα χερσονομίας).<sup>187</sup> То же самое могло иметь место и в русских церквях, где народ пел припевы под хирономическим управлением началь-

<sup>185</sup> Эта рукопись находится теперь в Третьяковской Галерее в Москве под цифрой К-5349 и Тип. 142, лист 174. К сожалению, рукопись не названа, я предполагаю, что это может быть Типографский Устав.

<sup>186</sup> Успенский, цитированное сочинение, стр. 46; Н.Д.Успенский цитирует «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», под редакцией Пономарева, выпуск I, С.-Петербург, 1894, стр.41.

<sup>187</sup> А. Дмитриевский: Тихика, I, стр.315. — Металлов: Богослужбное пение... , стр. 162.

д. 54 об

Т. VII

О ТЪ МЪ Н С Г В И Н ХЪ ВЪ СЪ ЗЪ ЗЪ ЛЪ Ж И МЪ Ю  
 Н О Ж И Ц Ю С Е Л О Ф Н А МЪ З А С Т О У П А М .  
 И К О Ж Е Н КЪ П Р О С Ъ Н О У ВЪ П А Л А Т Ъ П Р А  
 ЗЪ Н О У Ю Щ Е С Л А В И МЪ Х Р И С Т А В О Г А .  
 СЪ ДЪ К А МЪ Ц А Т О Т О В О Ю КЪ СЪ МЪ Н С  
 ЧЪ Л Е Н И КЪ Г Л А . Б .  
 В Н Ъ СЪ ЗЪ ЗЪ В А Е Т Ъ Н А СЪ С Т Р А С Т О Т Ъ Р  
 О ПЪ Ц А ВЪ С П А Р Ъ Н О Е Т Ъ Р Ж Ъ С Т В О П Р И  
 ДЪ Т В О У К О П Р А ЗЪ Н О МЪ БЪ Ч И СЪ  
 ТЪ Л О П Р А ЗЪ Н О У МЪ П А М А Т Ъ С Е Г О  
 П Л А Г О Ю Щ Е Р А Д О У И СЪ И Ж Е Р И Ц О У  
 П Е Ч Ъ С Т А М О ТЪ ВЪ Р ГЪ ВЪ РЪ И Р А Д И ВЪ  
 К Л О У Ж Ъ С Т В О М Е Д О У Х О В Ъ Н О О ВЪ Л И СЪ



Изображение хирономирующей руки, из древнерусского певческого стихираря 12-го века.  
 Из В.Металлов: Русская симнография. Москва, 1912г., таблица VII

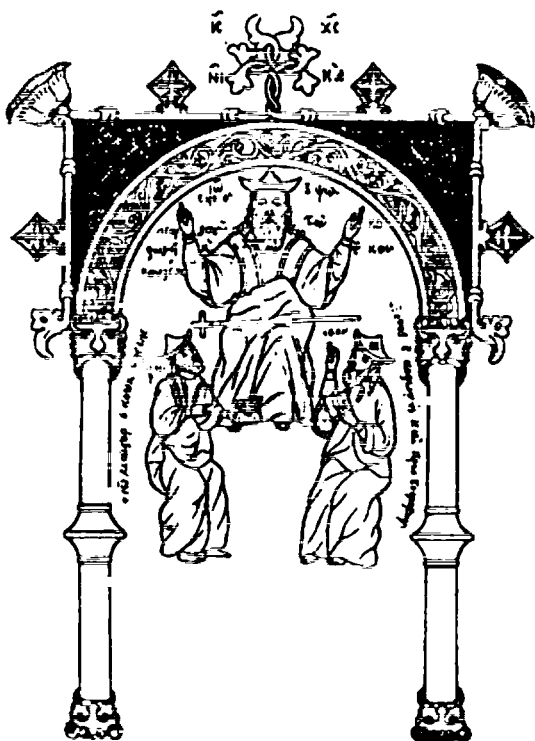
ного певца или доместика (пел, понятно, на славянском языке). Хирономия была необходима уже потому, что более или менее большой группе поющих было невозможно петь по одной книге (об этом уже нами говорилось раньше, когда речь шла о канонархе). Пение текста, следуя подсказываниям канонарха, на известную мелодию (особенно при пении на подобен), требует указаний руководителя для правильного распределения текста по мелодическим оборотам. Это особенно необходимо ввиду разницы числа слогов в образце и в его подобие. Руководитель пения мог иметь перед собой книгу с текстом, распетым певческими знаками, и по этой записи управитель пения показывал прочим поющим направление мелодической линии при помощи движения руки и пальцев. Что по хирономии исполнялись не только более сложные напевы, но даже и сравнительно простые напевы стихир, видно из упомянутого нами изображения дирижирующей руки со сложенными для хирономии пальцами, которое мы видим в одном стихираре начала 12-го века.

Дирижирование, по-видимому, состояло не только из движениях руки, но состояло также из различных комбинаций пальцев. На только что упомянутом изображении хирономирующей руки эта комбинация состоит в том, что большой палец касается двух средних пальцев, а указательный палец и мизинец вытянуты. Согласно известному изображению в одной греческой певческой рукописи 14-го века, библиотеки монастыря Кутлумуш на Афоне,<sup>188</sup> такая комбинация пальцев соответствует певческому знаку оксия (указывает на один акцентированный тон на ступень выше указанного предыдущим знаком) византийской нотации. На этом изображении представлен знаменитый византийский мастер пения Иоанн Глика, который дает урок византийским певцам Иоанну Кукузелю и Иоанну Коронису. Кукузель держит свою правую руку немного протянутой вперед, причем пальцы руки сложены точно так, как мы видим их сложенными на изображении в упомянутой русской рукописи. Около головы Кукузеля читаем надпись

<sup>188</sup> Епископ Порфирий (Успенский): Первое путешествие в афонские монастыри и скиты. Часть II. Приложение ко второму отделению сей части. Москва, 1881. Приложение 3. — Воспроизведено также и у Н. Д. Успенского: Древнерусское певческое искусство, таблица 14.

δξυ. Против него стоит Коронис и держит свою правую руку немного вытянутой вверх, с несколько иной комбинацией пальцев: указательный палец немного согнут вперед и его средний сустав касается большого пальца: прочие пальцы вытянуты. Над рукой написано: ισον (знак, указывающий на повторение предыдущего тона). В верхней части изображения, посередине, сидит Глика и держит свои руки так, как их держит, благославляя народ, православный архиерей, сложив «именословно» пальцы обеих рук: большой палец касается безымянного в его середине, а указательный, средний палец и мизинец — вытянуты. На коленях Глики лежит жезл, оканчивающийся крестом — очевидно, символ учительской власти.

Вероятно тоже один хирономический знак можем мы видеть на одной древней русской иконе Покрова Пре-



святыя Богородицы.<sup>189</sup> Эта икона происходит из первой половины 14-го века, Владимиро-Суздальской области. На ней, как и на всех древних иконах Покрова, изображен и св. Роман Сладкопевец, память которого празднуется тоже 1-го октября. Св. Роман изображен стоящим на срединном амвоне, имеющем вид открытой к зрителю кафедры. В левой руке он держит лист свитка, на котором написан текст кондака (собственно, его проименион) Рождеству Христову, творение св. Романа Сладкопевца. Правая рука вытянута вверх, причем пальцы ее прижаты к ладони, так что ладонь скорее имеет вид почти что сжатого кулака. Св. Роман одет в короткую, до пояса, червленую фелюнь (которую можно было бы принять и за плащ). Можно предположить, что св. Роман изображен во время пения кондака и что такое положение его правой руки есть хирономический знак.<sup>190</sup> Да будет мне позволено высказать здесь одно предположение: быть может такой хирономический знак означал, что народ, который должен был петь припев кондака, при таком знаке должен быть готов ко вступлению?

Иконописец середины 14-го века (значит, времени, когда, как предполагается, кондакарное пение уже вышло из практики), или писавший прототип этой иконы, возможно, знал еще и помнил обстановку, в которой исполнялось кондакарное пение и пение по хирономии.

Во всяком случае, хирономия с ее системой условных, определенных движений руки и пальцев, которыми направлялось пение большого числа певцов, нельзя себе представить без специального известного обучения хирономирующего. Чтобы в пении следовать знакам, подаваемым рукой, нужно знать, что означают те или иные движения руки и знать самую мелодию, чтобы в движениях руки узнать нужную

<sup>189</sup> 1-е октября, Покров Пресвятыя Богородицы — русский праздник, неизвестный у греков. Введен он в середине 12-го века по инициативе князя Андрея Боголюбского. См. у Голубинского, История Русской Церкви, вторая половина 1-го тома, Москва, 1904, стр. 400-406. — Лазар Миркович: Хеортологија. Београд, 1961, стр. 59-60. — Икона воспроизведена в издании: Konrad Onasch: Ikonen. Berlin, 1961, икона № 5, Суздальской школы.

<sup>190</sup> См. об этом подробнее: И. Гарднер: Изображение св. Романа Сладкопевца, как церковного певца. «Православная жизнь», Джорданвилль, 1964, № 10 (октябрь), стр. 19-24. — Johann von Gardner: Einige Beobachtungen über die Einschubsilben im altrussischen Kirchengesang. «Die Welt der Slaven», Wiesbaden, 1966, Jhrg. XI, Heft 3, стр. 243.

мелодическую линию. Поэтому мы должны отвергнуть довольно распространенное мнение, что русские певцы 11-13-го века были невежественны. Наоборот, письменные певческие памятники свидетельствуют нам, что богослужебно-певческая культура как в Киеве, так и в Новгороде и во Владимиро-Суздальской области стояла в 11-13-м веке на высоком уровне.

Уже в самом начале 12-го века было канонизировано несколько русских святых, и потому им должны были быть составлены службы: стихиры, тропари, каноны, и другие песнопения, причем не только должен был быть сочинен текст для этих песнопений, но этот текст должен был быть кроме того и распет. Таким образом, мы стоим здесь перед поэтично-музыкальным (певческим) творчеством русских мастеров и песнописцев 11-13-го века. И если поэт-мелод не находил и не творил собственной новой мелодии для сочиненных им текстов, то он сочинял текст по музыкальному образцу уже известного самоподобна.

Первым до сих пор известным в этой области русским богослужебным поэтом является монах Киево-Печерского монастыря Г р и г о р и й, творец канонов.<sup>191</sup> Жил он в конце 11-го или в начале 12-го века. Его творчеству принадлежат два канона преподобному Феодосию Печерскому († 1074), на праздник перенесения его мощей (14-го августа 1091 г.<sup>192</sup>) и св. Князю Владимиру († 1015).<sup>193</sup> Как творец канонов, Григорий должен был вполне владеть как поэтической, так и музыкально-певческой формой канона, который, как говорилось в своем месте, требует слоговой и мелодической согласованности тропарей одной песни с ирмосом-образцом той же песни. Также при введении праздника перенесения мощей святителя Николая Мурикийского в Бари были составлены для службы этого праздника песнопения. Некоторые места этих песнопений свидетельствуют, что эти песнопения были составлены на Руси, причем латиняне упоминаются в этих песнопениях не в отрицательном смысле, например: «В Мирех и в латинех вся исцеляюща и в России милостиво посещающа...»,<sup>194</sup> — но все же песнописец чув-

<sup>191</sup> Патерик, стр. 126, только называет этого Григория творцом канонов, не сообщая никаких о нем подробностей.

<sup>192</sup> Ф.Г. Спасский: Русское литургическое творчество. Париж, 1951, 8°, 318 страниц, стр. 81. (При повторном цитировании: Спасский).

<sup>193</sup> Спасский, стр. 79-96.

<sup>194</sup> Второй канон, 9-я песнь, второй тропарь. — Спасский, стр. 49-50.

ствуется латинянам чужими: «Иным овцам спосылаешися, латинскому языку...». <sup>195</sup> Творцом этих песнопений мог бы быть и Григорий, творец канонов, современник установления на Руси праздника перенесения мощей святителя Николая. <sup>196</sup> Во всяком случае, эта служба относится к тем, которые были составлены в нашем периоде.

Также в нашем периоде, даже в начале его, были составлены песнопения (стихиры, тропари, каноны) в честь свв. князей-мучеников Бориса и Глеба († 1015). Составил их св. Леонтий, епископ ростовский († 1073). Память св. Леонтия была установлена ростовским епископом Иоанном II в 1190-м году и, вероятно, по этому случаю тоже были сочинены и распеты нужные песнопения.

Стихиры в честь свв. Бориса и Глеба являются творением «Русского митрополита Иоанна», или же были сочинены кем-то, кому этот митрополит поручил составить службу. <sup>197</sup>

Но о каком митрополите Иоанне может быть речь? В домонгольское время на Руси было четыре митрополита этого имени, и все были греки. По-видимому, митрополит Иоанн, о котором в данном случае идет речь, есть митрополит Иоанн II, Продром (1080-1089), или Иоанн III, который правил всего лишь один год (1089). Так как стихирарь, в котором заключаются приведенные здесь немного ниже стихиры, относится к началу 12-го века, <sup>198</sup> – творцом не мог быть митрополит Иоанн IV, который занимал киевскую кафедру во второй половине 12-го века. Также мог бы быть автором стихир митрополит Иоанн I (1015-1037). Спасский утверждает, что один митрополит Иоанн во времена Ярослава Мудрого (то есть, до 1054-го года) построил церковь во имя свв. Бориса и Глеба. Поэтому этим митрополитом Иоанном не мог быть Иоанн II. С другой стороны, свв. Борис и Глеб были причислены к лику святых в 1039-м году – значит, тогда, когда митрополитом был уже Феопемпт. Но песнопения в честь князей-мучеников могли быть составлены и до официальной канонизации. Но эти подробности имеют для нас второстепенное значение. Нам важно, что текст песнопений был сочинен еще в 11-м веке

<sup>195</sup> Первый канон, 1-я песнь, третий тропарь.

<sup>196</sup> Спасский, стр. 49-50.

<sup>197</sup> Спасский, стр. 79.

<sup>198</sup> Металлов: Симнография, таблицы XI-XV (листы 20-22 рукописи).

и был снабжен знаками столповой нотации. Во всяком случае, следует заметить, что если творцом текста был грек, то он сочинял, вероятно, на греческом языке и затем давал перевести свое сочинение кому-либо знающему славянский язык, или даже просто русскому.

Древнейшие невмированные тексты этих песнопений показывают, что образцом для их литературной формы служили соответствующие типы греческих песнопений, причем поэт в совершенстве владел этой формой. Также и как музыкальный образец часто бралось какое-либо песнопение из группы самоподобных (*αυτομελα*).<sup>199</sup> Для примера техники творца текста и распевщика, который снабжал словесный текст певческими знаками (т. е. распевал текст; возможно, что творец или переводчик был и распевщиком), приведем здесь три стихиры в честь свв. Бориса и Глеба из стихираря начала 12-го века, принадлежавшего московской Синодальной Библиотеке, № 145.<sup>200</sup> Мы приведем невмированный текст каждой стихирой подстроично, под каждой соответствующей строкой первой стихирой. Для этих стихир творец их избрал 2-й глас, а как образец — стихиру в честь свв. Апостолов Петра и Павла кѣими похвальными вѣньци: (ποιοις εὐφημιῶν οἰεσσασι ἀναδησάμεν Πετρον καὶ Παυλον).<sup>201</sup>

Если мы внимательно рассмотрим эти стихиры, то можем сейчас же установить, что творец текста не очень педантично придерживался числа слогов в тех же строках соседних стихир, и даже не строго придерживался деления на фразы, особенно в заключительной, конечной (12-ой) строке 2-ой и 3-ей стихир по сравнению с первой. Далее, — и это представляет для нас особенный интерес — каждая последующая стихира при снабжении ее певческими знаками (т. е. при невмизации) не следует предыдущей стихире во всех

<sup>199</sup> Собрание подобнов (подобьниц) имеется в Типографском Уставе на листе 117 и след. (Металлов: Симиография, таблица V). К сожалению, у Металлова воспроизведены лишь некоторые из подобнов 1-го гласа, так что мы лишены возможности при дальнейших примерах обращаться к образцовым песнопениям.

<sup>200</sup> См. Die altrussischen hagiographischen Erzählungen und liturgischen Dichtungen über die Heiligen Boris und Gleb. «Slavische Propyläen». Band 14. München, 1967, стр. 143-144.

<sup>201</sup> Как известно, русские князья имели по два имени: одно славянское (языческое), а другое, даваемое при крещении — христианское, по календарю. Христианское имя Бориса было Роман, а Глеба — Давид.



1.  $\begin{cases} \text{а) КзИ ИМН по хвалѣмъ ИМН вѣнь цн.} \\ \text{б) КзИ МН-пѣньмъ ИМН до вротамн.} \\ \text{в) КзИ МН-доуховьнъ ИМН сло вѣ свѣ.} \end{cases}$

2.  $\begin{cases} \text{а) вѣньца нмъ пѣ ва к ма ма.} \\ \text{б) оуко снмъ пѣ ва к ма ма.} \\ \text{в) съста вимъ прзданнъ чь сть нъ.} \end{cases}$

3.  $\begin{cases} \text{а) раздѣ лена на телеса ма.} \\ \text{б) рома на слаоу имѣща а го.} \\ \text{в) прѣславьноу ю моуче ни коу.} \end{cases}$

4.  $\begin{cases} \text{а) н съ вѣкоупако на доу ше ю.} \\ \text{б) настрасти доблесть ми.} \\ \text{в) юже христа радн оста виста.} \end{cases}$

5.  $\begin{cases} \text{а) вѣрнннмъ людьмъ тепла на застоупьника.} \\ \text{б) н да вѣца вѣца коупьно равьни те ла о ва.} \\ \text{в) тольньноу ю сла воу земаню ю.} \end{cases}$

6.  $\begin{cases} \text{а) землароусь сви а оу до ври ни ке.} \\ \text{б) свѣтн лѣ при снѣ сн ма ю щн н о да ра ю щн.} \\ \text{в) о вѣ во прѣ бо де ни ке вѣ рѣ ва при ма тѣ.} \end{cases}$



подробностях. Писавший певческие знаки иногда варьировал последовательность этих знаков, что может означать небольшое варьирование и самой мелодии в каждой из приведенных здесь стихир. Особенно это заметно в 2, 4, 7 и 9-й строках. Несмотря на это, мелодия остается в целом та же, что видно из почти одинаковых последовательностей певческих знаков, особенно на концах фраз. Как бы значительны ни были эти варианты, они свидетельствуют об известной самостоятельности поэта, распевщика и писца. Так как здесь дело идет не о переводах с греческого текста, но о русском творчестве (правда, по образцу переведенной с греческого самоподобной стихире Петру и Павлу), то русский творец имел немного больше творческой свободы (число слогов, деление на фразы) и свободы музыкальной.

Это предполагает известное обучение. Как происходило такое обучение остается для нас (и, вероятно, останется навсегда) неизвестным. Училища при св. Владимире и при Ярославе были уже нами вскользь упомянуты раньше. Но мы не имеем никаких данных ни о дисциплинах, которые в этих училищах преподавались, ни о методах преподавания, а особенно — об образовании певцов и domestikов. Мы можем только высказать несколько более или менее вероятных предположений на этот счет.

Разумеется, писцы невмированных певческих рукописей должны были знать и нотацию. Возможно (как это было в 17-м веке), что один писал словесный текст, а другой писал над текстом певческие знаки. Во всяком случае, это (особенно при рукописях с кондакарной нотацией) предполагает хорошее знание безлинейной нотации и ее грамматики. Если бы писец рабски копировал певческую рукопись, не зная нотации, то мы не можем объяснить, как он допускал отличия в невмировании при переписке других, параллельных рукописей.

Упомянутые в начале нашей главы певческие рукописи нашего периода содержат две совершенно разные, но в то же время совершенно в деталях разработанные системы певческих нотаций. Как самое пение по этим нотациям, так и снабжение словесных текстов певческими знаками обусловлено определенными, не только практическими, но и теоретическими знаниями как самого пения, так и системы письменной передачи этих напевов и манеры их исполнения. Это особенно было необходимо в тех случаях, когда писец

имел перед собой текст, только что переведенный с греческого невмированного текста, и перевод которого ему надлежало снабдить певческими знаками. В таком случае рабское перенесение певческих знаков из греческого оригинала в славянский перевод, кажется почти невероятным уже в силу разницы в слоговом составе. Не помогает тут и знание каталога певческих знаков: нужно в совершенстве знать правила применения определенных знаков и овладеть этими правилами, нужно также знать и самые напевы, которые надлежит невмировать. Итак, должно было существовать обучение, при котором правила нотации изучались или путем устной передачи, или путем писанных заметок и учебных рукописей (из которых, если таковые были, до нас ни одна не дошла). При сложной системе кондакарной нотации едва ли можно себе представить, чтобы изучение этой нотации происходило без каких-либо письменных заметок. Но так как каталог («азбука») певческих знаков неразрывно связан с самой интонацией, то известные правила интонирования неизбежно требуют устного, аудитивного обучения, т. е. обучения практического.

Но до сего дня из 11-13-го века не найдено никаких теоретических писаний о богослужебном пении и о его нотации хотя бы в виде примитивного каталога певческих знаков. Такие каталоги-азбуки известны из конца 15-го века, а особенно из 16-го и 17-го века. Было бы неосторожным заключать из такого молчания письменных памятников, что подобных писаний в 11-13-м веке вообще не существовало. Мы не должны упускать из вида, что сохранилась только самая малая часть того, что имелось в главных русских церковно-культурных центрах к моменту монгольского нашествия и связанного с ним уничтожения церковно-культурных и других ценностей. При этом нужно учесть, что такие теоретические и учебные писания не представляют собой богослужебных, безусловно необходимых книг и вещей, а потому не хранились в книгохранилищах соборов, церквей и монастырей. Они были, вероятно, частной собственностью учителей и их учеников, а поэтому писались, вероятно, на дешевом и потому легко разрушающемся материале. И потому такие рукописи легче затеривались и пропадали, нежели необходимые для совершения богослужения богослужебные книги.

Все это свидетельствует о том, что древнерусские певцы и писцы певческих богослужебных книг в 11-13-м веке были

далеко не так невежественны и примитивны, как это еще сравнительно недавно было принято думать.<sup>202</sup> Невмированные рукописи свидетельствуют нам об отличной образованности и писцов, и певцов. Металлов и Смоленский нередко переносят на условия 11-13-го века те условия, в которых находилось уставное церковное пение и церковные певцы в России в 19-20-м веке. А то было время, когда канонические певцы и коллективы церковных певцов были вытеснены профессиональными и любительскими хорами, а псаломщики едва могли разбирать ноты и уставное пение знали большей частью лишь практически, в меру ежедневного богослужения в приходском храме.

В самых общих чертах и предположительно мы можем себе представить образование церковного певца в нашем периоде в следующем виде. Настоящей практикой богослужбного пения был певческий коллектив, постоянно участвовавший в совершении богослужения. Там будущий domestik действовал в качестве обычного певца. Такой практикой он приобретал чисто практические, опытные знания форм богослужбного пения, напевов и осваивался с применением этих форм и напевов

<sup>202</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 297. Металлов думает, что греческая музыкальная теория была совершенно недоступна для «необразованных и полутрамотных русских певцов и музыкантов 11-12 века», которые могли лишь интуитивно усвоить практические элементы пения! Такое же мнение высказывает и Смоленский, говоря о безлинейной нотации: «В такой музыкальной грамоте не было бы ни нужды, ни смысла, а и не могло бы жить долго то, чем пользовались наши старые грамотей-певцы, уровень развития которых был едва ли выше нынешних дьяков и певцов-любителей из мирян» (С. Смоленский: О древнерусских певческих нотациях. С.-Петербург, 1901. «Памятники древнерусской письменности и искусства», СХІУ, стр. 54). И о кондакарной нотации и ее рукописях: «Мелодии кондакарного пения, как и само кондакарное знамя, в сущности, и не могут быть чем-либо особенно замысловатым, и тем более очень мудреным. В такой замысловатости не было никакой нужды, так как кто же пел по таким нотам, как не самые простые миряне и простые пономари?» С. Смоленский: «Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени». В РМГ, С.-Петербург, 1913, № 49, столбец 1133. Предположение, что кондакарное пение исполнялось «простыми мирянами» и «простыми пономарями» противоречит положению кондакарно исполняемых песнопений в системе богослужения 11-12 века. Металлов и Смоленский переносят на 11-12 век те условия, какие были для церковных певчих в русской провинции во второй половине 19-го века, когда церковные хоры состояли на 90% из «слушачей», не знавших нот и зазубривавших свои партии на память.

при богослужении и , что о ч е н ь важно, привыкал к богослужебному порядку и к его певческому оформлению. При этом, конечно, он должен был усвоить систему нотации и ее грамматику — или от самого доместика, или одного из более старших и опытных коллег. Если он был особенно талантлив и обладал соответствующим голосом, то он посвящался в тайны певческой техники с различными видами пения (столповое пение, кондакарное пение) и получал соответствующую обработку голоса. При этом руководящим началом были для него указания и примеры его учителей и упражнения под их руководством.

Мы можем себе представить, что приблизительно так могло обстоять дело с певческим преданием и культивированием искусства доместика и первого (начального) певца, которые и направляли пение в соборных храмах. В соборах, как мы говорили раньше, пение певческого коллектива происходило вместе с пением всего народа, который под руководством доместика и начального певца пел, когда положено, припевы, ипакон, отвечал на возгласы священнослужителей, и т. д.

Несколько иначе, вероятно, обстояло дело в монастырях. Там при богослужении пела вся братия. Нужно твердо помнить, что на амвоне могли стоять и петь т о л ь к о посвященные певцы (следовательно, монахи, поскольку они не получили никакого посвящения, даже в низшие степени чтеца и певца, не являются клириками, а потому не имеют права восходить на амвон и там петь или читать: в этом отношении они приравнены к народу). В те времена очень немногие монахи были и клириками. Монахи посвящались в диакона и пресвитера т о л ь к о по потребности данного монастыря в священнослужителях. Понятно, не исключается, что и в монастырях могли быть специальные группы певческих коллективов. Не каждый может петь, и наряду с образованными монахами были также, вероятно, и малограмотные, которые не могли петь по книге.

**Кондакарное пение.** В то время, как столповое пение, будучи основным богослужебным пением русской церкви, сохранилось, пройдя чрез столетия, с кондакарным пением дело обстоит иначе. Кондакарное пение особенно характерно для второго периода первой эпохи истории богослужебного пения русской церкви.

Нельзя сомневаться в том, что этот род пения — византийский, и притом — по образцу торжественного и виртуоз-

ного пения в храме св. Софии — самом великолепном и самом обширном храме во всей империи — если не во всем тогдашнем мире. Это уже усматривается из применения этого рода пения в богослужении соборных храмов, где богослужение по возможности следовало константинопольскому порядку. Особенно многозначительны в кондакарных певческих рукописях русского происхождения включения в текст греческих певческих технических терминов в славянской транскрипции, как например: нпе (εἶπε), пал[инъ] (παλιν), а особенно — некоторых греческих интонационных формул: ананеанес (ἀνανεανες)<sup>203</sup> в 1-м гласе, неееанес (νεεεανες)<sup>204</sup> для 2-го гласа, анеееанеее (ἀνεεεανееε) для 3-го гласа,<sup>205</sup> и т. п. Это доказывает, что весь способ пения, подачи звука, интонирование, певческая артикуляция — следовали византийскому способу. Сложная, сильно отличная от столповой, кондакарная нотация заставляет нас думать, что этот род пения был весьма сложным и трудным, почему и требовал для своего исполнения опытных, хорошо обученных певцов. А таковые, естественно, могли быть только в организованных и постоянных коллективах церковных певцов, посвященных на это дело профессионалов, с избранными, лучшими и специально для этого рода пения выработанными голосами. Можно легко себе представить, что такие, организованные коллективы певцов (мы избегаем выражения «хоры», чтобы не вызвать представления о современном хоре с регентом во главе!) — могли быть только в более или менее значительных церковных центрах, в епископских и княжеских резиденциях и при соборных храмах. Быть может, этим также можно объяснить, почему рукописей с кондакарной нотацией дошло до нас сравнительно меньше, чем рукописей со столповой нотацией (приблизительно в соотношении 5:20).

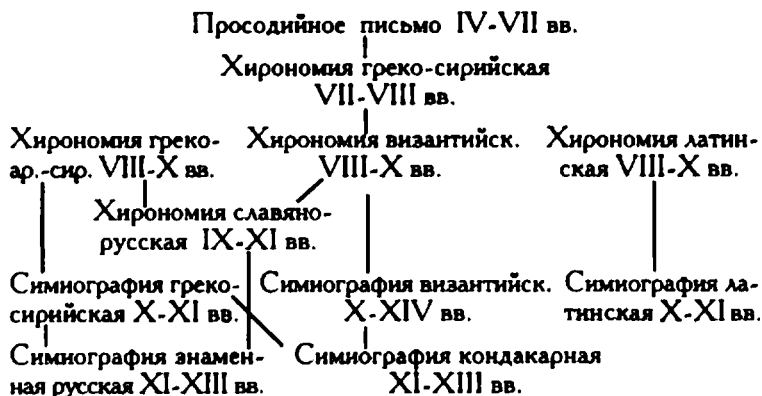
До последнего времени не было известно греческих рукописей с кондакарной нотацией, или с нотацией близкой к кондакарной, так что не имелось никакой точки опоры для хотя бы самой гадательной расшифровки этой нотации. Из греческих рукописей так называемая шартрская рукопись (Шартрской библиотеки во Франции) более всех других

<sup>203</sup> Contacarium Mosquense, лист 183 об., в причастие.

<sup>204</sup> Там же, лист 184 об.

<sup>205</sup> Следует отметить, что слово ἀμινъ пишется не как аминь, а в более западной форме («амень»): амееченъ; знак ч принадлежит к знакам, употребляемым в кондакарной нотации.

стояла близко к русской кондакарной нотации.<sup>206</sup> Эта рукопись происходила из Лавры св. Афанасия на Афоне; во время войны 1939-1945-го года, при воздушной бомбардировке немецкими самолетами города Шартра, эта рукопись, еще не исследованная, сгорела. В декабре 1967-го года, в городе Мюнхен, на заседании международной комиссии по исследованию древнеславянских музыкальных памятников при Баварской Академии Наук, профессор Оливер Струнк (из Принстона, США), показывал фотокопии одной греческой рукописи, вероятно, 13-го века, которую он, незадолго перед тем нашел в каком-то маленьком греческом монастыре. Эта рукопись содержит нотацию безусловно кондакарного типа. Следовательно, кондакарная или очень близкая к ней нотация и, понятно, соответствующий ей род богослужебного пения были в употреблении в греческой церкви в 12-13, а быть может, и 14-м веке. Понятно, что при том беглом взгляде на фотокопии, какой возможно было сделать на заседании, нельзя было рассмотреть эти фотокопии подробно. Но этот факт опровергает существовавшее до сих пор мнение, что кондакарная нотация была греко-славянского происхождения. Металлов<sup>207</sup> дает следующую схему для объяснения происхождения кондакарной нотации:



Как уже раз говорилось, кондакарная нотация не поддается еще какой-либо расшифровке. Недавно, гамбургский музыковед Константин Флорос сделал опыт расшифровать

<sup>206</sup> Паликарова-Вердейль, цитированное сочинение, стр. 113.

<sup>207</sup> Металлов: Домонгольский, стр. 239.



эту нотацию на основании параллелизма ее с византийской нотацией.<sup>208</sup> Но еще не установлено, во всех ли до сих пор известных пяти русских кондакарных рукописях содержится абсолютно один и тот же тип нотации, или же на Руси было несколько вариантов этого типа. К. Флорос основывает свое подробное исследование русской кондакарной нотации на двух рукописях: на так называемом Успенском кондакаре (*Contacarium Mosquense*) в копенгагенском его издании, о котором мы уже раньше говорили, и на так называемом Лаврском кондакаре,<sup>209</sup> фотокопии которого у него имелись. К. Флорос ставит нотацию в этих двух памятниках в теснейшую связь с греческим *Codex Cryptensis* Г, γ, I, из 12-13-го века и приводит некоторые песнопения из этой рукописи в параллели с теми же песнопениями в обоих русских кондакарях. Он расшифровал греческую нотацию: при этом он замечает, что «*Diastematische Arkribie der Aufzeichnungen die unbestrittene Errungenschaft erst der mittelbyzantinischen Notation ist und bleibt*». «Диастематическая точность записей есть и остается достижением средне-византийской нотации»,<sup>210</sup> — значит, из времени, которое соответствует т р е т ь е м у периоду нашей истории. Понятно, К. Флорос мог расшифровать только высоту тонов и их продолжительность, передавая их нотами современной нотной системы. Но на окраску звука, на технику певческой артикуляции, на оттенки, и т. д. он, по-видимому, не смог обратить внимания, да ноты и не способны передать эти элементы — а, как было уже нами говорено, именно эти элементы и должны были быть особенно характерными для кондакарного пения, и для исследователя они остаются неуловимыми. Из приводимого здесь примера — отрывка из ипакон октоиха, 1-го гласа (см. в цитированном сочинении К. Флороса, без пагинации, после страницы 40) можно сейчас же усмотреть, что в греческой нотации отсутствуют т. н. «большие ипостаси», и последовательности певческих знаков значительно разнятся от последовательностей певческих знаков в русских кондакарях. Поэтому мы можем относить расшифровку К. Флороса только к греческой

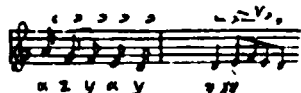
<sup>208</sup> Constantin Floros: Die Entzifferung der Kondakarien-Notation. «Musik des Ostens», Kassel, Bd. 3, 1966, Ss. 7-71; Bd. 4, 1967, Ss. 12-44.

<sup>209</sup> Флорос, цитированное выше сочинение, стр. 14. При этом Флорос замечает, что ему не удалось получить фотокопии прочих кондакарных рукописей.

<sup>210</sup> К. Флорос, цитированное сочинение, вып. 3-й, стр. 35.

нотации и к греческому тексту, но не к русской кондакарной нотации (в ниже следующем примере — под греческим текстом).

Греческая рукопись, лист 5.



Успенский кондакарь, лист 171. гл. а. а.

разбохо о

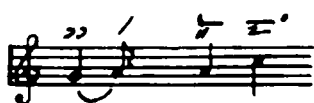
Лаврский кондакарь, лист 85. гл. а. а.

разбохо о

η του αγ θου ου με ε τα

о и ми че е е по ка та а.

о и ми че е е по ка ма а.



вог

ни и к е

ни и к е

Очевидно, что расшифрованная греческая версия не может быть тождественной со славянской — ни с мелодической, ни, вероятно, с тональной стороны, вероятно, даже со стороны мелодической линии, — что усматривается из совершенно различной невмизации и из разницы в отношении к тексту: в греческом тексте мы не видим вставных слогов, посторонних тексту, тогда как в славянском тексте они есть. Значит, мы имеем в этом примере опять-таки две

совершенно различные системы безлинейной нотации и два различных рода пения. Иначе, не было ли бы проще ту же мелодию записать при помощи (по-видимому) общеизвестной и несравненно более простой столбовой нотации, схожей с тогдашней палеовизантийской нотацией?

Так как кондакарный род пения применялся только к песнопениям определенной гимнографической группы (кондаки, ипакои, некоторые седальны, причастны) — к песнопениям, которые не связаны так или иначе с пением псалмов (как, например, стихирь, библейские песни с влетаемыми в них ирмосами и тропарями канона) и имеют самостоятельное независимое место в богослужении — то кондакарное пение занимает особое положение. Как можно видеть из самой нотации и из отношения между нотацией и словесным текстом и методом его написания — структура кондакарного пения была очень мелизматически развитой. Соответственно этому она требовала виртуозного исполнения, со своеобразной манерой подачи звука. Это мы можем усмотреть из следующих фактов:

1/ Гласные (и даже полугласные Ъ и Ъ) одного слога в писанном тексте повторяются в пределах данного слога под каждым певческим знаком (причем некоторые знаки могут означать и более одного звука). Это указывает на мелизматический оборот над одним слогом. Так, например, текст вѣрѹ хрнстовѹ ѡко цнтѹ под кондакарными певческими знаками имеет следующий вид:<sup>211</sup> вѣѣѣрѹ. хрнсто.ооѡѡѡ. цнтѹ ѡко.о о.оооо. цнтѹ.

2/ Между одинаковыми, внутри слога повторяющимися гласными (и даже Ъ и Ъ) включаются в некоторых местах х и ѡ (постольку, поскольку это ѡ не принадлежит по природе к данному слогу).<sup>212</sup> По-видимому, такие включения являются артикуляционными указаниями, которые означают известную технику подачи звука при выпевании гласной данного слога.

Самой характерной особенностью кондакарной нотации являются два ряда певческих знаков, которые пишутся один над другим, поверх текста. Нижний ряд знаков,

<sup>211</sup> Contacarium Mosquense, лист 121.

<sup>212</sup> Нужно заметить, что в мелизматических местах ѡ разлагается на ѡааа...; ѡѡ — на ѡѡни...; ю — на юѡѡѡ... Знаки ѡ, ѡ, ѡ и подобные относятся не к слогам текста, а к тональности, или способу исполнения. См. наше примечание 190.

непосредственно над словесным текстом, между которыми находятся и некоторые знаки и столповой нотации, должны относиться, вероятно, к диастематике, значит — к последовательности тонов разной высоты в мелодии. Над ними, местами, находятся другие, по размеру большие знаки, так называемые «большие (великие) упостаси». Эти последние до сих пор известны только в рукописях с кондакарной нотацией. Также встречаются в кондакарных песнопениях включения слогов не, на, ане. Как К. Флорос<sup>213</sup> после сравнения с греческим оригиналом установил, эти включения встречаются в древнерусских кондакарных певческих рукописях на тех же местах текста, на каких мы их находим в греческих рукописях.<sup>214</sup>

По Флоросу<sup>215</sup> те песнопения, которые должны исполняться одним певцом, относятся к категории, которая по гречески называется ψαλτική. А те, которые должны исполняться несколькими певцами, певческим коллективом, относятся к категории песнопений ᾠδατική. Как же исполнялись песнопения, которые мы относим к кондакарному роду пения?<sup>216</sup>

Обычно кондак исполнялся одним певцом, причем последние слова, припев, повторялся всем народом. По греческим источникам кондак исполнялся одним, особенно хорошим певцом, который для этого пения облачался в особую одежду.<sup>217</sup> При исполнении кондакарного пения решительное значение имели, конечно, не только тон (в смысле высоты и продолжительности тона, как это имеет место в инструментальной музыке), но также и некоторые другие факторы. Из этих факторов самыми важными нужно считать: а/ динамику и выражение слова, его смысла, и б/ род подачи звука, окраску

<sup>213</sup> Цитированное сочинение, выпуск 3-й, стр. 19.

<sup>214</sup> Резюмирование теорий о происхождении кондакарной нотации сделано К. Флоросом в его вышецитированном труде (вып. 3, стр. 11-13).

<sup>215</sup> Цитированное сочинение, выпуск 3, стр. 17.

<sup>216</sup> ᾠδατική от το ᾠδα — песнь, пение; αἰῶ — петь, воспевать, хвалить пением, возвещать. Ψαλτική — от ψαλμός — песнь, хвалебная песнь, игра на струнах; ψάλλω — петь псалмы, ударять по струнам, петь с аккомпанементом цитры. ᾠδή — песнь как таковая, хвалебная песнь, стихотворение (ода). Μελός — мелодия, песнь, жалобная песня; μελλω — петь в хороводе. Все эти выражения употребляются в гимнографии и в греческой литургической терминологии, причем оттенки этих выражений в славянском переводе стусшевываются. Все эти выражения переводятся по славянски словами: ꙗꙗне, ꙗꙗти, ꙗꙗсь, въспѣвати.

<sup>217</sup> А. Дмитриевский: Древнейшие патриаршие типиконы. Киев, 1907, стр. 322-323: Типиконы святотробский Иерусалимский и Великой Константинопольской церкви.

звука, технику певческой артикуляции, посредством которой певец может достичь разных звуковых тембровых эффектов. Человеческий голос обладает большим богатством тембровых возможностей для подачи звука. Посредством различных примеров артикуляционной певческой техники певец может достичь самых разнообразных тембровых эффектов: носовых, грудных, горловых, тремолирующих, «открытых» — «белых» и «закрытых» звуков, звуков аспиративных, резко атакующих, отрывистых, или наоборот, текуче-связанных, глиссирующих, фальцетированных, и т. д., и т. д. Такое тембровое раскрашивание пения отвергается нынешним вкусом и певческой техникой. Но раньше, напротив, его очень ценили и культивировали, еще несколько десятков лет тому назад у греческих, болгарских и сербских (особенно в Шумадии, Боснии и Македонии) церковных певцов: такой способ богослужебного пения практиковался и поддерживался старыми певцами; теперь он, кажется, исчез.<sup>218</sup>

Возникает вопрос: Не отличается ли тот род пения, который мы называем теперь кондакарным, от столпового пения именно утонченной, разнообразной манерой подачи звука? И не была ли столповая нотация не приспособленной, недостаточной для записывания этого способа исполнения, — почему и потребовалось в свое время создание другой, чем столповая, системы нотации, отвечающей потребностям и особенностям кондакарного рода пения? Не являются ли знаки верхнего ряда, «большие ипостаси», именно знаками, указывающими на различные способы певческой артикуляции и подачи звука? Но более подробное рассмотрение этой проблемы выходит далеко за пределы нашей работы и относится к специальной области древнерусской церковно-певческой симнографии. Мы только указываем на эту проблему.

Если наше предположение правильно, то мы можем думать, что греческий род и манера богослужебного пения были импортированы на Русь, хотя были восточным славянам чуждыми. И наоборот, греческому иерарху и его греческому клиру хорошо знакомы и высоко ими ценятся.

Такой род певческой артикуляции требует очень подвижного и тренированного голоса. Такими голосами являются главным образом высокие голоса, тенор (и особенно — тенор-альтино), в

<sup>218</sup> Ст. Ст. Мокраняц: Српско народно црквено појанье. Осмогласник. 3-е издание. Београд, 1964. Предговор, стр. 3.

то время как басы по своей природе являются сравнительно менее подвижными голосами (едва можно себе представить глубокого баса, исполняющего трель!). Можно себе представить, что для низкого голоса тонкости кондакарного пения были несравненно тяжелее для исполнения, нежели для высокого голоса.

Равным образом утонченное нюансирование и перемена тембров при пении не приспособлены для исполнения коллективом поющих. В хоре все тонкости стушеваются. Поэтому, думаем мы, кондакарное пение должно было исполняться одиночными певцами, разве что с припеванием коллектива.

Из этих соображений следует, что при попытках расшифровать русскую кондакарную нотацию, дело идет не только о расшифровке высоты тона, его продолжительности и последовательности тонов, — то есть, о простой транскрипции кондакарной нотации нашей нотной системой: дело касается и определения тембров и характера певческой артикуляции. Именно это кажется неразрешимой проблемой: такую певческую технику можно было изучить только непосредственно от мастеров, владеющих этой техникой. А таких мастеров вот уже более 700 лет как больше нет!..

После приведенных здесь фактов едва ли можно сомневаться в том, что кондакарное пение было распространено греческими певцами или их славянскими последователями и учениками, которые и писали древнерусские кондакарные рукописи. При этом случае снова вспоминается не раз упоминавшиеся нами три греческих певца. Правда, мы не располагаем для этого никакими прямыми доказательствами, но возможность непосредственного или косвенного участия этих певцов в насаждении и распространении в русской церкви кондакарного пения — в высшей степени правдоподобна.

Основываясь на свидетельствах византийских авторов о церковном пении в Византии в 10-м и в 11-м веках, Металлов полагает,<sup>219</sup> что искусство в Константинополе имело не строго церковный характер, и что в него стали вкрадываться многие светские, мирские черты. Так, историк Георгий Кедрен<sup>220</sup> пишет о патриархе константинопольском Феофилакте (933-956, сын императора Романа I Лекапеноса), что Феофилакт назначил domestikом (в храме св. Софии?) некоего Евфимия

<sup>219</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 81.

<sup>220</sup> Georgios Cedrenus. Tomus alter. Corpus scriptorum historiae byzantinae. Bonnae MDCCCXXXIX, стр. 333. — Об образе жизни патриарха Феофилакты — там же, стр. 332.

Касни, который ввел в церковное пение «нечестивые вопли и сатанинские оргии»: «...ἔργον ἔκεινον καὶ νῦν κρατοῦν ἔθος ἐν ταῖς λαμπραῖς καὶ δημοτελεσιν ἑορταῖς ὑβρίζεσθαι τὸν θεὸν καὶ τὰς τῶν ἁγίων μνημῶς διαλυσιματὸν ἀπρεπῶν καὶ γελῶτων καὶ παροικωρῶν κραυγῶν τελουμένων τῶν θεῖον ὑμῶν, οὓς ἔδει μετὰ κατανυξέως καὶ συντριμμῶν καρδίας ὑπὲρ τῆς ἑαυτῶν ἡμῶς σωτηρίας προσφέρειν τῷ θεῷ. Πλήθος γὰρ συστησάμενος ἐπαρρητῶν ἀνδρῶν καὶ ἐξάρχων αὐτοῖς ἐπέστησας Εὐθύμιον τινα Κασινῆν λεγόμενον, ἂν οὗτος δομεστικὸν τῆς ἐκκλησίας προβαλετο, καὶ τὰς Σοπονικὰς ἀρχήσεις καὶ τὰς ἀδημοὺς κραυγὰς καὶ τὰ ἐκ τριοδῶν καὶ χαματυπειῶν ἠρανισμένα ἄσματα τελείσθαι ἐδίδαξεν». Конечно, мы не можем конкретно и точно себе представить, что Кедрен понимает под своими характеристиками. Мы не знаем вкуса благочестивых византийцев того времени и нам не известен их критерий церковности стиля богослужебного пения. Металлов предполагает,<sup>221</sup> что этот «мирской элемент» выражался в особенно разукрашенной, мелизматически-богатой мелодией светского характера, в неподходящих для богослужения ритмах, в резких динамических контрастах и в утонченном (как это понимать?) искусстве.

Византийские канонисты нашего периода, в толковании на правило 75-ое Трульского собора (хотя этот собор имел место в 692-м году) подчеркивают, какие признаки не должны быть у богослужебного пения: чрезмерное напряжение голоса, или едва слышимые шепотом, которыми выражается преувеличенная искусственность, страстное пение, которое ведет к светским песням — одним словом все, что несообразно со святостью церкви.<sup>222</sup>

<sup>221</sup> Металлов: Богослужебное пение... , стр. 82.

<sup>222</sup> Ραλλή καὶ Ποτλή: Συνταγμα, Τ. 2. Ἀθηναίον, 1852, стр. 478-480, канон 75 Трульского собора: «Τοὺς ἐπὶ τῇ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις παραγνομένους, βουλομένα μὴτι βοαῖς ἀτακτεῖς κεχρησθῆαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μῆτι τι ἐκλεγεῖν τῶν μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἁμωσιῶν τε καὶ οἰκειῶν ἄλλα μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανήξεως, τὰς ψαλμωδίας προσάγειν τῇ τῶν κρυπτῶν ἑφορῶ θεῷ εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερόν ἐδίδαξε λόγον». Толкование Зонары (стр. 479): «Διὸ καὶ τοὺς ψάλλοντας ἐν ἐκκλησίαις, ὁ κανὼν ἀπατῖ μετὰ προσοχῆς καὶ κατανυξέως ψάλλειν, ἄλλα μὴ ἀτακτῶς βοᾶν, καὶ τὴν φωνὴν ἐκβιάζεσθαι πρὸς κραυγὴν, κραυγὴν δὲ ἐστὶν ἐπιτεταμένη φωνή, καὶ βίαιως ἐκρηγνυμένη. Καὶ οὐ μόνον τοῦτο ἀπαγορεύει, ἀλλ' οὐδὲ τι ἐπιτελεῖν συγχωρεῖ ἀνοικεῖον καὶ ἀναρμωστον ἐκκλησία, οἷα εἶσι τὰ κεκλασμένα μέλη, καὶ ἡ περιττὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία, εἰς ἄβασ ἐκτροπομένη θυμηλικὰς καὶ εἰς ἄσματα πορνικὰ, τὰ νῦν ἐν ψαλμωδίας ἐπιτηθευόμενα μάλιστα». И там же, толкование Вальсамона: «Διωρισαντὶ γοῦν οἱ Πατέρες, μὴ γενεσθαι τὰ ἱερά ψαλμωδηματα δια βοσῶν ἀτακτῶν καὶ ἐπιτεταμένων, καὶ τὴν φύσιν παραβιάζομένων: μῆτι μὴν δια τινῶν καλλιφωνῶν, ἀνοικεῖω τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστασει καὶ ἀκολουθία... καλυεῖ γὰρ τὰς θυμηλικὰς ψαλμωδίας καὶ τὰς ἀρχῆδαι τῶν χειρονομούντων, καὶ τὰς ἐκεταμένους ἐκφωνήσεις».

Из этого можно заключить, что богослужбное пение в Византии в середине 10-го века не было далеко от тенденции обмирщения и в некоторых своих частях было излишне утончено. К сожалению, до сих пор еще не найдено певческих рукописей современных Евфимию Касни. Невольно наша мысль направляется к загадочному кондакарному пению с его долгими и многочисленными мелизматическими включениями и включениями посторонних данному слову слогов и с загадочными «великими ипостасями», — что позволяет предполагать утонченный, и, быть может, даже не совсем естественный способ исполнения, подачи звука. И затем: что означает отсутствие греческих письменных певческих памятников с кондакарной нотацией 10-го века, тогда как на Руси в 12-м веке кондакарное пение процветало? Не есть ли, быть может, кондакарный род пения — тот же род пения, который культивировался школой Евфимия Касни? Не могли ли быть где-нибудь в греческой земле сторонники и продолжатели этой традиции — и к этим сторонникам не принадлежали ли те певцы, которые прибыли на Русь в 1053-м году? Сравнительно еще недавно перед тем просвещенные христианством восточные славяне едва ли могли критически оценивать действительное церковно-художественное достоинство принесенного к ним христианского богослужбного пения. Вероятно, они принимали то, что им приносили греческие (или болгарские) специалисты. Поэтому, думается, не исключается, что пресловутые три греческие певца приносили в Киев во второй половине 11-го века и тот род пения, который в Византии уже устарел. Во всяком случае, все эти наши предположения требуют подробного изучения.

Кондакарное пение, как и столповое, основано на системе восьми гласов (ηχοί). Принимается без оговорок, что осмогласная система кондакарного пения в отношении строя не отличается от осмогласной системы пения столпового. Во всяком случае, для нас это — постулат. Как в столповом пении, так и в кондакарном многие песнопения основаны на принципе: самоподобен-подобен. В славянском тексте разница в слоговом составе вызвала известную разницу в невмировании. Как пример сравним здесь текст трех кондаков: а) в день Всех Святых, каковой кондак<sup>223</sup> означен как «самосогласен», в нашем случае имеет значение само-

<sup>223</sup> Contacarium Mosquense, лист 143.



подобна; б) в день св. апостола Филиппа (14-го ноября)<sup>224</sup> и в) день преподобного Евфимия<sup>225</sup> (20-го января), все три кондака — в 8-м гласе. Сперва выпишем текст в том виде, в каком он читался бы без певческих знаков и без включения посторонних слову слогов и без повторения гласных букв в пределах одного слога. Выписываем один кондак под другим, подстрочно. При этом нужно иметь в виду, что в невмированном тексте при повторении одной и той же гласной внутри слога ы разлагается на ы-и-и..., а ѿ — на ѿ-а-а-а ..., ю — на ю-Ѹ-Ѹ-Ѹ ...

1. а) іако начатъкъѣ родѸ и съдѣтелю тварѣ
- б) оученикъ и дроуѣ твоѣ подобникъ страсти твоѣ
- в) въ чьстнѣмъ рожествѣ ти радость тварь обрѣте
2. а) въселеніа приноситъ ти господи
- б) въселенѣи бога тѣ проповѣда
- в) и въ божьствѣи памѣти благодѸшни приіатъ
3. а) богоноснѣна мѸченикъѣ
- б) богоноснѣи филиппъ
- в) мѸногѸхъ ти чюдесъ
4. а) тѣхъ молитвами
- б) того молитвами
- в) отъ нихъ же
5. а) въ мирѣ пространѣ
- б) отъ іазыкъ безаконнѣихъ
- в) подажъ богатѣне
6. а) църквъ свою
- б) църквъ свою
- в) въ дѸша наша
7. а) и въсь градъ твоѣ
- б) и въсь градъ твоѣ
- в) и очисти грѣховнѣа сквернѣ
8. а) богородица ради
- б) богородица ради
- в) \_\_\_\_\_
9. а) съблюди мѸногомилостивѣ
- б) мѸногомилостивѣ
- в) да поемъ алѣлуѣа

Теперь приводим эти же три кондака вместе с кондакарной нотацией и со вставками повторяемых букв и по-

<sup>224</sup> Там же, лист 26 об.

<sup>225</sup> Там же, лист 63.







Из противопоставления кондака а) с кондаками б) и в) видно, что певческие знаки в двух последних кондаках (б и в) не во всем педантично-строго следуют певческим знакам образца, первого кондака (а), даже в тех местах, где тексты одинаковы. Можно сказать, что русский мастер пения, писавший эти кондаки в кондакаре, совершенно точно знал, почему он мог позволить себе отклонения от образца, и почему он именно так, а не иначе невмировал данные места текста. К сожалению, соответствующей греческой невмированной рукописи, с такой же нотацией и из того же времени (или немного раньше), еще не известно. А потому нет еще возможности сказать, в каких отношениях находятся только что нами приведенные версии к тем же кондакам в византийском пении 10-12-го века.

Уже из самого поверхностного сравнения только что приведенных примеров со столповой нотацией становится ясным, что мы здесь имеем перед собой два, в корне совершенно различных рода пения, и что различие заключается не только в построении мелодии и в последовательности интервалов, но особенно — и главным образом — в манере самого пения и, вполне возможно, — в тональном построении. Ясно, что по причине мелизматического растяжения слов при различном способе артикуляции и при различных оттенках подачи звука (что усматривается из вставных  $\chi$  и  $\psi$ , явно не принадлежащих к данному слову), этот род пения мало подходит (или даже вовсе не подходит) для хорного исполнения, как это имеет место при почти преимущественно синлабически построенном столповом пении.

Был ли кондакарный стиль пения обязательным для кондаков и других песнопений той же группы, содержащихся в кондакарях, или же эти песнопения могли исполняться также и столповым пением? К сожалению, мне не удалось достать фотокопий других, перечисленных в начале этой главы, рукописей. Но думается, что эти песнопения, если среди певцов не было никого, кто бы знал кондакарное пение, конечно, могли исполняться и столповым пением. Указание на это мы видим в упоминавшемся нами Хиландарском стихираре, лист 50 об.-51. (Весь стихирарь содержит только столбовую нотацию). В кондаке Великого Пятка, текст которого вовсе не снабжен певческими знаками, последняя фраза (которая, как известно, является припевом последующих икосов:  $\tau\eta\iota\ \kappa\sigma\iota\ \varsigma\gamma\iota\eta\ \nu\ \omicron\chi\omicron\upsilon\beta\omicron\ \kappa\iota\ \beta\omicron\gamma\eta\ \mu\omicron\upsilon\theta\omicron\omicron\mu\omicron\iota$ )

написана так, что после *к* оставлено свободное место — несомненно для певческих знаков. Вставка *оуоубо* выразительно указывает на мелизматическое исполнение в кондакарном роде. В следующем за кондаком икосе, перед последней фразой (т. е. той же, которой заключается кондак и которая является припевом), стоит: *лю* (оставлено свободное место) *тъ кси съинъ и бъ мон* — равным образом без певческих знаков. Итак, последнюю, заключительную форму икоса пел народ, и притом не кондакарным способом, так как последняя фраза в тексте икоса написана без вставных букв и без вставных слогов. Текст всего песнопения не снабжен певческими знаками вероятно потому, что текст распетьи, с певческими знаками, следовало искать в кондакарях.

Судьба кондакарного пения, так характерного для нашего периода, не ясна. В 14-м веке больше не писали певческих книг с кондакарной нотацией. С этого времени и в более поздних русских певческих рукописях не находится сколько-нибудь заметных следов кондакарной нотации. Почему же этот род пения исчез так бесследно? И почему эта система нотации перестала быть в употреблении? Означала ли отмена и забвение нотации также и полное прекращение кондакарного рода пения?

Это — проблемы, требующие подробного исследования. А до окончательного решения этих проблем мы можем поставить несколько более или менее обоснованных гипотез.

Смоленский<sup>226</sup> не исключает возможности, что из употребления вышла только кондакарная нотация, в то время как самый род и стиль пения мог и дальше существовать в практике и, так или иначе, преобразовываться. При этом мелодии кандакарного пения стали теперь писаться обычной и широко известной столповой нотацией. В таком виде, думает Смоленский, кондакарное пение могло удержаться и до 16-го века, и развивалось дальше — это есть то пение, которое стали называть демественным.

Против этой гипотезы говорят следующие факты. При кондакарном пении нужно учитывать не только самые мелодии, но также нужно принимать во внимание и способ исполнения, причем в этом случае столповая нотация должна была оказаться недостаточной. Иначе как можно объяснить, что в некоторых памятниках некоторые песнопения

<sup>226</sup> С. Смоленский: Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. РМГ, С.-Петербург, 1913, № 44, столбец 1008.

нотированы столповой нотацией, другие же, иногда на той же странице рукописи, — нотированы кондакарной нотацией,<sup>227</sup> или же как объяснить эпизодические включения кондакарной нотации среди песнопений, нотированных сплошь столповой нотацией? Если дело касается только мелодических форм, не принимая во внимание оттенки и манеру исполнения, то какой смысл был в том же песнопении переходить со столповой нотации на совсем другую, гораздо более сложную систему нотации, чтобы потом опять вернуться, на продолжение того же текста в столповой нотации.<sup>228</sup> Во всяком случае кажется не совсем невероятным, что распространенные мелодические обороты в столповом пении, так называемые **Фиты**, которые в изобилии появляются в столповом пении во время третьего периода нашей истории, могут быть поставлены в какую-то связь с кондакарным пением. Напомним также, что в нашем квадратно-нотном синодальном обиходе причастные стихи распеты особенно протяжной мелодией — а ведь причастные стихи в 11-13-м веке пелись кондакарным способом, судя по тому, что они находятся в певческих кондакарях. Конечно, если мелодии обиходных причастных и происходят от кондакарных мелодий, то в течение веков они значительно утратили свои характерные тембровые и нюансовые особенности и, таким образом, очень удалены от своего прототипа, какой раздавался в храмах Руси в 12-13-м веке.

Препятствием к принятию гипотезы Смоленского является то, что нам все еще остается неизвестным, как русские певцы называли в 11-13 веках те роды пения, которые мы теперь называем столповым и кондакарным, а русские в 15-16 веке — демественным и путевым. До полного выяснения этого вопроса было бы неосторожным отождествлять кондакарное пение с демественным, хотя демество и упоминается, как мы увидим в следующей главе, уже в 15-м веке.

С одинаковым основанием можно предположить, что практическая отмена кондакарной нотации имела причиной практическую отмену кондакарного образа пения с его особой техникой певческой артикуляции и другими певческо-техническими особенностями.

Металлов предполагает, что кондакарное пение было «византийским придворным демественным пением». Здесь

<sup>227</sup> Металлов: Симиография, таблица IV (Типографский Устав).

<sup>228</sup> Металлов: Симиография, таблицы XL, XLI.

опять налицо та же ошибка, что скрыта в гипотезе Смоленского: название рода пения «демественным» (δέμεστικὸς – «демественно»?) в византийской певческой терминологии не известно. Это – довольно произвольное предположение, во всяком случае не невозможное, но и не подтверждаемое никакими фактами или документами.

Кроме того, Металлов предполагает,<sup>229</sup> что главной причиной выхода кондакарного пения и кондакарной нотации из практики было татарское нашествие (1237 и особенно 1238-го года) и возникшие из-за этого затруднения и падение культурного уровня и цивилизации. В результате разорения культурных центров (Киев, Владимир на Клязьме; Новгород был пощажён) и громадных потерь среди населения было трудно найти хороших и образованных певцов, которые были бы способны исполнять, как следует, кондакарное пение. Другой причиной считает Металлов сложность кондакарной нотации.

Успенский полагает,<sup>230</sup> что главную роль при исчезновении из практики кондакарного пения и кондакарной нотации играл известный антагонизм между грекофильской и национально-русской партией среди русского клира. В то время как столбовое пение, хотя и происходившее, вероятно, от греческих напевов, до известной степени уже славянизировалось, – кондакарное пение оставалось типично-византийским, особенно в манере его исполнения, и потому оставалось для русских певцов чуждым, и вследствие этого стало применяться все реже и реже, и в течение 14-го века забылось окончательно или, лишившись главных особенностей манеры исполнения (но не по мелодиям), постепенно сливаясь со столбовым пением. Это высказанное нами здесь предположение, как и все предположения относительно кондакарного пения и его нотации, требуют более подробного изучения.

Действительно, можно для того времени – 11-го-13-го века – говорить и о противогреческих течениях среди высшего русского клира и князей. Чем такое течение было вызвано – исследование этого вопроса не входит в рамки нашей работы. Разногласия между греками и русскими

<sup>229</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 234.

<sup>230</sup> Н.Д. Успенский: Византийское пение в Киевской Руси. «Akten des IX. Internationalen Byzantinisten-Kongresses, München 1958». München, 1960, стр. 653.



князьями выразились довольно ясно при поставлении на митрополичью кафедру вместо греков — русских, и притом без согласия на то греков. Так было при поставлении митрополита Иларiona (о чем была речь в прошлой главе); в 12-м веке, после грека Михаила II (1130-1145), киевский князь Изяслав II (1146-1154) побудил русских архиереев избрать и поставить митрополитом русского, Климента Смолятича (1147-1155), избрание и поставление которого было сделано русскими епископами не без протеста некоторых из них, не только греков, но и русских.<sup>231</sup> Это было сделано из политических соображений. То было попыткой добиться для русской митрополии если не автокефалии, то по крайней мере значительной автономии,<sup>232</sup> то есть, так или иначе освободиться от гегемонии греков. Вселенский патриарх и его синод избирали иногда киевского митрополита из греков и посылали его в Киев, не спрашивая о согласии киевского великого князя (или, как теперь говорят о послах: не спрашивая у князя agreement для назначения данного лица на митрополичью киевскую кафедру). Эти митрополиты были и оставались подданными императора только на службе за границей. Понятно, что князья вполне основательно желали, чтобы их запрашивали при назначении митрополита на Русь. Отсюда возникали более или менее напряженные отношения между Киевом и Византией. Но, с другой стороны, тот факт, что митрополиты-греки были прямыми подданными императора и подчинялись константинопольскому патриарху, ставило их выше частных интересов в то время постоянно между собой враждававших и воевавших удельных князей. А это имело громадное значение для сохранения единства русской митрополии.

При этих условиях естественно предположить, что русские великие князья (и князья удельные) и русские епископы вводили и в русскую церковную культуру кое-что из национальных элементов, которые могли уже к тому времени развиваться естественным путем. Но, с другой стороны, восточные славяне — русские, были в отношении церковной культуры только учениками византийцев, и уже ради сохра-

<sup>231</sup> Греками были: Епископ Смоленский Мануил (кастрат, выдающийся певец); русскими — Нифонт Новгородский (происходил из Киева, жил долгое время в греческих краях, хороший канонист).

<sup>232</sup> Подобные попытки делал властный и могучий князь Владимирский Андрей Боголюбский (1157-1174), однако безуспешно. — Карташев, I, стр. 175.

нения единства церкви и единства церковной культуры должны были крепко держаться византийского образца. Греки же, наоборот, были творцами своих богослужебных порядков и чувствовали себя более свободными вносить изменения в этот порядок и в его внешние формы; они были и оставались литургическими законодателями. Эти два фактора: известное стремление к некоторой независимости и в церковной жизни у одной группы высшего клира, — и привязанность к принятым от греков формам с другой стороны, — типичны для нашего периода. И лишь в последующем, третьем периоде, первый из указанных нами здесь факторов получает перевес.

Одной из причин почти бесследного исчезновения кондакарного пения можно также считать некоторые мероприятия относительно богослужебных порядков, предпринятые собором 1274 года при митрополите Кирилле III (II).<sup>233</sup> Хотя в постановлениях этого собора не говорится прямо о богослужебном пении и собор этот только подтверждает уже прежде действовавшие церковные правила относительно певцов — но все же некоторые богослужебные реформы, предпринятые этим собором, должны были так или иначе отозваться и на богослужебном пении.

Поэтому уместно будет сказать несколько слов о митрополите Кирилле III (II).

Непосредственно перед татарским нашествием в 1237-м году прибыл в Киев новый митрополит, грек Иосиф. Он мог быть избран и поставлен только в Никее, так как Константинополь с 1204-го года был в руках крестоносцев-латинян. Православный император и патриарх находились в Никее. Но едва митрополит Иосиф прибыл в Киев, как по Руси, по государству Рюриковичей прокатилась первая волна монголов. Что случилось с митрополитом Иосифом — неизвестно: был ли он убит, или же поспешил возвратиться в свою страну — неизвестно: летописи отмечают только его прибытие в Киев в 1237-м году — и дальше не говорят о нем ни слова.<sup>234</sup> Едва только первая (1237) и вторая волна (1238) монголов схлынули, как стала вдовствовать патриаршая кафедра в Никее (1240-1243) и потому митрополит в Киеве не мог быть поставлен. Чтобы Церковь не остава-

<sup>233</sup> Галичанин родом, избран 1242, посвящен в 1249-м году, † 1280.

<sup>234</sup> Е. Голубинский: История Русской Церкви. Первая половина второго тома. Москва, 1900, стр. 50.

лась без архипастыря в такое тяжелое время, галицкий князь и епископат избрали одного местного уроженца, Кирилла, на митрополичью кафедру (1242). Но избранный митрополит должен был отправиться в Никею, чтобы получить посвящение и поставление от патриарха и утверждение от императора. Как предполагает Голубинский, греки теперь дали свое согласие на поставление митрополитом киевским не грека потому, что между греками не находилось никого, кто бы захотел идти в страну, разоренную татарами и находящуюся под постоянной угрозой нового татарского нашествия.<sup>235</sup> Кирилл прибыл в Никею лишь в 1249-м году. Вероятно, между 1242 и 1249-м годом велись переговоры между галицким князем и патриархом, и переговоры эти могли начаться только после интронизации патриарха Мануила II (1243-1255). Вполне понятно, что при создавшихся политических условиях пути сообщения были крайне затруднены, с одной стороны — татарами, с другой стороны — засевшими в Константинополе крестоносцами. И когда новопоставленный митрополит киевский Кирилл возвратился на Русь из Никеи, он утвердил свою резиденцию не в разоренном татарами Киеве, а разъезжал по своей обширной митрополии и в 1274-м году созвал собор русской церкви не в Киеве, а во Владимире-на-Клязьме.

Вероятно, в Никее митрополит Кирилл обязался следовать в своей митрополии никейским церковным порядкам. Между тем в Никее, несмотря на блеск императорского двора, не было больше возможности в полном объеме поддерживать богослужебные и церемониальные церковно-придворные порядки константинопольского храма св. Софии и большого императорского дворца.<sup>236</sup> Кроме того, во времена Никейской империи (значит, до середины 13-го века) начали понемногу распространяться и в соборных храмах святогорские богослужебные порядки (тесно связанные с порядком святогробским — Иерусалимским). Вероятно, в связи со всеми этими обстоятельствами, возникли и

<sup>235</sup> Голубинский, там же.

<sup>236</sup> Так как после завоевания Константинополя крестоносцами этот богослужебный чин стал приходить в упадок, так что во время св. Симеона Солунского († 1429) песенное последование совершалось еще только в его кафедральном храме. — Migne: *Patrologiae cursus compl.*, ser. gr., Т. 155, стр. 553. — Е. Голубинский: *История Русской Церкви*, Т. I., первая половина тома. Москва, 1900. — М. Скабалланович: *Толковый Типикон*. Киев, 1910, стр. 372-393.

некоторые изменения в системе богослужебного пения, тогда как русские продолжали придерживаться прежней богослужебной практики Великой Церкви («τῆς μεγάλης ἐκκλησίας»).

Даже после изгнания крестоносцев из Константинополя (1261) Палеологами богослужение в Константинополе не было таким же самым, как было до владычества крестоносцев. В течение полувеков эволюция богослужебных порядков у греков не была проделана с ними, вместе с русскими. Этого не могло быть уже потому, что из-за политических перемен, с одной стороны — занятием Константинополя крестоносцами, с другой стороны — татарскими нашествиями на Русь, непосредственный контакт с греками был очень затруднен. Так возникли различия: русские придерживались порядков, бывших до занятия Константинополя крестоносцами (1204), в то время как в Никее и после 1261-го г. (изгнание крестоносцев) даже в Константинополе кое-что в этом отношении переменялось. И, понятно, в русской митрополии должно было произвестись уравнивание богослужебных порядков согласно тогдашней практике патриаршей и императорской столицы.<sup>237</sup>

Насколько реформа собора 1274-го года коснулась богослужебного пения — не ясно, так как акты собора об этом не говорят, но кое-что могло быть решено и без занесения в акты. Многозначительно то, что после этого собора не было написано ни одной известной науке кондакарной певческой рукописи. В святогорском (афонском) монастырском богослужебном чине преобладающее значение получил канон, в то время как кондак постепенно терял свое центральное значение в утрени — и с ним, вероятно, терял значение и кондакарный способ исполнения. Кондак оттеснялся простыми ирмологийными напевами и столповое пение получало преобладающее значение. Одновременно, повидимому, теряло значение и песенное последование, хотя

<sup>237</sup> К особенностям прежних константинопольских порядков, которые собором 1274 г. были названы уже «злоупотреблениями» и были запрещены, относится, например, совершение проскомидии диаконом (по новому порядку проскомидия совершалась только священником), чтение на пасхальной утрени Евангелия епископом (по новому порядку у русских на пасхальной утрени Евангелие вовсе не читается), и некоторые другие дисциплинарного характера постановления. См.: М. Лисцын: Первоначальный славяно-русский типикон. С.-Петербург, 1911, стр. 16.

его следы оставались еще отчасти до середины 17-го века в богослужебных порядках новгородского храма св. Софии, и даже до 1917-го года в чине Московского Успенского Собора.<sup>238</sup> Новый, реформированный богослужебный порядок повлек за собой отмену некоторых прежних родов пения и дал преимущество тем формам богослужебного пения, которые наиболее соответствовали реформируемому богослужебному порядку. Поэтому, вероятно, не было больше потребности в сложном и виртуозном кондакарном пении. И этот род пения был оттесняем и, возможно, преобразуем, и остался только для тех песнопений, которые были предназначены для того, чтобы заполнять время во время каких-либо литургических действий. К таким песнопениям принадлежат, например, причастны, которые положено петь во время причащения священнослужителей в алтаре.<sup>239</sup> Кроме того, можно думать, сокращалось и участие народа в пении (например — конечных слов кондака, повторения за певцом ипакои, и т. д.); это пение стало понемногу исполняться только певцами (а не всеми присутствующими), или же пение стало заменяться чтением.

Итак, мы полагаем, что одной из причин падения и забвения кондакарного пения (и, следовательно, также и его нотации, ставшей поэтому ненужной), были некоторые богослужебные изменения, проведенные на соборе 1274-го года.<sup>240</sup> Действительно, не известно никакого кондакаря из второй половины 13-го века, из времен митрополита Кирилла II, а также никаких кондакарей из времени митрополита-грека, Максима (1283-1305), который старался об уравнении богослужебных порядков в своей митрополии с современной ему греческой практикой.<sup>241</sup>

<sup>238</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 31, 43.

<sup>239</sup> Причастен (κοινωνικον, κληρικὸν в некоторых рукописях искажено: кенаникъ), как известно, есть стих из псалмов (в виде редкого исключения — из других книг Священного Писания, напр., причастен на Преполовение), в конце стиха поется «Аллилуйя». Уставные мелодии причастных стихов очень мелизматичны, так как во время пения этого стиха происходит в алтаре причащение священнослужителей, что особенно при большом числе сослужащих требует времени. Текст же причастного стиха — короткий. В описываемом периоде причастный стих исполнялся кондакарным способом, что требовало времени.

<sup>240</sup> Подробнее об этом см.: И. Гарднер: К вопросу об исчезновении кондакарного пения. «Православная жизнь», Джорданвилль, 1962, № 5, стр. 7-17.

<sup>241</sup> Е. Голубинский: История Русской Церкви. Т. 2, вторая половина. Москва, 1900, стр. 92.

Как-никак процесс вытеснения соборно-кафедрального богослужебного порядка с его виртуозным кондакарным пением и богослужебного монастырского студийского порядка монастырским порядком святогорско-святоградским не только для монастырей, но и для соборных, кафедральных и приходских храмов, закончился в основном только к 1401-му году, при митрополите Киприане,<sup>242</sup> причем, при введении своих реформ Киприан ссылается на современную ему практику св. Софии Константинопольской.<sup>243</sup> Но это относится уже к следующему периоду нашей истории, к которому мы вскоре и перейдем.

Наконец, еще одна возможная причина забвения кондакарного пения: фактор моды и вкуса. Нечто параллельное тому, что произошло в середине 17-го века и сходно тому, как в 19-м веке стиль немецкой романтики вытеснил отчасти итальянский стиль в богослужебном хоровом пении. Возможно, что после расцвета кондакарного стиля наступила своего рода реакция: потерялся вкус и эстетическое понимание утонченного, искусственного, возможно даже, что в некоторых чертах выродившегося стиля: «мода» прошла.

В течение 13-го века русские певцы стали, очевидно, более самостоятельными и развитие богослужебного пения в русской митрополии не идет более в ногу с развитием византийского богослужебного певческого искусства. Если до тех пор греческие певцы служили образцом и рассматривались как таковым, то теперь это положение меняется.

Во второй половине 13-го века (значит, после изгнания латинян из Константинополя), в Византии была произведена значительная реформа церковного пения. Реформатором был выдающийся придворный певец, впоследствии монах Лавры преподобного Афанасия на Афоне, Иоанн Кукузел, живший в конце 13-го - начале 14-го века.<sup>244</sup> Реформа эта касалась, главным образом, нотации. Эту, при Иоанне Кукузеле реформированную нотацию, аббат Тибо назвал «кукузелевой нотацией»,<sup>245</sup> другие называют ее «нотацией

<sup>242</sup> Грек или огреченный болгарин, по фамилии Цамблак, 1381-1385 и 1390-1406.

<sup>243</sup> М. Лисицын, цитированное сочинение, стр. 30, 32.

<sup>244</sup> Egon Wellesz: A History of Byzantine Music and Hymnography. 2-е издание. Oxford, 1961, 8<sup>о</sup>, 461 стр., 7 таблиц. Стр. 216, 230, 261. Веллес упоминает (стр. 216) одну рукопись 1302-го года, написанную самим Кукузелем.

<sup>245</sup> Употреблялась в греческой церкви от 13-го века до 19-го века. Эгон Веллес, цитированное выше сочинение, стр. 261.

с ипостасями»,<sup>246</sup> а Веллес назвал ее «поздне-византийской», «кукузелевской, святоградско-псалтической, 14-19-го века нотацией» («Late byzantine notation Koukouzelean hagierolite-psaltique: 14th-19th century»)<sup>247</sup> Г-жа Паликарова-Вердейль полагает,<sup>248</sup> что большие знаки верхнего ряда кондакарной нотации имеют значение «великих ипостасей» кукузелевской нотации. Но кукузелевская реформа имела место в конце 13-го века и в 14-м веке, когда на русской территории не было больше написано каких-либо известных рукописей с кондакарной нотацией. Но знаки этой нотации известны в русских памятниках лет за 200 до Кукузеля. Значит, эти типичные кондакарные певческие знаки не могут быть поставлены в связь с кукузелевской реформой. Мастеропевческая деятельность Иоанна Кукузеля началась около 1302-го года, он был жив в 1355-м году. Его реформа не оказала никакого влияния на русское богослужбное пение и его нотации. По крайней мере нельзя обнаружить следов кукузелевской реформы греческой нотации в памятниках столповой нотации конца 13-го и 14-го века. А, как было уже сказано, в 14-м веке кондакарная нотация в русской митрополии больше уже не была в употреблении.

Отсюда можно заключить, что в это время церковно-музыкально-певческие влияния греческих, константинопольских или святогорских певцов (ибо Иоанн Кукузель был монахом на Афоне) на богослужбное пение русских мастеров не были уже такими интенсивными, какими были в начале нашего периода. Развитие восточно-славянского, русского богослужбного пения имело свои пути, если даже в начале образцами и служили греческие напевы и даже греческая манера пения. Теперь же реформа византийского богослужбного пения и его нотации проходили мимо русской митрополии. Хотя в некоторых епархиях (например, в Ростове), и после конца 13-го века правый хор пел на славянском языке, а левый — на греческом.<sup>249</sup> Неизвестно, пели ли эти хоры одни и те же напевы и в одинаковой манере, но ничто не вынуждает нас думать, что это были непременно одинаковые напевы и одинаковая манера петь, и что разница

<sup>246</sup> Эгон Веллес, цитированное выше сочинение, там же.

<sup>247</sup> Паликарова-Вердейль придерживается классификации Веллеса. Паликарова-Вердейль, цитированное сочинение, стр. 76. О Кукузеле — стр. 80, 82, 87, 114. — Эгон Веллес, цитированное сочинение, стр. 262.

<sup>248</sup> Стр. 141.

<sup>249</sup> Металлов: Богослужбное пение... , стр. 152.

состояла только в языке песнопений. Нужно думать, что если пели на греческом языке, то и певшие были не русские певцы, а греки, и, следовательно, пели в греческой манере.

Можно предположить, что творческой фантазии русских мастеров пения могла быть допущена известная свобода, что было понятным греческим клирикам и не рассматривалось ими как нечто недопустимое. Не невмированные богослужебные книги упоминают о способах исполнения песнопений лишь в самых общих чертах. Так, можно предположить, что пение греческой церкви считалось только как самый общий образец, которому вовсе не нужно следовать педантически точно, для всех, без исключения, песнопений. Поэтому вполне мыслимо, что при случае, по желанию, могли быть подражания и каким-либо другим напевам, или даже возникали новые мелодии. Но такие, не будучи закреплены записью, ускользают от нашего внимания. А именно здесь и оказываются не абсолютно невозможными какие-нибудь западные влияния. Но при этом дело касается только музыкального п р и н ц и п а , а не точного перенесения чужих напевов на русскую почву. Так, например, мы не считаем безусловно невозможным и исключенным применение к гласовому пению западных гласовых тональностей. На эту возможность намекает упомянутая нами выше разница в методе нумерации гласов в славянских богослужебных книгах, сравнительно с византийской и с латинско-грегорианской системой.

Ни один из вышеприведенных факторов не действовал один и не имел исключительного значения для упадка и постепенного забвения кондакарного пения. Этот процесс, думаем мы, был результатом взаимодействия всех здесь перечисленных факторов, причем монгольское нашествие не имело р е ш а ю щ е г о значения, а только могло ускорить процесс вытеснения кондакарного пения столповым. Главное значение имели реформы богослужебных порядков, то есть — литургический фактор. Косвенное значение имеет взятие Константинополя крестоносцами и продолжавшаяся 70 лет более или менее самостоятельная жизнь русской митрополии (1204-1274) в то время, как непосредственный контакт с константинопольским патриархом был в высшей степени затруднен политическими обстоятельствами.

Многозначительно то, что до сих пор неизвестно никакого постановления или какого-либо указания, или хотя бы



какого-либо замечания об отмене кондакарного пения. Вероятно, вообще не было на этот счет никакого распоряжения или указания. Поэтому мы можем предположить, что кондакарное пение, после того как перестали писаться певческие рукописи с кондакарной нотацией, могло еще практиковаться и раздаваться в храмах. Другими словами, кондакарное пение не вдруг исчезло. Мы можем представить себе это так: Без сомнения, во время собора 1274-го года имелись еще не старые (так, лет по 30-ти) певцы, которые хорошо знали этот род пения и соответствующую ему нотацию. Когда им было по 50 лет, т. е. около 1285-го года, они могли еще обучить искусству кондакарного пения и тайнам кондакарной нотации (а также и тайнам хиромии) 20-летних учеников. А эти последние, когда им было лет по 45-50 (значит, около 1340-го года) могли передать кое-что из этого искусства некоторым ревнителям, хотя певческих книг с кондакарной нотацией больше уже не писалось. Следующее поколение церковных певцов могло уже кондакарную нотацию едва знать. И, таким образом, кондакарная нотация и кондакарное пение при устном предании так русифицировалось и преобразовалось, что не имело больше ничего общего с тем видом кондакарного пения, который этот род пения имел сперва, в годы своего процветания (11-12-й век). А специфическая, для этого рода пения специальная нотация стала излишней. И, таким образом, думаем мы, потеряли кондакарное пение и его нотация свое значение.

Начался новый период: период единого господства столпового пения и соответствующей ему столповой нотации. К рассмотрению этого, третьего периода первой эпохи истории богослужебного пения русской церкви мы и переходим.

## Глава 8

## ТРЕТИЙ ПЕРИОД

## ПЕРИОД ГОСПОДСТВА ОДНОГО СТОЛПОВОГО ПЕНИЯ

Церковно-политическая обстановка. — Митрополиты. — Новгород. — Ослабление контактов с Западом. — Певческие памятники. — Размножение монастырей и Ирмологи. — Отголоски кондакарного пения. — Выдающиеся певцы. — Певческое образование. — Песнотворцы; возможное южнославянское влияние на пение. — Государевы певчие дьяки. — Хомония. — Азбуки. — Предполагаемая реформа нотации. — Путь и демество.

Первая половина третьего периода истории богослужебного пения русской православной церкви — самая бедная в отношении письменных богослужебных певческих памятников. Продолжительность всего третьего периода можно считать от самого начала 14-го века и до первых лет 16-го века. Даже в сравнении с предыдущим периодом для третьего периода у нас сохранилось меньше певческих памятников, чем их сохранилось из второго периода.

Главной характеристикой третьего периода мы считаем отсутствие памятников кондакарного пения. Из этого мы вправе заключить с большой вероятностью, что уже в первой половине третьего периода тот род пения, который мы, следуя Разумовскому, называем кондакарным, совершенно вышел из практики, оставляя место только одному столповому пению.

Как было уже нами раньше говорено, хронологически-точная граница между вторым и третьим периодом очень расплывчата, и характерные черты третьего периода, присущие только ему, выявляются с совершенной определенностью в течение 14-го века. Поэтому разграничение периодов

более или менее условно. Главным признаком окончания третьего периода и перехода его в новый, четвертый, период мы считаем появление новой системы безлинейной нотации, путевой, и ясное упоминание о демественном пении. Между выходом из практики кондакарной нотации и появлением путевой нотации, в конце 15-го века, безраздельно царит столбовая нотация. Поэтому мы можем считать продолжительность третьего периода круглым счетом — 200 лет.

В церковно-политическом отношении это было для русской митрополии тяжелым временем. Татары периодически совершали свои опустошительные набеги на центральные и юго-западные области Руси. Русские православные князья, потомки Рюрика, из суверенных государей превратились (не исключая и Великого Князя) в вассалов Великого Хана. И только Новгород и северные и северо-западные области Руси не были разорены монгольскими волнами. Но в то же время юго-западные области Руси — Галиция, Волынь, Белая Русь — начали обособляться от центральных и северных русских областей. Православный епископат начал в тех областях стремиться (вероятно, не без побуждения местных князей) к некоторой независимости своих епархий от митрополита Киевского. А митрополит Киевский не пребывал теперь в Киеве; Киев был совершенно разорен татарами. Грек митрополит Максим (1283-1305) окончательно сделал своей резиденцией Владимир на Клязьме. А наследник митрополита Максима, галичанин св. Петр (1308-1326), перенес в 1325-м году свою резиденцию в Москву. Как ни мала тогда была Москва, но она осталась резиденцией митрополитов на все последующие века; несмотря на это, митрополиты еще долгое время сохраняли титул митрополитов Киевских.

Юго-западные и западные области киевской митрополии во время рассматриваемого периода подпали власти литовских и польских правителей, которые принадлежали к римской церкви и к латинскому церковно-культурному кругу. Естественно, что эти правители не были расположены к русскому Великому Князю и к удельным князьям центрально-русских областей. Князь Московский во время рассматриваемого периода постепенно поднимался в своем значении до положения единодержавного владыки и пытался, не без успеха, сбросить монгольское иго и освободиться от вассальных отношений к Великому Хану. Одновременно

усиливалась тенденция сделать православную церковь в центральной и северной Руси более или менее независимой от Константинополя, во всяком случае оставаясь в каноническом общении со всеми православными патриархами. Ферраро-Флорентийская уния (1438-1439) и скоро за ней последовавшее завоевание Константинополя турками (1453), окончательное падение византийской столицы, водворение вместо православного византийского императора — мусульманина, турецкого султана, помогали такому стремлению русской церкви.

В области литургической наш период замечателен введением единообразного монастырского богослужебного устава афонско-святоградского (Иерусалимского) типа не только для монастырей, но также для соборных и приходских храмов. Также очень характерно для третьего периода истории русского богослужебного периода особенно энергичное распространение монашества и монастырей. А вместе с тем, насколько можно судить по певческим памятникам, — особое развитие монастырского пения — столпового пения, знаменного роспева. Это тоже можно считать характерной особенностью третьего периода.

Что же касается богослужебного пения в юго-западных частях прежнего государства Рюриковичей, то оно представляет собой еще совершенно не исследованную область — по крайней мере, что касается нашего периода. Немножко больше света имеем мы для следующего, четвертого периода первой эпохи в истории богослужебного пения русской православной церкви.

**Митрополиты.** Этот экскурс в область истории русской церкви, экскурс, не имеющий, как будто, прямого отношения к истории богослужебного пения, — в значительной степени определяет общую тенденцию русской церковной культуры в целом и постепенное укрепление национально-русских стремлений в непрерывной связи с православной церковью, все еще на Руси являющейся одной из многочисленных митрополий Константинопольского патриархата.

В нашем периоде центр митрополии под влиянием татарских набегов, как выше было сказано, окончательно переместился из Киева на северо-восток Руси. Но во время управления митрополита Максима патриарх Константинопольский, уступая просьбам галицких и литовских князей,

поставил для Литвы и Галиции отдельного митрополита. Таким образом, возникло не только политическое, но и церковно-административное разделение русской митрополии. Это разделение развивалось дальше, так что эти области вели свою церковную жизнь и развивали свои варианты богослужебного пения, исходя из до тех пор общего и единообразного богослужебного пения русской митрополии. Так, преемником грека-митрополита Максима стал галичанин, митрополит Петр. Он был предложен галицкими князьями константинопольскому патриарху как кандидат в митрополиты Киевские (и тем самым — в первоиерархи всей русской церкви), и патриарх уступил желанию галицких князей. Но Петр сильно разочаровал своих избирателей тем, что он стал поддерживать политику не своих избирателей, а политику Великого Князя (которым тогда был Михаил II Ярославич, тверской, 1305-1318).<sup>1</sup>

Это тоже было причиной тому, что галицкие князья просили у патриарха отдельного митрополита для своих княжеств. Но лишь после 1353-го года начинается непрерывный ряд отдельных митрополитов Галицких и Литовских; эти митрополиты с 1458-го года стали носить титул «митрополитов Киевских и Галицких».

После митрополита Петра на митрополичью кафедру был возведен грек Феогност (1328-1353), а ему наследовал, по его же представлению патриарху, митрополит Алексей (Бяконт), русский, из знатного рода, иноземного происхождения (1354-1378). Митр. Алексей был для своего времени высокообразованным человеком, прекрасно знал греческий язык, и во время своего 24-х летнего управления русской митрополией выказал себя не только святой жизни архипастырем, но и выдающимся государственным деятелем. Он несколько раз посещал Константинополь и сумел противостоять интригам с русской стороны и со стороны галицкой, и, что гораздо труднее, — даже выйти победителем из сети интриг с греческой стороны.

<sup>1</sup>Как известно, права и титул Великого Князя русского во время монгольского ига давались Великим Ханом Золотой Орды; поэтому не всегда Князь Киевский, а потом князь Владимирский, и др., бывал теперь Великим Князем. Таковым мог стать, по решению Хана, и князь другого удела. Только после того, как московский Князь Иоанн I Данилович, Калита (1328-1340), получил титул Великого князя, началось постепенное возвышение Москвы и переход великокняжеского престола и титула от отца к сыну.

После него кафедру занимали митрополиты-греки, которые последовали после двухлетнего вдовства русской митрополии: Киприан (Цамблак, дважды: 1381-1385 и 1390-1406) и Фотий (1410-1431). В 1436-м году в митрополиты русские был константинопольским патриархом поставлен грецизированный болгарин Исидор. Но в 1441-м году он был русскими изгнан, так как он признал Флорентийскую унию и намеревался ввести ее и в русской митрополии. После Исидора наступило вдовство кафедры, продолжавшееся до 1448-го года. И после этого вдовства на митрополичьей кафедре мы видим непрерывный ряд русских митрополитов: Иона (Одноуш, 1448-1461, при котором русская митрополия стала практически автокефальной); Феодосий (Бывальцев, 1461-1464); Филипп I (1464-1473); Геронтий (1472-1489); Зосима (Бородатых, 1489-1494, низложенный за сочувствие к ереси жидовствующих).

Таким образом, во время нашего периода византийское влияние становилось все менее сильным, а после Флорентийской унии, а тем более после падения Византии — почти вовсе прекратилось.

Вместе с неудачной попыткой Исидора ввести в русской церкви унию, возникает в московском княжестве некоторое сомнение в православности греков. Но, вместе с тем, возникло и убеждение, что только русские, под митрополитом из русских же, сохранили православие во всей чистоте и во всех его формах.

К этому присоединилось еще завоевание Константинополя турками в 1453-м году. Православный патриарх Константинопольский стал теперь подданным мусульманского султана.

Но русская митрополия изменила объем своей территории на Западе. Как выше уже упоминалось, после монгольского нашествия галицкие епархии оказались на территории, подвластной литовским князьям,<sup>2</sup> а немного позже на территории польско-литовских князей, принадлежавших к католической церкви. Политическое отделение областей, принадлежащих польско-литовским государям, от областей, принадлежащих русскому Великому Князю и относящимся

<sup>2</sup> Последним Великим Князем Галицким был правнук Великого Князя Галицкого, Даниила Романовича, и литовского Великого Князя Миндовга, Болеслав, внук Великого Князя литовского Шварна и сын Великого Князя литовского Тройдена (1270-1283).

к нему удельным князьям, побуждали западных князей проводить также у себя и отделение православных епархий от юрисдикции митрополита, пребывающего в Москве. Последний, хотя и пребывал в центрально-русских областях, но по-прежнему еще имел исторический титул митрополита Киевского. А именно Киев и находился теперь на территории княжества Литовского.

Так, в конечном итоге, произошло разделение первоначальной единой русской митрополии на две административно друг от друга независимые части: восточную, где Великий Князь и удельные князья находились в вассальных отношениях к Хану Золотой Орды, и западную, где удельные князья оказались в вассальных отношениях к Великому Князю Литовскому (а позже — к королю Польскому). В то время, как в восточной части ревниво оберегали обычаи и предания, унаследованные от киевского периода политической и церковной истории, и принципиально отвергали западные культурные влияния, — в западной части теперь разделенной митрополии западные культурные влияния и вместе с ними латинские церковно-культурные влияния были, естественно, сильны.

О каком-либо монгольском влиянии на церковную культуру восточной части бывшей единой русской митрополии не может быть речи. Монгольские завоеватели были сперва язычниками-шаманитами, а потом стали мусульманами. Религиозные различия между татарами и русскими (скажем: между азиатами и европейцами) были так резки, что о каком-либо воздействии не может быть и речи. Религиозная терпимость монголов достаточно известна: в главной резиденции ханов Золотой Орды, Сарае, была даже основана епархия русской православной митрополии.<sup>3</sup>

Иначе обстояло дело в западной части бывшей единой русской митрополии. Там православные жили под католическими князьями, вместе и среди католического населения. Если даже не принимать во внимание неизбежной борьбы за сохранение национальности и ее обычаев, — все же известные воздействия католического окружающего мира и

<sup>3</sup> Правящий епископ имел титул «Епископ Сарский и Подонский»; Сарский — по ханской столице Сараю, Подонский — «по Дону». Позже, когда эта епархия была упразднена, епископы Сарские и Подонские пребывали в Москве, в части города Крутицы, и были викариями патриарха Московского с титулом «Крутицких».

западной церковной культуры (и особенно — музыкальной стороны этой культуры) были неизбежны. Оба вероисповедания — православное и латино-римское, хотя и находились в это время в сильных противоречиях, все же имели очень много общего. Иногда, в некоторых деталях, разница — минимальная. Поэтому естественно, что постепенно и незаметно православные в юго-западной части митрополии могли усвоить некоторые элементы западной церковной культуры, — что для восточной части русской митрополии почти не может быть вероятным.

К сожалению, до сих пор неизвестно точно, имеются ли письменные певческие памятники православного богослужбного пения, которые были написаны на территории западной русской митрополии во время рассматриваемого периода. И вообще, история богослужбного пения в этой области совершенно еще не затронута наукой.

Этот беглый обзор митрополитов православной русской церкви мы считаем необходимым для того, чтобы читатель мог лучше ориентироваться в культурных условиях бытия православной церкви в государстве Рюриковичей, в рамках которого развивалось православное богослужбное пение.

**Новгород.** Монгольское нашествие, взятое вместе с междоусобицами удельных князей и с борьбой за великокняжеский престол, несколько тормозили нормальное развитие церковной культуры, а следовательно, и богослужбного-певческого искусства. Внешние условия были подавляющими; жизнь в городах — неуверенной. Даже великокняжеский престол не был постоянным: Великие Князья резидировали то во Владимире-на-Клязьме, то в Костроме (Василий I, 1272-1276); Димитрий I (1276-1294 в Переяславле Залесском), потом в Городце-на-Волге (Андрей III, 1294-1304), в Твери (Михаил III, 1305-1318, замученный в Орде и причисленный к лику святых); во Владимире-на-Клязьме (Георгий III, 1319-1322); в Москве (Димитрий II, 1326), и лишь начиная с Иоанна I Калиты (1328-1340) титул и положение Великого Князя остались за князьями Московскими;<sup>4</sup> Иоанн IV (Грозный, 1533-1584), сохранив титул Князя Московского, принял 16-го января 1547-го года титул царя.<sup>5</sup>

<sup>4</sup>Исключение: Великий Князь Димитрий II (1359-1363) был князем суздальским.

<sup>5</sup>С тех пор все русские государи, до последнего императора, Николая II (1896-1917), имели в своем полном титуле также титул «Царя Московского». — Последним киевским князем с титулом Великого Князя был Владимир IV, 1224-1240.



С победой Великого Князя Дмитрия Донского над Ханом Мамаем на Куликовом поле стал слабеть и постепенно рассеивался страх перед непобедимостью татар. Вассальные отношения к татарам были прекращены Великим Князем Иоанном III (1462-1505) и тем была дана возможность возвышению Москвы как политического и церковного центра Руси — теперь уже Московского царства. Но, как уже мы видели, Москва фактически начала становиться главным городом русской митрополии уже с 1325-го года.

В это бурное время только Новгород и церковно зависимый от него Псков не были затронуты татарами.<sup>6</sup> Новгород фактически был аристократическо-плутократической республикой, которая номинально признавала государственное главенство Великого Князя, но вела, как город Ганзейского Союза, свою самостоятельную политику. Архиепископ Новгородский, избиравшийся большей частью новгородцами, посвящался и утверждался митрополитом в Киеве или в других местах резидирования митрополита. Архиепископ Новгородский пользовался особыми, довольно большими привилегиями и во многих отношениях чувствовал себя мало зависимым от митрополита. Первый удар этой самостоятельности Новгорода нанес Иоанн III, который в 1476-м году посетил Новгород и сильно ограничил его автономию. В 1570-м году его внук, Иоанн IV, Грозный, совершенно уничтожил новгородскую самостоятельность. Не лишено значения, что при этом весьма значительное число скоморохов, очень любимых в Новгороде, и очень известных благодаря их музыкальному искусству, было в 1572-м году переселено в Москву.<sup>7</sup>

Но до тех пор, после падения Киева, Новгород был важным центром богослужебно-певческого искусства. Хотя имеется очень мало известных певческих рукописей из рассматриваемого периода — некоторые последующие факты заставляют нас думать, что в нашем, столь бедном певческими памятниками периоде Новгород оставался значительным центром церковно-певческой культуры. Н. Финдейзен<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Нужно заметить, что Псков постоянно был угрожаем с запада, и в мирное время поддерживал с западными соседями оживленные контакты.

<sup>7</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории музыки в России. Выпуск II, Москва-Ленинград, 1928, стр. 145-150.

<sup>8</sup> Н. Финдейзен, цитированное сочинение, вып. I, часть II, стр. 121 и след.

пишет о процветании общемузыкальной жизни в Новгороде, что, между прочим, нашло отражение во многих миниатюрах и заглавных буквах некоторых литургических рукописей (например, в одном Евангелии 1358-го года новгородского происхождения). Но верные и надежные известия о выдающихся новгородских мастерах богослужебного пения мы имеем лишь из второй половины 16-го века, что относится уже к четвертому периоду первой эпохи в истории богослужебного пения русской православной церкви.

**Ослабление контактов с Западом.** В то время, как в киевском периоде русской истории, как говорилось в предыдущей главе, контакты с западными странами латинского культурного круга были сравнительно оживленными, теперь, после монгольского нашествия, они становились все слабее и слабее. Больше того. Литовцы и поляки, которым стала принадлежать западная часть удельных княжеств дома Рюриковичей, относились враждебно к московскому князю. Московский круг удельных князей начал культурно отделяться от инаковерующего Запада. Отношения с Византией все более и более затруднялись до половины 15-го века. Пути в Византию в южном и юго-восточном направлении были в руках татар и пользование этими путями во многом зависело от добрых отношений русских князей с ханами Золотой Орды.

Так, например, когда митрополит Алексей, имея титул митрополита Киевского, находился в объезде своей необыкновенно пространной митрополии, 1358-м году он прибыл в Киев.<sup>9</sup> Там, с ведома литовского князя Ольгерда,<sup>10</sup> он был ограблен и избежал пленения только тайным бегством.<sup>11</sup> Польский король Казимир требовал в 1370-м году от константинопольского патриарха особого митрополита для Галича, и грозил, что в случае отказа он вынужден будет всех русских в своем государстве «крестить в латинскую веру».<sup>12</sup> Такие трудности митрополита при управлении западной частью его

<sup>9</sup> Княжества Полоцкое, Туровское, даже Киевское, часть Волыни, во время литовского Великого Князя Гедимина (1315-1341) попали в руки литовских князей; галицкие князья попали во власть поляков. — Карташев, I, стр. 313.

<sup>10</sup> В 1317-м году константинопольский патриарх Иоанн Глика (1316-1320) основал для Литвы отдельную митрополию в Литвабаву, но эта митрополия была недолговечной.

<sup>11</sup> Карташев, I, стр. 318.

<sup>12</sup> Карташев, I, стр. 319.

митрополии вели к усилению латинских культурных влияний на православных в тех областях (которые впоследствии получили название *Окраины — Украины*).

В то время, как жизнь в западной части Руси начала постепенно терять наследие византийской культуры, которая в предыдущем периоде была образцом, — православная церковь старалась сохранить, насколько возможно, полученную ею от Византии, 300 лет перед тем, церковную культуру (хотя бы и прошедшую, быть может, через южнославянский фильтр).

Но 300 лет — довольно большой срок, чтобы в формах этой культуры не произошло некоторых перемен, не заметных для одного или даже двух поколений. Эти перемены находятся в зависимости и от внешних условий, а также и от этнографических и психологических факторов.

**Памятники.** 14-й век — самый бедный в отношении письменных богослужебных певческих памятников. Металлов<sup>13</sup> утверждает, что из всего этого столетия до нас дошло лишь пять певческих богослужебных рукописей: четыре стихираря и один ирмологий. Все эти рукописи — среднерусского происхождения.

1) Древнейшая из этих рукописей принадлежала библиотеке Троице-Сергиевой Лавры, № 22. Она датирована 1303-м годом, писал ее некий Епифаний.<sup>14</sup> Рукопись представляет собой стихирарь, в котором нотацией снабжена только первая евангельская стихира; остальные песнопения певческими знаками не снабжены.

2) Стихирарь, тоже из начала 14-го века, библиотеки Московской Духовной Академии, № 3, принадлежала первоначально библиотеке Волоколамского монастыря.<sup>15</sup>

3) Стихирарь середины 14-го века, принадлежит библиотеке бывшего Румянцевского музея (теперь — библиотека имени Ленина), № 420.<sup>16</sup>

4) Стихирарь конца 14-го века библиотеки Троице-Сергиевой Лавры, № 439.

5) Ирмолог середины 14-го века библиотеки бывшей Московской Синодальной Типографии, № 748.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Металлов: Симиография, стр. 16, 87-91.

<sup>14</sup> Металлов: Симиография, стр. 87.

<sup>15</sup> Металлов: Симиография, стр. 88.

<sup>16</sup> Металлов: Симиография, стр. 90.

<sup>17</sup> Нельзя забывать, что эти рукописи находятся теперь в других библиотеках и имеют другие сигнатуры. Нам не удалось установить, в каких библиотеках и под какими сигнатурами находятся теперь эти рукописи.

Приходится удивляться, что из 14-го века до нас дошло так мало певческих богослужебных рукописей, тогда как из 12-го и 13-го века, несмотря на бури монгольского нашествия, дошло до нас значительно большее число певческих памятников. Особенно это удивительно потому, что Новгород, этот большой, богатый, во многом независимый торговый город, не был захвачен вторжением монголов. Скрипторная деятельность могла там развиваться беспрепятственно. И, несмотря на это, до сих пор не известно никаких богослужебных певческих рукописей, написанных в новгородской области в 14-м веке.

Металлов<sup>18</sup> полагает, что такое малое число певческих памятников указывает на то, что у восточных славян наступила, в связи с особенно тяжелыми политическими обстоятельствами — монгольским игом и постоянным вторжением татар — глубокая душевная депрессия. Она влекла за собой общий культурный упадок.

Действительно, 14-й век был бурным временем войн не только с татарами, но и против Литвы (причем литовские князья бывали в союзе с тверским князем против московского князя), и особенно — борьбы удельных князей против все усиливающегося влияния московского князя. Нередко эти удельные князья действовали совместно с татарами. Такие войны были опустошительны; удельные князья не стеснялись избивать христианское население противника, а женщин и детей продавать в рабство. Даже церкви часто не щадились этими православными князьями, того же дома Рюрика: драгоценные иконы, облачения, сосуды разграблялись. Бесчисленные ценности, и между ними — многие книги при этом бывали уничтожаемы.

Достаточно будет одного примера. В 1382-м году, во время отсутствия Великого Князя Дмитрия Донского из Москвы вспыхнул в Москве мятеж. Литовский князь Остей пришел в Москву и водворил порядок. Но 23-го августа появились под Москвой татары под личным предводительством Хана Тохтамыша. Жители заперлись в Кремле, куда отовсюду было свезено все, что люди имели, в том числе и многие книги. Но 26-го августа, уговоренные нижегородским князем, который пришел с татарским войском, осажденные открыли ворота и вышли вместе с клиром торжественным крестным ходом навстречу татарам. Вопреки

<sup>18</sup> Металлов: Симиография, стр. 16.

всем обещаниям, татары перебили и увели в плен жителей Москвы, ограбили церкви, княжескую сокровищницу и частное имущество жителей, и сожгли книги, которые были в большом количестве отовсюду свезены в Кремль.<sup>19</sup>

Это — только один из примеров, правда, один из самых ярких. Но подобные опустошения были в 14-м веке и в начале 15-го века обычным явлением. Мы привели здесь только один пример, как много письменных памятников могло быть при таких опустошениях уничтожено, и что общая обстановка не благоприятствовала какому-либо культурному развитию, не выключая и богослужебно-певческую область. Можно себе представить, что ни у кого не могло быть большой охоты что-либо предпринимать, — раз не было уверенности, что может быть уже на следующий же день татарское войско или войско соседнего и враждебного удельного князя не придет и не уничтожит все заботливо созданное и хранимое.

Таким образом, мы можем 14-й век рассматривать, как время упадка культуры богослужебного пения, но в то же время и как время известного укрепления у с т н о г о п р е д а н и я столпового пения, в связи с преданием писанной столповой нотации. Знания этой нотации должны были прочно существовать: иначе было бы невозможно последующее, в 15-м веке, быстрое умножение письменных певческих памятников со столповой нотацией. Это быстрое умножение певческих памятников мы наблюдаем начиная с 15-го века. При этом нельзя заметить каких-либо существенных, особенно обращающих на себя внимание, перемен в столповой нотации. При этом мы не принимаем во внимание чисто каллиграфическую сторону письма (это составляет научный предмет п а л е о г р а ф и и русского церковного пения).

Только к концу 14-го века и в начале 15-го века, после первой победы русских над татарами (1380, на Куликовом поле), можно отметить начало некоторого оживления духовной и культурной деятельности на Руси.

Письменные богослужебные певческие памятники в 15-м веке становятся так многочисленны и дошли до нас в таком количестве, что было бы очень затруднительно их перечислить. Они были разбросаны по различным государственным,

<sup>19</sup>С.М. Соловьев: История России. II, Т. 3, Москва, 1960, стр. 289-290.

церковным и частным собраниям.<sup>20</sup> Металлов перечисляет 28 певческих рукописей из того времени: 8 стихирарей, 1 Триодь, 14 ирмологов — а также и новую категорию певческих книг (Трезвон, представляющую собой, собственно говоря, разновидность стихирарей); 4 октоиха и 1 трезвон. Перечисленные Металловым рукописи — самые известные и самые важные. Металлов пишет при этом, что в его время (он писал это в 1912 году) имелось еще много подобных рукописей в различных частных собраниях и, вероятно, в книгохранилищах различных монастырей, а также — в частном владении старообрядцев, — так что число таких памятников, не учтенное в то время, когда Металлов писал свой труд, должно было быть велико. Также нужно предположить, что во время разграбления частных библиотек в годы, последующие 1918-му году, многие такие рукописи могли затеряться и вообще быть уничтожены. Сюда же нужно причислить и реквизиции богослужебных книг и рукописей, производившиеся у старообрядцев во время преследования их, особенно в царствование императора Николая I (1825-1855).

Во всяком случае, внезапное увеличение количества певческих памятников после 14-го века весьма многозначительно. Оно свидетельствует о сильном оживлении церковно-культурной жизни, и в то же время — о потребности в таких певческих богослужебных книгах, о поднявшемся спросе на них. Особенно обращает на себя внимание резкое увеличение сохранившихся до нас ирмологов по сравнению с числом ирмологов из домонгольского времени.

Из стихирарей особенно заслуживают внимания два стихираря из середины 15-го века (оба — библиотеки Троице-Сергиевой Лавры, №№ 408 и 409), в которых содержится каталог певческих знаков столповой нотации с названиями этих знаков. Это — до сих пор древнейшая из известных рукописей с каталогом именованных певческих знаков. Немного дальше мы еще возвратимся к таким каталогам певческих знаков, т.н. «азбукам».<sup>21</sup> Это — древнейшие источники, в которых приведены названия певческих знаков, так что мы только начиная с середины 15-го века можем с уверенностью говорить о названиях певческих знаков столповой нотации.

**Размножение монастырей и ирмологи.** Как только

<sup>20</sup> Металлов: Симиография, стр. 17.

<sup>21</sup> Металлов: Симиография, стр. 17.

что было сказано, число певческих (невмированных) ирмологов в 15-м веке превышает число других богослужебных певческих книг. Даже принимая во внимание потери и уничтожения певческих богослужебных рукописей, перевес ирмологов очевиден. По-видимому, ирмолог со временем стал самой употребительной певческой книгой.

Причиной этого могло быть особенно сильное распространение монашества и монастырей в течение 15-го века. Возможно также, что эта самая причина благоприятствовала всестороннему распространению святогорского типикона за счет соборно-кафедрального и приходского порядка богослужения. А именно, в монастырском святоградском-святогорском богослужебном чине канон занимал центральное положение в утрени. Кроме того, канон был и в чисто монастырском богослужении, на повечерии. Для исполнения канона, особенно в тех случаях, когда тропари песней пелись по образцу ирмосов (а не читались, как теперь), невмированные собрания ирмосов были необходимы: их нужно было постоянно иметь под рукой.

Кроме того, мы должны еще учесть и то обстоятельство, что внешние обстоятельства, о которых мы говорили выше, мало благоприятствовали торжественному и очень благолепному соборному чину богослужения. Главный центр византийской церковной культуры, более или менее находившийся в контакте с Византией, Киев, в рассматриваемое время как культурный центр более не существовал. Митрополит резидировал сначала во Владимире на Клязьме; он часто объезжал свою огромную митрополию, так что он подолгу отсутствовал из своей резиденции. Хотя Владимир на Клязьме был в 12-м и 13-м веке блестящим городом, пытавшимся соперничать с Киевом, в 14-м веке он был монголами часто разрушаем. После каждого разрушения понижался уровень культурной жизни. Только Новгород процветал и потому может рассматриваться как более или менее устойчивый культурный центр.

Мы только что говорили о распространении монастырей. В описываемом периоде возникло вдвое больше монастырей, нежели их возникло в предыдущем периоде.<sup>22</sup> Самым значительным — не по величине, а по влиянию — монастырем в центральной Руси, который получил такое же

<sup>22</sup>Н.Тальберг: История Русской Церкви. Джорданвилль, 1959, 80, 928 стр. — Компилятивный труд, без указания источников.

значение для русской церкви, как и Печерский монастырь в Киеве, — был Свято-Троицкий монастырь преподобного Сергия Радонежского (впоследствии — Троице-Сергиева Лавра). Основан он был в середине 14-го века. Преподобный Сергий родился, вероятно, в 1314-м году, скончался же в 1392-м году.

В монастырях была большая бедность, так что необходимые для богослужения книги (без сомнения, и певческие книги) писались на древесной коре.<sup>23</sup> бумага на Руси еще только-только стала известной, а пергамент был слишком дорог. В течение 14-го, 15-го и 16-го века около 150 монастырей было основано в стороне от городов, и 104 монастыря — в городах. Всего, значит, 250 монастырей (круглым счетом), в самых различных, часто весьма удаленных от центра частях Руси.<sup>24</sup> Эти монастыри имели громадное миссионерское значение, и не меньшее значение для колонизации края, так как многие из этих монастырей возникали в таких областях, где население не было славянским, а принадлежало к угрофинским племенам и было языческим.

Главное ядро духовной монастырской жизни, главный нерв общественной христианской жизни вообще — есть богослужение. О значении пения для богослужения было уже говорено нами в первых наших главах. Мы можем предположить, что в описываемое время монастыри естественным образом стали центрами богослужебно-певческой культуры. При этом мы должны еще принять во внимание, что Церковь была пощажена татарами и пользовалась их уважением; «церковные люди», к которым принадлежали и монахи, пользовались (хотя бы в принципе) известным покровительством. В монастырях более или менее все монахи ежедневно принимали участие в богослужении. Естественно поэтому, что монастыри стали теми местами, где только хранилась традиция богослужебного пения, но также и теми местами, где богослужебное пение могло развиваться дальше.

Поэтому потребность в ирмологах была особенно велика. Вероятно, в описываемое время канон исполнялся еще певчески весь целиком, ирмосы и тропари. Это видно из

<sup>23</sup>С.М.Соловьев: История России с древних времен. Кн. III (том 5-6). Москва, 1900, стр. 195. — Для этой цели очень пригодна береста (кора березы). Берез очень много и теперь в средней и северной России, так что многие считают березу «русским деревом».

<sup>24</sup>Н. Тальберг, цитированное сочинение, стр. 174.



постановления Стоглавого собора 1551-го года: на этом соборе было постановлено,<sup>25</sup> чтобы каноны «просто бы говорились». Такое постановление имеет смысл в том случае, если тропари не исполнялись более певчески, и главное значение в каноне стали приобретать ирмосы, которые исполнялись непременно певчески. Этим, по-видимому, и объясняется значительный перевес численности певческих ирмологов по сравнению с другими певческими богослужебными книгами в 15-м веке.

**Отголоски кондакарного пения.** Хотя мы и взяли главной характеристикой третьего периода употребление только одной столповой нотации (и потому только одного столпового пения) — все же не исключается, что и в 14-м веке кондакарное пение могло еще кое-где практиковаться и его нотация не была еще окончательно забыта. Все же, если так и было, кондакарное пение в 14-м веке должно было быть уже в полном упадке, и притом в таком упадке, что никаких новых певческих рукописей с кондакарной нотацией больше не писалось: нужды в этом не было. И из 14-го века (не говоря уже о 15-м веке) не известно ни одной рукописи с кондакарной нотацией.

Возможно, что количество написанных во время предыдущего периода кондакарных рукописей было достаточным для удовлетворения певческих потребностей и в 14-м веке. Не будем забывать: далеко, далеко не все богослужебные певческие рукописи прежних столетий дошли до нас; без сомнения, мы обладаем лишь совсем незначительной частью таких рукописей. И лишь в третьей четверти 14-го века монастыри и пустынножительства начинают особенно энергично множиться.

Мы склонны предполагать, что третий период в общем не доставил ничего нового (или почти ничего нового) в области богослужебного пения. По-видимому, это было время особенного консерватизма (что также может служить признаком известного упадка). Охраняли и культивировали то, что унаследовали от культурной деятельности предшествующих поколений. Но при этом богослужебными реформами был введен во всех церквях монастырский богослужебный порядок. Несмотря на это, в богослужении соборных храмов остались еще, даже до самого позднего времени, некоторые

<sup>25</sup> В следующей главе будет подробно сказано об отношении этого собора к церковному пению.

особенности соборного чина (песенного последования, ἀσματικὴ ἀκολουθία). И, как было сказано в предыдущей главе, в песенном последовании народ мог активно принимать участие в богослужении пением. Теперь, при монастырском богослужебном порядке, народ имел меньше возможности активно, пением, принимать участие в совершении богослужения. Также, по-видимому, сокращалось и одиночное пение, за исключением некоторых песнопений, которые непременно исполнялись о д и м певцом на середине храма. Канон давно уже вытеснил кондак. А потому не было больше оснований писать невмированные или неневмированные кондакари.

Смоленский ставит вопрос: вышли ли из употребления кондакарные напевы при выходе из употребления кондакарной нотации?<sup>26</sup> Смоленский при этом убежден, что в конце 13-го или в начале 14-го века кондакарные мелодии были записаны обычной столповой нотацией.<sup>27</sup> Другими словами, Смоленский полагает, что вышла из употребления только кондакарная нотация, а сами напевы оставались в употреблении еще в 15-м веке.

Его предположение основано на двух находках. Первая из них есть дополнительная страница (стр. 109) в кондакаре № 477 Московской синодальной библиотеки, из конца 13-го века. На этой странице написан причастен, который написан поверх стертого текста, — новая версия этого причастна.<sup>28</sup> Смоленский утверждает, что написание этой страницы не может быть старше 15-го века, и, значит, страница была написана приблизительно на 150 лет позже, чем сам кондакарь.

Вторая находка, о которой пишет Смоленский в той же статье, сделана А.В. Преображенским. Это — один лист в переплете певческой минеи Московской синодальной библиотеки; лист этот был когда-то употреблен как макулатура при переплете рукописи. Нотация на этом листе представляет собой в а р и а н т кондакарной нотации и, как думает Смоленский, является дальнейшей стадией развития этой нотации. О возрасте этой рукописи Смоленский не говорит

<sup>26</sup> С.М. Смоленский: Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. РМГ (посмертная публикация), 1913, № 44, столбец 975.

<sup>27</sup> Там же, № 49, столбец 1134.

<sup>28</sup> Причастен в день Преполовения: «Ядый Мою плоть и пияй Мою кровь».

ничего; он только утверждает, что форма кондакарных знаков на этом листе не оставляет сомнений в том, что возможно, что кондакарная нотация была еще не совсем забыта и находилась еще в употреблении некоторое время и в 14-м веке.<sup>29</sup> Но таких неоспоримых и недвусмысленных документальных данных о кондакарной нотации, какие мы имеем для 11-го и для 13-го века, для 14-го века мы до сих пор не имеем.

Как было сказано в предыдущей главе, по всей вероятности, кондакарное пение отличалось от столбового не только мелодиями, но и манерой исполнения, способом подачи звука, оттенками, и вообще техникой исполнения. Но изменение техники исполнения, техники подачи звука и певческой артикуляции может повлечь за собой и некоторое изменение мелодики. Например, — превращение тончайших форшлагов в мензурально полноценные тоны, огрубение тонкой предыхательной атаки звука в грубое придыхание, а затем и в полную фрикативность произношения, выпевания гласной и т.п. Кроме того, если мелодическая линия кондакарного пения будет исполняться без артикуляционных тонкостей и особенностей кондакарной манеры, просто так же, как исполняются обычные мелодии столбового пения, то типичные кондакарные знаки (верхнего ряда, которые по всей вероятности относятся именно к манере исполнения) делаются излишними. И упрощенные таким образом кондакарные мелодии могут уже записываться обычным столбовым знаменем. Можно себе представить, что певцы, когда пели кондакарными мелодиями по столбовому знамени (если это действительно так бывало), то они могли еще применять специфические приемы кондакарной манеры. Но со временем они стали петь кондакарные мелодии в той же манере, в какой исполнялось обычное столбовое пение, и это именно потому, что пели по столбовой нотации.

Понятно, что все это — наши предположения, вытекающие из предположений Смоленского. Наука сейчас не располагает нужными средствами, чтобы доказать или опровергнуть предположения Смоленского.

Веским возражением против употребления кондакарного пения в третьем периоде является то, что в 14-м веке

<sup>29</sup> С. Смоленский, цитированная статья (наше примечание № 26), № 49, столбец 1134.

и позже не писалось больше певческих кондакарей, но не писалось и кондакарей без нотации.<sup>30</sup> Прочие богослужебные певческие книги — стихирари, ирмологи, минеи и триоди — не содержат тех песнопений, которые типичны для кондакарей. А если иногда и появляются некоторые песнопения, которые встречаются в кондакарях, то обычно с обыкновенной столбовой нотацией, и то только на конечной фазе. Реформа и эволюция богослужебного порядка не оставили никакого места для кондакарного пения — по крайней мере в его полном объеме.

Можно привести еще одну предполагаемую причину для выхода из употребления кондакарного пения: кукузелевскую реформу нотации в Византии. Как уже было сказано в предыдущей главе, эта реформа не отразилась в русских письменных певческих памятниках. Хотя с митрополитами-греками в 14-м и 15-м веках прибывали греческие клирики (что само собой разумеется и вполне естественно), но все же их пение не оставило ощутимых следов и не оказало заметного в письменных памятниках влияния на богослужебное пение русских. Можно предположить, что клирики (и певцы) из свиты греческого митрополита пели по-своему, а русские клирики — по-своему. У греков в 14-м и 15-м веках была уже в употреблении реформированная Кукузелем нотация и кукузелевская манера пения. Каллиграфически кукузелевская нотация отличается закругленными формами певческих знаков и энергичными нажимами кривых линий.

Итак, по-видимому, практика кондакарного пения прекратилась. У русских не было теперь повода употреблять чуждый для них и вышедший у греков из практики род пения, тем более, что теперь, в 15-м веке, митрополичья кафедра часто бывала занята не греками, а русскими.

Из времени, когда митрополитами были почти только греки (то есть от начала 11-го или конца 10-го века и до середины 15-го века, в продолжение круглым счетом 350-400 лет), остались еще следы зависимости русской митрополии от константинопольского греческого патриарха в виде нескольких аккламаций (приветственных кликов) при архиерейском служении. Теперь эти аккламации означают только литургическое общение русской церкви с церковью греческой и служат напоминанием о том, что русская цер-

<sup>30</sup> Т.н. «Погодинский кондакарь» — см. в той же статье Смоленского, столбец 1008.

ковь приняла веру и богослужение от греческой церкви. Эти аккламации сохранились в архиерейском служении до сих пор: εἰς πολλὰ ἔτη δεσποτά и другая: τὸν δεσποτὴν καὶ ἀρχιερεᾶ ἡμῶν Κυρίε φυλλάτε! Εἰς πολλὰ ἔτη δεσποτά! Эти аккламации поются в качестве приветствия архиерею и как ответ на его благословение. При рукоположении дьякона, пресвитера и епископа «Господи помилуй» поется певцами и теперь еще по-гречески: Κυρίε ἔλεησον, а при облачении новопосвященного в одежды, присвоенные его сану, возглашается и поется на греческом языке: Ἀξιός.

В древних рукописях можно еще найти, что возглас перед посвящением во дьякона и пресвитера: «повелите» — «κελεύσατε» пишется в искаженной греческой форме: «κλειψαῖτε» и только со временем возглас этот стал совершаться на славянском языке. Так же и трисвятое: Ἄγιος ὁ Θεός (и литургически соответствующее ему в некоторые праздники Ὅσοι ἐν Χριστῷ ἐβαπτίζωντες, и Τὸν σταυρὸν σου προσκινούμεν δεσποτά) при архиерейском осенении народа крестом и дикирием, еще и теперь иногда поется на греческом языке.<sup>31</sup>

Вполне понятно, что греческих иерархов приветствовали за богослужением на их языке, а также при аккламациях, полагавшихся при совершаемых этими иерархами рукоположениях, пользовались родным языком митрополита и тем еще яснее выражали тесную связь русской митрополии с греческим патриархом в Константинополе. Этот обычай был перенесен также и на других, славянского (русского) происхождения архиереев, так как последние тоже представляли иерархию константинопольского патриархата. После получения русской митрополией независимости (автокефалии, что было при митрополите Ионе), этот обычай остался в силе до наших дней, чтобы напоминать о том, что русская церковь есть дочь греческой, византийской, церкви.

**Выдающиеся певцы. Певческое образование.** Несмотря на крайне скудные сведения и данные о богослужебном пении в третьем периоде, нужно предположить, что оно культивировалось по крайней мере в более или менее больших

<sup>31</sup> В то время как теперь в русской церкви эти песнопения поются на славянском языке, старообрядцы поют их при архиерейском служении на греческом языке. Значит, пение этих песнопений по-гречески на архиерейском служении практиковалось еще и до патриарха Никона (1652-1658), убежденного грекофила. — Литургия малолетственного роспева (столовой и демественной нотации, печатное издание). Киев, 1909.

церковных центрах, как, например, в резиденции митрополита. По крайней мере, об одном (неудачном) кандидате на митрополичью кафедру после смерти св. митрополита Алексия (1378), коломенском протопопе Михаиле, Митяе, сообщается, что он был замечательным певцом: «Сей убо Митяй бысть возрастом велик зело и широк, высок и толсты, брада плоска и долга, и лицом красен, — рожам и саном превзыде всех человек: речь легка и чиста и громогласна, глас же его красен зело; грамоте добре горазд: течение велие имея ко книгам и силу книжную толкуя, и чтение сладко и премудро, и книгами премудро зело, и никтоже обреташься таков: и пети нарочит...»<sup>32</sup> Эта характеристика рисует нам этого кандидата на митрополичью кафедру как одного для своего времени очень образованного человека (хотя бы даже типа начетчика). Великий Князь Димитрий Донской (1362-1389) избрал его своим духовником и советником в государственных делах.<sup>33</sup> Если историк отмечает, что Митяй был замечательным певцом, и к тому же, по-видимому, образованным, начитанным человеком, то мы должны принять, что он был также образован и как церковный певец, а не был только практиком, певцом по навыку. Тем более можно сожалеть, что летописцы и историки чрезвычайно мало говорят о богослужебном пении, и еще реже и меньше — о самих певцах. Конечно, вполне возможно, что для нас такое загадочное кондакарное пение, для Митяя не представляло загадки, и что он знал по крайней мере остатки и отголоски этого рода пения.

Разумовский пишет,<sup>34</sup> что в начале 15-го века в Новгороде имелись славные певцы. К таким он причисляет певцов («клирошан») новгородского храма св. Софии, и между ними — некоего Наума клирошанина († 16-го апреля 1416-го года). Но, как в прошлой главе было сказано, с названием «клирошанин» нужно обращаться с осторожностью, ибо «клирошанин» может означать также и члена епископского управления, «клироса», как административного аппарата. Конечно, этот Наум мог быть и певцом, и чиновником

<sup>32</sup> Карташев, I, стр. 323.

<sup>33</sup> Несмотря на желание Великого Князя, Митяю не суждено было занять русскую митрополичью кафедру: он внезапно умер (1379) на корабле в виду Константинополя, куда он направлялся для поставления в митрополита.

<sup>34</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. I, Москва, 1867, стр. 65 — к сожалению, без указания источника.

епископского управления, одно другому не мешает. Но едва ли он был отмечен летописцем только потому, что был церковным певцом.

Новгородский епископ Геннадий (1485-1505)<sup>35</sup> сетует на то, что подьяки — «ребята глупые» и что «во всей земли Русской ведется беззаконие: мужики озорные на клиросе поют, а паремью и Апостол на амбоне чтут, да еще и в алтарь ходят».<sup>36</sup> Из этих слов следует, что непосвященные люди позволяли себе всходить на амвон и читать оттуда Апостола, что, собственно, дозволяется одним только посвященным чтецам и певцам (и, понятно, другим клирикам более высоких степеней). Можно, впрочем, понимать слова архиепископа и так, что посвященные в чтецы и певцы не соответствовали по своей подготовке и по своим качествам тем требованиям, которые предъявлялись к посвященным чтецам и певцам. Так как Геннадий говорит не только о Новгороде, то, значит, во всей русской митрополии было в то время падение церковной дисциплины, и в том числе и богослужебно-певческого дела. Пели, по-видимому, некомпетентные люди, «мужики озорные», вероятно, самонадеянные любители, не принадлежащие к клиру.

Архиепископ Геннадий был вторым по порядку новгородским архиепископом, который не был избран новгородцами из среды новгородцев, а был избран в Москве и там поставлен на новгородскую кафедру. Геннадий поставил себе задачей поднять новгородскую церковно-культурную жизнь после того политического удара, который был нанесен ей Москвой в 1476-м году. Мы можем, таким образом, представить себе, что упадок церковной культуры в Новгороде достиг своей наиболее сильной степени в последней четверти 15-го века. После этого, благодаря мероприятиям архиепископа Геннадия, начался новый подъем.

Богослужебное пение больше подвержено различным изменениям, нежели другие, постоянно остающиеся отрасли церковного искусства, из которых самыми важными являются иконопись, стенная живопись и храмовая архитектура. Эти произведения искусства остаются навсегда и могут изучаться в любое время. Но пение не могло быть,

<sup>35</sup> Геннадий Гонзов (или Гонозов) был до занятия новгородской кафедры архимандритом Чудова монастыря в Москве. Перед митрополитом Симоном он настаивал на основании школы на Руси.

<sup>36</sup> Д.В. Разумовский; см. наше примечание 34.

как это в наши дни возможно, благодаря разным приборам, фиксировано, — а какие бы то ни было письменные системы не звучат. Некоторые тонкие фиоритуры, тембровая окраска тех или иных мелодий, певческо-богослужебно-технические подробности подачи звука и певческой артикуляции не могут быть прочитаны и воспроизведены из какой-либо письменной записи. Они угасли и исчезли сразу же как только прозвучали. И наследники-последователи певцов не могут их больше воспроизвести абсолютно точно. Или же не хотят воспроизвести: вкус времени изменился.

Как бы то ни было, в течение 16-го века ведущее значение в области богослужебного пения постепенно переходит к Москве. Но все же Новгород оставался до 17-го века важным центром не только практической разработки богослужебного пения, но и центром певческо-теоретической мысли; это особенно выявляется в следующем, четвертом периоде первой эпохи истории богослужебного пения русской православной церкви.

Далее упоминает Разумовский,<sup>37</sup> что в 15-м веке на Руси существовали многочисленные частные школы<sup>38</sup> (при этом Разумовский не указывает никаких источников, на основании которых он строит свое утверждение),<sup>39</sup> и что в этих школах преподавалось церковное пение. Упоминаются школы новгородские, псковские и московские. Во всяком случае, упомянутый нами выше новгородский архиепископ Геннадий с презрением отзывается об учителях и учениках таких школ. Он называет учителей «мужиками невежами»,<sup>40</sup> которые портят своим ученикам произношение: «а се мужики невежи учат ребят, да речь им испортят». Какую порчу разумеет Геннадий — неясно. Возможно, что Геннадий имеет в виду хомонию, которая в это время в пении

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Разумовский, цитированное выше сочинение. Немного далее, на стр. 66, Разумовский противоречит сам себе: он пишет, что летописи ничего не говорят о распространении школ в конце 15-го и в начале 16-го века.

<sup>39</sup> В отношении источников Разумовский был в очень благоприятных условиях: ему были доступны библиотеки и архивы, где эти источники, и между ними — малоизвестные летописи и разные богослужебные рукописи с примечаниями и изменениями, хранились для пользования учеными. Этого материала, понятно, не имеется в западных библиотеках, которые вполне доступны.

<sup>40</sup> Разумовский: Церковное пение в России, стр. 65-66.



начала особенно развиваться и распространяться, чтобы в середине 16-го века принять уродливые формы. Как иначе понять выражение «речь испортить»?

Преподавание чтения и письма (а также и богослужебного пения), насколько можно заключить из слов архиепископа Геннадия, не было организовано систематически. То были частные учителя, которые не чувствовали себя ответственными за преподавание и, вероятно, сами не были как таковые кем-либо проверены. Их свидетельствами и дипломами были только их слова, как знающих, хороших учителей, и особенно — певцов. Конечно, при таких условиях была возможность вкрасься в ряды мастеров и учителей и лицам некомпетентным в преподаваемой ими области. Особенно это было возможно в местах отдаленных от таких центров, как Новгород.

В связи с деятельностью архиепископа Геннадия в Новгороде возникает вопрос о возможных влияниях западной музыки на теоретическое мышление русских мастеров церковного пения в Новгороде, и вообще в новгородской области.

Как город, принадлежащий к Ганзейскому союзу, Новгород всегда имел контакты с Западом. Часть Новгорода была предоставлена «немцам» (то есть, западным купцам). Там эти купцы имели свои подворья и даже свою церковь. Даже если эта часть города жила своей замкнутой жизнью, и православные новгородцы не посещали «немецкую церковь», — все же некоторый контакт русских с иностранцами неизбежно должен был существовать. Кроме того, сам архиепископ Геннадий был в контакте с одним доминиканцем, хорватом Вениамином. Во многих случаях (как, например, в вопросе о ереси жидовствующих),<sup>41</sup> этот доминиканец Вениамин был советником архиепископа Геннадия. Некоторые труды западных богословов переводились с латинского языка на русский. Между прочим, была переведена и Вульгата; под руководством архиепископа Геннадия был составлен первый русский кодекс библейских книг. Мирские западные влияния замечаются, между прочим, и в методах борьбы против еретиков (сам Геннадий не имел ничего против применения к еретикам аутодафе — вероятно, не без влияния упомянутого Вениамина) — но без большого успеха.

<sup>41</sup> Карташев, I, стр. 492-497; 504.

Это одно уже показывает, что подобные контакты могли оказывать известное влияние на теоретическое музыкальное мышление ведущих новгородских мастеров пения, — если не в отношении мелодики, то, по крайней мере, в области теоретического мышления. Как далеко распространялось в этой области влияние Вениамина — неизвестно. Во всяком случае, идеи о григорианской линейной нотации, интервальные соотношения ступеней русского церковного звукоряда, возможно даже, что и основные принципы учения о сольмизации, новгородские мастера богослужебного пения могли узнать от Вениамина или от сопровождавших его лиц. И если даже русские певцы не усвоили всего, то по крайней мере они получили об этом общее понятие и могли привести полученные идеи в связь с практикуемым ими пением. Вероятно, Вениамин не был единственным католическим монахом или священником, который посетил Новгород, а, кроме того, вполне возможно, что он собирал вокруг себя некоторых знающих западное богослужебное пение и его теоретические основы людей.

Более подробного и специального изучения требует богослужебно-певческая деятельность и деятельность как литургического поэта-мелода (не считая его чисто литературной деятельности) митрополита Литовского и Киевского (собственно, киевского антимитрополита) Григория Цамблака.<sup>42</sup>

Григорий Цамблак (или Семивлах) родился в 1364 или 1365 году, в столице болгарского царства, Тырнове.<sup>43</sup> Он происходил из болгарской огречившейся семьи, получил прекрасное образование. Некоторое время он жил в Константинополе и на Афоне. В 1402-м году он прибыл в Сербию, где стал настоятелем знаменитой Дечанской Лавры. Когда его дядя Киприан,<sup>44</sup> бывший в Москве митрополитом, с

<sup>42</sup> Григорий Цамблак родился в Болгарии, в Тырнове, в 1364-м или 1365-м году (Джоко Слечевич: *История српске православне цркве*. I. Мюнхен, 1962, стр. 270). В то время в Сербии процветало монашество. Проф. Слечевич причисляет Григория Цамблака к сербским писателям (см. цитированное сочинение, стр. 199, 266). Григорий был на Констанцком соборе, и потом удалился в монастырь, в Молдавию, принял там великую схиму под именем Гавриила. Умер в ноябре 1450-го года.

<sup>43</sup> Джоко Слечевич, цитированное сочинение, стр. 270 и след.

<sup>44</sup> Сравн.: Johannes Holthusen: *Neues zur Erklärung des Nadgrobnoe slovo von Grigorij Camblak auf den Moskauer Metropolitent Kiprian*. «Slavische Studien» zum VI. Internationalen Slavisten-kongress in Prag 1968. Ss. 372-382.

титолом Киевского, звал Григория в Москву, Григорий отправился в Москву, но тем временем Киприан умер, и Григорий задержался в Литве. В 1415-м году, по желанию Великого Князя Литовского, он стал митрополитом с титулом Киевского и всея Руси.

Не без значения для нас то, что Григорий Цамблак и его современник Константин Философ (не смешивать со св. просветителем славян, принявшим при пострижении в монашество имя Кирилл и жившим в 9-м веке!) были учениками болгарского патриарха Евфимия, который очень много сделал для разработки богослужебного церковно-славянского языка и новой болгаро-славянской грамматики, легкой в основание более позднего богослужебного русско-славянского языка. Ундольский утверждает,<sup>45</sup> что во многих невмированных русских стихирах находятся мелодии Григория Цамблака, а в некоторых, реже, — целая стихира на Успение, текст которой не находится в печатных минеях.<sup>46</sup> К сожалению, Ундольский не указывает даты происхождения рукописи, из которой он приводит, без нотации, текст одной такой стихиры. Так как эта рукопись, хранящаяся теперь в книгохранилищах СССР, остается для нас недосягаемой, мы можем привести здесь только один текст стихиры Григория Цамблака, по Ундольскому:

«Месяца августа в 15 день, на Успение Пресвятыя Богородицы, поем сий стих на целование, творение кир Григория Российского, Цамблака. Слава и ныне, глас осмый, осмогласник.

Днесь Владычица и Богородица, пресвятая Дева царица, переходит от земных к премирным, к царю царствующему, к Сыну своему и Богу, сопричастится царствию вечному, паче же превечному и конца не имущему, не на колеснице рабски, якоже Илия, но матерски царица царски, на Сыновних руках со множеством вой херувимских. И тогда лучшие Апостолом предпосылаеми по облаком представляеми пресветлыми ангелы пречистому твоему и богоприятному телу, преукрашенные церкви Царя небесного (глас I), в ней же непостижимый и неприкосновенный пишется плоть, и от сосуду животоchnу доится, Бог убо сый сподоби за милосердие совершенно и подати ему божества достояние. И предсташа весь лик Богословец, не дванадесятех, но и семь десятых, исходных песни пояху, честь воздающе Апостольскаго сословия глаголюще: Что Тебе речем? Кивми миры проводим Тя мироприемнице небесная? Кое кадило принесем ти,

<sup>45</sup> В. Ундольский: Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846, стр. 4.

<sup>46</sup> См. В. Ундольский, цитированное сочинение, стр. 19.

златая кадильнице? Недоумеемся и удивляемся, како одр великаго Царя, на мале одре мертвеннолепно без дыхания лежит. (5) Прим же Петрово воспевание Павел, сосуд избранный, весь изступил, весь восхишен, весь обожаем, о чудеси! глаголав, како затворишия девственныя очи, от самех пелен ангелы зрети навькоша? Како питательница жизни смертию объята бысть? Како небесная лествица, по ней же сниде Бог ко человеком, затворитися грядет? Како гора превысокая и великая Божия на мале одре лежит, в ней же вселися до конца Господь? Како жезл присноцветущий, ныне увянув, зрится? (2) О преславнаго зрениа! О непостижимаго таинства! О глубина богатства, и премудрости, и разума Божия, яко не испытаны судьбы его и не изследованы пути его! Кто разуме ум Господен, или кто советник ему бысть? (6) Почто отлете от нас, от своих раб, голубице неблазненная? Почто удалися от нас, голубица сладкогласная? На кого возрим прочее? Кто нам просвещает? Кто же от навет Иудейских печаль нашу утешит? На тя бо зряще онаго зрети мнехом, иже неизреченно из тебе Возсиявшаго. Вознесся ко Спасу, и мы надежду нашу вси на тя имехом и сладце терпехом труды и гонения, о прокуведи истинней (3); ныне же последнее сиротство объят нас. Како внезапно угасе светильныче свету? но смотрение еже на тебе бываемое, а не одоление смертное, нуже возмогла бы, яже единого твоим Сыном умертвивша смерти, Тебе животу привязатися; но да не вменитя привидение вочеловечения истина подобе и безсмертному твоему плоду естества долг отдаеши. (7) И вся к чести ключима, исходному времени песни пояху, приснодевой Божии Матери Иаков великий Божий брат, со Иванном сыном Громовым, и инии богословении мужие, достойнии предстояния пречистаго Ти телесе, мрежею Евангельскою и Павлим языком уловени, Дионисие и Ерофен и Тимофее, глаголюще: поиди, владычице, яко землю освятила еси рождеством своим, тако и воздух освятиши пришествием си. Поиди, всецарице, поиди, и сцарствуй с Сыном своим и Богом нашим. (4) Да отверзутся тебе врата небесная, со мнозем удивлением, яко Еваа убо врата едему затвори, Ты же и небесная врата отверзе. Ныне убо достойно есть двери непроходимей, еюже Господь един вниде и изыде, затворену остави на земли стояти; но взятей быти ко уготовленному тоя чертогу. Да подымут Тя, Дево, Херувими, да прославят Тя Силы, да предтекут Ти Престоли, зряще от престол неописаннаго безтруднаго естества. Поиди невесто невестная, в невестник небесный! Сия богословляху и иная многая, чудныи они мужи, якоже никтоже может по достоинству нареци, ко гробу провождающе жизни Матерь. (8) Мы же что к ней речем? Како род наш почетцую почтем? Како воспоем многопетую Деву? Како возвеличим, юже вси роди величают, якоже прорече? Но возопиим с Гавриилом: радуйся дворе жизни, радуйся горо присенная, радуйся мосте преводяй всех, иже верою твое преставление чтущим к вечному. Подобае бо Ти, Матери Божии, яко царице, царьскими добротами дароноситися, — преходиши бо к небесней

стране, небесная невесто, и паки жива преставаеши к божественней светлости, яко от чертога населения твоего, от земли взимаеши, и совозводиши с собою множество ходатайством си. Предпосылают ти ся Апостоли со Ангельскими воинствы, и девственнии лица тайно окрест одра девы Богородицы предстоят, и душа праведных представши, царицу славят, и молятся ови невесте добродетелей принесше, Царице небесная, и многопетая Владычице! Сродна присвоения не забуди и не оскудей назираючи, и не забуди царя и град, и люди, иноцы и прости. Мы бо люди твои и овцы пажити твоея, имя Твое призываем и верно празднуем всясвятое твое успение».

Как видно, стихира эта принадлежит к категории «осмогласников». Смена гласов происходит в ней согласно тональному сродству гласов по византийской системе (автентический глас – его плагальный: 8, 1-5, 2-6, 3-7, 4-8). Стихира эта предназначалась для пения во время поклонения праздничной иконе в конце утрени, как последняя в соответствующем ряду стихир, «на целование». Она необыкновенно пространна, текст ее чрезвычайно риторичен. Исполнение такой стихир, особенно если она исполнялась мелодиями мелизматического строения, требовало необыкновенно много времени. Это можно объяснить только тем, что при наличии большого числа монахов и верующих мирян, подходящих в порядке, попарно (а не беспорядочной толпой) к целованию иконы, для заполнения времени требовались пространные песнопения, которые исполнялись продолжительное время.<sup>47</sup> Ундольский утверждает, что эта стихира находится в некоторых певческих рукописях 17-го века, и притом в двух различных мелодических редакциях.<sup>48</sup>

Остается неизвестным, сочинена ли также и мелодия этой стихир Григорием Цамблаком, или же мелодия составлена по византийскому образцу кем-либо другим, – что в то время (в 15-м веке) было очень принято у славян на Балканах. Сербский современный историк Дж. Слечевич утверждает, что в Сербии в начале 15-го века, несмотря на страшное поражение сербов на Косовом поле в 1389-м году, – был расцвет монашества и расцвет литературной деятельности. Со временем

<sup>47</sup> Так как текст опубликован Ундольским без певческих знаков, то мы не можем судить о протяженности мелодии. Если же мы еще примем во внимание хомовые вокализации Ъ и Ь и вполне вероятные мелизматические протяженности мелодии, то исполнение этой стихир должно было требовать очень много времени.

<sup>48</sup> В. Ундольский, цитированное сочинение, стр. 8, продолжение 6-го примечания.

делаются известными имена литургических поэтов,<sup>49</sup> которые еще на рубеже 14-15 веков сочиняли песнопения в честь святых сербской церкви. Григорий Цамблак, между прочим, тоже сочинил службу сербскому святому – Стефану Дечанскому и службу в честь св. Параскевы (Петки). Но это уже выходит из рамок истории богослужебного пения русской церкви.

Мелодии Григория Цамблака были также известны и в Московском царстве, и были там в практическом употреблении. Необходимо допустить, что они также употреблялись и в пределах сербской и болгарской церквей. И в этом случае имеются две возможности: а) или эти мелодии были построены на византийской церковно-музыкальной системе и имели поэтому византийский характер, или б) южнославянское богослужебное пение и пение восточных славян в Галиции и в области литовских епархий отличалось от византийского.

К сожалению, публикуя вышеприведенную стихиру Григория Цамблака на Успение, Ундольский дает только ее словесный текст. Не совсем ясно: относится ли упомянутое в надписании стихире имя Григория Цамблака, как творца, только к тексту, или же Цамблаку принадлежит также и мелодическое оформление и Цамблак был в полном значении слова «мелодом», т.е. поэтом-композитором.

Между вариантами церковных напевов Ундольский упоминает также напев «цамблак».<sup>50</sup> В одной рукописи позднейшего происхождения имеется «Фита Цамблачная». Это пространная Фита, которая без названия приведена в «Азбуке» («Мон. 1. Cod. slav. 21») Баварской Государственной библиотеки в Мюнхене.<sup>51</sup>

К сожалению, церковно-певческая деятельность Григория Цамблака еще не исследована специально, исследована до некоторой степени только его общелитературная деятельность.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Джоко Слечевич, цитированное сочинение, стр. 199, 281, 267.

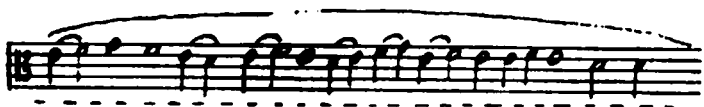
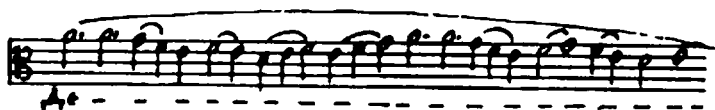
<sup>50</sup> В. Ундольский, цитированное сочинение, стр. 11, примечание 8.

<sup>51</sup> Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Teil III, München 1972. VIII. Kirchenton, Lice Nr. 8, Kommentar 1059.

<sup>52</sup> См. выше наше примечание 44. – Также у Слечевича, в его цитированном нами сочинении, стр. 266, 269, 272. – Название «Фита цамблачна» я нашел в одной рукописи 19-го века, происходящей из кругов русских старообрядцев, имеющих свой центр в Буковине, в Белой Кринице. Эта область до 1-й мировой войны принадлежала Австро-Венгрии. К сожалению, владелец рукописи, г-жа Сава Стела, была в Мюнхене только очень короткое время, так что я не имел возможности более подробно обследовать эту рукопись.

Мы приводим здесь один из вариантов этой фиты по рукописи Баварской Государственной библиотеки в Мюнхене.

а н с о р н з б а с р



Вероятно, богослужбное пение славян, которые не были обязаны непременно во всех подробностях следовать грекам и в церковном пении, уже тогда отличалось от византийского. И, быть может, тогдашнее пение сербов и болгар было в чем-то ближе к богослужбному пению восточных славян? В данный час наука не располагает невмируемыми рукописями сербского и болгарского богослужбного пения из того времени, когда эти церкви были административно совершенно независимы от Константинополя.

С другой стороны, сербы и болгары, которые в 15-м веке находились уже под турецким владычеством, вынуждены были войти в теснейшее соприкосновение с тогдашней константинопольской церковной культурой.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Часть Сербии, Деспотовина, попала в 1459-м году в руки турок; Босния была занята турками в 1463-м году, Герцеговина — в 1482-м, Зета — в 1499-м. Но Дунай был уже в руках турок гораздо раньше, в 1428-м году. — Об уничтожении турками сербских рукописей — см. у Слепчевича, в цитированном сочинении, стр. 306; стр. 288-299.

Что же касается сербской церкви — то византийская кукузелевская нотация (и вместе с тем, по-видимому, «кукузелевский» стиль пения) были уже в 15-м веке в употреблении, — в то время, как у русских этого же времени не обнаруживается в столповой нотации никаких признаков какого-либо влияния кукузелевской нотации.<sup>54</sup> Одна обследованная А. Яковлевичем греко-сербская певческая рукопись, датированная 1431-м годом, интересна тем, что над греческим словесным текстом написан славянский перевод его (сербской версии). Это — погребальные песнопения. Мелодия — Иоанна Кукузеля, находится в антологии Давида Редестинского; рукопись Иверского монастыря, № 544, лист 131. Нотация и мелодия (переведенная А. Яковлевичем на современную общемузыкальную нотацию, к сожалению, без невм) так отличны и от русской нотации 14-15-го веков, и от ей соответствующих мелодических форм, что мы можем без колебаний утверждать, что богослужбное пение русских москвичей и новгородцев в 15-м веке коренным образом, резко отличалось от греческой нотации и от греческих напевов.

Во всяком случае, вопрос идет о применении греческих напевов к славянскому тексту (сербской редакции), и, как Яковлевич справедливо замечает,<sup>55</sup> дело касается одинаковых напевов при служении для сербов (славянский текст) и для греческих беженцев от турок в городе Смердеве (где, предположительно, и была написана изученная и описанная Яковлевичем двуязычная рукопись).

Это доказывает нам, что в 15-м веке южные славяне хорошо знали современную им (значит, кукузелевскую) греческую нотацию, и пользовались ею и в применении к славянскому тексту, тогда как восточные славяне имели для своего богослужбного пения собственную нотацию, представляющую собой естественное развитие той же самой столповой нотации, которая заключается в древнейших русских богослужбных певческих памятниках и примыкает к палеовизантийской нотации.

Также на середину 15-го века падает в русской церкви литературная деятельность серба Пахомия Логофета (ина-

<sup>54</sup> Андрия Яковљевић: Давид Редестинос и Јован Кукузел у српско словенским преводима. «Сборник радова Византолошког Института». Кн. XII, Београд, 1970, стр. 179-191 (репродукция I в означеном изданију напечатана ввєрх ногама!).

<sup>55</sup> Андрия Яковљевић, цитирано сочинение, стр. 185.



че: Пахомия Серба). Его творчеству принадлежит канон в честь св. Митрополита Ионы († 1461), которому уже в 1472-м году установилось местное почитание его памяти. Пахомий жил одно время в Новгороде — этом значительном центре русской церковно-певческой культуры.

Для нас важно, что творения не русского, а южнославянского творца и мелода 15-го века были известны и приняты в центральных областях Руси. Особенно это кажется важным в отношении творений Григория Цамблака. А Цамблак никогда не был ни на Новгородской, ни на Московской территории; более того: он был, ведь, антимитрополитом, на которого, понятно, митрополиты в Москве не могли взирать благосклонно и содействовать распространению его произведений.

Конечно, мы можем предполагать, что известное число сербов и болгар после занятия турками Болгарии и части Сербии в начале 15-го века пришли в православные русские области, в Галицию, на Волынь, а потом — в Новгород и в Московское государство. Конечно, Московская земля в начале 15-го века не была спокойной страной; она была еще довольно сильно подвержена вторжениям татар. И только во второй половине 15-го века начинается укрепление и стабилизация Московского государства. И это почти совпадает по времени с падением Константинополя под власть турок.

Как известно, вдовый Великий Князь Московский Иоанн III (1462-1505), правнук Димитрия Донского, в ноябре 1472-го года вступил вторично в брак с племянницей последнего византийского императора, дочерью деспота Морейского Фомы Палеолога, Зоей. При вступлении ее в брак с Иоанном III она приняла имя Софии.<sup>56</sup> Зоя-София после занятия Мореи турками жила в Риме под опекой кардинала Бессариона, бывшего ранее православным митрополитом Никейским, Виссарионом. Виссарион был гуманистом, большим сторонником флорентийской унии (1439).<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Перемена имени невесты при вступлении ее в брак с князем была принята. Мужчины же получали одно имя при рождении, затем (обычно новое) при крещении. Теперь же перемена имени имеет место только при пострижении в монашество (в мантию) и в великую схиму.

<sup>57</sup> Предполагается, что Виссарион надеялся последствием этого брака получить русскую церковь (уже практически независимую от Константинополя) для Рима. Однако, эта идея Виссариона не получила осуществления.

Митрополитом московским был в это время русский, Филипп I (1464-73). В свите принцессы Зои-Софии и в качестве гостей прибывали в Москву многие итальянцы. Между ними и знаменитый архитектор Аристотель Фиораванти, построивший в Москве, стоящий доныне, Успенский собор (освящен 12-го августа 1479-го года). И вообще, был до известной степени восстановлен контакт со странами латинского церковно-культурного круга. Но также были установлены контакты с Востоком: Турцией, Хивой, Бухарой, с христианской православной Грузией и даже с Индией.<sup>58</sup>

Племянница последнего византийского императора, несомненно, принесла с собою и некоторые обычаи и порядки византийской придворной жизни. Некий Берсень говорил известному ученому монаху, Максиму Греку, в самом начале 16-го века: «Как пришла сюда мати великого государя, то наша земля замешалась... У нас князь великий обычай переменял».<sup>59</sup>

Между прочими иностранцами с Запада прибыл в Москву в 1490-м году один августинец, органист, Иоганнес Сальватор.<sup>60</sup> Он был переименован в Ивана Спасителя (точный перевод его латинского имени) и навсегда остался на Руси. Его привез с собою из Рима брат Великой Княгини Софии Фоминишны. С ним прибыли еще другие артисты и один врач, еврей из Венеции, мистре Леоне.<sup>61</sup> Но так как православная церковь не допускает при богослужении инструментальной музыки, то Ивану Спасителю пришлось, вероятно, показывать свое искусство только при дворе. Какое значение имел орган при различных церемониях византийского двора, достаточно известно.<sup>62</sup> Хотя русские источники об этом молчат, но вполне мыслимо, что при некоторых придворных развлечениях или церемониях под указанием Великой Княгини и некоторых лиц из ее окружения, — тех, которые еще знали кое-что из византийских придворных порядков, инструментальная музыка могла находить применение. Это тем более кажется вероятным, что

<sup>58</sup> См. Путешествие тверского купца Афанасия Никитина в 1470-м году. Н. Финдейзен, цитированное сочинение, I, стр. 239.

<sup>59</sup> Н. Финдейзен, цитированное сочинение, I, стр. 239.

<sup>60</sup> Иначе Иван Фрязин; фрязином называли итальянцев, французов или других иноземцев из стран латинского культурного круга. — Н. Финдейзен, цитированное сочинение, I, стр. 238; XXI, примечание 300.

<sup>61</sup> Н. Финдейзен, цитированное сочинение, I, стр. 239.

<sup>62</sup> См. например: Jacques Handschin: Das Zeremonienwerk Kaisers Konstantins und die sangbare Dichtung. Basel, 1942. Ss. 27, 31, u.a.

теперь, благодаря браку с особой императорской крови, после падения Византии и после (хотя и непродолжительной унии греческой церкви с римской), Иоанн III смотрел на себя как на наследника православных царей, защитников православия. «Константинополь был вторым Римом, Москва же есть третий Рим, а четвертому не бывать» — говорили тогда.

С какой музыкой мог Иоганнес Сальватор познакомить Великого Князя и его окружение, а также и лучших певцов, приближенных ко двору Великого Князя?

Можно предположить, что Московский двор мог так или иначе познакомиться с произведениями более старых западных мастеров, как, например, Филиппа де Витри († 1361), Гильома де Машю († 1377), Гильома Дюфай (который около 1428-го года был папским певцом в Риме). В теоретической области Иоганнес Сальватор мог познакомить русских мастеров богослужебного пения с принципами мензуральной нотации и с содержанием теоретических трудов Иоганнеса Тинкториса, и даже с произведениями Жакена де Пре, который около 1448-го года (следовательно, за 6 лет до прибытия Сальватора к Московскому двору) был назначен папским певцом.

Конечно, западная музыка не могла оказывать прямого влияния на богослужебное пение православных москвичей. То были два слишком друг от друга отличные мира уже потому, что обязательное столповое осмогласное пение и текстуально-музыкальная структура пения и богослужебные формы были в русской церкви совершенно иными, чем в западной. Также и в нотации того времени нельзя обнаружить каких-либо влияний западного музыкального мышления. И тем не менее едва мыслимо, чтобы русские мастера богослужебного пения, особенно после того, как Иоганнес Сальватор стал православным, решительно ничего не узнали о западном музыкально-теоретическом мышлении. Хотя уже одно то, что когда речь идет о западной музыке, имеется ввиду главным образом инструментальная музыка, в то время, как, говоря о русских, мы имеем в виду только вокальную музыку, и притом только ту, для которой имеются письменные памятники — то есть богослужебное пение. И скорее всего в кругу придворных певчих, о которых мы сейчас скажем, могли кое-что узнать от Иоганнеса Сальватора о теоретических принципах западной музыкальной теории и, затем, узанное по-своему переработать. Было бы неосторожным и ошибочным думать, что в Московском государстве жили только дикие и невежественные люди. Конечно,

было немало интеллигентных и одаренных, мыслящих людей и среди церковных певцов, но исторические источники о них не пишут.

**Государевы певчие дьяки.** Один из важнейших фактов, отмечающих рассматриваемый период и разграничивающий третий и четвертый периоды первой эпохи в истории богослужебного пения русской православной церкви — это основание корпорации, хора **Государевых певчих дьяков**.

В документах эта корпорация упоминается впервые при Вел. Кн. Василии III (1505-1533), сыне Иоанна III (1462-1505) и основана, в главных чертах, по образу певчих византийского императора. Это был ч а с т н ы й церковный хор Великого Князя. Певцы этой певческой корпорации были подчинены в конечном итоге Великому Князю, а не церковным властям. Государевы певчие дьяки обязаны были петь богослужения в присутствии Великого Князя или его семейства. При этом впервые речь идет о **корпорации** церковных певцов, которые не обязательно были клириками и потому не подлежали ведению церковных властей. Хотя мы вполне можем предположить, что некоторые из членов этой корпорации могли иметь посвящение в чтецы и певцы, а быть может, имели посвящение и в более высокие степени.<sup>63</sup>

История Государевых певчих дьяков довольно хорошо исследована прот. Д.В. Разумовским. Она относится, собственно говоря, к следующему, четвертому периоду истории русского богослужебного пения. О начальном времени этой корпорации до сих пор мало известно.<sup>64</sup> Документальные данные имеются, начиная с правления Василия III.

Корпорация Государевых певчих дьяков делилась на несколько групп певцов, именуемых **станицами**, по 5 человек в каждой. Вначале было только 35 певцов (значит, 7

<sup>63</sup> Этот хор, в течение последующего времени, много раз реорганизовывался, переименовывался, и просуществовал более 400 лет. К моменту русской революции 1917-го года он исполнял богослужебное пение в придворных храмах С.-Петербурга, и назывался «С.-Петербургская Императорская Придворная Певческая Капелла». После 1917-го года он был переорганизован в светский хор с женскими голосами, совершенно изменил свою структуру и порвал с традицией церковного пения. Теперь ему дано название «Государственной Академической Капеллы» в Ленинграде. См.: И.А. Гусин и А.В. Ткачев, Государственная Академическая Капелла. Ленинград, 1957, стр. 139.

<sup>64</sup> Н. Финдейзен, цитированное сочинение, стр. 241. — Д. Разумовский: Патриаршие певчие дьяки и поддьяки и государевы певчие дьяки. С.-Петербург, 1895 (изд. Финдейзена), стр. 49 и след.

станиц). Позже, в последующем периоде, число певцов увеличилось до 70-ти. Первая станица была составлена из самых лучших певцов. Значение станицы (и, вероятно, качество, достоинство) уменьшалось с каждым следующим номером: чем больше был номер станицы, тем ниже был ее ранг в корпорации. Последние станицы были составлены из новичков и учеников.

Естественно, что в этой корпорации изучалась не только практическая сторона богослужебного пения, но, конечно, обсуждались и разбирались и некоторые теоретические вопросы. Нужно думать, что в этой корпорации была собрана элита церковных певцов того времени: Великий Князь имел полную возможность собрать в своей личной капелле лучших и опытных певцов своей страны.

Здесь мы должны сказать несколько слов о названии «дьяк».

Собственно говоря, «дьяк» (или «диак») есть укороченное слово «диакон», и потому делалось различие между простым «дьяком» и «дьяком урарным», т.е. дьяком, имеющим орарь, — диаконом. Просто дьяком назывался клирик низших степеней (чтеца и певца). Так как такие клирики имели различные должности в епископской канцелярии и вообще были обязательно грамотными людьми, то название «дьяк» совместилось с понятием о канцеляристе, чиновнике — как на Западе, у французов слово *clerc* («клирик») стало служить для обозначения писца, канцеляриста. Так, слово «дьяк» в Московском государстве стало со временем означать не только низшего клирика, церковного певца, но и чиновника известного ранга (например, «думный дьяк»). А чин, степень ниже дьяка, была рангом «поддьяка» (никак не смешивать с иподиаконом — степенью клира между певцом и диаконом). Чины дьяка и поддьяка сообщали своему обладателю известное общественное положение и известные привилегии.

Поэтому название корпорации придворных великокняжеских певчих «дьяками» означает, что эти певцы были чиновниками известного ранга. Во всяком случае «дьяк» (или в уменьшительной форме «дьячок») назывался и самый простой церковный певец, не имеющий никакого чиновного ранга (по теперешнему — псаломщик); таких дьяков-дьячков нельзя смешивать с названием чиновного ранга дьяка.

Естественным будет предположить, что в прочной и организованной корпорации, единственной задачей которой

было культивирование богослужебного пения и пение богослужения в присутствии Великого Князя, должно было иметь место какое-то обучение и систематическая разработка этого священного искусства и его принципов.

Великокняжеский двор при Иоанне III и при его сыне, Василии III, достиг большого блеска и получил твердый, определенный церемониал, о котором до этих государей не говорилось. Нужно заметить, что корпорация Государевых певчих дьяков укрепилась как раз в такое время.

Государевы певчие дьяки (вероятно, не весь хор, а только часть его, или даже только избранные певцы из хора) сопровождали Государя в его путешествиях и походах.<sup>65</sup>

При богослужении Государевы певчие дьяки занимали место всегда на правом клиросе (что подчеркивает их привилегированное положение). На левом клиросе стояли местные певцы или неслужащее духовенство, также певшие за богослужением. Или же, в других случаях, становились на обоих клиросах, причем первая станица становилась всегда на правом клиросе, а вторая — на левом. Таким же образом распределялись и другие станицы. Первая и вторая станицы назывались «большими» и, как говорилось уже, были составлены из лучших, более видных и более ценных певцов.<sup>66</sup>

Во главе всей корпорации стоял **г о л о в щ и к**. Это была должность и в то же время ранг в данной корпорации.<sup>67</sup> **У с т а в щ и к о м** был дьяк первой станицы, обладающий верным голосом (большая часть — баритон), обладающий также хорошими знаниями богослужебных порядков и богослужебного пения. Он был уполномоченным и ответственным начальником всего хора, ответственным за его богослужебную и художественную деятельность; он заботился об обучении новых и более молодых певцов, руководил пением и заботился об общем порядке.<sup>68</sup>

По своим функциям и задачам должность уставщика соответствовала должности доместика. Название устав-

<sup>65</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России. I, Москва, 1867, стр. 70-71.

<sup>66</sup> Д. В. Разумовский: Патриаршие певчие диаки... (см. выше наше примечание 64; при дальнейшем цитировании: Разумовский: *Диаки*), стр. 52-54.

<sup>67</sup> Разумовский: *Диаки*, стр. 54.

<sup>68</sup> Разумовский: *Диаки*, стр. 54. — К сожалению, Разумовский не ссылается на какие-либо источники, так что мы вынуждены принимать его утверждения на веру, *ex cathedra*.

щика удержалось до 1917-го года в С.-Петербургской Императорской Придворной Певческой Капелле (но оно не относилось ни к Директору Капеллы, ни к ее дирижерам). В то время как уставщик имел административные функции, головщик был только начальным певцом, начинавшим пение. Еще лучше можно уставщика уподобить *μαιστρ* у византийских придворных певчих, а головщика — протопсалту.

О головщике Государевых певчих дьяков Разумовский вообще не говорит в своем исследовании. Но мы можем предполагать, что функции головщика выполнялись одним, специально для того назначенным певчим; возможно также, что функции головщика и уставщика соединялись иногда в одном лице.

Собственно говоря, слово «уставщик» есть не совсем педантически-дословный перевод греческого слова *κατωρχος*. Но канонарх в настоящее время является только подсказывателем певцам тех текстов из непевческих богослужебных книг, которые певцы должны исполнять певчески. Но вполне понятно, что в то время, когда корпорация Государевых певчих дьяков была основана, и когда уставщик держал в своих руках весь богослужебный певческий порядок, он, конечно, мог выполнять не только функции руководителя богослужебным порядком, но и теперешнего канонарха-суффлера.

До основания корпорации Государевых певчих дьяков мы знаем только о церковном чине певцов, то есть тех низших клириков, которые пели богослужение, но, кажется, не составляли, насколько известно, особой корпорации певцов, да еще певцов, подчиненных нецерковным властям. Корпорация Государевых певчих дьяков есть первая твердая организация, и от церковных властей так или иначе не зависящая, корпорация церковных, богослужебных певцов.

Укрепление и установление государства с политическим и церковным центром в Москве, освобождение от татарского ига и постепенная централизация власти властной личностью Иоанна III и брак с византийской принцессой Зоей-Софией Палеолог имели колоссальное культурное значение для Московского государства, что, в известной степени, отзывалось и на богослужебно-певческой культуре.

Государевы певчие дьяки, как это будет видно из дальнейшего изложения нашей истории, бывали переоргани-

зовываемы, переименованы в течение последующих столетий, и просуществовали как церковный хор Государей до 1917-го года, когда при советской власти прекратилась их церковно-певческая деятельность.

**Независимость (автокефалия) русской церкви.** Фактом необыкновенной важности, отозвавшимся также и на русской церковно-певческой культуре, является фактический разрыв русской митрополии с византийским государством и последовавшая из этого независимость (практически — автокефалия) русской митрополии. Это совпало с последними годами существования Византии. Повод для этого разрыва дала Ферраро-Флорентийская уния (1438-1439). Как известно, Великий Князь Московский Василий Васильевич Темный (Василий II, 1425-1462) твердо держался православия в тех самых формах, в каких его исповедывали предки, и занимал по отношению к латинству определенную отрицательную позицию. Присланный в 1436-м году из Константинополя новый митрополит Исидор (1436-1441) (грецизированный болгарин) вернулся в Москву из Флоренции, где он был на соборе, с признанием заключенной унии; признал унию и византийский Император Иоанн VIII Палеолог (1425-1448). Вследствие этого признания унии в Москве возникло недоверие по отношению к православию греков. На этом основании русские начали осознавать себя единственными истинными хранителями православия. Также поэтому стали они считать отступлением от православия, если будут в дальнейшем принимать от «отступника-императора» и от «подозрительного патриарха» митрополитов для русской церкви. Таким образом, возникло вдовство русской митрополичьей кафедры (1441-1448) после изгнания Исидора из Руси. Наконец, в 1448-м году русский епископат и Великий Князь избрали и возвели на митрополичью кафедру русского, Иону, не запрашивая на то согласия Византии. Византия же, кроме всего, была в это время сильно теснима турками, и это крайне затрудняло сношения с патриархом и императором. Вскоре (1453 г.) последовало завоевание Константинополя турками, геройская смерть последнего императора при защите города — конец Византийского царства. Все это коренным образом изменило отношение русской митрополии к константинопольскому патриарху, теперь подданному султана-мусульманина. Но в то же время вассальные



отношения Великого Князя Московского к татарскому хану становились все слабее и вскоре, при Иоанне III, прекратились вовсе.

Все эти обстоятельства благоприятствовали самостоятельному развитию русского церковного искусства. На это время приходятся также оживленные связи с Афоном, хотя Афон входил теперь в состав великой Оттоманской империи.

Вместе с тем изменилось и положение русского митрополита. Бывшие до сих пор митрополитами греки были подданными византийского императора и потому в значительной степени были независимы от Великого Князя. Митрополиты русского происхождения были так или иначе уполномоченными представителями если не императора, то константинопольского патриарха и его синода, и были перед ним ответственны. Теперь же, после 1448-го года, митрополиты русские стали избираться и поставляться русским епископатам с согласия (или даже по желанию) Великого Князя. Митрополит Московский был теперь уже во всех отношениях подданным русского Великого Князя, ответствен перед русским епископатам и перед Великим Князем.

Вероятно, в это время началось у русских особенное почитание и особенная привязанность к внешней, бытовой стороне церковной жизни. Значение внешних богослужebных форм стало переоцениваться за счет самого православного веро- и нравoучения и церковной дисциплины. Русские верили, что все внешние формы богочитания и богослужения, пение включительно, установлены самими Апостолами и Отцами Церкви, и потому малейшее отклонение от этих форм является уже почти что отступлением от самого православия.

Это можно понять. До сих пор учительницей и образцом православия была Церковь-Мать, Константинопольская церковь греческая. Митрополиты, посылаемые от этой церкви, были поэтому высшими авторитетами не только в делах веры, но и в вопросах богослужения. Теперь же, в середине 15-го века, русский митрополит оказался предоставлен самому себе. Вполне естественно, что теперь стали стараться по возможности в полнейшей точности сохранять те формы, которые были получены от Церкви-Матери, а также в неприкосновенности сохранить и особенности русской церковной жизни, одобренные в свое время греческими архипастырями на Руси. Каждое новое изменение

должно было быть одобрено каким-либо высшим авторитетом, — а такого авторитета больше не находилось! Поэтому высшим авторитетом стала традиция: непрерывное богослужбно-бытовое предание.

Кроме того русские в то время не обладали соответствующим образованием, которое дало бы им возможность исторически-критически отнестись к ритуальной стороне. Литургика как наука тогда еще не существовала, и потому русские не могли на прочном научном основании критически отнестись к тем изменениям, которые неприметно вкрадывались в богослужебный порядок. Весь этот порядок понимался как «предание святых отцов» и потому был неприкосновенен.

Образование такого взгляда и понимания было облегчено еще тем, что митрополиты иногда напоминали, что должно следовать константинопольским порядкам.<sup>69</sup> Но некоторые устаревшие порядки константинопольской церкви, которые были в Константинополе отменены, продолжали еще практиковаться в русской митрополии. Таким образом, можно себе представить, что русская митрополия оставалась как бы в стороне от литургического развития в ее Церкви-Матери, и оставалась весьма консервативной. В педантичном следовании порядкам «Великой Церкви» видели единство православной церкви. И действительно, до митрополита Исидора и его попытки ввести унию русская церковь была и *de jure*, и *de facto* лишь расширенной епархией вселенского патриархата. Вполне понятно, что она должна была проделывать со своей Церковью-Матерью всю эволюцию литургических форм этой церкви.

Как мы уже говорили, богослужебное пение уже вследствие собственного развития славяно-русского языка могло развиваться совершенно независимо от богослужебного пения церкви греческой.

Что некоторые о б ы ч а и (касающиеся церковных певцов) в русской церкви в 14-м веке были уже иные, чем в Константинополе (по крайней мере у певцов храма св. Софии, а это, ведь, были привилегированные певцы), видно из повествования русского диакона Игнатия, который в 1390-м году сопровождал русского архиепископа Пимена в Константинополь. При описании венчания на царство

<sup>69</sup> Прот. М. Лисицын: Первоначальный славяно-русский типикон. С.-Петербург, 1911. Стр. 56-57.

императора Мануила II Палеолога (1391-1425), он пишет:<sup>70</sup> «Певцы же стояху украшени чудно, ризы имеяху аки священныя стихари широцы и долги, на главах же их воскрильцы остры со златом и бисером и с кружевом».

Голубинский толкует «воскрильцы остры» как «остроконечные скуфьи». Однако кажется, что эти «воскрильцы остры» — не обыкновенные скуфьи, но особый головной убор в виде треугольной остроконечной шляпы, причем боковые края ее загнуты немного наверх, вследствие чего этот головной убор и походит немного на треугольную шляпу, какие дети делают из газеты для игр. Такой головной убор мы видим на упомянутой в прошлой главе рукописи 14-го века афонского монастыря Кутлумуш, где изображены греческие певцы Иоанн Глика, Иоанн Кукузель и Иоанн Корони. Формы их головных уборов вполне отвечают характеристике «воскрильцы», в то время как скуфья не имеет краев и полей, а потому не имеет «воскрильцев».

Если такая одежда певцов была обычной и в русской церкви (по крайней мере у певцов митрополита, если таковые существовали как корпорация, о чем нет данных), то Игнатий не отметил бы эту одежду певцов храма св. Софии как одну из достопримечательностей. Еще подчеркивает Игнатий, что певцы были одеты не в короткие фелони, но в одежды п о д о б н ы е стихарям.

Голубинский<sup>71</sup> полагает, что краткие фелони певцов были по покрою похожи на стихари. Греки называли их κομισιον — т.е. рубашечка, так что эта одежда выглядела как короткий стихарь. И Игнатий замечает, что эти κομισια были широкими и длинными, значит, имели другой вид, чем те одежды, которые одевали певцы в русской церкви конца 14-го века. Но опять-таки нельзя упускать из вида, что Игнатий пишет о привилегированных придворных и патриарших певцах Великой Церкви константинопольской. Отсюда Голубинский заключает,<sup>72</sup> что у греков певцы уже довольно рано стали одевать стихарь вместо кратких фелоней, и он думает, что подобным же образом поступали и на

<sup>70</sup> Е. Голубинский: История русской церкви. Книга 2, Москва, 1904, стр. 267, примечание 1 (цитата из Сахарова: Сказания русского народа, Книга VIII, стр. 102). — Голубинский: только что цитированное сочинение, стр. 272.

<sup>71</sup> См. выше наше примечание 70, а также в там цитированном сочинении, стр. 266.

<sup>72</sup> Там же, стр. 267.

Руси уже в домонгольское время.<sup>73</sup> Во всяком случае краткие фелони были во время диакона Игнатия на Руси известны.<sup>74</sup> Итак можно думать, что в третьем периоде первой эпохи истории богослужебного пения русской церкви певцы во время богослужения уже облачались в стихарь вместо краткой фелони.

**Хомония.** О ней мы уже вкратце говорили в прошлой главе. Для третьего периода очень характерным является развитие произношения п о е м о г о текста по сравнению с произношением того же текста при чтении. В течение нашего периода, то есть в 14-м и 15-м веке, образуется различие в произношении читаемого (произносимого как разговорная речь) и поемого текста. Процесс развития такого различия в 14-м веке не дает еще о себе настойчиво знать; к середине 15-го века процесс этот становится более интенсивным. Своего расцвета, высшей своей точки, процесс этот достигает в следующем, четвертом периоде.

Как говорилось в своем месте, причиной различия в произношении одних и тех же текстов при чтении и при пении является развитие языка. Буквы Ъ и Ь древнего славянского языка имели, как известно, полугласное значение. Они тогда произносились и служили графическим символом определенных, чрезвычайно кратких, полунемых-полугласных, теперь нам практически неизвестных фонем. И эти фонемы могли выпеваться: в предыдущей главе были даны нами примеры, на которых можно видеть, что время от времени в мелизматически развитых частях мелодий песнопения, где такие мелодии записаны при помощи целого ряда певческих знаков, эти Ъ и Ь приходятся под каждым певческим знаком, относящимся к данному мелодическому обороту. Часто даже бывает, что несколько Ъ или Ь следуют один за другим: фонемы, выражаемые этими буквами, могли выпеваться некоей, и притом не очень короткой, мелодией. Но т о ч н о е произношение этих фонем в те времена остается для нас неизвестным. В речи, то есть не при пении, эти полугласные начали с конца 12-го века, сначала в южно-русских областях, а потом и в северорусских, при известных условиях или совершенно оглушаться и исчезать в разго-

<sup>73</sup> Собственно стихарь является одеждой диакона (хотя иподиаконы тоже облачаются в стихарь, но при этом опоясываются накрест орарем).

<sup>74</sup> Голубинский, цитированное сочинение, стр. 267, примечание 1.

воре, или же вокализироваться в гласные полного достоинства: Ъ в О, Ъ — в Е, — или же влияли на предшествующий согласный звук (например, сын — сон, днь — день<sup>75</sup>). Для нас это явление важно потому, что вследствие этого явления поемые тексты все более и более искажались по сравнению с теми же текстами при чтении.

Эти искажения были вызваны особенно тем, что записанные певческими знаками мелодии должны были быть непременно сохранены с тем же распределением слогов по мелодии. А так как Ъ и Ъ были раньше слогаобразующими фонемами, то они должны были при пении оставаться на тех же местах данной мелодии. И потому, когда Ъ и Ъ в речи оглушились, в певческой записи над этими буквами по-прежнему стояли певческие знаки. И в таких случаях они начали в пении вокализироваться. Первое время практически вокализированные Ъ и Ъ не заменялись в письме О и Е. Но уже в некоторых певческих рукописях 14-го века, а особенно конца 15-го века, такие Ъ и Ъ под певческими знаками начинают заменяться О и Е.<sup>76</sup> Примеры: а) 12-13 век; б) конец 15-го века и в) начало 17-го века.<sup>77</sup>

12-13 век	Конец 15-го века	17-й век
а) ж ѡ ѡ цѣркѣнѣ	ж ѡ ѡ цѣрко вѣ	ж ѡ ѡ цѣрко вѣ
б) ж ѡ ѡ ѡ сѣмь цѣ	ж ѡ ѡ ѡ сѣмь цѣ	ж ѡ ѡ ѡ сѣмь цѣ
в) ж ѡ ѡ ѡ ѡ вѣзвѣхѣ	ж ѡ ѡ ѡ ѡ вѣзвѣхѣ	ж ѡ ѡ ѡ ѡ вѣзвѣхѣ
г) ж ѡ ѡ ѡ ѡ ѡ ѡ хрѣстосѣ богѣ нашѣ	ж ѡ ѡ ж ѡ ѡ ѡ ѡ хрѣстосѣ богѣ нашѣ	ж ѡ ж ѡ ѡ ѡ ѡ ѡ хрѣстосѣ богѣ нашѣ

В 14-м и в начале 15-го века эта вокализация отмечена в певческих рукописях только эпизодически, Ъ и Ъ не заменяются еще гласными полного достоинства непременно, как,

<sup>75</sup> Изучение этого вопроса относится к предмету славянской филологии и исторической грамматики русского языка.

<sup>76</sup> Erwin Koschmeider: *Przyczynki do zagadnienia chomonii w hirmosach rosujskivh*. Wilno, 1932, str. 1.

<sup>77</sup> Эти примеры ваяты из тех же песнопений, только из рукописей разного времени. С. Смоленский: *Азбука знаменного пения* (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Казань, 1888. а) Таблица XIII; б) Таблица XII; в) Таблица XI и г) Таблица X.

например, в одном стихираре, писанном в 1437-м году неким монахом Пименом:<sup>78</sup>

и в одном ирмологе 1473-го года:<sup>79</sup>

в то время, как при чтении произносили бы: из Отца прежде век. В этом примере, над первым словом («изъ») над Ъ стоит знамя крюк светлый, в то время как во втором слове первоначальное В («отца») уже и в певческом письме заменено е. И немного позже, в конце 15-го века, мы находим такие примеры, как, например, следующий:<sup>80</sup>

(в речи: бессмертье, из первоначального: безсѣмьртѣне). Если буквы Ъ и В, которые в речи больше не произносились (а потому в письме не стали более писаться в соответствующем слове), не были бы выпеваемы, то следовало бы а) или дать другое распределение слогов под теми же певческими знаками, чтобы сохранить мелодию, или б) изменить саму мелодию.<sup>81</sup> Между тем мы видим в певческих памятниках того времени, что последовательности знамен при таких же песнопениях (не принимая во внимание различных местных вариантов) остаются неизменными. Но иногда смысл слова приносится в жертву устойчивой мелодии, ибо благодаря вокализации Ъ и В хотя и нарушается нередко смысл слова, но остается в целости первоначальная мелодия и распределение ее по слогам текста.

Как будет видно в следующей главе, это ревнивое сохранение мелодии и распределение ее по слогам текста имеет для нас чрезвычайно большое значение. На основании этого мы можем прослеживать развитие мелодических

<sup>78</sup> Металлов: Симнография, Таблица LXXXVI.

<sup>79</sup> Металлов: Симнография, Таблица LXXXVIII.

<sup>80</sup> Металлов: Симнография, Таблица LXXXV.

<sup>81</sup> В вышеприведенных примерах разница в невмировании между версией 12-13-го веков и версией 15-го века едва касается мелодической линии, так как знаки: голубчик борзый и скаменца имеют одинаковое мелодическое-певческое значение. Паук представлен в двух различных каллиграфических формах.

форм столбового пения — знаменного роспева. Как было уже нами в предыдущей главе сказано, такая вокализация в пении исчезнувших в речи фонем Ъ и Ь и искажение вследствие этого слов (и смысла) текста называется х о м о н и е й или «наонным пением», пением на «он», т.е. на букву О. Иначе такое пение называется «раздельноречным», в противоположность «истинноречному», при котором произношение выпеваемого текста не отличается от произношения того же текста в разговорной речи.

Хомония — очень характерное явление для рассматриваемого периода, особенно для второй половины 15-го века и для всего следующего, четвертого периода. Поэтому Разумовский и Металлов назвали наш третий период и следующий наш, четвертый, период «периодом раздельноречия». <sup>82</sup> Можно предположить, что развитие хомонии протекало параллельно развитию мелодики столбового пения.

**Нотация.** В течение третьего периода первой эпохи истории богослужебного пения русской церкви происходит перемена в писчем материале. Пергамент быстро и окончательно вытесняется в богослужебных певческих рукописях бумагой. Постепенно изменяется и почерк, каллиграфическая форма певческих знаков. При писании словесного текста на смену уставу приходит полуустав, в котором буквы и мельче, и имеют некоторый наклон. Об этом подробно говорится в курсах русской палеографии.

Как мы уже говорили в начале настоящей главы, из рассматриваемого периода известны письменные памятники богослужебного пения только со столбовой нотацией.

Не принимая во внимание чисто каллиграфических особенностей, в столбовой нотации 14-го и 15-го веков, до четвертой четверти 15-го века, не заметно еще каких-либо особенно обращающих на себя внимание перемен ни в каталоге певческих знаков, ни в способе их применения. К сожалению, мы не имеем доступа ко всем нужным источникам, так как все они находятся в книгохранилищах СССР. Поэтому мы вынуждены основываться на данных палеографического атласа Металлова («Русская Симфония») и на упоминавшемся нами раньше Палеографическом атласе Смоленского. Достоинства и недостатки этих изданий приведены в первой части настоящей работы, в главе, посвященной литературе.

<sup>82</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России. I, Москва, 1867, стр. 63-64. — В. Металлов: Очерк истории, стр. 67.





4. τὴν σπουδαίον πύλην  
 БЕСЬ НОУ Ю ДВЕРЬ
5. ὑμνήσωμεν μαρίαν τὴν παρθένον  
 ВОСПОИМО МАРИЮ ДѢВН ЦЮ
6. τῶν ἀβωμάτων τὸ ἄβρα  
 БЕСПЛОТНЫ И МО ПБС НЫ
7. καί τῶν πεβῶτων τὸ εὐκαλλωτέβρα  
 И ВѢРНЪИ И МЪ ОУДО БРЕ НИ Е
8. αὐτὴ γὰρ ἀνεβείχθη  
 МА БО ΓΑ ΒΗ ΣΑ
9. οὐρανὸς καὶ γαὸς τῆς θεοτητος  
 НЕ БО И ЦЕРКЫ БОЖΕ СΤΑΒΗΝ ΜΑ
10. αὐτὴ τὸ μεβὸ τυχόν  
 МА ΠΡΕ ΓΡΑ ЖЕ НИ Е
- II. τῆς ἐχθρας καὶ θελου βα  
 ВΡΑ Ж ДЫ РАЗΡΟΥ ШВ ШИ

12. ελρηνην αντηβηξε  
 сѣ миренне въ веде

13. και το βαβιλεον ηνεωξεν  
 а царь стане ωπωверзе

14. τικτης ουν κατεχοντες  
 του ουβο ημουσε

15. της περτε ως την αδκυραν  
 вѣрѣ ου пверженне с

16. υπερμαχον εχομεν  
 по вѣрѣ нн ка н мамѣ

17. τον εσαυτησ ταχθεν σα κυρλον  
 из не а рождѣша аго сѣт господа

18. υπαρβειςε σα νυν υπαρβειςε λαος του θεου  
 дерзанте оубо дерзанте людне бо жнн

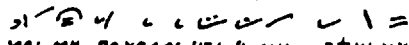
19. και θαρ αυτος πολεμισε τους εχθρους  
 η βο ποη повѣднѣ вра ги

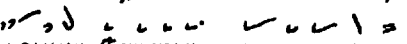
20. ως φε λαν θρωπος.  
 η κочеловѣ κολю бо цѣ.

Между этими двумя примерами — около 200 лет разницы, причем греческий пример — старший по времени. Оба примера происходят из двух совершенно различных областей и относятся к двум совершенно различным народам. Еще не известна рукопись, из которой в свое время был сделан славянский перевод текста и проделана его невмизация, которые были впоследствии, в 15-м веке, переписаны. Вполне возможно, что Codex Coislin 220 следует совершенно другой традиции, нежели тот оригинал, с которого делал перевод славянский переводчик текста. Но можно сейчас же видеть, что в приведенном здесь примере нотация русской рукописи сильно отличается от нотации греческой рукописи. Следовательно, здесь записана совершенно другая мелодия, чем в греческой рукописи.


Достаточно сравнить в Симнографии Металлова таблицу XL I (из второй половины 12-го века, стихира в честь свв. Бориса и Глеба) с таблицей LXVII (из середины 14-го века, стихира в честь свв. ап. Петра и Павла, послужившая подобном для стихир Борису и Глебу) и таблицу LXXV (конца 14-го века), чтобы убедиться, что последовательности знамен в этих стихирах (и, следовательно, мелодическое оформление) почти не изменились с 12-го века до конца 14-го века — т.е. до времени св. митрополита Алексия и митрополита Киприана:

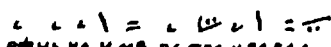
- Таблица XL I, 12-го века;
- Таблица LXVII, середины 14-го века;
- Таблица LXXV, конца 14-го века.


а.  =  
кѣ ми похвальныи ми вѣньци.

б.  =  
къ ми пѣсньми ми добро помн.

в.  =  
къ ми похвальныи ми вѣньци.



а.  =  
вѣнь ча емъ пѣваема на.










б.  =  
вѣнь ча емъ Петра и Павла.

в.  =  
вѣнь ча емъ пѣваема на.

а.  =  
радѣ денна на телесема.







двух запятых и палки — дербица ; комбинация двух запятых и (вышедшей из употребления или даже почти не употреблявшейся в столповой нотации) оксии — стрела громная  с ее разновидностями. Но, повторяем: две запятые одна за другой, не в комбинации с каким-либо другим знаком, в 15-м веке, во второй его половине, уже не употребляются.

Также не находятся (или встречаются как исключение) в рукописях 14-го и 15-го века, отрывки из которых приводятся Металловым, некоторые знаки, которые встречаются в певческих рукописях со столповой нотацией до 14-го века: ,  (например, в Симнографии Металлова таблица XXII, середины 12-го века), , ,  (там же),  (таблица XV, начала 12-го века), , , , (там же). Некоторые из этих знаков, начавших выходить из употребления в 14-м веке, и более не встречающиеся в 15-м веке, появляются позже, в конце 16-го века в каталоге певческих знаков путевой, и особенно демественной нотации. Об этих нотациях более подробно будем говорить в следующей главе.

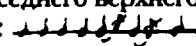
Все это свидетельствует о том, что столповая нотация не останавливалась в своем развитии, не окаменела. Певцы (или мастера богослужебного пения), очевидно, считали, что некоторые певческие знаки, бывшие до тех пор в употреблении, стали излишними, или равнозначными другим графическим знакам (изофонно-гетероморфным). И потому такие знаки выходили из употребления и их уже больше не писали. Быть может, что сгладились некоторые динамические или тембровые оттенки графически сходных знаков, и таким образом потерялся смысл некоторых графических вариантов певческих знаков.

Такая реформа нотации могла происходить постепенно, вероятно, без каких-либо официальных комиссий и разных заседаний и письменных постановлений — просто от одного поколения певцов к следующему поколению. Другими словами, мы стоим не столько перед реформой, сколько перед эволюцией столповой нотации.

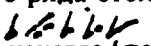

При этом нужно заметить, что имеются певческие знаки с различной графикой, но с одинаковым (или почти одинаковым) певческим значением — гетероморфно-изофонные знаки, как, например,  голубчик борзый,  переводка и  скамеица; все эти три знака означают одно и то же: .

или знак параклит  $\Sigma$  крюк  $\curvearrowright$  ( $\curvearrowleft$ ,  $\curvearrowright$ ), столпица  $\hookleftarrow$ , которые означают приблизительно  $d$ ;  $\text{—}$  и  $\text{—}$  (стрела простая и статья означают  $\text{—}$ ). Несмотря на то, что эти знаки не разнятся в своем диастематическом значении, и теперь, при транскрипции их современной линейной нотацией, передаются одинаково, в оттенках исполнения знаки эти отличны друг от друга, отличны они и по своим функциям.<sup>83</sup>

Кроме того, со временем особенности исполнения, тончайшие оттенки у певцов, не приученных или неспособных к тонкому исполнению, могли быть выравниваемы. А тем самым музыкально-исполнительское различие таких знаков потерялось, а через это и сами такие знаки сделались ненужными; их перестали писать — они вышли из употребления. И к концу 15-го века назрела, по-видимому, реформа, о которой мы немного дальше скажем.

Нельзя утверждать, что после выхода из употребления весьма, по-видимому, сложных кондакарных мелодий, почти все песнопения в 14-м веке стали силлабического строения. В некоторых праздничных песнопениях, снабженных обычной столбовой нотацией, встречаются фиты и более или менее сложные комбинации певческих знаков столбовой нотации, которые указывают на мелизматические части песнопений (например, таблицы LXIX, середины 14-го века, LIX — начала 14-го века, в Симиографии Металлова). Длинные ряды столпиц, которые мы видим в рукописях второго периода, во многих песнопениях сменяются разными знаками. Вместо ряда друг за другом следующих столпиц (а столпица — речитативный знак!) появляются знаки, из которых многие безусловно имеют не менее как двухступенное певческое значение. Можно предположить, что речитатив (ряд одна за другой следующих столпиц), бывал иногда раскрашиваем затрагиванием соседнего верхнего (или нижнего) звука. Предположительно так:  или в этом роде, причем тон речитатива (у нас передай нотой на одной линии) остается на той же ступени, но при исполнении этого речитатива (то есть, при пении ряда слогов на одной и той же высоте звука) слегка затрагивается соседняя высшая или низшая ступень. Со временем эти, слегка затрагиваемые звуки стали получать полное ритмическое значение

<sup>83</sup> Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Teil II, Munchen 1966. Kommentare 7, 8, 24, 25, 19, 20.

и вместо ряда столпц может появиться следующий ряд знаков  — или что-нибудь в этом роде. Также бывшие некогда (предположительно) терцовые и квартовые скачки могли со временем заполняться «скользящими» проходящими звуками, которые со временем тоже стали получать полное ритмическое значение, как, например, (предположительно): , и т. д.

В 15-м веке можно отметить дальнейшее развитие мелодики столпового пения. Это можно усмотреть из столповой нотации. Особенно в 15-м веке в столповой нотации появляются некоторые постоянные, устойчивые комбинации певческих знаков со знаком **Ф** и **ты** (так называемые «фитные лица») как дальнейшее дополнение и развитие тех фитных лиц, которые находятся в древнейших русских певческих богослужебных рукописях. Металлов<sup>84</sup> считает в числе таких фит следующие, которые остаются в практическом употреблении в течение более 200 лет, — от конца 15-го века до 17-го века и позже: 1) Фита мрачная; 2) Фита светлая; 3) Фита перевязка; 4) Фита хобува (или хабува); 5) Фита зельная; 6) Фита затвор, иначе двоечельная; 7) Фита красная; 8) Фита перевязка (иначе — громогласная, не смешивать с вышеупомянутой одноименной фитой № 3); 9) Фита тресветлая и 10) Фита кобыла.

Как бы то ни было, фиты (из которых некоторые мы видим в древнейших русских певческих рукописях со столповой нотацией) представляют для исследователей древнерусских нотаций серьезную проблему. Эти последовательности певческих знаков, из которых многие известны в их графической (и даже мелодической) форме, известны в позднейших памятниках, требуют еще подробного изучения: до сих пор еще они не были с симнографической и с мелодической сторон затронуты исследователями.<sup>85</sup>

Некоторые незначительные отклонения в невмировании одних и тех же мест песнопений в различных, по времени недалеко отстоящих друг от друга рукописях могут иметь местное происхождение и представлять собой совершенно

<sup>84</sup> Симнография, стр. 64.

<sup>85</sup> Опять приходится сожалеть, что в атласе Металлова (Симнография) воспроизведенные части различных рукописей содержат фрагменты не из одних и тех же песнопений, так что нет возможности сравнить нотации в тех же песнопениях, но в различных столетиях. А повтому из таких сопоставлений нельзя делать окончательных и надежно-точных выводов.

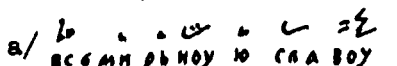
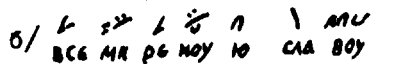
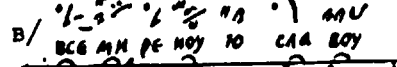

незначительные индивидуальные варианты, к которым привык писец, писавший данную рукопись. И потому такие варианты не должны непременно рассматриваться как стадии мелодического развития. В качестве примера мы приводим богородичен догматик первого гласа, в трех версиях:

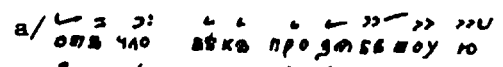
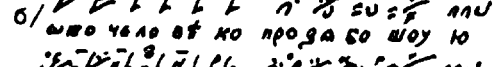
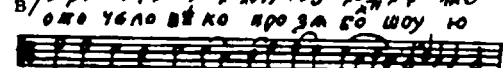
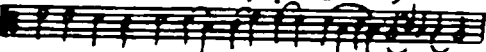
а) Из одной рукописи середины 15-го века;<sup>86</sup>

б) Из одной рукописи первой половины 16-го века (т.е. из 4-го периода нашей истории).<sup>87</sup> Между этими двумя рукописями расстояние — самое большое — в 70 лет.

в) Из рукописи середины или первой половины 17-го века, принадлежащей Бреславской Университетской и Государственной Библиотеке, slav. 5, лист 89, со столбовой нотацией типа В (что позволяет расшифровку этой нотации и ее транскрипцию в современной нотной системе). Напомним при этом, что нотная транскрипция может передать только высотные соотношения звуков, но бессильна передать тембровое значение, нюансировку, и прочие особенности исполнения, недоступные для передачи в письме.

Мы приводим эти три версии, одну под другой, подстрочно, и под третьей версией — ее транскрипцию в современной нотной системе, в альтовом ключе.

1. а/  всѣ мнѣ рѣ ноу ю сла воу  
 б/  всѣ мнѣ рѣ ноу ю сла воу  
 в/  всѣ мнѣ рѣ ноу ю сла воу  


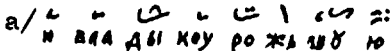
2. а/  отъ чело въ ко про да бо шюу ю  
 б/  шюу чело въ ко про да бо шюу ю  
 в/  шюу чело въ ко про да бо шюу ю  


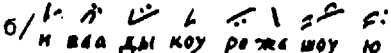
<sup>86</sup> Н. Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство. Москва, 1965. Таблица XVIII.

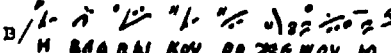
<sup>87</sup> Там же, таблица XIX.




3.

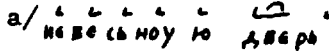
а/    
 и владѣ коу ро же шю ю


б/    
 и владѣ коу ро же шю ю

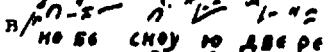
в/    
 и владѣ коу ро же шю ю




4.


а/    
 и ве сь ноу ю д веря


б/    
 и ве сь ноу ю д веря

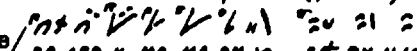
в/    
 и ве сь ноу ю д веря




5.

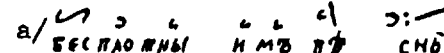
а/    
 во спомъ марю дѣ ви цю

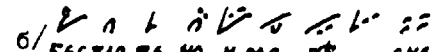
б/    
 во спомъ марю дѣ ви цю

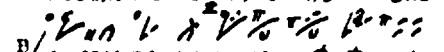
в/    
 во спомъ марю дѣ ви цю

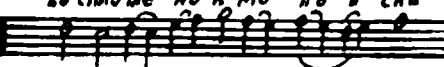


6.

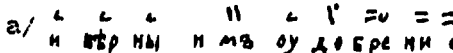
а/    
 бес пла ны и мѣ пѣ снь

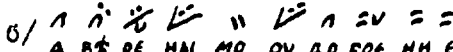
б/    
 бес пла ны и мо пѣ снь

в/    
 бес пла ны и мо пѣ снь

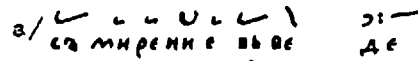



7.


а/    
 и вѣр ны и мѣ оу до бре ни е


б/    
 а вѣ ре ны мо оу до бре ни е

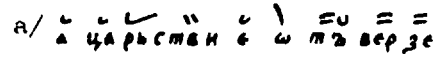


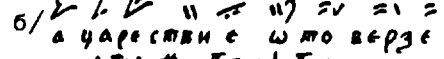
12. а/  са миренне въ ве де


б/  ми ро во ве де


в/  ми ро во ве де

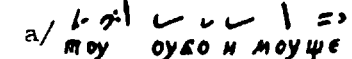


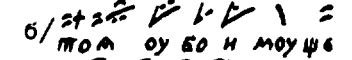
13. а/  а царьстви е ш то верзе

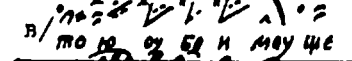
б/  а царьстви е ш то верзе


в/  а царьстви е ш то верзе

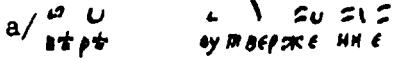


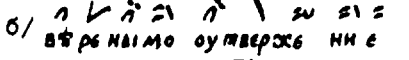
14. а/  тоу оубо и моуце


б/  тоу оубо и моуце


в/  тоу оубо и моуце

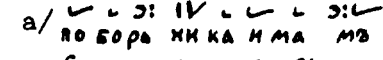


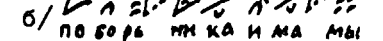
15. а/  вѣрѣ оутверже ни е

б/  вѣрѣ наимо оутверже ни е

в/  вѣрѣ но е оутверже ни е



16. а/  по борь ни ка и ма мѣ

б/  по борь ни ка и ма мы

В/ по борь ми ка и ма мы


17. а/ нэ не а ро же ша а го са го спо да  
 б/ нэ не а ро же ша го са го спо да  
 в/ нэ не а ро же ша го са го спо да

18. а/ дерзайте оубо дерзайте людие божи и  
 б/ дерзайте оубо дерзайте людие божи и  
 в/ дерзайте оубо дерзайте людие божи и

19. а/ и бо шои по вѣ дитъ вра ги  
 б/ и бо шои по вѣ дитъ вра ги  
 в/ и бо шои по вѣ дитъ вра ги

20. а/ ма ко че ло вѣ ко лю бе цѣ.  
 б/ ма ко че ло вѣ ко лю бе цѣ.  
 в/ ма ко че ло вѣ ко лю бе цѣ.

Если мы сравним пример а) с примером б), то установим, что за время между написанием примера а) (середина 15-го века) произошла некоторая реформа столповой нотации; мелодическая версия этого песнопения в примере б) развилась сравнительно с версией в примере а) и притом стабилизировалась. Это видно из того, что версия в примере в) по составу и комбинации певческих знаков почти не изменилась по сравнению с примером б).

Реформа нотации около конца 15-го века ясно ощутима, хотя о ней прямо не говорится ни в одном из источников. На приведенном нами примере мы можем видеть некоторые знаки и комбинации знаков, которые мы видим в примере а) — более не появляются в примерах б) и в). К таким знакам относятся,<sup>88</sup> например, две запятые одна над другой над одним слогом (см. 2-ю строку «прозябшую»); знак ; (строка 3); комбинация «\ (строка 6); >:\ (строка 8 и 14); знак > (строка 12) — который исчезает из употребления в столповой нотации, но появляется в конце 16-го века среди знаков демественной нотации; комбинация знаков >:\ (строка 16); =\ (строка 18); \ (строка 19); последовательность двух простых статей одна за другой (строки 7, 13, 15, 18) — в 16-м веке уже заменяются комбинацией > \ > («Кулизма средняя»).

Все это свидетельствует о том, что между серединой 15-го века и серединой 16-го века, на расстоянии приблизительно 70-100 лет, столповая нотация испытала реформу. Хотя точная дата этой реформы остается для нас неизвестной, мы можем приурочить ее к рубежу 15-го и 16-го века, впредь до более точных данных, если таковые будут обнаружены в памятниках.

Кроме того, в примере б) при сравнении его с примером а) мы видим определенное развитие хомонии, которая удерживается и в примере в) (во второй строке б вокализовано не в Е, а в О!). И кроме того, наблюдается различие в переводе с греческого текста в строках 12, 15 и 16:  $\epsilon\pi\eta\eta\eta\nu$   $\acute{\alpha}\nu\tau\eta\sigma\eta\epsilon$ <sup>89</sup> → съмирение (пример а) и миро (пример б);  $\tau\eta\sigma$   $\lambda\iota\sigma\tau\epsilon\omega\varsigma$   $\tau\eta\nu$   $\acute{\alpha}\nu\kappa\upsilon\rho\alpha\nu$  → вѣрѣнѣмо ѡтѣрженѣ (пример б) → вѣрѣноѣ ѡтѣрженѣ (пример в);  $\upsilon\lambda\epsilon\rho\mu\alpha\chi\omicron\nu$   $\acute{\epsilon}\chi\omicron\epsilon\nu$  →

<sup>88</sup> Каллиграфические особенности мы оставляем здесь без внимания.

<sup>89</sup> Рукопись Парижской Национальной Библиотеки, Codex Coislin 220, лист 265.

поворьника и мамъ (пример а) → поворенника и мамъы (пример б). При переводе мы можем не принимать во внимание хомонические изменения слова: важен неточный перевод, как, например, в примере а), в 12-й строке: εἶρηνην (мир) переведено как с м и р е н и е (греч.: ταπεινωσις) — правильный перевод в примере б). Далее: τὴν πιστῶν — «верных», genet. posses. переведено в примере б) дательным падежом вѣренъгмо и «вѣръѣ» — в примере а), но ошибочно в прилагательной форме: вѣренное (вѣръное) в примере в).

Такие различия в переводе богослужебных текстов вызвали в 17-м веке волнения среди клира и верующих.<sup>90</sup> Это объясняется тем, что при отсутствии печатных книг не имелось обязательного *textus receptus*'а, утвержденного высшей церковной властью. При переписке текста (как словесного, так и знаменного, т.е. нотации) могли вкрадываться описки и ошибки — и действительно, вкрадывались. Эти ошибки не могли быть проверяемы вследствие незнания (или недостаточного знания русскими в нашем периоде) греческого языка в широких кругах мастеров пения и певцов, и особенно вследствие незнания греческой палеографии, что представляло русским писцам богослужебных певческих (и непевческих) книг трудности сверять написанное с греческим оригиналом.

Довольно быстрое развитие мелодики столпового пения (что опять-таки видно из сравнения последовательностей певческих знаков в примерах а, б, и в) и обогащение столпового пения многочисленными фитами и лицами<sup>91</sup> совпадает по времени с развитием пространного риторического стиля в литературе. Пример этому мы видели в приведенной нами выше стихире на Успение, творение Григория Цамблака. Невольно наша мысль обращается к южнославянским влияниям, которые в это время дают о себе знать в области русской церковной культуры.

Металлов<sup>92</sup> называет несколько шифрованных комбинаций певческих знаков столповой нотации («фит»), которые находятся в рукописях 15-го века.

<sup>90</sup> Известное сопротивление старообрядцев против реформ патриарха Никона в середине 17-го века было в значительной степени вызвано новым переводом богослужебных текстов. См. в следующей главе.

<sup>91</sup> Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Buch... III, München 1972. Kommentar 155.







<sup>92</sup> Симиография, стр. 64.
















Столповая нотация в рукописях предыдущего, второго периода первой эпохи не изучена еще подробно, особенно в отношении фит. В предыдущей главе мы уже упоминали, что в древнейших богослужебных певческих рукописях русского происхождения знак фиты употребляется как певческий знак, непременно в окружении других певческих знаков. К задачам русской певческой симиографии относится установить: какие из этих, посредством знака фиты шифрованных комбинаций знаков сохранились в течение столетий и сохранили свою графическую форму до более поздних времен. Во всяком случае, для такой работы нужно иметь те же самые песнопения из различных веков, чтобы была возможность их сравнить и систематически проследить их графическое развитие и, насколько это возможно (и, скорее всего — ретроспективным методом), установить развитие фитной мелодии.

В конце 15-го века, почти что на рубеже 15-го и 16-го века, появляются первые азбуки столповой нотации. Несмотря на их примитивность, азбуки эти могут рассматриваться отчасти как теоретический материал, хотя, в сущности, они представляют собой простые каталоги певческих знаков столповой нотации, с их названиями, без какого бы то ни было объяснения музыкально-певческого значения этих знаков и способа их исполнения. Такие азбуки обычно включаются в певческие книги, преимущественно в ирмологи. Само появление таких азбук-каталогов означает, что они стали необходимы. Вероятно, их необходимость и их, так сказать, внезапное появление на рубеже 15-го и 16-го века было именно вызвано некоторой реформой нотации. Вследствие этой реформы явилась необходимость собрать те знаки, которые были в употреблении, и исключить из этого собрания те знаки, которые оказались больше ненужными. Объяснение же их музыкально-певческого значения было предоставлено учителю, ибо объяснение певческого знака знаком же, без помощи учителя, было бы объяснением «*idem per idem*».

Также впервые появляется в таких азбуках-каталогах при каждом певческом знаке его название. И опять возникает вопрос: почему нужно было сопроводить каждый знак в такой азбуке-каталоге его названием, в то время как почти все знаки, приводимые в азбуке, имеются уже в древнейших певческих рукописях со столповой нота-

цией и, следовательно, должны были быть по названиям известны.








Это дает нам основание предположить, что уточнение названий певческих знаков стало необходимым потому, что прежде эти знаки имели, вероятно, другие названия, возможно — греческие, и теперь, за очень малыми исключениями, эти названия были русифицированы. Так, например, σταυρος (или τελεία) стали крйжем, κρεαστη — крйком, ἄλοστροφος — запятой, διπλη — статьей, и т. д.<sup>93</sup> Некоторые знаки, для которых не нашлось соответствующих славянских названий, удержали (или получили вновь) греческие названия, хотя некоторые певческие знаки столповой нотации не имеют ни графического, ни мелодического параллелизма с одноименными греческими певческими знаками, например: χαμηλή  — хамило ; кулизма — кулизма    (=  — полкулизмы).




Древнейшая до сих пор известная азбука столповой нотации была написана в 15-м веке и включена в Ирмолог № 408 библиотеки Троице-Сергиевой Лавры, лист 161.<sup>94</sup> В этой азбуке-каталоге приведены следующие певческие знаки с их названиями: 1) Параклит ; 2) Змийца ; 3) Полкулизмы ; 4) Голубец ; 5) Стопица ; 6) Стопица с очком ; 7) Стопица с двумя очки ; 8) Чашка ; 9) Чашка полная ; 10) Крйж ; 11) Крйж светлый ; 12) Скамейка ; 13) Стрела ; 14) Стрела светлая ; 15) Стрела громная ; 16) Стрела поводная ; 17) Стрела поездная ; 18) Статия ; 19) Статия светлая ; 20) Палка ; 21) Палка воздернутая ; 22) Палка светлая ; 23) Кулизма    (собственно — последовательность певческих знаков); 24) Мрачная фита ; 25) Фита светлая ; 26) Крыжи ; 27) Два в челну ; 28) Фита зельная ; 29) Паук ; 30) Паук великий ; 31) Закрытая ; 32) Челюстка ; 33) Хамило ; 34) Сложития ; 35) Тряска ; 36) Дуда ; 37) Немка со стрелою ; 38) Стрела с облачком ; 39) Крйж с подчашием ; 40) Сорочья нога ; 41) Кйоч .

<sup>93</sup> Johann von Gardner: Zum Problem der Nomenklatur der altrussischen Neumen. «Die Welt der Slaven». Wiesbaden, 1962. Jhrg. VII, Heft 3. Ss. 300-316.

<sup>94</sup> R. Palikarova-Verdeil: La musique byzantine chez les bulgares et les russes. Copenhagen, 1953. Pl. XII: liste slavonne de signes paléobyzantins.



42) Мечик ; 43) Осока ; 44) Рожок ; 45) Дербиза ; 46) Кобыла . Далее следуют различные комбинации фит. Если мы исключим фиты (№ № 24, 25 и 28), находящиеся в этом каталоге певческих знаков и исключим комбинацию знаков № 23, то останется 42 певческих знака, которые оставались в употреблении в конце 15-го века и в начале 16-го века. Из этих знаков № 16 в столповой нотации 16-го века больше не употреблялся; под именем стрелы поводной в 16-м веке приводились знаки  или комбинация .

В вышеприведенном каталоге мы не находим стрелы крыжевой  и стрелы полукрыжевой , которые в 16-м веке встречаются очень часто. Также в 16-м веке не встречается больше комбинация , хотя она встречается в памятниках 15-го века. То обстоятельство, что подобные азбуки-каталоги включаются в другие богослужебные певческие книги (обычно, небольшого, почти карманного формата), соответствует их педагогическому назначению: учили сперва наизусть песнопения из ирмолога (ибо музыкальная структура ирмосов наиболее проста, почти без фит или других зашифрованных комбинаций). Заглавия таких азбук-каталогов были различны. «Знамена петия красного имени»,<sup>95</sup> «Имена столповому сии речь диачему»<sup>96</sup> или просто «Имяна знаменем».<sup>97</sup>

Это позволяет думать, что столповое пение называлось еще «дьячим», потому что оно исполнялось дьяками — в отличие от других родов пения, вероятно.

Но что остается для нас неизвестным (и может ли когда-нибудь стать известным?), и в чем мы можем основываться только на постулате: это — тональная система восьми гласов, действительный (звучащий, а не писанный) звукоряд и интервальные величины в построении мелодий различных гласов знаменного (столпового) распева. Певческие знаки (как и ноты) сами по себе не звучат! Нигде, до середины 17-го века, не находится никаких данных о точных соотношениях интервалов, подобно тому как это существует в нашей современной музыкальной системе. Также не существует в столповой нотации никаких мортирий или ключей,

<sup>95</sup> Металлов: Симнография, таблица ХСV, середины 16-го века.

<sup>96</sup> Металлов: Симнография, таблица СIV, второй половины 16-го века.

<sup>97</sup> См. наше примечание 94. Таблица XII, из 15-го века.

которые бы указывали певцу тональное построение звукоряда данного гласа (как это имеется в византийской системе), или хотя бы указывали на относительную высоту начального тона данного песнопения, от какого тона можно было бы отсчитывать интервалы. Указание номера гласа — это все, что указывает певцу строй, в котором построена мелодия данного песнопения. Певец должен был уже знать, как, на какой высоте (сообразно со своим голосом) должен он начинать пение и в какой последовательности интервалов и их величин развивается записанная безлинейными певческими знаками мелодия.

Даже строгая диатоника, которую знаем по теоретическим сочинениям 17-го века и из так называемых «двоезнаменников» конца 17-го века, — является для третьего периода более или менее только постулатом.

Как говорилось раньше, церковные певцы, по крайней мере в Новгороде и в Москве (не говоря уже об украинских певцах в православных епархиях польско-литовского королевства), имели возможность узнать кое-что из западной музыкальной системы и таким путем освоиться с понятиями «тон» (*tonus*) и полутон (*semitonus*). Невольно наша мысль обращается к Государевым певчим дьякам. Вполне возможно, что принципы упомянутой реформы столбовой нотации зарождались и разрабатывались в среде певчих дьяков, как лиц специально призванных улучшать, разрабатывать, хранить и передавать далее древнюю традицию богослужебного пения русской церкви и его безлинейной нотации. Причем это, конечно, могло происходить и до того, как эти дьяки были организованы в специальную великокняжескую капеллу.

**Путь и демество.** До сих пор, т.е. до наших дней, на основании певческих рукописей со столбовой нотацией и на основании певческой традиции старообрядцев господствует убеждение, что в течение всей первой эпохи в истории богослужебного пения русской церкви, т.е. до середины 17-го века, а особенно в третьем периоде, рассмотрение которого мы скоро закончим, в русском православном богослужении существовало только унисонное, или монодическое, одноголосное пение. Но в последнее время, после второй мировой войны, это убеждение несколько поколебалось. Теперь может быть поставлен вопрос: действительно ли господствовало во время третьего периода исключительно одноголос-

ное, унисонное пение, или же, быть может, было известно и неодногоголосное, не унисонное пение, которое, притом, было допущено при богослужении? Действительно, в самом конце третьего периода или в самом начале следующего периода появляются некоторые данные о неодногоголосном пении за богослужением, хотя это и не отражается в письменных певческих памятниках непосредственно, и потому до сих пор твердо держится убеждение, что пение было только унисонным: все письменные певческие памятники написаны для одного голоса. Кроме того, сама система столповой нотации приспособлена для монодии (т.е. такого пения, при котором все голоса поют одну и ту же мелодию, хотя бы и в октаву: октавирование не нарушает принципа унисона-монодии).

Между тем советский музыковед Виктор Беляев<sup>98</sup> думает, что многоголосие (скажем осторожнее: неодногоголосие) в богослужбном пении существовало у русских еще прежде того, как первые следы его появились в письменных певческих памятниках.

Действительно: русские крестьяне, совершенно не знающие никаких нот (иной раз даже вовсе неграмотные), всегда поют свои песни не монодически. Они при пении импровизируют к основной мелодии, к *cantus firmus*'у контрапунктирующие голоса — подголоски,<sup>99</sup> причем их голосоведение отличается оригинальностью и независимостью от правил общеевропейской западной музыки. Собственно говоря, уже пение какой-либо мелодии на фоне и с о н а<sup>100</sup> — как это в обычае у греков, болгар и румын, может рассматриваться как зародыш многоголосия. В греческих неvmированных богослужбных певческих книгах с безлинейной, невмической нотацией (даже в теперь печатанных) исон никогда не нотируется; он подразумевается и неизменно в пении исполняется. Приводим здесь пример из современного болгарского богослужбного пения: «Господи воззвах» 3-го гласа.

<sup>98</sup> В. Беляев: Древнерусская музыкальная письменность. Москва, 1962, стр. 67, 68, 132.

<sup>99</sup> А. Кастальский: Особенности народно-русской музыкальной системы. Москва-Петроград, 1923, стр. 3-4 и след.

<sup>100</sup> Исоном (исон) называется основной тон мелодии или, вернее, своего рода органной пункт. Этот тон тянут певцы, или даже часть присутствующих за богослужением, тихо, без слов. На фоне этого постоянного тона протопсалт или особенно хороший и опытный певец поет большей частью мелизматически развитую мелодию. В данном случае исон служит точкой опоры для певца и дает ему возможность оставаться в нужном ему строю.



Также нет намека на какой-либо исон и в русских богослужбных певческих книгах с безлинейной нотацией. Означает ли это, что в третьем периоде (и, возможно даже, что и в предшествовавшее время) русские церковные певцы пели без исона, как еще и теперь поют старообрядцы? Но на таком же основании мы могли бы отрицать существование исона у греков: он никогда не отмечался в певческих книгах.

Таким образом, было бы неосторожным безоговорочно отрицать саму возможность существования исона у русских не только в 14-15-м веке, но может быть и раньше. Во всяком случае, не исключается, что могли петь столповое пение и с исоном — особенно те мелодически более или менее сложные части мелодии, которые представляют трудности для коллектива певцов, поются не прямо из книги. В то время как коллектив певцов (или «людие») держали исон, более искусный певец или несколько более опытных певцов могли по книге петь подвижную, мелизматически развитую, пространную мелодию.

При таком способе пения нотирование исона оказывается действительно излишним: исон как тон и исон как голос — постоянен и не двигается. Переkreщивание исона — основного постоянного тона, своего рода «органного пункта» с выгнутой мелодической линией сольного исполнения, производит, по крайней мере в данном случае, д в у х г о л о с н ы е звукосочетания. Такие созвучия мы можем рассматривать как начало или, лучше сказать, как повод для дальнейшего развития двухголосия или даже многоголосия.

Даже при пении унисоном, без исона, случайно возникают (или могут возникнуть) отклонения отдельных певцов от других при пении. Такие частичные отклонения, которые никак не отмечаются в нотации, создают опять-таки некое созвучие. Эти случайные отклонения от общей линии унисона, возникающие вследствие этого созвучия, могли, вероятно, делаться иногда преднамеренно, особенно если они были благозвучны. Постепенно такие раздвоения унисона могли делаться местной особенностью и закрепляться тра-

дицей, без того, чтобы получить отражение в безлинейной нотации.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что письменные певческие памятники рассматриваемого времени (14-15-го века) ничего не говорят ни о роде пения, ни о способе исполнения: сольного, хорового, респонсорного, мелодически-песенного (πῆνχῆσκι, μελωδικῆσ, μετὰ μελοῦσ). Получается впечатление, что богослужбное пение было таким общеизвестным делом, что было излишне о нем говорить подробнее. Не пишут же о том, как нужно стоять в церкви, в каком положении, какой покроей облачений, каким должно быть внутреннее убранство церкви, и т.д. — это всем было хорошо известно. А кроме того, много невозможно точно описать словами. Именно такое молчание позволяет нам предполагать, что пели в те времена не только и непременно унисоном, а что не исключается эпизодически появлявшееся неодноголосие, хотя бы в его зачаточном состоянии. Из такого зародыша могло развиваться в течение четвертого периода так называемое раннее русское многоголосие в богослужбном пении.

Так можем мы предполагать, что известные нам невмированные богослужбные певческие памятники содержат лишь обязательное богослужбное пение и не обнимают всех мелодий и всех родов и видов богослужбного пения — того пения, которое тогда, лет 500 тому назад, раздавалось при богослужении в храмах на Руси.

Строгая мелодическая традиция старообрядцев не говорит против нашего предположения: еще в конце третьего периода находятся некоторые данные, свидетельствующие о таких родах богослужбного пения, которые без сомнения не исполнялись унисонно, не монодически — о путном (путевом) и демественном пении. Эти два рода пения очень мало исследованы. Они характерны для следующего, четвертого периода, а потому более подробная речь о них будет в следующей главе. Здесь же мы скажем о них лишь постольку, поскольку эти роды пения упоминаются уже в конце третьего периода, но не являются для него характерными.

В 1441-м году мы имеем первое письменное известие о демественном пении.<sup>101</sup> Но только через 100 с лиш-

<sup>101</sup> Специальная монография о проблеме демественного пения и его нотации см.: Johann von Gardner: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. München, 1967 (Verlag Kubon und Sagner). 16<sup>o</sup>, 270 Ss., XVIII Tabellen.

ком лет этот род пения получает важное место в системе богослужебного пения русской православной церкви. Хотя демественное пение характерно для четвертого периода, но первое сообщение о нем появляется еще в третьем периоде, по поводу мнимой смерти князя Димитрия Красного. Это летописное сообщение настолько любопытно и важно, что мы его здесь перескажем.<sup>102</sup>

Князь Димитрий Юрьевич Красный<sup>103</sup> умер 22-го сентября 1441-го года. Тело его было положено на лавку в помещении, где спали люди, проводившие ночь около тела, между ними был некий диакон Дементий. Внезапно умерший князь сбросил с себя одеяло, которым был накрыт, и громко возгласил: «Петр позна, яко Господь есть»..., и затем начал петь д е м е с т в о м : «Господа пойте и превозносите Его во вся веки, аллилуйя» (Стих из праздничной утрени, 8-я библейская песнь, Дан. III, 57), — «Жилище Свое живый в вышних» (2-й тропарь первой песни воскресного богородична канона 4-го гласа), и другие богородичные стихи.

Правда, еще в самом начале существования христианства на Руси в летописи упоминаются демественники и доместики — см. у нас в 6-й главе. Но не говорится ничего о демественном пении или деместве. Первое из до сих пор известных упоминаний о деместве — это именно вышеприведенное повествование о мнимой смерти князя Димитрия Красного. На основании этого же сообщения можно думать, что демественное пение существовало уже раньше, — хотя до сих пор не известны письменные памятники демественного пения: они появляются лишь в следующем периоде. Письменная запись с указанием в начале песнопения: «демеством», и с другой, хотя и весьма сходной и родственной со столповой безлинейной нотацией, является значительно позже. Раз князь Димитрий Красный знал демественное пение, то он, несомненно, познакомился с ним (теоретически, или практически по слуху, на память, при посещении богослужения — безразлично) от более старого поколения, тех людей, которые практиковали демественное пение еще

<sup>102</sup> Металлов: Богослужебное пение..., стр. 145. — Московский летописный свод конца XV века. Москва, 1949, стр. 261. — Степенная книга, часть II, глава 17, стр. 488-489.

<sup>103</sup> Князь Галицкий (к северо-востоку от Костромы), внук Димитрия Донского. После этой мнимой смерти князь жил еще несколько дней, и потом умер.

в конце 14-го века. А это уже указывает на древнее предание демества. Мы должны предположить, что уже в 14-м веке рядом с письменно фиксированным столповым пением параллельно существовал еще другой род пения, называемый «демественным» или «демеством» и отличающийся от обычного, в певческих памятниках не именованного пения.

Здесь невольно наша мысль обращается к загадочному, не раз уже нами упоминавшемуся роду пения, который мы называем кондакарным, и к уже упомянутой нами выше гипотезе Смоленского. Не был ли действительно тот род пения, который летописец, повествуя о мнимой смерти Димитрия Красного, называет «демеством», — тем родом пения, который Разумовский назвал «кондакарным», и действительное название которого остается до сих пор еще не выясненным? Или же это был другой род пения, который отличается от обыкновенного осмогласного пения и который практиковался еще и в конце 14-го века?

Песнопения, которые пел д е м е с т в о м мнимо умерший князь, не принадлежат к той группе песнопений, которые было положено исполнять кондакарным способом и которые содержались в кондакарях. Тропари канонов не исполнялись кондакарным способом. Поэтому кондакарный род пения не может быть тождественным с демественным: хорошо известно, какой тип песнопений исполнялся кондакарно. Поэтому «демество», которое по всей вероятности было известно в 14-м веке (а может быть и раньше), отличалось чем-то от того рода пения, который мы называем кондакарным, а также и от обычного, обязательного рода пения, которое в немного более поздних рукописях называется знаменным или столповым. Одно не вызывает сомнений: в 15-м веке и, вероятно, еще в 14-м веке был особый род богослужебного пения, который отличается и от кондакарного, и от столпового, и назывался д е м е с т в о м.

Что это был за род пения, чем именно отличался он от столпового пения, с каких пор он находился в практике, и было ли демество тождественно с тем родом пения, которое под именем демественного (или демества) получило в конце 16-го века свою особую безлинейную нотацию — остается пока еще для нас не выясненным. В известных до сих пор письменных певческих богослужебных памятниках еще не найдено данных для удовлетворительного решения этой проблемы. Как уже раньше говорилось, тропари одной

песни канона пелись по мелодическому образцу ирмоса данной песни и данного канона. То есть — в «ирмологийном» стиле.<sup>104</sup> Любопытно, что Димитрий Красный пел демеством не ирмос, а один из подчиненных ирмосу тропарей.

Это может означать следующее: а) в то время (т.е. в первой половине 15-го века), тропари канона все выпевались — что вполне естественно, ибо только Стоглавый Собор 1551-го года указал тропари канонов не петь, а читать;<sup>105</sup> б) этот тропарь и, соответственно этому, возможно, некоторые другие песнопения могли при различных обстоятельствах исполняться отдельно, не в комплексе связанных с ними песнопений (как, например, ирмос и тропари одной песни канона); в) князь пел не мелодию данного песнопения, а какой-либо другой сопровождавший мелодию голос, который позже, будучи четвертым голосом в четырехголосной версии, назывался «демеством», а исполнитель соответствующей голосовой партии назывался «демественником» (об этом подробнее — в следующей главе). Не совсем ясно: пел ли князь только один стих из 8-й библейской песни демеством, или же также демеством пел и тропарь богородичного канона, и другие упоминаемые в летописном сообщении песнопения. Можно так понять, что князь пел демеством только первый, библейский текст, другие же упомянутые летописцем песнопения князь пел обычным, то есть столповым способом.

Факт, что князь пел церковные песнопения демеством не в церкви, а в доме, дал Разумовскому повод утверждать, что демественное пение было первоначально не церковным, богослужебным, а домашним, своего рода частным, домашним благочестивым упражнением.<sup>106</sup> Но летописное сообщение о мнимой смерти князя Димитрия Красного и то обстоятельство, что князь пел песнопения демеством не в церкви, за богослужением, а в доме, никак не может служить аргументом в пользу не церковного, не богослужебного, а «домашнего» употребления демественного пения.

<sup>104</sup> Ирмос 1-й песни воскресного богородичного канона 4-го гласа начинается словами: «Тристаты крепкия рождейся от ревы...» (в Coislín 220, лист 92: τριστάτας κραιπνοῖς ὁ τεχθεῖς ἐκ ραβδου). Сравнить с квадратнонотным синодальным ирмологием издания 1890-го года, в Москве, лист 65.

<sup>105</sup> Об этом подробнее в следующей главе.

<sup>106</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России, II. Москва, 1868, стр.179-180.



Летописное сообщение утверждает только, что мнимо умерший князь, очнувшись, пел богослужебные песнопения в доме, а не в церкви. Разумеется: как мог мнимо умерший князь, очнувшись в доме, петь богослужебные песнопения иначе, как в доме, в котором он лежал!

В связи с проблемой демественного пения в 15-м веке находится проблема многоголосия в русском богослужебном пении. Советский музыковед В. Беляев<sup>107</sup> видит в только что приведенном летописном сказании доказательство того, что еще в середине 15-го века в русском богослужебном пении было известно многоголосие. Свою гипотезу Беляев обосновывает тем, что в многоголосных (2-х, 3-х и 4-х голосных) партитурах (см. в следующей главе) 16-го и 17-го века четвертый голос называется «демество». Но еще необходимо выяснить, что это демество и то демество, которое пел очнувшийся князь — тождественны, и пел ли князь одnogолосную мелодию в демественной манере («демеством»), или же он пел четвертый голос четырехголосной версии? Из летописного сообщения этого нельзя усмотреть.

Но эта проблема относится уже к следующему, четвертому периоду, и потому в следующей главе мы немного более подробно остановимся на этом предмете. Во всяком случае, гипотеза В. Беляева не лишена правдоподобности. Как мы увидим в следующей главе, москвичи и новгородцы могли уже в 15-м веке знать, по крайней мере поверхностно, о западном светском и церковном многоголосии — независимо и не говоря уже о неодноголосном исполнении народных песен. Но даже много раньше русские имели иногда возможность слышать западное церковное пение и, вероятно, западную церковную музыку, о чем мы вскользь говорили в предыдущей главе.

До сих пор еще не обнаружены неumaticкие неодноголосные записи богослужебного пения из 15-го века. Но это еще не значит, что в описываемом периоде пели за богослужебным пением безусловно только одnogолосно. Возможность того, что иногда могли от унисона отклоняться, как мы видели — вовсе не исключена. В таких случаях неumaticкая запись для одного голоса служила основой, неизменным и незыблемым *cantus firmus*’ом. В данное время наука не располагает доказательствами ни *pro*, ни *contra* этого положения, не считая устной, практической традиции старообрядцев (и то только в отиоше-

<sup>107</sup> Древнерусская музыкальная письменность, см. наше примечание 98.

нии столпового пения!). А начало этой традиции относится не к середине 17-го века. Таким образом, даже одногласная невматическая запись не может служить неопровержимым, бесспорным доказательством тому, что в конце 15-го века, даже при наличии демества, во всех случаях применялось и существовало только одногласное, унисонное богослужбное пение.

Возникает вопрос: Если демественное пение, как следует из предположения В. Беляева, еще в середине 15-го века (или даже раньше, в конце 14-го века) было известно как неодногогласное пение, то каким образом передавалась его традиция до его записи? Ибо до сих пор, до второй половины 16-го века, известны только одногласные невматические записи. Записывалось ли демество обычным столповым знаменем до введения (во второй половине 16-го века) особой безлинейной демественной нотации? Или же оно передавалось только изустно, традицией? Все это — проблемы, требующие более подробной разработки на основании письменных памятников, которые все, что касается описываемого периода, находятся в библиотеках СССР и потому недоступны для западного исследователя.

Здесь снова мысль наша обращается к не раз уже цитированной нами статье Смоленского, в которой он пишет о находке листов с певческими знаками, похожими на кондакарные, среди обычной столповой нотации, причем запись этих знаков происходит из времени, когда кондакарные рукописи давно уже больше не писались и кондакарная нотация больше не употреблялась. Напомним также о прежде упоминавшихся таблицах в Симиографии Металлова, где среди обычного столпового знамени встречаются включения певческих знаков, подобных (но только подобных!) кондакарным, причем эти таблицы относятся к рукописям 14-го века. Возможно, что «демеством» называлась манера исполнения, иная, нежели манера исполнения столпового пения, мелодика и манера, которая иногда вклинивалась в обычное столповое пение.

Как бы то ни было, все эти соображения так или иначе меняют наше воззрение на то, что в описываемое время существовало т о л ь к о унисонное пение. По-видимому, существовали два рода богослужбного пения один рядом с другим: письменно закрепленное для одного голоса осмогласное столповое пение, предназначенное для песнопений осмогласного цысла, и другой род пения, для записи которого не имелось еще подходящих графических средств, быть может являвшийся подголосками к столповым мелодиям, называемый демеством.

Но что касается письменных певческих памятников, то, как мы уже говорили в самом начале этой главы, из третьего периода известны только одноголосные записи столповой нотацией, и это является характеристикой третьего периода. По-видимому, богослужбное пение русской церкви испытало некий кризис в 14-м веке и стало к концу 15-го века быстро оправляться от этого кризиса. К концу третьего периода начинается возрождение; дальнейшее развитие этого священного искусства, представляющего собой, в принципе, одну из форм самого богослужения, принадлежит уже к четвертому периоду первой эпохи в истории богослужбного пения русской церкви. Признаком такого возрождения служат упомянутые нами в этой главе «азбуки» певческих знаков и существование рядом со столповым пением, известным по письменным памятникам еще с 11-го века, еще двух других родов пения: демественного и путевого.

В конце 15-го века в азбуки столповой нотации включается иногда новый тип безлинейной певческой нотации, весьма родственной со столповой нотацией: п у т е в о е (или п у т н о е) знамя. Оно употреблялось для записи так называемого «путного» пения или «путевого роспева», о котором в описываемое время встречается первое упоминание. Путевая нотация составлена из знаков столповой нотации, некоторых графических элементов этих знаков и различных комбинаций этих знаков друг с другом. Появляются также некоторые новые знаки. Но кроме того, в каталоге путевых певческих знаков появляются некоторые старые знаки столповой нотации, которые уже не включаются в каталоги певческих знаков столповой нотации. В «азбуках» путевого знамени приводятся обычно только те знаки, которые характерны только для путевой нотации. Знаки же общие для путевой и для столповой нотаций обычно не приводятся. При каждом знаке указывается его название, но ни слова не говорится о музыкально-певческом значении данного знака.<sup>108</sup>

Название «путевое» или «путное» знамя, «путевой роспев», или просто «путь» заставляло уже многих историков

<sup>108</sup> Таблица певческих знаков путевой нотации приведена в книге С.В. Смоленского: О древнерусских певческих нотациях. С.-Петербург, 1901, стр. 89. Таблица путевых знаков приведена также в упомянутом в нашем примечании 93 исследовании о демественном пении — таблица II и текст к ней на стр. 147-150.

и теоретиков церковного пения ломать себе голову для того, чтобы объяснить происхождение такого наименования. Иногда даже видные ученые в этой области вынуждены бывали прибегать для этого к самым фантастическим и неправдоподобным объяснениям или явным натяжкам. Но до сих пор еще не найдено неоспоримого и удовлетворительного объяснения происхождения и значения этого названия.

Как всем известно, слово «путь», от которого производится прилагательная форма «путевой» или «путный», означает **д о р о г у**, а также путешествие, процесс езды или марша, направление, маршрут; в древности слово это имело еще и другие значения, о чем мы скажем немного дальше. Исходя из значения слова «путь» как дороги, Разумовский дает следующее толкование происхождения названия рода пения «путь»: <sup>109</sup>

«Знаменный путевой распев своим происхождением обязан благочестию наших предков, которые не решались оставлять богослужение во время своих частых богомольных и дальних походов, неопустительно отправляли божественную службу, вечерню, утреню, полунощницу и пр. Вместе с тем, благоговей к храму и его принадлежностям (утвари, облачениям, и пр.), они не решались в дороге или в пути употреблять старый осмогласный распев как существенную принадлежность храма и его клироса, и для пения в путевом богомолении своем составляли особый неосмогласный распев, который от своего путевого или дорожного употребления и получил название путевого распева».

Так объясняет Разумовский название этого рода пения, что появляется к концу 15-го века в русских письменных певческих памятниках с безлинейной нотацией. Разумовский считает путевой род пения или (как говорит Разумовский) распев первоначально не предназначенным для применения в храме и не связанным с системой осмогласия. <sup>110</sup> А Разумовский считает, что церковное, богослужбное пение непременно должно быть основано на системе осмогласия, и потому то пение, которое не явно основано на системе осмогласия, не считается Разумовским ни уставным, ни даже церковным!

<sup>109</sup> Д. Разумовский: Богослужбное пение православной греко-русской церкви. I. Теория и практика церковного пения. Москва, 1886, 80, 172 стр. Страница 37, примечание.

<sup>110</sup> Там же.

Разумовский, по-видимому, отождествляет глас и мелодическую форму, — каковой взгляд установился у русских для церковного пения в середине 19-го века. Уже при поверхностном знакомстве с объяснением Разумовского можно видеть, что оно искусственно и полно натяжек. Это подтверждается даже поверхностным взглядом на рукописи, в которых имеются песнопения, снабженные путевой нотацией. Мы сейчас же можем установить, что песнопения, снабженные путевой нотацией и поющиеся «путем», никак не могут исполняться «в дороге» и только при богослужении вне храма. Наоборот, эти песнопения предполагают особо торжественное богослужение в храме. Это — некоторые стихирьы больших праздников, некоторые другие песнопения, например, светильны двенадцатых праздников, некоторые песнопения на освящение храма, при венчании (которое, как известно, должно совершаться непременно в храме) и т.п.<sup>111</sup> Кроме того, певческие знаки, которыми записаны путевые напевы, показывают, что эти напевы бывают очень протяженны. А ведь в дороге стараются не растянуть богослужение, а наоборот, по необходимости сократить его и упростить.

К тому же слово «путь» в древности имело и другие значения, кроме «дороги», например: обычай, способ, направление, движение, правило.<sup>112</sup> Из этих значений, кажется, «правило», «обычай» наиболее подходят для объяснения названия рода пения «путь». Позднее, в четвертом периоде истории русского богослужебного пения «путем» называлась вторая сверху строка певческих знаков в многоголосных безлинейных богослужебных партитурах.

Так, по нашему мнению, появление письменных памятников с путевой нотацией в конце третьего периода, рядом с памятниками столповой нотации, указывает на начало нового периода — последнего в первой эпохе истории богослужебного пения русской церкви. И в этом, новом, четвертом периоде, рядом с древним, несколько более развившимся, возможно даже, что несколько реформированным столповым пением, появляются параллельные системы

<sup>111</sup> Например, в певческом сборнике бреславльской университетской и государственной библиотеки, slav. 5 (первой половины или середины 17-го века), листы 5, 313, 342 и др.

<sup>112</sup> И.И. Срезневский: Материалы для словаря древнерусского языка. Том IX, выпуск II. С.- Петербург, 1898. Столбец 1735-1740.

безлинейных нотаций, которые несомненно происходят от столповой нотации. Появление новой нотации, составленной из элементов давно известной столповой нотации, означает, что столповая нотация уже не была достаточна для выражения путевого и демественного родов пения.

Поэтому мы можем заключить, что в конце 15-го века и в самом начале 16-го века богослужбное пение русской церкви значительно развилось и обогатилось. Этим начинается новый период: период раннего русского многоголосия в богослужбном пении, к рассмотрению которого мы и переходим.

## Глава 9

## ЧЕТВЕРТЫЙ ПЕРИОД

## ПЕРИОД РАННЕГО РУССКОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Общая характеристика периода; церковно-политические условия. — Памятники. — Стоглавый собор; многогласие и многоголосие. — Выдающиеся певцы и мастера пения. — Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки. — Хомония. Аненайки и хабувы. — Развитие нотации; путевая и демественная нотация. Казанское знамя; введение помет. — Неодноголосие (немонодичность). — Литургическая драма; малолетние певцы. Строчное пение. — Монастырские порядки. — Обучение; постановления Стоглава. — Смутное время, столкновение с западной литургической музыкой. — Итоги первой эпохи.

Время от начала 16-го века до середины 17-го века, т.е. приблизительно 150 лет, рассматривается нами как особый период первой эпохи в истории богослужебного пения русской православной церкви. Характерной особенностью этого периода является появление и развитие рядом с известным нам еще из прошедших периодов знаменным роспевом еще двух родов пения или роспевов — путевого (о котором кратко говорилось при конце третьего периода) и демественного. В четвертом периоде демественное пение достигает высокой степени развития. Во второй половине 16-го века демественное пение получает свою особую безлинейную нотацию, производную от столповой. Хомония, о которой кратко говорилось в прежних главах, достигает в четвертом периоде полного развития и, иногда, уродливых форм. В области безлинейных нотаций производятся опыты уточнения их и фиксации относительной высоты звуков, указываемых безлинейными певческими знаками. Одно-

временно нужно отметить распространение неодногоголосного пения, записанного безлинейной нотацией и, по видимому, никак не опирающегося на западное хоровое многоголосие.

Если границы между 1-м и 2-м, 2-м и 3-м, 3-м и 4-м периодами расплывчаты и не поддаются точной хронологизации — иначе обстоит дело с концом 4-го периода, а вместе с ним — концом первой эпохи и началом второй эпохи в истории русского богослужебного пения. Эта последняя граница вполне ясна; ею является введение в певческую церковную практику линейной нотации и начало вытеснения ею безлинейных нотаций. Это произошло после 1652-го года. А с линейной нотацией стали распространяться многоголосное партесное пение и трехголосный кант, основанные на современной им западной музыкальной системе. С введением в богослужебную практику русской церкви многоголосного хорового пения по западному образцу все роды и виды богослужебного пения, бывшие до тех пор в певческой практике, начинают постепенно выходить из употребления и забываться. Новый же, многоголосный, основанный на трезвучиях род пения быстро распространяется и к началу 18-го века энергично вытесняет все бывшие до тех пор роды пения.

Поэтому мы и берем границей первой эпохи в истории русского богослужебного пения середину 17-го века.

Так как характеристикой четвертого (последнего) периода первой эпохи служит наличие наряду с древним столповым (или знаменным) пением и другого, не одногоголосного, богослужебного пения, то мы можем назвать четвертый период периодом раннего русского многоголосия. Именно русского многоголосия, записанного безлинейными нотациями (производными от столповой нотации), а не хорового пения по западному образцу, записанного линейной нотацией, которая является характерной для всей второй эпохи.

Обрисует в самых общих чертах церковно-политическую обстановку, на фоне и в рамках которой пребывало и развивалось богослужебное пение во время четвертого периода.

Прежде единая русская митрополия теперь окончательно разделилась на западную, находящуюся в пределах польско-литовского королевства, где преобладающая часть имущих слоев населения была католической, и на восточную, в Московском царстве. Православные епископы в западных



епархиях уже давно не подлежали больше юрисдикции Московского митрополита. Они относились к Константинопольскому патриарху, хотя он и был подданным турецкого султана. Православные в тех краях жили более или менее изолированно от православной жизни в Московском царстве. Католическая церковная культура на Западе оказывала влияние на церковную культуру православных. Православные же всеми силами старались сохранить в целостности церковное культурное и бытовое наследие своих православных отцов, полученное в те времена, когда все эти области представляли еще собой удельные княжества князей дома Рюрика, а в церковном отношении — епархии Киевской митрополии.

Эта обособленность, определившаяся при окончательном и формальном разделении русской митрополии в 1458-м году, особенно обострилась после Брестской унии, заключенной в 1596-м году.<sup>1</sup>

История богослужебного пения православных в польско-литовском государстве еще не исследована. Все нужнейшие для нее материалы — по крайней мере до 17-го века — находятся для нас вне досягаемости. С итогами развития богослужебно-певческого искусства в тех краях мы встретимся при самом конце четвертого периода или при самом начале первого периода второй эпохи. Результаты этого развития имеют колоссальное значение для всего богослужебного пения русской православной церкви во вторую эпоху его истории, то есть, от середины 17-го века до сего дня.

Для полноты этой истории необходимо, чтобы было проделано исследование и систематизация истории как православного, так и униатского богослужебного пения в пределах польско-литовского королевства за все время разделения митрополии.

До сих пор историки русского церковного пения сосредоточивали свое внимание на истории пения Российской Церкви, т.е. сперва Киевской, а затем Московской митрополии, в Московском царстве и в Российской Империи. Юго-Западные православные области, составлявшие прежде часть Руси и теперь оказавшиеся на восточной окраине польско-литовского государства, остались как бы вне сферы внимания этих исследователей. И потому остается неизвестным: какие памятники богослужебно-певческого искусства

<sup>1</sup> Об этом смотри подробнее: Карташев I, стр. 531 и след.

скрыты в архивах и библиотеках. Только со времени политической унии Малороссии (восточной Украины) с Московским царством (т. е. с 1654-го года) туман, скрывающий за собой развитие богослужебного пения православных в тех краях, начинает рассеиваться.

Но об этом более подробная речь будет впереди, когда мы будем говорить о второй эпохе. Сейчас мы не будем касаться этой истории, поскольку она представляет собой еще не исследованную область; мы обратимся к ней лишь постольку, поскольку будем сталкиваться с конечными результатами долгого самостоятельного развития богослужебно-певческого искусства в тех краях.

Что же касается обширной Московской митрополии и Московского царства, то в течение рассматриваемого периода можно отметить следующие значительные факты.

Решительное возвышение Москвы над всеми другими княжествами, постепенно сливающихся с Москвой. Москва делается решительно столицей Руси, Великий Князь Московский, Иоанн IV Васильевич (Грозный, 1533-1584), венчается в 1547-м году от митрополита Московского Макария (1542-1563) на царство и присоединяет к титулу Великого Князя титул Царя. Двор его приобретает еще больший блеск, нежели при его деде, Иоанне III. К сожалению остаются неизвестными подробности придворного и придворно-церковного церемониала. Но несомненно, что в нем были многие элементы церемониала византийского двора: ведь Иоанн IV был внуком Софии-Зои Палеолог. Меньше чем 50 лет отделяло время Иоанна Грозного от времени Иоанна III-го.

Татарское иго прекратилось, хотя нападения татар еще иногда бывали, но уже далеко не в таком масштабе, как прежде, и даже мощное казанское царство было Иоанном Грозным покорено в 1552-м году. Но все же монгольское иго, продолжавшееся круглым счетом 250 лет, не могло не оставить известного следа в народной жизни, и невзгоды монгольского времени вынудили выйти из практики, а потом и забыться, многие элементы церковной и бытовой культуры домонгольского времени.

Москва стала теперь, благодаря присутствию в ней митрополита и царя, бесспорным главным культурным и церковно-культурным центром Руси.

Другие стойкие и важные культурно-церковные центры, Новгород Великий и Псков, были царем Иоанном

Грозным сломлены. Тем не менее, Новгород сохранил еще значение как центр богослужечно-певческой культуры на целое столетие, до перехода новгородского архиепископа Никона на московский патриарший престол (1652).

Русская православная церковная культура еще в предыдущем периоде проникла в северо-восточные области, где обитали зыряне, просвещенные современником преподобного Сергия Радонежского, Стефаном, епископом Пермским, составившим азбуку для письма на пермском языке. При Иоанне же Грозном начал приобретать значение церковно-певческого центра и Уральско-Усольский край, где прокладывали пути для русской православной культуры именитые люди Строгановы и покоритель Сибири Ермак.

В самом начале 17-го века, после смерти Бориса Годунова (1598-1605), Московскому царству и русской православной церкви пришлось пережить бурные годы внутренних смут и нашествия поляков («литовское разоренье»), мимолетное правление Лжедмитрия I (1605-1606), неудачное правление Василия Шуйского (1606-1610) и междуцарствие (1610-1613), и еще после воцарения Михаила Федоровича Романова (1613-1645) не сразу еще все пришло в порядок и спокойствие.

При царе Федоре I Иоанновиче (1584-1598) было в 1589-году учреждено патриаршество (первый патриарх — Иов, 1589-1605).<sup>2</sup>

Смутное время — от воцарения Лжедмитрия I-го до избрания на царство Михаила Федоровича Романова (1613) — столкнуло православных в Московском царстве с католической польской церковной культурой, что оставило не только в русском народе, но и в русской церковной культуре глубочайший след. Это соприкосновение с латинско-польской церковно-певческой культурой подготовило ту церковно-певческую (теперь уже можно сказать: церковно-музыкальную) революцию, которая ознаменовала

<sup>2</sup>Последующие патриархи: лжепатриарх, грек Игнатий, бывший епископ Эриссо, 1505-1506, назначенный Лжедмитрием, потом бывший около тушинского вора и затем исчезнувший с русского горизонта. После вдовства кафедры 1612-1619, патриархи: Филарет Никитич Романов, 1619-1633, имевший как отец царя колоссальное влияние на всю церковную жизнь Московской Руси. — Иосиф I (1634-1641); Иосиф (1642-1652) и Никон (1652-1658), оставивший свой престол и затем удаленный в изгнание. Последующие патриархи относятся уже ко второй эпохе.

собой средину 17-века, конец первой эпохи и начало второй эпохи в истории богослужебного пения православной русской церкви.

Таков, в самых общих чертах, историческо-культурный фон, в рамках которого в 16-м веке и в первой половине 17-го века развивалось русское православное богослужебное певческое искусство, унаследованное от многих прошлых поколений, начиная с конца 11-го века. Быть может неприметно изменяясь с каждым поколением уже в течение четырехсот лет, передаваясь от отца к сыну, — чтобы передать это наследие следующим поколениям — уже во второй эпохе истории русского богослужебного пения.

**Памятники.** Богослужебно-певческие памятники, относящиеся к четвертому периоду первой эпохи, весьма многочисленны, так что их здесь невозможно перечислить; они еще не исследованы и не описаны должным образом. Западные библиотеки обладают некоторыми безлинейными богослужебно-певческими рукописями не старше, однако, самых последних лет 16-го века.<sup>3</sup> Описана только самая незначительная часть таких рукописей. Вообще, вне СССР рукописи такого рода встречаются очень редко, только случайно. Подавляющее же число богослужебно-певческих памятников с безлинейными нотациями находится в книгохранилищах и архивах СССР, а потому недоступны западному исследователю. Памятники эти для 4-го периода исчисляются сотнями (если не тысячами). Поэтому мы можем здесь дать только самый суммарный их обзор.

Богослужебно-певческие памятники 16-го и до середины 17-го века можно разделить на 4 группы.

<sup>3</sup> Рукописи эти описаны автором на немецком языке. См.: Johann v. Gardner: Die altrussischen neumatischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. («Die Welt der Slaven», Jhrg. II, Heft 3, Wiesbaden, 1957, Ss. 322-328). — Die altrussischen neumatischen Handschriften der Pariser Bibliotheken. («Die W. d. S.», H. 2, 1958, 144-150). — Ein neuerworbenes altrussisches Neumen-Triodion der Bayerischen Staatsbibliothek, München. («Die W. d. S.», V, H. 3-4, 1960, 266-269). — Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien und England. («Die W. d. S.», VI, H. 3, 1961, 306-320). — Russische Neumen-Handschriften der Bibliothek des Päpstlichen Orientalischen Instituts in Rom. («Die W. d. S.», VIII, H. 4, 1963, 426-433). — Ein handgeschriebener russischer Neumen-Oktoich («Die W. d. S.», XVI, H. 1, 1971, 62-73). — Ein russisches Neumen-Hirmologion der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. («Die W. d. S.», XVI, H. 4, 1971, 414-421). Всего до сих пор (1978) описана 31 рукопись из известных в Западной Европе.

1. Памятники с исключительно столповой нотацией — стихирари, обиходы, трезвоны (трефологии), и особенно ирмологи, которые, как и в предыдущем периоде, являются самой распространенной рукописью. Памятники этого рода писались во все продолжение рассматриваемого периода; наш период получил их в наследство от предыдущих лет и передал последующему времени.

2. Памятники с исключительно путевой нотацией. Таких рукописей очень немного и они еще не описаны и не каталогизированы в доступных изданиях.

3. Памятники с исключительно демественной нотацией. Появляются они только со второй половины 16-го века, около 1569-го года в книгах, писанных новгородцами.<sup>4</sup>

4. Памятники смешанного типа, которые содержат песнопения, снабженные столповой нотацией, но в которых некоторые песнопения снабжены: одни — демественной, другие — путевой нотацией. Сюда же можно причислить и рукописи учебного характера, «азбуки» столпового знамени и азбуки демественные. О рукописях такого рода будет нами сказано особо. Обычно рукописи учебного характера включаются в другие богослужебные рукописи, особенно часто — в ирмологи.

Все только что перечисленные типы богослужебных певческих рукописей классифицированы на основании типа нотаций, независимо от их содержания, и имеют в виду только один голос. Но уже в 16-м веке, во второй его половине, появляются рукописи, предназначенные и для неодногоголосного пения, а в 17-м веке — даже четырехголосные безлинейные партитуры, писанные иногда столповым знаменем, иногда демественной и даже путевой нотацией. Библиотека Московского Синодального училища церковного пения обладала богатым собранием таких безлинейных партитур.<sup>5</sup> Впрочем, иногда отдельные голосовые партии писались не в виде партитуры, а последовательно, одна за другой, как это бывало принято и в западных хоровых четырехголосных произведениях около того же времени.<sup>6</sup> Так, например, в одной рукописи, содержащей мно-

<sup>4</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России. II. Москва, 1868, стр. 165.

<sup>5</sup> С. Смоленский: О древнерусских певческих нотациях. (Памятники Древней Письменности и Искусства). СХLV. С.-Петербург, 1901, стр. 93. (При повторном цитировании: Смоленский: Нотации).

<sup>6</sup> Например — хоровые композиции Орландо Лассо (1532-1594), хранящиеся в Баварской Государственной Библиотеке в Мюнхене, писаны, понятно, в линейной нотации.

голетие «Благоверному царю великому князю Ивану Васильевичу всея Руси» этот самый текст приведен в следующем порядке голосовых групп: а) путь, б) верх, в) демество.<sup>7</sup>

Как утверждает Смоленский, такой случай — не единственный. Правда, Смоленский полагает, что в данном случае эффект заключается в последовании разных родов пения. Другими словами, упомянутое многолетие исполнялось сначала партией пути, затем партией верха, и, наконец, после этого — демеством. Но нам кажется более вероятным, что все три певческие редакции одного и того же текста пелись не в последовательном порядке, одна вслед за другой (хотя бы и не в приведенной здесь последовательности), но одновременно, то есть, многолетие пелось трехголосно.

К вопросу о неодноголосном богослужбном пении, т.е. к раннему русскому многоголосию, мы вернемся немного позже; эта тема выходит из границ темы о памятниках.

**Стоглавый Собор. Многогласие и многоголосие.** Нам придется теперь часто говорить о многоголосии, т.е. о хоровом пении, при котором поющие поют один и тот же текст одновременно, не в унисон, как при монодии, а делятся на голосовые группы. Каждая из этих голосовых групп поет свою мелодию, равняющуюся по основной. Это хорошо известно каждому, кто ознакомился с теорией музыки. Мы напоминаем здесь об этом потому, что нам придется теперь употреблять очень схожий термин: многогласие.

Эти два выражения никоим образом нельзя смешивать и употреблять одно вместо другого.

Как следует понимать многоголосие (= полифонию) — мы только что, в самых общих чертах, сказали.

Многогласие есть термин более литургический, нежели музыкальный: многогласие имеет во многом соприкосновение с певческой литургической практикой.

Сущность многогласия заключается в следующем. Какое-либо богослужение (кроме, по-видимому, литургии) распределялось по составным частям между несколькими исполнителями, которые исполняли эти части не после-

<sup>7</sup> С. Смоленский: Палеографический атлас к статье «Краткий обзор крюковых и нотно-линейных рукописей Соловецкой библиотеки. Казань, 1910, стр. 57-58. Переиздан (в двух красках) с комментариями И. А. Гарднера Баварской Академией Наук: «Stepan Vasil'evič Smolenskiy. Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotationen». München, 1976. — С. Смоленский: Нотации, стр. 90.

довательно, в порядке богослужебного чина, а одновременно. Так, например, в то время, как один читал шестопсалмие, другой читал кафизмы, третий пел канон — и все это в одно время. В результате получалось то, что все положенное по уставу вычитывалось и выпевалось без пропуска, а время совершения богослужения вследствие такого приема значительно сокращалось; чем больше «голосов» исполняли предписанный уставом богослужебный материал, тем скорее проходила служба. Но в то же время получалась полная невразумительность данного богослужения. Разобраться в возникающем хаосе было невозможно. Центр тяжести богослужения перемещался с вразумительности и назидательности в сторону чисто формального выполнения богослужебного материала. Важно было, что ничего не было пропущено, но что из выполненного было усвоено — стало совершенно не важным. Таким образом, например, утренняя, требовавшая в монастыре при разумном исполнении чтения и пения в последовательности, предусмотренной уставом, 4-5 часов, при методе многогласия могла быть закончена в течение даже одного только часа — в зависимости от числа «голосов», т.е. одновременных исполнителей богослужебного материала.

Нужно думать, что такой способ совершения богослужения едва ли имел место в монастырях. Зато в приходских (и, вероятно, в некоторых соборных) храмах, где прихожане вынуждены были посвящать немало времени своим работам и хозяйству, такой способ выполнения в с е г о богослужения оказывался очень удобным и широко распространился. У простых мирян просто не было физической возможности (кроме, разве, воскресных и праздничных дней, да и то не повсеместно) от начала до конца присутствовать при богослужении, совершаемом в порядке.<sup>8</sup>

Возможно, что практика многогласия явилась следствием введения монастырского богослужебного устава как единообразного устава не только для монастырей, но также и для соборных и приходских храмов, что произошло (как было сказано в предыдущей главе) в самом начале 15-го века. Стоглавый Собор 1551-го года в Москве упоминает о многогласии как о давно уже известном и распространенном обычае: «А вдруг бы псалом и псалтири не говорили, також бы и канонов вдруг не конархали, и не говорили бы

<sup>8</sup> В. Металлов: Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1900 (3-е издание), стр. 72.

по два вместе, занеже то в нашем православии великое безчинство и грех тако творити».<sup>9</sup> Но вообще в середине 16-го века, по-видимому, богослужebная дисциплина не была на должной высоте. Об этом свидетельствуют некоторые постановления Стоглава и вопросы царя Иоанна IV этому собору. В начале 16-го века, до Стоглавого Собора, церковно-певческое дело на Руси переживало, очевидно, упадок, но была еще жива память о прежнем его процветании. Так, царь говорит отцам собора, обосновывая необходимость устройства училищ и приведения в порядок дела общего образования; при этом он указывает на кандидатов на должности в клире и выражает желание, чтобы архиереи строго спрашивали кандидатов: почему мало умеют грамоте, а они (т.е. кандидаты) ответ чинят: «мы де учимся у своих отцов, или у своих мастеров, а инде де нам учиться негде, колько отцы наши и мастера умеют, потому нас и учат», а отцы их и мастера сами потому же мало умеют и силы в божественном писании не знают, да учиться им негде. А прежде сего училища бывали в российском царствии на Москве и в Великом Новгороде, и по иным градам многие грамоте писати и пети, и чести учили потому тогда и грамоте гораздых было много, но писцы, и певцы, и чтецы славны были по всей земли и до днесь».<sup>10</sup>

Разумовский<sup>11</sup> пишет, к сожалению не указывая источников, что «по мысли Стоглавого Собора школы пения учредились быстро и повсеместно. Старые и совершенно новые, или возобновившиеся, школы наполнились учениками, этими несытыми заимниками, тяжущими с лихвою долга, сиречь просящими смиренные мудрости, в ней же и утвердишася хотящими»... «Особенно славен был в Новгороде хор св. Софии.<sup>12</sup> За удовлетворением местных нужд, новгородския школы положили начало церковному пению в Усольской стране».

<sup>9</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 72, цитировано им по изданию «Стоглав», Казань, 1862, стр. 32-33.

<sup>10</sup> Стоглав. С.-Петербург, 1863, глава 25, стр. 91-92.

<sup>11</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России, I, Москва, 1867, стр. 68 и след.

<sup>12</sup> Напомним, что «хор» в данном случае нельзя себе представлять как современный четырехголосный хор певчих с женскими голосами и с дирижирующим регентом во главе. Речь идет о певцах соборного, кафедрального храма, возможно что и организованных в особую корпорацию.



Если собор запрещает что-либо, то это свидетельствует о том, что запрещаемое укоренилось и искоренять его требовалось соборным постановлением. См., например, в Стоглаве (издания 1863-го года) вопрос 7, на стр. 43; вопрос 22 на стр. 51: «Да по грехом безстрашие вошло в люди и в церквах Божиих соборных и приходских стоят без страха и в тафьях, и в шапках, и с посохи, яко же на торжищи или на позорищи, или на пиру, или яко в корчемницы, и говор, и ропот, и всякое прекословие, и беседы, и срамны словеса, пения божественнаго не слушают в глумлении, церковь Божия устроена на молитву приходити и на оставление грехов. Бога молити со страхом, мы же паче на гнев бога подвизаем». — И вообще Собор немало занимался вопросами падения церковной дисциплины как среди мирян, так и среди клира и монашествующих.

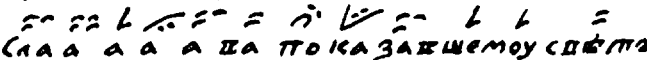
Известные отклонения от уставного совершения богослужения и от уставного певческого выполнения уставных предписаний были в середине 16-го века нередки, что видно из вопроса 33-го, «О еже на вечернях святяя славы не поют и на утрнях славословия»: <sup>13</sup> «Коя ради вины (спрашивает отцов Собора царь) в нашем царствии на Москве и во всех московских пределах, в соборных и приходских церквах, кроме монастырей. По воскресным вечерням и по праздничным, и по великим святым, егда выход бывает, святяя славы не поют, а говорят речью, а на заутрени в неделю и в праздники славословия не поют, якоже и в прочие простыя дни речью говорят, и во уставе назнаменана по нарочитым святым славословие великое. То ему почеть». <sup>14</sup>

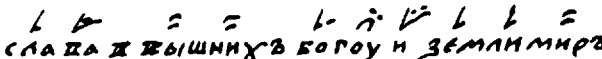
К особенностям утрени с Великим Славословием по сравнению с теперешней практикой нужно отнести певческое исполнение «Слава Тебе, показавшему нам свет», непосредственно примыкающее к Великому Славословию.

<sup>13</sup> Стоглав. С.-Петербург, 1863, стр. 55.

<sup>14</sup> Здесь обращает на себя внимание то, что здесь говорится о песнопении «Святяя славы», а не о «Свете тихий», каковыми словами начинается песнопение «святяя славы безсмертного Отца небесного...». Действительно, не только в древних обиходах со столповой нотацией, но даже в известном печатном «Круте церковного древнего знаменного пения», издания Общества Любителей Древней Письменности», С.-Петербург, 1884 (часть вторая, Обиход, лист 115 на обороте), песнопение это начинается со слов «Святяя славы»; слова же «Свете тихий» произносил или запевал диакон, совершавший вместе со священником вход.

Как известно, стих этот является теперь непременно священническим возгласом, и притом считается одним из важнейших священнических возгласов утрени. Но в рассматриваемое время слова эти пелись наряду, начиная собой Великое Славословие. Поются они и теперь еще греками, болгарами и сербами. Только у русских текст этот отделился от Великого Славословия и превратился в священнический возглас.<sup>15</sup> Однако, в некоторых певческих рукописях слова эти вовсе опускаются (очевидно превратившись уже в священнический возглас) и после мелизматически, с фитами разработанного богородична «Преблагословенна еси...» непосредственно следует, в таком же мелизматически развитом виде, само Славословие: «Слава в вышних Богу...», причем со стиха «Хвалим Тя, благословим Тя...», ясно выраженная мелизматическая структура сменяется структурой силлабической.<sup>16</sup> В той же рукописи<sup>17</sup> приведено Великое Славословие путевое, писанное столбовым знаменем (в нотации С). Приводим здесь начало, без перевода на современную нотацию.


  
 СЛАВА А А А ПА ПТОКАЗАВШЕМОУ СДѢЛѢ


  
 СЛАВА ВЪ ВЫШНИХЪ БОГОУ И ЗЕМЛИ МИРЪ


  
 ѿ ЦЕЛИ ВѢЩАХЪ БЛАГОВОЛЕНІЕ

Преобладание стопиц и статей указывает на преобладание речитативного склада, несмотря на то, что песнопение надписано «поуть» и в тексте является типичный для путевых и демественных песнопений киноварный знак **9**, без певческого над собою знака. — И еще вопрос 34: «О еже на литоргиях Отца и Сына не поют».<sup>18</sup> «Да на божественной литоргии Отца и Сына и Святаго Духа, Святую Троицу единосущную и нераздельную всегда не поют, речью говорят, а в нашем же царстве, как есмы был в великом Новеграде и во Пскове. во святей Софии и премудрости Божии, и у

<sup>15</sup> С. Смоленский: Палеографический атлас..., стр. 28, рукопись № 12.

<sup>16</sup> Рукопись начала 17-го века, Университетской и Государственной библиотеки в Бреславле, slav. 5, лист 242 на обороте.

<sup>17</sup> Там же, лист 243 на обороте.

<sup>18</sup> Стоглав. С.-Петербург, 1863, издание Д.Е.Кожанчикова, стр. 55.

Живоначальной Троицы и во всех святых Божиих церквах по воскресным днем и по господским праздникам, и великим святым, на вечерни, когда выход святых славы поют, и на заутрени славословие великое поют же, а в простые дни говорят, а на литургии всегда Отца и Сына и Святаго Духа поют, и о сем, како здесь достоин быти, и вы соборне уложите».

Богослужебно-певческая практика не была одинакова в Москве и в древнем Новгороде и в церковно-административно связанным с Новгородом Пскове. По-видимому, тенденция к сокращению богослужения посредством многогласия и упрощение пения путем прочитывания некоторых песнопений укоренилась в Москве и в центрально-русских областях больше, нежели в Новгороде и Пскове. И это — несмотря на единство в пении: всюду господствовал знаменый распев — столповое пение.

Стоглавый собор постановил далее: глава 16:<sup>19</sup> «О прочем церковном пении все по уставу творити, славословие пети и катавасия на сходе, а на вечернях бы и на заутренях говорили псалмы и псалтырю тихо и неспешно, со всяким вниманием, такоже тропари и седальны сказывали по чину и не спешно, и потом чли бы, а псалмов бы и псалтыри вдруг не говорили и канонов по два вместе не конархали, но по единому, занеже то в нашем православии велико безчиние и грех. Тако творити святыми отцы отречено бысть». Одним из весьма важных постановлений Стоглавого Собора было постановление каноны не петь, а просто читать. Очевидно, что до этого собора каноны еще пелись кое-где целиком, как у греков, а кое-где стали уже читаться. Чтение канона воспринималось еще, вероятно, как своеволие, и соборное постановление узаконивало этот обычай, вызванный, по всей вероятности, трудностью распевания текста тропарей с листа, по мелодическому образцу ирмоса.

Металлов<sup>20</sup> цитирует по казанскому изданию Стоглава (1862) главу 16-ю, на странице 105: «по церквам поют безчинно вдвое и втрое».

Но несмотря на эти соборные постановления, практика многогласия упорно держалась еще более ста лет. Хотя Металлов<sup>21</sup> и пишет, что обычай петь и читать одновременно в два или три голоса установился при патриархе

<sup>19</sup> Стоглав, изд. 1863 г., стр. 79.

<sup>20</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 72, примечание 2.

<sup>21</sup> Очерк истории..., стр. 72.

Иоасафе I (1634-1641), но как мы видели из приведенных мест из Стоглава, обычай многогласия существовал уже много раньше и в середине 16-го века был уже прочно укоренившимся.<sup>22</sup> Обычай этот держался очень долго. Против него вооружался и патриарх Гермоген (1606-1612): «Поведают нам... вселилося в церковном пении великое неисправление. По преданию св. апостол и по уставу св. отец церковного пения не исправляют и говорят де голоса в два и в три и в четыре, а инде в пять и в шесть, и то нашего христианского закона чуже».<sup>23</sup> Но, как мы видели, иные патриархи (как, например, патриарх Иосаф I) не только не запрещали многогласия, но даже предписывали его, правда ограничивая число «голосов» двумя, и в случае нужды — тремя голосами. И это, судя по приведенному тексту, не считалось большим нарушением благочиния, и приписывалось даже апостольскому и святоотеческому преданию! Это неблагочиние до того прочно укоренилось, что патриарх Иосиф (1642-1652) был решительным противником единогогласного пения и вообще немногласного совершения богослужения. Значит, к середине 17-го века многогласное совершение богослужения прочно укоренилось, будучи овеяно авторитетом старины, даже при самом патриархе, в стольном городе.

Чтобы изменить этот порядок у патриарха Иосифа не хватило решимости и — добавим мы — литургического критического подхода к современному ему явлению в богослужбено-певческой практике: многогласие имело за собой авторитет старины, несмотря на постановления Стоглавого Собора, вынесенные сто лет перед тем.

Один из ревнителей церковного благолепия писал патриарху Иосифу: «Царского, государь, пения обычай от многих небрегом и не по ряду совершается... к начальному пению другой поемлет и третий, даже и до пять и шесть гласов купно бывает».<sup>24</sup>

<sup>22</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 72, примечание 1. «На имя тиуна Ивана Михайлова патриарх Иосиф дал «память», в которой наказывал, чтобы «церковное пение исправляли по преданию св. апостол и св. отец; пение в церкви велели говорить голоса в два, а по нужде в три, шестопсалмие же только в один голос и в те поры ни псалтири ни канонов говорить не позволяли». Металлов цитирует по «Истории русской церкви» митрополита Макария, т. XI, стр. 84.

<sup>23</sup> В. Металлов, там же.

<sup>24</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 72 (цитировано им по труду проф. Н. Каптерева: Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. Москва, 1887, стр. 130, примечание 2, и стр. 167, 168.

Уступая ревнителям благочестия, патриарх Иосиф не решался сам запретить многогласие и решил предоставить решение этого трудного для его совести вопроса константинопольскому патриарху Парфению (вероятно, Парфению II, который занимал патриаршую кафедру дважды: 1644-1646 и 1647-1650).<sup>25</sup>

И только после одобрения единогласия патриархом константинопольским патриарх Иосиф решился, вместе с целым собором русских иерархов, перейти на единогласие, что и было предписано указом царя Алексея Михайловича в 1652-м году.<sup>26</sup> Вообще же, неблагочиние и литургическая бессмысленность многогласия обращали на себя особенное внимание ревнителей церковного благочиния и благолепия, и наблюдались даже в некоторых монастырях: «старцы о церковном пении и благочинии нерадеют и древних богоносных отец предание и устав не хранят, в церквах Божиих поют поскору, не единогласно, со всяким безстрашием».<sup>27</sup> Металлов<sup>28</sup> приводит слова одного биографа протопопа Неронова (1591-1670): «от неразумяющих божественного учения вниде во святую церковь смущение велие, яко чрез устав и церковный чин не единогласно певаху, но в гласа два и три и в шесть церковное совершаху пение, друг друга не разумеваху что глаголет».

Решительный поворот в деле искоренения многогласия совпал по времени (и, вероятно, по существу) с мероприятиями по исключению хомонии из церковного пения — что имело место уже при конце 4-го периода, и тем самым в конце первой эпохи в истории русского богослужебного пения.

Неблагочиние многогласия и невразумительность хомонии нарастали постепенно с конца 15-го века, чтобы достигнуть своего высшего развития в середине 17-го века и сделаться едва терпимыми для ревнителей благолепия дома Божия и назидательности богослужения — что и вызвало реформы в середине 17-го века — о чем речь будет в следующей главе.

В эпоху Стоглавого Собора имело место нововведение в богослужебном пении, в частности — литургии: исполнение

<sup>25</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 73.

<sup>26</sup> В. Металлов: там же.

<sup>27</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 73, цитировано им из «Братского Слова», 1875, кн. II, стр.127.

<sup>28</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 72-73.

Символа Веры певчески, вместо обычного чтения его (возможно — всеми присутствующими, как это принято и теперь в некоторых православных церквях Востока, где Символ Веры читается всеми). Впервые Символ Веры за литургией стали петь в Пскове около времени Стоглавого Собора (1551) и вскоре после этого, в той же Псковской области, стали петь и молитву Господню.

Современники считали пение Символа Веры (и молитвы Господней) греховным новшеством, нарушением предания свв. отцов и приближением к «еретикам».<sup>29</sup> Можно полагать, что этот обычай возник не без влияния Запада. Псков, как и Новгород, оживленные торговые центры, имели постоянные сношения с Западом. Псков был в постоянном контакте с католическим литовско-польским культурным кругом. А, как известно, Символ Веры в латинской мессе исполняется певчески. Таким образом, обычай петь Символ Веры мог быть заимствован от католических богослужебных порядков. Как быстро и основательно обычай этот укрепился в практике русской православной церкви — остается неизвестным. Как бы то ни было, некоторые богослужебные певческие рукописи первой половины 17-го века (особенно те, которые происходят из новгородского культурного круга) содержат Символ Веры, снабженный столповым знаменем, и притом — в мелодически очень развитой форме, с фитами, распетый по типу «осмогласников», с порядком смены гласов: 1-2-3-4-5-6-7-8 — т.е. не на византийском принципе смены гласов: автентический — его плагальный. А это, по нашему мнению, указывает на решительно позднее возникновение обычая исполнять Символ Веры на литургии певчески. Распет Символ Веры знаменным роспевом, типичными для сменяющихся гласов попеvkами.<sup>30</sup> При этом

<sup>29</sup> Зиновий Отенский: Истины показание к вопросившим о новом учении инока Зиновия. Казань, 1863, стр. 968. Цитировано у А. Дмитриевского: Богослужение в русской церкви в XVI веке. Казань, 1884, т. I, стр. 122, примечание 4; стр. 120.

<sup>30</sup> Johann v. Gardner: Eine alte Gesangsform des Credo in der Praxis der russischen Kirchen. «Kirchenmusikalisches Jahrbuch». Köln, 1963. — Более подробно (но без нотно-крюкового примера) эта тема разработана автором в его статье на французском языке: Les formes musicales du Credo dans la liturgie de l'église russe. «Eucharistes d'Orient et d'Occident». Semaine liturgique de l'Institut Saint-Serge. II. Paris 1970 (Editions du Cerf). 276-291. — В указанной здесь выше статье на немецком языке приведен Символ Веры столповым знаменем, с подстрочным переводом на обычные ноты, в альтовом ключе и с именованием составляющих напев Символа Веры попевок знаменного (столпового) роспева.

текст — хомовый. До сих пор не известно о распетых текстах Символа Веры с невокализированными полугласными. Снабженный столбовым знаменем, текст содержит все особенности текста до реформ патриарха Никона.

Распространение практики петь Символ Веры, и притом в довольно сложной мелодической редакции, недоступной для пения массой, говорит о том, что к указанному времени стало притупляться восприятие богослужебного пения как одной из форм самого богослужения. В самом деле: какова литургическая функция Символа Веры в православной литургии? Это — не молитва, не повествование, не славословие. Это — сухой, схематический, точный ответ по пунктам на вопрос: «как веруеши»? И чтение (или примитивное пение) Символа Веры за литургией всеми присутствующими есть как бы легитимирование права присутствовать за литургией верных. Искусное же пение Символа Веры, и притом в такой музыкальной форме, которая требует известной выучки, лишает некоторую часть присутствующих возможности активно участвовать в совершении богослужения.

**Выдающиеся певцы и мастера пения.** В эпоху Иоанна Грозного, во второй половине 16-го века, особенной славой пользовались братья Роговы, Василий и Савва, по происхождению карелы, новгородцы. Оба они перешли в Москву и были в окружении Иоанна Грозного, чрезвычайно любившего и хорошо знавшего богослужебное пение. Наиболее выдающимся из двух братьев был Василий, принявший впоследствии монашество с именем Варлаама, и ставший, при учреждении в 1589-м году патриаршества, митрополитом Ростовским; он скончался в 1602-м году, в преклонных летах. Про него известно, что он был «муж благоговейн и мудр, зело пети был горазд знаменному и троестрочному и демественному пению был распевщик и творец». <sup>31</sup> Наименование Василия-Варлаама Рогова «распевщиком» и еще кроме того «творцом» свидетельствует, что он был не только замечательным певцом, но что он был кроме того и композитором («творцом») и знал троестрочное и демественное пение. То есть, обладал всей техникой как одноголосного, так и неодногоголосного пения. Ундольский приводит это свидетельство из одной рукописи 16-го века.

<sup>31</sup> В. Ундольский: Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846, стр. 22. Приложение I.

Брат Василия-Варлаама Рогова, Савва (монашеское его имя), особенно славился как учитель и родоначальник особой «школы» — Московской. Оба брата были в слободе Александровской при царе Иоанне Грозном. Едва ли можно сомневаться в том, что оба брата входили в состав корпорации государевых певчих дьяков, хотя об этом нет документальных данных. Н. Финдейзен<sup>32</sup> приводит следующую «родословную» выдающихся новгородских мастеров, отчасти перешедших затем в Москву:

### I. Василий и Савва Роговы

II. Маркелл Безбородый  
(неизвестно, чей ученик)

1. Феодор Христианин.  
2. Иван Нос и многие ученики, имена которых остались неизвестными.

III. И.А.Шайдуров  
(неизвестно, чей ученик)

3. Стефан Гольш.  
4. Иван Лукошко.  
Фаддей Никитин.

Из других выдающихся мастеров того же времени, но неизвестно чей ученик, особенно славился игумен новгородского Хутынского монастыря — Маркелл Безбородый, бывший не только распевщиком, но гимнографом; его гимнографическому творчеству принадлежит, между прочим, канон святителю Никите, архиепископу Новгородскому, «вельми изящен». Скорее всего Маркелл был и гимнографом, и мелодом. Он распел<sup>33</sup> (т.е. снабдил текст певческими знаками) псалтирь, славники (т.е. стихиры на «слава»), литийные и хвалитные стихиры, величания на весь церковный год и много других песнопений. Около 1557-го года Маркелл переселился из Новгорода в Москву и был в певческом окружении Иоанна Грозного. Очень возможно (хотя об этом нет данных), что он тоже имел касательство к корпорации государевых певчих дьяков. Вполне естественно, что такие выдающиеся знатоки богослужебного пения и певцы как братья Роговы и Игумен Маркелл были при-

<sup>32</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории музыки в России. Москва-Ленинград, 1928, II, стр. 139. (При дальнейшем цитировании: Н. Финдейзен: Очерки истории...).

<sup>33</sup> См. И.Гарднер: Певческое исполнение кафизм в древнерусской богослужебной практике. «Православный Путь», Джорданвилль 1966, стр. 145-170, особенно стр. 147. — Н.Д.Успенский: Древнерусское певческое искусство, 2-е издание, Москва, 1971, стр. 154 и след.



влечены в корпорацию государевых певчих дьяков, быть может даже для руководства. Наиболее молодым, нужно думать, был Василий Рогов, так как Маркелл Безбородый, будучи уже игуменом в 1557-м году переселился в Москву, а Василий-Варлаам Рогов через 32 года после этого, в 1589-м году, стал митрополитом, а спустя 13 лет после занятия ростовской митрополичьей кафедры скончался в преклонных летах. Действительно, с середины 16 века, со времени Иоанна Грозного и после Стоглавого Собора, имена деятелей на ниве богослужебного пения начинают делаться известными. И имена эти принадлежат сперва новгородским певцам и мастерам, а затем — московским, из окружения Иоанна Грозного. Поэтому мы можем считать, что несмотря на то, что Москва давно уже стала и церковным, и политическим центром Руси, все же церковно-певческая культура и певческие традиции сохранялись главным образом в Новгороде, и именно новгородцы, пришедшие в Москву, подняли церковно-певческое значение Москвы. Другими словами, нужно думать, что в Новгороде церковно-певческая традиция была старше и прочнее. Это будет вполне понятно, если мы вспомним, что Новгород, несмотря на пожары и стихийные бедствия, остался в стороне от бурь монгольского нашествия. А кроме того, новгородские певцы имели больше случаев познакомиться с теоретическим музыкальным мышлением западных людей, нежели москвичи. Вспомним сказанное нами в предыдущей главе об архиепископе новгородском Геннадии. Это может до некоторой степени объяснить, почему именно новгородский певец, карел Василий-Варлаам Рогов, особенно славился как мастер и творец неодноголосного, строчного и демественного пения.

Московская школа Рогова дала ответвление на восток, на Урал, где владели именитые купцы Строгановы, в Усолье.<sup>34</sup> Там действовал ученик Саввы Рогова, Стефан Гольш: «Стефан Гольш... ходил по градом и учил Усольскую страну у Строгановых, учил Иван по прозвищу Лукошка, а во иноцех был Исаия, и мастер его Стефан Гольш много знаменного пения распел. А после его ученик его Исаия, тот вельми знаменного пения распространил и исполнил». Впоследствии Исаия был настоятелем Владимирского Рождественского монастыря (1602-1624).<sup>35</sup>

Стефан Гольш оказался родоначальником так называемого «Усольского мастеропения» — местного, восточно-

<sup>34</sup> На север от Перми, выше по Каме.

<sup>35</sup> В. Ундольский: Замечания..., стр.22, приложение I.

русского, приуральского варианта знаменного распева. В усольском мастеропении было и особое чтение некоторых певческих знаков, так что один и тот же певческий знак толковался различно, хотя и сходно, московской и усольской школой.<sup>36</sup>

Особенное значение имел московский певец, ученик Рогова, священник Феодор Христианин, «что был зде в царствующем граде Москве<sup>37</sup> славен и пети горазд знаменному пению, и мнози от него научишася и знамя его и доднесь славно. И от его ученик слышали котории с нами знахуся, что де он Христианин сказывал своим ученикам, что в Велицем Новеграде были старые мастера: Сава Рогов, да брат его Василей».

Как современник и соученик Феодора Христианина упоминается Иван Нос,<sup>38</sup> оба они «были во царство благочестивого царя и великого князя Ивана Васильевича всея Руси. И были у него с ним в любимом его селе, в слободе Александрове». (Между прочим, советские музыковеды именуют Феодора Христианина Феодором Крестьянином). В последнее наше десятилетие были в СССР открыты безлинейные рукописи, содержащие песнопения, распетые Феодором Христианином; они частью переведены на современную ноту и изданы.<sup>39</sup> При этом издатель, М.В. Бражников замечает: «Особенности знаменных напевов в изложении крюками не всегда и не в полной мере могут быть выражены средствами пятилинейной нотации... Совершенно неизвестны техника и приемы, применявшиеся в

<sup>36</sup> Образцы усольского письма приведены Металловым в его Симиографии, на таблицах СII, СIII и CIV (чернеца малоусольца Герасима Дылева, 1576 г.). – В. Металлов: Симиография, таблицы CV, CVI, CVII и CVIII – факсимиле страниц рукописи Ивана Лукошкова, 1615-го года.

<sup>37</sup> Специально о Федоре Христианине см. статью М.В. Бражникова: Неизданные произведения певца и распевщика XVI в. Федора Христианина. «Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы». XVI. Академия Наук СССР, Москва, 1958, стр. 605-607.

<sup>38</sup> В. Ундольский: цитированное сочинение и место.

<sup>39</sup> М. Бражников: Новые памятники знаменного распева. Ленинград, 1967, 16<sup>о</sup>, 82 страницы. К сожалению, автор не приводит параллельно с расшифровкой оригинального невматического текста, а кроме того словесный текст приводится в современной русской орфографии, а это снижает научную ценность этого издания. (При дальнейшем цитировании: М. Бражников: Новые памятники...).

хоровом пении того времени, когда знаменный распев был на Руси еще живым видом певческого искусства».<sup>40</sup>

Распевному творчеству Ивана Носа, соученика Феодора Христианина, принадлежат многие песнопения: «А триоди распел и изъяснил Иван Нос, будучи в слободе у царя Ивана Васильевича, и святым многим стихеры, и славники распел он же. тот же Иван распел крестобогородичны и богородичны минейныя...»<sup>41</sup> Евангельския стихеры распел некий дьякон в Твери, zelo был мудр и благоговеин».<sup>42</sup>

Все эти данные говорят о том, что вторая половина 16-го века и начало 17-го века отмечены большим оживлением церковно-певческой деятельности, причем из толпы анонимных деятелей выдвигаются отдельные выдающиеся мастера, певцы, распевщики и педагоги богослужебно-певческого искусства. В Москве имел у себя школу известный духовник царский, всемога, протопоп Сильвестр, родом новгородец. Учреждением этой школы Сильвестр исполнял давний обычай, принятый им еще в Новгороде.

Как известно, на Стоглавом Соборе было постановлено причислить к лику святых многих русских подвижников.<sup>43</sup> Это требовало, чтобы этим новопрославленным святым были составлены (а следовательно и распеты) службы: стихеры, тропари, каноны и проч.<sup>44</sup> А это, в свою очередь, должно было вызвать значительное оживление богослужебно-певческой творческой деятельности. Эта деятельность продолжалась и в последующее время, по мере того, как устанавливалось празднование памятей как известных местных святых, так и святых, почитаемых русской церковью повсеместно.

Говоря о выдающихся певцах и мастерах пения, мы должны упомянуть и самого царя Иоанна Васильевича Грозного (1533-1584): Грозный царь был не только любителем и ценителем богослужебного пения, но был также и гимнографом.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> М. Бражников: Новые памятники..., стр. 10.

<sup>41</sup> В. Ундольский, см. выше, наше примечание 35.

<sup>42</sup> В. Ундольский, там же.

<sup>43</sup> Стоглав, издание 1863 г., глава 4, стр. 36-38.

<sup>44</sup> Об этих службах см. исследование Ф.Г. Спасского: Русское литургическое творчество (по современным минеям). Париж, 1951, стр. 172 и дальше.

<sup>45</sup> Архимандрит Леонид: Стихеры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна Деспота Российского. ОЛДП, С.-Петербург, 1886.

Так, известны написанные им стихиры на день преставления св. Петра, митрополита (21 декабря) и на сретение Владимирской иконы Божией Матери (23 июня). Архимандрит Леонид нашел их в рукописи первой четверти 17-го века, принадлежащей библиотеке Троице-Сергиевой Лавры, № 428, и озаглавленной: «Книга глаголемая Стихирарь месячный, иже есть око дьячее». Писан в двадцатых или тридцатых годах 17-го столетия клириком Чудова монастыря Лонгином.<sup>46</sup> Очень возможно, что этот «клирик Чудова монастыря Лонгин» есть тот головщик Лонгин, о котором вскоре будет речь, и который был головщиком в Троице-Сергиевой Лавре.

О любви Иоанна Грозного к участию в богослужбном пении свидетельствует также большая плита из белого камня, вделанная в стену храма Переяславско-Никитского монастыря Владимирской губернии (существует ли сейчас этот храм, или же разрушен — неизвестно). Храм этот был построен Иоанном Грозным и освящен в 1564-м году, в присутствии самого царя, его семейства и синклита, московским митрополитом Афанасием (1563-1566). На плите высечена надпись: «Благочестивый Государь... всенощное бдение слушал и первую статию сам царь чел и божественную литургию слушал, и красным пением с своею станицею сам же Государь пел на заутрени и на литургии».<sup>47</sup>

Вполне возможно, что традиция активного участия в богослужении пением, о которой мы упоминали в прошлых главах и которую мы знаем из Византии, так или иначе не прерывалась со времени просвещения Руси христианством. На это намекает и приведенное в предыдущей главе сообщение о мнимой смерти князя Димитрия Красного.

Рукопись клирика Лонгина была написана в первой четверти 17-го века, следовательно, круглым счетом, лет 40 после смерти Иоанна Грозного и, возможно, является копией какой-нибудь другой, если не автографной, то современной Грозному рукописи. Стихиры св. Петру надписаны: «Творение Деспота Российскаго», а стихиры Владимирской иконе Божией Матери просто: «Творение цареву».

<sup>46</sup> Архимандрит Леонид, указанное выше сочинение, стр. 111 («вместо предисловия»). — Johann v. Gardner: War Zar Johann IV (1533-1584) auch ein Melode? In «Die Welt der Slaven», München, 1978, 1, Ss. 42-57.

<sup>47</sup> Архимандрит Леонид, цитированное сочинение и место.

Архимандрит Леонид издал эти стихиры как факсимиле, по упомянутой рукописи начала 17-го века. Отдельно в конце книги приведена транскрипция столбового знамени этих стихир в линейной нотной системе, в альтовом ключе. Транскрипция эта (расшифровка) сделана под руководством протоиерея Д. В. Разумовского старообрядцем Фортковым.<sup>48</sup>

Три первых стихиры св. Петру, столбовым знаменем, воспроизведены в палеографическом атласе С. Смоленского<sup>49</sup> на странице 87, из рукописи второй половины 16-го века — следовательно, более древней нежели та, которая опубликована Архимандритом Леонидом. Между этой, более древней редакцией 16-го века (быть может, современной автору стихир), и редакцией 17-го века, приводимой архимандритом Леонидом, замечается в столбовой нотации незначительная разница. В редакции 17-го века можно заметить некоторые, впрочем редкие, элементы путевой нотации<sup>50</sup> (сорочьи ножки, при крюках сравнительно частое употребление знака ключ). Да и сама расшифровка И. А. Фортковым<sup>51</sup> безпометного столбового знамени (к тому же, с только что указанными особенностями) не внушает полного доверия: ко времени Разумовского секрет уверенного чтения безпометной нотации был утерян.<sup>52</sup>

Насколько Иоанн Грозный был не только гимнографом, но мелодом, т.е. сочинял мелодию одновременно с текстом? Скорее всего он не был творцом и мелодии, а только автором текста и распевщиком, так как для стихир св. Петру, глас 2, указан подобен «Кими похвальными венцы». Хотя этот подобен указан для других, предшествующих, не приведенных у архимандрита Леонида, стихир, но надписание стихир дает это понять.<sup>53</sup>

<sup>48</sup> Архимандрит Леонид, цитированное издание. — Н. Д. Успенский: Образцы древнерусского певческого искусства. 2-е издание. Москва, 1971, стр. 187, примечание 2.

<sup>49</sup> С. Смоленский: Палеографический атлас..., стр. 87.

<sup>50</sup> Что дало повод А. Игнатьеву, в его статье: «Краткий обзор крюковых и нотно-линейных певчих рукописей Соловецкой библиотеки (приложение к описанию соловецких рукописей)», Казань, 1910, стр. 38, № 133 (769) считать эту нотацию демественной.

<sup>51</sup> Н. Д. Успенский: Образцы древнерусского певческого искусства. Москва, 1971. Стр. 187, примечание 2.

<sup>52</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., стр. 276, предполагает, что стихиры эти — по крайней мере стихиры св. Петру — были сочинены Иоанном Грозным в 1547-м году, так как в этом году Собор в Москве установил празднование памяти св. митрополита Петра во всей русской церкви.

<sup>53</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., стр. 247.

«Декемврия. 21 дня. В той же день преставление Петра Митрополита Московскаго и всея России чудотворца. На Господи возвах. Стихиры: глас 2. Подобен: Киими похвальными венцы... ины стихиры, глас тойже. Творение царя Иоанна Деспота Российскаго». — И в рукописи 16-го века просто: «Ины стихиры глас 2. Творение царя и великаго князя Ивана Васильевича всеа Русии».

На применение напева подобна 2-го гласа «Киими похвальными венцы», приведенного нами уже раньше, из гораздо более древних рукописей, в применении к стихирам в честь свв. Бориса и Глеба, указывает и начало стихир, сочиненных в честь св. Петра Иоанном Грозным.

Приводим в наиболее доступном нам каллиграфически точном виде, подстрочно: а) редакцию 16-го века, по атласу Смоленского; б) редакцию 17-го века, по изданию архимандрита Леонида, и в) расшифровку этой последней редакции, сделанную И. А. Фортовым, из издания архимандрита Леонида. Оставив альтовый ключ, мы делаем транскрипцию квадратной ноты, в которой приведена расшифровка Фортова, в современную обычную круглую ноту.

1.  $\dot{\bar{2}} = \dot{\bar{3}} \dot{\bar{4}} \dot{\bar{5}}$        $\dot{\bar{6}} \dot{\bar{7}} = \dot{\bar{8}} \dot{\bar{9}}$        $\dot{\bar{1}} \dot{\bar{2}} \dot{\bar{3}}$        $\dot{\bar{4}} \dot{\bar{5}}$        $\dot{\bar{6}}$        $\dot{\bar{7}}$        $\dot{\bar{8}}$        $\dot{\bar{9}}$        $\dot{\bar{10}}$

а. КИ МИ      РО ХИА ЛЕ НИ МИ ИС НЕ ЦОИ.

$\dot{\bar{1}} \dot{\bar{2}} \dot{\bar{3}} \dot{\bar{4}}$        $\dot{\bar{5}} \dot{\bar{6}} \dot{\bar{7}} \dot{\bar{8}}$        $\dot{\bar{9}}$        $\dot{\bar{10}}$        $\dot{\bar{11}}$        $\dot{\bar{12}}$        $\dot{\bar{13}}$        $\dot{\bar{14}}$

б. КИ МИ      РО ХИА ЛЕ НИ МИ ИС НЕ ЦОИ

2.  $\dot{\bar{1}} \dot{\bar{2}} \dot{\bar{3}} \dot{\bar{4}}$        $\dot{\bar{5}} \dot{\bar{6}} \dot{\bar{7}} \dot{\bar{8}}$        $\dot{\bar{9}}$        $\dot{\bar{10}}$        $\dot{\bar{11}}$        $\dot{\bar{12}}$

а. ОУ ИА СЕ МО      СВА ПИ ТЕ АИ.

$\dot{\bar{1}} \dot{\bar{2}} \dot{\bar{3}} \dot{\bar{4}}$        $\dot{\bar{5}} \dot{\bar{6}} \dot{\bar{7}} \dot{\bar{8}}$        $\dot{\bar{9}}$        $\dot{\bar{10}}$        $\dot{\bar{11}}$        $\dot{\bar{12}}$

б. ОУ ИА СЕ МО      СВА ПИ ТЕ АИ

3. *а* н же *б* плотию и роу си соу ца.

*а* н же *б* плотию и роу си соу ца.

4. *а* и доу коу мо и сѣм до стн за ю ще.

*а* и доу коу мо и сѣм до стн за ю ще.

5. *а* и же чисте то то лю ба ще и мо.

*а* и же чисте то то лю ба ще

6. *а* и вѣрны мо пре до ста те ла и за стоу те ни ка.

*а* и вѣрны мо пре до ста те ла и за стоу те ни ка.

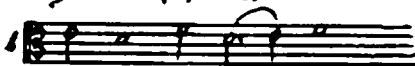
7. *а* и же и сѣм о скорбны и мо оутѣ шн телю

*а* и же и сѣм о скорбны и мо оутѣ шн телю.

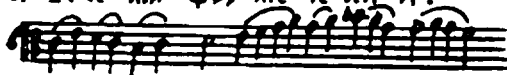
8.  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{4}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$  | =  
 а. БЛАГО ЧЕ СТИ ГИ РЕ КОУ  
 $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{4}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$  | =  
 б. БЛАГО ЧЕ СТИ ГИ РЕ КОУ



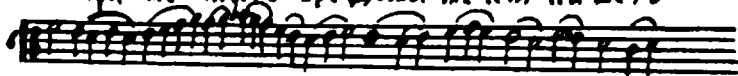
9.  $\dot{2}$   $\dot{4}$  | = =  
 а. ЗЕМЛЮ РОУ СКОУ ГО  
 $\dot{2}$   $\dot{4}$  | = =  
 б. ЗЕМЛЮ РОУ СКОУ ГО



10.  $\dot{2}$   $\dot{4}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$  | = =  
 а. ПЕСЕ ЛА ЦОУ ТЕ ЧЕ НИ М.  
 $\dot{2}$   $\dot{4}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$  | = =  
 б. ПЕСЕ ЛА ЦОУ ТЕ ЧЕ НИ М.



11.  $\dot{2}$   $\dot{4}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$  | = =  
 а. ПЕ ПРА ТЕ ЛАГО ПРЕДСТА ТЕ ЛА НА ШЕГО  
 $\dot{2}$   $\dot{4}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$  | = =  
 б. ПЕ ПРА ТЕ ЛАГО ПРЕДСТА ТЕ ЛА НА ШЕГО



12.  $\dot{2}$   $\dot{4}$  | = =  
 а. И ХРА НИ ТЕ ЛА.  
 $\dot{2}$   $\dot{4}$  | = =  
 б. И ХРА НИ ТЕ ЛА.





Как видим, между редакцией а) (16-й век) и редакцией б) (17-й век) наблюдается местами разница в невмизации и, следовательно, в мелодической версии, хотя в основном напев б) представляет собой некоторое разукрашивание и усложнение напева а), который мы должны считать более древним (лет на 50 старше напева б), и потому, если не тождественным тому напеву, который был дан стихирам их «творцом», то, во всяком случае, весьма близким к нему. Поэтому мы вправе предположить, что Иоанн Грозный, будучи автором текста, распел его на известный подобен «Клими похвальными венцы». А Лонгин, лет 40-50 после Иоанна Грозного, распел заново этот текст, несколько разукрасив основной напев во вкусе начала 17-го века. Если даже Иоанн Грозный и не был сам распевщиком сочиненного им текста и не самолично распел его по известному подобно, а поручил это сделать кому-либо из находившихся в его окружении распевщиков, то все же самый текст стихир свидетельствует о том, что царь в совершенстве владел как литературной формой стихир, так их музыкально-певческой формой. Это видно из построения текста, совершенно соответствующего строению самоподобна «Клими похвальными венцы»: творец текста внутренне «слышал» напев самоподобна.

В богослужебных певческих памятниках конца 16-го и до начала 18-го века встречается немало новых вариантов знаменного роспева, так называемых переводов. Они имели различные названия: ин перевод, ин роспев, т.е. иной перевод, иной роспев — по иному распетое, средний перевод, большой перевод, Христианинов перевод, Лукошков перевод (или даже роспев), Усольский перевод, Новгородский перевод, Баскаков перевод, а иногда: **большое знамя**<sup>54</sup> — судя по столповой записи, значительно мелизматически разукрашенные фитными включениями напевы со сложной и пестрящей фитами столповой нотацией; или — «среднее знамя», «малое знамя». В данном случае выражение «перевод» мы можем истолковать в смысле «вариант», в этом же смысле можно понимать в некоторых случаях и выражение «роспев» (например: «усольский роспев», «малый роспев») — в противоположность роспеву по тексту — **распевания**.

Возможность такого варьирования заключалась в самом построении знаменного роспева, в основе которого лежит кентонный принцип — принцип попевок. Попевка есть постоянный в своем составе мелодический оборот, которому в столповой нотации соответствует постоянная же и для данной

<sup>54</sup> Металлов: Очерк истории..., стр. 60-61.

попевки характерная последовательность певческих знаков. Таких мелодических фраз, характерных для какого-нибудь гласа или группы нескольких гласов, имеется великое множество. Распевщик мог, комбинируя различными способами чередования попевок при распределении их по данному тексту, значительно варьировать всю мелодию данного текста, а включениями пространных мелизматических оборотов, шифруемых в нотации посредством знака фиты, растягивать песненное оформление текста, или же, заменяя пространные мелодические обороты попевками с преобладающими речитативными частями, сокращать его. Все это находит выразительное отражение в письменных богослужебных певческих памятниках 16-го века, до конца 17-го века.

По-видимому, высшей степени варьирования, уже удаляющегося от своего оригинала, достиг знаменый распев в первой половине 17-го века, сразу же после смутного времени. Варианты, слишком уже удаляющиеся от своего образца, отмечались в рукописях словом *п р о и з в о л*.

Особенно известен был в отношении «произволов» головщик Троице-Сергиевой Лавры, Лонгин Корова, живший в эпоху смутного времени († 1635), хотя и большой мастер своего дела, но человек очень грубый, несдержанный, самоуверенный, не стеснявшийся оскорблять самого настоятеля, архимандрита Дионисия — и притом именно на почве певческого благочиния. Лонгин был, в общем, интриган, необразован, напорист и нахален, действовал во многом своевольно. Обладая зычным голосом, он мало считался с установленными правилами. Разумовский пишет,<sup>55</sup> что Лонгин «полагал на один стих пять или шесть, и десять разных распевов (т.е. распевал различным образом один и тот же текст. И.Г.). Своего племянника Максима он научил петь на семнадцать переводов разными знаменами, — а иных славных стихи переводов не токмо по пяти, по шести, по десяти и больше». Система построения напева песнопения знаменного распева на основании попевок давала распевщику такую возможность; комбинируя иначе стандартные попевки знаменного распева, искусный распевщик мог создавать из этого материала мелодическую ткань каждый раз нового узора. Но, конечно, самовольный Лонгин мог давать и в полном значении слова «произвол». Не даром, как говорит

<sup>55</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение в России, II, Москва, 1868, стр.166.

Металлов<sup>56</sup>, архимандрит Дионисий, человек для своего времени образованный, кроткий по характеру, говорил современнику и собрату Лонгина, уставщику Филарету: «Твое мудрование, да Лонгиново пение (добро ли то будет) яко знамя пению полагает как хочет».<sup>57</sup> Как свидетельствует архимандрит Дионисий, Лонгин обучил пению (а, значит, и чтению нотации) многих учеников.<sup>58</sup> Вообще же церковные певцы пользовались почетом, а в монастырях они имели некоторые преимущества перед прочей братией. В Троице-Сергиевой Лавре в 1509-м году были известны еще два головщика: правого клироса Паисий Литвинов, и левого — Гурий Шишкин.<sup>59</sup> Уставщик Филарет был едва грамотным монахом,<sup>60</sup> хотя и был в продолжении 40 лет уставщиком, то есть начальником монастырских певчих. На клиросе Филарет и Лонгин были настоящими диктаторами, опытными в своем деле; Лонгин к тому же был одарен зычным голосом, но во всем прочем оба были невежественны. Тем не менее в 1610-м году уставщик Филарет и головщик Лонгин приготовили к печати типикон. Но их редакция типикона оказалась преисполненной грубейших ошибок, и это послужило поводом к необузданной ненависти Лонгина к образованному архимандриту Дионисию.<sup>61</sup> Напористый и беззастенчивый Лонгин не делал различия между умением и знанием, между навыком и образованием. Напористость, грубость, беззастенчивость, нетерпимость к чужому, особенно подкрепленному знанием, мнению, заменяли у Лонгина образованность. При этом весь во власти хомонии, Лонгин совершенно не стеснялся искажать ударения и придавать некоторым певческим знакам своевольное толкование. Архимандрит Дионисий часто пытался в этом возражать Лонгину. С. В. Смоленский<sup>62</sup> приводит ряд искажений текста, делаемых Лонгином, и

<sup>56</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 61, примечание 1.

<sup>57</sup> В. Металлов (там же) цитирует статью: «О хомовом пении», Псков, 1879, стр. 113. Эта статья осталась для меня недоступной.

<sup>58</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение..., I, стр. 70.

<sup>59</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение..., I, Москва, 1867, стр. 73.

<sup>60</sup> Карташев, II, стр. 89.

<sup>61</sup> См. наше примечание 58.

<sup>62</sup> С. В. Смоленский: Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Казань, 1888, стр. 37, цитирует П. В. Знаменского: Руководство по русской церковной истории (не указывая места и года издания), стр. 229, и Костомарова: «Русская история в жизнеописаниях», т. I, выпуск III, лист 710 (тоже без указания места и года издания), а также «О хомовом пении», Псков, 1879, славянская типография.

вообще возникшими как следствие хомонии: «Аврааму и семени его даже до века»; вместо душу — душѹ; вместо буди — буди; вместо не бо — получалось небо; вместо и родо (и род) — Иродо (Ирод), и т. д.

Все это возмущало ревнителей церковного благочиния. Реформа богослужебного пения назревала.

К вопросу о хомонии мы еще в этой главе вернемся.

**Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки.** Об организации корпорации государевых певчих дьяков и поддьяков говорилось уже в предыдущей главе. По новейшим данным, корпорация эта основана была в 1479-м году, при Иоанне III.<sup>63</sup> В течение четвертого периода первой эпохи в истории богослужебного пения русской церкви корпорация эта еще больше укрепилась. Ко времени Стоглавого Собора корпорация эта насчитывала уже более 70-ти лет своего существования, а к концу царствования Иоанна Грозного — более 100 лет. Время, достаточное для того, чтобы в корпорации образовались прочные традиции. Разумовский отмечает официальное положение певчих Великого Князя после принятия им царского титула.

В рассматриваемое время были коллективы певчих дьяков и поддьяков после учреждения патриаршества в 1589-м году и у наиболее значительных епархиальных архиереев: у митрополитов, архиепископов и у некоторых епископов. Эти певцы считались служилыми людьми, то есть своего рода чиновниками. Положение государевых певчих дьяков было обеспеченным; они получали от царя жалованье деньгами и натурой: продуктами, одеждою, материей. Так, например, им отдавалось сукно, которым украшалось царское место по различным поводам (например, по случаю причащения особ царского дома).<sup>64</sup> Или же заслуженные певцы корпорации государевых дьяков получали в виде награды п р и с т а в с т в о в разных значительных монастырях. Разумовский<sup>65</sup> приводит несколько таких примеров. Немалое значение в материальном обеспечении членов корпорации имело славение в великие праздники (Рождество, Пасха) у царя, царицы, у разных сановников, которые обязаны были принимать певчих дьяков, пришедших со

<sup>63</sup> И.А. Гусин и Д.В. Ткачев: Государственная академическая Капелла имени М.И. Глинки. Ленинград, 1957, стр. 12.

<sup>64</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение..., I, стр. 71.

<sup>65</sup> Д.В. Разумовский: цитированное сочинение и место.

славлением, и вознаграждать их. История государевых певчих дьяков подробно исследована Д. В. Разумовским в его брошюре: Патриаршие певчие дяки и поддяки (С.-Петербург, 1895, издание Н. Ф. Финдезейна, см. особенно страницы 49-92).

Государевы певчие дяки и поддяки, особенно в 17-м веке, происходили из самых разных частей государства и пели раньше в составе певчих коллективов местных архиереев. В 1628-м году в составе государевых певчих дьяков было 3 станицы, а кроме того состояло 10 «молодших певчих», из которых составлялись четвертая и пятая станицы.<sup>66</sup>

Как и следовало ожидать, корпорация государевых певчих дьяков культивировала не только знаменный распев, но также и демественное пение. Вообще, нужно думать, что корпорация эта была по своему положению передовым певческим коллективом, а потому в середине 17-го века, при происшедшем тогда перевороте в богослужебном пении русской церкви, государевы певчие дяки оказались на стороне реформы; об этом речь будет в следующей главе.

В 1589-м году было учреждено патриаршество. Первым русским патриархом был Иов, бывший сначала монахом старицкого Успенского монастыря, где он был первым чтецом и певцом (1556), и «был прекрасен в пении и во чтении, яко труба дивна всех веселя и услаждая»,<sup>67</sup> отлично знал богослужение и даже такие длинные молитвы, как коленопреклоненные молитвы вечерни Пятидесятницы, знал и читал наизусть, «во дни его не обретется человек подобен ему ни образом, ни нравом, ни гласом, ни чином».<sup>68</sup> Следовательно, патриарх Иов еще до патриаршества был известен как прекрасный и авторитетный церковный певец, обладающий прекрасным голосом (вероятно басом или баритоном — «яко труба дивна»).

В поставлении патриарха Иова принимал участие и тогдашний Константинопольский патриарх Иеремия II (1572-1579; 1580-1584 и 1586-1594). Впрочем, контакты с греками, приезжавшими на Русь за материальной помощью, бывали и раньше. Приезжали греческие архиереи со своей

<sup>66</sup> Прот. Н. Извекон: Придворные певчие и крестовые священники и дяки в XVII в. «Богословский Вестник». Сергиев Посад, 1903, т. 3. Октябрь. Стр. 255-294 (автор обращает больше всего внимания на хозяйственно-материальную сторону).

<sup>67</sup> Карташев, II, стр. 47.

<sup>68</sup> Карташев, II, стр. 47.

свитой, в составе которой были, конечно, и певцы, так что русские церковные певцы (особенно же государевы певчие дьяки, естественно находившиеся в центре тогдашних церковных событий) вполне могли ознакомиться с греческим и южнославянским богослужебным пением. Но, по-видимому, пора для того эклектизма, который наблюдался в церковно-певческой области в середине 17-го века, на переломе от первой эпохи ко второй, еще не настала. Учреждение патриаршества вызвало и повышение титулов некоторых архиерейских кафедр. Так, кафедры Новгородская, Ростовская, Казанская и Крутицкая были повышены в митрополи; епископы: Вологодский, Суздальский, Рязанский, Тверской, Смоленский, Нижегородский стали архиепископами. Продолжалось и прославление русских святых — а, следовательно, и гимнографико-певческая деятельность.

Интересно отметить, что иногда русские архиерейские кафедры были занимаемы природными греками. Так, до 1593 года Нижегородскую кафедру занимал грек, епископ Элассонский Арсений,<sup>69</sup> который вернулся в том же году в Грецию, имея русский титул архиепископа. Вернулся он вместе с другим греком, проживавшим на Руси, греческим митрополитом Дионисием.<sup>70</sup> Но до сих пор еще не исследовано, оказали ли эти греки во время своего управления епархией какое-либо влияние на богослужебное пение. А в греческой церкви 16-й и 17-й века должны были быть временем упадка церковно-певческой культуры вследствие бедственного положения христиан под турками во всей Османской империи. Во всяком случае, там господствовал тот род богослужебного пения, который достаточно исследован теперешними учеными и назван поздневизантийским или константинопольским.

Вернее всего, что непосредственные контакты русских певцов с греками в эпоху установления на Руси патриаршества, т. е. в последние полтора десятилетия 16-го века, не оставили какого-либо заметного следа у русских певцов. Русские певцы к тому времени обладали уже вековой традицией своего богослужебного пения, хорошо разработанной, отличной от поздневизантийской безлинейной нотации и, наряду со столбовым пением, — также и другими родами пения — путевым и демественным. Русские того

<sup>69</sup> Карташев, II, стр. 48.

<sup>70</sup> См. предыдущее примечание.

времени говорили: «Москва — третий Рим». Сам патриарх Иов был традиционалист и консерватор.

Как раз на это время приходится и основание Корельской епископии, выделившейся из Новгородской области, с главным центром в Олонецком крае, где издавна было православное население. Не забудем, что знаменитые церковно-певческие деятели 16-го века, братья Роговы (о которых речь была выше), были карелами. Православие продолжало распространяться среди карелов и финнов.<sup>71</sup>

При учреждении патриаршества был учрежден, как это было в Византии 136 лет перед тем, патриарший двор по образцу царского двора; подобно корпорации государевых певчих дьяков по ее образцу была учреждена корпорация Патриарших дьяков и поддьяков, подчиненных не светской, а духовной власти — патриарху.

Как и государевы певчие дьяки, хор патриарших певчих дьяков просуществовал 328 лет, в течение которых переорганизовывался, но оставался в Москве. И лишь в 1917-м году он перестал существовать как церковный хор.<sup>72</sup>

Патриаршие певчие дьяки и поддьяки были, как и государевы певчие дьяки, привилегированным хором. Их обязанностью было петь при патриаршем служении. Когда при патриаршем служении присутствовали цари, богослужение пели и государевы, и патриаршие певчие дьяки; государевы певчие дьяки становились на правом клиросе, а патриаршие — на левом. При крестных ходах и вообще при процессиях соблюдался тот же порядок старшинства: сперва шли патриаршие певчие дьяки, а за ними государевы певчие дьяки (по принципу: рангом младшие — впереди).<sup>73</sup>

Как и государевы певчие дьяки, патриаршие певчие дьяки делились на станицы, причем, самые лучшие и самые знающие певцы составляли первую станицу; ранг станицы понижался с увеличением ее номера. Первая станица занимала всегда правый клирос (исключение составляли случаи, когда богослужение исполнялось и государевыми, и патриаршими певчими дьяками). Вторая станица становилась на

<sup>71</sup> Карташев, II, стр. 48.

<sup>72</sup> Д. Локшин: Замечательные русские хоры и их дирижеры. 2-е издание, Москва, 1963, стр. 32-44. — И.Л. Гусин и Д.В. Ткачев: Государственная Академическая Капелла имени М.И. Глинки. Ленинград, 1957 (особенно глава: Краткий хронограф истории Капеллы, стр. 139-142 и след.).

<sup>73</sup> Д.В. Разумовский: Церковное пение..., I, стр. 71-72.

левом клиросе. Во всех случаях (кроме только что указанного) патриаршие певчие дьяки имели преимущество перед другими певческими коллективами и первенствовали перед певчими митрополитов и других архиереев.<sup>74</sup>

Видное общественное положение патриарших певчих дьяков и поддьяков подчеркивалось еще тем, что независимо от иерархических преимуществ патриаршие певчие дьяки были приравнены по правам к монастырским казначеям, а поддьяки — к старцам всех монастырей. Это положение ограждалось наказаниями, положенными за оскорбление кого-либо из патриарших певчих. Так, за оскорбление патриаршего певчего дьяка первой станицы полагалось семь рублей штрафа, а если оскорбленный был дьяком второй станицы или поддьяком одной из больших станиц — то полагалось по пяти рублей человеку, а за оскорбление («бесчестие») поддьяков меньших станиц — по три рубля человеку.<sup>75</sup>

Как и в корпорации государевых певчих дьяков, по мере совершенствования и накопления опыта певцы повышались в ранге, переходя из станицы с большим номером в станицу высшую, то есть с меньшим номером.

При пении в храме патриаршие певчие дьяки облачались в стихари золотые, серебряные, — смотря по празднику или по случаю. Это указывает на то, что все члены корпорации имели посвящение — по крайней мере в чин певца-чтеца.<sup>76</sup>

Содержались патриаршие певчие дьяки за счет патриаршей казны. Они жили в особых слободах, получали годовое жалованье, служебные деньги, подобно государевым певчим дьякам — славленные деньги в большие праздники, и кроме того — со ставленных пошлин, сборные с московских приходских церквей; их жаловал и царь: то деньгами, то выдачею сукон, то обеденным столом, и т. п.

Особое положение было в Московском большом Успенском соборе, где до самой революции 1917-го года действовал свой особый устав и были свои правила. Разумовский<sup>77</sup> утверждает, что в Успенском соборе издавна пение испол-

<sup>74</sup> Д. В. Разумовский, там же.

<sup>75</sup> По уложению царя Алексея Михайловича. См. Д. В. Разумовский, цитированное сочинение и место.

<sup>76</sup> Д. В. Разумовский: Патриаршие певчие дьяки и поддьяки и государевы певчие дьяки. С.-Петербург, 1895 г. (издание Н. Финдейзена), стр. 24. (При повторном цитировании: Д. В. Разумовский: Певчие дьяки).

<sup>77</sup> Д. В. Разумовский: Певчие дьяки, стр. 22.



нялось местными неслужащими священниками и диаконами. Этот обычай не нарушался и тогда, когда в соборе служил патриарх. Тогда пение исполнялось или только патриаршими дяками и поддяками, или же вместе, или попеременно — патриаршими певчими дяками и соборными священниками, или же только соборными священниками. А иногда, в других храмах — патриаршими певчими дяками вместе с местными священниками, а то даже на правом клиросе пели местные священники, а на левом — патриаршие дяки.<sup>78</sup> Здесь нужно заметить, что знание богослужебного пения в том или ином объеме составляло непрременную часть общесвященнической и диаконской подготовки: к этому приучались с юных лет.

Корпорация патриарших певчих дяков постепенно увеличивалась. В 1627-м году она состояла из 29 человек, дяков и поддяков, а в конце 17-го века — из пятидесяти человек.<sup>79</sup>

Певчие дяки составляли высший класс в корпорации, их было десять человек, т. е. две станицы. Второй класс составляли певчие поддяки, которые подразделялись на шесть станиц. В середине 17-го века в корпорацию допускались и малолетние певчие, составлявшие последние, младшие станицы. История патриарших певчих дяков и поддяков исследована протоиереем Разумовским.

Главное, что требовалось от певца, было «знание того, что, когда и как надлежало петь или исполнять; это имело значение не меньше, чем обладание естественным, сильным и чистым голосом, к какой бы области он ни принадлежал».<sup>80</sup> Понятно, что патриаршими певчими дяками культивировалось не только обычное столбовое пение, знаменный распев большой — с мелизматическими украшениями, и малый, более простого строения, а также и демественное пение и пение троестрочное. Как и государевы певчие дяки, так и патриаршие певчие дяки представляли собой организованную корпорацию, предназначенную специально для исполнения, разработки, усовершенствования и дальнейшей передачи образцового богослужебного пения русской церкви.

<sup>78</sup> Д. Разумовский: Певчие дяки, стр. 23.

<sup>79</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., т. I, вып. III, стр.: 325-336, приводит перечень некоторых наиболее известных государевых певчих дяков и патриарших певчих дяков, русских хоровых композиторов и теоретиков 16-го и 17-го веков.

<sup>80</sup> Д. Разумовский: Певчие дяки, стр. 22-23.

**Хомония.** В отношении выпеваемого текста четвертый период первой эпохи в истории богослужебного пения русской церкви особенно характеризуется полным развитием хомонии. О хомонии говорилось уже подробно в предыдущей главе. В конце рассматриваемого периода это явление достигло высшей степени развития; искажения текста привели к уродливым формам, так что иной раз искажался смысл текста. Это вызывало во второй половине 17-го века протесты со стороны многих лиц. Была осознана необходимость исправить поемые тексты «на речь», т. е. уравнивать произношение текста при пении с произношением текста при чтении и говорении. Такое исправление текста было предпринято не без колебаний, о чем будет более подробная речь в следующей главе.

С. Смоленский, сделавший весьма ценные наблюдения над хомонией,<sup>81</sup> указывает также и на то, что по причине развития хомонии явилась безразличность ударений в словах, что создает иногда двусмысленность. Он приводит ряд примеров, которые мы здесь воспроизводим:

<b>Хомовая форма</b>	<b>Истиннореченная форма</b>
семені.....	сѣмени
душу.....	дѹшу
беситєся.....	бѣситься
высоко.....	высок
моне.....	мне
дощи.....	дщи
водáло.....	вдал
сонемо ангело.....	сонм ангел

и много других подобных примеров. Смоленский, правда, выбрал наиболее обращающие на себя внимание случаи, в которых действительно искажается текст. При этом нужно заметить, что при хомонии современное **Й** имеет слогаобразующее значение и должно произноситься, как обычное **И**, например: «мой» следует при хомонии произносить как **мо-и**; «препетый» — как «препетьи» — почему над такими **И** (без краткой) всегда стоит певческий знак.

Приведем еще пример хомового текста, где хомовы включения не искажают текст в такой степени, что меняется смысл. Подстрочно приводится тот же текст, только с

<sup>81</sup> С. В. Смоленский: Азбука знаменного пения..., стр. 37 и далее:

исключенной хомонией. Стихира в субботу вечера 1-го гласа, на «Господи воззвах», 4-я стихира восточна:

Отецу собезначалена (хом.)  
 Отцу сабезначальна (хомония исключена)  
 И соприсносуцена Слова  
 И соприсносуцна Слова  
 Из девственныа утробы  
 Из девственныа утробы  
 Прошедоша неизреченено  
 Прошедша неизреченно  
 Распятие и сомерте насо ради  
 Распятие и смерть нас ради  
 Волею примоша  
 Волею примшa  
 И воскресоша во славе  
 И воскресша во славе  
 Воспоимо глаголюще  
 Воспоим глаголюще  
 Живодавче Господи  
 Живодавче Господи  
 Слава Тебе  
 Слава Тебе  
 И спасо душе нашихо<sup>82</sup>  
 И Спас душ наших

Другой пример берем из одной рукописи 1544-го года, ирмос первой песни 1-го канона на Рождество Христово, глас 1-й.<sup>83</sup>

Христос раждаетеся славите,  
 Христос со небеси срящите...

А вот менее вразумительный текст: Уножено азо же — из истиннореченного «Унжен (унзен) аз же...»<sup>84</sup>

Подобных примеров можно было бы привести множество, особенно из начала 17-го века. При этом нельзя упускать из вида, что эти тексты могут в своей редакции несколько отличаться от современных, принятых в русской

<sup>82</sup> В. Металлов: Русская симнография. Москва, 1912. Таблица CV (рукопись начала 17-го века).

<sup>83</sup> В. Металлов: Русская Симнография. Таблица XCV.

<sup>84</sup> Johann v. Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. I. München, 1963, S. 39, Zeile 55, 1. Kirchenton.

православной церкви текстов, так как хомовые тексты взяты из рукописей до реформы богослужебных текстов, проведенной патриархом Никоном во второй половине 17-го века.<sup>85</sup>

Возражения и протесты против крайностей хомонии начались в 16-м веке и тогда же делались попытки исправления хомового текста на речь. Смоленский<sup>86</sup> приводит следующее свидетельство протопопа Аввакума: «Наречное пение я сам, до мору (т. е. до чумы 1654-1655 г.) на Москве живучи, видел. Перевод писан при царе Федоре Ивановиче (1584-1598), и обиход и прочее. Я по нем сам пел у Казанской многожды. Оттоле до днесь пою единогласно и на речь, яко праведно, яко по писанию». «При царе Иване грамматы изданы о единогласном пении и на речные ермосы видел своима очима, старобытныя, тогда же писаны». В то время как с точки зрения смысла текста, и особенно с точки зрения нас, привыкших к исправленным на речь текстам, хомония представляет собой уродливое явление, — для историка богослужебного пения, а также и для историка русского языка хомония представляет собой явление, пройти мимо которого никак нельзя.

Самым существенным в хомовых певческих книгах было то, что главное отличие хомовых рукописей от более древних певческих рукописей заключается не в нотации<sup>87</sup> и не в мелодиях, а только в несходстве текста, изобилующего хомовыми включениями. Так, в 1657-м году о недостатках хомонии писал некий инок Ефросин, а в 1659-м году — справщик московского печатного двора Мартемьян Шестаков. Последний писал «О пении божественном»; Разумовский приводит следующие слова Шестакова: «Зри, колико неисправление в единогласных пениях еже словеса божественная на хомони певаемая и до ныне». Ефросин же пишет: «В наших знаменных книгах священныя речи до

<sup>85</sup> С.В. Смоленский: *Азбука знаменного пения...*, стр. 37, примечание 2, ссылается на преинтересную старообрядческую полемику о хомовом пении, опубликованную в «Трудах Киевской Духовной Академии». Киев, 1876, Т. I, листы 162-199; подробнее же в книге «О хомовом пении», Псков, 1879, в Славянской типографии. Несмотря на все мои старания в течение многих лет, мне никак не удалось получить эту книгу или хотя бы микрофильм с нее. Также не мог я получить и «Братское Слово».

<sup>86</sup> С.В. Смоленский: *Азбука знаменного пения ...*, стр. 33.

<sup>87</sup> Д.В. Разумовский: *Церковное пение в России*, I, Москва, 1867, стр. 75.

конца развращены противу печатных, письменных, древних и новых книг. Книги харатейныя были писанныя и по них было пето тако же, якоже глаголем — на речь, а не якоже ныне многое обретется; инде речи неприличныя последующему разуму приложены, а во иных местах нужнейшая глаголанія разуму отъяты, и всякие глаголы буквами лишними переломаны, и с словеснаго нашего языка, в нем же родихомся и священному писанию учихомся чужи, несвойственны и сопротивны. Где бы обрящутся в священном писании нашего природного языка словенскаго диалекта сицевыя несогласныя речи: сопасо (съпасъ — спас), пожеру (пожъру — пожру), во моне (во мъне — во мне), воласмо (вълаемъ — влаем), иземи (изьми — изми), людаеми (людьми), сонедаяй (сьнедаяй — снедаяй), вонуче (вънуче — внуче)..... Пением нашим точною глас украшаем и знаменныя крюки бережем». Советский музыковед Т. Ливанова<sup>88</sup> обратила внимание на хомонию и пишет: «Существовавшие некогда в славянском языке полугласные звуки, иногда растягивавшиеся в пении и постепенно исчезающие из устной речи, не только не исчезли из церковных песнопений, но постепенно заменились гласными (по всей вероятности это произошло в 15-м веке), вставлявшимися в слова в тех местах и таким образом, каким они никогда не вставлялись ни в устной речи, ни в письменности. Произошло полнейшее искажение текста, потерпевшего такие бессмысленные вставки в угоду неизменяемости напева. Для того, чтобы не тронуть, не переставить ни одного звука напева, терпели в церковных песнопениях особый раздельноречный язык — хомонию, часто совершенно искажавший смысл текста, никому не понятный, изобилующий курьезами не только для нас, но и для современников».<sup>89</sup>

Но нужно принять во внимание, что как Шестак, так и Евфросин жили тогда, когда уже в полном разгаре было не только исправление хомового текста на речь (опыты чего были, как мы немного выше упоминали, еще в 16-м веке), но и производился новый перевод богослужебных текстов. Москвичи того времени уже сумели ознакомиться с текстами,

<sup>88</sup> Т. Ливанова: Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. I, Москва, 1938, стр. 46-47.

<sup>89</sup> Цитировано Н. Д. Успенским: Древнерусское певческое искусство. Москва, 1965, стр. 202-203. (При повторном цитировании: Н. Д. Успенский: Искусство 1 (первое издание, 1965) или 2 (второе издание, 1971).

употреблявшимися киевскими певцами. Оба упомянутых автора стояли одной ногой еще в первой эпохе истории русского богослужебного пения, другой же ногой они стояли уже в начавшейся второй эпохе. Назревала реформа, о которой речь еще будет впереди, — реформа не только текста читаемого, но и текста поемого.

В вышеприведенных словах современников назревавшей в середине 17-го века реформы для нас важно то, что Евфросин подчеркивает сохранность мелодической формы, ее графическую неизменность, независимо от фактического развития разговорного языка — что и вызвало с течением времени явление хомонии. Это дает нам надежду, что путем ретроспективного исследования столповой нотации, мы сможем когда-нибудь прийти к расшифровке ее древнейших форм.

Одной из главных причин распространения хомонии Металлов считает<sup>90</sup> невежество переписчиков певческих рукописей: «Справщики и переписчики хомоваго текста нередко вполне невежественные и полутрамотные, а иногда недоучившиеся младые отрочата сплошь заменяли полугласные буквы гласными, при каждом удобном случае, и весьма часто делали растяжения слов на слоги в местах, где ритмическое строение и течение мелодии совсем не требовали и фонетика языка решительно не допускала».

С этим нельзя вполне согласиться. Как было сказано в предыдущих главах, случаи вокализации Ъ в О и Ъ в Е начинают встречаться еще в 13-м веке; в 15-м веке они делаются все более и более частыми; в 16-м веке хомония является уже как бы правилом, чтобы к середине 17-го века достигнуть полного развития.

Кроме того, Металлов вообще склонен оценивать явления в певческом мире прошлых веков с точки зрения условий последнего десятилетия 19-го и самых первых лет 20-го веков и огульно считает, что русские в прежние века непременно были во всем невежественны. Подобный же взгляд не чужд и Смоленскому, и вообще русским во второй половине 19-го века. Это неверно: необходимо делать поправку на общий уровень знаний в прошлые века, а не судить их по настоящему времени.

Все сказанное выше о хомонических явлениях, отражавшихся в певческих рукописях 13-го, 14-го, 15-го веков,  
<sup>90</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 69.

свидетельствует нам не о глубоком невежестве переписчиков певческих рукописей, а о развитии певческой артикуляции при распевании текста по сравнению с артикуляцией при разговорной речи. Нужно заметить, что изредка явления, подобные вокализации полугласных, могут наблюдаться и при современном псалмодическом чтении, хотя и далеко не так резко, как это бывает при пении хомовых текстов.

Переписчики певческих книг далеко не всегда механически заменяли Ъ через О, а Ъ через Е. Это мы видим в тех примерах, где Ъ заменяется не О, а Е, или Ъ заменяется через И, — например, в вышеприведенных примерах из труда Н. Финдейзена, где такие отклонения от обычных форм хомонии можно объяснить требованиями благозвучия или влиянием местных диалектов. Переписчики певческих книг писали текст так, как они его слышали или как сами привыкли петь. Ведь переписчики переписывали певческие книги для практического употребления за богослужением, и притом не придерживаясь каких-либо твердо установленных певческо-грамматических правил, а так, как следовало петь и как в действительности пели. Мы можем считать хомовые певческие рукописи отображением не надуманной, а действительной певческой практики того времени, когда данная рукопись была написана. Развитие разговорного языка ушло вперед сравнительно с развитием поемого слова. И развитие этого последнего пошло по другому пути и пришло в середине 17-го века в тупик. При этом нужно учесть то обстоятельство, что как бы быстро ни выпевался какой-нибудь текст, все же абсолютная и относительная продолжительность звучания слога (согласная + гласная + согласная фонемы) все же будет дольше продолжительности звучания гласной слога, чем при разговорной речи и при чтении. Наибольшего выражения хомонии достигла в демественном пении, о котором мы вскоре скажем несколько слов.

В прошлом столетии А. А. Потебня<sup>91</sup> писал: «...Древние глухие вовсе не так далеко за нами, как думают некоторые... Никто меня не убедит, что я не слышал в нынешней современной песне (то есть в пении) явственных слогов — ть, зь:

<sup>91</sup> А.А. Потебня: К истории звуков русского языка. Воронеж, 1876, стр. 35-36; цитировано у Н.Д. Успенского: Древнерусское певческое искусство (1), стр. 203.

«за рѣше-ть-ками, за желѣ-зь-ными». Равно никому я не поверю, что теперь нельзя услышать «Куреск» (небное Р и неясственное Е) при односложном Курск. А между тем нас отделяет от 14-го века полтысячелетия».

Из личных наблюдений могу утверждать, что еще в 20-х годах нынешнего столетия могли иногда слышаться вставки гласных там, где сталкивались две или более согласных. Так, в 1921-м году, уже в эмиграции, я ясно слышал в говоре одного простого кубанского казака, вместо «пиастр» (турецкая монета) — «пьястер», и вместо сербского «брзи воз» (скорый поезд) — «бирзый воз».

На тесную зависимость развития языка и устойчивости мелодики, фиксированной безлинейной нотацией, обратил внимание С. В. Смоленский.<sup>92</sup> Он определенно считает одной из главных причин хомового правописания желание «яснее сохранить напев и его знаменное изложение». На это указывал и упомянутый немного выше инок Евфросин. Но Смоленский видит еще и другие причины возникновения и развития хомонии: «Коренная особенность русского пения — создание подголосков — повлекла за собою мало по малу постоянное употребление гласных букв, иногда даже там, где им быть не следовало. От такой перемены правописания и словопроизношения распеваемых богослужебных текстов получалась именно «гладь», текучесть, раздельноречие. Это изменение было нетерпимо в чтении, в разговоре, но в то же время весьма допустимо в певческом исполнении, если при этом не страдал ритм исполнения, т. е. если ритмические ударения в напеве совпадали с ударениями на словах текста. Последнее обстоятельство однако не было, да и не могло быть долго и строго выдержано в русском пении, ибо, приближаясь по выговору от буквы Ъ и Ь к буквам О и Е и постепенно заменяя одни другими, русские певцы мало по малу утратили краткость их произношения и пришли к ровному произношению звуков, существенно разных ритмически: О, Е (т. е. бывшие Ъ и Ь) и О, Е — гласные подлинные. Таким образом, напр. С о п а с о (спас), пропетое с беглыми О на первом и третьем слоге, как бы не нарушает произношения, даже оттеняет каждый отдельный слог предложения, что представляется в пении особенно удобным. То же самое «С о п а с о» пропетое «равно», или «гладко» есть сущий вздор, невозможный текст для пения, так как в нем

<sup>92</sup> С. В. Смоленский: Азбука знаменного пения ..., стр. 35.



не соблюдены ритмические ударения, почему и текст и напев представляются обезличенными. Такое обезличение текста произошло сначала от желания точно сохранить и исполнить знаменное изложение напева (как то указано Евфросином), а, затем, вероятно, от свойств русского языка удерживать в пении гласное произношение Ъ и Ь в разных местах слов одного происхождения, смотря по его форме грамматической и звуковому соотношению к предыдущей и последующей речи».

Явление хомонии распространялось не только на певческое исполнение богослужебных текстов. Можно установить своеобразную вокализацию Ъ и Ь и в некоторых народных песнях, в издании которых словесный текст сопровождается нотной записью песни, что позволяет видеть и словесно-ритмическое значение этих воспеваемых Ъ и Ь (которым всегда соответствуют к р а т к и е ноты). Например, «Да во Таули в хорошоме»; «Да позволил наш цари Иваны Васильевич»; «Не у нас в каменной Москве»; «У царя вы ба-ли-шой орде»...<sup>93</sup> Как из этих примеров видно, Ъ не всегда вокализуется в О, а иногда — в более глухое и краткое Ы, или даже в Е, а иногда в И.

Но при этом нужно заметить, что подобные отклонения от обычной певческой вокализации Ъ и Ь установлены в некоторых народных песнях. В народных же песнях словесный, а следовательно, и певческо-музыкальный ритм совершенно иной, нежели в церковных песнопениях. Кроме того, самое назначение народных песен коренным образом отличается от богослужебных песнопений. Уже самое назначение некоторых песен — служить сопровождением или дополнением танца, или шуточные скоморошьи песни, проводить резкую границу между светскими песнями и богослужебным пением.

Не раз и многими высказывалось предположение, что знаменный распев, как древнейшее русское богослужебное пение, тесно связан с народной песней и имеет общие с ней песенные обороты. И этим пытаются установить происхождение мелодий знаменного распева от народной песни. Но более вероятен, думается, другой, обратный путь: не знаменный распев заимствовал некоторые певческие обороты (попевки) от светской народной песни, а в светской песне

<sup>93</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории музыки в России. I. Москва-Ленинград, 1928. Стр. 165.

встречаются попевки, составляющие характерную особенность построения мелодий знаменного роспева. Такой намеренный параллелизм вполне возможен. Знаменный распев слышался за богослужением постоянно. Его мелодические обороты были присущи русскому человеку, и потому нет ничего невероятного в том, что в некоторых случаях певческие обороты знаменного роспева могли оказывать то или иное влияние и на нецерковную мелодику.<sup>94</sup>

По свидетельству Металлова,<sup>95</sup> хомония, «раздельно-речие», оказала то влияние на ткань напева, что напев в иных случаях оказался короче праворечного, а в других случаях — длиннее, местами он содержал больше мелодических вариантов и ритмических особенностей, а местами — меньше, хотя основные осмогласные напевы, гласовые попевки, как типические гласовые мелодико-ритмические фигуры, оставались неизменными».

Но особенно такое расхождение в длине мелодическо-текстуальных фраз возникло на границе рассматриваемого периода с началом следующей эпохи, вследствие нового перевода текстов и вследствие исправления певческого хомового текста на речь.

В середине 17-го века, при отделении старообрядцев в результате литургических реформ патриарха Никона и допущения многоголосного хорового пения на западный образец при православном богослужении, разделилась и церковно-певческая практика. Старообрядцы, приемлющие священство, и возникшие при императоре Павле I единоверцы, остались при прежних, при патриархе Иосифе (1642-1652) исправленных на речь текстах. Старообрядцы же безпоповцы остались верными хомовому тексту, хотя со временем хомония у них стала заметно смягчаться. В таком виде богослуженное пение осталось у безпоповцев и до сего дня, — поскольку остались еще старообрядцы-безпоповцы.

**Аненайки и хабува.** Одним из характернейших для столбового, и особенно для демественного пения в 16-м и в начале 17-го века явлений, нужно считать наличие в бого-

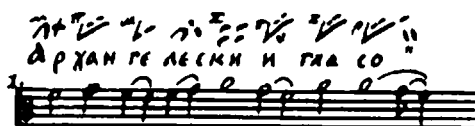
<sup>94</sup> Металлов в своих работах часто употребляет термин «полногласие» для обозначения хомонии. Однако термин «полногласие» не во всем тождествен с понятием о хомонии и раздельноречии. Этот термин относится к филологии.

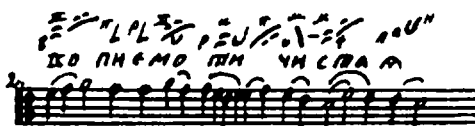
<sup>95</sup> В. Металлов: Богослуженное пение русской церкви в период домонгольский. Москва, 1912, стр. 265. (При повторном цитировании: В. Металлов: Богослуженное пение...).

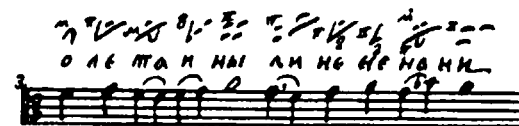


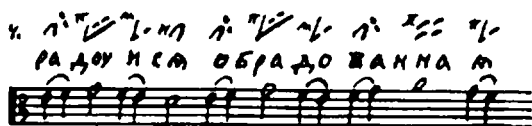
рых на этих местах текста никогда и не было. Хомония — явление языковое, аненайки — чисто музыкально-певческое. Природа аненаек совершенно другая, чем природа хомонии. Встречаются аненайки только в песнопениях праздничного характера с более или менее развитой мелизматикой — как, например, — в только что приведенном примере лютного пения последней пасхальной стихиры или в ниже приводимом величании на Благовещение: «Архангельский глас». Это величание до сих пор поется старообрядцами с аненайкой.

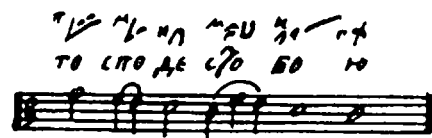
Приводим его из рукописи первой половины 17-го века, принадлежащей университетской и государственной библиотеке в Бреславе, slav. 5, с нашим переводом на современную нотацию.


  
 АРХАНГЕЛСКИ И ГЛАСО


  
 КО ПНМО ТИИ ЧИСТА Т


  
 О ЛЕТА И НАИ ЛМ НЕ БЕНА ИИ


  
 РАДОУ И СМ ОБРАДО ВАИНА Т


  
 ТО СПОДЕ СГО БО Ю

менную нотацию со столповой нотации типа В, л. 227 на обороте.

Сравнивая этот последний пример с предыдущим, взятым из палеографического атласа Смоленского, мы можем установить, что от 16-го века до середины 17-го века напев остался почти без изменения, хотя наблюдается небольшая разница в последовательностях певческих знаков. Но эта разница настолько незначительна, что каждый, более или менее знакомый с чтением столповой нотации типа А, и усвоивший напев, приведенный нами, сможет пропеть это величание и по первому примеру, в нотации типа С.

К сожалению, нам недоступны те весьма многочисленные певческие рукописи, что хранятся в книгохранилищах СССР, и потому мы лишены возможности проследить по ним: в каких древнейших из них встречаются уже аненайки и в каких песнопениях они больше всего применяются. Одно несомненно: аненайки — не русское изобретение. Природа и происхождение аненаек в древнерусском богослужебном пении еще недостаточно исследована. В напевах немелизматического характера, где мелодия имеет силлабическую или невматическую структуру — в ирмосах и стихирах без фитных включений, аненайки или вовсе не встречаются, или встречаются как исключение. Их место, как было сказано — в песнопениях праздничного характера, и притом — мелодически развитых.

Слоги *ане - на - не - ни* и т. п., и подобные им, получившие у русских название «аненаек», известны в греческом (византийском) богослужебном пении как интонационные формулы (своего рода «задания тона»), вводящие певца в строй данного гласа.<sup>98</sup> Греческие гласовые интонационные формулы суть следующие: глас 1-й: *Ананеанес*; глас 2-й: *Неееанес*; глас 3: *Анеееанее*; глас 4: *Нанаааагiа*; глас 5: *Анеееане*; глас 6: *Неееанее*; глас тяжкий (7-й): *Аанее*, и глас 8-й: *Неагiе*. Эти интонационно-гласовые формулы встречаются в русских певческих кондакарях, о которых уже было говорено в своем месте. А так как уже в 14-м веке

<sup>98</sup> В современном сербском народном церковном пении до сих пор в начале «Свят, свят...» в «Милость мира» на литургии св. Василия Великого некоторыми старыми певцами поется вводная гласовая формула *неанес*, после чего, в том же звукоряде поется «Свят, Свят, Свят...» и т. д. См. И. Гарднер: *Неанес у великом «Свят» на литургии св. Василија Великог. «Гласник Српске Патријаршије»*. Сремски Карловци, 1930, бр. 17-18.


на Руси больше кондакарей не было написано (о 15-м и о 16-м веке и не говорится!), то было бы чрезвычайно важно проследить ретроспективно: когда, где, и в какой словесной форме появляются в русских богослужебных певческих рукописях включения аненаек.


Хотя в напеве известных нам аненаек нельзя распознать греческих церковных мелодий, все же трудно отрицать какое-то еще совершенно невыясненное взаимоотношение между греческими гласовыми интонационными формулами и русскими аненайками. Возможно — хотя для неопровержимого доказательства этого у нас недостает письменных памятников и вообще неопровержимых документов; память о существовании таких включений в тексты некоторых песнопений жила среди певцов, но смысл таких включений совершенно забылся. Вполне можно допустить, что записанное нотациями пение представляет собой далеко не все, что было в богослужебно-певческой практике.


Самое название «знаменный распев» — «знаменное пение» — предполагает существование не знаменованного, т. е. не записанного пения, сохраняемого и передаваемого изустной традицией. И, как пишет св. Исидор Сельвийский в (636 г.): «*Soni pereunt, qui scribi non possunt*» — раз прозвучавшее пропадает навсегда, и даже записанное условными знаками (нотацией) само по себе не звучит. Вполне допустимо, что наряду с невмированными песнопениями, фиксированными для образца, существовали и напевы, которые не записывались, а продолжали передаваться от одного поколения певцов следующему поколению, при постоянном богослужении. При этом под «певцами» мы разумеем не только профессиональных, так сказать корпоративно объединенных церковных певцов, но певцов вообще — тех кто совершает богослужение пением. Могло быть и так, что при долгих мелодиях, чтобы избежать зияния, долгого выпевания одной гласной слога, ее разбивали включением аненаечных слогов, так как первоначальное значение аненаек давно уже забылось.

Вот еще пример аненайки, включенной в одну из рождественских стихир («Днесь дева раждает творца весемо...») путевого пения.<sup>99</sup>


<sup>99</sup> А. Игнатьев: Краткий обзор крюковых и нотной линейных певческих рукописей соловецкой библиотеки. Казань, 1910, № 64 (1367); см. также: С.В. Смоленский: Палеографический атлас, стр. 70.


  
 1. СЛА ДА ВЪВЫШННХ, БА ГОУ ОУ.

  
 2. И НА ДЕМАН МИ РО

  
 3. ДА И НЕ НЕ НАМНИТА И

  
 4. НЕ НЕ НАМНИ АНА И

  
 5. И ДО ЧЕЛО ВЪ ЦЕХО О

  
 6. БЛА ГО ЖО ЛЕНИ С.

В этом примере строки 3 и 4 представляют собой аненайку. Путевую нотацию в этом примере можно сразу распознать по типичным для этой нотации певческим знакам:  $\text{Z}$ ,  $\text{A}$ ,  $\text{Z}$ , и в опущенной нами части стихире:  $\text{Z}$ ,  $\text{A}$ ,  $\text{Z}$  и особенно по знаку  $\text{D}$  в текстовой строке в начале нового предложения, и по другим знакам наряду с тогда употребительными знаками столповой нотации, но не употреблявшимися больше в демественной нотации, как например, — знак Фита, последовательность знамен «кулизма средняя»  $\text{ZU ZI S}$ .

Вопрос об аненайках в 16-м и в 17-м веке требует специального исследования. Нельзя его отбрасывать и объявлять аненайки просто «продуктом дурного вкуса» или «невежества». Или же наоборот, а ргоіі считать их признаком происхождения древнерусского богослужебного пения в полной мере от греческого, византийского. Особенно требует разрешения вопрос: почему аненайки появляются именно в праздничных песнопениях, не записанных столповым знаменем, но нотированных другими системами безлинейных нотаций, а также — когда стали аненайки (или ненайки) появляться в тексте?

Совершенно другую природу имеют «хабувы», — слово, которое иногда включается в самый текст некоторых празд-

ничных песнопений, в 16-м и 17-м веке, в различной форме: хебуве, хабуву, хабува. В 5-м гласе знаменного распева имеется даже особая «фита-хабува», распетая на слово «хабува», а иногда и не на это слово, а на рядовой текст стихирь, не только в демественном, но и в столповом пении.

В рассматриваемое время истинный смысл этого слова совершенно забыт; да и вряд ли такое слово существовало как специальный термин. По-видимому, оно образовалось еще во втором периоде нашей истории, в кондакарном пении, из артикуляционных включений фонемы Х между рядом одинаковых гласных слога, и таких же включений фонем У-В-Б. Достаточно примеров этому можно найти в монументальном издании *Contacarium Mosquense*.

На рубеже 16-го и 17-го века это, по-видимому бессмысленное слово, включавшееся в текст песнопений, обратило на себя внимание некоторых ревнителей церковного благолепия и осмысленности богослужебных текстов. Они возмущались множеством «фафак, аненаек и хабув», которые, как пишет Н. Финдейзен, (цитированное сочинение, III, стр. 283), существовали уже сотни лет перед тем. Некий из таких ревнителей обратился к патриарху Гермогену<sup>100</sup> со следующим прошением, которое мы приводим здесь полностью из труда Н. Финдейзена:

«Есть убо, государь, от певцов: розпевщиков, от старых и новых, положено в пении столповом и в присугубом в стихиралех во многих местех иже глаголется «хабува», а инде говорится «ине ине хебува», и сия речь «ине ине хабуве» мимо конархистных книг введена в стихирали в строки и знамя положено (т. е. распета, назнаменованы самые слова «ине ине хабува»), а есть и то, инде не во многих местах такоже введена в строки и знамя по ней положено, и называют, государь, ту речь не одинако: первие глаголют где речется хабува — тут Христа Бога, а где речется хабуву, то Христу Богу. Друзии глаголют хвала де Богу приносится, и инии мнят красоты ради положено, инии мнят ничто же, но токмо фита только молвится, и мы обузии тому же последуем; и мнится, государь, яко все во тьме шатаемся, а истинны никто же не весть, и неведомо то, откуда взято и которым языком положено». Автор послания обращался за разъяснением загадочного слова к находившимся тогда в

Москве грекам, знатокам пения, в надежде, что, быть может,

<sup>100</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., стр. 288-289.



греческие церковные певцы разъяснят значение этого загадочного слова. Но и греки ничего не могли сказать относительно хабувы: «... И они, государь, сказали, что мы де не слышали и не ведаем, что у вас зовется та хабува, ине ине хебуве, у нас де отнюдь в нашем языке греческом того несть ни в которых книгах, ни в конархистных, ни в певчих, и иным некоторым языком, их же не умеем, не слышали такой речи ни в пенье, ни фитах»...<sup>101</sup>

Там же, в примечании 351, Финдейзен отмечает, что в старинных «Алфавитах» (азбуковниках) слово «х а б у в а» объяснялось: «Христа Бога».

В нижеследующем примере, взятом нами из рукописи 17-го века, принадлежащей Парижской Национальной Библиотеке, Fonds slaves, № 59, с демественной нотацией, где многие тексты полны аненаек, встречаются, особенно в причастных, хабувы. Приводим текст (без нотации) причастна в день свв. Апостолов («В весю землю изыде вещание их»), причем, для ясности текста выделяем включение хабувы.<sup>102</sup>

1. Вwow ве хеее хе ееее ее боуве
2. ееее хеееее ееее сюоу шхюwow
3. хw шбоу ва а. ? зееемлю о шхюwбоу оу
4. боу ва а аааа аа ? изы ы дв шwowо
5. wo wo шwo w ша аа вѣ ѣѣѣѣѣѣѣ ѣаа
6. аа ? ни ни хн иинии ѣа а и ни wowхw
7. боу оу боу ва ааа ааааа.
8. аааааааааааа
9. ха аа ? а ха боу ва аааа
10. аааааа боу ва. а ха
11. аа боу ва ааа ха ааа ха ааа
12. аа боу ва аа. ? ге ни не и
13. е ни не на не на и ни. алли
14. лоу и ѣаа а и но та и но.<sup>103</sup>

<sup>101</sup> Это «Послание» было издано В.В. Майковым в юбилейном сборнике, посвященном С.Ф. Платонову; текст «Послания» находится в рукописном сборнике Государственной Публичной Библиотеки (теперь – Библиотека имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде), Q. XVIII.270, листы 1-15. – Н. Финдейзен: Очерки по истории..., стр. XXIV, примечание 25.

<sup>102</sup> Лист 10 обор. – 12.

<sup>103</sup> Сравнить с примером текста киноника демественного роспева, приведенным у Н.Д. Успенского: Древнерусское певческое искусство (2), стр. 327.

Как видно, в строках 12-ой и 13-ой на смену хабуве приходит довольно пространная аненайка. И самая хабува — чрезвычайно мелодически развита, на что указывают постоянные повторения гласной слога. Это Х включается почти всегда между одинаковыми гласными (в данном случае  $w = O$ ). В аненайках же Н включается между неодинаковыми гласными; значит, природа этого Н иная, чем природа Х, боу и ва между одинаковыми гласными.

Из приведенного только что примера видно, что включение хабувы совершенно, до неузнаваемости искажает текст и лишает его смысла. При слушании хабувной мелизмы внимание из-за этих включений перемещается с текста на мелодию и на способ ее исполнения, на технику певца. Нужно заметить, что такие пространные хабувы в указанной рукописи встречаются именно в причастных стихах (например, лист 12-13; 13-15; 15-16, и др.).

При этом вспоминаются причастны в Успенском кондакаре 1207-го года, о котором была у нас речь в 7-й главе, когда мы говорили о кондакарном пении. В кондакарном пении мы видим совершенно такие же включения Х между повторяющимися одинаковыми гласными буквами слога, включения бѹ, У или В, посторонних данному слогу. Заметим при этом, что парижская рукопись «Демественник» предназначена для верхнего голоса в четырехголосном складе.<sup>104</sup>

Но между 13-м веком, последним веком из которого мы имеем памятники кондакарного пения, и концом 16-го века, когда вновь появляются включения Х, Б и У на мелизматически растянутых слогах — расстояние почти что в 250-300 лет! И из этого промежутка времени нам неизвестны какие-либо певческие рукописи с кондакарной, или подобной кондакарной, нотацией.

Поэтому появление хабувы в демественном и путевом пении, в многоголосном складе этих родов пения, заслуживает внимательного исследования. А такового, насколько известно, еще не было предпринято.

Разумовский<sup>105</sup> считает хабуву (хавуа) и ненена (т. е. аненайки) попевками. Он полагает, что «хабува, столько употребительная в знаменном, путевом и демественном роспевах, первоначально не имела никакого значения. В начале 17-го века эта попевка уже уничтожилась во всем истинноречном пении и осталась принадлежностью одного раздельноречного или

<sup>104</sup> Упомянутая выше рукопись Парижской Национальной Библиотеки, Fonds slaves, № 59, лист 1 на обороте.

<sup>105</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России, I, стр. 109-110.

хомового пения, в котором слышится и доселе. Ненена доселе употребляется во всех родах безлинейного пения, и с 17-го века обозначалась в нотных книгах именем попевки. Употребление ее в церковном русском пении с начала 17-го века основывалось на положительном предписании церковного устава. В так называемом большом уставе первого и последующего изданий, на всенощной службе, в предначинательном псалме после слов — **всяческая исполнятся благости, предписывалось петь: слава ти ги, а н е н е н а а н и створившему вса, — основнши лице земли, с нененайки, и ныне и присно и во веки веком аминь. с ненейки же».**

Разумовский называет аненайки, т. е. включения в поемый текст посторонних этому тексту слогов а-не-ни и хабуву попевками. С точки зрения современной научной богослужебно-певческой терминологии это неправильно. Попевкой называется определенная музыкально-певческая фраза более или менее постоянного состава, характерная для какого-нибудь гласа или для группы гласов, а в письме имеющая постоянную, устойчивую последовательность знамен. В этом смысле аненайки, а тем более хабувы, не могли быть названы попевками. Это — включаемые слоги, посторонние тексту, но имеющие определенную, еще не исследованную функцию, которую еще предстоит выяснить.

Включения X, а также и У между одинаковыми гласными одного слога в мелизматически развитых частях напева, — явление известное и в греческом богослужебном пении 12-го века. Например: αχουυυχουα λεχεγε: ενανεεε: εελουσαγμια.<sup>106</sup> εις πολα εχεχεχεετη.<sup>107</sup>

Мы предполагаем, что это X не имеет в приведенных примерах слогаобразующего значения, а является только артикуляционным знаком, указывающим певцу, как следует выпевать тот гласный звук, среди которого в певческом письме появляется это чуждое данному слогу X. Позволим себе высказать здесь несколько предположений.<sup>108</sup>

Возможно, что эта включенная буква X означала особый род атаки звука, тон которого был указан певческим

<sup>106</sup> Lorenzo Tardo: L'antica melurgia bizantina. Grottaferrata, 1938. Tavola XVI.

<sup>107</sup> Egon Wellesz: A History of Byzantine Music and Hymnography. 2nd Ed., Oxford, 1961, p. 116 (15. sec.).

<sup>108</sup> Johann v. Gardner: Einige Beobachtungen über die Einschubsilben im altrussischen Kirchengesang. «Die Welt der Slaven», Wiesbaden, 1966. Jhrg. XI, Heft 3, Ss. 241-250.

знаком над гласной, перед которой стояло это Х. А потому этот особый способ атаки звука не мог быть передан певческим знаком, а также эта атака не имела динамического значения. Думается, что она достигалась особой артикуляцией производящих звук органов и для выражения этой артикуляции наиболее подходящей (но не вполне ее выражающей) оказывалась буква Х. Быть может, это означает род легчайшего придыхания при пении, например, что-нибудь в роде а а а а... Можно себе представить, что при более грубом исполнении такого, первоначально очень легкого, едва заметного придыхания, при начале нового тона над той же гласной слога могло получиться более ясное придыхание, например: а а а а, которое при дальнейшем огрубении превратилось сначала в а h а а, а затем из аспиративного h перешло в фрикативное и, наконец, в обычное гортанное фрикативное Х, например, нечто подобное этому: землю: зее eeee-млю зеемhc-ееземлю зееее-землю и т. п. Как известно, в певческих рукописях, как греческих, так и в славянских, над гласными ни в начале слов, ни в середине, не пишется никаких ударений или придыханий. Поэтому вполне мыслимо, что легкие придыхания в середине мелизмы были указаны писцом певческой рукописи посредством буквы Х, причем эта буква в данном положении не имела слогаобразующего значения. Техника этого исполнения безнадежно потеряна, всякие попытки ее восстановить приводят к уродливым ошибкам и искажениям. Эту технику нужно было позаимствовать от древнерусских мастеров 12-го и 13-го века, когда это певческое Х не огрубело в речевое Х, а мы должны теперь ограничиться более или менее правдоподобными и обоснованными предположениями.

Кажется, что таково же и происхождение включаемого между двумя одинаковыми гласными одного слога Ѹ, иногда с предшествующим ему в, что образует к а ж у щ и й с я посторонний данному слову слог -вѸ-; а это в, при более грубом произношении, легко может превратиться в в. Н. Д. Успенский<sup>109</sup> цитирует одно место из греческого типикона 12-го века библиотеки Синайского монастыря, № 1096, лист III, киноник (причастен) на Рождество Иоанна Предтечи; этот киноник указано петь χαχαβυααα.<sup>110</sup> Успенский

<sup>109</sup> Н. Д. Успенский: Искусство (2), стр. 52.

<sup>110</sup> А. А. Дмитриевский: Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. III. Петроград, 1915, стр. 51.

производит этот термин от глагола  $\chi\alpha\omega$  — «разверзать пасть», «зиять», и  $\beta\upsilon\omega$  — закупорить, затыкать. «Это слово, — пишет Н. Д. Успенский, — указывает на какой-то прием подачи звука крытым ртом, связанный с использованием гортанной буквы  $\chi$  и губным  $\beta$ . Греки и сирийцы до сего времени в своем церковном пении пользуются своеобразными звукоэффектами, вроде гудения с закрытым ртом и выкрикивания гортанных звуков. Такое пение у них имеет значение художественного и употребляется главным образом в торжественных моментах богослужения».<sup>111</sup> Это сходится и с моими личными наблюдениями.

Если вставное  $\gamma$  ( $\upsilon + o$ ) не образует отдельного слога, то что может означать его включение между одинаковыми гласными одного слога? Можно себе представить (и даже попытаться воспроизвести), что при сужении, округлении ротового пространства во время пения любой гласной (кроме  $u$ ), окраска звука меняется и приближается к фонеме  $U$ . При дальнейшем сужении ротового пространства и округлении ротового отверстия эта фонема  $U$  может превратиться в почти что лабиальную фонему, для письменного выражения которой в алфавите не имеется никакой буквы, а наиболее близко к этой фонеме стоит буква  $v$ , которая при грубом произношении легко может превратиться в  $\kappa$ . Например, таким путем:  $a - {}^h a - \gamma a \rightarrow a\chi a^{\beta} \gamma a \rightarrow a\chi a\beta \gamma a \rightarrow a\chi a\beta \gamma v a$ .

Если мы попытаемся воспроизвести такое уменьшение, сужение ротового пространства, то возникает оттенок звука, немного уподобляющийся металлическому звуку, в котором можно установить переход от ясного, открытого  $A$  через  $a - o - ou - u - u\upsilon - a$  и т. п. Понятно, что такая реконструкция будет совершенно гипотетической. Но она до некоторой степени объясняет происхождение слова «хабува», а также название длинного мелизматического оборота в столповом пении, так называемой «фиты хабува»,<sup>112</sup> где текст в рукописном певческом сборнике 17-го века, со стол-

<sup>111</sup> Н. Д. Успенский: см. наше примечание 110.

<sup>112</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России. III, Москва, 1869, стр. 310. — В. М. Металлов: Азбука крюкового пения. Москва, 1899, стр. 76. — Johann v. Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. I. München, 1963, S. 190, Lice Nr. 2 (V. Kirchenton). III. München, 1972, S. 184-186, Kommentar 706.

повой нотацией типа С, имеет следующий вид:<sup>113</sup> и до ада низшедошѸ оу оу оу оу оу оу оу оу оу оу оу оу Ѹ х а а а б Ѹ оу в а а. Металлов пишет,<sup>114</sup> что фита хабува сохранила свое начертание и свое значение «во все периоды существования русской крюковой симнографии, в древнейших рукописях именуется в виде припева к тексту славянскому, как хавоуа, что соответствует греческим наименованиям ступеней звукоряда, как ѳа – βου – πα и, вероятно, обозначало какой-нибудь особый прием греческого пения, отчего и получило свое греческое наименование, весьма непонятное на славянском языке, если не считать этого простым набором слогов, чего полагать однако же нет оснований. В период более поздний, с 15-го века, эта фита встречается в крюковых рукописях, уже как хабува, хобува, а в тексте песнопений, как хубово, что роднит это слово с старославянским згубово, сутубо, что придает значение прекрасного, усиленного, украшенного пения и, может быть, это лишь переделка потерявшего смысл греческого термина певческого на славянский лад, на созвучный, сходный по смыслу, славянский термин, наподобие того, как из греческого термина «кулизма» русские певцы сделали полукулизмы, среднюю и малую, кулизму большую, букву пси обратили в сорочью ножку, букву кси в змийцу и проч.».

Но, как мы здесь показали, дело обстоит проще. Слово «хабува» явилось вследствие того, что певческо-артикуляционное значение вставных х, в, в, Ѹ забылось, и эти буквы стали пониматься в значении обычных речевых, слогаобразующих и подлежащих чтению букв. Никакого отношения к греческим названиям ступеней звукоряда па – βου – ѳа (в нисходящем порядке – га – ву – па) термин «хабува» не имеет, а также не имеет отношения к болгарскому слову «хубаво» (красиво). Но зато имеет непосредственное отношение к греческому техническому певческому термину χαχαβουαα. Смысл этого термина был ясен для певцов 12-го - 13-го века, но потом забылся. Забылась ли манера пения, метод артикуляции, обозначавшийся греками при помощи этого термина, – мы теперь не можем сказать.

Только едва ли можно сомневаться в том, что какая-то нить традиции от кондакарного пения еще тянулась в русском богослужебном пении и в середине 17-го века, пока

<sup>113</sup> Рукопись Баварской Государственной Библиотеки в Мюнхене, «Моп. III. Cod. slav. 31», первой половины 17-го века, лист 20.

<sup>114</sup> В. Металлов: Русская Симиография, Москва, 1912, стр. 43-44.

жив был в практике большой знаменный распев, исполняемый по безлинейной столповой нотации.

Это требует внимательного и специального изучения на основании ряда древнерусских богослужебно-певческих рукописей. Исследователю предстоит протянуть непрерывную цепь фактов от кондакарного знамени до одноголосных столповых, путевых и демественных богослужебных певческих рукописей и безлинейных многоголосных партитур 16-го и 17-го века.

**Развитие нотаций; путевая и демественная нотации. Изобретение и введение помет.** О путевой нотации мы в общих чертах уже говорили в предыдущей главе. Во второй половине 16-го века появляются книги с особой, демественной нотацией. Разумовский<sup>115</sup> утверждает, что первые рукописи с демественной нотацией были написаны новгородцами около 1569-го года.

Кажется, нет ни одного отдела в истории русского церковного пения, в котором не было бы высказано столько разноречивых, иногда даже друг друга исключаящих мнений, сколько их было высказано о демественном пении. И до сих пор проблема демественного пения не может еще считаться всесторонне и окончательно решенной.

Хотя демественники упоминаются уже в самом начале существования русской церкви, о чем была у нас речь в 6-й главе, — но собственно о деместве мы имеем первое летописное, документальное свидетельство из середины 15-го века, после чего о деместве нет данных до появления демественных рукописей в третьей четверти 16-го века. Краткое упоминание о демественнике Новгородского Софийского собора имеется в новгородской летописи под 1387-м годом.<sup>116</sup> Таким образом, нет непосредственно связующих звеньев между демественниками 11-го и 12-го столетий, демеством 15-го века, новгородскими демественными рукописями 16-го века и демеством 17-го века.

Вопрос о демественном пении представляет собою особую тему для исследования. Вообще, вопрос демества не может никак считаться окончательно решенным. Специальному изучению проблемы демества и его нотации посвящена особая диссертация на немецком языке.<sup>117</sup> В этой диссертации

<sup>115</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России, II, стр. 185.

<sup>116</sup> В. Металлов: Богослужебное пение..., стр. 146.

<sup>117</sup> Johann v. Gardner: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. München, 1967.

ции критически разбираются различные теории, оказавшие в свое время сильное влияние на воззрения относительно демественного пения. По этому поводу вполне уместно напомнить слова Е. Голубинского:<sup>118</sup> «Предвзятые мысли деспотически обращаются с волею людей и для доказательства себя заставляют их прибегать к какой бы то ни было диалектике». В данном случае такой предвзятой мыслью и было то, что демественное пение является «домашним» пением, не исследуя проблему демественного пения во всех подробностях.

Самое большое влияние на отношение к проблеме демества оказало утверждение Д. В. Разумовского, что демественное пение первоначально было не богослужебно-церковным пением, а благочестивым домашним упражнением. Это повторяют и все последующие историки, и авторитетные, и мало сведущие.<sup>119</sup> Более 100 лет упорно держится мнение, что демественное пение было домашним пением, несмотря на то, что это мнение зиждется на ошибочной аргументации. В связи с этим стоит и стремление таких ученых, как Разумовский, и особенно Металлов,<sup>120</sup> доказать, что домашнее не одно и то же, что деместник, не говоря уже о демественнике, и что название «демество» не имеет отношения к домашним или деместникам (демественное пение нужно понимать не как «cantus domesticus», как хочет его понимать, следуя Разумовскому, Металлов, а как «cantus arte domesticorum»). О том же весьма старается и А. А. Игнатъев.<sup>121</sup> Впервые мнение о том, что демественное пение по природе своей является домашним пением, высказано П. А. Безсоновым в его книге «Калеки переходные», 6-й выпуск, Москва, 1864.<sup>122</sup> Разумовский был сперва другого мнения,

<sup>118</sup> Е. Голубинский: История русской церкви. Том II, первая половина тома. Москва, 1900, стр. 892.

<sup>119</sup> См., например: Г. Габинский: Звучащие памятники русского искусства. «Наука и религия» (атеистический журнал, без указания места выхода), 1973, № 1, стр. 75-78; стр. 76, сноска 6: «Демественный распев — одноголосное мелодическое пение. Вначале исполнялось лишь на молитве дома — отсюда название (доместик, лат. — домашний). Позднее демественный распев стали исполнять и в храме».

<sup>120</sup> В. Металлов: Богослужебное пение..., стр. 137-139, 145, 149.

<sup>121</sup> А. А. Игнатъев: Богослужебное пение православной русской церкви с конца XIV до начала XVIII века. Казань, 1916, стр. 500-502, 508, 512. (При повторном цитировании: А. Игнатъев: Богослужебное пение...).

<sup>122</sup> Johann v. Gardner: Das Problem ..., S. 97.



но под влиянием Безсонова стал на указанную нами точку зрения. Безсонов же высказывает свое убеждение «как вероятное мнение», которое 4 года после Безсонова Разумовский «перенял, повторил и, как нужно было ожидать, превосходно развил». <sup>123</sup> Безсонов пишет еще: «Открытия, сделанные нами в последнее время, и неизбежные выводы, с ними вместе явившиеся, ведут к догадкам, что демество есть прямое имя и выражение для нашего древнего народного и домашнего пения, поскольку оно проникало своим влиянием в храм или храмовые напевы разлагало и видоизменяло в народной и домашней среде своей; что памятники его составляют именно посредство между церковными, храмовыми в тесном и между народными в обширнейшем смысле; что наконец эти памятники уцелели для нас преимущественно в рукописях стихов». <sup>124</sup>

Как из этого текста можно видеть, Безсонов высказывает только догадку о домашней природе демества. И эту догадку он не подкрепляет никакими фактическими данными.

В. М. Металлов <sup>125</sup> упоминает о демественном пении только вскользь, говоря о «самом красном демественном пении», о котором упоминается в «Степенной книге», и поясняет при этом, что демественное пение есть «придворное», «домашнее» пение.

Критическое рассмотрение демественной проблемы отвлечет нас слишком далеко от нашей общей задачи и мы вынуждены поэтому ограничиться здесь лишь резюмирующими выводами из последних работ по этому вопросу. Ограничимся здесь вопросом о деместве в ту пору, когда демество является нам уже в письменных богослужебных певческих памятниках, то есть, с третьей четверти 16-го века.

Место, которое занимает демественное пение в общей системе богослужебного пения русской церкви, свидетельствует о том, что демественное пение в с е г д а было храмовым богослужебным пением. Даже летописное сказание о мнимой смерти князя Димитрия Красного, о которой

<sup>123</sup> П.А. Безсонов: Знаменательные годы и знаменитейшие представители последних двух веков в истории русского песнопения. «Православный Собеседник». Казань, 1872, февраль-март, стр. 304.

<sup>124</sup> П.А. Безсонов: Калекки переходные. Выпуск 6. Москва, 1864, стр. XXI-XXII.

<sup>125</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 54, примечание 2:

говорилось в предыдущей главе, доказывает, что князь пел демеством б о г о с л у ж е б н ы е , ц е р к о в н ы е п е с н о п е н и я .

Одним из главных аргументов Разумовского против богослужебного, храмового применения демественного пения является то, что демественное пение не подчинено закону осмогласия.<sup>126</sup> Несмотря на это, в певческих безлинейных богослужебных рукописях, при песнопениях, изложенных демеством, очень часто указывается глас. Но это указание гласа нужно относить не к напеву, а к тексту, который у многих песнопений (например, у стихир блаженных, у богородичных догматиков) связан с определенным гласом.

Имеется много песнопений, для которых уставом не предусмотрено никакого определенного гласа, как, например: «Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Свете тихий», и др. Эти песнопения не содержатся ни в октоихе, ни в ирмологе, в которых собраны песнопения, изменяемые по гласам и притом следующие по порядку чередования гласов в гласовом столпе. Эти-то песнопения, вошедшие в состав обиходников, и было положено исполнять демеством.<sup>127</sup>

Спрашивается: как, какими напевами пелись эти песнопения до того, как они были включены в обиходники и снабжены той или иной системой нотации? Ведь должны же были они исполняться певчески, и не только в рассматриваемое время, но и во все времена бытия православного богослужения на Руси. Необходимо допустить, что параллельно песнопениям гласового круга и параллельно песнопениям кондакарного цикла известные тексты, не принадлежащие к этому кругу, но необходимые при совершении богослужения, конечно, пелись, но напевы их не записывались, а передавались изустно, от поколения к поколению, и исполнялись под управлением доместика или вслед за ним, возможно даже, что не только певцами, но и всеми присутствовавшими за богослужением. Если наше предположение верно — а так как до сих пор не известно письменных памятников этого пения, — то это пение и получило от доместика название демественного.

<sup>126</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России. II, стр. 182-183.

<sup>127</sup> Как мне говорили, в некоторых местах Западной Украины, некогда входивших в систему государственности дома Рюриковичей, а потом доставшихся Польше, до сих пор «демеством» называются богослужебные напевы, не подлежащие гласовому столпу, и напевы, которые не сходны ни с одним из гласовых напевов.

Кроме того, некоторые гласовые песнопения из миней в большие праздники, в торжественных случаях исполнялись не обычным столповым пением (даже разукрашенным фитами, что особенно имело место в 16-м веке), но и демеством. Демеством исполнялись и многолетия, и «вечная памяти», и некоторые аккламации при архиерейском служении — опять-таки песнопения, выходящие из рамок гласового столпа и минейного и триодного цикла. Из минейных и триодных песнопений демеством особенно пелись славники (т. е. стихиры на «Слава»). То есть, демеством пелись те или иные песнопения в тех случаях, когда нужно было выделить особенную торжественность или всей службы, или отдельных ее моментов. Разумовский<sup>128</sup> считает, что демественное пение имело второстепенное значение и потому служило первоначально для домашнего, а не храмового употребления. Разумовский аргументирует это тем, что песнопения, изложенные демеством, в древних рукописях пишутся всегда после песнопений, изложенных столповым роспевом. Если разобрать этот аргумент, то выяснится, что такой порядок написания песнопений, исполняющихся демеством, не означает еще второстепенного значения демества. Совершенно естественно, что сначала писались песнопения в той певческой форме, которая была в постоянном употреблении и удовлетворяла, так сказать, минимальным требованиям, а затем уже те же песнопения в более сложной и более праздничной певческой форме. Так, например, в рукописи со столповой нотацией типа С 17 века, принадлежащей Newberry Library в Чикаго, № 200895, песнопение «Свете тихий» (начиная со слов «святыя славы») приведено в следующем порядке певческих редакций: а) Столповым роспевом, очень просто, почти сплошь в силлабической структуре; б) Путевого роспева, немного более сложное, чем предыдущее; построенное сплошь на попевах, и г) Столповое, по принципу «осмогласников» со сменой гласов в номерном порядке, со многими фитами. Таким образом, певческие формы этого песнопения расположены в восходящем порядке их сложности и их торжественности. Но из этого никак не следует, что какой-либо из приведенных видов имел второстепенное значение. Тогда и самую торжественность согласно значению праздника придется признать чем-то второстепенным.

<sup>128</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России. II, стр. 183-184.

Вторым аргументом Разумовского в пользу «частного», «второстепенного» значения демества является то, что в храме во время богослужения не все, что относится к данному богослужению, исполняется демеством, а только некоторые песнопения, да и то не всегда. Но и это обстоятельство не служит доказательством того, что демественное пение не было храмовым, богослужебным пением и имело «частное» и «второстепенное» значение. Этому противоречит и то, что иногда целые богослужения исполнялись демеством.<sup>129</sup> Так, в одном чиновнике новгородского Софийского собора, относящемся к 16-17-му веку, указано, что 7-го сентября «обедню поют на правом клиросе демественную..., а подьяки на амвоне все демественное поют». На 14-е сентября указано, что «обедню поют певцы на правом клиросе демественную».<sup>130</sup> В рукописи Британского Музея в Лондоне Add 30063, есть целые службы (утреня, литургия), изложенные демеством (за исключением разве обязательных передвижных песнопений, принадлежащих к гласовому столпу или минейному или триодному циклу). Если демеством пелось не каждое богослужение, не все песнопения, составляющие данную службу, а демество употреблялось только в праздничных случаях и для тех же песнопений, которые нужно было особенно выделить, — то это никак не является показателем второстепенного и частного значения демественного пения, а тем более доказательством домашнего предназначения демества!

Преп. Максим Грек (1556) упоминает о демественном пении как о храмовом пении, и притом в параллель к грекам.<sup>131</sup> Преп. Максим Грек прибыл в Москву с Афона в 1515-м году. Рассказывая о поставлении игумена в греческом монастыре Ватопед, он пишет: «Всем же пришед, игумен стоит в царских дверех и отпус сътвори молебни, вещает речи некия поучительны и утешительны в кратце во услышание всею братиею. И тако поют демественный стих: спаси Господи и помилуй преподобнаго отца игумена нашего в веки аминь...» Очевидно, если Максим Грек, когда пишет русским, называет

<sup>129</sup> Например: Обиход или певческий сборник, трех- и четырехголосная демественная партитура, конца 17-го века, рукопись библиотеки Британского Музея в Лондоне, Add. 30063, «Hymnal in Russian».

<sup>130</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., вып. III, стр.: 269, примечание 332 на странице XXII.

<sup>131</sup> В.Ф. Ржигза: Незданные сочинения Максима Грека. Послание об Афонской горе. «Byzantinoslavica». Praha, 1935-1936, VI, стр. 98.

этот стих, поющийя в храме, «демественным», то значит демественное пение было известно русским как храмовое пение.<sup>132</sup>

Третий аргумент Разумовского заключается в том, что демественное пение не основано на системе осмогласия. А именно эта система является основанием богослужебного, храмового пения православной церкви. Но и этот аргумент не доказывает еще, что демественное пение имело «второстепенное», «частное» значение, не говоря уже о «домашнем» его происхождении. Как уже выше было сказано, для многих весьма важных в составе богослужения песнопений не указывается уставом никакого определенного гласа. И именно эти песнопения положено было исполнять демеством.<sup>133</sup> Согласно же аргументации Разумовского такие песнопения должны были бы иметь второстепенное значение и петься дома... А это резко противоречит их богослужебной функции (например, Херувимская). То, что в греческом церковном пении каждое песнопение, снабженное певческими знаками, имеет при себе указание гласа (несмотря на то, что глас не указывается для данного песнопения уставом), не ослабляет нашей контраргументации. Дело в том, что в византийской системе нотации указание какого-либо гласа совершенно необходимо, так как иначе певец не может знать, в каком строе и в каких интервальных соотношениях должен он петь мелодическую линию, указываемую безлинейными певческими знаками. А тональная система русского богослужебного пения в корне отличается от византийской (и поздневизантийской, константинопольской) системы. Другой историк русского церковного пения, священник А. А. Игнатъев, дает другую аргументацию, стараясь во что бы то ни стало доказать, что демественное пение первоначально не было церковным, богослужебным пением, а имело совершенно второстепенное значение.<sup>134</sup>

По его мнению, демественное пение есть фигурированное и виртуозное демественное пение греков, и именно его фигурированность и виртуозность не отвечают простоте

<sup>132</sup> Johann v. Gardner: Das Problem ... (см. Выше наше примечание 117), стр. 78.

<sup>133</sup> Например, в рукописи 17-го века, принадлежащей Университетской и Государственной Библиотеке в Бреславле, slav. 5, листы 377 об. - 378.

<sup>134</sup> А. А. Игнатъев: Богослужебное пение..., стр. 501-520.

и скромности христианского богослужения. Русские сравнивали строгость и простоту уставного столпового пения с этим виртуозным демественным пением греков и не решались вводить это пение в богослужение, и поэтому они ограничили демество домашним употреблением. При рассмотрении этой аргументации сразу видно, что А. А. Игнатъев исходит из ошибочных предпосылок. Его характеристика греческого пения, как «фигурированного» и «виртуозного» – субъективна и основана на неизвестных нам предположениях; также субъективно утверждение, что это пение не отвечает «величественной простоте» и «скромности» христианского богослужения. Получается впечатление, что в таком случае идеалом богослужебного пения должен быть протестантский хорал. Таким образом, Игнатъев кладет в основание своей квалификации греческого пения свой личный взгляд, выработавшийся у русских в течение 19-го века, не без значительного влияния протестантской духовной музыки – о чем речь будет в III-й части нашей книги. Конечно, православное богослужение может совершаться и очень просто и скромно (например, в будние дни, или такие службы, как повечерие или часы), но может, в зависимости от праздника, совершаться и очень торжественно, – например, при служении нескольких архиереев, – по потребности данного случая, а не как неперемutable правило. Кроме того, торжественность и сложность богослужебного церемониала при приеме в 1659-м году московским патриархом Никоном антиохийского патриарха Макария, отмечены описавшим путешествие патриарха в Москву диаконом Павлом Алеппским. Описание этого чрезвычайно торжественного служения лишает силы аргументацию А. А. Игнатъева.<sup>135</sup>

Также не вполне ясно утверждение А. А. Игнатъева, что уставное пение было всегда «простым». Понятие «простого» не всегда подходит к некоторым формам даже уставного столпового пения, которое всеми авторами безоговорочно признается уставным. Особенно если мы вспомним о фитах, пространных мелизмах над одним слогом текста. Что понимает Игнатъев под «строгостью»? Быть может, под «строгостью» он понимает силлабическое строение напевов ирмосов в столповом пении? Но если мы обратим внимание на праздничные стихиры в великие праздники в том же столповом

<sup>135</sup> М.В. Зызыкин: Патриарх Никон. Его государственные и канонические идеи. III. Варшава, 1838. Стр. 16-17.

пенин, то характеристика «простое» никак к таким напевам не подойдет.

Совершенно необосновано у Игнатьева отождествление «виртуозного пения» в первые века бытия русской церкви (то есть, того рода пения, которое мы называли кондакарным?), с демественным пением, ибо мы не знаем самого главного: как называлось прежде то пение, которое мы, по почину Разумовского, называем кондакарным. А поэтому невозможно говорить о греческом демественном пении: о таком названии и и ч е г о ни в русских, ни в греческих, ни в древних, ни в более поздних памятниках не говорится. И если о демественном пении во времена Ярослава Мудрого упоминается в Степенной Книге, то мы уже разобрали это сообщение<sup>136</sup> в главе 6-й, так что мы не будем здесь повторять нашего разбора летописного сообщения.

Профессор Н. Д. Успенский в своем капитальном труде «Древнерусское певческое искусство»<sup>137</sup> озаглавливает целую главу: «Демественное (многоголосное) пение». В этой главе Н. Д. Успенский дает прекрасный, хорошо аргументированный разбор предположений В. М. Металлова относительно демественного пения как многоголосного склада.<sup>138</sup> Этот разбор мы повторим здесь полностью.<sup>139</sup> Профессор Успенский считает, что «В. Металлов еще более осложняет проблему, отождествив демественное пение с партесным. Произведения южнорусских певчих и их учеников великорусских представляли собой написанные крюками или же киевским знаменем (квадратной нотой) трех- или четырехголосные партитуры переложений песнопений знаменного, киевского, греческого, болгарского и других роспевов, сначала только для мужского, а впоследствии и для смешанного хора. Крюковые партитуры писались таким образом, что для одного голоса строка писалась черным цветом (тушью), для других рядом — красным (киноварью), для остальных голосов был тот же порядок. Основной напев помещался в среднем голосе, баритоне, который назывался путь, нижний голос назывался низ, а верхний — верх, а певцы различались на путники, вершники и нижники. Иногда к трем строкам

<sup>136</sup> О возможном происхождении названия «демество», «демественное пение» — см. У нас выше, в главе 6-й.

<sup>137</sup> 2-е издание, Москва, 1971, стр. 263-291.

<sup>138</sup> Н. Д. Успенский: Искусство (2), стр. 263-264.

<sup>139</sup> В. Металлов: Очерк истории... (издание 1915-го года), стр. 84-85 (в более ранних изданиях отсутствует).

голосовым прибавлялась еще четвертая, представлявшая собою, наподобие польского эксцелентования (*excellenter canere*), подвижную мелодию, вращавшуюся нередко в пределах всех остальных трех голосов и представлявшую собою подобие вариаций или искусного аккомпанемента к пению, по своей близости к свободному демественному пению называвшемся «демеством», почему и исполнители этой строки назывались «демественниками». «Демественниками» назывались и партитуры, содержавшие такого рода пение, которое, однако же, было отличаемо от пения так называемого «демественного» (домашнего), в собственном смысле этого слова».

Очевидно, что Металлов говорит здесь о совершенно разных вещах и смешивает тот род многоголосного пения, который принесли с собой «киевские певцы», — «партес», с неодноголосным древнерусским демественным пением. Это — два совершенно разные рода пения. Партесное пение — чисто западного происхождения, и стало известно на Руси лишь в середине 17-го века. Им начинается вторая эпоха в истории русского богослужебного пения, а потому более подробно о нем будет сказано в следующей части нашей книги.

Демественное трех- и четырехголосие принадлежит еще всецело к категории раннего русского многоголосия и характерно для последнего, четвертого периода первой эпохи. Музыкальная фактура его резко отличается от музыкальной фактуры партесного пения. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на трехголосное демественное «*Ис полла эти деспота*», из самого конца 17-го века, приведенное Н. Д. Успенским в его книге: «*Образцы древнерусского певческого искусства*».<sup>140</sup> К сожалению, пример этот приводится в нотной транскрипции, без оригинального невматического демественного текста. Из приводимого здесь примера видно, что вся фактура этого трехголосного склада, голосоведение, звукосочетания — в корне отличаются от приемов, предписываемых западной композиционной техникой 17-го века. Обращает на себя внимание насыщенность диссонирующими сочетаниями и своеобразная несимметричная ритмика. Вообще, в вопросах раннего русского многоголосия есть еще очень много неясного, и вообще эта проблема,

<sup>140</sup> Н. Д. Успенский: *Образцы древнерусского певческого искусства*. Ленинград, 1971, стр. 239, пример № 114.



несмотря на уже цитированное нами сочинение В. Беляева, далеко еще не решена. Советские музыковеды, которым доступны письменные памятники этого многоголосия, стали серьезно, научно заниматься этой проблемой лишь после второй мировой войны.

### № 114. „ИС ПОЛЛА ЭТИ ДЕСПОТА“

(ГИМ, Певческое собр. № 375, д. 73 об. и 74)

Двое  
ство

И \_ сло \_ ла

Путь

И \_

Низ

И \_ сло \_ ла

\_ сло \_ ла

\_ ти

и \_ ти

до -

а - ти

до -

- сно -

до -

- сно -

- та.



















- сно -

- та.

- та

- та.

В тесной связи с вопросом о деместве стоит вопрос о **демественной нотации**.

Как мы уже говорили, демественная нотация появляется впервые во второй половине 16-го века, следовательно, позже, нежели появилась путевая нотация, о которой имеются сведения из самого конца 15-го века или из начала 16-го века. Как и столбовая нотация, демественная нотация не имела системы киноварных помет или другой какой-либо системы уточнения относительной высоты звуков, указываемых певческими знаками. Каталог демественных певческих знаков («ключей») состоит: а) из некоторых знаков, принадлежащих к столбовой нотации, но при этом певческое значение их было несколько изменено (например,  в столбовой нотации означает , а в демественной тот же знак имеет значение ;  в столбовой нотации означает тоже , а в демественной — , и т. п.); б) некоторые знаки взяты из путевой нотации, причем, некоторые из них находятся и в древнейших рукописях со столбовой нотацией. Но в отличие от путевой и от столбовой нотаций, в демественной нотации совершенно не встречаются знаки , , , , которые постоянно употребляются в столбовой и в путевой нотациях; в) особенностью демественных певческих знаков является способность их графически связываться друг с другом в один сложный знак, написанный без перерыва. Такие знаки можно назвать «цепными знаками». Например, знак  составлен из знаков , ,  и ; или  составлен из двух  и одного , написанных связно. Скоро после того, как в столбовой нотации были введены киноварные степенные пометы (см. дальше), введены были пометы и в демественные нотации. Поэтому демественная нотация, хотя и отличается от столбовой (от которой она, несомненно, и происходит), со степенными киноварными пометами расшифровывается без труда. Но пометная демественная нотация относится уже ко второй эпохе в истории русского богослужебного пения.

Собрание певческих знаков демественной нотации, с переводом их певческо-музыкального значения на столбовое знамя, находится в труде Д. В. Разумовского: «Церковное пение в России»,<sup>141</sup> причем, каждый знак, помимо его «развода» (то есть, перевода на обычное столбовое знамя),

<sup>141</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России. III, Москва, 1869, стр. 327-362.

объяснен еще квадратной нотой. В 1911-м году старообрядцем Л. Ф. Калашниковым была издана «Азбука демественного пения» (Киев, 1911 г.), в которой демественные певческие знаки («демественные ключи») объяснены тоже при помощи столповой нотации, но без помощи линейных нот. Обе эти «Азбуки» не сопровождаются какими-либо словесными объяснениями, — грамматикой нотации. Демественные ключи (певческие знаки в этих Азбуках написаны киноварью (пометы — тушью), а объясняющие их столповые знамена — нормально, тушью (пометы — киноварью).

Собрание певческих знаков демественной нотации, с переводом каждого знака на обычную нотацию, в скрипичном ключе, и параллельно — в столповой нотации, дано на немецком языке.<sup>142</sup>

Из того, что четвертая строка в четырехголосных демественных партитурах называется «демество», В. Беляев<sup>143</sup> заключает, что демество не было особым родом пения, а было только четвертым голосом в четырехголосном складе. Но он думает также, что демество было не самым нижним голосом, а самым верхним в четырехголосных партитурах. По мнению Беляева, демественное пение является расширением древнерусского троестрочного пения посредством введения четвертого голоса, демества. Но в то же время Беляев признает существование и одноголосного демественного пения. Он считает, что одноголосное демество — не первичное явление, а что это есть только четвертый голос четырехголосного склада, сделавшийся самостоятельным. Предположение, что название «демество» происходит от четвертой голосовой строки демественных партитур должно быть ошибочным, ибо название «демество» было известно раньше появления четырехстрочных, и вообще неодногоголосных демественных записей. И кроме того, иногда голос, держащий демество, поет мелодию знаменного роспева, в то время как демество имеет свой особый характер.<sup>144</sup>

В многострочных демественных партитурах певческие знаки верхней строки писались киноварью, следующей сверху строки — тушью, в третьей строке — опять киноварью

<sup>142</sup> См. выше, наше примечание 117 и 132. Стр. 177-270 и в этом издании — 18 таблиц.

<sup>143</sup> В. М. Беляев: Древнерусская музыкальная письменность. Москва, 1962, стр. 64.

<sup>144</sup> Johann v. Gardner: Das Problem..., стр. 137.

и, наконец, в самой нижней строке певческие знаки писались снова тушью. Но в одноголосных демественных рукописях демественные ключи писались тушью (а не киноварью: киноварью писалось демество только в партитурах).

Насколько проста расшифровка одноголосных демественных записей со степенными пометами, настолько представляет еще много неясностей расшифровка демественных партитур. Затруднения здесь касаются:

а) Ритмического координирования соседних по вертикали голосовых строк. Так, например, в то время как знак верхней строки читается как несколько звуков общей продолжительностью в 5 четвертей, в соседней нижней строке соответствующий ему демественный знак должен исполняться в две, или три, или четыре четверти, и т. д. Следовательно, ритмическая координация меры отдельных звуков в соседних по вертикали строках требует в демественной нотации еще исследования.

б) Выяснение точного значения терминов «повыше», «средним гласом», «мрачно», указываемых киноварными пометами при демественных певческих знаках. При буквальном переводе помет на ноты нашей системы,<sup>145</sup> получаются диссонирующие сочетания, с трудом поддающиеся нашему теперешнему исполнению и даже выслушиванию.

Вопросами вертикальной координации строк при расшифровке демественных безлинейных партитур на современную нотацию занимался советский музыковед С. Скребков.<sup>146</sup>

Секрет чтения демественных партитур и секрет координирования соседних по вертикали строк давно уже утерян и в кругу старообрядцев, которые еще исполняют во время праздничных богослужений демественное пение. Расшифровка одноголосных демественных записей с пометами не представляет никаких затруднений. Приводим для примера начало задостойника на Рождество Пресвятыя Богородицы, из рукописи 19-го века.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Демественную нотацию удобнее переводить на современные ноты в скрипичном ключе, для избежания нижних добавочных линий, выставляя в ключе бемоль на си (принимая помету (м) за ноту фа).

<sup>146</sup> С. Скребков: Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. Москва, 1969, 8°, 119 страниц. – Но его метод требует еще основательной проверки.

<sup>147</sup> Частного собрания г-жи Ингеборг Бенек-Клаузнер в Мюнхене.


иже естъ ма

те-рета дѣ

и быти

Для сравнения мелодической фактуры приводим тот же текст, но предназначенный как ирмос, в обычном столповом изложении (9-я песнь канона на Рождество Богородицы, 8-го гласа) из певческого сборника первой половины 17-го века,<sup>148</sup> с переводом на современную нотацию (в альтовом ключе, столповая нотация типа В):

иже е-ста ма-те-ре-мо дѣ-во-ю бы-сте

Для демественных песнопений, как и в путевом знамени, типично появление знака  в строке словесного текста, без певческого знака над собой. Этот знак встречается не только в многоголосных демественных партитурах, но и в одноголосных записях, причем, знак этот пишется киноварью. Находится он в начале отделов текста, имеющих более или менее законченное содержание. Значение его не выяснено. То, что знак этот находится не среди других певческих знаков, а пишется в текстовой строке и не

<sup>148</sup> Рукопись начала 17-го века, принадлежащая Университетской и Государственной библиотеке в Бреславле, slav. 5, лист 76 на обороте.

имеет над собой певческого знака, дает понять, что знак этот имеет какое-то иное значение, нежели певческий знак. А буква Э в церковно-славянском алфавите отсутствует; в русском же алфавите (и притом — гражданском) появляется лишь в первой четверти 18-го века, при Петре Великом. Значит, знак этот не должен относиться к тексту. Выяснение его значения относится к проблематикам демественного и путного пения. Некоторые старообрядцы, как мне передавали, поют на этот знак фонему Э, чем иногда нелогически обезображивается текст. Из старообрядцев, исполняющих еще демественное пение, никто не мог ответить мне на вопрос, что значит это Э в начале текстового отдела. В демественных «Азбуках» этот знак даже не упоминается.

Позволю себе здесь высказать предположение: быть может, сложный напев демества исполнялся когда-то с выдержанным основным тоном, с исоном, служащим точкой опоры для певца, исполняющего более или менее сложную мелодию и рискующего поэтому детонировать.

Другой особенностью многих демественных рукописей, особенно 17-века, нужно отметить включение в текст указания: «почин демеством» — «захват демеством» (или: «захват верхом») — каковые указания пишутся часто сокращенно: (зах дем, поч дем) и в текстовой строке, без певческих знаков. Эти указания относятся к неодноголосному исполнению демества. Они тоже еще не выяснены. По-видимому, они указывают то на одиночное начало, то на вступление (захват) всех певцов.

Здесь да будет мне позволено привести выдержку из статьи старообрядца Степана Алексева, «О демественном пении», напечатанной в старообрядческом журнале «Церковное пение».<sup>149</sup> Хотя статья эта написана в самом начале нашего столетия, но приводимое описание впечатления, производимого демественным пением на современных автору статьи старообрядцев, с упоминанием «захвата», позволяет сделать заключения о значении этих терминов и в прошлые века.

«Хор, воодушевляемый своим священнослужителем, демественныя песнопения исполняет так прекрасно, что на словах трудно описать. Мне, например, приходилось слышать в одном старообрядческом храме стихиру на Благовещение Богородицы по 50-м псалме «Благовествует Гавриил

<sup>149</sup> Киев, 1909, № 6, стр. 163-164.

обрадованный днесь». Случилось так, что когда я вошел в храм, хор только что стихеру эту начал. Чудные звуки демественной мелодии меня моментально приковывают к хору. Вот момент, хор останавливается на низких солях<sup>150</sup> в середине стихеры. Слышны только низкие голоса теноров и альтов. Хор останавливается.<sup>151</sup> Делает паузу. Переведя дыхание, хор в мгновение ока во всем своем составе берет высокий «захват» демеством на словах: «Ныне же благовествую ти радость». Эти чудные мелодичные величественные звуки высоких солей с текстом невольно на всех присутствующих в храме (как я заметил) производят потрясающее впечатление». Демественное пение, почти еще не исследованное и очень мало известное, достигло своего расцвета в 17-м века, чтобы затем, после реформ патриарха Никона, быть забытым и затертым во всю вторую эпоху истории богослужебного пения русской церкви хоровым пением по западному образцу.

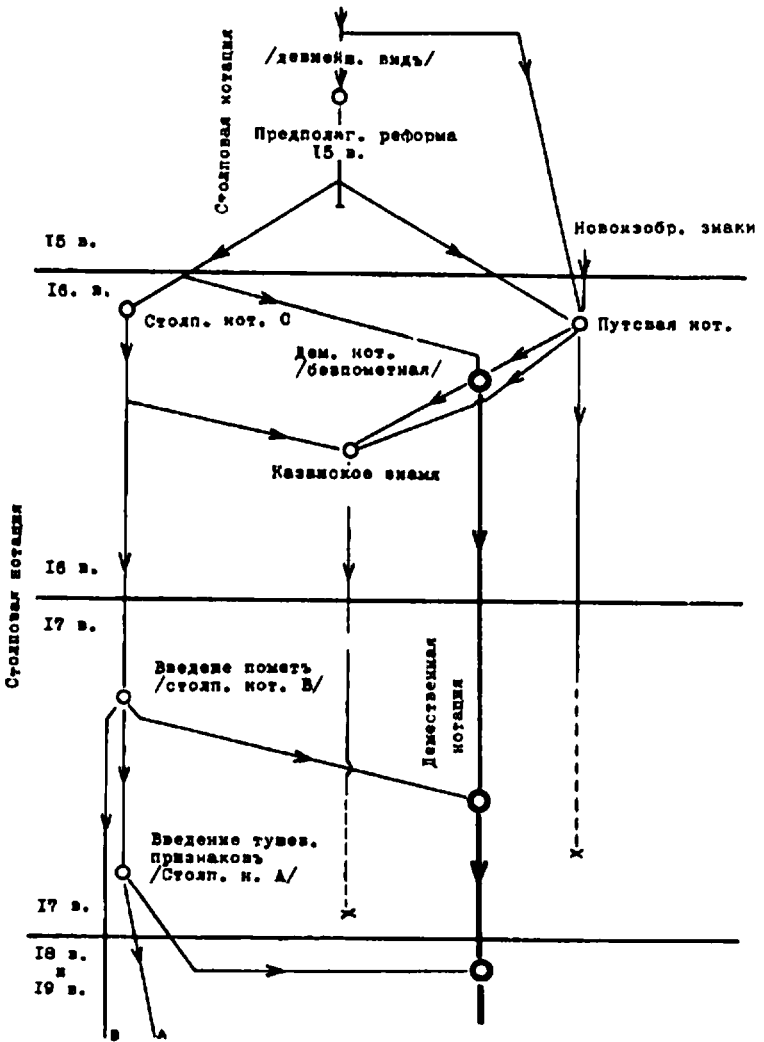
**Путевая нотация.** О появлении путевой нотации говорилось нами в общих чертах еще в предыдущей главе. По времени — это более ранняя нотация, нежели демественная, и так же, как и демественная нотация, может быть рассматриваема как производная от столповой нотации. В азбуках путного знамени приводятся обычно лишь те знаки, которые отличаются от столповых знаков или по графике, или, если они одинаковы со знаками столповой нотации, то имеют в путной системе нотации иное певческо-музыкальное значение (знаки изоморфно-гетерофонные). При этом такие азбуки озаглавляются: «Начало путнаго знамени ключ путной, еже в столповом не обретається».<sup>152</sup> Особенно важно для нас то, что при каждом путном знаке приводится не только его графическая форма, но и его название. Примем во внимание, что певческие знаки демественной нотации приводятся обычно в демественных азбуках без названий, а некоторые из этих знаков общи и столповой, и демественной, и путевой нотации; поэтому такие азбуки позволяют

<sup>150</sup> Соли — сольки — старинное название линейных нот, до сих пор еще употребительно у старых дьяков на Подкарпатской Руси.

<sup>151</sup> Нельзя упускать из вида, что автор говорит здесь не о хоровом пении «господствующей церкви», т.е. о хоровом пении по принципам западной хоровой музыки, а о старообрядческом демественном пении!






















<sup>152</sup> С. Смоленский: О древнерусских певческих нотациях (см. наше примечание 5), стр. 89, иллюстрация 34.

































установить названия и некоторых знаков демественной нотации. Но, к сожалению, путевые азбуки представляют собой только каталоги знаков с их названиями, без какого-либо объяснения певческого значения данного знака.

Приводим здесь собрание певческих знаков путного знамени, с их названиями по азбуке, воспроизведенной С. В. Смоленским в его работе: «О древнерусских певческих нотациях», стр. 89, иллюстрация № 34.<sup>153</sup> Сравнить нижеприводимую таблицу знаков путевой нотации с таблицами знаков столповой нотации, приведенных в цитированных нами прежде сочинениях и перечисленных в библиографии, в начале первой части нашей книги.

1.  Соколец.
2.  Голубчик (в столповой нотации: голубчик тихий).
3.  Голубчик светлый.
4.  Голубчик мрачный.
5.  Два в челну.
6.  Сложия (название написано неясно).
7.  Врахия.
8.  Врахия мрачная.
9.  Врахия светлая.
10.  Врахия тресветлая.
11.  Врахия (далее название неразборчиво).
12.  Врахия с крыжем.
13.  Ключ.
14.  Ключ светлый.
15.  Голубчик отметной (или светлоотметной).
16.  Воздернутая (вероятно: палка воздернутая).
17.  Переводка непостоянная.
18.  Осока.<sup>154</sup>
19.  Переводка ключевая.
20.  Стрела ометная.
21.  Двоечельная (вероятно: стрела двоечельная).

<sup>153</sup> Повторено в книге А. Преображенского: Очерк истории церковного пения в России. Издание 2-е. С.-Петербург (без указания года), стр. 13.

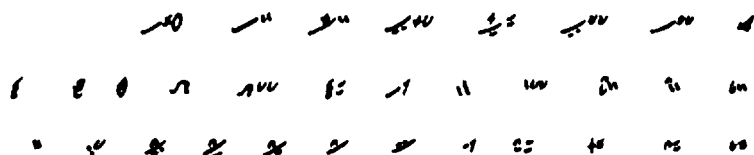
<sup>154</sup> В столповой нотации певческий знак, именуемый «Осока», имеет другое начертание.

22.  Непостоянная (вероятно: стрела непостоянная).
23.  Мрачночельная (стрела мрачночельная).
24.  Светлочельная (стрела светлочельная).
25.  Стрела поездная (В столповой нотации: стрела светлая).
26.  Стрела с ключем поводная.
27.  Скамеица непостоянная.
28.  Двоечельная (скамеица двоечельная).
29.  Мрачная (скамеица мрачная).
30.  Светлая (скамеица светлая).
31.  Двоечельная с ключем.
32.  Крюк ключевой.
33.  Мрачный (крюк мрачный).
34.  Светлый с ключем.
35.  Ометной (крюк ометной).
36.  Крюк с рогом.
37.  Заножек.
38.  Мрачной (заножек мрачной).
39.  Крюк с сорочьей ножкою.
40.  Подчашие.
41.  Мрачное (подчашие мрачное).
42.  Ключевое (подчашие ключевое).
43.  Подчашие ометное.
44.  Врахия светлоключевая.
45.  Мечик.
46.  Мечик ключевой.
47.  Мечик ометной (мечик ключевой ометной).
48.  Мрачной (мечик ключевой мрачной).
49.  Мечик ключевой светлой.

Певческое значение некоторых из этих знаков известно из демественной нотации, где появляются такие же знаки. Приведенные здесь характерные знаки путевой нотации пишутся в песнопениях наряду и среди знаков столповой нотации. Другими словами, они являются дополнением к знакам столповой нотации.

Зато ряд знаков путевой нотации, которые встречаются вместе со знаками столповой нотации, совершенно не упо-

требляются в нотации демественной. Сюда относятся, между прочим, следующие знаки и их комбинации. Отсутствие их наряду с присутствием типичных знаков путевой нотации характерно для демественной нотации:



Но в песнопениях, изложенных путным знаменем, эти знаки встречаются наряду с типичными знаками путевой нотации.

Путевым роспевом распеты главным образом величания, задостойники и светильны. Многие из этих песнопений переписывались позже обычным столповым знаменем («путь столповым знаменем»), а в 18-м веке переводились уже и на линейную ноту.

Вообще вопрос путного пения и его нотации требует еще подробного исследования. Без такого исследования многое в четвертом периоде первой эпохи истории богослужебного пения русской православной церкви остается еще неясным.

**Казанское знамя.** В конце 16-го века появляется новая система безлинейной нотации, очень сходная по графике с демественной — казанское знамя. Эта система совершенно еще не затронута исследователями. В. М. Беляев<sup>155</sup> считает, что казанское знамя тождественно с демественной и путевой нотациями — другими словами, что эти три нотации являются только различными названиями одной и той же безлинейной нотации. Разумовский считает, что свое название казанское знамя получило в честь взятия Казани в 1552-м году.<sup>156</sup> Все авторы до Беляева ясно различают между путевой, демественной и казанской нотациями. Так, например, С. В. Смоленский<sup>157</sup> подчеркивает, что казанская нотация похожа на путевую и демественную, но не тож-

<sup>155</sup> В. М. Беляев: Раннее русское многоголосие. «Studia memoriae Belae Bartok sacra». Budapest, 1956, стр. 328, 331-332. — Его же: Древнерусская музыкальная письменность. Москва, 1962, стр. 55.

<sup>156</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России. I. Москва, 1867, стр. 63. — В. Металлов: Очерк истории..., стр. 63.

<sup>157</sup> С. В. Смоленский: О древнерусских певческих нотациях. С.-Петербург, 1901, стр. 85-90, 99. — А. Преображенский: Очерк истории..., стр. 13.

дественна с ними. Казанская нотация составлена из элементов столповой, путевой и демественной нотации и не была предназначена для записи какого-то особенного распева или рода пения. В то время как нам известно о путевом пении, о демественном пении, как об особых родах пения, о казанском пении, как об особом роде пения, не известно.

Возникает вопрос: Если казанское знамя тождественно с путевым, то почему путевое знамя было переименовано в казанское лишь после взятия Казани и рядом с ним, по Беляеву, сохранило свое первоначальное наименование «путного»? Кажется мало правдоподобным, что в память взятия Казани название этого города связали с давно уже известной нотацией, вместо того, чтобы создать новую, хотя бы и сходную, но не тождественную с ней нотацию.

Как было сказано выше, демественная нотация появилась лишь под конец 16-го века, около 1569-го года, т. е. на 17 лет после взятия Казани. Как Разумовский, так и другие авторы не сообщают никакой даты о первом появлении казанского знамени именно под этим названием.

Если мы учтем мнение Металлова, что казанская нотация составлена из знаков столповой нотации,<sup>158</sup> то демественная и казанская нотации не могут быть тождественными, так как казанская нотация приняла в свой каталог уже прежде существовавшие знаки демественной нотации. Если казанское знамя заимствовало некоторые знаки от демественной нотации, а самая казанская нотация появилась (как и демественная) в рукописях, написанных около 1569-го года новгородцами, то, значит, самая демественная нотация должна быть старше.

Что касается времени появления демественной нотации, Разумовский, возможно, опирался на слова В. Стасова.<sup>159</sup> Статья В. Стасова появилась на 10 лет раньше труда Разумовского «Церковное пение в России» — в 1856-м году, а Разумовский, труд которого появился в 1867-1869-м году, при своем утверждении не ссылается ни на какие источники.

Поэтому казанское знамя нельзя считать тождественным ни с путевым, ни с демественным знаменем.

Не убедительно ничем не подкрепляемое утверждение Разумовского, что казанское знамя получило свое название

<sup>158</sup> В. Металлов: Русская симнография. Москва, 1912, стр. 31.

<sup>159</sup> В. Стасов: Заметка о демественном и троестрочном пении «Избранные сочинения В.В.Стасова». Том I. Москва, 1952, стр. 123.

в честь взятия Казани. Но, если казанское знамя появляется и получает свое наименование спустя 17 лет после взятия Казани, и притом в рукописях новгородского происхождения, то невольно возникает вопрос: действительно ли эта нотация получила название «казанской» именно в память взятия Казани? Ведь было бы естественнее, чтобы в честь взятия Казани была бы изобретена нотация в ближайšie к этому событию годы, а не спустя почти 20 лет, когда память об этом событии уже не так свежа, как в первые 10 лет. Не проще ли предположить, что свое название эта нотация получила по какому-либо другому поводу, так или иначе связанному с Казанью? Возможно, например, что система этой нотации, несомненно производной от столповой, путевой и демественной, была разработана сперва в Казани, или казанскими выходцами, или казанскими дьяками, и т. д. Не будем пускаться в дальнейший лабиринт загадок, повторим только, что пока еще не найдено других доказательств, утверждение, что казанское знамя получило свое название в честь взятия Казани в 1552-м году – остается тоже лишь догадкой. Певческих рукописей с казанским знаменем не имеется в библиотеках и архивах вне СССР.

С. В. Смоленский высказал предположение, что казанское знамя есть опыт записи многоголосного пения, представляющего собой зачатки русского контрапункта.<sup>160</sup> Образец казанского знамени приведен в книге А. Преображенского «Очерк истории церковного пения в России по рукописи 17-го века»,<sup>161</sup> стр. 14, иллюстрация № 8. В. Беляев<sup>162</sup> цитирует мнение Н. Финдейзена, высказавшего предположение, что в числе изобретателей казанского знамени мог быть и упоминавшийся нами выше замечательный певец и распевщик 16-го века Василий Рогов, а также в изобретении могли принимать участие и ученики Рогова, Иван Нос и Феодор Христианин, которые находились при Иоанне Грозном в Александровской слободе; они-то, по предположению Н. Финдейзена и В. Беляева, и явились изобретателями казанского знамени и двухголосного богослужебного пения.<sup>163</sup> Если это предположение верно, то действительно, казан-

<sup>160</sup> В. Беляев: Древнерусская музыкальная письменность. Москва, 1962, стр. 53. (При повторном цитировании: Письменность).

<sup>161</sup> А. Преображенский: Очерк истории..., стр. 14, иллюстрация 8.

<sup>162</sup> См. наше примечание 160.

<sup>163</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., стр. 249.

ское знамя могло получить от его изобретателей название «казанского» в честь победы, одержанной Иоанном Грозным. Как руководство для изучения казанского знамени изобретателями этой нотации было составлено руководство: «Книга, глаголемая Кокизы, сиречь ключ к казанскому знамени». <sup>164</sup> Рукопись эта до сих пор не изучена, и казанское знамя остается еще в числе предметов, подлежащих научному исследованию.

Очевидно, обычная столповая нотация, даже с фитными лицами, а также и путевая и демественная нотации, были недостаточны для записи неодноголосного пения. Столповая нотация с древнейших времен существовала для сохранения и выражения самых напевов, а потому для гетерофонии потребовалось создать новую систему записи, более приспособленную к а) ритмическим уклонениям второго голоса от основного напева и к б) мелодическому расхождению второго голоса с тем, что поет первый голос. <sup>165</sup> А потому потребовалось создание такой системы нотации, которая бы удовлетворяла требованиям нового способа пения.

Возвращаясь к утверждению В. Беляева, <sup>166</sup> что «путное», и демественное и казанское знамя — это лишь различные названия одного и того же вида русской безлинейной нотации, возникшие как развитие и усложнение столповой (знаменной или крюковой) нотации — нельзя согласиться с этим утверждением по изложенным нами выше соображениям. В то время как имеются одноголосные записи как путного, так и демественного пения, до сих пор еще ничего не сказано об одноголосных рукописях казанского знамени. А о различиях между путной и демественной нотацией мы уже говорили выше. И эти-то признаки и не позволяют нам вполне согласиться с утверждением В. Беляева.

Несмотря на тот интерес, который казанское знамя могла бы представить для исследования русского неодноголосного богослужебного пения, оно представляет собою terra incognita для историков русского богослужебного пения и русского музыкального искусства вообще. Казанская нотация была недолговечна и просуществовала в практике около 100 лет. В середине 17-го века она была быстро вытеснена

<sup>164</sup> В. Беляев, см. наше примечание 160, стр. 54.

<sup>165</sup> Ритмические и мелодические расхождения, дающие двухголосные сочетания и по горизонтали, и по вертикали.

<sup>166</sup> В. Беляев: Письменность, стр. 55.

линейной нотацией, а древнерусское многоголосие — принесенным с католического и протестантского Запада партесным пением и кантовым стилем, — что относится уже ко второй эпохе нашей истории.

**Трисоставное сладкогласование.** Большую загадку до сих пор представляет собой выражение «Степенной Книги», в повествовании о прибытии к Ярославу Мудрому трех греческих певцов: «трисоставное сладкогласование».<sup>167</sup> В «Степенной книге» «трисоставное сладкогласование» поставлено в какую-то связь с «самым красным демественным пением». Так как выражение «трисоставное сладкогласование» встречается только в «Степенной Книге», а этот памятник возник в середине 16-го века, то, вероятно, выражение «трисоставное сладкогласование» соответствует какому-то роду пения, который был известен в середине 16-го века и особенно высоко ценился, и которому составитель сказания хотел придать авторитет старины. Но единственность появления этого названия не дает возможности безошибочно связать его с тем или иным родом богослужебного пения, которые были известны в середине 16-го века. И в то же время «трисоставное сладкогласование» отлучено в «Степенной Книге» от демественного пения, хотя и поставлено с ним в какую-то связь.

Темнота и загадочность этого места «Степенной Книги» дали повод к многочисленным предположениям, из которых ни одно не может считаться безусловным и окончательным.

В. Стасов еще более 100 лет тому назад, в 1855-м году, пытался выяснить значение этого выражения,<sup>168</sup> но он не пришел к каким-либо бесспорным выводам. Одно из его предположений заключается в том, что «трисоставное сладкогласование» есть не что иное, как **троестрочное пение** — пение, составленное из трех голосовых партий, пение **т р е х г о л о с н о е**. А как мы знаем, трехголосное пение было известно на Руси ко времени окончательной редакции «Степенной Книги».

Другое предположение В. Стасова основывается на западной музыкально-теоретической терминологии: «*musica tripartita*» (в сочинении: *Opusculum musices noviter con-*

<sup>167</sup> См. у нас в главе 6-й и там примечание 101. — В. Металлов: Богослужебное пение..., стр. 118.

<sup>168</sup> В. Стасов, см. наше примечание 159, стр. 123-140, особенно страницы 136 и следующие.



grestum per honorandum adolescentium in cantu simplici seu Gregoriano. Cracoviae, 1539).

Н. Д. Успенский<sup>169</sup> высказывает предположение, «что употребляя риторическое выражение «трисоставное сладкогласование», составитель «Степенной Книги» имел в виду многоголосное демественное пение. Если мы учтем, что в его время существовали два стиля одноголосного пения, созданные на основе восьмигласия<sup>170</sup> (знаменный и путевой роспевы), то выражение «Книги Степенной»: «изрядное осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пение» — можно понять, как указание на знаменный и путевой роспевы (изрядное осмогласие), демественное многоголосное пение (трисоставное сладкогласование) и демественный роспев (самое красное демественное пение)».

Высказывались предположения, что термин «трисоставное» указывает на трезвучие как аккорд (следовательно: трехголосное пение!), а «сладкогласование» — на приятное звучание трезвучия-аккорда (чего нельзя сказать о встречающихся в троестрочных безлинейных партитурах «узлов» параллельных секунд между тремя голосами, часто получающихся при буквальной расшифровке трех- и четырехголосных безлинейных партитур). Высказывалось также предположение, что выражение «сладкогласование» относится к певческой технике, и именно к манере *bel canto* в отличие от обыкновенной, принятой тогда, «не культивированной» манере пения.

Но такие предположения требуют еще тщательной проверки. И вообще выражение «трисоставное сладкогласование», как видно из сказанного здесь, требует еще тщательного изучения.

**Строчное пение.** К древнерусскому богослужебному многоголосию относится и так называемое **строчное пение**, то есть пение по голосовым строкам. Слово «строка» имеет в древнерусской певческой терминологии несколько значений. 1) Текст-музыкальная, мелодическая и

<sup>169</sup> Н. Д. Успенский: Искусство (2), стр. 282.

<sup>170</sup> Н. Д. Успенский всюду употребляет более новый термин: «восьмигласие» в значении «осмогласия», хотя эти термины не вполне равнозначны. «Восьмигласие» выражает идею пения хора из восьми голосов, восьмиголосие, термин же «осмогласие» выражает идею пения по системе восьми гласов-ладов.

грамматическо-словесная фраза, по большей части представляющая собой, с музыкальной стороны, попевку. 2) Какой-то тон при пении, служащий исходным или опорным тоном при пении, по отношению к которому производятся сравнения высоты звуков мелодии (как, например: «мало выше строки», «ни выше, ни ниже строки» — см. ниже). Точное значение этого термина требует еще исследования. — 3) В неодноголосном пении — партия какого-либо голоса, который поет по соответствующей строке партитуры или определенную мелодию в неодноголосном складе. Отсюда — троестрочное пение, т. е., пение по трем голосовым строкам.

Нельзя смешивать строчное пение, записанное безлинейной системой нотации, большей частью демественной, с принесенным на московскую Русь в середине 17-го века неодноголосным партесным пением и кантом, которые нотируются в линейной нотной системе и фактура коих зиждется на иных композиционных принципах.

Строчное многоголосие игнорировалось прежними историками церковного пения и прежними его исследователями. О нем только вскользь упоминается в работах этих ученых. Как было у нас выше упомянуто, выдающийся мастер пения из окружения Иоанна Грозного, Василий Рогов, славился как «троестрочному пению распевщик и творец». Лишь после второй мировой войны начали в СССР обращать внимание на строчное пение как на важный этап в истории русского общепевческого искусства. Источники и памятники богослужебного строчного пения находятся все в СССР (а рукописи с демественным и, возможно строчным пением — в библиотеке Британского Музея в Лондоне).<sup>171</sup>

Чиновники соборов различают строчное пение от демественного. Н. Финдейзен<sup>172</sup> цитирует из чиновника Новгородского Софийского собора 16-го-17-го века: «... обедню поют на правом клиросе демественную, а на левом строчную новгородскую...». Это указание дано для 7-го и для 14-го сентября. На 25 сентября указано: «...подьяки поют стихи преподобнические, а обедню поют на оба лика строчную

<sup>171</sup> Johann v. Gardner: Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien und England. «Die Welt der Slaven», Wiesbaden, 1961, Jhrg. VI, Heft 3, Ss. 308-315.

<sup>172</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., III, стр. 269 и примечание 332 на стр. XXII.

московскую...». На 4-е октября: «... обедню певцы поют на оба лика строчную московскую... На облачение и на действии... обедню поют строчную новгородскую». Противопоставление демественной обедни и строчной не позволяет отождествлять эти два рода пения, что иногда делается на том основании, что оба эти рода пения — не одnogолосные.

О неодногоголосном пении, записанном безлинейной нотацией, имеется кандидатская диссертация М. В. Бражникова: «Многоголосие знаменных партитур», написанная в 1940-м году, но нигде еще не напечатанная; рукопись находится в Московской Консерватории.<sup>173</sup> Н. Д. Успенский вполне основательно высказывает предположение, что гармония, заметная в кварто-квинтовых ходах нижнего голоса, могла быть до некоторой степени известна новгородским певцам задолго до партесного пения благодаря контактам Новгорода с инославным западом. Н. Д. Успенский имеет возможность пользоваться всеми источниками и памятниками, высказывает ряд чрезвычайно важных соображений и наблюдений, которые мы считаем необходимым здесь привести:<sup>174</sup>

«Говоря о строчном пении вообще, следует заметить, что в складе его голосов достаточно выступают два принципа: принцип «ленточного» многоголосия, когда голоса поют мелодию, сохраняя ее высотный и ритмический контур почти в точности, и принцип подголосочной полифонии, когда голоса образуют подголоски около выдержанных нот мелодии. Неизвестно, свойственны ли были эти принципы обоим стилям строчного пения — новгородскому и московскому, или же были отличительным признаком одного стиля от другого — во всяком случае, они очевидны в строчных произведениях даже со сложной полифонической фактурой. Строчные партитуры с ленточным голосоведением напоминают органум<sup>175</sup> средневековой западной музыки (напр., Иоанн Скотт Эригена (880) сообщает о многоголосном пении северных народов). Впрочем, здесь нет тождества».

Вспомним здесь то, что было сказано нами выше, в главе 7-й.

<sup>173</sup> Н. Д. Успенский: Искусство (2), стр. 232.

<sup>174</sup> Н. Д. Успенский: Искусство ..., стр. 232-233.

<sup>175</sup> Органум — это особый вид параллельного голосоведения, принятого в средневековой музыке. Не смешивать с органом — инструментом.

Успенский пишет далее: «В русских строчных произведениях ленточного склада нет того строгого постоянства в интервальном соотношении голосов, которое характерно для органума. Русские мастера довольно часто отступают от параллельного движения, что вызывает появление в вертикали новых интервалов. Знаменательно также, что если приписываемое Гукбальду<sup>176</sup> «Руководство» указывает как основной вид органума движение параллельными квартами и квинтами, то русские мастера в своем ленточном многоголосии используют в первую очередь терцовые параллелизмы, и вслед за ними квинтовые. Квартовые параллелизмы у них встречаются лишь эпизодически, в отдельных музыкальных строках некоторых произведений и чаще в заключительных кадансах. В сочинениях мастеров строчного пения не чувствуется также свойственного ранней западной полифонии воззрения на интервал терции, как неустойчивый, требующий разрешения в квинту. Терция для них является безусловным консонансом». Но терция принималась за консонанс на Западе уже в 13-м веке (Франкон Кельнский).<sup>177</sup>

Тесное расположение голосов, вызванное преимущественно мужским составом певческих коллективов, создавало во многих случаях сгущенное, диссонирующее звучание, которое могло иногда вызывать нечистую тонировку. Это сгущенное звучание объясняется и тем, что в многоголосном, троестрочном или в демественном пении вследствие тесного расположения голосов, и без того их диссонирующего сочетания (секунда, кварта), обертоны их сталкиваются и производят для нас впечатление «сгущенного» и даже «нечистого» звучания.

Успенский далее пишет,<sup>178</sup> разбирая одно из песнопений строчного склада: «Голоса вступают в интервале секунды и через короткий промежуток времени появляются в вертикали еще четыре секунды подряд. При этом происходит перекрещивание голосов. Далее появляется в вертикали секунда, которая «разрешается» в кварту... Было бы слишком смелым отнести их за счет ошибок переписчиков».

<sup>176</sup> Hucbald († 930) – католический монах, теоретик-музыкант, автор «De harmonica institutione» и «Musica enchiridiadis» – жил 150 лет до крещения Руси и лет 30-40 до начала просветительской деятельности свв. Кирилла и Мефодия среди славян.

<sup>177</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 97.

<sup>178</sup> Н.Д. Успенский: Искусство ..., стр. 234.

Конечно, параллельные квинты и кварты, параллельные трезвучия в положении квинты, в изобилии встречающиеся при буквальной расшифровке безлинейных партитур строчного пения, нельзя — как это делали в середине и даже в конце прошлого века историки церковного пения — считать «ошибками», «неправильностями», «недостатками музыкальной грамотности» — с точки зрения школьного хорального учения о гармонии. Это — особенности приемов многоголосного склада в раннем русском многоголосии. И, повторяем, мы еще не можем быть безусловно уверенными, что расшифровка киноварных помет, твердо координированных с нашими нотами до, ре, ми, и т. д. — годится и для безлинейных партитур строчного пения 17-го века, а особенно для безлинейных партитур до введения киноварных помет, т. е. до середины 17-го века. Вполне допустимо, что пометы в партитурах, не во всех строках точно соответствовали н о т а м линейной системы. Ведь пометы, повторяем (а о пометах подробнее — немного дальше) не означают определенных н о т, а только характеризуют высотные соотношения движений поющего голоса: «повыше», «средним гласом», «мрачно», «высоко», и т. д. При этом заметим, что «мрачно» указывает не высоту тона, а на «мрачный интервал», на который голос должен ступить или от предыдущего знака при восходящем движении, или же к последующему знаку при нисходящем движении мелодии. Поэтому, возможно, что при расшифровке безлинейных строчных партитур нужна различная координация помет с нотами в различных строках партитуры. Что верно для одnogолосной записи, может оказаться неверным для строчных партитур. Этот вопрос нуждается еще в детальном изучении.

Заинтересовавшись вопросом древнерусского церковного пения мы настоятельно рекомендуем ознакомиться с работами советских ученых музыковедов: В. Беляева<sup>179</sup> и Н. Д. Успенского<sup>180</sup>, хотя их выводы и не являются еще окончательными.

Как из всего здесь (во многом отрывочно) сказанного можно видеть, вопрос о троестрочном богослужебном пении русской церкви в 16-м и 17-м веке требует еще внимательного и многостороннего изучения. Его проблематика может быть формулирована следующим образом:

<sup>179</sup> В. Беляев: Письменность.

<sup>180</sup> Н. Д. Успенский: Искусство (2). — Образцы древнерусского певческого искусства. (2-е издание). Ленинград, 1971.

а) Расшифровка троестрочных (и четырехстрочных) безлинейных партитур в отношении 1) Мензурального значения певческих знаков данной системы безлинейной нотации в соседних по вертикали строках — ритмическая координация строк по вертикали; 6) Выяснения высотного значения помет при певческих знаках и координация указываемых ими тонов по вертикали в соседних голосовых строках; в) Принципы голосоведения и вообще принципы и теории неодноголосной композиции; г) Отношение неодноголосной фактуры раннего русского многоголосия к западному средневековому церковному неодноголосию 13-го — 15-го века.

И, конечно, при решении какого-либо из этих вопросов возникнут новые проблемы, предвидеть которые сейчас нет возможности.

**Изобретение и введение в практику киноварных помет.** Все певческие рукописи четвертого периода писаны на бумаге, полууставом, каллиграфически очень различно. Но в общем преобладает немного наклонное вправо положение крюков, стопиц, и вообще певческих знаков с направленной вверх чертой; скаменцы — довольно сильно наклонены вверх вправо, палка нередко изображается короткой толстой чертой. Иногда певческие знаки пишутся размашисто и как бы налезает друг на друга; получается так называемое «наслоение знамен», что никоим образом не отзывается на их певческом значении.

Самым важным и судьбоносным делом в развитии столповой, а за нею и демественной нотации, что ознаменовало собой конец четвертого периода и вместе с тем всей первой эпохи в истории русского богослужебного пения, было изобретение и введение в практику так называемых степенных и указательных помет при столповом знамени, которые писались при черном певческом знаке киноварью, т. е. красным цветом. Пометы эти указывали относительную высоту высшего звука, затрагиваемого данным знаменем (степенные пометы), или уточняли некоторые способы исполнения (указательные пометы). Реформа эта происходила практическим путем, сама собой, без каких-либо официальных уложений или постановлений. Произошла она в самом конце 16-го века или в начале 17-го века; полное же распространение получила во второй половине 17-го века.

Сущность этой реформы заключается в следующем.

Все системы древнерусских певческих безлинейных нотаций, и в первую очередь — столповая, а затем уже

путевая и демественная, не имеют никаких указаний относительно высоты звуков, отмечаемых певческими знаками. Не говоря уже об абсолютной высоте, т. е. высоте по какому-либо установленному камертону; невматическая система столповой нотации имеет больше идеографическое значение. Певческие знаки указывали только движение голоса, линию напева вверх или вниз и относительную продолжительность звуков.<sup>181</sup> Но певческие знаки не определяли, на какой интервал должен был голос делать шаги. В этом и заключается главное затруднение для расшифровки столповой нотации типа С, т. е. без указания относительной высоты звуков, указываемых певческими знаками.

Уже в конце 16-го века стала ощущаться необходимость интервального уточнения значения знамен, а также и некоторых особенностей исполнения того или иного знака.

Для этого некоторые мастера пения, особенно при обучении пению нотации («по крюкам»), писали при певческом знаке буквы, которые определяли относительную высоту звука, указываемого данным знаком. Точное время возникновения таких помет неизвестно. Система этих помет не была разработана специальной комиссией; первоначально пометы имели педагогическое значение. Металлов<sup>182</sup> приводит выдержку из рукописи библиотеки московского Синодального Училища церковного пения, № 219, лист 352-353,<sup>183</sup> написанной одним из современников царя Михаила Федоровича (1613-1645): «а старые де мастера, которые были в московском государстве блаженные памяти при государе царе и великом князе Иване Васильевиче всея Руси поп Феодор Москвитин, а прозвище Христьянин и Усолец Исая, а прозвище Лукошко и Лонгин прозвище Корова<sup>184</sup> и их ученики, пели для науки кокизник и подоб-

<sup>181</sup> Мы настоятельно советуем каждому, кто имеет касание к богослужебному пению русской православной церкви, хотя бы в общих чертах ознакомиться с безлинейной столповой нотацией, хотя бы по «Азбуке крюкового пения» В.Металлова.

<sup>182</sup> В. Металлов: Богослужебное пение... , стр. 258-259. – Очерк истории..., стр. 62, примечание 2.

<sup>183</sup> Теперь находится в Московском Государственном Историческом музее.

<sup>184</sup> Лонгин Корова жил не во время Иоанна Грозного, а позже, умер он в 1635-м году, следовательно, 51 год после смерти Иоанна Грозного. Время его рождения и возраст его при смерти остаются неизвестными; возможно, что Лонгин в свои юные годы мог еще застать Иоанна Грозного. В. Металлов: Богослужебное пение... , стр. 258-259.

ник наизусть, потому они согласие и знамя гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизусть. А пометок де у них в переводах никаких не бывало, да и не знали их». В 15-м веке, в Троице-Сергиевой Лавре были известны головщики правого клироса — Паисий Литвинов, а левого — Гурий Шишкин.<sup>185</sup>

Но вследствие интервальной неопределенности знамен появилось немало разночтений. Один и тот же певческий знак толковался певцами разных школ по-разному. Ундольский<sup>186</sup> перечисляет до 27 «ропсвов», т. е. различных местных вариантов знаменного роспева. Перечень сделан Ундольским без критического отсеивания материала, т. к. Ундольский озаглавливает свою статью «замечания» для истории церковного пения.

Существенно то, что различное толкование значения певческих знаков, при отсутствии точного, или хотя бы приблизительного указания относительной высоты звуков (и тем самым — интервальных соотношений), порождало ряд недоразумений и разночтений. Особенно такие разночтения наблюдались в более сложных мелодических оборотах, т. н. «лицах». Пример этому мы можем найти в упоминавшейся нами известной «Азбуке» Александра Мезенца (1668-го года):<sup>187</sup> «В старых раздельноречных переводах в некоем лице в двух гласах (2 и 6) пелось два в челну за сложитию полную с чашкою. Сложития с запятою и чашкою во осмом гласе, в некоем лице поется в четыре степени, иже Христианинов перевод именуется, в том же лице и гласе поется сия сложития своим разводом, понеже старый христианинов перевод во многих лицах и разводах и попевках с усольским мастеропением имеет различие».

Такому многообразному толкованию певческого значения певческих знаков благоприветствовало отсутствие уточнения относительной высоты звуков, а кроме того — и отсутствие печатных, одобренных, предписанных авторитетной властью, образцовых певческих книг, многообразие писанных и переписанных певческих рукописей. Можно сказать, что не только для рассматриваемого периода, но для прежних веков, а также и для более позднего времени нельзя указать

<sup>185</sup> Д. В. Разумовский: Церковное пение в России, I, стр. 73.

<sup>186</sup> В. Ундольский: Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846, стр. 11, примечание.

<sup>187</sup> С. В. Смоленский: Азбука знаменного пения ..., стр. 15, 18.



двух певческих богослужебных рукописей, во всем тождественных друг другу; каждая рукопись имеет свои, хотя бы самые незначительные особенности, вызванные или описками, или индивидуальными, или местными вариантами, или какими-либо другими причинами. В результате появилось столько вариантов, что каждый певец пел по своему.

При развитии певческо-педагогической деятельности (специально о ней мы скажем немного дальше) после Стоглавого Собора все более и более стала ощущаться необходимость уточнить интервальные соотношения между звуками, указываемыми певческими знаками — знаменем. К концу 16-го века мало что не каждый мастер имел свой метод такого уточнения. Так, Металлов<sup>188</sup> цитирует рукопись библиотеки московского Синодального Училища церковного пения, № 219, относящуюся к середине 17-го века: «А в нынешних в новых в нареченных в церковных певческих переводах мастера преждереченных дробных заремб<sup>189</sup> сиречь пометки и кокизы<sup>190</sup> оставливают и в то число ставят иные признаки и другим неким воображением начертание новотворят, якоже они восхотят и разнство имяни поставляют, знамя же и речи, на многие образы перекладывая, изменяли, а истины еще не сзыскали».

В первой половине 17-го века, «после литовского разоренья» (т. е. после 1613-го года), систему уточнения интервальных соотношений в столповой нотации начали приводить в порядок. По-видимому, это был коллективный труд. В цитированной выше Металловым рукописи<sup>191</sup> говорится о киноварных пометах следующее: «А сотворены те озорительныя пометки в новых церковных в певческих переводах русскими философы после литовскаго разоренья при державе блаженныя памяти великаго государя царя и великаго князя Михаила Феодоровича всея Руси. А творцы сим озорительным пометам были: Москвитин, Николая явленнаго чудотворца из-за Орбатских ворот поп Лука, Устюга Вели-

<sup>188</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 65-66.

<sup>189</sup> Так иногда назывались пометы, с польского — «зарубки», «заметки».

<sup>190</sup> Иначе — попевки; значение этого термина еще не выяснено окончательно.

<sup>191</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 63, примечание 2. — Богослужебное пение ..., стр. 259.

каго Феодор, а прозвище Копыл, Нижняго Новгорода Семен Баскаков, Волгжанин Павлова монастыря игумен Памва, да Григорий Зепалов, да Кирило Голицын. По них же Лев Зуб и Иван Шайдур и Тихон Корела. И аз у них слышал и переводы их видел и о том с ними много беседовал и елико уразумел тако и написах».

Самым значительным из этих мастеров пения, который, по-видимому, и привел в стройную систему киноварные степенные пометы, систему, утвердившуюся в практике, был новгородец, Иван Акимович Шайдуров (или попросту Шайдур). Поэтому приведенные им в систему киноварные пометы и называются также «шайдуровыми пометами».

О системе степенных киноварных помет подробно говорится в руководствах к чтению столповой нотации периода киноварных помет.

При рассмотрении системы степенных (или согласных) помет Шайдурова выясняется, что Шайдуров, несомненно, был знаком с принципом гексахордного построения звуко-ряда, — т. е., с тем же принципом, который лежал в основе западной музыкальной теории. Кроме того, он имел какие-то сведения о принципе обозначения хода голоса на тот или иной интервал в средневековых грегорианских невмах. Это особенно привлекает наше внимание: как мы раньше уже говорили в предыдущей главе, Новгород имел близкие контакты с Западом. А с другой стороны, и действовавший в Москве под конец 15-го века августинец Иоганнес Сальватор мог сообщить московским (и новгородским) певцам кой-какие теоретические сведения, бывшие у западных музыкантов того времени.<sup>192</sup>

Точных данных об Иване Акимовиче Шайдурове не имеется. В одной рукописи середины 17-го века, принадлежащей Императорской Публичной Библиотеке, представляющей собой певческий сборник, имеется статья: «Сказание о пометках, еже пишутся в пении над знаменем»,<sup>193</sup> и там есть следующее сообщение: «Бе некий в пении дидаскал<sup>194</sup> сиречь учитель в сей православной и великой России просиявший

<sup>192</sup> И. А. Гарднер: Проблема построения т. н. «Церковного звуко-ряда» (гаммы) знаменного роспева. «Православный Путь», Джорданвилль, 1969, стр. 143-147. — Johann v. Gardner: Zum Problem der Tonleiter-Aufbau im altrussischen Neumengesang. «Musik des Ostens». 2. Kassel (Bärenreiter-Verlag), 1963, Ss. 157-169.

<sup>193</sup> В. Металлов: Богослужбное пение..., стр. 267.

<sup>194</sup> Греч.: учитель

доброгласием божественнаго пения, имянем Иоанн Иоакимов, емуже и просто нарицование Шайдур. Сей бо Иоанн многим прилежанием и великим тщанием изобрете знаменнаго пения и изящнаго доброгласия. Ему и сия отккры Бог подлинник подметкам... Сие уложение к нашему учению знаменному пению новгородца Иоанна Иоакимова сына, а прозвищем Шайдур, истинно есть и неложно, к изучению достойно, ко всякому пению вразумительно».

Таким образом, в начале 17-го века особенно развилась теоретическая и педагогическая деятельность русских церковных певцов. Была осознана потребность той или иной фиксации относительной высоты звуков мелодии, и посредством такой фиксации — предохранить напевы от своевольных и невольных искажений. И при этом явилась необходимость в осознании системы звукоряда, т. е. координации слышимого и поемого с его письменными символами — певческими знаками. Едва ли можно сомневаться в том, что изобретателям помет, а тем более Шайдурову, была известна система гексахорда. Это бросается в глаза уже при поверхностном взгляде на систему помет.

Сущность помет заключается в том, что они указывали не определенные т о ч н о звуки (как наши современные или старинные квадратные, линейные ноты указывают точно на ту или иную ноту), а взаимные отношения к соседнему высшему или низшему звуку мелодии, указываемой певческими знаками. Пометы представляют собой начальные буквы слов, определяющих эти отношения или характеризующие ходы голоса при пении:

гн — гораздо низко (писалось также просто г).

н — низко.

с (или просто •) — средним гласом.

м — мрачно (термин этот еще не вполне выяснен; скорее всего, что «мрачный» ход голоса есть ход голоса на полутон.

п — повыше.

Ѳ (другое начертание буквы в) — высоко.

Как можно видеть, указания и характеристики — очень неопределенные. Лишь в самом конце 17-го века, при введении в богослужебно-певческую практику линейной нотации (следовательно, уже в начале второй эпохи с истории богослужебнаго пения русской церкви), эти пометы были координированы со звуками гексахорда в восходящем порядке, приняв помету г условно за ноту ут.



Подробнее говорится об этом в упомянутых нами работах, специально посвященных чтению столбовой нотации и проблеме звукоряда знаменного распева. При этом нужно заметить, что гексахорд ут - ре - ми - фа - соль - ля сдвигался иногда на один трихорд то вверх, то вниз, причем интервальные соотношения ступеней звукоряда и гексахордный принцип его построения не изменялись. Об указательных пометах мы здесь не будем говорить, т. к. они подробно описываются в руководствах к чтению столбовой нотации.

Идея букв-помет могла прийти к русским мастерам пения с Запада. Так, самый принцип обозначать высотные соотношения звуков мелодии, указываемых певческими знаками, определяя их характеристиками, как, напр., «выше», «низко» и т. п., имеет аналогию с системой бенедиктинского монаха Ноткера (912), по которой буквы при безлинейных грегорианских невмах были тоже начальными буквами слов, характеризующих высотные соотношения звуков мелодии, указываемых невмами, например:<sup>195</sup> а — *altius* (выше); l — *levare* (поднять); s — *sursum* (подняться); d — *deprimatur* (опуститься); e — *equaliter* (равно), и т. п. Правда, от Ноткера до Шайдурова протекло 600 лет. И во время Шайдурова на Западе уже давно царила линейная система нотации и в светской музыке, и в грегорианском пении (здесь — на четырех линиях, а в светской музыке на пяти). Но память о принципе Ноткеровой системы могла еще держаться и у Иоганнеса Сальватора, прибывшего в Москву в конце 15-го века, и у хорвата-доминиканца Вениамина, бывшего в Новгороде в контакте с архиепископом Геннадием; быть может, были и другие контакты. Вовсе не исключается даже, что еще и в Киевской Руси до некоторых русских мастеров пения доходили кой-какие сведения относительно указанного принципа уточнения диастематического значения певческих знаков. Русским певцам, разрабатывавшим в

<sup>195</sup> Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*. I. Leipzig, 1931. S. 140.

конце 16-го — начале 17-го века систему помет, вовсе не нужно было точно знать латинскую систему Ноткера и его последователей, — вполне достаточно было только слышать в общих чертах, что такой принцип возможен, и затем уже самостоятельно, основываясь на системе гексахорда из двух сопоставленных трихордов, разработать свою систему помет, базируясь на гексахорде в расширенном виде — на додекахорде, составленном из четырех трихордов или двух гексахордов.<sup>196</sup>

Только во второй половине 17-го века была произведена коренная реформа столповой нотации в связи с исключением хомонии, исправлением богослужебного текста на речь и новым переводом богослужебных текстов. Но это уже относится к началу второй эпохи и начинается с собой совершенно новое направление в богослужебном пении русской церкви. А потому речь об этом будет в следующей части нашей книги.

Систематизация и введение в практику киноварных помет, и немного позднее — координация их с линейными нотами, имеет для нас неоценимое значение. Только благодаря пометам мы можем теперь без труда и вполне уверенно расшифровать (и даже петь с листа) столбовую нотацию с киноварными пометами.

Благодаря стройности этой системы и легкости ее изучения, даже до координации помет с сольмизационными слогами линейной нотной системы система помет быстро вошла в практику. Конечно, при изучении ее нельзя обойтись без учителя, только с голоса которого и можно усвоить ход голоса с «гораздо низко» на «низко», с «низко» на «средним гласом» и далее на «мрачно», и т. д., — а также и в обратном направлении.

Столбовая нотация с киноварными пометами отличается от столповой нотации без помет не последовательностями знамен и их комбинациями, а исключительно только наличием помет. Поэтому нередко встречаются рукописи со столповой нотацией, писанные до изобретения киноварных помет, еще в 16-м веке, которые были в 17-м веке частично снабжены пометами. Для простоты мы называем безпо-

<sup>196</sup> Многие попытки объяснить строение звукоряда знаменного распева вне связи его с киноварными пометами и с безлинейными певческими знаками, на основании тетрахордов, не обходились без натяжек и неубедительны. Судя по пометам, звукоряд знаменного распева отражает не тетрахордное, а трихордное мышление русских теоретиков знаменного распева в конце 16-го и в начале 17-го века.



(СВЪ-УПЪ МЪ-УПЪ-ГЪ - СЪ-МЪ - АЪ) СЪ - УПЪ - СЪН - АЪ - (УПЪ)  
 МЪ - СЪ-УПЪ - СЪН - МЪ-ГЪ(УПЪ) УПЪ - СЪН МЪ-СЪ - СЪ - СЪ-МЪ - АЪ(УПЪ)  
 СЪ-УПЪ - И - СЪ МЪ МЪ - АЪ МЪ СЪ-АЪ СЪ - ГЪН - МЪ СЪ - СЪН - И(УПЪ)  
 СЪ-УПЪ - АЪ - И ГЪН-УПЪ(УПЪ) И - СЪ - ГЪН СЪН - СЪ(УПЪ)

Из этого примера видно, что нотация В (вторая строка) отличается от нотации С (верхняя строка) только наличием помет. Минимальные различия в составе певческих знаков не имеют значения. Поэтому тот, кто знает напев той или иной попевки по нотации типа В, а также последовательности и комбинации певческих знаков, соответствующих данной попевке, легко узнает в безпометной нотации нужную попевку и, таким образом, почти не нуждается в пометах.

Несмотря на введение киноварных помет безпометные рукописи продолжали писаться, одновременно с тем, как некоторые более старые безпометные рукописи снабжались иногда пометами и превращались поэтому в рукописи с нотацией типа В, хотя первоначально и были написаны без помет, много раньше, чем в ту рукопись вписывались (и то не повсюду) пометы.

Несмотря на то, что нотация В появилась после нотации С, мы делаем между этими типами столповой нотации различие не на хронологическом базисе, а на типологическом. Ибо в 17-м веке, в конце 4-го периода первой эпохи нашей истории, оба эти типа столповой нотации существовали одновременно. По-видимому, старым русским мастерам

пения было чуждо наше стремление к точности и единообразию.

**Литургическая драма.** Немалое значение для всей системы русского богослужебного пения и развития особо праздничных видов богослужебного пения имели особые богослужебные чины, которые мы называли здесь «литургической драмой», хотя они и не вполне соответствуют западным мистериям. Эти особые богослужебные чины были в практике в Москве, Новгороде, а также в наиболее крупных архиерейских резиденциях. Расцвет их приходится на 16-й и первую половину 17-го века, после реформ патриарха Никона они вышли из употребления. Из этих чинов до наших дней сохранился еще только чин омовения ног, совершаемый архиереем в Великий Четверг до или после литургии. Да и то в эмиграции чин этот, кажется, больше нигде не совершается, уже потому, что для совершения его нужно 12 священников и по крайней мере один диакон. Но до самой революции 1917-го года чин этот совершался в кафедральных соборах неукоснительно.

Из древних чинов, бывших в богослужебной практике еще в середине 17-го века<sup>199</sup> и имевших в своем составе особые песнопения, исполнявшиеся отчасти и демеством, следует отметить: 1) Чин провождения лету, т. е. особое молебное пение в день церковного Нового Года, 1-е сентября; 2) Шествие на осяти в неделю Ваий; 3) Действо Страшного Суда — особый порядок молебного пения на площади в неделю Мясопустную, и 4) наибольшего внимания заслуживает особый чин — «действие», представляющий собой почти что драматическое действие, включаемое в утреню — «Пещное действие», совершавшееся во время утрени в неделю перед Рождеством Христовым. К особенностям богослужения в 16-м веке можно отнести и частые молебны, совершавшиеся во время крестного хода из приходского храма в соборный, в котором совершалась литургия архиереем в сослужении прочего, пришедшего из других храмов духовенства.<sup>200</sup> С одной стороны это все вызывало расширение

<sup>199</sup> О них специально см.: К.Г. Никольский: О службах русской церкви бывших в прежних печатных богослужебных книгах. С.-Петербург, 1885.

<sup>200</sup> Стоглав, издание 1863 г., глава 35, стр. 115. Стр. 116: «А которому храму праздник и того собору той церкви, от всех церквей, поп с крестом, дякон с кадилом, а пономарь с выносным крестом, а



богослужебно-певческого репертуара, с другой же стороны, в мирских приходских церквях растягивало богослужение, что вызывало узаконение упрощений Стоглавым Собором, постановившим: «тропари говорити, и седальны сказывати, и степенны пети по чину, и каноны говорити не вдрут».<sup>201</sup>

Самым пространным и самым интересным из перечисленных здесь выше чинов было «Пещное действо», своего рода литургическая драма. В очень богослужебно-стилизованной форме в этом богослужебном чине изображалась описанная в книге пророка Даниила история трех отроков в Вавилоне, вверженных по приказанию царя Навуходоносора в разженную печь и оставшихся в ней невредимыми. Поэтому для совершения «действия» необходимы были три певчих отрока. На месте амвона ставилась «пещь» или самый амвон, находившийся тогда почти на середине храма и представлявший собою высокую кафедру, изображал «пещь».<sup>202</sup> Перед утренней в неделю св. Отец, три отрока в стихарях, в венцах на голове, со свечами в руках, шли в собор в сопровождении учителя отроческого и подьяков с лампадами и свечами, а за ними шли в особых нарядах «халдеи» с железными трубками, наполненными плауновым семенем (lусорodium), дающим при вдувании в пламя свечи яркую, но безопасную выпышку. «Пещь» освещали множеством свечей. После 6-й песни канона духовенство пело 7-ю песнь канона столповым распевом: «На поле молебен иногда мучителе...» (ирмос 7-й песни воскресного канона 8-го гласа). В это время учитель обвязывал отроков шелковым полотенцем, за концы которого «халдеи» вели отроков из алтаря и ставили их перед пещью.

Происходил краткий диалог халдеев между собою и халдеев с отроками, после чего отроков приводили к архиерейскому месту; отроки кланялись архиерею и пели в три голоса (Анания — демественник, Мисаил — вершник и Азасторж с выносною иконою, а ин с хоруговью. да весь приход той церкви. мужи и жены со свещами, отпев заутреню, и начнут молебен тому празднику, и идущи поют, а народ за ними идут, и вся творят по преждеписанному, и у праздника молебен совершив. и священной водою кропят и возвращаются во свой храм, и совершив, отходят во свои дома»).

<sup>201</sup> «Тропари говорити, и седальны сказывати, и степенны пети по чину, и каноны говорити не вдрут...» Стоглав, С.-Петербург, 1863, глава 16, стр. 80.

<sup>202</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., III, стр. 280-282.

рия — нижник): «И потщися на помощь нашу, яко можеши хотяй». <sup>203</sup> Протодиакон зажигал в алтаре три отроческие свечи. Каждый из отроков подходил под благословение к епископу, получал от него свечу и становился на свое место. После небольшого диалога между халдеями, учитель передавал отроков по одному «халдеям», а те вели отроков в «пещь». Теперь следовало пение стихов из Дан. III, 26 и след., попеременно: протодиакон — отроки — дяки на обоих клиросах. А «халдеи» в это время вдвухали в пещь ликоподиум — «распаяли пещь». Когда возглашался стих 49: «Ангел Господень сниде купно с сущими...» — в пещь спускали из купола изображение ангела.

После этого опять происходил короткий диалог между халдеями, пелись опять некоторые песнопения; «халдеи» вызывали поочередно отроков из «пещи» и отроки пели епископу «Ис полла эти деспота...».

Существовало мнение, что включение в утреню такого драматического действия, напоминающего западные средневековые мистерии, заимствовано с Запада. Но Венеция Коттас <sup>204</sup> утверждает, что «Пещное действо» было известно еще и в строго православной Византии, откуда и могли получить этот чин русские. Достоинно также примечания, что три отрока по окончании «действия» пели перед епископом «Ис полла...» — первое из до сих пор известных упоминание об исполатчиках-отроках. Трудно сейчас с уверенностью утверждать, были ли эти «отроки» действительно малолетними, или же это были уже взрослые, молодые певчие? <sup>205</sup> Думается, однако, что то были действительно юные, еще безбородые певчие. Совершение «Пещного действия» прекратилось лишь в середине 17-го века; оно совершалось не только в Москве, но и в других местах, при архиерейском служении.

О мальчиках-певчих сообщается при описании «Действа в неделю Ваий», называвшемся также «Шествием на осля-

<sup>203</sup> А. Дмитриевский: Чин пещного действия. «Византийский Временник». С.-Петербург, 1894, стр. 553-600. — Venetia Cottas: Le theatre à Byzance. Paris, 1931, pp. 54, 99-100. — Miloš Velimirović: Liturgical Drama in Byzantium and Russia. «Dumbarton Oaks Papers». Vol. 16 (1962). Автор приводит и греческий текст Ἀκολουθία τῆς κοτινῆς, стр. 378.

<sup>204</sup> См. наше примечание 203.

<sup>205</sup> Чин пещного действия восстановлен и изложен по рукописям А.Д. Кастальским и издан в Москве у П.Юргенсона.

ти». О нем имеется несколько сообщений в описаниях иностранных путешественников, посещавших Москву в конце 16-го и в первой половине 17-го века. «Действо в неделю Ваий» прекратилось со смертью последнего патриарха допетровского времени, Адриана, уже при Петре Великом.

В главных своих чертах «Действо в неделю Ваий» состояло в следующем:<sup>206</sup> Патриарх (а в епархиальных городах — местный епископ) ехали на «осляти» (обычно его изображал конь, покрытый попоной, изображавшей осла). Певцы шли перед ним и пели стихирю: «Имеяй престол небо...». По патриархе (или епископе) шли священники, а за ними на повозке везли вербу, украшенную подобно тому, как теперь украшаются елки на Рождество. Вербу окружали подьяки, которые пели стихирю: «Днесь благодать Святаго Духа...» и «Имеяй престол небо...». За ними следовали певцы, подьяки со свечами, диаконы с кадилами, а за ними — городские власти. По наброску путешественника Адама Олеария (1636) в Москве<sup>207</sup> впереди шествия, направлявшегося с Лобного места к Спасским воротам, везли колесницу, на которой было поставлено красивое дерево, ветви которого были украшены яблоками и разными лакомствами. Под ветвями стояли шесть маленьких певчих в белых «ризах» (вероятно стихарях) с непокрытыми головами и пели «Осанна в вышних».<sup>208</sup> Едва ли можно сомневаться в том, что шесть малолетних певчих около вербы были из младших, приготовленных станиц государевых или патриарших певчих дьяков, и не были случайно собранными для этого случая детьми. Ведь они должны были петь, следовательно, должны были быть для этого обучены и подготовлены. Хотя и говорится о «маленьких певчих», но едва ли то были совсем малыши, а скорее мальчики т. н. певческого возраста, от 10 до 14 лет, т. е. возраста, когда у мальчиков голоса наиболее сильны и красивы, до появления признаков мутации.

Шествие на осляти происходило не только в неделю Ваий (но без «вербы»), но бывало<sup>209</sup> при интронизации епископа на своей кафедре: после посаждения на кафедре епископ объезжал кругом, вдоль стен, свой город и у ворот читал особые молитвы. Об этом чине упоминается еще в 11-м

<sup>206</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., III, стр. 245-246.

<sup>207</sup> Н. Финдейзен, там же, стр. 276.

<sup>208</sup> Н. Финдейзен, там же, стр. 274.

<sup>209</sup> См. наше примечание 66.

веке. Весь этот чин сопровождался пением различных песнопений.

Другие порядки были в монастырском обиходе. Там были известны различные церемониальные, паралитургического характера, чинопоследования в трапезной, например, «чин за приливом» — т. е. порядок заздравных чаш, причем порядок раздачи чаш сопровождался пением различных песнопений — тропарей, кондаков или стихир — столповым роспевом, иногда очень мелизматически разработанных, и притом не в одном, а в двух или больше вариантах. Песнопениями сопровождалась «встречи» государей, патриархов и архиереев, когда они приезжали в монастырь на богомолье. Кроме того, различные стихиры и тропари пелись в монастырях при трапезе. Этот обычай упоминается уже при преподобном Феодосии Печерском и продержался до очень позднего времени. Особенно интересен порядок за трапезной в монастырях в неделю Сыропустную (когда вспоминается изгнание Адама из рая). Н. Финдейзен<sup>210</sup> приводит чин прощания бытия после вечерни в неделю Сыропустную, в царствование царя Феодора Иоанновича: «Отпустя вечерню, крылошане (певчие) на правом крылосе запоят: Приидите трипостасному Божеству, а на левом поют: Послан бысть. В те поры положат образ Пречистыя Богородицы со млад(енцем), что ставят по праздникам, архимарит пойдет со священником прикладываются ко образом и к чудотворцу, и ко образу иж на нолое. Потом поидут ко образом священницы по два. Таж братия вся по дваж. Таж приходят священницы и братия ко архимариту, прощатися, а архимарит благословляет их рукою, а от архимарита прощаются по крылосом, а к образом прикладываются, а не целуют (!). А от архимарита ходят к келарю, и казначею и друог со друогом, а крылошаня поют стихи дондежь перейдутся вся братия...». После того, как вся монастырская братия продефилировала парами под пение стихов, на вечерней трапезе архимандрит угощал медом (а где и пивом) всю братию, певчих и служебников: «как роздают медь на братию, так восстанет архимарит и диакон большей со свящею з большею, а крылошаня стануют во своем месте в трапезе, а братия седят. Архимарит ходит преж к священником, таж к крылошаном, а дает по два ковша меду, о барнов ковшь, да поточново ковшь. Такоже

<sup>210</sup> Н. Финдейзен: Очерки по истории..., III, стр. 260.

и ко всей братье. А крылошаня стоя поют стихи, и егда братию обойдет, сядет против варсануфьева места послану ковроу скамье и раздаст по ковшу слоугам всем и слоужебником». Среди стихов, исполнявшихся при этом чине прощения и угощения, видное место занимали стихирьы покаянные, особенно же стихира: «Седе Адам прямо рая и свою наготу рыдая плакаше...».

Как видно, монастырское богослужбное пение во многом имело свои особенности, обусловленные особым монастырским укладом всей жизни, сильно отличавшейся от мирской жизни, а следовательно, кое в чем отличавшимся от богослужбно-певческих требований кафедральных соборов и приходских церквей.

**Певческое образование и обучение церковному пению.** 16-й и 17-й век ознаменовались большим оживлением и некоторой систематизацией дела обучения богослужбному пению. Уже Стоглавый Собор 1551-го года вынес постановления об учебных мероприятиях в отношении богослужбного пения — о чем еще полвека перед тем поднимал вопрос архиепископ Новгородский Геннадий, как говорилось в предыдущей главе. Стоглавый Собор постановил основать своего рода училища, где ученики учились кроме чтения и письма также и церковному чтению, и церковному пению. Вот текст этого постановления:<sup>211</sup>

«... и мы в том царском совете соборне уложили, во царствующем граде Москве, и по всем градом тем же протопопом, и старейшим священником и со всеми священники и диаконы, коимжда во своем граде по благословению своего святителя, избрати добрых духовных священников и диаконов, и у диаков учинити в домех училища, чтобы священники и диаконы, и все православные христиане в коемжда граде, предавали им своих детей на учение грамоте, и на учение книжнаго письма, и церковнаго петья салтычнаго,\* и чтения налойнаго и те бы священники и диаконы и диаки избранная учили своих учеников страху Божию, и грамоте, и писати и пети... Да учеников же бы есте своих во святых церквах Божиих наказывали и поучали страху Божию, и всякому благочинию псалмопению. и чтению и пению, и конарханню по церковному чину... Также бы учили своих учеников честе и пети, и писати сколько сами умеют, ничтоже скрывающе, но от Бога мзду ожидающе, а и зде от их родителей дары и почести приемлюще по их достоинству».<sup>212</sup>

<sup>211</sup> Стоглав. Москва, 1890, стр. 124.

<sup>212</sup> Стоглав. С.-Петербург, 1863, глава 26, стр. 93.

\* т.е. псалтырного.

Эта мера имела, по-видимому, успех. Правда, нам остается неизвестным, на каком основании происходил отбор таких учителей и кто ручался за их педагогическую подготовленность. Но уже самая педагогическая деятельность таких учителей заставляет предполагать развитие методического преподавания. Едва ли можно сомневаться в том, что преподавание и изучение церковного пения («петия»), кроме чисто практического изучения на память напевов, заключало в себе и изучение пения по безлинейной нотации, чтобы ученики, пройдя всю премудрость учения, могли бы свободно и уверенно петь «по крюкам». К сожалению, памятники не сохранили нам данных о методах преподавания богослужебного пения и его нотации.

Но судя по тому, что чтение столповой нотации типа С (см. у нас в главе 4-й), т. е. столповой нотации без указания относительной высоты звуков, изучение и преподавание богослужебного пения должно было происходить двояким способом: а) практическим заучиванием на память песнопений и их напевов; б) теоретическим изучением системы певческих знаков и их последовательностей, из которых учащиеся узнавали уже знакомые мелодии. Чтение нотации, хотя бы в форме только узнавания фиксированного певческими знаками уже известного напева, было, вероятно, для каждого, кто учился чтению и письму, и вместе с тем церковному пению и канонарханию, также необходимо, как изучение обычной азбуки. Этим, вероятно, и объясняется появление «азбук» столпового знамени, которых в четвертом периоде появляется все больше и больше.

Из приведенного выше постановления Стоглавого Собора видно, что церковное чтение (т. е. псалмодическое и экфонетическое чтение) входило в программу тогдашнего общего образования. Училища, предписанные Стоглавом, были домашними. То есть обучение, по-видимому, происходило не в специальных зданиях, а на дому у учителя. Таким образом, «книжные училища» того времени не имели вполне официального характера и нам остается до сих пор неизвестным, какая квалификация требовалась от учителя или «мастера». Тем не менее, вероятно, в результате такой меры появились в разных местах такие «школы» или центры разработки и передачи церковно-певческой культуры. В связи с этим нужно сказать и о некоторых отрицательных явлениях в певческо-педагогической деятельности некоторых мастеров пения.

Отсутствие печатных безлинейных певческих книг, и вообще отсутствие учебных руководств для изучения нотаций, влекло за собой известный произвол и даже недобросовестность некоторых учителей. А. В. Преображенский приводит следующий отрывок из одной рукописи 17-го века:<sup>213</sup> «Егда они, учителя, от кого умолимы будут, еже изучитися от них тому их красногласному пению, тогда емлют мзду велию и паче меры, и учат пети по часам и по иным кратким урочным временам. Да аще кто и ничему не изучитися у них, но они мзду емлют безмерную. А егда видят кого остроумна естеством и вскоре познающа пение их и знамя, тогда они, исполнишесе зависти, сокрывают от учеников своих добрые переводы и учат пети по перепорченным, и не был с прилежанием, того ради, дабы кто от ученик их не гораздее их, точно бо един славен был от человек паче всех. Да и меж собою тые краснопевцы, укоряющеся, друг друга поносят, себя кийждо величает, и хваляся глаголет: аз есмь Шайдуров ученик, а ин хвалитя Лукошковым учением...».

Подобные явления легко могли иметь место при отсутствии надежного, обязательного для всех, авторитетного контрольного органа.

Хотя книгопечатание на Руси началось уже во второй половине 16-го века, и кой-какие богослужебные книги выпускались в печатном виде, но типографская техника не позволяла еще печатать певческие знаки безлинейных систем. Только в конце 17-го века сделаны были попытки печатать безлинейные певческие знаки, но попытки эти не имели успеха, так что появления печатных богослужебных книг со столповой нотацией пришлось ждать очень, очень долго, 200 лет!

Как наследие средних веков, полученное, вероятно, в свое время от греков, хотя параллели этому имеются и в памятниках латинского Запада — встречается у русских символическое толкование певческих знаков. Это толкование не имеет решительно никакого отношения к певческому значению знамен и ни в коей мере не способствует усвоению их певческого значения, а также не имеет никакого отношения к графике знамен. Приводим здесь, как курьез, несколько таких толкований:<sup>214</sup>

<sup>213</sup> А. В. Преображенский: Культурная музыка в России. Ленинград, 1924, стр. 30.

<sup>214</sup> В. Ундольский: Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846, стр. 9.

Параклит, послание Духа Святаго от Отца на Апостолы.

Змеица, да земныя суетныя славы отбег.

Кулизма, ко всем человеком любовь нелицемерная.

Полукулизмы, пост и плач о грехах перед Господом.

Голубчик, гордости всякия гордость.

Стопица, смиренномудрие в мудрости, — и т. д., до фиты включительно, которая толкуется как «философия истинная вседушное любление».

Из этого примера видно, что такое толкование певческих знаков не может иметь ни малейшего отношения к их действительному певческому значению, и что зная только это толкование, никак нельзя выучиться «петь по крюкам» и овладеть грамотой столповой нотации. Кажется немного непонятным и бесцельным такое символическое, до крайности мистическое толкование певческих знаков, которые сами по себе не имеют никаких данных быть истолкованными подобным образом. Но это — не выдумка русских мастеров пения, так как параллели такому толкованию певческих знаков известны и в греческих, и в латинских средневековых памятниках.

Азбуки-каталоги певческих знаков, где певческое значение знамен объяснялось только устно учителем, не могли, понятно, со временем удовлетворить ни учащихся, ни самих учащихся. И потому в «Азбуках» столпового знамени с 17-го века начинают появляться и объяснения, что именно музыкально-певчески означает тот или иной знак. Однако объяснения эти очень неясны и требовали руководства учителя. Но все же они являются кой-какими объяснениями, и скорее могут служить для напоминания о том, что было показано и объяснено учителем. Для самообучения эти объяснения совершенно непригодны.

Например.<sup>215</sup> «Сказание еже како поется коеждо зная. в коеждо гласе или како имянуется. Крюк простой возгласити его мало выше строки. Мрачный паки простаго повыше. Светлый крюк мрачнаго повыше. Параклит в начале стиха, и строки, яко же светлый крюк одинако возгласити... Светлую и громную стрелу изниска вверх дважды качнут гласом... А подводная стрела дважды гласом ступити... Стопица едина или множество их просто говори...», и так далее. Ясно, что при таких рас-  
плывчатых объяснениях никак нельзя избежать того, чтобы

<sup>215</sup> С.В. Смоленский: Палеографический атлас, стр. 17.



учитель на примере, на практике, голосом показал ученику, что значит «возгласити мало выше строки», или «из низка вверх дважды качнути гласом», и т. п. Для тех, кто слышал, как это делается — подобные объяснения более или менее понятны: если учитель своим голосом показал, что значат подобные выражения — объяснения «азбук» становятся очень простыми и понятными. Для нас теперь для пояснения музыкального значения безлинейных певческих знаков служат ноты. Но ноты указывают только на абсолютную высоту одного звука и на его продолжительность, измеряемую равномерными движениями руки, носка ноги, или какого-либо механизма (метроном). Это — только вспомогательные средства для нас, так как при этом от нас ускользывает многое существенное, чего ноты не могут передать: тонкая динамика, окраска и другие элементы звучания слова.

Вероятно, метод обучения богослужебному пению, напевам и нотации был тот же, что и в предшествовавшие десятилетия (если не века) и был сходен с методом обучения богослужебному пению у греков и, возможно, до некоторой степени и у латинян. Самым важным в богослужебно-певческом искусстве было искусство распевать какой-либо богослужебный текст согласно указанному уставом гласу. Принимая во внимание попевочную форму построения напева в столповом пении, а также и характерные интервально-ритмические его черты, для певца важно было с самого начала песнопения «впеться» в данный напев. Для этого служили так называемые «погласицы» или «памятогласия» — мнемонические тексты, взятые не из богослужебных песнопений. Эти «памятогласия» представляли собою по тексту (а не по мелодии!) перевод греческих «памятогласий».<sup>216</sup> «Памятогласия» или погласицы брались также из запева вечерних псалмов «Господи воззвах».<sup>217</sup> Но, как мы только что говорили, были также и тексты совершенно не богослужебные. А. В. Преображенский<sup>218</sup> приводит

<sup>216</sup> Такие же «памятогласия» были в употреблении и в сербском церковном пении еще в начале 20-го века. Некоторые тексты таких «памятогласий» были даже совсем мирского характера (напр. для 3-го гласа), — что я сам слышал от одного сербского иеромонаха в монастыре Беочин, в 1924-м году.

<sup>217</sup> Н. Д. Успенский: Древнерусское певческое искусство. Москва, 1971, таблица XVIII.

<sup>218</sup> А. В. Преображенский: Культурная музыка в России. Ленинград, 1924, стр. 29.

текст таких пословиц для всех восьми гласов стихирных напевов.

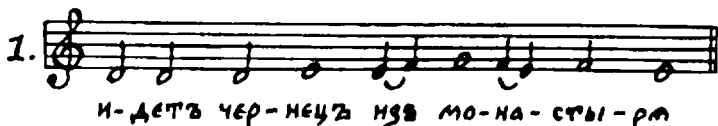
- 1 глас: «Пошел чернец из монастыря  
 2 глас: Сретил его второй чернец  
 3 глас: Издалече-ли, брате, грядеши  
 4 глас: Из Константина града  
 5 глас: Сядем себе, брате, побеседуем  
 6 глас: Жива ли, брате, мати моя  
 7 глас: Мати твоя умерла  
 8 глас: Увы мне, увy мне, мати моя».

Греческая параллель приведена там же Преображенским: «Αβος οβων υπηυτησε», или текст, сочиненный, несомненно, шалунами-учениками: «У нас в Москве на Варварской горе, услыши мя Господи».

С дидактической точки зрения такие разнообразные для каждого гласа тексты памятогласий имеют преимущество перед неизменным и постоянным текстом запева: «Изведи из темницы душу мою» или «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя», где текст остается всегда один и тот же, а изменяется по гласу только напев. При способе заучивания погласиц с разными, не богослужебными, а особыми для каждого гласа напевами и текстами, уменьшается и ослабляется возможность перепутать напевы, если текст остается неизменным. Достаточно, например, вспомнить ученику, что запев 4-го гласа поется по напеву погласицы: «Из Константина града», чтобы возможность перепутывания напевов была устранена.<sup>219</sup>

Существовали разные тексты памятогласий, но в общем и по большей части они представляли собой варианты основного текста.<sup>220</sup> Приведем пример напевов памятогласий для всех восьми гласов на приведенный нами выше текст, в редакции 17-го века.<sup>221</sup>

Глас: <sup>222</sup>




<sup>219</sup> А.В. Преображенский: Культурная музыка..., стр. 30, приводит и латинскую параллель к русскому «памятогласию»: «Адам от земли Богом создан...» — «Adam primus homo...», и объясняет такой параллелизм тем, что оба текста происходят от греческой системы памятогласий.

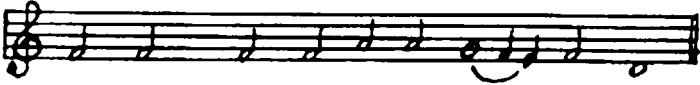
<sup>220</sup> М. Бражников: Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV-XVII веков. Ленинград («Музыка»), 1972, 8<sup>о</sup>, 422 страницы. Стр. 231-238.

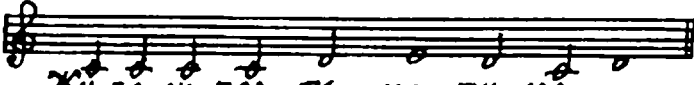
<sup>221</sup> См. Наше примечание 220; стр. 239.

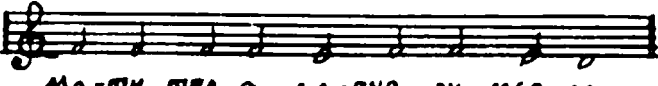
2.   
СТРѢ-ЧѢ Е-МУ ВТО-РЫ-И ЧЕР-НЦЪ

3.   
ОТ-КУ-ДѢ ТЫ БРА-ТЕ ГРА--ДЕШЬ

4.   
ИЗЪ КОН-СТА-НТИ-НА ГРА-ДА И-ДѢ

5.   
СА-ДЕМЪ БРА-ТЕ ПО-БЕ-СѢ--ДѢ-СѢ

6.   
ЖИ-ВА ЛИ БРА-ТЕ МА-ТИ МО-Ѧ

7.   
МА-ТИ ТВО-Ѧ ДА-ВНО ОУ-МЕР-ЛА

8.   
ОУ-ВЫ ОУ-ВЫ МНѢ МА-ТИ МО-Ѧ

<sup>221</sup> Нужно иметь в виду, что принятое условно толкование речитативного знака столповой нотации стопица как половинной ноты, основано на теперешнем счете квадратной ноты, где четверть («чварка») считается за один взмах руки, в то время как в 17-м веке за «чварку» принималось одно только движение, или вверх, или вниз. См. И. Гарднер: О синодальных богослужбных певческих книгах и о пении по ним. «Православный Путь», Джорданвилль, 1971, стр. 109-110. Другими словами, написанное здесь нужно исполнять *alla breve*.

По утверждению М. В. Бражникова<sup>223</sup> подобные памятогласия и погласицы встречаются в певческих рукописях с 15-го века. Но — скажем от себя — как педагогический прием, и судя по тому, что имеются и греческие параллели текстов таких погласиц, употреблялись они гораздо раньше. Их значительно более раннее применение предполагает и М. В. Бражников.<sup>224</sup>

Памятогласия и погласицы необходимо отличать от «строк» и «попевок» восьми гласов, обычно составляющих в Азбуках особую часть, примыкающую к каталогу певческих знаков. В этих собраниях попевок (или «кокизниках») мелодические фразы, выраженные певческими знаками, приведены всегда с характерным для данной попевки текстом из богослужебных песнопений (главным образом из ирмосов) — и, в безпометных рукописях — с названием данной попевки или данной фиты. Как пример такой «Азбуки» приводим здесь 4 страницы из рукописи первой половины 17-го века, принадлежащей Баварской Государственной библиотеке в Мюнхене, *Cod. slav. 31*, листы 5 и 6 (столповая нотация типа С). Подробное рассмотрение этого вопроса относится к истории знаменного роспева и к столповой симнографии. М. В. Бражников<sup>225</sup> приводит 322 названия попевок, фит и лиц, собранных из фитников (т. е. собраний фит с разводом шифрованной формы обычным знаменем) 15-17-го веков. Но это еще не полный список названий попевок и фит с лицами. Серьезным недостатком этого перечня является то, что в этом списке не обозначено точно, какие из приводимых названий относятся к попевкам, а какие к фитам.<sup>226</sup> Согласно постановлению Стоглавого Собора, приведенному нами выше, было так или иначе организовано высшей церковной властью государ-

<sup>223</sup> М. Бражников: Древнерусская теория музыки, стр. 235.

<sup>224</sup> Там же.

<sup>225</sup> М. Бражников: Древнерусская теория музыки, стр. 155-159.

<sup>226</sup> Этот же недостаток присущ и приводимому В. Ундольским («Замечания...», стр. 39-45) списку названий попевок. В этом последнем списке хотя названия некоторых фит и отделены от названий попевок, но в список попевок включены и названия отдельных певческих знаков и некоторых фит. Список названий попевок дан также В. Металловым в его «Осмогласии знаменного роспева» (Москва, 1899, стр. 50-55), где приведено 169 названий попевок и 14 названий фит; 260 названий попевок и 86 названий фит приведены в книге: Johann v. Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. III, München, 1972, Ss. 276-279; 285.

ственной обучению грамоте, церковному чтению и пению, о чем в конце 15-го века, но, по-видимому, без особого успеха, хлопотал архиепископ новгородский Геннадий. При этом архиепископ Геннадий упоминает и о гривне денег как о гонораре мастеру за обучение.<sup>227</sup>

По словам И. Забелина,<sup>228</sup> «обучение (азбуке, и, вероятно, крюкам) происходило обыкновенно вслух и нараспев, как следовало читать во время церковной службы, что также может свидетельствовать, что первоначальной целью книжного учения была собственно подготовка церковнослужителей...». Учил русской грамоте российский мастер, у которого от утра и до вечера каждый день пропевали: Аз, Буки, Веди, и проч., как будто бы по нотам и «кричал с ребятами во весь голос». И на поле издания помечено Забелиным: «древнегреческая манера».<sup>229</sup>

Обучение церковному пению как обязательному и общеобразовательному предмету — о чем уже постановляя цитированный нами Стоглав, не ограничивалось только лицами, предназначенными быть церковно- или священнослужителями, но охватывало самые широкие круги. Забелин пишет,<sup>230</sup> что курс обучения, в том числе и церковному пению, в конце рассматриваемого периода был единообразен во всех сословиях Московского государства, «начиная с грамотного земледельца и восходя к первому боярину и самому царю».

<sup>227</sup> Ив. Забелин: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Том I. Часть II. Москва, 1915. Стр. 141, сноска 3. (При повторном цитировании: Забелин: Быт). Еще в начале прошлого, 19-го века, по воспоминаниям М.С. Щепкина, «при перемене книги по окончании азбуки на часослов, ученик приносил горшок молочной каши, обернутый в бумажный платок и полтину денег. Кашу ставили на стол, и по повторении задов, раздавали всем учащимся ложки, и все хватали кашу из горшка. Принесший кашу должен был бить учеников по рукам. Потом пустой горшок выносили на чистый двор и каждый бросал в него палкой, чтобы разбить. Тот, кто разбил — стремглав бежал, его ловили и поочередно драли за уши». Так было на юге России; можно думать, что хотя описываемый «ритуал» и происходил в самом начале 19-го века, но раз архиепископ Геннадий Новгородский упоминает о каше и о гривне, как о гонораре за обучение грамоте, то вспоминаемый М.С. Щепкиным «ритуал» может иметь и очень глубокие и давно забытые корни.

<sup>228</sup> Забелин: Быт, стр. 150.

<sup>229</sup> Забелин: Быт. Стр. 151, 224 и 229.

<sup>230</sup> Забелин: указанное сочинение, стр. 166.

Для обучения церковному пению царских детей привлекались наиболее опытные и к этому делу наиболее подходящие певчие дьяки. Так, царь Алексей Михайлович, будучи еще царевичем, на восьмом году жизни стал уже изучать Октоих, то есть, не только заучивал напев, но знакомился и со столповой нотацией. Об этом свидетельствуют певческие книги со столповой нотацией, хранившиеся в казне царевича.<sup>231</sup> «Целья богослужебныя книги заучивались наизусть. Петр Великий мог прочитать наизусть все Евангелие и весь Апостол».<sup>232</sup> Такое обучение было необходимо, так как в богослужебном пении, как раньше нами было сказано, принимали участие и цари, и, нужно думать, вообще многие «предстоящие и молящиеся», а группы певцов исполняли то, чего не могли исполнять «предстоящие и молящиеся». На десятом году царевич Алексей Михайлович учил и «страшное пение»<sup>233</sup> — и нет ничего невероятного в том, что царские дети учили у певчих дьяков также и неодноголосное, именно с т р о ч н о е пение.

Известно, что Петр Великий очень любил церковное пение и умел петь не только по крюкам, но и по только что вошедшим в то время в практику линейным нотам, и нередко певал на клиросе со своими певчими дьяками. Об этом более подробно будет сказано в следующем томе. Как мы видели уже раньше, цари, например — Иоанн Грозный — принимали участие в богослужении пением. Обычай петь богослужение вместе с певчими дьяками прекратился, по-

<sup>231</sup> Забелин: указанное сочинение, стр. 165.

<sup>232</sup> См. наше примечание 229.

<sup>233</sup> Забелин (указанное сочинение) приводит имена учивших царевича певчих дьяков. То были Лука Иванов, Иван Семенов и Михаил Осипов, которые были за свои труды соответственно «пожалованы» (т.е. награждены). Забелин (там же) объясняет «страшное пение»: «то есть стихи и песни страстной седмицы». Но, по всей вероятности, правильнее было бы читать не «страшное пение», а «строшное пение», т.е. строчное, неодноголосное пение. К сожалению, оригинальная рукопись, из которой взято это сообщение, остается нам недоступной и потому мы не можем проверить правильность этого сообщения. Но Страстная Седмица не называлась «страшной», а тем более пение не называлось «страшным». Зато легко могло случиться, что слова «строчное пение» произносились как «строшное пение», а в рукописи неясно написанное О могло быть принято (в особенности лицом не искушенным в истории русского богослужебно-певческой археологии) за А. И тогда потребовалось объяснить: что это за «страшное пение»?

Земнаѣ крошны знаме

А

ни сполповолив ии вѣнчанъ

Дакъ коѣ зовиши . вначѣ .

Полкантъ . Змица . Къ

лизи . Полкванны .

Полна . Голубчикъ . Шо

ница сочномъ . Переводъ

чашки . Полна . Подчашне

мрачно . свѣтлоѣ пре

свѣтлѣ . Крюкъ мрачно

свѣтлѣ пре свѣтлѣ .

вподчашнѣ . свѣтлѣ

сгорчѣюношкѣ . свѣтлѣ

мрачно свѣтлѣ свѣ

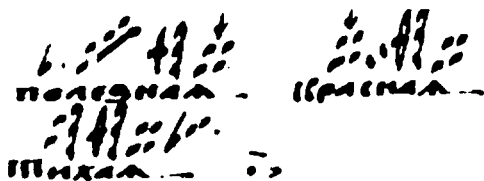
блочноѣ Пощна .

В

Со шклатчанъ поведна .  
 В шрела сподучашемъ в соро  
 чь емошшию в чашшию .  
 сполноу . в полвкрыжель  
 поведна бршнна брш  
 но советна . Стпатья .  
 мрчна . в шклатчанъ в  
 ршчь емошшию в акрптан  
 мрчно закрыта отпиза  
 кршши в запаттоу в крш  
 жель пали в оздрнхтн  
 вложитна в запаттоу .  
 вкршнъ запатта в крш  
 жель чашши хашши  
 в бршнца в кршчъ в вкчери



Славенцы Мечисъ Огои  
 Мѣтиса Аугда Сорочка  
 ношка . Павонъ Пѣлики  
 рѣгъ . Оита Мрачная  
 Свѣтлая Прессветлая  
 Грѣшная . Зѣлая  
 Грѣшнѣекая . Хавѣка .  
 Подчашная А вочная  
 Промѣтѣная Прѣвѣкая  
 Вѣтѣшнѣкая — Прѣ  
 стѣвая — Постѣвая  
 лная Прѣвая — Грѣ  
 ма свѣтлая — Чертѣвая  
 Позная Мѣная  
 Трисолнечная . Аѣва  
 Руѣва

  
 полезная - красивая -  
 шидая -

Уменьшение количества голосов  
 голосов попевки гла. а.  
 рында. Работается  
 поже. Побеждается  
 роутом. Первоначально  
 равна полная. Прида  
 копытные поже. Везде  
 ренго слава. Па. Э. Запом  
 стию. Неполная ш  
 то а. Рафаилю  
 лесо. Работается  
 таже. Везде  
 на нас. Работается

видимому, в 18-м веке, т. е. уже во вторую эпоху истории русского богослужебного пения. Но ведь вообще вторая эпоха этой истории характеризуется совершенно иным пониманием сущности богослужебного пения, чем это было в первой эпохе.

Царские библиотеки содержали певческие книги с безлинейными нотациями, часто роскошно написанными и снабженными богатыми изображениями, сделанными лучшими мастерами того времени,<sup>234</sup> в роскошных переплетах, достойных царских книгохранилищ.

И опять нужно пожалеть, что до сих пор не обследованы в отношении певческих рукописей бывшие царские книгохранилища.

Вообще, изучение богослужебного пения было необходимым, наравне с общей грамотой, умением читать и писать, причем чтение проходило по богослужебным книгам, по Псалтыри и по Часослову, так что при этом заучивалось и самое богослужение, и без того уже знакомое благодаря частому присутствию за богослужением. Так, сестра царя Алексея Михайловича, царевна Татьяна Михайловна, по свидетельству Забелина<sup>235</sup>, семи с половиной лет начала учить заутреню, т. е. читала ее по Часослову, и притом псалмодически, — иначе не было смысла учиться чтению не в богослужебной манере. Не может быть сомнения, что также обстояло дело и сто лет перед тем, во времена Иоанна Грозного.

Лихолетье смутного времени, наступившее со смертью Бориса Годунова (1605) и до некоторой степени окончившееся с избранием на царство Михаила Феодоровича Романова (1613), явилось тяжелым переломом в истории Российского Государства; об этом достаточно известно. Но это смутное время нужно рассматривать также как некоторого рода подготовку к тому коренному перевороту в области богослужебного пения, который произошел в середине 17-го века и который мы считаем границей между первой эпохой в истории богослужебного пения русской церкви и второй эпохой, которая продолжается и донныне. События и сдвиги смутного времени, вынужденный внешними обстоятельствами невольный контакт с инославной западной культурой, вынужденное знакомство москвичей с запад-

<sup>234</sup> Забелин: Быт. Стр. 166, 592, 593, 602, 605, 608, 610.

<sup>235</sup> Забелин: Быт. Стр. 157.

ными формами латинской церковной музыки до некоторой степени подготовили и тот громадный перелом в истории русского богослужебного певческого искусства, о котором мы будем говорить в следующей части нашей книги.

Как сильное волнение в океане не может сразу успокоиться и придти к тишине, так и до окончательного перелома от первой эпохи ко второй наступает время, которое мы можем назвать переходным. Еще до резкого перелома в самой середине 17-го века начинают появляться некоторые признаки новых веяний. Крепко вросшие в народно-церковное сознание формы богослужебного пения, державшиеся в течении четырех-пяти веков, перестают удовлетворять, а новые формы, навеянные с Запада, поражают своей новизной и постепенно требуют права на существование рядом с крепко в народе укоренившимися древними формами. Элемент старины, ревниво еще охраняемой блюстителями традиции, смешивается уже с элементами новизны, и постепенно старина уступает место новому. И это смешение старого с пробивающим себе путь новым характеризует конец четвертого периода. Наступает это смешение после смутного времени, когда волнения и невзгоды этих лет постепенно успокаивались и новые элементы богослужебно-певческого искусства стали более спокойно восприниматься ревнителями благочестия.

Поэтому мы не будем здесь сейчас говорить об этих новых элементах — о них будет речь в следующем томе, где мы специально посвятим внимание этим элементам, уже не как предвозвестникам новой эпохи, но как ее характерным чертам и выразителям.

Столкновение веками установившегося и веками эволюционировавшего богослужебно-певческого искусства русской православной церкви с церковной музыкой католической церкви польской произошло резко и насильственно во время краткого царствования Лже-Димитрия I и последовавшей польской оккупации Москвы и Кремля. В Кремле совершалось для оккупантов латинское богослужение с сопровождением органа. И это оскорбляюще действовало на православных москвичей. Конечно, этому содействовало еще и вызывающее отношение оккупантов к русским по национальной линии, и к «схизматикам» — по линии вероисповедной. Ведь смутное время совпало с особенно рьяным насаждением унии в юго-западных областях православного

населения, принадлежащих польской короне. Поэтому между понятиями «поляк» и «католик» установился в сознании москвичей (и вообще православных) знак равенства.

Патриарх Гермоген говорил ведшему с ним переговоры об избрании на царство польского королевича Владислава Салтыкову: «вижу поспание истинной веры от еретиков и от вас, изменников, и разорение святых Божиих церквей; и не могу более слышать пения латинского в Москве».<sup>236</sup>

Католическая церковь («костел») была устроена поляками в старом доме Бориса Годунова. Понятно, что латинское пение и богослужение, сопровождаемое инструментальной музыкой, не могли оставаться незамеченными москвичами, знакомыми с неодноголосным — демественным и строчным богослужебным пением, хотя эти последние роды пения и основывались на других музыкально-теоретических принципах, чем слышимые ими латинское пение и «органное гудение».

Но результаты такого столкновения сказались на богослужебно-певческом искусстве православных русских в Московском царстве лишь лет через 40 после смутного времени. Упомянутый нами выше Лонгин Корова, живший еще после смутного времени, принадлежал еще всецело к первой эпохе. Но подготовленный ломкою смутного времени, невольной и насильственной встречей с западной инославной, и в данном случае враждебной церковной и светской культурой, четвертый период истории богослужебного пения русской церкви в середине 17-го века близился к своему концу. А вместе с тем наступал и конец всей первой эпохе в истории этого искусства. Но все 400-500 лет своего бытия богослужебное пение русской церкви сохранило свой основной принцип: это был и оставался один вид самого богослужения.

Оглядываясь на проделанный русским богослужебно-певческим искусством почти что пятисотлетний путь, мы можем так схематизировать все указанное нами про этот вековой путь, до середины 17-го века.

Основным видом исполнения богослужебного пения у русских во все времена было монодическое исполнение, доступное как специально обученным певцам, так и массе,

<sup>236</sup> В. Металлов: Очерк истории..., стр. 101, сноска 2 (цитировано Металловым по Митрополиту Макарию: История русской церкви, т. X, стр. 154).

всем «предстоящим и молящимся», под предводительством более опытных певцов и с помощью подсказывающего текст канонарха. Отсюда мы должны исключить все еще для нас загадочное кондакарное пение.

Хотя певческие памятники из первой эпохи написаны все для одного голоса, приводят только самый напев, этим не исключается, думается, возможность эпизодического, неподготовленного и случайного появления гетерофонии, создающей неунисонные звучания, но никак не отмечаемые в рукописях столпового пения. Но уже в 16-м веке появляются письменные памятники безусловно неодногоголосного пения — своеобразной, не похожей на западную полифонию 15-го века вокальной полифонии.

После периода упадка, во время которого исчезают памятники и вообще следы кондакарного пения, наступает понемногу возрождение богослужебно-певческого искусства. Образуется официальный, служебный государственный коллектив певцов, в котором богослужебное певческое искусство развивается и разрабатывается и теоретически, и практически.

Развивается и коренной знаменный распев, известный еще по древнейшим русским певческим памятникам. Параллельно эволюционирует и его нотация, что приводит в середине или в конце 15-го века к некоторой, еще не выясненной вполне, реформе этой нотации.

Появляются в письменных памятниках певческого искусства новые виды и роды богослужебного пения: путное и демественное пение, которые дополняют в праздничных и особых случаях коренное основное столповое пение — знаменный распев.

Одновременно с разговорным языком развивается и произношение богослужебного языка: развивается хомония, достигающая высшего развития и уродливых форм к концу первой эпохи — к середине 17-го века. Церемониал и обычай царского двора в Москве, а к концу 16-го века — учреждение патриаршества и связанное с этим повышение ранга некоторых архиереев, вызвали потребность в более парадном и совершенном богослужебном пении.

Во второй половине 16-го века до известной степени урегулировано общее обучение богослужебному пению. Для удовлетворения потребностей обучения и упражнения в деле богослужебного пения возникают «азбуки» — каталоги столповой (а также и путевой) нотации.

Но в то же самое время развитие богослужебного пения у православных в польско-литовском государстве протекает с 14-го века независимо от Московской Руси. Это было вызвано тем, что православные в тех областях жили среди католического населения и имели поэтому то или иное соприкосновение с католическими богослужебно-музыкальными формами и со свойственными этим формам нотациями. Это не оставалось без следа.

Поэтому мы можем сказать, что в юго-западных православных областях польско-литовского королевства первая эпоха истории богослужебного славяно-русского пения кончилась лет на 50 раньше, чем в Московском государстве, — то есть с началом 17-го века.

В Московском же царстве после смутного времени постепенно назревал перелом в области богослужебно-певческого искусства. И этот перелом знаменовал собою наступление новой эпохи — эпохи многоголосного хорового богослужебного пения по образцу западной католической и протестантской церковной музыки. И в то же время этот перелом означал отход от прежнего понимания богослужебного пения как одной из форм самого богослужения. И поэтому развитие богослужебного пения русской православной церкви пошло во второй эпохе, после середины 17-го века, по совсем другим путям.

## УКАЗАТЕЛЬ

## ВАЖНЕЙШИХ ИМЕН И ПРЕДМЕТОВ

- Аввакум, протопоп - 497.  
 Автокефалия - 251, 374, 421.  
 Автономия - 251.  
 Азбуки - 174, 549, 569.  
 Акафист - 106.  
 Аккламации - 401.  
 Алексей, митрополит - 386, 391.  
 Алексей Михайлович, царь - 474, 571.  
 Аллилуиарий - 110, 297, 298.  
 Алтарные преграды - 291.  
 Андрей Боголюбский - 268, 287.  
 Аненайки - 503.  
 Анна, супруга св. Владимира - 223, 230.  
 Антифон - 86, 108.  
 Антоний, архиепископ Новгородский - 221, 292.  
 Антоний, преподобный Печерский - 303.  
 Алфавиты - 510.  
 Амвон - 291.  
 Апракос - 167, 308.  
 Артикуляция - 340.  
 Асматик - 297, 301.  
 Фон - 252, 253, 292, 337, 357, 521.  
 Балдуин, король иерусалимский - 264.  
 Баскаков, Семен - 551.  
 Бахметев, Н.И. - 82.  
 Безпоповцы - 503.  
 Берно Рейхенаусский - 242.  
 Берсен - 415.  
 Библиография - 35.  
 Болгария - 208, 233, 256.  
 Болгарский распев - 134.  
 Борис и Глеб, св. мученики - 238, 288, 348.  
 Борис I, царь болгарский - 209.  
 Бражников, М.В. - 37, 46, 50.  
 Браки русских князей - 220.  
 Былины - 204.  
 Белоруссия - 188.  
 Беляев, В.М. - 37, 46, 448, 454, 526, 537, 546.  
 Варлаам, митрополит Ростовский (Василий Рогов) - 243.  
 Василий III, великий русский князь - 417, 419.  
 Веллес, Эгон - 379, 380.  
 Великая Церковь - 377.



- Великое Славословие - 21.  
 Вепиамин, доминиканец - 406.  
 Византия - 202,216,262,374,421.  
 Византийская система - 124.  
 Византийское позднее пение (греческое) - 15,16.  
 Владимир-на-Клязьме - 259,287,290,396.  
 Владимир I, равноапостольный - 198,214,217,220,228,255,347.  
 Владимир II, Мономах - 200,289.  
 Владимир, царь болгарский - 209.  
 Возглас - 74,78.  
 Возгласное чтение (см. Экфонетика).  
 Всеволод, великий князь - 250,261.  
 Гаркави, Г.М. - 203.  
 Галиция - 188,254,414.  
 Гвидо Аретинский - 242.  
 Герман Контрактус - 242.  
 Геннадий (Гонзов), архиепископ новгородский - 404-406,553.  
 Георгий, митрополит киевский - 290.  
 Гербиниус, Иоганнес - 177.  
 Гермоген, патриарх - 509,578.  
 Гетероморфно-изофонные знаки - 434.  
 Глаголица - 226.  
 Глас искрь - 332.  
 Глас тяжкъ - 274,331.  
 Глас - 121.  
 Гоар, Яков - 88,282,341.  
 Голицын, Кирилл - 551.  
 Глика, Иоани, патриарх константинопольский - 391.  
 Головщик - 90,282,302,419.  
 Голубинский, Е. - 218,221,232,289.  
 Гольш, Стефан - 477.  
 Государевы певчие дьяки и поддьяки - 417.  
 Григорианские невмы - 242.  
 Греческие три певца - 242,246,249,257,271,285.  
 Григорий, диакон - 280,308.  
 Григорий, творец канонов - 347.  
 Григорий Цамблак - 379,407,411.  
 Гротта-Феррата - 206,261.  
 Гукбальд - 545.  
 Давид Редестинский - 413.  
 Даниил, игумен - 264.  
 Двознаменники - 171,172.  
 Демественники - 171,228,235,237,245,255,285,451.  
 Демественная нотация (знамя) - 158,528.  
 Демественное пение - 171,451.

- Демество - 134,137,339,450-452,529.  
Дионисий, архимандрит - 488.  
Дмитриевский, А. - 234,294,342,361.  
Дмитрий Юрьевич Красный, князь - 453.  
Добрыня Никитич - 205.  
Домашнее пение - 244,517.  
Догматик - 68.  
Доместики - 228,234-236,281-283,285,519.  
Дучич, Никифор - 276.  
Дюссельдорф - 207.  
Действо в неделю Ваий (шествие на осяти) - 560.  
Дьяки - 63,418.  
Дьячки - 418.
- Евангелие - 21.  
Евнухи - 341.  
Единоверцы - 503.  
Евфимий Касни - 365.  
Еклеснарх - 84.  
Епифаний - 392.  
Еифон, ипифон - 87.  
Ефрем II, митрополит - 261.  
Ефросин, инок - 497,501.
- Забелин, И. - 570,571,576.  
Западная система - 124.  
Запев - 93.  
Захват демеством - 532.  
Зачала - 102.  
Зепалов, Григорий - 551.  
Зиновий Отенский - 475.  
Знаменное пение - 258,507.  
Знаменный распев - 129,258,507.  
Знамя - 129,486.  
Зограф - 251.  
Зоя-София Палеолог - 414.  
Зуб, Лев - 551.
- Иван Лукошко - 477,548.  
Иван Нос - 477-479.  
Ивер - 267.  
Игнатий, диакон - 424.  
Изяслав I, великий князь - 263.  
Иконостас - 291.  
Икос - 370.  
Иларион, митрополит киевский - 250.  
Ипакои (упакои) - 107,293.

- Ирмологий (Ирмолой) - 102,277.  
Исидор, митрополит - 387.  
Исон - 265,442.  
Исполатчики - 559.  
Истинноречие - 495.  
Итацизм - 33.  
Иаков, пономарь - 280.  
Иерусалим - 264.  
Иоанн I, митрополит киевский - 348.  
Иоанн II, митрополит киевский - 261,348.  
Иоанн III, митрополит киевский - 348.  
Иоанн IV, митрополит - 348.  
Иоанн Глика, певец - 344.  
Иоанн III, великий князь московский - 389,390,414,419.  
Иоанн Грозный - 243,390,463,481.  
Иоаким Корсунянин - 248.  
Иоанн Кипрский - 235.  
Иоанн Кукузель - 266,344,379,413,424.  
Иоанн Скотт Еригена - 544.  
Иоанн Цимисхий, император - 252.  
Иоганнес Сальватор - 416,553.  
Иов, патриарх московский - 464.  
Иона, митрополит московский - 387,414.  
Иосиф, патриарх московский - 473.  
Каденции - 325.  
Казанское знамя - 537.  
Канонарх - 88,283.  
Канон - 98,315.  
Калугер (монах) - 287.  
Калеки переходные - 517.  
Катавасия - 111.  
Карташев, А.В. - 200,218,224,225,263,303.  
Кедрен, Георгий, историк - 363.  
Киев - 201,202,206,208,218,241,286,374.  
Киево-Печерский монастырь (Лавра) - 218,219,303.  
Киевский распев - 131.  
Киприан Цамбалак, митрополит - 387,407.  
Кирик, диакон, domestik новгородский - 287,310.  
Кирилл III (II), митрополит киевский - 258,375.  
Кирилл, св. равноапостольный - 208,209.  
Климент, архиепископ новгородский - 294.  
Климент Охридский - 209,210.  
Клирики - 231.  
Клирошане - 231,287,403.  
Клирос - 231.  
Ключ путной - 533.

- Конархистские книги - 167.  
Кондакари - 152,272,358,367.  
Кондакарное знамя (нотация) - 151,153,366,371.  
Кондакарное пение - 25,190,258,365,371,381,398.  
Кондак - 104,365.  
Константинополь - 210,212,222,252,259,381.  
Константин Мономах - 250.  
Константин Порфирородный - 201,224.  
Корела, Тихон - 551.  
Коронис, Иоанн - 344,424.  
Корпорация певцов - 417.  
Копыл, Феодор - 551.  
Котгас, Венеция - 559.  
Крестоносцы - 259,381.  
Крюки - 147,340.  
Кукулион - 104.  
Куприановские листки - 168,213,307.  
Лаврентий - 280.  
Латино-римское исповедание - 389.  
Лжедмитрий I - 577.  
Леон, митрополит - 229.  
Леонид, архимандрит - 481,482.  
Леонинус - 265.  
Ливанова, Т. - 39,498.  
Лик - 233,281.  
Линейная нотация - 160.  
Лисицын, М. - 39,271,294,377.  
Литва - 388,393.  
Литвинов, Паисий - 488.  
Литовское разоренье - 464.  
Литургическое музыковедение - 16,19,20.  
Лица - 443,549.  
Личный вкус - 13.  
Лонгин (Корова), головщик - 487,548.  
Лука, демественник - 287.  
Летописи - 217,228,236,245,250,256.  
Львов, А. - 39,50,82,140.  
Макарий, митрополит московский - 243,288.  
Македонская школа - 210.  
Максим Грек - 521.  
Мануил, кастрат, епископ смоленский - 249,283,374.  
Маркелл Безбородый - 477.  
Мартемиан Шестак - 497.  
Мартирии - 339.  
Мастер - 282,570.

- Матвей, монах - 280.  
Мезенец, Александр - 549.  
Мелизматическая структура - 128,370.  
Мензуральная музыка - 242.  
Металлов, В.М. - 39,41,47,50,186,198,211,216,230,235,243-  
245,266,270-279,320,336-338,354,357,372,393,446,499.  
Мефодий, св. равноапостольный - 202,208,209.  
Минен - 278.  
Митяй - 403.  
Михаил, митрополит киевский - 228.  
Михаил Федорович, царь - 576.  
Многогласие - 467,474.  
Многоголосие - 265,467.  
Монголы - 260.  
Монгольское влияние - 388.  
Москвитин, Лука - 551.  
Московское царство - 390.  
Музыкальная стихия - 77.  
Наонное пение - 186,428.  
Напевы - 129.  
Народная песня - 518.  
Наум клирошанин - 403.  
Начальный певец (см. Головщик).  
Невмы - 128,130.  
Никея - 259.  
Николай Чудотворец, св. - 211,261.  
Никон, патриарх московский - 464.  
Нил, преподобный - 206.  
Нифонт, епископ новгородский - 310,374.  
Новгород - 206,218,389,464.  
Нотации - 324.  
Ноткер, Лабео - 242,553.  
Обиход - 163.  
Обычай - 423.  
Обычный напев - 139.  
Октоих - 164.  
Оксия - 313,334.  
Органум - 544.  
Осмогласие - 120.  
Осмогласники - 124.  
Остромирово Евангелие - 168,199,213,280,313.  
Отроки - 558.  
Охрид - 209,224.  
Павел Алеппский - 41.  
Паликарова-Вердейль, Раина - 209,242.

- Палеовизантийская нотация - 325,334.  
Памва, игумен - 551.  
Памятогласие - 569.  
Пападопуло-Керамевс - 48,213,234.  
Паралитургическое пение - 142.  
Патерик Киево-Печерский - 222.  
Партитуры, безлинейные - 530,544.  
Патриаршие певчие дьяки - 492.  
Пахомий, Логофет - 413.  
Певчие книги - 171.  
Певческий сборник - 170.  
Певческие коллективы - 281.  
Певцы - 228,231,232,281.  
Переводы - 486.  
Переходное время - 577.  
Перикопы - 312.  
Периоды - 20,26.  
Песнь - 98.  
Песненное последование - 290,294,399.  
Петр Великий, император - 571.  
Петр, митрополит - 481.  
Пещное действо - 558.  
Плагальные гласы - 331.  
Подобны - 114,326,349.  
Поддьяки певчие - 492.  
Полати - 292.  
Польша - 391.  
Покров - 345.  
Пометы - 547,551.  
Попевки - 131,325,555,569.  
Почин демеством - 532.  
Праздники - 163.  
Предание - 81,89.  
Преображенский, А.В. - 41,48,51,187.  
Придворный напев - 140.  
Придворная певческая капелла - 139.  
Причастен (Киноник) - 113.  
Прогрессивный метод - 150.  
Произвол - 487.  
Произношение - 322.  
Прокимен - 109.  
Просодийное письмо - 357.  
Псалмодия - 74.  
Псков - 390.  
Путное знамя - 157,456,533.  
Путь - 447,458.

- Раздельноречие - 186,428.  
Разумовский, Д.В., протоиерей - 42,51,187,216,235,339,417,489,520.  
Ралли и Потли - 221,291,364.  
Расшифровка безлинейных партитур - 547.  
Регенсбург - 202.  
Регино Прюмский - 242.  
Респонсорий - 93.  
Реформы - 378,442.  
Ризницы малые - 283.  
Роговы - 476,477.  
Роман Сладкопевец - 346.  
Роспевы - 127.  
Роспевщик - 349.  
Савва Гречин, священник - 280.  
Самогласны - 115.  
Самоподобны - 114,349.  
Секуляризация - 25.  
Симеон, царь болгарский - 209.  
Сергий, преподобный - 397.  
Симиография - 270,277,320,431,446.  
Синайский Эвхологий - 211,234.  
Силлабическая структура - 128,320.  
Симеон Солунский, св. - 294,376.  
Символ веры - 475.  
Сильвестр, протопоп - 480.  
Святополк II Михаил, князь киевский - 264.  
Святой огонь - 264.  
Сольминнизация - 242,265,554.  
Солист - 282.  
Софийский храм, киевский - 283.  
Софийский храм, новгородский - 283.  
Софийский храм, константинопольский - 222,294.  
Соли - 533.  
Смоленский, С.В. - 43,48,51,277,338,354,372,399,466,537.  
Степенны - 108.  
Степенная книга - 242,244,245,250.  
Станицы - 417,492.  
Старообрядцы - 503.  
Стефан, домашник печ. - 284,285.  
Стефан V, папа - 208.  
Стефан Пермский - 464.  
Столовое (знаменное) пение - 26,129,190,258,299,314,443,455,528.  
Столпы - 95.  
Стихира - 93.  
Стихирари - 170,273.

- Столповое знамя - 130,147,324,325.  
Соловей Будимирович - 205.  
Стоглав - 469,474,480,562.  
Строгановы - 478.  
Строка - 542,569.  
Строчное пение - 542.  
Структура музыкальная - 128,337.  
Студийский монастырь - 304,305.  
Седален - 84,92.
- Татарское нашествие - 373,393.  
Типикон (Устав) - 80,83,84,168.  
Типографский Устав - 270,285,302.  
Типы исполнения - 14.  
Трезвоны - 165.  
Тональность - 121.  
Трипеснец - 101.  
Трисоставное сладкогласование - 243.  
Триодь (постная, цветная - пентикостарий) - 165,276.  
Троестрочное пение - 244,543.  
Тропарь - 96.  
Тмутараканское княжество - 268.  
Творец (композитор) - 476.  
Троице-Сергиева Лавра - 397.
- Украина - 188,392.  
Умовение ног - 557.  
Упырь лихой - 227.  
Урбан II, папа - 261.  
Усольский край - 464.  
Усольское мастеропение - 478.  
Усольский перевод - 486.  
Успенский, Н. Д. - 44,187,215,272,274,301,328,373,546.  
Уставник - 285.  
Уставщик - 419.
- Фаддей Никитин - 477.  
Феодор I, Иоаннович - 463.  
Феодор Копыл - 551.  
Феодор Христианин - 479,548.  
Феодосий, преподобный, печерский - 263,347.  
Феопемпт, митрополит киевский - 225,247,348.  
Феофилакт болгарский - 209.  
Феофилакт, патриарх константинопольский - 363.  
Фита - 372,411,508.  
Филарет, уставщик - 488.  
Финдейзен, Н. Ф. - 45,204,205,239,313,390,509,543.



- Фелони, краткие - 283,424.  
Флорос, К. - 357.  
Фонемы - 322,323.  
Франко, Богдан - 56.  
Франкон Кельнский - 545.  
Фортов, И.А. - 482.  
Хабува - 503,508.  
Халдеи - 558.  
Херсонес (Корсунь) - 203,228.  
Хиландарский ирмолог - 277,323.  
Хиროномия - 341-344,357.  
Хомовое пение - 323.  
Хомония - 186,323,425,495.  
Хоры - 292  
Хор - 233,281.  
Царьград - 252.  
Цензурный комитет - 32.  
Цифирная нотация («цифирка») - 162.  
Четыри книги - 167.  
Черверогласник - 124.  
Чин за приливов - 561.  
Чтения - 74.  
Шайдуров, И.А. - 477,551.  
Шествие на осяти - 560.  
Школы - 26,265,469,578.  
Шимон (Симон), варяг - 222.  
Шишикин, Гурий - 488,549.  
Этацизм - 33.  
Экфонетика - 74,307,312,313.  
Экфонетическая нотация - 154,207,213.  
Эволюция - 434.  
Эксапостилларий - 112.  
Эпохи - 191,194.  
Ярослав Мудрый - 218,240,245,255,305,352.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

## Часть I. Сущность и система

Глава 1. ПРЕДИСЛОВИЕ И ВВЕДЕНИЕ.....11

Глава 2. ЛИТЕРАТУРА

*Труды по истории церковного пения. Труды по симнографии и палеографии церковного пения. Труды о формах русского церковного пения и его проблематика. Литература по русскому церковному пению на иностранных языках.....*28

Глава 3. СУЩНОСТЬ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

*Его значение и основные виды исполнения в богослужении православной церкви. Гимнология и гимнография. Виды исполнения богослужебного пения. Градация музыкального элемента в богослужении. Виды исполнения церковных песнопений.....*57

Глава 4. СИСТЕМА РУССКОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ

*Осмогласие. Роспевы и напевы. Паралитургическое пение.....*118

Глава 5. РУССКИЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКИЕ НОТАЦИИ. ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ

*Столповое знамя. Кондакарная нотация. Источники. Певческие и непевческие богослужебные книги. Системы истории русского богослужебного пения.....*145

## Часть II. История. Первая эпоха

Глава 6. ПЕРВЫЙ (ПРЕДНАЧАЛЬНЫЙ) ПЕРИОД.

*Исторические условия на Руси до крещения. Проблема письменных памятников. Первый отдел периода. Христианство в Киеве до крещения Руси. Возможные равносторонние церковно-музыкальные влияния. Свв. Кирилл и Мефодий. Проблема болгарского влияния. Второй отдел первого периода. После крещения Руси до появления письменных памятников богослужебного пения. Проблема влияний заимствований. Браки русских князей и княжен, культурные связи. Преимущества византийской культуры. Проблема первой русской иерархии. Следы глаголицы. Княгиня Анна, греческие певцы. Доместики - демественники. Участие народа в богослужебном пении. Следы византийской культуры. Просветительская деятельность св. Владимира и Ярослава Мудрого. Западные параллели. Проблема трех греческих певцов.....*197

Глава 7. ВТОРОЙ ПЕРИОД (ПЕРИОД КОНДАКАРНОГО ПЕНИЯ).

*Общая характеристика второго периода. Политические обстоятельства. Контакты с западным миром. После*

разделения церквей. Контакты с православным югом и юго-востоком. Письменные певческие памятники второго периода. Певцы и певческие коллективы. Основные черты богослужбных порядков в домонгольской Руси. Экфонетика. Столповое пение. Эволюция языка. Столповая нотация. Хирономия. Русское литургическое творчество. Кондакарное пение.....	257
<b>Глава 8. ТРЕТИЙ ПЕРИОД (ПЕРИОД ГОСПОДСТВА ОДНОГО СТОЛПОВОГО ПЕНИЯ)</b>	
Церковно-политическая обстановка. Митрополиты. Новгород. Ослабление контактов с Западом. Певческие памятники. Размножение монастырей. Ирмологи. Отголоски кондакарного пения. Выдающиеся певцы. Певческое образование. Песнопоручы; возможные южнославянские влияния на пение. Государевы певчие дьяки. Хомония. Азбуки. Предполагаемая реформа нотации. Путь и демество.....	383
<b>Глава 9. ЧЕТВЕРТЫЙ ПЕРИОД (ПЕРИОД РАННЕГО РУССКОГО МНОГОГОЛОСИЯ)</b>	
Общая характеристика периода; церковно-политические условия. Памятники. Стоглавый Собор; многогласие и многоголосие. Выдающиеся певцы и мастера пения. Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки. Хомония. Аненайки и хабувы. Развитие нотации; путевая и демественная нотация. Каванское знамя; введение помет. Неодноголосие (немонодичность). Литургическая драма; малолетние певцы. Строчное пение. Монастырские порядки. Обучение; постановления Стоглава. Смутное время, столкновение с западной литургической музыкой. Итоги первой эпохи.....	460
<b>УКАЗАТЕЛЬ ВАЖНЕЙШИХ ИМЕН И ПРЕДМЕТОВ.....</b>	<b>581</b>

Подписано в печать 22.03.98. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага ПВХИ Гарнитурa «Академия».  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 31,08. Тираж 5000 экз. Заказ № 116.

Издательско-полиграфический комплекс «Звезда».  
614600, г. Пермь, ГСП-131, ул. Дружбы, 34.