

История и теория богослужебного пения

А.Б. Ковалев

Учебное пособие

Предисловие

Предисловие

Предлагаемое учебное пособие «История и теория богослужебного пения» представляет собой опыт систематизации научно-теоретического исследовательского и учебно-практического материала по богослужебному пению, которое сегодня на рубеже XX–XXI веков переживает новый этап своего возрождения и осмысления представителями науки музыкального искусства православной церкви.

Богослужебное пение существовало на Руси с момента ее Крещения в 988 г. и в течение семи веков в общем целом сохраняло свои канонические основы, во многом сформировавшиеся еще в византийской культуре первого тысячелетия. Лишь с середины XVII века произошли кардинальные изменения в системе богослужебного пения, древнерусская церковно певческая культура постепенно становилась достоянием лишь незначительного числа храмов и монастырей, а также старообрядческой среды, в пение господствующей русской церкви были привнесены композиционные принципы западноевропейской музыкальной культуры.

Благодаря легализации церковно приходской жизни, просветительства, миссионерской и церковно издательской деятельности на рубеже XX–XXI веков, к нам постепенно возвращается весь богатейший пласт нашей фундаментальной национальной культуры, в том числе и древнерусского певческого искусства. И отраднo, что этот настоящий кладезь духовной премудрости уже не является достоянием лишь недоступных для широкого круга музыкантов и певчих книгохранилищ или узкоспециализированных научных исследований. Сегодня не только в православных, но и в светских музыкальных учебных заведениях в той или иной

форме осуществляется преподавание древнерусского церковно певческого искусства XI–XVII веков и духовной музыки XVIII–XX веков.

В настоящем учебном пособии использован опыт и методика преподавания предмета «Теория богослужебного пения» в Академии хорового искусства имени В.С. Попова, а также некоторые идеи, разработанные инициатором создания этого предмета Г. Печенкиным на основе концепции исторического развития богослужебного пения В. Мартынова. Важнейшей особенностью данной концепции является рассмотрение богослужебного пения и музыки как различающихся между собой явлений, имеющих разные духовные основания, но исторически пересекающихся как в ветхозаветные времена, так и в последующие эпохи. В учебном пособии также отражен опыт преподавания истории русской духовной музыки автором этих строк в Московской регентско-певческой семинарии.

Цель учебного пособия – дать наиболее целостное представление об историческом развитии и научно-теоретических основах богослужебного пения, заложенных в византийской и древнерусской церковно певческой традиции. Долгие годы богослужебное пение, бытовавшее в Русской Православной Церкви до середины XVII века, считалось «безмолвной» культурой, поэтому в данном пособии особый акцент делается именно на этом историческом периоде. В то же время здесь довольно подробно освещается становление и развитие духовно музыкальной культуры периода второй половины XVII–XX веков в ее различных стилевых проявлениях. Это представляет неперенную актуальность как для восполнения известных пробелов в курсе истории русской музыки, так и для практической деятельности руководителя хора или певчего. Поэтому в учебном пособии предполагается решение следующих задач:

- раскрытия сущности богослужебного пения, его системообразующих канонических основ;
- получения основных сведений об аутентичной крюковой нотации знаменного распева;

- освоения простейших мелодико-ритмических структур знаменного распева;
- освещения сложного и противоречивого исторического пути русского богослужебного пения в его взаимодействии с западноевропейской музыкальной культурой;
- раскрытия взаимодействия канонического и индивидуально авторского подхода к музыкальному воплощению духовных сочинений XVIII–XX веков.

Приобретение навыка слышания самобытного мелоса древнерусских песнопений представляется особенно важным в учебном процессе. Поэтому в качестве дополнительного материала для практических занятий по освоению простейших знаменных песнопений предлагается учебное пособие «Пение на глас» Г. Печенкина [111].

Научно-методическая база пособия представляет собой труды, исследования, практические разработки ученых XX века, рубежа XX–XXI веков. В наиболее общем концептуальном плане, прежде всего, следует отметить фундаментальное исследование И. Гарднера «Богослужебное пение русской православной церкви. Система. Сущность. История» в двух томах, триптих трудов. В Мартынова «История богослужебного пения», «Пение игра и молитва в богослужебно-певческой системе», «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси». Среди работ по Литургике – науке о церковном богослужении выделим труды М. Скабаллановича «Толковый типикон», Архимандрита Киприана (Керна) «Литургика. Гимнография и эортология», А. Шмемана «Евхаристия. Таинство. Царства», Н. Успенского «Византийская Литургия», «Анафора».

Широкому кругу вопросов по истории и теории древнерусского церковно певческого искусства, его преемственности византийской культуре посвящены труды Н. Успенского «Древнерусское певческое искусство», «Образцы Древнерусского певческого искусства», М. Бражникова «Древнерусская теория музыки», «Русская певческая палеография», Г. Вагнера, Т. Владышевской «Искусство Древней Руси», Т. Владышевской «Музыкальная культура Древней Руси», Г. Алексеевой «Древнерусское певческое искусство»,

«Византийско русская певческая палеография», Г. Пожидаевой «Певческие традиции Древней Руси», Д. Шабалина «Певческие азбуки Древней Руси», «Древнерусская музыкальная энциклопедия». Следует также отметить работы выдающихся ученых медиевистов рубежа XIX–XX вв. прот. И. Вознесенского, прот. В. Металлова, А. Преображенского, прот. Д. Разумовского, С. Смоленского, а также исследователей последней четверти XX – начала XXI вв. Ю. Артамоновой, М. Богомоловой, З. Гусейновой, Н. Денисова, Н. Заболотной, Н. Захарьиной, Б. Карастоянова, А. Конотопа, А. Кручининой, И. Лозовой, М. Макаровской, Е. Мещериной, Н. Парфентьевой, Н. Парфентьева, Н. Рамазановой, Н. Серегинной, О. Тюриной, Е. Шевчук, Б. Шиндина и многих др. исследователей.

Отдельным периодам истории богослужебного пения (ветхозаветного, византийского, древнерусского в связи с господством тех или иных распевов нотаций) посвящены работы Е. Коляды «Музыкальные инструменты в Ветхом Завете», Е. Герцмана «Византийское музыкознание», Н. Заболотной «Музыкальная культура Древней Руси в певческих рукописях XI–XIV веков», В. Беляева «Раннее русское многоголосие», М. Богомоловой «Знаменная монодия и безлинейное многоголосие на примере Великой Панихиды».

Истории русской духовной музыки XVIII–XX веков значительное внимание уделено в трудах Н. Герасимовой – Персидской, Н. Гуляницкой, Е. Гущиной, И. Дабаевой, С. Зверевой, А. Кандинского, Ю. Келдыша, А. Лебедевой-Емилиной, Е. Левашева, Л. Малацай, А. Наумова, Ю. Паисова, А. Полторухина, Н. Плотниковой, Вл. Протопопова, М. Рахмановой, С. Хватовой и др. Особо следует отметить серию книг «Русская духовная музыка в документах и материалах», внесшую значительный вклад в изучение богослужебно певческих традиций и авторской духовной музыки, исследование Н. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века».

Рассмотрение вопросов теории богослужебного пения предполагает также подключение отдельных трудов по общим музыкально – теоретическим проблемам. Непременную важность

в создании научной базы данного пособия имеют работы В. Медушевского, Ю. Холопова, В. Холоповой.

Учебное пособие состоит из двух частей. В первой части помещены необходимые сведения из Литургики – науки о церковном богослужении, так как само пение неотделимо от совершения богослужения. Здесь дается понятие об истории богослужения, устройстве храма, священнодействиях, суточном, недельном и годовом богослужебных последованиях, а также о структуре наиболее распространенных в церковной практике богослужений – Всенощного бдения и Литургии.

Вторая часть целиком посвящена богослужебному пению и состоит из четырех глав. Первая глава носит вступительный характер и обозначает суть проблемы происхождения богослужебного пения, его канонических основ, соотношения с музыкальным искусством.

Во второй главе рассматриваются основные исторические этапы становления и развития церковного пения в Ветхом и Новом Завете. Даются необходимые представления о гимнографии, системе осмогласия, нотациях, дальнейшем пути развития пения византийской традиции, а также об истоках древнерусского богослужебного пения.

И наконец, в третьей и четвертой главах представлен исторический обзор различных этапов развития русского богослужебного пения, становления системы распевов, реформирования богослужебно-певческой системы в середине XVII века, а также возникновения и развития русской духовной музыки второй половины XVII–XX веков в ее различных стилевых проявлениях.

Пособие снабжено библиографией, пятью приложениями. Особо следует отметить приложение № 4, где помещены примеры древнерусских песнопений в параллельном изложении крюковой, безлинейной и линейной нотациями с указанием попевок.

Автор выражает глубокую признательность докторам искусствоведения М.П. Рахмановой, профессорам Г.В. Алексеевой, Н.М. Зейфас, кандидатам искусствоведения А.В. Лебедевой – Емелиной, профессору И.П. Дабаевой, доцентам

М.В. Макаровской, М.В. Цукановой, О.П. Цукановой. кандидату богословия диакону Николаю Нефедову, а также преподавателю кафедры древнерусского певческого искусства Санкт – Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского – Корсакова Т.В. Швец, преподавателю и головщику Г.Б. Печенкину за помощь и консультации, необходимые для подготовки пособия к изданию.

Часть первая. Православное богослужение

Сведения из Литургики

1. Общие сведения о богослужении

Понятие и происхождение богослужения, храм и его устройство, священнослужители и их иерархия, священнодействия.

Богослужбное пение не существует вне самого богослужения. И поэтому прежде чем перейти к изучению основной части нашего предмета, необходимо получить хотя бы самые общие представления о православном богослужении, его законах, особенностях, вытекающих из самого строя жизни христианина, учения Церкви. Поэтому обратимся к сведениям из *Литургики* – науки о богослужении. Слово *Литургика* одного корня со словом *Литургия*, которое у древних эллинов означало «общее дело», служение совершаемое для народа или средствами широких слоев народа. Причем это служение могло вовсе и не подразумевать служение Богу. Так, например, под словом «Литургия» понималось «устройство гимнастических упражнений», организация торжественных процессий, устройство народных общественных угощений и т.д. [2 7]

Христианство приняло этот древнегреческий термин для обозначения своего общественного служения как в самом широком смысле (для богослужения вообще), так и в более конкретном (евхаристическое богослужение). Отсюда и *Литургика* является наукой о богослужении вообще.

Понятие богослужения. Богослужением в широком смысле этого слова является внешнее выражение Богопочитания, исповедание веры, угождение Богу добрыми мыслями, словами и делами.

Православное церковное богослужение обычно включает в себя чтение и пение священных текстов, проповедь, а также определенные действия, совершаемые по установленному порядку или чину. Само слово *Церковь* по-гречески означает *собрание*. Следовательно, православное церковное богослужение является службой общественной, представляющей собой сослужение народа и священнослужителя, законно поставленного на это дело через таинство *рукоположения* (хиротонии).

Целью общественного церковного богослужения служит единение всей Церкви в своем молитвенном устремлении к Богу, вознесение благодарения своему Небесному Отцу, получение от Господа благодатных сил для святой жизни. Общественное богослужение является организующим началом жизни всей Церкви, каждой конкретной общины и каждого христианина. О необходимости неустанно совершать совместную молитву свидетельствуют слова Священного Писания: «Не будем оставлять собрания своего как есть у некоторых обычай, но будем увещевать друг друга и тем более, чем более усматриваете приближение дня оного (Суда)» (Евр.10:25). Всеобщая соборная молитва, в единомыслии возносимая Господу во святом храме, есть проявление взаимной любви всех присутствующих на богослужении и следовательно, исполнение одной из важнейших христианских заповедей данной Иисусом своим ученикам апостолам: «Заповедь новую даю вам да любите друг друга как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин.13:34).

Церковные богослужения бывают постоянными и повременными. Постоянные богослужения совершаются ежедневно в определенное время суток, а повременные (или частные) – по необходимости или требованию отдельных членов церкви. Отсюда и их название – *требы* (Молебен, Панихида, Крещение, Венчание и т.п.).

Во второй половине первого тысячелетия по Р. Х. появились церковные уставы, заложившие основы богослужебных традиций христианской церкви, согласно апостольской заповеди *вся же благообразно и по чину вам да бывают* (1Кор.14:40)¹. Это, прежде всего уставы Иерусалимский и Студийский. Первый связан с именем преп. Саввы Освященного и знаменитой палестинской Лаврой, носящей имя этого великого подвижника, и сыгравшей важную роль в становлении монашества. Вторым – являлся уставом Студийского монастыря в Константинополе. Студийский устав (Типикон Алексея Студита, патриарха Константинопольского) был перенесен преп. Феодосием Печерским в Киев около 1065 г., и оттуда распространился по русской земле. С конца XIV века в русской церкви службы

совершаются по Иерусалимскому уставу, который претерпевал некоторые изменения и дополнения вплоть до последней четверти XVII века. Богослужебная книга, содержащая уставные указания по совершению богослужения называется *Типиконом* (с греч. «тип», «образ», «порядок»).

Храм и его устройство. Храмом принято именовать помещение, в котором собираются верующие для совершения общественного богослужения. Святой храм освящен Божественной благодатью, является соединением мира небесного и земного, горнего и дольного, и тем самым призван объединять людей для служения Богу. Сам Господь Иисус Христос определил назначение храма как *Дом молитвы* (Лк.19:46). Первым христианским храмом была сионская горница, в которой Иисус Христос совершал со Своими учениками Тайную Вечерю, где заповедал причащаться Его Тела и Крови.

Несколько слов об истории создания храма. В ветхозаветные времена, до того момента как Господь Бог повелел Моисею создать переносной храм – *скинию*, богослужения совершались свободно на открытых местах. Не было ни святых храмов, ни священнослужителей. Богослужения совершались под открытым небом, на местах озаменованных каким – либо важным религиозным событием, или самой обстановкой, располагающей к молитве – в горах и дубравах. Установленных молитвословий тоже не было. Люди молились теми словами, какие им подсказывало их собственное чувство и настроение.

После создания Моисеем, по повелению Божию, определенного места для совершения богослужения – скинии, оно стало совершаться от лица всего народа. Тогда же были установлены время, священные лица и сами формы богослужения, жертвы на разные случаи, праздники.

Впоследствии Господь дозволил царю Соломону заменить скинию постоянным храмом. Этот храм был выстроен Соломоном в Иерусалиме на горе Мориа.

Иисус Христос, уча поклоняться Небесному Отцу на всяком месте, тем не менее посещал и храм Иерусалимский. Апостолы

вначале ходили в тот же храм для своих частных молитв, но для совершения таинства Причащения избирали особенные места, которые стали называться церквами или храмами: «И каждый день единодушно пребывали в храме и, преломляя по домам хлеб, принимали пищу в веселии и простоте сердца» (Деян.2:46). Эти церкви в апостольские времена отличались от прочих домов только своим высоким назначением. И во времена гонений долго христиане не имели особых помещений для молитвы и совершали богослужения в частных домах, катакомбах и других уединенных местах. Специально устроенные для богослужений благолепные здания христиане начали строить с IV века, когда при Констанине Великом христианство было объявлено государственной религией.

Самая древняя форма христианских церквей представляла собой продолговатый *четыреугольник* с выпуклой передней частью наподобие корабля. Но с IV в. храмам начали придавать форму *восьмиугольную, круглую и крестообразную*. Каждая из них имеет свое символическое значение. Так, устройство храма наподобие корабля, внушает верующим, что чрез море жизни может провести нас в небесное пристанище только церковь. *Восьмиугольная* форма означает, что церковь подобно путеводной звезде сияет в этом мире. *Круглая* символизирует вечность, а крестообразная напоминает, что крест составляет истинное основание церкви. Здание завершается сверху куполом, который олицетворяет собой небо, куда должны стремиться все желания и мысли верующих. На вершине купола ставится крест, в знамение того, что христианский храм посвящен для славословий Распятого на Кресте. Часто храм имеет еще четыре купола, как символ четырех апостолов евангелистов – Матфея, Марка, Луки и Иоанна, благодаря которым до нас дошло учение Господа Иисуса Христа.

Подобно ветхозаветному храму, который разделялся на три части: *святое, святых святилище и двор*, в православном храме существуют *алтарь, средняя часть храма (корабль или наос) и притвор*.

Как *святое святых*, так и *алтарь* символизирует Царство Небесное. В Ветхом Завете во святое святых никто не мог

входить, кроме первосвященника, которому это позволялось только один раз в год с кровью очистительной жертвы, ведь Царство Небесное после грехопадения было закрыто для человека. Первосвященник был прообразом Христа и это действие его знаменовало людям, что придет время, когда Христос через пролитие Своей крови, крестные страдания откроет Царство Небесное для всех. Вот почему когда Христос был распят на Кресте и «испустил дух», завеса в храме, закрывавшее святое святых разорвалась надвое²; с этого момента Христос открыл врата Царствия Небесного для всех, кто с верою приходит к нему.

Алтарь составляет восточное отделение храма. Сам Господь Бог Иисус Христос для нас есть «восток», от него нам воссиял вечный Божественный Свет («Солнце правды», «С высоты Востока», «Восток имя ему»). Иногда в одном храме устраивается несколько алтарей. Алтари, примыкающие к главному, называются *приделами*.

В алтаре совершаются особые священнодействия – таинство преложения Хлеба и Вина в Тело и Кровь Христову на Божественной Литургии, и здесь находится самое святое место во всем храме – *престол*, на котором невидимым образом присутствует сам Господь как Царь и Владыка Церкви. Форма престола всегда бывает четырехугольная, в знамение того, что на нем предлагается Божественная трапеза для всех четырех стран света. Престол находится посередине алтаря и украшен двумя одеждами: нижнею – белою из полотна и верхнею – из более дорогой материи, большей частью из парчи. На престоле помещается освященный архиереем шелковый плат (платок) – *антиминс* (с греч «вместопрестолie») с изображением на нем положения Иисуса во гроб и обязательно с зашитой на другой его стороне частицей мощей какого-либо святого, так как в первые века христианства Литургия совершалась на гробах мучеников. Без антиминса нельзя совершать Божественную Литургию.

В северной части алтаря (слева от престола) располагается *жертвенник* – небольшой стол, украшенный со всех сторон

одеянием. На нем приготавливаются дары для таинства Причащения.

За престолом находится небольшое возвышение, называемое *горним местом*. На нем расположен трон епископа, а рядом седалища для священников. Перед горним местом горит семисвещник – светильник с семью лампадами. Он изображает семикратные дары Духа Святого. По слову св. апостола Иоанна «От престола исходили молнии и громы, и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих» Откр.4:2–40.

В алтаре также находится *кадило* или *кадильница*, употребляемое для каждения фимиамом (ладаном). Каждение установлено еще в ветхозаветной церкви Самим Богом.

С правой стороны от алтаря помещается ризница, где хранятся ризы – священные одежды, употребляемые при Богослужении, а также книги по которым совершается Богослужение.

Алтарь отделяется от средней части храма церкви особой перегородкой, уставленной иконами, и называемой *иконостасом*. В иконостасе трое дверей. Средние из них, большие, называются *царскими*, потому что ими невидимо проходит Сам Царь Славы³. Царские врата украшаются изображением на них икон Благовещения и четырех апостолов евангелистов. Сверху помещается икона Тайной Вечери. Направо от царских врат помещается икона Спасителя, а налево – икона Божией Матери. Справа от иконы Спасителя помещается храмовая икона, то есть изображение праздника или святого, в честь которого освящен храм или придел храма.

Двое других врат, боковые, называются одни – *южными*, а другие – *северными* (по отношению к частям света).

Алтарь обычно находится на возвышении, которое переходит в среднюю часть храма. Это возвышение перед иконостасом называется *солея*. По краям солеи около стен храма устраиваются *клиросы* для чтецов и певцов.

В середине солеи против царских врат находится *амвон* (восхождение). На амвоне дьякон произносит ектении и читает Евангелие. Здесь же на Божественной Литургии преподается

верующим святое Причастие. Амвон знаменует собой камень, с которого Ангел благовествовал о Воскресении Христовом. В кафедральных соборах посреди храма ставится еще амвон архиерейский, на котором архиереи облачаются и стоят при начале Литургии, во время молебнов и при некоторых других церковных службах.

Средняя часть храма соответствует ветхозаветному святилищу. В святилище никто не имел право входить, кроме священников. В средней части православного храма могут находиться все верующие (мужской пол на правой стороне, женский – на левой), потому что теперь ни для кого не закрыто Царство Божие.

Притвор соответствует двору ветхозаветного храма, теперь существенного значения не имеющий. В древности здесь стояли оглашенные, которые готовились стать христианами, еще не принявшие таинство святого Крещения. В притворе обычно совершается лития Всенощного бдения, а также прочие действия, предусмотренные уставом. Здесь же обычно стоит канон – стол для поминовения усопших.

Священнослужители и их иерархия. С апостольских времен в церковной иерархии существует три степени священства: *епископы, пресвитеры* (священники) и *дьяконы*. Все они называются священнослужителями, потому что через таинство священства (хиротонии или рукоположения) получают благодать Святого Духа для служения Церкви Христовой совершать богослужения, таинства, проповедовать, учить людей христианской вере, управлять церковными делами.

Высший чин в Церкви составляют *епископы*. Они могут совершать все таинства (рукополагать священников и дьяконов освящать антиминсы и миро) и все церковные службы. Наиболее заслуженные епископы называются архиепископами, митрополитами. Епископы древних столиц в Римской империи – Иерусалима, Константинополя, Александрии, Рима на IV Вселенском соборе получили титул патриархов.

Второй священный чин составляют *священники* (по греч. *иереи* или *пресвитеры*). Они могут совершать все церковные

службы, кроме таинств рукоположения, освящения мира и антимины. Ведению священника подчинена церковная община.

Низший священный чин составляют *дьяконы* (с греч «служители»). Они участвуют в совершении богослужения, таинств, но сами совершать их не могут.

Священнодействия. Богослужение складывается из двух основных форм: словесной и священнодейственной. К *словесной* форме относится все, что читается и поется на богослужении: молитвословия, произносимые священнослужителями в алтаре, прошения, возглашаемые дьяконом, чтение Священного Писания, песнопения и т.п.

К области *священнодействия* относятся действия, совершаемые во время богослужения, как исключительно священнослужителями (каждение храма, благословение священника), так и всеми присутствующими на богослужении (крестное знамение, поклоны и коленопреклонения, возжжение свечей и т.п.).

Крестное знамение. Обычай совершения крестного знамения во время молитвы существует с времен апостольских. Для изображения на себе креста восточные христиане слагают вместе три первые перста правой руки: большой, указательный и средний, приклоняя при этом безымянный и мизинец к ладони, и делают ими крестообразное движение от чела к чреву и от правого плеча к левому. Соединение трех перстов означает нашу веру во Святую Троицу: Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого, два же пригнутые перста символизируют два естества Сына Божия Иисуса Христа: божественное и человеческое⁴. Крестное знамение полагаем на чело (лоб), чтобы освятить ум и мысли наши, на чрево (живот) – чтобы освятить сердце и чувства, на плечи – для освящения телесных сил и призвания благословения на дела рук наших. Крестным знамением мы призываем имя Божие и славословим Бога, поэтому оно совершается обычно при словах «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа», или при любом другом начале молитвы и словах «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу». Как не подобает призывать имя Божие всуе, то есть без надобности и неблагоговейно, так и крестное знамение не следует творить часто и поспешно, а тем

более небрежно, превращая его в бессмысленное движение рукой. Соединяя крестное знамение с молитвою мы этим самым умоляем Бога принять наши мольбы, благодарения и славословия ради крестных заслуг Его Божественного Сына.

Поклонение и коленопреклонение служат выражением наших благоговейных чувств к Богу, нашей любви и смирения перед ним.

2. Три круга богослужений. Богослужения суточного круга

Суточный, седмичный (недельный) и годовой богослужебный круг, богослужения суточного круга: вечернее, утреннее и дневное.

Все церковные богослужения, относящиеся к группе *постоянных*, совершаются периодически и образуют три круга (цикла): *суточный*, *седмичный* (недельный) и *годовой*. Так, например круг суточный совершается в течение суток и затем повторяется снова. Таким же образом проходят седмичный и годовой циклы. В соответствие с этим все молитвословия, чтения и песнопения посвящены событиям, приуроченным либо к определенным часам суток, либо к дням седмицы или года.

Существенное отличие служб суточного круга в том, что их молитвословия, чтения, песнопения являются неизменными и служат основой общественного богослужения. Службы суточного круга совершаются совместно со службами седмичными и годовыми. И, соответственно на богослужении произносятся молитвословия, чтения и песнопения, относящиеся как к определенному времени суток, так и дню недели или года. Последование служб суточного круга изложено в богослужебной книге *Часослов*.

В течение одних суток совершаются следующие богослужения: *Девятый час*, *Вечерня*, *Повечерие*, *Полунощница*, *Утренняя*, *Первый час*, *Третий час*, *Шестой час* и *Божественная Литургия*. Поскольку Первый час обычно присоединяется к Утрени, а Божественная Литургия является «выше прочих служб», ибо в ней мы соединяемся с Тем, Кто уже живет за пределами времени, всех церковных служб считается семь – по числу даров Святого Духа – премудрости, разума, совета, крепости, ведения, благочестия и страха Господня (Ис.11:2–3).

О седмичном числе молений говорит и пророк Давид: «Седмерицею днем хвалих Тя о судьбах правды Твоя» (Пс.118, 164)⁵.

Каждая из названных служб должна совершаться отдельно, как это бывает во многих православных монастырях, где непрестанно совершается молитва и службы равномерно распределены на протяжении суток. В приходских общинах молитвенные собрания бывают обычно 2 (реже 3) раза в сутки, поэтому совершение суточных богослужений переносится на утренние или вечерние часы. Таким образом, при условии совершения полного суточного цикла, его службы объединяются в три группы: вечернее богослужение (Девятый час, Вечерня, Повечерие), утреннее (Полунощница, Утренняя, Первый час) и дневное (Третий час, Шестой час, Литургия).

Вечернее богослужение. Начало каждого богослужения приурочено к определенному времени суток, в которое произошло то или иное событие Священной истории.

Во время земной жизни Иисуса Христа день и ночь делились на четыре части. Ночь – на четыре стражи: первая стража – вечер с 7 до 10 часов по современному счету, вторая – полночь, третья – петлоглашение, четвертая – утро. День разделялся на 1-й, 3-й, 6-й, 9-й часы. В «Настольной книге священнослужителя» приводится следующая схема-таблица суточного времени по Священному Писанию, Типикону, современному счету⁶.

Суточное время

1. По Священному Писанию

Ночь (части ночи)				День (части дня)
1-я стража. Вечер	2-я стража. Полночь	3-я Петлоглашение (пение петуха)	4-я стража. Утро	11-й час 33-й час 66-й час 99-й час

2. По Типикону (византийское).

Ночь (часы)	День (часы)
1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12

Соответствие времени по Типикону современному счету.

После вечерняя суток)	полудня (2-я половина	После полуночи Раннее утро	Позднее утро	После дневная суток)	полудня (1-я половина
7,8,9	10,11,12	1,2,3	4,5,6,7,8,9	10,11,12	1,2,3 4,5,6

Девятый час по-современному счету соответствует времени от 4 до 6 часов дня.

Какое событие вспоминает в это время церковь? Господь Иисус Христос предал свой дух Богу в девятый час (Мф.27:46–50). Служба *Девятого часа* установлена в воспоминание предсмертных страданий и смерти Спасителя, заповедь совершать молитву в этот час изложена в Апостольских постановлениях.

Службы часов весьма схожие, и состоят из трех псалмов, тропарей, в которых повествуется о воспоминаемых на данном богослужении событиях, молитвословий. Девятый час совершается обычно перед Вечерней «прежде солнечного захождения» (Типикон гл. 1). И хотя по уставу его полагается соединять вместе с Вечерней, Девятый час относится к богослужению прошедшего дня.

По уставу Девятый час может служить в притворе или основной (средней) части храма (Типикон гл. 1). В дни Великого поста и в последовании *царских часов* он совершается в храме.

Вечерня. Эта служба является *началом* суточного круга. Творение мира началось вечером: «И был вечер, и было утро » (Быт.1:5). По этому в вечернем богослужении Святая Церковь прежде всего прославляет Бога как Творца Вселенной и Промыслителя о человеке, напоминает о грехопадении наших прародителей, побуждая верующих к осознанию своих грехов и молитве ко Господу о их прощении. Своим содержанием Вечерня указывает на времена Ветхого Завета (сотворение мира, мольбы к Богу о различных нуждах после грехопадения, ожидание Спасителя) и благовестия Архангела Гавриила Пресвятой Деве Марии.

Вечерня бывает *вседневная малая и великая*.

Вседневная вечерня обычно совершается в дни, когда не бывает особых праздников с полиелеем.

Малая вечерня представляет собой сокращенный чин Вседневной вечерни и совершается перед Всенощным бдением.

Великая вечерня служит в день особого праздника «по еже зайти солнцу мало» (Типикон гл. 1). Она совершается отдельно от Утрени или соединяется с ней (Всенощное бдение). О

чинопоследовании *Великой* вечерни подробнее будет рассказано в разделе о Всенощном бдении.

На *Повечерии* приносится благодарение Богу перед отходом ко сну. Со службой Повечерия Святая Церковь соединяет воспоминания о сошествии Иисуса Христа во ад и освобождении праведных от власти князя тьмы – дьявола побуждает православных христиан молиться Богу о прощении грехов и сподоблении Царства Небесного, молит Пресвятую Богородицу как Предстательницу перед Иисусом Христом.

Повечерие бывает *малое и великое*.

Малое повечерие совершается в обыкновенные дни после Вечерни, когда не служитя Всенощное бдение и не совершаются особые празднества.

Великое повечерие служитя в дни Великого поста и на двенадесятые праздники: Рождества, Богоявления, Благовещения, где оно входит в состав Всенощного бдения и соединяется с Утреней. На Великом повечерии поется песнопение *С нами Бог* (стихи из книги пророка Исаии).

Утреннее богослужение. *Полунощницей* называется церковная служба, совершаемая в полночь или в любой час ночи до утра.

Обычай освящать богослужением полунощное время основывается на примере самого Господа: «В те дни взошел Он на гору помолиться и пробыл там всю ночь в молитве к Богу» (Лк.6:12). Его примеру подражали апостолы: «Около полуночи Павел и Сила молясь воспевали Бога » (Деян.16:25). Особо широко полунощное моление было распространено в первые века христианства во время гонений, так как ночное время было наименее опасным для совершения богослужений.

Совершение Полунощницы как церковного богослужения установлено в воспоминание о молитвенном подвиге Христа Спасителя перед его крестными страданиями (моление о Чаше в Гефсимании – Мф.26:36), а также для напоминания о втором пришествии Сына Божия и Страшном суде. Пришествие Господа совершится в Полночь, и поэтому необходимо бодрствовать духом и в ночные часы, чтобы достойно встретить Господа. Об

этом говорится в евангельской притче о десяти девах (Мф.25:1–13).

Полунощницы бывают *вседневная субботняя и воскресная*. Все они совершаются согласно дню седмицы и указаниям устава.

Утренняя также получила свое наименование от времени своего совершения. Она начинается перед восходом солнца (4-я стража), и тем самым располагает молящихся к благодарению Господа за успокоение во время истекшей ночи, и за дарование наступающего дня.

Освятить утро дня соответствующими времени молитвословиями и песнопениями – обычай очень древний. Евсевий епископ Кесарийский (IV в.) называет издревле установленными и сложными псалмы и песни, которыми прославляется Божество Иисуса Христа на утреннем богослужении. Первоначально основное содержание Утрени составляли хвалебные псалмы, а сама служба называлась чином хвалений. По мере развития христианской гимнографии умножился и обогатился состав утреннего богослужения.

Согласно особенностям чинопоследования существует три разновидности богослужения: Утрени *вседневная* (непраздничная), *славословная* (с пением Великого славословия), полиелейная (с пением Полиелея). Утренняя с пением *Полиелея* входит в состав Всенощного бдения (подробнее об этом см. в разделе, посвященном Всенощному бдению).

Вседневная утренняя совершаемая в седмичные дни Великого поста и в дни поминовения усопших, имеет ряд уставных особенностей, связанных с наличием тех или иных изменяемых песнопений и чтений. Так, например, в эти дни после шестопсалмия вместо утреннего припева «*Бог Господь*» поется «*Аллилуия*», что указывает на особо покаянный характер этих служб, тогда как пение «*Бог Господь*» указывает на их торжественность.

Служба *Первого часа* по времени соответствует 7–9 часам утра, когда Иисус Христос был приведен от первосвященника Каиафы к Пилату и осужден на смерть. Содержание этой службы

– освещение молитвой уже наступившего дня. По уставу Первый час обычно присоединяется к Утрени, за исключением дней, когда совершаются царские часы.

Дневное богослужение. Службы *Третьего и Шестого* часа приняты Святой Церковью от древних времен. Эти часы сделались особо важными для христиан по значимости совершившихся в них событий: с Третьим часом связаны воспоминания о суде Пилата над Спасителем, мучениях, которые Он претерпел в претории (претор с лат. – судебное место где заседал начальник римский), а также о Сошествии Святого Духа на апостолов, на Шестом часе вспоминаются шествие Спасителя на крестные страдания и Его крестная смерть.

В зависимости от совершения в различные периоды годового круга часы бывают *великопостные, всedневные, великие (царские), пасхальные.*

Великопостные часы совершаются, помимо седмиц Великого поста, также в среду и пяток Сырной седмицы, с понедельника по среду Страстной седмицы. Их уставные особенности: пение тропарей и кондаков данного часа, а также чтение покаянной молитвы преп. Ефрема Сирина «Господи и Владыко живота моего».

Царские часы совершаются накануне двенадесятих праздников: Рождества Христова и Богоявления, а также в Великий пяток. На этих праздниках Первый, Третий, Шестой и Девятый часы соединяются вместе. Царскими они называются отчасти потому, что в древности на них всегда присутствовали византийские императоры.

Состав молитвословий, чтений и песнопений на царских часах значительно отличается от последования часов всedневных. Здесь читаются особые псалмы, тропари, а также отрывки из Священного писания – паремии, послания апостолов, Евангелие.

Пасхальные часы служатся в течение всей Светлой Пасхальной седмицы и отличаются не только составом песнопений, но и структурой, включающей в себя исключительно пасхальные песнопения.

Вседневные часы бывают во все остальные дни года. Их уставные особенности – вместо тропаря и кондака часа читаются тропарь и кондак праздника или дня.

Если по каким-либо причинам в храме не совершается Божественная Литургия, то после последования часов служатся так называемые *изобразительны*. Это краткая служба, совершавшаяся пустынниками вместо Божественной Литургии, которая своими молитвословиями и песнопениями являлась ее изображением или подобием. В состав изобразительных входят те песнопения Литургии, во время которых не происходит священнодействий, связанных с Освящением, Возношением и Причащением Святых Даров. Это 102, 145 псалмы, гимн «Единородный Сыне», стихи заповедей блаженств, Символ веры, молитва «Отче наш», прочие песнопения и молитвословия.

3. Богослужения седмичного (недельного) круга

Седмичный круг и система осмогласия, день Воскресения Христова, дни седмицы в новозаветные времена – понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота и воспоминаемые события: ветхозаветная суббота и история ее празднования.

Традиция ежедневного совершения церковных служб восходит к апостольским временам «И каждый день единодушно пребывали в храме и преломляя по домам хлеб, принимали пищу в веселии и простоте сердца» (Деян.2:46). По примеру христиан апостольских времен Православная Церковь освящает все дни седмицы совершением церковных служб. В их содержании отражено желание святой Церкви придать богослужению не только молитвенно созерцательный, но и дидактический поучительный характер. Окончательно эта задача была решена преп. Иоанном Дамаскиным, который в основу богослужений седмичного круга, совершаемых по книге Октоих, положил свое догматическое сочинение «Точное изложение православной веры». Таким образом недельный или седмичный круг теснейшим образом связан с *системой осмогласия*, регулирующей последование богослужебных текстов и соответствующих им напевов, распределенных на восемь групп (гласов)⁷. В течение одной седмицы с Воскресенья (Недели) по субботу господствует один из восьми гласов. А полный круг из восьми гласов, совершаемый в течение восьми недель, называется осмогласный столп. В течение года проходит шесть осмогласных столпов.

Содержание и порядок богослужений каждого из дней седмицы определяется содержанием и структурой упомянутого сочинения преп. Иоанна Дамаскина, включающего в себя догматы вероучения и историю «домостроительства нашего спасения» [4 54], т.е. историю христианской церкви Ветхого и Нового Завета. Каждая из служб седмичного цикла наряду с неизменяемыми, содержит и изменяемые песнопения и чтения, относящиеся к какому-либо из дней седмицы.

Началом седмичного круга является день **Воскресения Христова**. Славянское название этого дня – Неделя (отдых,

покой) соответствует названию ветхозаветной субботы (древнеевр. – *шаббата*), однако его предназначение совершенно иное. Воскресное (недельное) богослужение – самое важное по своей значимости из всех дней седмицы. Его называют «малой Пасхой», так как в каждый первый день седмицы мы вспоминаем события, связанные со светлым Христовым Воскресением. Уставные особенности этого дня отличают Воскресение не только от прочих дней седмицы, но и от многих больших праздников особой торжественностью и протяженностью богослужения. Наряду с пением особых воскресных песнопений, утренних тропарей, «Ангельский собор», повествующих о приходе ко гробу Господа жен мироносиц песни «Воскресение Христово видевше» евангельской стихиры, где излагаются события, относящиеся к читаемому на утрени евангельскому отрывку, увеличивается общее количество стихир на «Господи воззвах», на стиховне, на хвалитех. При совмещении воскресного дня с празднованием памяти какого-либо святого или Пресвятой Богородицы, воскресные песнопения преобладают. Празднование Воскресения отменяется лишь при совпадении первого дня седмицы с Господскими двенадцатыми праздниками Рождества Христова, Богоявления, Входа Господня в Иерусалим, Святой Троицы, Преображения, Воздвижения.

Второй день седмицы – *понедельник* (первый день после Недели) посвящен празднованию небесных Бесплотных сил, занимаемых после Божией Матери (которая прославляется ежедневно) первое место в лике святых сотворенных раньше человека и посылаемых Богом на помощь людям для достижения спасения.

В третий день седмицы – вторник (второй день после Недели) мы вспоминаем ветхозаветных пророков, как провозвестников Царствия Христова на земле, и особенно честному и славному пророку – Предтече и Крестителю Господню Иоанну, который перстом указал на Агнца Божия, взявшего на себя грехи мира (Ин.1:29).

Со *средой* (середина седмицы) мы вступаем в новозаветные времена. В среду и пятницу (пятый день после Недели) Святая

Церковь вспоминает страдания Иисуса Христа, его предание истязателям и крестную смерть. Поэтому в эти дни особое поклонение мы возносим Честному и Животворящему Кресту Господню – орудию спасительных страданий и искупительной смерти Иисуса Христа. Пресвятая Богородица разделяла все скорби своего Сына и Бога. Поэтому в названные дни в текстах службы поминается и Мать Божия.

В четверг (четвертый день после недели) Церковь прославляет апостолов – первых провозвестников Евангелия о совершившемся искуплении человека, а в их лице и всех пастырей Церкви. В этот же день особо почитается один из великих вселенских святых – святитель и чудотворец Николай архиепископ Мирликийский, как преемник благовестнического апостольского служения.

В субботу закончено творение мира Богом. Этот день указывает преимущественно на вечный блаженный покой, ожидающий верных рабов его в единении с Богом. Суббота посвящена воспоминанию и почитанию всех святых, прославленных святой Церковью, и всех усопших православных христиан. За субботним днем вновь следует Воскресный день (Неделя), который является одновременно первым и восьмым днем, символизирующим переход в Вечность.

История празднования ветхозаветной субботы. Субботой в ветхозаветные времена у евреев, подобно неделе у славян назывался и седьмой день седмицы и вся седмица целиком. Так например, первый день седмицы именовался *единые от суббот* или *первая суббота* (Мф.28:1, Мк.16:9, надписание псалма 23), второй – вторые субботы (надписание псалма 47) и т. д.

Значение дня субботнего установлено Богом при сотворении мира. И благословил Бог седьмой день и освятил его, ибо в онный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал (Быт.2:3). О необходимости соблюдения и почитании субботнего дня гласит восьмая заповедь Господня: «Помни день субботний, чтобы святить его, шесть дней работай и делай в них всякие дела твои, а день седьмой – суббота Господу Богу твоему» (Исх.20:8–10). Но еще прежде, чем дана была восьмая заповедь,

израильтяне соблюдали субботу в пустыне. «В шестой же день собрали хлеба вдвое по два гомора на каждого. И пришли все начальники общества и донесли Моисею. И Моисей сказал им: вот что сказал Господь – завтра покой святая суббота Господня, что надобно печь – печите, и что надобно варить – варите сегодня, а что останется, отложите и сберегите до утра (Исх.16:22–23).

Об установлении богослужения в субботний день с праздником труб и принесением жертвы говорится в книге Левит (Лев.23:23–25). Для этой цели был составлен 91 псалом (см. надписание: псалом песни в день субботний). Важность субботы как праздника ветхозаветного, состояла в том, что покой субботы был прообразом того смертного покоя, которым упокоился во гробе Иисус Христос после подвигов и страданий своей земной жизни [11 683]. Об этом поется в стихире на Господи воззвах в Великую субботу сие есть упокоения день в онъ же почи от всех дел своих Единородный Сын Божий

После *Воскресения Христова* суббота утратила то важнейшее значение праздника, какое ей придавалось в Ветхом Завете. По учению св. Афанасия Великого (293–373) празднование субботы Сам Господь перенес на день воскресный, праздновать которой и заповедано христианам правилом 29 Ладиокийского Собора (IV в.) [10 401]. Но по уважению к древнему празднику Святая Церковь отличает субботу от прочих дней седмицы (будней) особенностями в богослужении с пением целого ряда песнопений, поющих в воскресный день или в праздники.

В субботу, если совершается служба какому-либо святому в соединении с дневной службой всем святым, на Утрени поется «Бог Господь», если совершается заупокойное богослужение – на Утрени поется «Аллилуия» с заупокойными стихами, и в целом преобладают особые заупокойные песнопения⁸.

4. Богослужения годового круга. Праздники

Понятие и предназначение христианского церковного праздника, праздники непереходящие (неподвижные) и переходящие (подвижные), иерархия праздников, посты, непереходящие двенадесятые праздники, цикл переходящих праздников.

Если к седмичному богослужебному кругу относятся службы, совершаемые в какой-либо из дней седмицы (недели), то к годовому кругу принадлежат богослужения, совершаемые согласно годовому церковному календарю. Каждый из дней года посвящен воспоминанию важнейших событий Священной истории, земной жизни Господа нашего Иисуса Христа, Пресвятой Владычицы нашей Богородицы, святых, апостолов, пророков, мучеников – всех угодников Божиих, прославленных в лике святых. Помимо праздников к годовому кругу относятся периоды совершения постов. Это – Великий. Рождественский. Петров и Успенский посты.

Раздел Литургики, который изучает церковные праздники называется Эортологией (с греч. «праздниковедение»). Здесь рассматривается история возникновения тех или иных праздников в религиозном сознании и в быту христианской общины, их развитие, место в церковном календаре.

Понятие и предназначение христианского церковного праздника. Праздники, составляющие годовой круг разделяются на *непереходящие (неподвижные)* и *переходящие (подвижные)*. К *непереходящим* относятся праздники, приуроченные к одним и тем же дням года, независимо от дней седмицы; к *переходящим* – которые бывают в одни и те же дни седмицы, но приходятся на разные числа месяца. Цикл переходящих праздников начинается с Недели о мытаре и фарисее и заканчивается Неделями всех святых, включая в себя весь период Великого поста, Пасхи, Святой Пятидесятницы (всего 18 седмиц). Службы непереходящих праздников совершаются по книге *Минея месячная*⁹, а переходящих – по книгам *Триодь Постная* и *Триодь Цветная*.

Церковный год (новолетие) начинается с 1/14 сентября¹⁰, открывая круг непереходящих праздников. Начало круга переходящих праздников зависит от празднования Пасхи, которое бывает между 22 марта/4 апреля и 25 апреля/8 мая. Самое раннее начало подвижного цикла 11/24 января, самое позднее – 14/27 (в високосный год 15/28) февраля с разницей в 35 дней. **Иерархия праздников.** Самыми главными после «празднества празднеств» Святой Пасхи являются *двунадесятые праздники* (их всего 12 в году, семь из них относятся к непереходящим, три – к праздникам переходящим). Далее идут *великие праздники*: *Обрезания Господня* 1/14 января, *Покрова Божией Матери* 1/14 октября, *Рождества* 24 июня/7 июля и *Усекновения святого славного пророка и Предтечи Иоанна* 29 августа/11 сентября, *Святых первоверховных апостолов Петра и Павла* 29 июня/12 июля.

Кроме двунадесятых и великих праздников различают *средние и малые* праздники. *Средние* праздники посвящены особо почитаемым иконам Божией Матери, апостолам, святым (например, празднование Казанской, Владимирской, Иверской икон Божией Матери, собора трех святителей Василия Великого Григория Богослова и Иоанна Златоуста, святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова, святителя Николая Чудотворца и др.). В службах великих и средних праздников практически отсутствуют песнопения и чтения, относящиеся к седмичному кругу.

Службы *малых* праздников по Уставу соединяются со службами дней седмичного круга.

К вопросу о точности дат праздников. Числа, в которые совершаются те или иные праздники, не претендуют на абсолютную точность соответствия реальному времени, когда происходили те или иные события Священной истории. Невозможно, к примеру установить день кончины ветхозаветных пророков Моисея, Исаии, Иеремии, так же как невозможно указать точный день Рождества Христова, Рождества Богородицы, Благовещения, Преображения. В определении дат празднуемых событий Церковь нередко руководствовалась особыми миссионерскими соображениями борьбы с языческими

верованиями. Так многие церковные праздники стали заменой прежних языческих культов. По предположениям ученых установление даты празднования Рождества Христова в римской традиции 25 декабря/7 января связано с противодействием культа римского божества Сатурна¹¹. Обрезания Господня 1/14 января – дня бога Януса, Богоявления 6/19 января – праздника благословения Нила в Египте.

Посты. Однодневные и многодневные посты учреждены христианской Церковью как средство воздержания плоти от земных привязанностей, как средство, содействующее возвышению духа над плотью, господству духовно нравственных стремлений над чувственными. К IV–V вв. в богослужебной практике существовали все четыре многодневных годовичных поста, установленные Церковью для подготовки к достойной встрече великих праздников *Рождества Христова, Пасхи, Святых первоверховных апостолов Петра и Павла, Успения Пресвятой Богородицы*. Это – соответственно *Рождественский, Великий, Петров и Успенский* посты. Кроме многодневных существуют также и посты *однодневные*. К однодневным постам относятся пост в среду и пятницу каждой седмицы (кроме времени святок от Рождества до Навечерия Богоявления, первой подготовительной седмицы к Великому посту, сырной, пасхальной и троицкой седмиц), установленный в память страданий и распятия Спасителя. Однодневные посты бывают также в праздники *Воздвижения Честного Креста Господня и Усекновения главы Предтечи и Крестителя Господня Иоанна* 29 августа/11 сентября.

Непереходящие двенадцатые праздники. Двенадцатые праздники посвящены особо важным событиям в земной жизни Спасителя – Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы. Отсюда их разделение на Господские и Богородичные. К Господским непереходящим праздникам относятся *Воздвижение Честного Креста Господня, Рождество Христово, Богоявление Господне (Крещение), Сретение Господне, Преображение*. Богородичные двенадцатые праздники – *Рождество Пресвятой Богородицы, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Благовещение Пресвятой Богородицы, Успение Пресвятой Богородицы*.

Рождество Пресвятой Богородицы. 8/21 сентября и ее Успение 15/28 августа служат обрамлением годичного цикла двенадцатых праздников.

Праздник Рождества Богородицы был установлен в память ее рождения от праведных Иоакима и Анны. Будучи уже в преклонных годах, они долго не имели детей, и лишь после усердных молитв и обета посвятить Богу свое дитя, они были удостоены стать родителями Пресвятой Богородицы.

Вся земная жизнь Божией Матери была служением Своему Божественному Сыну, а вместе с Ним и роду человеческому. Оно не прекратилось и с концом земной жизни Пресвятой Девы, по успении не оставившей грешного мира и продолжающей оставаться непрестанной молитвенницей за человеческий род «в предстательствах непреложное упование» (из кондака праздника Успения).

Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня 14/27 сентября. Установление этого праздника восходит ко времени прекращения гонений на христиан в начале IV века при римском императоре святом равноапостольном Константине Великом. По повелению императора его матерью святой равноапостольной Еленой в Иерусалиме был обретен Крест, на котором был распят Спаситель. Когда христиане узнали об этом великом событии, они собрались к месту, где был обретен Крест Господень. Всем хотелось приложиться ко святому Кресту. Но так как из-за множества собравшегося народа это было сделать невозможно, то все стали просить хотя бы показать его. Тогда иерусалимский патриарх Макарий стал на возвышенном месте и, чтобы всем было видно, несколько раз воздвигал (поднимал) Крест. Народ же, видя Крест Спасителя, кланялся и восклицал: «Господи помилуй». Отсюда – название праздника и обычай его воздвижения (в конце Утрени).

Поклонение Кресту совершается несколько раз в течение года. В службе Воздвижения, Крест рассматривается и как оружие победы Иисуса Христа над смертью, и как престол, на котором принесена за каждого из нас Искупительная Жертва, и как вселенский символ Древа Жизни. Духовный смысл праздника – в необходимости несения каждым человеком своего

креста, чтобы приобщиться к спасительной силе Креста Христова «Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною» (Мк. 8:34).

Введение во храм Пресвятой Богородицы 21 ноября/4 декабря. Этот праздник установлен в память посвящения Пресвятой Богородицы Богу, согласно данному ее родителями, праведными Иоакимом и Анной обету.

Пресвятой Деве исполнилось в это время только три года. Она была приведена в Иерусалимский храм родителями в сопровождении лика дев с возжженными светильниками и пением. Иоаким и Анна с благоговейными молитвами поставили Марию на первую ступень лестницы, ведущей в храм. Лестница имела пятнадцать больших ступеней по числу пятнадцати псалмов, которые священники пели при входе в храм (песни степеней). И трехлетняя дева Мария без всякой посторонней помощи взошла по высоким ступеням. Там первосвященник встретил и благословил Ее, как это он всегда делал со всеми посвящаемыми Богу. А затем, по внушению Духа Святого, он ввел ее в самое священное место в храме – святое святых, куда как мы помним, никто не имел права входить, кроме самого первосвященника, и то раз в год. Дух Святой внушил первосвященнику, что Мария избранная отроковица, достойная входить в самое священное место, так как она предназначена Богом стать Матерью Сына Божия, Который откроет людям вход в Царство Небесное.

Рождество Христово 25 декабря/7 января. Этот особо чтимый из неподвижных двенадесятих праздников предваряется *Рождественским постом*.

Рождественский пост – первый из многодневных годовичных постов. Он называется также Филиппов пост, так как начинается на другой день после празднования памяти святого апостола Филиппа 14/27 ноября и продолжается сорок дней до Навечерия Рождества Христова 24 декабря/6 января. Сорокадневная продолжительность Рождественского (как и Великого поста) связана с воспоминанием сорокадневного поста Моисея перед получением на горе Синай заповедей от Бога, а также с сорокадневным пребыванием в пустыне Иисуса Христа.

События, связанные с рождением младенца Иисуса от Пресвятой Девы Марии изложены в Евангелии от Матфея (1:18–25; 2:1–23) и Евангелии от Луки (2:1–21), и в соответствии с евангельским повествованием – в гимнографии праздника. Вот канва событий праздника: сомнения и переживания Иосифа Обручника, явление ему во сне ангела, возвестившего о непорочности Девы Марии, прибытие Иосифа и Марии в Вифлеем, рождение младенца в вертепе, явление Ангела, возвестившего пастухам великую радость рождения Спасителя, ангельское славословие «Слава в вышних Богу и на земли мир», наконец, поклонение волхвов, следовавших за звездой и принесших младенцу Христу дары: золото (золото), ливан (ладан) и смирну (благовонное масло). Сакральное значение этих даров в том, что Иисус Христос предстает как Царь Бог и смертный человек. Золото ему принесли как царский подарок, ладан – потому что он употребляется в богослужении, а благовонным маслом – смирной обычно натирали умерших.

Богоявление (Крещение) Господне 6/19 января. События этого праздника изложены в Евангелиях от Матфея (гл. 3), от Марка (1:4–11, от Луки (гл. 3). Когда Иисусу исполнилось тридцать лет, Иоанн Предтеча проповедовал на берегах Иордана и крестил людей. Иисус пришел из Назарета на реку Иордан, чтобы принять Крещение от Иоанна. Иоанн же считал себя недостойным крестить Иисуса Христа: «Мне надобно креститься от Тебя и Ты ли приходишь ко мне?». Но Иисус должен был исполнить Закон Божий и тем самым показать пример людям. По совершении крещения, когда Иисус Христос выходил из воды, вдруг разверзлись небеса, и Иоанн увидел Духа Божия, Который в виде голубя спускался на Иисуса, а с неба был слышен голос Бога Отца: *Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение.*

Особое значение в этот день придается водоосвящению, крещенская вода является великой святыней и называется агиасмой (с греч «освященная»).

Сретение Господне 2/15 февраля. Сороковой день по Рождестве Христовом отдан воспоминанию принесения в Иерусалимский храм младенца Иисуса во исполнение Моисеева

закона. Согласно этому закону, все еврейские родители должны были своих первенцев приносить в храм для посвящения Богу и принесения ему жертвы. Закон этот был установлен в память исхода израильского народа из Египта и спасения первенцев еврейских от смерти. В Иерусалимском храме младенца Иисуса принял на руки праведный Симеон. Согласно преданию, Симеон был один из 70 переводчиков Евангелия с еврейского на греческий язык. Переписывая книгу пророка Исаии, где сказано: *«се Дева во чреве примет и родит Сына»* (Ис.7:14). Симеон усомнился, как это дева может родить Сына во чреве? За неверие ему было предсказано Духом Святым, что он не умрет до тех пор, пока не увидит Сына Господня. Когда Симеону было около 300 лет по внушению Духа Святого, он пришел во Иерусалимский храм и встретил младенца (сретение – означает встреча), взял его на руки и прославил Бога словами:» *Ныне отпускаеши раба Твоего Владыко, по глаголу Твоему с миром»* (Лк.2:29–32). Родившегося Господа Симеон называет *светом во откровение языков и славой людей Израиля*, то есть светом, пришедшим для просвещения язычников и славы Израильского народа.

Благовещение Пресвятой Богородицы 25 марта/7 апреля. События этого праздника описаны в Евангелии от Луки (1:26–38). Архангел Гавриил явился в дом праведного Иосифа когда Мария читала Священное Писание и возвестил Ей о том, что родит Она Сына от Духа Святого и наречется Он Сыном Божиим. И Пресвятая Дева Мария со смирением приняла слова Архангела.

Праздник Благовещения чаще всего приходится на период Великого Поста и соединяется со службами Четыредесятницы.

Преображение Господне 6/19 августа. События праздника изложены в Евангелиях от Матфея (17:1–13), от Луки (9:28–36). Если праздник Благовещения по своему сакральному смыслу теснейшим образом связан с Рождеством Христовым, то Преображение предвещает час его крестных страданий, смерти и Воскресения.

События праздника Преображения происходят на горе Фавор, куда отправился Иисус Христос помолиться, взяв с собой трех учеников: Петра, Иоанна и Иакова, чтобы они увидев, его

Преображение не соблазнились и не уstraшились, когда придет час его страданий. Когда Господь молился, Лик его просиял как солнце, и одежды Его стали белыми как снег. И явились Господу «Моисей Боговидец и Илия огнеколесничник – неопальный небошественник», два ветхозаветных пророка. И был апостолам *«глас из облака глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение, Его слушайте»* (Мф.17:5).

На Фаворской горе преобразившись Иисус Христос показал славу Своего Божества, показал нам, какими станут люди в будущей жизни в Царстве Небесном, и как преобразится тогда весь наш земной мир.

Переходящие праздники.

Цикл переходящих праздников включает в себя два периода:

1. Период *Постной Триоди* – Четыредесятницы (Великого поста) и Страстной седмицы

2. Период *Цветной Триоди* – Пятидесятницы (от Святой Пасхи до Недели всех святых)

К периоду *Постной Триоди* относятся:

– четыре подготовительные к Великому посту Недели (3 седмицы)

– период Четыредесятницы, то есть сорока дней Великого поста (6 седмиц)

– *Лазарева суббота* (суббота шестой седмицы Четыредесятницы)

– двенадесятый праздник **Вход Господень в Иерусалим** (Неделя цветоносная или вайй)

– Страстная седмица.

К периоду *Цветной Триоди* (от праздника Пасхи до Недели всех святых) относятся:

– **Светлое Христово Воскресение (Пасха Господня)**

– Светлая седмица

– период поспражднства Пасхи (до Вознесения)

– двенадесятый праздник **Вознесение Господне**

– период поспражднства Вознесения

-Троицкая родительская суббота

- Пятидесятница (Святая Троица)
- Троицкая седмица (до *Недели всех святых*).

Подготовительные к Великому посту Недели. Их всего четыре: *Неделя о мытаре и фарисее* с последующей седмицей, *Неделя о блудном сыне*, *Неделя о Страшном Суде* (или *Мясопустная*) с предшествующей седмицей, *Неделя воспоминания Адамова изгнания* (или *Сыропустная*) с предшествующей седмицей. В эти Недели и седмицы Церковь подготавливает верующих к посту постепенным введением воздержания от пищи, но главное – душеспасительным содержанием богослужебных текстов евангельских повествований. Так, начиная с Недели о мытаре и фарисее до пятой Недели Великого поста, на Воскресной Утрени поется песнопение «Покаяния отверзи ми двери», пробуждающее чувства покаяния и сердечного сокрушения о грехах.

Названия Недель связаны с содержанием евангельских повествований, читаемых в эти дни на Божественной Литургии, и исполняемых песнопений. Так в *Неделю о мытаре и фарисее* Церковь призывает отвергнуть фарисейское самовозношение, тщеславие и гордыню и уподобиться кроткому мытарю, искренне кающемуся в своих грехах. В *Неделю о блудном сыне* Церковь показывает пример неисчерпаемого милосердия Божия ко всем грешникам, которые с искренним раскаянием обращаются к Богу. *Неделя о Страшном Суде* напоминает о неустанном духовном бдении в ожидании второго пришествия Господа.

Неделе воспоминания Адамова изгнания или *Сыропустной* предшествует сыропустная (Сырная) седмица или Масленица, службы которой постепенно вводят в покаянное состояние поста. В среду и пятницу совершаются службы, по своему чину и содержанию подобные великопостным с земными поклонами и чтением молитвы преп. Ефрема Сирина «*Господи и Владыко живота моего*». Богослужение Литургии в эти дни не совершается.

Святая Четыредесятница начинается с вечера *Сыропустной Недели*, иначе Прощеного воскресенья. По отпущении вечернего богослужения происходит чин Прощения. Ибо сказано в Евангелии, читаемом на Литургии Сыропустной Недели, что

если мы будем прощать своим ближним их согрешения, то простит и наши грехи Отец небесный (Мф.4:14).

Время Великого Поста – это время усиления молитвы и духовного делания, глубокого плача о грехах, скорби об утрате божественной благодати, рассеянной в будничной суете и мирских заботах паломнического странствия, конечная цель которого – спасительное Христово Воскресение. Так, протопресвитер Александр Шмеман определил сущность духовного настроения Великого поста как *светлую печаль* [14 29]. Печать грехопадения, свет ожидаемого Воскресения, встречи со Христом, богообщения и прощения: *Возсия весна постная цвет покаяния* – поется в стихире на стиховне четверга Сырной седмицы.

На первой седмице Великого Поста с понедельника по четверг на Великом повечерии читается *покаянный канон преп. Андрея Критского*. Канон этот назван Великим и в силу своего объема, и по глубине содержания. По словам А. Шмемана этот канон воспринимается «как покаянный плач, раскрывающим нам всю необъятность, всю бездну греха, потрясающий душу отчаянием, раскаянием и надеждой» [14 66].

Великий пост (Святая Четыредесятница) включает в себя пять Недель и шесть седмиц. Отметим наиболее значимые празднества, совершаемые в этот период

– *Первая Неделя – Торжества Православия* над ересью иконоборчества, установленного в Византии в первой половине IX века;

– *Третья Неделя – Крестопоклонная*, где на Утрени после пения Великого славословия совершается поклонение Честному Кресту по чину праздника Воздвижения

– *Четверг пятой седмицы* – на Утрени полностью читается Великий канон преп. Андрея Критского, а также Житие преп. Марии Египетской – великой грешницы, которая путем покаяния поднялась на такую высоту совершенства, что уподобилась бесплотным ангелам. В народе этот день называется Марииным Стоянием

– *Суббота пятой седмицы – Похвала Пресвятой Богородицы (Суббота Акафиста)* На Утрени читается Акафист

Божией Матери (*акафист* в переводе с греч. означает «неседальное пение»), в память Ее заступления и избавления Константинополя в дни поста от нашествия иноплеменников в VII веке. Переходом от Св. Четыредесятницы к Страстной седмице служат Лазарева суббота и Цветоносная Неделя.

Лазарева суббота, предваряя Вход Господень в Иерусалим посвящена чуду воскрешения Господом Иисусом Христом четверодневного Лазаря. Этим своим чудом Иисус Христос явил Свою Божественную силу и славу, и уверил Своих учеников, и весь народ в грядущем Своем Воскресении и общем воскресении умерших в день Суда Божия.

Неделя цветоносная (неделя вайи или по русскому обычаю вербное воскресенье) посвящена воспоминанию торжественного Входа Господня в Иерусалим, куда Он шел чтобы принять страдания и мученическую смерть за род человеческий. Это событие описано всеми четырьмя евангелистами (Мф.21:1–11; Мк.11:1–11; Лк.19:29–44; Ин.12:12–19). *Вход Господень в Иерусалим* – переходящий двенадесятый праздник, совершающийся за Неделю до Пасхи. Воскресные песнопения в этот день не поются.

Страстная седмица. С апостольских времен дни Страстной седмицы были в глубоком почитании у христиан. Эти дни верующие проводят в строжайшем воздержании, усердной молитве, в подвигах добродетели и милосердия. Все богослужения этой седмицы отличаются глубиной благочестивых переживаний, особой умирительностью и продолжительностью. Ввиду своей особой значимости все дни Страстной седмицы именуются Великими.

В первые три дня Церковь готовит верующих к достойному созерцанию и сердечному соучастию в крестных страданиях Спасителя, также напоминая о времени второго пришествия и Страшного Суда. В эти дни на Утрени протяженно поется тропарь «Се жених грядет с полунощи».

В *Великий четверг* вспоминаются события Тайной вечери, на которой Господь установил таинство Святого причащения Тела и Крови. На Литургии в этот день вместо Херувимской песни поется песнопение «Вечери Твоея Тайныя».

День *Великого пятка* посвящен крестным страданиям и смерти Спасителя. На Утрени Великой пятницы читаются 12 отрывков из Евангелия, где описываются события предательства, взятия под стражу, унижений, страданий, судилища, крестной смерти и погребения Иисуса Христа. Это день сугубого поста. Литургия в этот день не совершается, а читаются царские часы и изобразительны.

Великая суббота преобразует ветхозаветный день покоя в день упокоения Иисуса Христа пребывания его тела во гробе. По слову святителя Иннокентия (Борисова) «Прошедшие дни были велики подвигами и деятельностью, а этот велик покоем. Велик, ибо в нем почил Тот, Кто превыше всех и всего, почил тогда как совершил все, почил, чтобы потом никогда не почивать для блага рода человеческого» [15, 647]. И это состояние покоя, состояние великого безмолвия, словно все сотворенное Господом застыло в созерцании великого подвига «Царя царствующих» и «Господа господствующих» наиболее ярко отражено в песнопении «Да молчит всякая плоть», которое поется единственный раз в году вместо Херувимской песни. *«Да молчит всяка плоть человека и да стоит со страхом и трепетом и ничтоже земное в себе да помышляет».*

Светлое Христово Воскресение. Пасха. Центральное событие переходящего цикла богослужений, конечная цель великопостного странствия, главный праздник православной церкви, «праздник праздников». Слово Пасха – греческий измененный вариант еврейского слова *фасха, фесах*, что буквально означает «прохожу мимо», или переход, перемена места. Этим словом обозначается иудейский праздник избавления первенцев израильских от смерти, когда Господь поразил всех первенцев Египта. Господь сказал Моисею: «В сию самую ночь пройду по земле Египетской и поражу всякого первенца в земле Египетской от человека до скота, и над всеми богами Египетскими произведу суд Я Господь. И будет у вас кровь знамением на домах где вы находитесь, и увижу кровь и пройду мимо вас и не будет между вами язвы губительной. когда буду поражать землю Египетскую» (Исх.12:12–13). Словом *фасха* называют и самого агнца, которого по закону Моисееву иудеи

съедают в этот праздник с пресным хлебом и горькими травами. Еще одно название этого празднества – праздник *опресноков*, так как в течение семи дней, в которые он продолжался, евреи ели лишь пресный хлеб.

Новозаветная христианская Пасха есть преобразование еврейской пасхи, то есть переход «от смерти к жизни, и от земли к небеси» (поется в первой песне Пасхального канона). Христианская Пасха праздновалась уже в апостольские времена. Древняя Церковь под именем Пасхи соединяла два воспоминания – о страданиях и о Воскресении Христа, и посвящала ее празднованию дни предшествующие Воскресению, и последующие за ним. Первая часть праздника именовалась Пасха Крестная или Пасха Страданий, вторая часть – Пасха Воскресения. Впоследствии эти дни получили названия Страстной и Светлой седмиц.

Божественной славе воскресшего Господа и величию светлого праздника Пасхи соответствует и особая торжественность богослужения самого дня Пасхи и всей последующей Светлой седмицы. На пасхальной Утрени преобладают исключительно праздничные песнопения (Ирмосы и тропари канона, ипакои, кондак «Воскресение Христово видевше», светилен «Плотию уснув», стихиры Пасхи) и практически отсутствуют песнопения и чтения суточного круга, характерные для праздничной утрени (Шестопсалмие, Бог Господь, кафисмы, Полиелей, Великое славословие).

Праздник Пасхи продолжается сорок дней в память сорокадневного пребывания Иисуса Христа на земле, где он, являясь своим ученикам поучал их тайнам Царствия Божия. Весь период от Пасхи до Троицы составляет пятьдесят дней (семь седмиц) и называется Святой Пятидесятницей.

На сороковой день после Светлого Воскресения Христова празднуется **Вознесение Господне**. Этот переходящий двенадесятый праздник приходится на четверг шестой седмицы Пятидесятницы – день, когда Господь вознесся на небо. Об этом мы читаем в следующих отрывках Священного писания: Деян.1:1–12, Мк.16:12–19, Лк.24:50–52.

В праздник **Пятидесятницы (Святой Троицы)** прославляется сошествие на апостолов Святого Духа в виде огненных языков, что дает яснее понять таинство Святой Троицы, то есть триипостасного и единогодушного Божества Отца, Сына и Святого Духа.

Праздник в воспоминание великого события сошествия Святого Духа установлен апостолами. В апостольских постановлениях заповедано праздновать Пятидесятницу: «Спустя десять дней по Вознесении бывает пятидесятый день от первого дня Господня (Пасхи), сей день да будет великим праздником. Ибо в третий час сего дня Господь послал дар Святого Духа». Поэтому одним из основных песнопений этого праздника становится молитва призывания Святого Духа *«Царю небесный»*.

С древних времен сохраняется обычай в праздник Пятидесятницы украшать храмы и жилища ветвями деревьев, растениями и цветами. Это напоминает о ветхозаветном прообразе праздника Троицы, когда в Мамврийской дубраве Авраам удостоился принять Троиединого Бога под видом трех странников (Быт.18:1–5).

Праздник Святой Троицы продолжается в течение последующей седмицы до субботы. В Неделю, следующую за Пятидесятницей Православная церковь отмечает праздник в честь *Всех святых*, прославленных Богом за подвиги мученичества или добродетельную жизнь. Этим праздником заканчивается цикл переходящих праздников и начинается Петров пост, готовящий верующих к Великому празднику Святых первоверховных апостолов Петра и Павла 30 июня/12 июля.

5. Всенощное бдение. *Понятие и происхождение богослужения, чинопоследование, содержание песнопений и чтений Великой вечерни и Утрени.*

Всенощное бдение – богослужение суточного круга, совершаемое накануне воскресных дней, двенадесятих праздников, великих праздников а также праздников особо почитаемых святых. Всенощное бдение представляет собой соединение трех служб – Великой вечерни (иногда Великого повечерия), Утрени с полиелеем и Первого часа.

О ночном времени как времени благодатном для совершения молитвы неоднократно упоминается в Священном Писании. Достаточно вспомнить моление Иисуса Христа в Гефсиманском саду и его обращение к ученикам «Бодрствуйте и молитесь чтобы не впасть в искушение, дух бодр, плоть же немощна» (Мф.26:41). Обычай совершать всенощные бдения восходит к первым векам христианства. По примеру Господа апостолы собирались в ночное время на молитву. В эпоху гонений христиане также совершали богослужения ночью. Древние названия этих служб – *панихис* (дословно с греческого означает «пою всю ночь») и *агрипнии* (с греч. «бессонные»).

Формирование службы Всенощного бдения проходило в течение всего первого тысячелетия по Рождестве Христовом. Над составлением чина этой службы трудились великие подвижники – святые отцы Харитон Исповедник, Савва Освященный, святители Иоанн Златоуст и Софроний Патриарх Иерусалимский, преп. Иоанн Дамаскин. Нынешнее чинопоследование Всенощного бдения в Русской православной церкви совершается согласно Иерусалимскому уставу (Уставу преп. Саввы Освященного), получившему распространение в Московской Руси с конца XIV века.

Чинопоследование Всенощного бдения состоит из неизменяемых песнопений и чтений (относящихся к вечерне и утрени как службам суточного круга), и изменяемых (относящихся к седмичному и годовому богослужебным циклам). Приведем чинопоследования Воскресной Великой вечерни и Утрени.

Великая вечерня:

Предначинательный 101 псалом

Ветка ектения

Первая кафисма Блажен муж

Малая ектения

Воззвашные псалмы 140, 141, 129, 116

Стихиры на Господи воззвах

Вход с кадилом

Гимн Святыя славы (Свете тихий)

Прокимен

Паремии
Сугубая ектения
Сподоби Господи
Просительная ектения
Лития
Стихиры на стиховне
Молитва прав. Симеона Богоприимца Ныне отпускаеши
Трисвятое, Слава и ныне, Отче наш
Тропарь Богородице Дево
Буди имя Господне
Псалом 33
Утреня
Шестопсалмие
Великая ектения
Припев Бог Господь со стихами
Тропари
Кафисмы
Седаальны
Полиелей (или 17 кафисма)
Воскресные тропари Ангельский собор
Малая ектения
Ипакой
Антифоны степенны
Прокимен
Чтение Евангелия
Воскресение Христово видевше
Псалом 50
Припевы Молитвами апостолов Молитвами Богородицы
Стихира Воскрес Иисус от гроба
КАНОН
Хвалитные псалмы 148, 149, 150
Стихиры на хвалитех
Великое славословие
Тропарь
Сугубая ектения
Просительная ектения
Отпуст

Содержание песнопений и чтений Великой вечерни. В древности Вечерня часто именовалась *свещильничной* службой, так как совершалась при возженных свещильниках. Воспоминаемые на Вечерне события Священной истории охватывают период от сотворения мира и пребывания первых людей в раю до Благовещения Архангела Гавриила деве Марии о грядущем рождении Спасителя.

Содержание *Предначинательного* 103 псалма посвящено сотворению мира. В нем прославляется премудрость Господа, воспевается Его всемогущество и благодать. Согласно древнерусскому чину псалом исполняется по принципу *стихословия*, текст псалма читается полностью, а избранные стихи поются с припевами «*Благословен еси Господи*», «*Дивна дела Твоя, Господи*», «*Слава ти Господи, сотворшему вся*» антифонно на два лика (хора). Подобно сему распеваются *возвзвашние* и *полиелейные* псалмы. В современной богослужебной практике обычно поются избранные стихи с припевами без чтения псалма. Во время пения совершается каждение храма, напоминая о Духе Божием, носившимся над водами в первый день творения.

Великая ектения. Ектения с греч. означает «протяженность». Этим словом называются протяженные моления, содержащие в себе различные прошения возглашаемые диаконом, каждое из которых закачивается ответным пением хора «Господи помилуй» или «Тебе Господи». В ектениях произносятся моления от имени всей Церкви для Божественной помощи человеку в различных нуждах, так как после грехопадения люди лишились богообщения, стали подвержены болезням и страданиям духовным и физическим. Великая ектения отличается большим количеством прошений, в которых звучит призыв к пребыванию в мирном расположении духа (отсюда второе название этой ектении *Мирная*), примиряясь со всеми ближними и врагами. В Мирной ектении Церковь также молится о спасении всех людей, властях, воинстве, всех страждующих и нуждающихся в защите Всевышнего.

Первая кафисма «Блажен муж». Кафисмой (с греч. Дословно – «сизу», «седальное») называется один из двадцати отделов Псалтыри, которые вычитываются в течение одной седмицы. Особенность Великой вечерни в том, что на ней независимо от дня седмицы всегда распевается *Первая кафисма*, накануне Недели целиком, а в прочие праздники – только первый антифон, включающий в себя три псалма. Смысл стихов этих псалмов «*Блажен муж иже не иде на совет нечестивых*» – назидательный. В нем воспевается жизнь ветхозаветных праведников, искавших духовного общения с Богом, нарушенного в результате грехопадения, и примирения с ним, а также указание праведного пути, на который должен встать человек, исповедующий Божии заповеди. На Вечерне праздников Воздвижения, Рождества Христова, Богоявления, Преображения, совершающейся в будние дни с понедельника по пятницу кафисма отменяется.

После первой кафисмы возглашается *малая* ектения, которая со стоит из трех прошений.

Пением *воззванных* 140, 141, 129, 116 псалмов во время которых происходит каждение храма, вспоминаются события установления ветхозаветного богослужения при пророке Моисее. «*Господи воззвах к Тебе. Услыши мя*» – это голос души, уклонившейся от Бога и нуждающейся в Его помощи. Согласно древнерусской традиции на Великой вечерне исполняются псалмы по принципу *стихословия*, псалмы читаются полностью, избранные стихи поются антифонно на два лика (хора) со специальными припевами, но в отличие от предшествующих 103 псалма и псалмов первой кафисмы – на особые гласовые напевы по гласу Недели (если служба совершается накануне Воскресения) или стихир праздника. Воскресные стихир или стихир Праздника поются после *стихословия* названных псалмов. В со временной богослужебной практике пение стихир обычно предваряют два стиха из 140 псалма «Господи воззвах к Тебе...», «Да исправится молитва моя» с припевом «Услыши мя Господи» на тот же напев, что и сами стихир. Накануне Воскресенья служба недельного круга обычно совмещается со

службой празднуемому в этот день святому и посвященные его памяти стихиры исполняются после воскресных.

Завершается «*воззвашный*» цикл пением особой, самой торжественной стихиры – *богородична догматика* настоящего гласа (накануне Недели и праздников Великих святых) или стихиры праздника со стихом *Слава Отцу и Сыну и Святому Духу и ныне и присно и во веки веков аминь*. Если на «Славу» указана стихира святому, то богородичен поется со второй половиной стиха «*и ныне и присно*». В догматике вместе с похвалой Божией Матери раскрывается церковное учение (слово *догма* означает учение веры) о двух естествах Христовых: божественном и человеческом, о Приснодевстве Богоматери и прочих догматов христианского благочестия. Проф. М. Скабаллановичем установлена связь между содержанием догматиков всех восьми гласов, текст которых принадлежит по видимому преп. Иоанну Дамаскину.

В догматике I гл. раскрытие догмата воплощения начинается указанием всемирной славы Пресв. Девы, этим как бы воспоминается обетование о семени жены, данное прародителям в раю и исполнившееся на Пресв. Деве. В догматике 2 гл. показывается отношение ветхозаветных прообразований к новозаветным событиям. В догматике 3 гл. показывается самое рождение по плоти Господа нашего Иисуса Христа, образ сего рождения. Поелику необходимо знать цель воплощения Сына Божия, то это раскрывается в догматике 4 гл. Далее, нам непостижимо, как Мать Божия, будучи Девой родила Христа, и как по рождестве пребыла Девой, это несколько приближается к разумению нашему чрез содержание догматика 5 гл. (чрез некоторые ветхозаветные прообразы). Поелику мы еще не знаем, каким образом в лице Иисуса Христа соединяются два естества, Божеское и человеческое, то об этом говорится в догматике 6 гл., т.е. что два естества неслитно и нераздельно соединены в одном лице Богочеловека. Впрочем, при всех объяснениях воплощение Бога Слова есть тайна уразумеваемая более верою, нежели испытующим умом, посему в догматике 7 гл. говорится что оно совершилось сверхъестественным образом. В догматике 8 гл. догмат о

воплощении Бога Слова излагается положительным и кратким образом (18, 121).

Во время пения догматика или особой праздничной стихир совершается важное священнодействие Великой вечерни – *Вход с кадилом*, символизирующий сошествие на землю Сына Божия для спасения людей. В начале пения стихир отверзаются царские врата – в знак того, что с пришествием на землю Христа Спасителя открывается людям Царствие Божие. Священник и предшествующий ему диакон с кадилом выходят из алтаря северными дверями представляя собой Господа и Иисуса Христа и Иоанна Предтечу. Впереди диакона выходит из алтаря свещеносец с зажженной свечой, знаменующей Свет Христов, и становится на солее у иконы Спасителя. По окончании стихир (догматика) диакон становится впереди священника посреди царских врат и начертая кадилом крест (в знак того, что через Крестные страдания Господа нам открыт путь в Царство Небесное) возглашает: «*Премудрость прости*». Слово премудрость напоминает молящимся о высоком значении совершенного священнодействия и особой значимости (премудрости) последующего песнопения или чтения. А слово *прости* (дословно означает станьте прямо) призывает к особому благоговению и вниманию.

Гимн *Святая славы* или по первым словам *Свете тихий* (по дониконовскому Уставу слова «Свете тихий» произносятся диаконом или священником) повествует о пришествии на землю с Востока Иисуса Христа как источника благодатного света, как вечное сияние *Бессмертного Отца Небесного*.

В праздники господские, богородичные и особо чтимых святых после совершения Входа с кадилом и закрытия царских врат читаются паремии (с греч. притчи) – отрывки из Священного Писания, чаще всего Ветхого Завета, в которых содержится пророчество о празднуемом событии или изъясняется значение самого праздника. Так например, в праздники посвященные Пресвятой Богородице читается отрывок из книги Бытия о видении во сне Иаковом лестницы, преобразовавшей собою Божию Матерь, соединившую небо и землю, в навечерие

Рождества Христова – из книги пророка Исаии о рождении от девы Богочеловека.

Чтение *паремии* (отрывков из Ветхого Завета) предваряет *прокимен* (в переводе с греческого означает «вперед поставляемый», то есть «предваряющий»). Прокимном обычно называется стих псалма, предваряющий последующее чтение Священного Писания (Евангелие, Апостол или Паремию). Исполняется прокимен респонсорным способом: канонарх произносит стих целиком (или распевает его), затем первый лик повторяет его. Далее канонарх произносит прилагаемый к прокимну дополнительный стих, а второй лик вновь пропевает основной стих. Наконец, канонарх произносит первую половину основного стиха, а лик пропевает вторую его половину. Обычно в состав прокимна входит один дополнительный стих, но в особо торжественных случаях к основному стиху прокимна прилагаются три дополнительных. Такой прокимен называется *великим*.

После *сугубой* ектении (усердного моления Господу о различных нуждах с троекратным пением «Господи помилуй») читается или поется *Сподоби Господи*. По мнению М. Скабаллановича этот текст трудно со всей определенностью отнести к какому-либо конкретному виду «по молебнo-хвалебному содержанию «Сподоби Господи» нельзя назвать ни молитвою, ни песнью, почему оно и называется всегда только первыми своими словами. Содержанием и местом своим на Вечерне эта песенная молитва напоминает Великое славословие на Утрне, с которым буквально совпадает и большинством от дельных выражений» [18, 156].

В *просительной* ектении верующие молят Бога о различных благах временных и вечных. На прошения, возглашаемые диаконом лик отвечает «Поддай Господи».

Литией называется усердное всенародное моление, которое на Всенощном бдении совершается в притворе. Как объясняет М. Скабалланович, смысл Литии в *исхождении* из храма «с целью выразить молитву не только словами, но и движением, переменив ее место для оживления молитвенного внимания» [18, 163]. Притвор, где совершается Лития, открыт

для всех, в том числе и для не принявших святого крещения, или отлученных от церкви. Отсюда, по словам М. Скабаллановича «всенародный и вселенский характер (о всем мире) литийных молитв» [18, 164]. Последование Литии состоит из стихир праздника и особых литийных молитв за весь мир о нуждах всего человечества. В литийных молитвах Церковь просит ходатайства перед Богом у всех святых (диакон и священник поминают святых как почитаемых всей православной церковью, так и святых, особо чтимых в данной местности или храме). Молитвы Литии усиливаются многократным пением «Господи помилуй».

Стихиры на *стиховне* поются со стихами, положенными по уставу для того или иного праздника (в отличие от стихир на «Господи воззвах», всегда поющихся со стихами «воззванных» псалмов). Если в Неделю совершается празднование памяти какого-либо святого или Богородицы, то количество воскресных стихир не сокращается, а стихира празднуемому святому поется со стихом *слава Отцу и Сыну и Святому Духу* (на «Славу»), а на «и ныне» – богородичен по гласу «Славы» (в богородичный праздник поется стихира, указанная в чинопоследовании праздника).

Молитва прав. Симеона Богоприимца «*Ныне отпускаеши*» напоминает нам о закате жизни, и произнесением ее ближе к концу Вечерни, верующие испрашивают у Бога блаженной кончины, которой удостоился прав. Симеон По Уставу «*Ныне отпускаеши*» произносится настоятелем храма¹², однако в нынешней богослужебной практике исполняется ликом (хором).

К «*Ныне отпускаеши*» присоединяется *Трисвятое* и сопровождающие его молитвы до *Отче наш*. После возгласа священника «Яко Твое есть Царство и сила, и слава Отца и Сына и Святаго Духа ныне и присно и во веки веков, аминь» следует так называемый *отпустительный тропарь*, то есть тропарь, поющийся перед *отпустом* (заключительными словами – благословением священника перед окончанием службы). Накануне Недели трижды поется тропарь «Богородице Дево радуйся» – радостное приветствие Архангела Гавриила Деве Марии. В двенадцатые праздники – тропарь праздника.

Если воскресная служба совмещается с памятью святого, которому положено служить Всенощное бдение, то дважды поется «Богородице Дево» и единожды тропарь святому.

Если совершалась Лития, то после тропаря происходит благословление хлебов. Совершается это таким образом; на небольшом столике посреди храма полагаются пять хлебов, символизирующие пять хлебов, которыми Господь насытил 5000 человек (Мф.14:15–21), пшеница, вино и елей. Священник молится об умножении этих даров и благословляет их. В древние времена во время богослужения, продолжавшегося всю ночь, христиане подкрепляли свои силы этими благословенными хлебами.

Далее следует троекратное пение *Буди имя Господне благословенно от ныне и до века* (стих из 112 пс.) и назидательные стихи 33 псалма поющего до середины. Как ответ Господа на благословение имени Божия, звучит возглас священника «Благословение Господне на вас того благодатию и человеколюбием всегда ныне и присно и во веки веков», которым заканчивается Вечерня и совершается переход к Утрени.

Утренья. Если Великая вечерня посвящена воспоминаниям событий Ветхого Завета – ожидания Спасителя и исполнения пророчеств о нем, то содержание Утрени относится к новозаветным событиям. Богослужение Утрени более вариативно, то есть по сравнению с Вечерней содержит гораздо большее количество изменяемых песнопений и чтений, относящихся к совершаемому празднику. На Воскресной Утрени центральное место занимают песнопения, посвященные Рождению Спасителя и Его Воскресению из мертвых.

Содержание песнопений и чтений Утрени. Чинопоследование Утрени разделяется на четыре части. Первую часть составляют *шестопсалмие, Великая ектения, пение Бог Господь* со стихами, тропари.

Шестопсалмие представляет собой последование из шести псалмов 3, 37, 62, 87, 102, 142. Их чтение предваряется ангельской *песнью Слава в вышних Богу и на земли мир* (Лк.2:14), воспеваемой трижды и двукратным обращением к Господу: *Господи устне мой отверзеши и уста моя возвестят*

хвалу Твою (Пс.50:17). По словам М. Скабаллановича «псалмы выбраны должно быть не без намерения из разных мест Псалтири, равномерно этим они представляют ее всю, хотя бы сказать что собственно следовало бы исполнить ее всю, как делали подвижники по ночам» [18, 199]. В последовании псалмов заключена вся вероучительная основа отношений человека с Богом. На время чтения шестопсалмия гасятся все свечи и светильники. Христиане стоят как бы перед лицом Судьи и просят прощения за свой прегрешения.

Пение псаломских стихов *Бог Господь и явися нам Благословен грядый во имя Господне* (Пс.117:27–26) во глас Недели или тропаря праздника построено наподобие великого прокимна. Вначале диакон торжественно возглашает припев *Бог Господь* и затем три дополнительных стиха, а два лика попеременно как ответ на возглашения диакона повторяют припев *Бог Господь*. Это пророческое возглашение прославляет первое и второе пришествие Христа. Затем следуют тропарь воскресный или праздника.

Чтением *кафисм* предваряется вторая часть Утрени, где преобладают тексты из Псалтири. На воскресной или праздничной Утрени стихословятся (или просто читаются) две кафисмы, которые предписываются уставом в тот или иной день седмицы. Так на воскресной Утрени всегда читаются вторая и третья кафисмы.

После каждой из кафисм произносится *малая* ектения и следуют *седальны* – песнопения по своему содержанию и форме родственные тропарям. Текст *седальнов* посвящен празднуемому событию.

Полиелей – начало самого торжественного раздела утреннего богослужения. Само слово *полиелей* переводится с греческого как «обилие масла, елея», что является символом Божией милости, благоволения и поэтому духовный смысл полиелея выражен в слове «многомилостивый» в соответствии с окончанием стихов 135 псалма «яко в век милость Его». В это время в храме возжигаются все светильники, отверзаются царские врата, посреди храма поставляется аналой и на нем

полагается праздничная икона господского, богородичного праздника или праздника святых.

Текстовое последование полиелея составляют стихи 134 и 135 псалмов с припевом аллилуия и, согласно древнему чину стихословятся по примеру 103 псалма и кафисм. В нынешней богослужебной практике чаще всего поются по два избранных стиха из указанных псалмов. В Недели о блудном сыне, Мясопустную и Сыропустную к обычным полиелейным псалмам добавляются стихи 136 псалма «На реках вавилонских».

Здесь необходимо сказать о некоторых особенностях воскресных служб касающихся полиелея. По уставу на Воскресной Утрени, если не празднуется память особо чтимого святого или Богородицы полиелей совершается только в определенные периоды года от отдания Воздвижения 22 сентября/5 октября до предпразднства Рождества Христова 20 декабря/2 января и в Недели о блудном сыне, Мясопустную и Сыропустную. В остальные воскресные дни года на Утрени вместо полиелейных псалмов стихословится 17 кафисма, включающая в себя самый большой 118 псалом, состоящий из 176 стихов. Еврейский текст этого псалма состоял из 22 строф, начинающихся по порядку всеми буквами еврейского алфавита. Каждая из строф включала в себя по 8 стихов. По словам М. Скабаллановича 118 псалом который в уставе также получил наименование Непорочны (по второму слову первого стиха «Блаженны непорочнии») представляет из себя «восторженный гимн закону Божню», изображая «горячую любовь праведника к этому закону, или точнее к Богу за Его столь совершенный и благотворный дар человечеству, закон называется разными именами «закон», «заповедь», «оправдания» (соб. «уставы»), «свидения» (т.е. откровения), «судьбы» (т.е. суды), «повеления» (в слав. Тоже «заповеди»), «пути», «слова», конечно все это с эпитетом «Твои», т.е «Божии», этим обозначаются разные стороны закона Божия» (18, 227). Ввиду столь высокого своего духовного назначения 118 псалом исполняется как надгробная песнь при погребении Господа Иисуса Христа на Утрени Великой Субботы, а также на заупокойных службах и отпеваниях. В

контексте службы воскресной Утрени 17 кафисма примыкает к двум предшествующим кафисмам и подготавливает дальнейшее последование богослужения – пение воскресных тропарей Иоанна Дамаскина «*Ангельский собор*», повествующих о приходе жен мироносиц ко гробу Спасителя, явлении им Ангела, возвестившего о Христовом Воскресении.

В дни праздников господских, богородичных и святых, которым по уставу полагается служить полиелей, после стихословия 134 и 135 псалмов поется *величание* – краткое песнопение, прославляющее Господа, Богородицу или святого. Величание также исполняется по принципу стихословия, представляя собой мелодически развитый припев к избранным псаломским стихам, отвечающим смыслу праздника. Во время пения полиелея, воскресных тропарей и величания совершается каждение храма.

После *малой* ектении следует *ипокон*. (на воскресной утрени) или *седалны* (на утрени прочих праздников с полиелеем) Слово *ипакон* в переводе с греческого означает «слушать», «прислушиваться», «откликаться» или «быть послушным» [3, 27]. Имеет также значение припева или респонсория вошедшего в богослужебную практику с IV века и сопровождавшего Святоотеческие чтения. По нынешнему Типикону *ипакон* также предшествует подобному чтению.¹³

Воскресное *ипакон*, также как и *седален* – песнопение, *изменяемое* распето на все восемь гласов.

Антифоны степенны. Это одни из самых важнейших песнопений Утрени, составлены по подобию так называемых «песней степеней» (119–133 псалмы), которые пелись паломниками при восхождении на ступени Иерусалимского храма. Степенных антифонов всего восемь – по числу гласов, и каждый антифон состоит из трех частей. (В антифоне восьмого гласа четыре части). Полностью антифоны поются только на воскресной Утрени¹⁴, а в прочие праздники полагается петь только первую часть антифона четвертого гласа «*От юности моя мнози борют мя страсти*». Духовный смысл текстов степенных антифонов – назидательный. В них говорится об очищении и исправлении души от страстей и греха.

Таким образом, содержание степенных антифонов готовит верующих к кульминационному разделу Утрени – пению *Святого Евангелия*, которое предваряется *прокимном*. На Воскресной Утрени поется прокимен гласа Недели, а на Утрени праздников господских, богородичных или праздников святых – особый праздничный прокимен, положенный на четвертый глас¹⁵.

Последование *воскресных Евангелий* представляет собой годовой цикл, начинающийся от Недели всех святых (первой Недели по Пятидесятнице) до Недели вайй включительно. В остальные праздники читаются отрывки из Евангелия, по своему смыслу соотносящиеся с совершаемым празднеством. Если с воскресной службой совпадает господский, богородичный, двенадесятый праздник или праздник храмового святого, то читается праздничное, а не воскресное Евангелие.

«*Воскресение Христово видевше*». Это торжественное пасхальное песнопение состоит из семи строф, каждая из которых возможно была самостоятельной песнью, как например первая ее строфа, являющаяся стихирой седьмого гласа на хвалитех, а также – «Кресту Твоему поклоняемся», поющаяся в дни поклонения Кресту Господню. По установившейся традиции это песнопение поется на шестой глас, но по древнерусскому обычаю оно пелось на седьмой глас, как и упомянутая стихира на хвалитех или исполнялось *витком*¹⁶.

После чтения 50 псалма в некоторые двенадесятые праздники поются особые припевы, соответствующие смыслу празднуемого события, например в праздник Рождества Христова «Всяческая днесь радости исполняются Христос родися от Девы». На воскресной Утрени поются припевы – «Молитвами апостолов Милостиве очисти множество согрешений наших» и «Молитвами Богородицы Милостиве очисти». В праздники святых – припев святому, наподобие воскресного, например «Молитвами святителя Николая» и т.д. Далее поется первый стих 50 псалма «Помилуй мя Боже», за которым следует праздничная стихира. На воскресной Утрени поется стихира праздника Пасхи «Воскрес Иисус от гроба».

С Недели мытаря и фарисея до пятой Недели Великого поста вместо припевов «молитвами апостолов, молитвами

Богородицы» пасхальной стихиры, поются особые покаянные песнопения восьмого гласа «Покаяния отверзи ми двери», «На спасения стези» и шестого гласа «Множество содеянных мною лютых».

Третью часть Утрени составляет чтение канона. *Канон* – это довольно сложная циклическая форма, состоящая из песнопений ветхозаветных и новозаветных. В каноне наиболее полно раскрывается значение празднуемого события, поэтому его последование наряду с чтением Священного Писания, представляет особую значимость для совершения Всенощного бдения.

Канон Утрени состоит из девяти песен (од) с пропуском второй песни, исполняющейся только на великопостных вседневных богослужениях. Каждая из песен канона в свою очередь включает в себя *ирмос*, *тропари*, в качестве припева к которым служат *библейские песни* и заключающую песнь *катавасию*.

Ирмос – означает «связь» или ставить в ряд с чем-нибудь. Он представляет собой предназначенную для распевания поэтическую строфу, которая по своему мелодико-ритмическому рисунку и метрике является образцом (подобием) для распевания последующих *тропарей*, а по содержанию связан с *библейской песнью*.

Тропари в составе песни (оды) канона представляют собой небольшие строфы, распеваемые по образцу предшествующего им ирмоса. Содержание тропарей посвящено прославлению Господа, Богородицы или какого-нибудь святого и связано также с содержанием *библейской песни*¹⁷.

Завершается песнь *катавасией*. По сути – это ирмос. Слово же *катавасия* (с греч. «спускаться, сходиться») указывает на его исполнение на сходе двумя хорами. Оба хора сходят со своих возвышений (с обеих сторон солеи) выстраиваются на середине храма и поют вместе заключительный ирмос.

На воскресной или праздничной Утрени нередко соединяются не сколько канонов (максимум четыре) в зависимости от иерархии праздников или их совмещения друг с другом (например праздник Рождества Богородицы,

совпадающий с Неделей, или Неделя с попразднством какого-либо двенадцатого праздника и праздником святого). В таком случае каждая песнь начинается пением ирмоса первого канона (на воскресной утрени первым всегда читается воскресный канон), далее читается положенное по уставу определенное количество тропарей каждого из совмещаемых канонов, чередуясь с библейскими песнями¹⁸.

После третьей, шестой песни и девятой песни канона положены *малые* ектении, за которыми следуют песнопения и святоотеческие чтения. После третьей песни положены *седаьльны* или *ипакои*, после шестой – кондак и икос, после девятой – *светилен*. Перед девятой песнью канона, посвященной прославлению Богородицы, диакон напоминая о посещении Богородицы дома Захарии, призывает молящихся возвеличить «Богородицу и Матерь Света». Лик от имени всех молящихся прославляет Пресвятую Богородицу ее песнью «Величит душа моя Господа», которая исходит из уст Божией Матери (Лк.1:46–55) с прибавлением припева «Честнейшую херувим».

Светилен, следующей после девятой песни канона и малой ектении своим наименованием символизирует божественный свет, воссиявший от гроба Господня, или свет, просвещающий нас. Воскресный светилен также называется *экзапостиларием* (с греч. – «высылаю», «отсылаю», что означает либо воспоминание о послании на проповедь апостолов, либо выход певца на середину храма для исполнения данного песнопения) и предваряется пением «Свят Господь Бог наш» респонсорным способом (по типу прокимна). До сих пор на Афоне высылают монаха из числа братии «за солнцем», т.е. смотреть, когда покажется край солнца – после чего следует возглас «Слава Тебе, показавшему нам свет». Этот высылаемый и поет светилен.

Пение «Свят Господь Бог» занимает по отношению к воскресному *светилу* (или *экзапостиларию*) такое же место, как и «Бог Господь» к последующему тропарю [18,294]. Содержание воскресных светильное (экзапостиларнев) представляет собой пересказ воскресного Евангелия.

Стихословием *хвалитных псалмов* (148, 149, 150) начинается четвертая часть Утрени. Их тема – призыв к прославлению Бога. После стихословия псалмов поются стихиры на хвалитех. По словам М. Скабаллановича «У всех этих псалмов одна общая тема – призыв к прославлению бога, почему их группа называется в уставе *хвалитны*; первый псалом приглашает к этому всю тварь, начиная с Ангелов, второй – Израиля, третий – храм небесный и земной» [18, 299]. К хвалитным псалмам присоединяются стихиры, которые в уставе так и называются «стихиры на хвалитех».

Великое славословие. Своим характером эта песнь олицетворяет первый проблеск утренней зари, разрушающий тьму ночи, рождает прообраз Бога как Несозданного Света и побуждает Церковь к славословию, хвале, прославлению Бога («хвалим Тя, благословим Тя, кланяем Ти ся, славословим Тя, благодарим Тя»).

Текст Великого славословия составлен из различных стихов, словесных оборотов, Священного Писания, гимнографических форм, многие из которых уже встречались в последовании Всенощного бдения. Так например, первые строки славословия *Слава в вышних Богу и на земли мир* словно возвращают нас к началу Утрени, образуя арочное обрамление, а в середине песни текст перекликается с одним из разделов Вечерни – *Сподоби Господи*.

К Великому славословию присоединяется пение *Святой Боже*, после которого следует воскресный или праздничный тропарь.

Завершающий раздел Утрени составляют сугубая, просительная ектении, небольшие хвалебные стихи, прославляющие Господа и Пресвятую Богородицу, отпуст.

6. Божественная Литургия

Происхождение и предназначение Литургии, типология Литургии, архитектоника и чинопоследование Литургии св. Иоанна Златоуста, песнопения Литургии оглашенных, песнопения Литургии верных.

Божественная Литургия – самая таинственная и священнейшая из всех церковных служб – таинство таинств, венец долгого и тернистого пути в познании христианского вероучения, обретении Света просвещающего всех. С каким благоговением и сердечным умилением воспринимали эту таинственную службу подвижники благочестия, прославленные Господом за святость жизни! Приведем свидетельство святого праведного Иоанна Кронштадтского, призывавшего в самые смутные и тяжелые времена совершать это святое таинство: *О чудная литургия – знамение безмерной любви Божией к роду человеческому, и чудно о возвеличения человеческого естества обоженно чрез воплощение Сына Божьего о Единородного и чрез вкушение пречистого Тела и Крови Его в таинстве причащения* [16, 120].

Происхождение и предназначение Литургии. Напомним, что само греческое слово «Литургия» поначалу не имело никакого отношения к христианству, а употреблялось у древних эллинов в бытовом значении, подразумевая «общее дело», совершаемое широкими массами народа. Применительно к христианскому православному богослужению слово «Литургия» означает «общественная служба», которую можно охарактеризовать как таинство собрания верующих, во время которого происходит Причащение Тела и Крови Христа, установленное согласно Священному Писанию самим Господом Иисусом Христом на Тайной Вечери в обращении к ученикам апостолам: «Приимите ядите, сие есть Тело Мое, сие есть Кровь Моя Нового Завета за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф.26:26–28), «сие творите в Мое воспоминание» (Лк.22:19). По заповеди Иисуса Христа апостолы и их преемники продолжали совершать таинство и передали его последующим

поколениям как воспоминание о земной жизни Господа, его страданиях и смерти, Воскресении и Вознесении на небо.

Сущность и предназначение Литургии можно сформулировать как всеобщее единение людей через причастие Тела и Крови Христа, через познание Бога и соединение с ним во святом Таинстве. Об этом свидетельствуют и святоотеческие писания «Преподание одного и того же хлеба и общей чаши для всех ... внушает причащающимся, как питающимся единою пищею единение духа» (Дионисий Ареопагит) – [10, 373]. «Так как мы причащаемся от единого хлеба, то все делаемся единым телом Христовым и единой кровью и членами друг друга, составляющими одно тело со Христом» (Иоанн Дамаскин) – [21, 340], «В Божественной литургии заключается чудная объединяющая сила молитвы за всех, сродняющая души!» (Иоанн Кронштадтский) – [16, 120].

О духовном единении всех собравшихся в храме – предстоятеля (священника), клира и народа неоднократно напоминает и сам текст Литургии: «Возлюбим друг друга да единомыслием исповемы», «и даждь нам единеми усты, едином сердцем славить и воспевать пречестное и великолепое имя Твое».

Типология Литургии связана с историческим развитием самой древней и основополагающей части Литургии – Евхаристии, в переводе с греческого означающей «благодарение, принесение благодарственной жертвы».

Божественная Евхаристия, по определению прот. А. Шмемана поистине сердцевина всей жизни Церкви, средство и выражение ее сущности, как Тела Христова [12, 54]. Центральный пункт Евхаристии составляет анафора – «молитва, по совершении которой, по учению Церкви – предложенный на престоле хлеб уже не называется хлебом, но достойно называется Телом Господним, хотя естество хлеба в нем остается» [21, 233]. С течением времени по мере распространения христианского вероучения на восток и запад, анафора подвергалась различным изменениям, дополнениям или сокращениям. Так за период с I по IV века в разных местностях сложилось множество литургических типов, в

которых нашли отражение национальные особенности того или иного народа, местные обычаи¹⁹.

Анафора (евхаристическая молитва), ставшая основополагающей для Византийской, а затем для Православной Литургии была составлена великими святителями – Отцами Церкви IV в. Василием Великим и Иоанном Златоустом. Вокруг структуры евхаристической молитвы постепенно в течение первых веков христианства складывалось то чинопоследование, которое дошло до наших дней.

Отличия современных богослужебных структур Литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста не столь существенны, разница в них заключается лишь в большей протяженности евхаристической молитвы на Литургии Василия Великого, а также в пении богородична *О Тебе радуется* вместо *Достойно есть* – на Литургии Иоанна Златоуста. Кроме того, Литургия Василия Великого совершается только в определенные дни года: в рождественский и крещенский сочельники (в соединении с Вечерней), на Великий праздник Обрезания Господня и Св. Василия Великого 1/14 января, в первую, вторую, третью, четвертую и пятую Недели Великого поста, на Страстной седмице – в Великий четверг и Великую субботу (оба дня – в соединении с Вечерней).

Существует также особый вид Литургии – *Литургия Преждеосвященных Даров* составителем которой согласно преданию является святитель Григорий Двоеслов Папа Римский. На этой Литургии не происходит освящение Святых Даров, а предлагаются Святые Дары, освященные в предыдущий день на Литургии св. Иоанна Златоуста или св. Василия Великого. И соответственно, ее чинопоследование и состав песнопений значительно отличаются от Литургии св. Иоанна Златоуста или св. Василия Великого. Назначение Литургии Преждеосвященных Даров – в причащении немощных и болящих в те дни, когда по уставу не полагается совершать полную Литургию – в среду и пятницу Великою поста.

Архитектоника и чинопоследование Литургии св. Иоанна Златоуста. Как единое целое Литургия представляет собой теснейшее взаимодействие двух основных форм

богослужения – словесной и священнодейственной. И в то же время, все что совершается священнослужителями в алтаре (священнодействия, молитвословия) также имеют непосредственную связь с пением на клиросе. Поэтому рассмотрим богослужебную структуру Литургии Иоанна Златоуста, представленную в виде схемы (см. приложение № 3) на двух уровнях:

1) Соотношения разделов песнопений Литургии (по горизонтали)

2) Соотношения священнодействия и молитвословия, совершаемых в алтаре с пением на клиросе (по вертикали).

В совокупности этих двух уровней богослужебная структура Литургии представляет собой развернутую двухслойную композицию, включающую в себя:

1) последование священнодействия и молитвословия (на схеме – ряд А)

2) последование песнопений, перемежающихся с возгласами священнослужителей, чтением Священного писания молитв (на схеме – ряд Б).

Архитектоника Литургии включает в себя три основные части: *Проскомидию, Литургию оглашенных и Литургию верных*. Проскомидия совершается священнослужителями в алтаре. Ее назначение – в приготовлении Святых Даров для предстоящего совершения Таинства. Так как она не сопровождается пением, и непосредственно не связана с общественным действием мы ее не рассматриваем.

Различие двух остальных частей Литургии определяется прежде всего, наличием двух сакральных сфер, определяющих место каждой из этих частей в плане общего предназначения службы. Так *Литургия оглашенных* своим наименованием свидетельствует о том, что в ней имеют право принимать участие и люди некрещенные (то есть оглашенные). Поэтому смысловой характер текстов Литургии оглашенных можно определить как *назидательно проповеднический*. Сюда включены тексты псалмов 102, 145 (так называемых «изобразительных»), которые «представляют собой выходящие из глубины души восторженно радостное прославление и

благодарение (так идущее к Евхаристии) Бога за его милосердие, сказывающееся особенно в отношении грехов и помощи несчастным» [19, 14].

Сакральная сфера *Литургии верных* – иная по своему характеру. Все здесь сосредоточено на совершении Божественной Евхаристии и Причащения. Поэтому эту часть Литургии можно называть *евхологической* (молитвенно созерцательной).

В каждой из двух частей Божественной Литургии выделяются особо значимые моменты совершения священнодействия, сопровождаемые пением или чтением. В Литургии оглашенных таковыми можно считать *Малый Вход с Евангелием*, который согласно распространенному толкованию, напоминает верующим первый выход Иисуса Христа на всемирную Проповедь²⁰. А также «Таинство слова» – *чтение Священного писания* (Апостол, Евангелие). На Литургии верных – это *Великий Вход со Святыми Дарами*, во время которого Дары переносятся с жертвенника на престол для дальнейшего совершения Таинства.

И наконец, наиболее важный момент всей службы – совершение чина *Возношения (Евхаристического канона)*, в процессе которого происходит преложение Святых Даров в Тело и Кровь Христову. В структуру Евхаристического канона входит чтение *анафоры*, отдельные разделы которой взаимодействуют с рядом песнопений: «Милость мира», «Достойно и праведно есть», «Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Тебе поем», «Достойно есть»²¹. Так например. Начальную благодарственную молитву, заканчивающуюся словами о предстоянии Господу небесных сил бесплотных, продолжает ангельское пение – Серафимская песнь «Свят, свят, свят Господь Саваоф».

Само чинопоследование Литургии пронизано небесным смыслом. Оно возводит нас от земли к созерцанию тайных путей Божьего промысла. По слову Господа, во время Литургии мы вспоминаем все Его спасительное служение, начиная с Рождества и оканчивая Вознесением.

Песнопения Литургии оглашенных²². Три антифона состоят из текстов разных псалмов, в зависимости от видов

антифонов – *праздничных, изобразительных или вседневных*. Чаще всего в году поются антифоны изобразительные. В основе первого антифона лежит пс. 102, второго антифона – пс. 145, третьего антифона – стихи заповедей блаженств (Мф.5:3–12), поющихся с особыми тропарями, называемые *блаженнами*. Пение антифонов, чередующихся с малыми ектениями возникло на основе торжественных общегородских крестных ходов, введенных в Константинополе св. Иоанном Златоустом.

Единородный Сыне – гимн, по преданию составленный в VI в императором Юстинианом, прославляет вторую ипостась Св. Троицы – Бога Сына, концентрируя идею Боговоплощения и победы над смертью. Является неизменяемым песнопением Литургии.

Придите поклонимся – «адаптированный» стих 94 псалма с припевом «Спаси ны Сыне Божий». Поется во время совершения Малого Входа, за исключением праздника Пасхи, всей Светлой седмицы, господских двенадесятих праздников, когда по уставу полагаются особые входные стихи.

Тропари и кондаки по Малом Входе раскрывают смысл праздника, которому посвящено совершаемое богослужение.

Господи спаси Благочестивыя – возглас священнослужителя, повторяемый хором. Сохранился с времен Византийской Литургии, совершаемой с участием Императора.

Трисвятое ведет свое происхождение от ангельского славословия (или Серафимской песни «Свят, свят, свят Господь Саваоф») и прославляет Бога Отца. Структурно находится между двумя опорными точками – Малым Входом и чтением Священного Писания. В праздники Рождества, Богоявления, Лазареву субботу, Пасхи, Троицы вместо Трисвятого поется *Елицы во Христа креститися*, а в праздник Воздвижения – *Кресту Твоему поклоняемся Владыко*.

Прокимен, аллилуарии, «Слава Тебе Господи» – предваряют, обрамляют чтение Священного Писания (Апостол, Евангелие).

Песнопения Литургии верных

Херувимская песнь («Иже херувимы тайнообразующе») – одно из главных песнопений Литургии, задает характер, необходимый молитвенный настрой Литургии верных, призывая

молящихся отложить всякие мирские заботы перед соединением с Господом во Святом Причащении «всякое ныне житейское отложим попечение». Во время пения совершается Великий Вход с перенесением Святых Даров с жертвенника на престол. До VI века на византийской Литургии во время Великого Входа пелись стихи одного из псалмов с *аллилуия* в качестве припева. В Великий четверг – день установления Причащения вместо Херувимской песни поется «*Вечери Твоея таинныя*», а в Великую субботу песнь «*Да молчит всякая плоть*» из древней Литургии св. апостола Иакова брата Господня.

Отца и Сына и Свято о Духа – является хорovým продолжением возгласа «Возлюбим друг друга», означающего всеобщее примирение (целование мира) перед предстоящим совершением Таинства Возношения Св. Даров.

Символ веры состоит из 12 догматов православной веры, принятых на I и II Вселенских Соборах в IV веке. Исполняется перед Евхаристическим канонem как свидетельство единомыслия в вероисповедании и чистоты сердец.

Милость мир, а Достойно и праведно, Свят, Свят, свят Господь Саваоф, Тебе поем, Достойно есть – песнопения, входящие в состав Евхаристического канона и состоящие в тесной взаимосвязи с основной молитвой службы – Анафорой (Возношения).

Песнопение *Достойно и праведно есть поклоняться Отцу и Сыну* введено в богослужение русской православной церкви в середине XVII века, тогда как в греческой Литургии сохранился древний ответ народа на возгласение священнослужителя «Благодарим Господа – Достойно и праведно». Серафимская песнь *Свят. свят. свят Господь Саваоф* (Ис.6:3) предвосхищается Херувимской песнью и является продолжением первой благодарственной молитвы. К Серафимской песне присоединяется радостное приветствие детей еврейских при Входе Господа в Иерусалим «*Осанна в вышних благословен грядый во имя Господне*».

Молитвенное песнопение *Тебе поем* исполняется во время произнесения священником молитвы призывания Святого Духа, связанной с непостижимой тайной Евхаристии, по слову св.

Иоанна Златоуста делающей для нас землю небом (из беседы 24 на Первое послание к коринфянам).

Гимн Пресвятой Богородице *Достойно есть*, поющийся во время произнесения в алтаре ходатайственной молитвы о живых и усопших представляет собой сложение двух песнопений «Достойно есть яко воистинну», составленного в конце X века на Афоне, и ирмоса девятой песни трипеснца Великой пятницы «Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим». В этом песнопении прославляется Божия Мать, которую Святая Церковь почитает выше святых и чинов ангельских – херувимов и серафимов. Воспевая одну из самых величественных и торжественных песней Божией Матери, верующие обращаются к ней как к Ходатаице перед своим Сыном Господом Иисусом Христом.

Согласно Преданию, песнопение *Достойно есть*, стало известно на Афоне в 980 г. в царствовании греческих императоров Василия и Константина Порфирородных. Подвизался вблизи обители Пантократорской, недалеко от Карей старец священноинок со своим послушником. Однажды старец отправился в Протатский Корейский собор на воскресное Всенощное бдение, благословив послушника совершить службу в келии, что тот и исполнил. И во время служения ночью раздался стук в дверь. Это был незнакомый странник монах. Послушник с приветливостью принял незнакомца, и они стали молиться вместе. Когда настало славить Пресвятую Богородицу, то послушник запел песнь прп. Косьмы «Честнейшую Херувим». Но гость запел иначе, начиная так «Достойно есть яко воистину блажити Тя Богороцу Присноблаженную и Пренепорочную и Мать Бога нашего», а потом уже прибавлял «Честнейшую Херувим». До слез умилился молодой инок, услышав дивное песнопение, и попросил незнакомца написать ему эту песнь, чтобы он и впредь мог так воспевать Владычицу. Но так как в келье не оказалось бумаги и чернил, то гость сказал: «В таком случае я напишу тебе для памяти эту песнь вот на камне, а ты заучи ее сам и всех других христиан научи. чтобы они так славили Пресвятую Богородицу». Как воск умягчился камень под перстом дивного гостя, и глубоко врезались слова молитвы.

Начертав все, инок посетитель назвал себя Архангелом Гавриилом и будто молния стал невидимым. Всю ночь провел послушник в молитве, а когда возвратился его наставник, рассказал ему о случившемся. Старец взял плиту с начертанной на ней песнью, и отнес ее в собор старцев от всех монастырей Афонской горы, а впоследствии было доложено о случившемся вселенскому патриарху Николаю ХризOVERгу и императору. С того времени к песни Честнейшую Херувим стали прибавлять ангельскую песнь Достойно есть.

В дни двенадесятых праздников и их попразднств вместо «Достойно есть» поется ирмос девятой песни праздничного канона.

Отче наш – молитва Господня (Мф.6:9–13). Употребляется на каждом богослужении суточного круга как совершеннейший образец Богопочитания. По выражению св. Иоанна Златоуста она есть *молитва верных*. Особую торжественность пения Отче наш на Литургии верных задает возглас священника, воодушевляющий всех предстоящих взывать в молитве к усыновившему чад своих Богу Отцу.

Един свят един Господь Иисус Христос – поется перед Причастным стихом как осознание верующими своих немощей и прегрешений, и лишь по великой милости Божией допущенных к Святому Причастию.

Причастный стих представляет собой стих псалма распеваемый во время раздробления Св. Хлеба (Агнца) на части по установлению Иисуса Христа и последующего причащения священнослужителей в алтаре.

Да исполнятся уста – благодарственное пение после святого Причащения. В этот момент Чаша со Св. Дарами переносится с престола на жертвенник со словами «Вознесися на небеса Боже и по всей земли слава Твоя». Это священнодействие символизирует Вознесение Христа на Небо.

Часть вторая. Богослужбное пение

Глава 1. Церковное пение и его значение для совершения богослужения

1. Общие сведения. Сущность богослужебного пения

Богослужебное пение как мелодическое отражение Божественного порядка, уподобление небесной иерархии (ангелоподобие), упоминание о неземном происхождении пения в Ветхом и Новом Завете, церковном предании, пение как одна из форм самого богослужения.

Пение, как было уже заявлено ранее, является одним из важнейших компонентов совершения богослужения Русской Православной Церкви. С древнейших времен церковное пение особо почиталось святыми отцами как благодатное средство очищения души от всякой скверны, стяжания Святого Духа, возведения мыслей от повседневной суеты к миру горнему. И сегодня, на наш взгляд представляется особенно важным четко понимать суть настоящего явления, глубоко разбираться во всех возникающих вопросах, ведь ни для кого не секрет, что из всех церковных искусств именно пение нередко становится предметом острых споров, дискуссий, различных суждений, касающихся его истории, теории и непосредственно практического использования в богослужении. В чем, например отличие церковного пения от церковной музыки? Сопоставимы ли сами понятия церковное (богослужебное) *пение* и *музыка*, каково соотношение древнерусского монодийного (одноголосного) пения и пения многоголосного, привнесенного в богослужение Русской Православной Церкви в середине XVII века, историческая ли это преемственность или конфронтация? И если уж говорить о многоголосном пении во всем его стилевом многообразии, то существуют ли какие-либо закономерности отбора церковно-музыкальных композиций для конкретной службы, или все зависит от вкусовых ощущений регента, священнослужителей? Каковы критерии «церковности» или «нецерковности» подобных духовно-музыкальных композиций? Вот лишь немногие из вопросов, на которые далеко не всегда можно получить однозначные ответы.

Еще на рубеже XIX–XX веков на страницах «Московских ведомостей» была развернута дискуссия на тему о «духе» и «стиле» церковного пения. Так, известным русским

композитором А. Гречаниновым была высказана в общем-то правильная, но довольно расплывчатая мысль о необходимости соответствия «музыкального содержания, духовно-музыкального произведения содержанию текста» (135, 431). Невольно хочется задать вопрос, а по каким критериям следует судить о подобном «соответствии» или «не соответствии»? Поэтому трудно не согласиться с оппонирующим А. Гречанинову мнением, что «на один случай явно соответствующей и явно несоответствующей тексту мелодии, придутся десятки мелодий, о которых можно до бесконечности спорить относительно их соответствия тексту, начиная с отдельных его слов и кончая общим его смыслом» (135, 452).

Итак, в чем же нам видится *сущность* богослужебного пения? Этот вопрос при всей его важности, со всей обстоятельностью довольно редко освещается в научной литературе. Наиболее концептуальный подход к нему, на наш взгляд предлагается в работах известного ученого русского зарубежья И. Гарднера, а также композитора и исследователя В. Мартынова. В центре внимания И. Гарднера – анализ взаимодействия церковного пения с богослужением, определение значения пения для совершения богослужения. В. Мартынов интересуется вопросом происхождения богослужебного (церковного) пения, его места в духовной жизни христианина. Так, В. Мартынов рассматривает богослужебное пение как «мелодическое отражение Божественного порядка», или как мелодический чин, порождаемый образом «праведной богоугодной жизни, первоисточником которой в свою очередь является созерцание Божественного порядка» (89, 5). Под Божественным порядком исследователь подразумевает устройство ангельской небесной иерархии, и поэтому одно из важнейших свойств богослужебного пения является его уподобление пению *ангельскому*.

По словам В. Мартынова, богослужебное пение трисоставно, подобно трисоставному строению человека, состоящего из тела, души и духа. Под телом богослужебного пения В. Мартынов подразумевает совокупность мелодий, напевов, песнопений, под душой – Устав или Типикон, организующий всю жизнь

христианина, и указывающий место и время исполнения того или иного напева в богослужении, под духом – аскетический подвиг, «венцом которого является стяжание Божественного Порядка или обожение, а результатом – праведный чин жизни, порождающей правильное пение» (89, 5–6). Таким образом, богослужебное пение рассматривается В. Мартыновым как аскетическая дисциплина, ведущая к созерцанию Божественного порядка (небесной иерархии), а необходимым условием его возникновения на земле является соединение или совпадение двух волей – Божественной и человеческой (89, 18). Пример – благодарственная песнь Моисея, воспетая пророком после чудесного перехода израильтян через Чермное море. Под человеческой волей здесь подразумевается стремление выйти из египетского плена, а под Божественной – Божие покровительство Моисею.

О том, что богослужебное пение уподоблено пению ангельскому, существует немало упоминаний в Священном Писании и предании. Так в книге пророка Исаии упоминается о небесном престоле, окруженном ликом ангелов непрерывно воздающих хвалу Богу.

В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы, у каждого из них по шести крыл. И зывали они друг ко другу и говорили: «Свят, свят, свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!» (Ис.6:1–3).

В Новом Завете рождение младенца Иисуса Христа также сопровождалось пением ангелов которому сподобились внимать Вифлеемские пастухи.

И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: «слава в вышних Богу и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк.2:13–14).

Из преданий христианской церкви вспомним видение ангелов св. *Игнатия Богоносцу*, воспевавших Святую Троицу попеременно звучащими песнями. А также о видении ангелов отроку, в молитвенном порыве вознесенному на воздух во время землетрясения в Константинополе в 439 г. Отрок слышал пение

«Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный» и по возвращении на землю поведал, чему был научен, и когда народ воспел эту песнь, землетрясение прекратилось.

Неземное происхождение церковного пения, как бы его «дарованность свыше», подтверждается и тем, что составителями как текстов церковных песнопений так и их древних напевов были люди, просиявшие мудростью, благочестием и святостью жизни, получившие различные духовные дарования. Вспомним имена преп. Ефрема Сирина, преп. Романа Сладкопевца – творца кондаков и икосов, Анатолия патриарха Константинопольского – первого песнописца стихир, Космы и Феодора Студита – творцов канонов, и конечно же – Иоанна Дамаскина, с именем которого связывается установление в восточной церкви системы осмогласия. Так, к примеру из жития прп. Романа Сладкопевца нам известно, что прп. Роман поначалу не обладал даром пения и чтения, но имел искреннюю веру и вел добродетельную жизнь. Видя особое прилежание св. Романа к церковному послушанию, к нему благоволил Патриарх Евфимий, что вызывало зависть у некоторых клириков. Однажды в Навечерие праздника Рождества Христова, когда в храме присутствовал сам император Анастасий, клирики заставили св. Романа читать и петь вместе с ними. Осмеянный ими св. Роман не ушел из храма после окончания службы а пал перед иконой Пресвятой Богородицы, долго плакал и молился. Ночью в сонном видении ему явилась Пресвятая Богородица. Она подала св. Роману свиток (листки, свертываемые в трубочку) и повелела его съесть. Так прп. Роман получил поэтический дар, а также красивый и певучий голос. На Всенощном бдении праздника Рождества Христова прп. Роман взошел на амвон и пропел свой первый кондак «Дева днесь Пресущественного раждает».

О надмирности, возвышенности церковного пения, для которого одним из важных признаков является отрешенность от всего земного, житейского писал великий святитель Иоанн Златоуст.

«Ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает

любомуудрствовать и презирать все житейское, как согласное пение и стройно составленная божественная песнь» (144, 3).

Итак, богослужебное пение будучи пением ангелоподобным, является средством *Богобщения*, располагающим самых разных по личностным и душевным качествам людей к *единомыслию* в любви к Богу.

Рассмотрим теперь один из актуальнейших вопросов, возникающих на протяжении всей истории Церкви, и особенно нынешнего времени: о механизмах взаимодействия богослужебного пения с богослужением. Какое место занимает пение в иерархической структуре самого богослужения? И Гарднер дает краткий и достаточно емкий ответ на этот вопрос. По его словам, церковное или богослужебное пение **есть одна из форм самого богослужения** (40, 61). Что здесь имеется в виду? Во-первых, из данной формулировки следует довольно важное утверждение, что пение является неотъемлемым элементом богослужения, а не его репертуарно концертным сопровождением, украшением или иллюстрацией. Во-вторых, становится очевидным, что являясь одной из форм богослужения, пение неразрывно связано с его словесным началом, включающим в себя молитву, поучение, назидание, прошение, хваление, славословие, повествование о событиях празднуемого дня.

Напомним, что особая важность *словесного* начала в богослужении очень точно выражена прп. Иоанном Дамаскиным в воскресной стихире восьмого гласа, поющей на «Господи воззвах»: *«Вечернюю песнь и словесную службу Тебе Христе приносим»*. И таким образом раскрывая свою краткую формулировку сущности церковного пения, И. Гарднер утверждает, что церковное (богослужебное) пение есть «во всех случаях и всегда – поемое или возглашаемое слово» (40, 64). Добавим – слово, характеризующееся различной временной протяженностью и интонационным элементом. Различная степень временной протяженности (распевности) слова зависит от сакрального смысла и места в чинопоследовании богослужения того или иного песнопения. Это может быть самая минимальная степень мелодической протяженности слова, как

например. распевное чтение псалмов или же более мелодически развитая, как на пример, при пении догматиков, Херувимской песни или причастного стиха. Остается еще подчеркнуть что все компоненты вокально-певческой выразительности (ритм, мелодия, темп, динамика и проч.), по мысли И. Гарднера являются лишь средством, чтобы смысл всего происходящего и произносимого за богослужением был глубже запечатлен в памяти и сознании всех предстоящих.

2. Богослужбное пение и музыка, их историческое взаимодействие. Различие понятий богослужбного пения, церковной и духовной музыки

Различие понятий «пение» и «музыка» в русской православной традиции, мировоззренческие концепции о взаимодействии пения и музыки В. Мартынова, В. Медушевского, возникновение церковной музыки в результате взаимодействия богослужбного пения и музыки, церковная и духовная музыка.

Данная тема также является сегодня особо актуальной для изучения истории теории и богослужбного пения и практического его воплощения на клиросе. Вся ее сложность сводится к тому, что определить четкие границы богослужбного пения, церковной и духовной музыки. порой весьма затруднительно. Возможно поэтому нередко данные понятия подменяют друг друга, выступают как синонимы или разные оттенки одного явления. В качестве необходимого подхода к рассматриваемой теме зададимся вопросом о соотношении богослужбного пения и музыкального искусства. Следует ли считать богослужбное пение одним из разделов (пусть фундаментальных или особо значимых!) музыки, или же его необходимо рассматривать как явление совершенно иной природы? Сегодня, как известно словом «музыка» обозначается как светское (внехрамовое) музицирование, так и пение в церкви. Поэтому в учебных пособиях, исследованиях, касающихся самых разных исторических периодов церковного пения, можно встретить такие выражения, как «музыкальный элемент» или «музыкальное оформление» богослужения, «музыкальная сторона песнопения» и т.д. Однако в какой степени данное прилагательное может быть применимо к происходящему на богослужении?

Так, например, в русской православной традиции вплоть до середины XVII века понятие «музыка» к богослужбному пению не применялось. Термином «мусикия» в обличительном характере обозначалась игра на различных музыкальных

инструментах, а также песни нецерковного содержания. Приведем к примеру, цитату из древнерусского источника второй половины XVI века – «Азбуковника»: «Муסיкия – в ней пишутся бесовские песни и кощунства, и их латиняне поют при игре оркестра музыкальных инструментов» (101, 153).

92 глава Стоглавого собора (1551) законодательно осуждает игру на музыкальных инструментах, приравнивая ее к пагубным страстям типа пьянства и азартным играм. «Праздность, пьянство и игрища всякому злу начало есть и погибель наивысшая. Того ради божественные писания и священные правила запрещают всякое игранье и в кости, и в шахматы, и в камни, и на гусях, и на смычках и на сопелях и всякую игру на музыкальных инструментах и насмешничество и зрелища и пляски» (101, 54).

Преп. Максим Грек в «Слове против скоморохов» также писал о пагубности увеселительных зрелищ, сопровождаемых плясками, хлопаньем в ладоши, звуками «сурны и трубы и тимпана» (101, 52).

Таким образом, в Древней Руси противопоставлялись православное богослужбное пение с одной стороны, и мирские песни, пляски, игры бесовские, обозначаемые словом «муסיкия» – с другой стороны. Только в середине XVII века церковное пение и игра на музыкальных инструментах были соединены в единое понятие «музыка» («муסיкия») провозглашенной как «вторая философия», «стройное искусство» как одна из «семи свободных мудростей», наряду с грамматикой, диалектикой, риторикой, арифметикой, геометрией, астрономией (101, 146)²³.

На наш взгляд представляет немалый интерес мировоззренческое сопоставление рассматриваемых явлений, изложенное в трудах современных исследователей ранее упоминаемого композитора и исследователя В. Мартынова и доктора искусствоведения профессора В. Медушевского.

Одной из стержневых идей концепций истории богослужбного пения В. Мартынова, изложенной им в триптихе «История богослужбного пения» (89), «Пение, игра и молитва в русской богослужбно-певческой системе» (91), «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» (90),

является противопоставление *богослужебного пения и музыкального искусства*. По словам исследователя, эти явления имеют совершенно разные сущностные основания, которые с наибольшей полнотой раскрываются в символах Священного Писания. Так впервые на земле песнь, обращенная к Богу, была воспета Моисеем сразу после чудесного перехода через Чермное море и избавления от египетского плена. Само египетское пленение В. Мартынов рассматривает как «обобщенный образ материальной цивилизации, в условиях которой невозможно соприкосновение человеческого сознания с Богом, и от тирании которой необходимо отказаться каждому, кто жаждет вступить на путь Богопознания. Освобождение от ига материальной цивилизации и образов преходящего мира символизируется в Библии как уход из обжитого цивилизованного пространства египетского царства в пустыню» (90. 29). Песнь Господу, по мысли В. Мартынова воспевается на пути к Богу, когда человек «целиком и полностью освобождается от образов и представлений материального мира, отрешается от всего умопостигаемого и чувственновоспринимаемого» (90, 31).

Если богослужебное пение воспевается на пути, ведущем от мира к Богу, то музыка начинает звучать на пути, ведущем в обратном направлении – от Бога к миру. Именно на такой путь встали потомки Каина – каиниты в среде которых и были созданы первые музыкальные инструменты. Священное Писание говорит, что потомок Каина Иувал был «отец всех играющих на гусях и свирели» (Быт. 4:21). Начало этому пути положил сам Каин, который после убийства Авеля пошел «от лица Господня и поселился в земле Нод» (Быт. 4:16). Если Моисей и израильтяне ушли от строительства египетских пирамид, устраняясь от участия в создании материальной цивилизации ради пребывания в пустыни и встречи с Богом, то Каин и каиниты, напротив отказались от пребывания перед лицом Господа и, направив все свои усилия на освоение и обустройство мира, заложили основание материальной цивилизации с ее человеческими заботами и попечениями. Таким образом, по словам В. Мартынова в контексте Священного Писания богослужебное пение и музыка представляют собой не просто различные

явления, но явления диаметрально противоположные друг другу, ибо они олицетворяют собой два не соприкасающихся между собой опыта постижения действительности: направленный внутрь опыт Богопознания, и направленный во вне опыт миропознания и мирообустройства (90, 32).

Несколько по иному видит сущностные различия богослужебного пения и музыки В. Медушевский. Так, в одной из своих работ начала 90-х ученый пишет: что содержание *богослужебного пения развернуто в мире присутствия Бога Истины* (92, 268). Подобное высказывание, на наш взгляд, вполне совпадает с концепцией богослужебного пения В. Мартынова, являющегося отражением Божественного порядка. Свою мысль В. Медушевский подкрепляет словом св. праведного Иоанна Кронштадтского «В песнопениях церковных по всему их пространству движется Святой Дух истины». Это – стержень богослужебного молитвенного пения. Веяние благодати есть его главное содержание (92, 268). Содержание *музыки* по мысли ученого разворачивается в грезоподобном иллюзорном мире человеческой *психики*. Но освещается этот придуманный человеком мир отсветами призывающей Божией благодати. То есть, по мысли исследователя здесь следует говорить не столько о «духовности» музыки, сколько о преображающей, как бы духовности музыки, тени и образе подлинной реальной духовности. В качестве примеров ученый приводит ряд известных сочинений русской и зарубежной классической музыки. И здесь важно отметить, что музыкальный элемент, по мысли В. Медушевского не является противоцерковным, так как в сфере психики «освещается бытие душевного человека его вера, его грезы о крепости духовной воли как бы молитвенной собранности и внутренней дисциплине» (92, 269). То есть, продолжая эту мысль, музыку академического направления можно считать как бы первой ступенью на пути к Богопознанию, обретению Истины во Христе.

В последних своих работах ученый значительно поднимает «духовную планку» музыкального искусства, вводя определения «содержание музыки №1» и «содержание №2». К последнему, являющемуся, по словам В. Медушевского «факультативным»,

относятся мировоззренческие и культурологические концепции музыки, сфера человеческой психики и эмоций. К первому – сущностному онтологическому – Божественная красота музыки как «явление славы Божией в мире, свет и преображение жизни»²⁴. Кроме этого, В. Медушевский как одно из важнейших положений своей теории духовного анализа музыки высказывает идею единства и равнозначности храмовой и внехрамовой культуры богослужбной и светской музыки, у которых «разные функции, но (должен быть) одинаковый дух».

Итак, несмотря на разность в подходе к характеру соотношения богослужбного пения и музыки. разность или равнозначность их духовного предназначения важно заметить, что независимо от того, имеют ли они сходные или различные сущностные основания, совершенно очевидно взаимосвязь этих явлений, пересечение исторических путей их развития. Уже упоминалось о том, что в ветхозаветные времена во время совершения богослужения, допускалась игра на музыкальных инструментах и в дальнейшем после разделения Римской империи на Западную и Восточную, пение в Западной церкви с VIII века шло в сопровождении органа. В других исторических условиях и других формах на путь сближения с музыкальным искусством во второй половине XVII века вступила и Русская Православная Церковь.

Названный период в истории нашего Отечества ознаменован такими важными событиями, как воссоединение с Украиной, никоновская церковная реформа, приведшая к трагическим событиям раскола, впереди – государственные реформы Петра I. Эти и другие события, происшедшие на стыке двух эпох – Средневековья и Нового времени, во многом способствовали кардинальным изменениям в системообразующих принципах богослужбного пения, в самом певческом мышлении, во взаимодействии церковной и общественной жизни. На смену роспеву, построенному путем соединения канонизированных мелодико-ритмических оборотов (попевок), приходит сочинение свободных авторских композиций. Это способствовало секуляризации церковного пения, привнесению в богослужение элементов *концертности*. Монодия как один из важнейших

богослужебно-певческих канонических принципов вытесняется многоголосием, организованным по вертикальному «органопартесному» принципу.

Таким образом, во второй половине XVII века в России было положено начало сложному и противоречивому взаимодействию богослужебного пения и музыкального искусства, чем было обусловлено появление *церковной* музыки. Эта новая историческая ипостась «богословия в звуках», на наш взгляд в той или иной степени связана с феноменом авторского соединения относительной субъективностью музыкального прочтения канонических текстов композиторами, отходом от принципов монодийности и упорядоченности мелодической структуры, а также привнесением в вокально-хоровое звучание стиля инструментальной музыки. Примеры – авторские сочинения второй половины композиторов XVII – начала XVIII веков Н. Дилецкого, В. Титова, итальянских композиторов, работавших в России во второй половине XVIII века – Б. Галуппи, Д. Сартти и их учеников – М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя, С. Давыдова и др., а также сочинения композиторов последующих эпох. В подобных сочинениях музыкальная сторона нередко становится самодовлеющей, и таким образом пение теряет непосредственную связь с богослужением, в известной степени становясь его репертурно-концертным сопровождением или иллюстрацией. В этом смысле очень характерно высказывание одного из апологетов многоголосного пения рубежа XIX–XX веков прот. Сергия Протопопова о том, что современный песнотворец (!), в отличие от византийцев вправе только музыкально иллюстрировать (выделено мной – А. К.) текст (124). Таким образом, церковная музыка все более сближается с *внехрамовым* искусством.

Наряду с упомянутым термином «*церковная музыка*», нередко используется также и понятие «*духовная музыка*». В определенном плане их можно считать синонимами. Однако на рубеже XX–XXI веков словосочетание «*духовная музыка*» используется как в узко специфическом, так и в самом широком смысле как «музыка отмеченная влиянием Духа Святаго» (Г. Свиридов). Если к **церковной** музыке в большинстве случаев

относятся сочинения исключительно храмового предназначения, то к **духовной** музыке наряду с предназначаемыми для исполнения за богослужением можно отнести сочинения, хотя и написанные на богослужебный текст, но в плане музыкальной стилистики довольно далеко отстоящие от церковно певческих традиций (наиболее яркий пример – Литургия св. Иоанна Златоуста Н. Сидельникова). По мнению авторитетных музыкантов к духовной музыке следует отнести и те сочинения, которые независимо от непосредственной принадлежности к церкви и библейско-христианской тематике, в целом поднимают нравственные проблемы добра и зла, жизни и смерти, и даже проблему долга перед Отечеством. Выдающийся хоровой дирижер В. Минин, характеризуя это направление, приводит к примеру текст ариозо воина из кантаты П. Чайковского «Москва»: «Коль погибнуть мне суждено в бою, я лицом к лицу встретить смерть готов. Мне не жизнь мила, не людской почет, мне дороже их дело правое»²⁵. Не правда ли, что эти слова перекликаются с известной евангельской заповедью «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13)?

Таким образом произведения, относимые к духовной музыке, представляют собой довольно широкую жанровую панораму произведений написанных для разных составов, исполнителей (для хора, а capella, для хора солистов, инструментального ансамбля или оркестра, исключительно для инструментального состава), на богослужебные и небогослужебные тексты на основе традиционных жанров, форм (Литургия, Всенощная Панихида и т. д.) или форм светских жанров (кантата, оратория, симфония и т. д.), предназначаемых для богослужения или внехрамового исполнения (филармонический зал, небогослужебная храмовая аудитория типа Зала церковных соборов Храма Христа Спасителя)²⁶.

Возвращаясь к песнопениям, предназначаемым для храмового исполнения, еще раз подчеркнем что их принадлежность к *богослужебному пению, церковной и духовной музыке* определяется прежде всего характером взаимодействия вокально-певческой и богослужебной сторон. в какой степени

исполняемое песнопение несет в себе черты неразрывной спаянности с богослужением, или наоборот – относительной самостоятельности, обособленности от богослужения, самооценности. Если же применить к рассматриваемым понятиям метод В. Медушевского, то думается, что в богослужебном пении будет преобладать «содержание № 1», тогда как в песнопениях церковной и духовной музыки названное содержание постепенно убывает, с одновременным возрастанием «содержания № 2».

Глава 2. Основные исторические этапы становления и развития христианского богослужебного пения

1. Богослужбное пение Ветхого Завета

Сущность ветхозаветного пения, музыкальные инструменты в Ветхом Завете, богослужбное пение в Иерусалимском храме, певцы и музыканты в Ветхом Завете, ветхозаветные песнопения.

Сущность ветхозаветного пения. В предыдущей главе мы отмечали, что впервые песнь на земле прозвучала во время избавления израильтян от египетского плена, когда евреи преодолели оковы материальной цивилизации и совершив чудесный переход через Чермное море, предстали перед лицом самого Господа в пустыне. Напомним также, что богослужбное пение, по словам В. Мартынова является результатом «совпадения или соединения двух волей – Божественной и человеческой», «отражением Боже Божественного Порядка», то есть чином, который следует самому Божественному закону.

Когда же появился такой закон? В пятидесятый день от исхода израильтян из Египта «были громы и молнии и густое облако над горою (Синайскою). И трубный звук весьма сильный и вострепетал весь народ бывший в стане» (Исх.19:16). И сказал Господь свой закон в десяти заповедях. Закон, полученный Моисеем от Господа на горе Синай, есть прообраз истинного Новозаветного Закона и, следовательно пение порожденное исполнением этого ветхозаветного закона есть пение *ветхозаветное* – как «слабый ответ пения ангельского и лишь подготовка пения новозаветного» (89, 19).

Ветхозаветное пение, в отличие от новозаветного православного пения сопровождалось игрой на музыкальных инструментах, которые использовались также во время совершения языческих культов. Как писал святитель Иоанн Златоуст, допущение игры на музыкальных инструментах во время пения в ветхозаветные времена, было как по немощам иудеев, так и по их лености и беспечности, чтобы облегчить их труд во время продолжительной молитвы (141). Отсюда сущность ветхозаветного богослужбного пения представляется в некой его *двойственности* или духовной неполноте. С одной стороны это пение предвосхищало и несло в себе некоторые свойства *ангелоподобного* и словесного новозаветного пения, с

другой стороны, оно было уподоблено музыке, употребляемой ранее в языческих культах и привлеченной ныне к служению Истинному Богу.

Таким образом само историческое пространство Ветхого Завета явилось областью взаимодействия, взаимослияния богослужебного пения и музыки, имеющих как отмечалось ранее, различные духовные основания. И в книгах Священного Писания мы видим разное соотношение этих двух противоположных начал. Например при освящении Иерусалимского храма музыка всецело была подчинена богослужению и находилась в полном единстве с пением; Хвалебной песне, воспетой Моисеем при переходе израильтян через Чермное море, соседствует пение пророчицы Мариам в сопровождении музыкальных инструментов «И взяла Мариам пророчица сестра Аронова в руку свою тимпан и вышли за нею все женщины с тимпанами и ликованием» (Исх.15:20). А в книге пророка Даниила пение трех отроков является прообразом новозаветного ангелоподобного пения и противопоставляется звукам «трубы, свирели, цитры, цевницы, гуслей и симфонии и всяких музыкальных орудий», призывающим к поклонению золотому истукану (Дан. 3).

Наряду с игрой на музыкальных инструментах в богослужебном действии мог присутствовать и танец. Пример – танец Давида «скачущего и пляшущего пред Господом» (2Цар.6:16), во время перенесения ковчега Завета в Иерусалим²⁷. Но тем не менее, как пишет М. Скабалланович «пение в ветхозаветном храме считалось важнее музыки. По мысли Талмуда проставление Бога в храме должно было выражаться главным образом громким голосом, а музыка была допущена только по необходимости «так как инструменты облегчали голоса и пение левитов» (17,6).

Музыкальные инструменты в Ветхом Завете. Согласно исследованию специалиста по библейскому музыкальному инструментарию Е. Коляды²⁸ древнееврейские инструменты присутствуют в 25 книгах Священного Писания. К основному корпусу исследователь относит 21 инструмент, наименование (имея в виду точность церковнославянского и русского перевода) и функция которых установлены более или

менее точно. «Музыкальные орудия» подразделялись на три основные группы: *духовые* (типа трубы или рога, а также деревянные) *струнные* и *ударные*. Церковнославянским и русским наименованиям «труба рожана», «труба», «рог» соответствуют несколько оригинальных названий, упоминаемых в своде канонических ветхозаветных текстов Танах (еврейской Библии) – *шофар* *иобел* *керен* *хацоцр* или *хососр*. Предположительно, что в число «семи труб юбилейных», от гласа которых пали стены Иерехона (Нав. 6) входили инструменты большого размера и сильного звучания – *иобел* и *керен*. Гуслим (как деревянному духовому инструменту), певнице и свирели соответствует *угаб*, предположительно древнейшая модель продольной флейты первый из инструментов упоминаемых в Библии «Иувал сей бяше показавый певницу и гусли» (Быт. 4:21)²⁹.

Среди инструментов струнной группы наиболее часто упоминаются в Танах *киннор* (гусли цитра) и *небел* (псалтирь). Оба этих инструмента сопровождали богослужебное пение. При этом согласно исследованию Е. Коляды «в отличие от киннора, большей частью дублировавшего мелодическую линию, небел выполнял второстепенную сугубо аккомпанирующую роль» (69, 90).

И наконец среди ударных инструментов выделялись два их вида *тоф* (тимпан, бубен или ручной барабан) и *цещелим* (кимвал типа медных тарелочек). Функция тимпана нередко была связана с сопровождением танца (например танца пророчицы Мариам), а кимвала – с подачей звукового сигнала к началу того или иного литургического действия, пения хора.

Богослужебное пение в Иерусалимском храме. Певцы и музыканты в Ветхом Завете. Вся история ветхозаветного богослужебного пения обычно делится на два периода: до строительства Иерусалимского храма и после. До правления царей Давида и Соломона певцов и музыкантов как таковых не существовало. Во всевозможных церемониях пел. играл и плясал весь народ, не исключая и женщин, которые принимали самое активное участие в пении и танцах, встречая например, возвращающихся с войны победителей и приветствуя их с

«тимпанами и хороводами» (89, 21). Звуки труб возглашали отправление ковчега в путь и призывали на войну, и объявляли начало празднования всесожжения или мирных жертв. Раздавались они и в дни веселия, и в дни тревоги, являясь для израильтян напоминанием о себе пред Богом «трубите тревогу трубами – и будете воспомянуты пред Господом Богом вашим» (Числ.10:9). При царе и пророке Давиде еще до постройки постоянного храма богослужбное пение стало осуществляться специально подготовленными и поставленными на это дело людьми из потомков Левия (левитов). При перенесении ковчега Завета в Иерусалим обязанности каждого музыканта и место каждого инструмента были четко установлены. Вот как об этом сказано в Священном Писании: «И приказал Давид начальником левитов поставить братьев своих певцов с музыкальными орудиями с псалтирями и цитрами и кимвалами, чтобы они громко возвещали глас радования» (1Пар.15:16), «Еман, Асаф и Ефан играли громко на медных кимвалах, а Захария, Азиил, Шемирамоф, Иехиил, Уний Елиав, Маасей и Ванея – на псалтирях тонким голосом» (1Пар.15:19–20). А Хенания начальник левитов был учитель пения, потому что был искусен в нем (1Пар.15:22). Сюда же присоединяются семь священников трубящих в трубы. Всего же обученных петь пред Господом, всех знающих свое дело двести восемьдесят восемь» (1Пар.25:7). 288 певцов и музыкантов храма разделялись на 4 хора по 72 человека в каждом. И каждым хором руководил один из четырех начальников хора. Наряду с этим было и более мелкое членение на череды служения, разделяющее всех музыкантов на 24 группы или чреды по 12 человек в каждой для служения в обычные дни.

Во времена царя Соломона богослужбное пение и игра на музыкальных инструментах получили еще большее развитие и организационную упорядоченность. Когда Давид «состарившись и насытившись жизнью воцарил над Израилем сына своего Соломона» (1Пар.23:1) из 38 000 левитов 4000 были назначены для прославления «Господа на музыкальных орудиях» (там же 23:5).

Во время освещения Иерусалимского храма все певцы и музыканты участвовали в полном составе «Когда священники вышли из святилища и левиты певцы – все они, то есть Асаф, Еман, Идифун и сыновья их. И братья их – одетые в виссон с кимвалами и с псалтырями и цитрами стояли на восточной стороне жертвенника, и с ними сто двадцать священников трубивших трубами, и были как один трубящие и поющие издавая один голос к восхвалению и словословию Господа, и когда загремел звук труб и кимвалов и музыкальных орудий и восхваляли Господа ибо Он благ ибо вовек милость Его, тогда дом Господень наполнило облако и не могли священники стоять на служении по причине облака, потому что слава Господня наполнила дом Божий» (2Пар.5:11–14). Все это описание свидетельствует о том, что столь значительный по размерам и разнородный по тембральной природе и набору инструментов ансамбль звучал слаженно и организованно как один голос. А достигнуто это могло быть только при условии определенного уровня и мастерства (89, 22).

По возвращении евреев из вавилонского плена, в Иерусалиме вновь зазвучала песнь Богу и хотя она не была уже так грандиозна как прежде. В освящении нового храма принимало участие 128 храмовых музыкантов. Об одном из них как потомки прежней музыкальной династии упоминается в Священном Писании «Начальником над левитами в Иерусалиме был Уззий сын Вания, сын Хашави сын Матфании из сыновей Асафовых, которые были певцами при служении в доме Божиим» (Неем.11:22). Но пение как и при освящении прежнего храма было торжественным и громогласным.

Важно отметить, что певцы и музыканты Иерусалимского храма представляли собой некое объединение, «гильдию» или «корпорацию» со своими сложившимися традициями, методикой певческого и инструментального образования, передававшейся изустно от поколения к поколению среди потомков Левия. Таким образом, по мысли В. Мартынова пение Иерусалимского храма было пением, Богом данным и Богом установленным, а певцы храма были Божиими избранниками, призванными к сохранению и передаче традиций этого пения (89, 23).

Ветхозаветные песнопения. Основным певческим материалом Ветхого Завета являются псалмы и библейские песни.

Как пишет свт. Иоанн Златоуст «после Моисея и преемника его Иисуса Навина после так называемых судей израильских, и после того как Саул принял царствование над израильтянами и был отвергнут, Бог воздвиг им царя добродетельного праведного и пророка (Давида – А. К.), который и составил книгу 150-ти псалмов по вдохновению Духа Святого, (написанных) мерною речью свойственную отечественному языку его и петых благозвучно с разнообразием в голосе с различными музыкальными орудиями, с ликованием и припевами» (145). В надписаниях ряда псалмов упоминаются назначенные Давидом и видимо исполнявшие их храмовые музыканты Асаф (Пс.54, 72–82), Еман (пс. 87), Ефан (Идифум) (Пс.88), а также пророки Иеремия (Пс.136), Аггей и Захария (пс. 137.145. 147, 148). Мнение что не все псалмы принадлежат царю Давиду, как утверждает свт. Иоанн Златоуст ошибочно.

По содержанию у древних иудеев псалмы делились на три группы (3, 22) .

1. Псалмы хваления (примеры – пс. 90, 94, 95, 134, 135)
2. Псалмы покаяния (примеры – пс. 50, 55, 56)
3. Псалмы молитвенные (примеры – пс. 16, 60, 63, 85, 89, 101).

Пение псалмов, по словам М. Скабаллановича «отличалось той простотой, какая свойственна была всей древности» и рассчитано было не на разнообразие в звучании и тембральных красках, а на силу звука, и как вся еврейская музыка «имела характер гремющий и пронзающий» (17, 7).

Древняя поговорка «Скорее солнце не взойдет, чем Псалтирь умолкнет в келии монаха» свидетельствует о высоком значении псалмопения не только у иудеев, но и для всех христиан. «Апостолы, их ученики христиане древних веков как и миряне, так и монахи – пустынные жили и дышали Псалтирью» (3, 22–23). И псалмы занимали большое место не только в ветхозаветном богослужении, но и в новозаветном.

Библейские песни были воспеты пророками и праведниками по поводу наиболее важных событий в жизни народа Израиля и по словам М. Скабаллановича, являются «излияниями высочайшего религиозного одушевления» (18, 256). В различных исторических памятниках есть немало указаний на то, что библейские песни довольно широко использовались в ветхозаветном богослужении.

Как уже было сказано в части I данного пособия, библейские песни в новозаветном богослужении послужили основой девяти песен утреннего канона. Из 12 песен, записанных в Священном Писании 10 из них принадлежат Ветхому Завету, 2 – песнь Богородицы и песнь пророка Захарии, входят в Новый Завет. Приведем следующую таблицу, наглядно показывающую источник той или иной библейской песни и ее использование в утреннем каноне.

Библейская песнь	Источник (книга Священного Писания)	Раздел утреннего канона
Первая песнь Моисеева	<u>Исх.15:1–19</u>	1-я песнь канона
Вторая («обличительная») песнь Моисеева	<u>Вт.32:1–43</u>	2-я песнь канона
Песнь Деворы и Варака	<u>Суд.5:1–11</u>	В канон не вошла
Песнь Анны матери пророка Самуила	<u>1Цар.2:1–11</u>	3-я песнь канона
Песнь пророка Исаии	<u>Ис.26:9–19</u>	5-я песнь канона
Песнь Езекии	<u>Исх.38:11–20</u>	В канон не вошла
Первая песнь трех отроков	<u>Дан.3:26–56</u>	7-я песнь канона
Вторая песнь трех отроков	<u>Дан.3:67–88</u>	8-я песнь канона
Песнь пророка Ионы	<u>Ион.2:3–10</u>	6-я песнь канона
Песнь пророка Аввакума	<u>Авв.3:1–19</u>	4-я песнь канона

Песнь Богородицы Лк.1:46–55
Величит душа моя
Господа
Песнь пророка Лк.1:68–79
Захарии

Пение Честнейшую между
восьмой и девятой песнями
канона

9-я песнь канона

2. Раннехристианское богослужебное пение I–IV веков (период от «мужей апостольских» до св. Константина Великого)

Сущность новозаветного христианского пения, разнообразие мелодических традиции, три вида (способа) богослужебного пения: ипофонный, антифонный, симфонный.

Сущность новозаветного христианского пения. Пришествие в мир Иисуса Христа принесло обновление всего существа человека. По слову апостола Павла, настала необходимость «отложить прежний образ жизни ветхого человека, истлевающего в обольстительных похотях и облечься в нового человека, созданного по Богу в праведности и святости истины» (Еф.4:22–24). И пение воистину становится ангелоподобным, как бы «Иисус Сын Отца щедрот, Сын истинного Бога принес с Собой всякое благополучие и ниспослал нам свыше все плоды – разумею небесные песни. То самое что херувимы вещают горе – и нам заповедано говорит «свят, свят, свят». Он принес нам житие ангельское» (143). «О горнем помышляйте а не о земном»- призывает апостол Павел (Кол.3:2). О том, что пение в ранних христианских молитвенных собраниях занимало довольно значительное место есть немало свидетельств в Священном Писании. «Благодушествует ли кто из вас да поет» (Иак.5:13), «исполняйтесь Духом назидая самих себя псалмами, славословиями и песнопениями духовными поя и воспевая в сердцах Ваших Господу» (Еф.5:18–19).

По свидетельствам историков уже к III–IV вв. богослужение проходило без инструментального сопровождения (47, 88). Оно было полностью упразднено Песнью Новой – новозаветным пением, которое становится пением исключительно словесным. Отсутствие инструментального сопровождения в новозаветном богослужебном пении становится одним из основных канонических принципов, а ветхозаветные музыкальные инструменты в трудах раннехристианских писателей получили новое осмысление в плане антропологии. В подобном ключе толкует Климент Александрийский стихи из 150 псалма, где

перечисляются инструменты восхваляющие Господа «Хвалите Его во гласе трубнем, хвалите Его во псалтири и гуслех. Хвалите его в тимпане и лице, хвалите Его во струнах и органе. Хвалите Его в кимвалех dobroгласных, хвалите Его в кимвалех восклицания» (Пс.150:3–5). По слову Климента Александрийского орган есть наше тело, а струны – его жилы «которые Дух Святой гармонически настраивает и трогая тело извлекает из него звуки человеческого голоса» (38, 131).

Не менее важным в новозаветном пении становится и принцип *монодийности* или одноголосия, унисона, выражающий духовное единство молящихся, заповеданное Господом Иисусом Христом и провозглашенное в апостольском послании «Бог же терпения и утешения да дарует вам бысть в единомыслии между собою по учению Христа Иисуса, дабы вы единомысленно едиными устами славили Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа» (Рим.15:5–6). Будучи венцом Божия творения каждый человек свободен как личность и наделен различными дарами и способностями, но как неоднократно подчеркивается в новозаветном писании, все верующие во Христа составляют единое тело Христово. «В церкви всегда должен быть слышим один голос, так как она есть одно тело. Поэтому и чтец читает один и певец поет один и когда все возглашают то голос их произносится как бы из одних уст» писал великий святитель Иоанн Златоуст (142).

И наконец новое развитие получила идея богослужебного пения как «мелодического отражения божественного порядка» (В. Мартынов) в ее трисоставности, совокупности мелодий и напевов, их местоположения в богослужении (Устав) и в жизни христианина, в целом стяжания аскетического подвига, порождающего правильное пение. Так в течение последующих столетий в византийской певческой традиции постепенно происходила упорядоченность мелодических структур или мелодического развертывания песнопений в их взаимосвязи с богослужебным текстом и одним из ярких примеров этой упорядоченности стала система *осмогласия*, окончательно сформировавшаяся в VIII веке.

Постепенно создавались и богослужебные уставы, среди которых мы выделяем появившиеся во второй половине первого тысячелетия Иерусалимский и Студийский уставы³⁰.

Разнообразие мелодических традиции в раннехристианской церкви. В период от апостольских времен до установления христианства как религии государственной при Константине Великом (IV в) богослужебное пение еще не представляло собой целостной канонической системы, организуемой церковным уставом. Для данного периода было характерно большое разнообразие самых разнородных мелодических традиций и довольно свободное их применение в практике отдельных церквей. Так в I веке христианское богослужение находилось в близких отношениях с богослужением ветхозаветным, совершающимся в Иерусалимском храме. В то же время апостолы и первые христиане устраивали так называемые домашние христианские собрания, сопровождавшиеся пением гимнов и песен в честь Христа и мучеников. Таким образом, певческая практика первоначальной новозаветной церкви складывалась из двух компонентов: из ветхозаветного храмового пения и из народного или домашнего пения христианских собраний. Известны следующие свидетельства о самостоятельности и импровизационном характере пения христианских собраний: «Они (первые христиане – А.К.) не только занимаются созерцанием, но и составляют песни и гимны во славу Божию в разных размерах и напевах, непременно приспособляя к этому приличный ритм» (Филон философ иудей I века), «По омовению рук и возжжении светильников каждый вызывается на середину песнословить Господа кто как может от Святого Писания или от своего ума» (Тертулиан богослов и писатель рубежа II–III вв.) – (89, 37).

Три вида (способа) богослужебного пения в раннехристианской церкви. В процессе певческой практики в первые века христианства сложились следующие виды или способы пения:

– ипофонный. Пение с припевом, который поется после какого-либо стиха псалма. Этот вид пения был довольно простой

и доступный по форме: «Один мерным и благозвучным пением начинает псалом. а прочие внимают ему молча и только в последних стихах присоединяют свой голоса» (Филон) – (89, 37). Так пелся к примеру псалом 135 с припевом «Аллилуия яко в век милость Его»,

– антифонный. Попеременное пение на два лика, две группы певцов. Этот способ пения своими корнями восходит к древнейшим библейским временам, к упоминаемой ранее книге пророка Исаии где говорится о пении серафимов «и зывали они друг ко другу и говорили «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф!» (Ис.6:3). О том, что речь идет именно об антифоном пении («и зывали друг ко другу») также подтверждает и профессор Московской духовной академии начала XX века А. Голубцов (6, 241). О прообразе антифонного пения упоминается и при строительстве Иерусалимского храма: «Когда строители положили основание храму Господню, тогда поставили священников в облачении их с трубами и левитов сыновей Асафовых с кимвалами, чтобы славить Господа по уставу Давида Царя израилева. И начали они попеременно петь «хвалите» и «славьте Господа» «ибо – благ, ибо вовек милость Его к Израилю» (1Езд.3:10–11). Попеременное пение двумя хорами практиковалась и в греческом театре (6, 240).

Привнесение антифонного пения в богослужение христианской церкви история приписывает разным авторитетным именам. Наиболее часто упоминается имя св. Игнатия Богоносца, который ввел этот способ пения в Антиохийской церкви и откуда он стал широко распространяться далеко за ее пределы

– симфонный (согласный). Этот способ пения особенно характерен для первых христиан, так как в нем принимали участие все присутствующие на богослужении и сам образ подобного пения наглядно свидетельствовал о духовном единстве всех молящихся. Свт. Иоанн Златоуст так писал о согласном пении в первых христианских собраниях: «Мужчины и женщины, старцы и юноши отличаются только полом и возрастом, но не пением, потому что дух, управляя голосом каждого из всех создает одну общую мелодию» (6, 242–243).

Итак, в первые века Христианства богослужебное пение пока еще не представляло собой целостной канонической системы. определяемой церковным уставом, здесь наблюдаются только зачатки этой системы, первый опыт философско-эстетического осмысления новозаветного пения. Постоянные ожесточенные гонения на христиан, их незаконное «катакомбное» положение не давали возможности наиболее полного раскрытия потенциала христианского пения как пения ангелоподобного, новозаветного.

3. Византийское пение IV–IX веков и его канонические основы

Становление богослужебного пения как профессионального искусства, византийская гимнография, установление осмогласной системы, общие сведения о византийских нотациях.

Становление богослужебного пения как профессионального искусства. Согласно Миланскому эдикту (314) императора Константина Великого христианство из религии гонимой превращается в религию официальную и государственную. Возводятся новые храмы (базилики) и богослужения проходят открыто на глазах язычников. Богослужение начинает приобретать более торжественный характер, христианские праздники постепенно становятся всенародными. Все это не могло не повлечь за собой совершенствование богослужебных форм и пения, создания первых богослужебных книг. Поэтому для данного периода характерно появление в Церкви особо подготовленных певцов о чем гласит 15-е Лаодикийского собора (367) «Кроме певцов, стоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих, не должно иным некоторым петь в церкви». Отныне певцы стали поставляться в свое служение малым посвящением (хиротессией) и особой молитвой.

В этот же период начала формироваться структура управления массой певчих. Старший управитель правого и левого хора назывался *протопсалтом*, учитель пения – *доместиком*, в обязанность которого входило выучивание с певчими песнопений используемых в богослужении. В монастырских хорах упоминается *канонарх*. По предположению Е. Герцмана первоначально в обязанности канонарха входило «незаметно подсказывать певшим «основной тон» песнопения и текст» (46, 132). Певец, в обязанности которого входило петь самогласные стихиры, назывался *лампадарием*.

Во время служения певчие облекались в белые стихари и размещались на двух клиросах. Во времена императора Феодосия Великого в Софийском храме Константинополя

насчитывалось до 25 певчих. В дальнейшем их количество значительно возросло.

Византийская гимнография. Наряду с формированием структуры управления массой певчих в данный период происходили преобразования, связанные с употреблением на богослужении тех или иных песнопений. Теперь уже не позволялось произвольное исполнение тех или иных гимнов, что было характерно для первых веков христианства. 59-е правило Лаодикийского собора запрещало употреблять всякого рода песни, составленные частными лицами и неутвержденными Церковью для всеобщего употребления.

Данный этап развития византийского пения характеризуется созданием большого количества новых песнопений, возникновением новых гимнографических форм, освященных Церковью и вошедших в состав богослужений. Как гимнографы и песнотворцы себя проявляли многие императоры Византии, создание гимна принадлежит императору *Юстиниану*, евангельских стихир – *Льву Премудрому*. К песнотворчеству причастны и высшие представители духовной власти, среди которых можно упомянуть святейших патриархов *Софрония*, *Германа*, *Фотия*.

Среди песнотворцев необходимо также назвать преподобных *Ефрема Сирина* (IV в.), *Романа Сладкопевца* (V в.), *Андрея Критского* (VII в.), наконец *Иоанна Дамаскина* (VIII в.). Свои возвышенные гимны Отцы Церкви противопоставляли еретическим учениям, возбуждая в христианах ревность к благочестию. Так преп. Ефрем Сирин свои песнопения, основанные на началах святоотеческого учения облакал в стройные благозвучные напевы. Итак, какие основные виды гимнографических форм стали использоваться в богослужении в данный период?

– **Тропарь.** Сначала тропарями назывались короткие молитвы, которые вставлялись после каждого стиха псалма. К V веку тропари писались уже в строфической форме. Существует несколько объяснений этого названия этой гимнографической формы. По одному из них оно произошло от слова обозначающего «победный знак», «трофей» и отсюда смысл

песнопения в прославлении победы мученика над язычеством, или самого Спасителя над смертью (46, 132). Тропари создавались ко всем праздникам и постепенно стали занимать большое место в богослужении, имея множество разновидностей: отпустительные (завершающие Вечерню или Утреню), *богородичны* (воспевающие Божию Матерь), *блаженны* (поющиеся вместе с заповедями блаженств на Литургии) и др. На основе тропаря образуется и форма *стихиры* («многостишие») – песнопения, состоящего из многих стихов, написанных одним размером стихосложения. Стихира получила большое распространение и в византийской и в древнерусской литургической практике;

– **Кондак.** Дословно означает – палочка, на которую наматывались свитки. Это особый вид гимнографии, созданный преп. Романом Сладкопевцем, которому после видения во сне Богоматери открылся дар сочинения³¹. Кондак древнего образца – это многострофное произведение. Начальная первая строфа наз. кукулии или кукулион. Заканчивалась она краткой фразой – рефреном, который является припевом и окончанием всех дальнейших строф. После кукулия могло идти множество строф: от 18 до 30, которые назывались *икосы* (по-гречески – «дом», по-сирийски – «дом» и «строфа»). Иначе говоря, древний кондак можно было уподобить большой постройке, состоящей из основы – кукулия и множества строф. В таком виде кондак существовал в соборном Константинопольском богослужении вплоть до IX века, когда окончательно сформировалась циклическая структура утреннего канона. И кондак вошел в его состав со значительным сокращением композиции. Фактически кондаком стал называться прежний *кукуль*.

– **Канон.** Циклическая форма из песнопений ветхозаветных и новозаветных. Сложилась окончательно в VIII–IX вв. Название этой формы свидетельствует о ее строгой упорядоченности, организации (Слово канон означает – правило, норма, мера). Первым стал писать каноны свт. Андрей Критский (ок. 660–740). Им были написаны Великий покаянный канон, каноны на двенадцатые праздники. Творцами канонов были также прп.

Иоанн Дамаскин, св. патриарх Софроний, преп. Иосиф Песнописец, преп. Феодор Студит и др.

Состав песнопений и их количество поначалу не были постоянными. Существовали однопеснецы, двупеснецы, трипеснецы, потом уже появились каноны из девяти песен. Современный канон состоит из девяти песен (од), каждая из которых в свою очередь, состоит из ирмоса, тропарей в качестве припева к которым служат *библейские песни*³², *катавасии*³³.

Установление осмогласной системы. Второй этап развития христианского богослужебного пения характеризуется не только созданием большого числа новых песнопений, но и поиском путей их организации, приведением их в единую стройную систему, а для этого необходимо найти некий новый принцип формообразования мелодической структуры. Таким принципом стало *осмогласие* (пение на 8 гласов). Первые упоминания о пении на гласы восходят к IV веку. О существовании гласов в богослужебном пении в данный период свидетельствуют жития преп. Аввы Памвы и Павла Нитрийского, Св. Амвросий Медиоланский, известный как основоположник пения Западной церкви организовал в своей Церкви пение на гласы по образцу восточной церкви и ввел в употребление четыре гласа. Образцами гласового пения также являлись кондаки и икосы, составленные преп. *Романом Сладкопевцем*, творения других песнотворцев.

Итак к концу VII века пение на гласы активно практиковалось в Восточной церкви однако не было еще всеобщей и обязательной для всех церквей системы осмогласия. Окончательное установление принципа осмогласия и превращение в стройную и совершенную каноническую систему было осуществлено преп. *Иоанном Дамаскиным* (VIII в.).

Подвижнический путь преп. Иоанна Дамаскина (ок. 680–780) к вершинам песнотворчества был нелегок, полон суровых испытаний, которые св. Иоанн претерпевал со свойственными ему кротостью и смирением, за что не раз был удостоен чудесных даров от Господа и Пресвятой Богоматери. Из Жития преподобного известно, что когда Иоанн как простой послушник пришел в Лавру Саввы Освященного, духовник запретил ему

писать и наставлял его забыть все мирские науки, воспитывая в нем дух послушания и смирения. Когда св. Иоанн нарушил запрет, написав для погребения одного из иноков надгробные тропари «Кая житейская сладость», «Плачу и рыдаю», старец наложил на него епнтимию (церковное наказание). Через несколько дней в ночном видении старцу явилась Пресвятая Богородица и сказала «Зачем ты заградил источник могущий источать сладкую и изобильную воду?». И только после заступничества Богоматери в возрасте около 60 лет преподобный Иоанн начал беспрепятственно писать церковные песнопения и духовные книги, из которых особенно известны «О ересеях», «О правой вере и о воплощении Предвечного Слова», «Точное изложение Православной веры». Им были написаны около 64 канонов, в том числе канон на Рождество Христово, Богоявление, Вознесение, пасхальная служба, большая часть песнопений Октоиха. Как творец осмогласия преп. Иоанн Дамаскин как бы свел воедино коллективное творчество многих поколений отдельных народов и целых культур приведя все это к подлинному совершенству.

Итак, что же такое *система осмогласия*? Это совокупность групп богослужебных текстов различных гимнографических форм, записанных в книге Октоих с присущими им мелодическими напевами. Таких групп текстов всего восемь (число, символизирующее вечность) и их циклическое последование происходит на протяжении всего церковного года, организуя тем самым не только богослужебно-певческий чин, но и направляя и систематизируя жизнь каждого христианина в целом.

Началу установления осмогласия как понятия *календарного* положил обычай ранней христианской Церкви в каждый из дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев или глас. Восьмидневный цикл напевов вскоре был распространен на восемь недель от первого дня Пасхи до первой недели по Пятидесятнице. Позднее весь восьминедельный цикл стали повторять в течение всего года до новой Пасхи. Таким образом, основой осмогласного циклического последования стал восьминедельный осмогласный *столп*, представляющий собой

круг чередования всех восьми гласов, каждый из которых господствует целую седмицу, начиная с Воскресной Вечерни и заканчивая девятым часом последующей субботы. Столповое последование начинается первым гласом во вторую неделю (воскресный день) по Пятидесятнице. В течение года проходит смена около шести гласовых столпов (в зависимости от времени наступления подвижного годового круга богослужений – Пасхалии).

Теперь перейдем к вопросу что такое *час*? Как известно в нынешней богослужебной практике многоголосного пения *глас* чаще всего определяется как некая готовая мелодико-ритмическая (или мелодико-гармоническая) модель, на которую накладываются различные богослужебные тексты. И это обычно называют пением на глас. Однако в византийской певческой традиции, которая была унаследована в Древней Руси, глас понимается как *область звуковысотных соотношений где ладовая организация представляет собой соединение по определенным правилам мелодико-ритмических оборотов (архетипов), на которые распевается богослужебный текст.* Название гласов (по-гречески – *ихосов*) соответствуют названиям древне греческих ладов и располагаются они в следующем порядке:

- Первый основной или дорииский
- Второй основной или лидийский
- Третий основной или фригийский
- Четвертый основной или миксолидийский
- Плагальный первого основного ихоса или гиподорийский
- Плагальный второго основного ихоса или гиполидийский
- Плагальный третьего основного ихоса или гипофригийский (варис – «низкий»)
- Плагальный четвертого основного ихоса или гипомиксолидийский.

Однако прямой связи с древнегреческими ладами у византийских гласов (ихосов) нет. Согласно мнению многих ученых интонационное своеобразие гласа составляет наличие упомянутых мелодико-ритмических оборотов, мелодических формул, ставших своего рода каноническими моделями. Не

столько единство звукоряда определяло мелодии того или иного гласа, сколько совокупность мелодико-ритмических оборотов, входящих в состав основного (автентического) или плагального гласа. Об этом пишет к примеру крупный исследователь византийского и раннехристианского пения Э. Веллес: «Гамма и лад не существовали изначально как необходимая база композиции, а являются абстракцией возникшей позже. Не гамма служила основой композиции в ранней христианской и византийской гимнографии, а группа формул, совокупность которых составляла материал каждого гласа» (89, 51). Об определяющем значении мелодико-ритмических оборотов или попевок в ладовой организации гласа пишет и Г. Алексеева (26, 126). Подобный принцип соединения различных гласовых попевок называют *центонным* (от лат. *cento* одежда из лоскутов – произведение греческой и латинской литературы, составленное из отдельных стихов заимствованных из сочинений других авторов).

В византийской певческой традиции (в отличие от древнерусской церкви) до сего дня за богослужением используются *только осмогласные песнопения*. Все песнопения поются на гласы в соответствии с указаниями Типикона и других богослужебных книг.

Общие сведения о византийских нотациях. Важнейшим свидетельством состояния и развития богослужебного пения на том или ином историческом этапе является его фиксация определенным комплексом знаков. Как пишет прот. В. Металлов «Первенствующая христианская церковь для своего богослужебного пения не употребляла сначала особых знаков, но довольствовалась пением на память и слух, а впоследствии по воздушным знакам *хирономии* (хейрономии), изображаемым в воздушном пространстве движениями руки и пальцев со стороны управляющего хором (доместика) – (96, 39). Таким образом хирономические знаки стали прообразом церковно певческих нотаций.

С конца IV века в Византии начинает входить в практику нотация предназначенная для торжественного *возгласного* или *распевного* чтения Священного Писания – Апостола, Евангелия,

Паримий и получившая название *экфонетической*. Она представляет собой разработку древнегреческих просодических знаков, фиксирующих долгое или краткое произношение слогов, особенности дыхания, относительной высоты тона, декламации. *Экфонетическая* нотация, став прообразом певческих нотаций, развивалась примерно до X века. В дальнейшем в связи с усложнением богослужебного пения вышла из употребления на рубеже XIV–XV вв.

История развития непосредственно певческих (невменных) нотаций разделяется на четыре периода:

1. Ранневизантийская. IX (X) – начало XII вв.
2. Средневизантийская. XII – начало XIV вв.
3. Поздневизантийская. XIV – до первой четверти XIX вв.
4. Нововизантийская. первая четверть XIX века – по настоящее время. Более подробно эволюционный путь византийской нотации будет рассмотрен в следующем параграфе.

Итак, на протяжении восьми веков христианства сформировалась каноническая богослужебно-певческая система, организованная согласно Божиему установлению и Божественному порядку. Кульминационный этап формирования этой системы связан с установлением осмогласия как наиболее ярким свидетельством упорядоченности и организации богослужебного чина мелодических структур, песнопений и ритма всей христианской жизни.

4. Дальнейшее развитие богослужебного пения византийской традиции

Ирмологический, стихирарический и мелизматический типы пения, калофоническое пение, ранневизантийская, средневизантийская, поздневизантийская, нововизантийская нотации осмогласие.

Богослужебное пение византийской традиции включает в себя певческую культуру от времени ее становления в Византии в IV–VIII вв. до падения империи в 1453 г., а также пение церквей, совершающих богослужение по византийскому образцу на территории Греции, Болгарии, Румынии, Сербии и др. Территория византийской империи превышала 750 000 кв. км. В ее состав входила вся восточная половина распавшейся Римской империи, включая Балканский полуостров, Малую Азию, острова Эгейского моря, Сирию, Палестину, Египет, острова Крит и Кипр, часть Месопотамии и Армении, отдельные районы Аравии, а также опорные владения на южном побережье Крыма (Херсон) и на Кавказе.

Развитие церковного пения византийской традиции в течение второго тысячелетия отличается от других христианских певческих традиций тем, что несмотря на всякого рода изменения, касающихся мелоса, ритма, системы осмогласия, нотаций в целом оно сохранило главные системообразующие канонические принципы новозаветного пения: *акапельность, монодийность, упорядоченность мелодической структуры песнопений*. Каковы же основные тенденции в развитии церковного пения в Византии и позднее в странах сохранивших византийскую певческую культуру?

Мелос. К XII веку в византийском пении сформировались три типа мелодических структур, связанных с распеванием тех или иных гимнографических форм и совершением определенных священнодействий. Мелодические структуры песнопений различаются между собой соотношением звуков и слогов текста.

Самым ранним типом мелодической структуры ученые считают *ирмологическое* пение, характеризующееся

относительной краткостью распева, преобладанием одного – двух звуков над каждым слогом богослужебного текста. Название этого вида пения происходит от наименования книги *Ирмолог*, где записывались ирмосы канонов.

Примерно к X веку складывается иной тип мелодической структуры – *стихирарический*, для которого характерно преобладание двух-трех звуков над одним слогом текста. Подобным способом распета книга «Стихирарь».

И наконец, примерно с XII века начал распространяться довольно протяженный мелодически развернутый тип пения – *мелизматический* где преобладают комбинации из 3–4 и более звуков. Он имеет разные названия *асматическое пение* (от книги Асматикон) *псалтическое пение* (от книги Псалтикон, где были собраны песнопения для исполнения одним певцом протопсалгом), *пападическое пение* (от книги Пападики, получившей распространение на рубеже XIII–XIV вв.). Название книги «Пападики» происходит от греческого слова «священник», так как протяженное «пападическое» пение самым тесным образом связано с совершением разного рода литургического действия (чтение тайных молитв, каждение и т.д.). К XIII–XIV векам протяженный тип пения становится ведущим и получает название *калофонического* (с греч. «прекраснозвучный»).

Для *калофонического* стиля характерна относительная самостоятельность мелодии и независимость ее от текста. Текст в калофоническом пении часто представлял собой повторение одних и тех же слов, словосочетаний. Характерная особенность калофонического стиля – использование *кратим*, лишенных смысла слогов типа те, ри, рем, те, на- на, то, ро- ро, а, не на. Смысл их использования в песнопениях до конца не ясен и нередко вызывает разноречивые мнения. С одной стороны, включение в песнопение кратим можно воспринять как отход от одного из главных принципов богослужебного пения как пения словесного, увлечение свободным музицированием с другой стороны, «лишенное слов» пение может восприниматься как излияние души Богу от изобилия благодати, уподобление ангельскому пению (48 48–49).

Один из самых выдающихся распевщиков калофонического стиля – *Иоанн Кукузель* (ок. 1280 – ок. 1360), которого рукописная традиция называла «магистр», божественный лебедь, «ангелогласный», «сладкогласный» (46, 149) был придворным протопсалтом и наставником императорских певчих в Константинополе. Впоследствии подвизался на Афоне, где передал свое искусство монахам – хранителям церковного предания. Наиболее известными его песнопениями являются Херувимская, именуемая в рукописях «Дворцовое», «Слава в вышних Богу», «Блажен муж», Предначинательный 103 псалом, хвалебная песнь Богородице на архиерейском служении «Свыше пророцы». Песнопения, распетые И. Кукузелем отличаются мелодической линией широкого диапазона, смелыми переходами из одного гласа в другой, скачками на большие интервалы (46, 151). И. Кукузелю приписывается также создание так называемого «музыкального словаря» под названием «Большой исон» («Хирономическое певческое упражнение»). Сущность этого сочинения в том, что тот или иной названный певческий термин (или знак невма обозначающий какой-либо интонационный ход) тут же получает конкретное воплощение в мелодии, распевается. В своем пространным мелодическом развитии мелодии «упражнений» проходят через все восемь гласов.

Нотации. Безлинейная невменная нотация вкупе с гласопевочной структурой является одним из важнейших компонентов византийской системы богослужебного пения. В отличие от ноты изображенной на линейном стане невма не обозначает точную звуковысотность, но передает направление мелодии, точнее интонационный ход, являясь выражением кратчайшей единицы богослужебно певческой интонации. По словам В. Мартынова триада *час – попевка – невма* является духовной и конструктивной основой византийской системы богослужебного пения, образуя нераздельное единство (89, 54).

Ранневизантийская или *Палеовизантийская* нотация обычно представляется в двух ее основных разновидностях: *шартрской* и *куаленской*, использовавшихся в разных областях³⁴. Важнейшая особенность палеовизантийской нотации в

том, что в отличие от последующих она не фиксировала точные интервальные соотношения, сочетания знамен обозначали группы мелодических последований, мелодико-ритмические обороты. Этот тип нотации был наиболее близок самой сущности богослужебного пения с его невещественной надмирной природой, которую невозможно объяснить при помощи точных физических критериев, каким является звуковысотность. Палеовизантийская нотация в двух известных ее разновидностях стала прообразом древнерусских безлинейных нотаций.

Средневизантийская и поздневизантийская нотации в отличие от палеовизантийской следуют диастематическому принципу. Подобный вид нотации уже располагает возможностью точно обозначать интервальные ходы, поступенность или скачкообразность движения, ритмические особенности, нюансировку, агогические изменения. Здесь невмы делятся на два вида «сомы» (с греч. «тело») и «пневмы» (с греч. «ветер», «дух» «дыхание»). Соматические знаки обозначали поступенное восходящее или нисходящее движение, а пневматические – скачок вверх или вниз на терцию и квинту (46, 225). Возрастает общее количество невм, появляется дополнительная группа знаков – *великие* или *большие ипостазы*, так называемые «беззвучные» или хейрономические знаки, которые указывают не на звуки интервалов, а на различные элементы выразительности длительность, динамику. Важно отметить, что некоторые из них обозначавшие целые мелодические построения, интонационные обороты по словам Е. Герцмана перешли в средневизантийскую нотацию из палеовизантийской, где подобные знаки встречались гораздо чаще. Е. Герцман предполагает, что на данном этапе развития византийской нотации они постепенно становились анахронизмом (46, 241).

Таким образом, тенденция к детализации разного рода певческой выразительности видимо свидетельствовала о некотором снижении значения мелодических формул как канонических моделей. Они стали более зависимы от субъективного фактора – личного опыта и литургического вкуса певцов. Сама нотация оказалась слишком сложной, а изучение

ее как всего богослужебного пения затруднялось по причине малочисленности теоретических руководств.

С XVIII века начали предприниматься попытки реформирования нотации. В начале XIX века была составлена комиссия из ведущих учителей пения, возглавляемая церковными иерархами для выработки нового вида византийской нотации и ее теоретических основ. Цель реформы по мысли ее инициаторов заключалась в упрощении и упорядочивании поздневизантийской системы нотации, сокращении числа невм. Среди учителей пения, завершивших разработку *нововизантийской* нотации называют Хрисанфа, митрополита Прусенского Григория Протопсалта и Хурмузия Хартофилакса (56, 27). Теперь византийская нотация включает в себя десять диастематических (интервальных) невм, а также ряд дополнительных знаков, связанных с увеличением или дроблением длительности, выделением или украшением отдельных звуков (знаки экфраксии), понижением или повышением звучности (знаки аллитерации), изменением лада.

Таким образом, эволюция византийской нотации от X к XIX веку – это постепенный переход от «тайнозамкненного» к диастематическому принципу. В процессе эволюции невма утрачивает свою таинственную неуловимую сущность интонирования и обозначает точный интервальный ход мелодии и продолжительность звучания.

Осмогласие. Пение византийской традиции на протяжении всей истории оставалось гласовым, но само понятие гласа и его структура претерпели некоторые изменения в связи с общей тенденцией к «размыванию» формульного принципа мелодического развертывания песнопения. Для гласов становится ведущим ладовый принцип, и группы гласов относятся к тому или иному ладовому роду или наклонению в зависимости от интервальной структуры: диатоническому, хроматическому и энгармоническому (энармоническому). Так первый, первый плагальный, четвертый и четвертый плагальный гласы становятся диатоническими, второй и второй плагальный – хроматическими; третий и третий плагальный – энгармоническими. В основе каждого из ладов – звукоряд,

состоящий из семи ступеней (па, ву, га, ди, ке, зо, ни)³⁵, а также определенное соотношение разных по величине тонов. Каждый глас имеет свою ладовую настройку, представляющий собой краткую мелодию (апихиму).

Итак, несмотря на постепенную утрату некоторых своих сущностных моментов византийская певческая система в целом сохранила канонические основы новозаветного ангелоподобного пения.

5. Истоки богослужебного пения на Руси

О некоторых духовных предпосылках принятия христианства на Руси по образу Византии, вопрос о происхождении древнерусского богослужебного пения, особенности его канонической системы, структуры, виды и способы исполнения песнопений, общая характеристика древнерусских певческих нотаций, первые сведения об организации богослужебного пения и образования на Руси.

О некоторых духовных предпосылках принятия христианства на Руси по образу Византии. Принятие христианства в Киевской Руси в конце X века – это эпохальное событие в историческом развитии России, ее культуры, менталитета, идеологии. По словам русского философа первой половины XX Н. Бердяева во все времена Россия вынашивала высокие идеи духовного смысла бытия и соборного братства людей (127, 10). Каким же образом состоялся столь судьбоносный выбор князя Владимира в пользу христианства по византийскому образцу? Из «Повести временных лет» мы знаем о встрече киевского князя с греческим философом мессионером. Он представлен летописцем как образованный историк, оратор, речь которого заняла немало страниц. Греческий мессионер изложил всю Священную историю, начиная от сотворения мира. После изображения оратором картины Страшного Суда князь попросил перерыв на размышление. Какой же аргумент мог оказаться решающим в речи греческого философа мессионера? Известно, что древние славяне особо покланялись водной стихии, и думается сакральное значение воды в момент Крещения оказалось близко славянам. Теперь оно знаменовало собой духовное рождение, очищение, вступление в новую жизнь или словами апостола Павла – «баню возрождения» (37, 14).

Далее из летописи нам известно, что князь Владимир отправил послов в Константинополь, где они присутствуя на богослужении в храме Софии Константинопольской были поражены благолепием и красотой происходящего. «И пришли мы в Греческую землю и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали – **на небе или на земле мы** (здесь и далее

выделено мной – А.К.) **ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой** и не знаем как рассказать об этом. Знаем мы только, что **пребывает там Бог с людьми**, и служба их лучше чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого не возьмет потом горького, так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве». Некоторые историки склонны видеть в описанном в летописи рассказе послов акцент на внешней обрядовой стороне новой религии, что соответствовало языческому мышлению, придающего большое значение внешнему эффекту (159, 96). Но хотелось бы глубже вникнуть в смысл данного повествования, обратив внимание на выделенные строки.

1. «На небе или на земле мы» – «небо» в данном контексте скорее всего воспринимается не как природный, а как запредельный мир, который противопоставляется всему земному, обыденному.

2. «Нет на земле такого зрелища и красоты такой» – думается понятие «красота» здесь присутствует как имя Божие, как красота духовная, а не как красота окружающего мира, не внешняя.

3. «Пребывает там Бог с людьми» – то есть в данном случае речь идет о *Богообщении*, как одном из сущностных моментов православного богослужения.

Все это пожалуй с достаточной убедительностью подтверждает вывод многих историков, что выбор князя Владимира в пользу христианства по византийскому образцу был вполне осознанным, как бы predetermined свыше, и византийское богослужебное пение со своей ангелоподобной сущностью не могло не быть воспринятым русским сердцем.

Вопрос о происхождении древнерусского богослужебного пения. Исследователей всегда занимал вопрос о генезисе (происхождении) русского богослужебного (церковного) пения, стержневым направлением которого стал знаменный распев. Общеизвестно, что древнерусская культура во многом наследовала византийскую богослужебную традицию, ее эстетику, гимнографию, принципы образования и развертывания мелодических структур. Но в какой степени

византийская культура оказала влияние на древнерусское церковное пение? Ученые по-разному дают ответ на этот вопрос. В последней четверти XIX – первой половине XX веков по этому поводу нередко высказывались полярные точки зрения. Так например, приоритетное значение византийской культуры в русском церковном пении признавали русские медиевисты прот. Д. Разумовский, прот. И. Вознесенский, А. Преображенский, а также зарубежные исследователи середины XX века Р. Паликарова Вердей(ль) (Болгария), американский исследователь серб по происхождению Милош Велимирович. Приведем высказывание прот. Д. Разумовского «Ни Константинополь, откуда присланы первые певцы русской церкви, ни личность самих певцов не могут сообщить ничего о свойствах и характере первого церковно русского пения. Несомненно, только то, что православная русская церковь не изобрела сама богослужебного пения, но получила его вполне готовым по своему техническому устройству» (96, 42).

Противоположного мнения придерживались исследователи, считавшие, что русский национальный элемент присутствовал в церковно певческом искусстве уже на самом раннем этапе его становления. Этой точки зрения придерживался выдающийся русский ученый медиевист Степан Васильевич Смоленский. Наиболее обобщенно его суждения о происхождении древнерусского церковного пения были высказаны им в 1893 г. в официальном ответе на запрос протопсалта церкви св. Фотинии в Смирне М. Мисаелидиса. Вот что утверждал С. Смоленский: «Мы действительно получили через византийцев теоретические основания нашего церковного пения и сохранили их в точности до сих пор, может быть мы получили и значительное число напевов, но развили их сами и усовершенствовали мелодическое содержание этого пения и его письменное изложение вполне независимо от византийцев только своими силами» (135, 366). И в работе «О древнерусских певческих нотациях» С. Смоленский пишет: «В этих столь обычных для нас напевах, ставших родными нашему слуху осталась лишь небольшая часть греческого и болгарского элементов. Все поглощено русским творчеством, все тут переделано на русский

вкус и лад» (55, 14). Здесь необходимо отметить, что взгляды С. Смоленского на путь развития русского церковного пения в известной степени отражали общественно политическую обстановку конца XIX века, связанную с идейным противостоянием различных общественных движений. С. Смоленский принадлежал к славянофилам, отстаивая идеи державности, русских национальных традиций. Подчеркивание близости (родственности) знаменного распева и народно-песенного творчества характерно для русской культуры рубежа XIX–XX веков. Вот мнение одного из представителей Нового направления Н. Компанейского: «Русская песня и знаменный распев – композиции одного автора – русского народа» (135, 478).

Наконец, для многих ученых первой и второй половины XX века характерно признание приоритета византийского начала лишь на ранней стадии становления богослужебного пения на Руси, что послужило основополагающим импульсом для его дальнейшего развития в XV–XVI веках как самостоятельного национального творчества. Эту точку зрения в той или иной степени разделяли прот. В. Металлов³⁶, М. Бражников, Н. Успенский, болгарский ученый Божидар Карастоянов. Так, например, Н. Успенский в результате проведенного им сравнительного анализа греческой и славянской рукописей XII века стихиры свт. Иоанну Златоусту приходит к общему выводу, что «Греческие записи служили для киевских домостиков своего рода канвой. В своей работе над переводами песнопений они придерживались византийской формы стихосложения стихиры и приема построения изложения напева (тем самым сохраняя саму структуру песнопения – А.К.). Что же касается самих напевов, то они лишь в отдельных частях буквально совпадали с византийскими, а частично носили самостоятельный характер» (157, 41).

Сравнительно недавние исследования также свидетельствуют о происходившем в течение XII–XVII веков процессе адаптации византийской культуры на русской почве на уровне словесного языка, мелодико-ритмических структур. Так один из крупных специалистов по данному вопросу Г. Алексеева,

проводя параллельное сопоставление византийских и древнерусских рукописей службы вмц. Варваре отмечает изначальное структурное соответствие древнерусских песнопений византийской традиции, но с иными мелодико-ритмическими оборотами, отличающимися от греческих прототипов (27, 240–257). Немаловажное значение придает исследователь влиянию особенностей системы церковнославянского языка на процесс формирования мелоса древнерусских песнопений (27, 80). На необходимость приспособления византийских образцов к иному словесному языку и иной интонационной культуре указывает И. Лозовая, рассматривая тексты и нотации древнерусских Ирмологиев (83, 221). Сходство и различие языковых и певческих элементов в греческих и древнерусских песнопениях подчеркивает и Е. Наумова на примере анализа стихир Рождеству Христову (102, 133–147). «В словесной и музыкальной сторонах гимнографии обнаруживается заметная амплитуда взаимоотношений с византийским первоисточником – от стремления последовательно воспроизвести его детали до творческого переосмысления» – отмечает Н. Заболотная (55, 17).

Итак, можно сделать общий вывод, что византийская каноническая певческая система тесно взаимодействует со своеобразием восточнославянской культуры, русской песенности, особенностями церковнославянского (книжного) языка. Как пишет Т. Владышевская, церковно певческая культура Руси «содержит в себе интонации древних обрядовых песен, подобных колядкам, плачам, былинам. Часто эта связь таится в глубине, она проявляется в отдельных элементах попевок, интонациях» (38, 27). То есть, христианская культура формировалась в среде певцов, владевших родной русской музыкальной стихией. И поэтому сам мелос не мог быть по своей природе как бы привнесенным извне, как невозможно целому народу сразу заговорить на неродном языке (38, 27). Аналогично народной песне, которая в течение многих веков передавалась «из уст в уста», от поколения к поколению, целые пласты богослужебного пения, отдельные его виды и формы также развивались в устной традиции, особенно на раннем этапе. И

это обстоятельство не могло не оказать влияния на характер русского церковного пения, где факт преемственности, верность преданию имеет большое значение. То есть развитие русского церковно певческого искусства происходило в непрерывном *взаимодействии византийских истоков с исконно русской певческой природой.*

Особенности канонической системы древнерусского богослужебного пения. Своеобразие и неповторимость русского богослужебного пения зиждется на особом отношении русских людей к сущности этого пения, как оно понималось в первые века христианства, то есть как отражение Божественного порядка, как пение *ангелоподобное* словесное. И русское богослужебное пение, подобно византийскому, так же выстроено по определенным законам, правилам, суть которых состоит в том, чтобы распев помогал раскрытию сакрального смысла того или иного песнопения. Основные принципы православного богослужебно певческого канона были заимствованы из Византии, включая мелодические структуры, виды и способы исполнения песнопений, гимнографию, графические принципы певческих нотаций.

Принцип *акапельности* (пения без инструментального сопровождения) как наиболее яркое воплощение ангелоподобной сущности новозаветного богослужебного пения свято соблюдается Русской Православной Церковью на протяжении всей ее тысячелетней истории с момента Крещения Руси. Даже переняв западноевропейские композиционные принципы в середине XVII века русское богослужебное пение всегда оставалось акапельным.

Также в течение столетий соблюдался принцип *монодийности*, выражая духовное единство молящихся, заповеданное Господом Иисусом Христом и провозглашенное в упоминаемом ранее апостольском послании (Рим.15:5–6). Апостольское слово неоднократно возглашается на богослужении. Вспомним такие литургийные возгласы как «*Возлюбим друг друга да единомыслием исповемы*» (перед Символом веры), «*И даждь нам едиными усты и едином сердцем славити и воспевати пречестное и великолепое имя*

Твое, Отца и Сына, и Святаго Духа» (завершение Евхаристического канона). Е. Мещерина подчеркивает, что унисонный характер древнерусского пения связан с идеей соборности, единения во Христе всех людей, самых ярких индивидуальностей и личностных качеств, ибо по слову свт. Василия Великого унисонное пение служит «узлом к единению, сводящим людей в один согласный лик» (97, 242). Однако, начиная с середины XV века принцип монодийности начал подвергаться переосмыслению, о чем пойдет речь в последующей главе.

Большое значение в канонической системе древнерусского церковного пения имеет принцип *упорядоченности*, *мелодического* развертывания церковных песнопений, яркими примерами которого являются *система осмогласия*, три вида мелодических структур, характеризующихся той или иной степенью протяженности напева в его соотношении с распеваемым словом.

Напомним, что *система осмогласия* (восьми гласов), утвердившаяся в христианской церкви с VIII века, представляет собой совокупность из восьми групп богослужебных текстов с присущими им мелодическими напевами. А понятие *глас* в византийской традиции включает в себя *область звуковысотных (ладовых) соотношений*, а также *наличие мелодико-ритмических оборотов (архетипов)*, на которые *распевается богослужебный текст*.

Каковы же признаки гласа как системы звуковысотной организации песнопений являются определяющими в православной традиции? Согласно выводам многих ученых сущность гласа в православном богослужебном пении, подобно ранневизантийской традиции определяется совокупностью тех или иных *мелодико-ритмических* оборотов *архетипов* или так называемых попевок различной мелодической протяженности и ритмической организации. Каждая попевка, имея свой особый мелодико-ритмический рисунок, содержащий опорно-ладовые тоны плавно перетекает одна в другую, тем самым создавая большое разнообразие комбинаций, объединенных общим интонационно ладовым строем, характерным для конкретного

гласа. Таким образом, каждый из восьми гласов характеризуется – присутствием в нем тех или иных попевок (хотя многие из них могут находиться в разных гласах), содержащих опорные тоны

– особенностями соединения попевок друг с другом в процессе мелодического развертывания песнопения (по горизонтали). Напомним, что подобный принцип распева называется центонным (от лат. *cento*). Его преобладание особенно характерно для периода расцвета столпового знаменного пения в XV–XVI веках.

Важно отметить, что ладовая основа древнерусского осмогласия до середины XVII века не была связана с конкретными интервальными соотношениями. По каким же признакам определялась относительная звуковысотность, учитывая что из периода становления богослужебно-певческой канонической системы на Руси в XI–XIV вв. не сохранилось ни одно теоретическое руководство? И существовали ли они вообще? Однако более поздние источники, какими являются певческие азбуки XV–XVI веков, дают некоторое представление о высотном положении знамен относительно друг друга. Так например, в певческих азбуках толкования мы читаем «Крюк простой – возгласить его мало повыше строки. А мрачный – повыше простаго. А светлый – мрачного выше» (170, 61). Таким образом, можно сделать вывод о существовании исходного звуковысотного уровня распевания богослужебного текста, или исходного основного тона который именуется *строкой*³⁷. Этот основной исходный тон располагается посередине певческого участка какого-либо гласа. Выше или ниже от *строки* располагаются производные от нее звуковысотные уровни, которые выражаются при помощи основных знамен или их разновидностей как в приведенном примере *крюк простой*, *крюк мрачный*, *крюк светлый*, *запятая*. Важно отметить что сами знамена выражают не конкретные звуки, но *интонацию* или характер перехода от одного звуковысотного уровня к другому. По словам В. Мартынова процесс интонирования заложен уже в самих определениях, выражающих не предметность, но действительность и отвечающих не на вопрос *что?* но на вопрос *как?* «Мало повыше», «вельми повыше» и т.д. (89, 120).

С середины XVII века, когда произошли определенные изменения в певческом мышлении и система богослужебного пения вошла во взаимодействие с системой музыкальной, ладовая основа осмогласия стала характеризоваться неизменностью единого звукоряда квартового строения, состоящего из четырех согласий: *простого, мрачного, светлого, пресветлого*, отстоящих друг от друга на кварту. Каждое согласие состоит из трех ступеней, таким образом что каждый четвертый звук является тождественным первому. Такой звукоряд в со временной теории модальных ладов называется обиходным (161, 192–203). Его ядром является гексахорд, объединяющий мрачное и светлое согласия. Существуют два вида названий ступеней: 1) по названиям согласных помет, обозначавшимися церковнославянскими буквами; 2) по сольмизационным названиям *ут ре ми фа соль ля*.

Обиходный звукоряд

Простое Согласие	Мрачно Согласие	Светлое Согласие	Пресветлое Согласие	
Ут	Ре	Ми	Ут	Ре
			Фа	Соль
			Ля	Ля
				– Обозначения ступеней звуками сольмизации
† Г	† Н	Ц	Г	Н
			С (·)	М
			П	В
				– Обозначения ступеней согласными пометами

Согласные пометы

Обозначение буквами Церковнославянского алфавита	Название помет по буквам церковнославянского алфавита	Толкование некоторых помет по певческим азбукам середины XVII века
† Г	Глаголь с крыжом	
† Н	Наш с крыжом	
Ц	Цы	О значении данной пометы сведений в азбуках не

		сохранилось. Наиболее вероятно ее образование из сокращенного слова цельно, неповрежденно, т.е. пой на неальтерированной ступени ми внизу звукоряда
Г	Глаголь	Поется гораздо низко
Н	Наш	Низко поется, но глаголя мало повыше Средним гласом (в более поздних азбуках вместо буквы С, видимо из-за скорописи, появилась точка)
С (•)	Слово	Поется мрачно
М	Мыслите	Повыше мрачного согласия
П	Покои	Поется высоко
В	Веди	
М	Мыслите с хохлом	
П	Покой с хохлом	
В	Веди с хохлом	

Мелодические структуры, виды и способы исполнения песнопений. Мелодические структуры песнопений, подобно своим византийским прообразам, характеризуются количеством звуков, приходящимся на один слог богослужебного текста. То есть, мелодическая протяженность распева зависит от краткости или долготы звучания слога (просодемы). Подобно византийской традиции различаются три вида структур богослужебных песнопений (40, 128–129):

– *силлабическая* структура (в византийской традиции – *ирмологическая*) – самый простой вид куда, относится и псалмодия. Характеризуется эта структура тем, что на один слог

текста приходится только один звук (в отдельных случаях два звука). Примеры – распевное чтение псалмов, отдельные песнопения Обихода, ирмосы

– *невматическая и силлабо мелизматическая* структура (в византийской традиции – стихарарическая) – характеризуется сочетанием одного-двух, реже – трех звуков с одним слогом богослужебного текста. Возможны также и мелизматические «вставки» – лица и фиты. Примеры стихир – самогласны столпового знаменного распева, составляющие основной костяк богослужения Всенощного бдения, ирмосы отдельных праздников

– *мелизматическая (пространная)* структура (в византийской традиции соответствует *асмотическому, псалтическому и пападическому* пению) – характеризуется преобладанием комбинаций трех и более связанных между собой звуков разной высоты над одним слогом текста. Примеры – песнопения кондакарного, путевого, демественного и большого знаменного распева. А также – отдельные негласовые песнопения Литургии – Херувимская песнь, киновии (причастные стихи).

Использование тех или иных типов структур песнопений определялось архитектурой (построением) богослужения, местом того или иного песнопения в чинопоследовании. Так например, песнопения, исполняемые при совершении какого-либо важного момента священнодействия (Вход на Вечерне, перенесение Святых Даров на Литургии и проч.) подразумевали и более протяженное (торжественное) пение.

Виды и способы исполнения песнопений (40, 86–91) также предусмотрены церковным Уставом и соответствуют их определенному месту в чинопоследовании той или иной службы. Это

– *антифонный* вид. В переводе с греческого «антифон» означает «противогласие», то есть попеременное пение на два хора (лика). 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 апсидах. Стояние певцов на хорах – поздний обычай, перенятый в XVII веке от католиков;

– *эпифонный и ипофонный* вид. Первое означает пение стихов псалма или иных песнопений с запевом (пример – воскресные тропари «Ангельский собор»), второе – пение стихов псалма или иных песнопений с припевом (пример – пение стихов «Господи воззвах», на Вечерне с припевами «Услышим я Господи», «Воззвах к тебе спаси мя», «Христе Спасе, помилуй нас»)

– *респонсорный* вид (от лат. *Responsum* – ответ). Здесь мы можем отметить различные способы исполнения:

1) Певцы отвечают пением одного и того же текста на каждое прошение или молитвенное воззвание священнослужителя (пример – ектении)

2) Чтец (или диакон) читает по порядку стихи какого-либо псалма, певцы же отвечают ему пением первого возглашенного чтецом или диаконом стиха. Примеры прокимны, аллилуарии, утренние припевы «Бог Господь», «Свят Господь Бог наш»

– *имнический (песенный)* вид. Песнопение поется от начала до конца без перерыва. Это стихиры самогласны и самоподобны, песнопения Литургии верных, различные неизменяемые песнопения Вечерни и Утрени.

Из Византии были заимствованы также **гимнографические формы и тексты**, составляющие основу чинопоследования того или иного богослужения. Различаются как отдельные гимнографические формы и тексты (тропари, кондаки, стихиры, ипокои, седальны, светильны и др.), так и циклические (каноны, акафисты, стихиры на «Господи воззвах», стихиры на стиховне на хвалитех)³⁸.

Общая характеристика древнерусских певческих нотаций. Большое значение для определения целого ряда свойств богослужебного пения имеет сохранившиеся до

нынешнего времени памятники древнерусских певческих рукописей, находящихся в различных книгохранилищах. Конечно, ни «читаемые» рукописи XVII века, снабженные звуковысотными пометами, ни более ранние рукописные памятники не могут дать полного представления о певческой манере, особенностях ладового интонирования, артикуляции древнерусского пения. Все это складывалось и передавалось через устную традицию. Тем не менее, даже по рукописям достаточно раннего происхождения можно определить степень распевности песнопения, то есть соотношение речитативных и распевных зон, его ритмические особенности. Все это свидетельствует о необходимости глубокого изучения письменной традиции богослужебного пения. В начальный период становления богослужебного пения на Руси было в употреблении три вида нотаций: экфонетическая, знаменная, кондакарная.

Экфонетическая нотация практически целиком была заимствована из Византии. Использовалась для чтения нараспев (возгласного чтения) Священного Писания. Вышла из употребления примерно в XV веке. Как уже отмечалось ранее, экфонетическая нотация была одной из древних нотаций, прообразом собственно певческих нотаций *палеовизантийской* и *средневизантийской*, а следовательно и возникших на русской почве – *знаменной* и *кондакарной*. Знаки экфонетической нотации по внешнему виду близки другой ранневизантийской нотации – *куаленской*. Можно отметить сходство и значение знака экфонетической нотации телии+ с крыжом †. Так например, телия довольно часто встречается в Остромировом Евангелии, в различных графических вариантах, после одного стиха или группы стихов (40, 307–314).


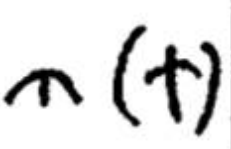
Происхождение *знаменной* и *кондакарной* нотаций обычно связывают с палеовизантийскими (ранневизантийскими) разновидностями нотации, существовавшей в Византии до XII века, с *куаленской* и с *шартрской* нотациями древних византийских певческих книг. То есть на русской почве были усвоены именно те типы византийской нотаций, в которых отсутствовал диастематический принцип фиксирования точной звуковысотности. Средневизантийская нотация, пришедшая на

смену старовизантийской нотации в XII веке, и содержащая указания точных интервальных соотношений между звуками, не была воспринята на Руси.

Можно заметить сходство в начертании и отчасти функции многих знамен византийской и знаменной нотаций. Так например, византийскому *исону*, обозначающему повторение звука соответствует *столица* знаменной нотации, *оксия*, обозначающая восхождение, легкий акцент является элементом начертания *крюка*, *стрел-скамеицы*. Все это хорошо видно из таблицы, приведенной монахиней Ольгой (Володиной) в Учебном пособии «Музыкальная культура Византии» (99, 112).

Сравнительная таблица некоторых знаков ранневизантийской и русской нотации

№ п,п	начертание	Греческое название	Русское название	Значение
1		Исон	Столица	Повторение ноты (начальный знак)
2		Оксия	Тряска...	восходящее движение, легкий акцент
3		Петасма	Крюк	восходящее движение на узкий интервал, легкий акцент
4		Ипсиля	Сорочья ножка	Восходящий скачок на широкий интервал. Легкий акцент
5		Вариа	Палка	Нисходящее секундное движение, акцент
6		Элафрон	Рог	Нисходящее движение, легкий акцент
7		Дипли	Статья	Повторение длительности ноты
8		Апостроф	Змейца	
9		Сизма	Тряска	Трель на длинной ноте

- 10  Апофема Два в. ⁴⁰ Соединительный знак
- 11  апофермаКрыж Фермета

Первые сведения об организации богослужебного пения и образования на Руси. После того как христианство было «найдено» на Руси в качестве государственной религии, появилась необходимость в принятии каких-либо шагов по организации церковного пения и образования. Фактических данных о начальном этапе богослужебного пения на Руси (конец X – середина XI веков) сохранилось мало. Его невозможно воссоздать из-за утраты большинства исторических материалов – источников древнерусской письменности.

Первые певчие на Руси. После принятия святого Крещения князь Владимир взял в супруги византийскую принцессу Анну, и естественно предположить, что для Анны совершалось богослужение 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. Так, прот. В. Металлов пишет, что «с царицею Анною прибыл в Киев целый клир греческих певцов, называющийся царициным» (96, 42). В других исторических источниках также говорится о том, что первые певцы на Руси были из Византии. Вот, к примеру, отрывок из известного литературного источника XVI века «Степенной книги», где сказано: «Благодаря вере христоролюбивого Ярослава к нему из Царьграда подвигнутые на это Богом пришли три певца со своими семьями. И от них началось на Русской земле пение, подобное ангельскому». Этот отрывок цитируется во многих исследованиях и пособиях по русскому церковному пению. Но возникает закономерный вопрос, а какой же образ пения существовал на Руси до царствования Ярослава? Так например,

И. Гарднер не исключает болгарского и западного влияния (40, 212–219).

Певческое образование. древнерусская книжность. В отличие от народно песенной культуры, церковно певческое искусство требовало хорошо обученных певцов. Первые русские летописи упоминают о заботе князя Владимира о просвещении, об устройстве школ. Так в летописи говорится о «доместиковом дворе», расположенном в Киеве возле Десятинной церкви⁴¹. Доместиками в Византии, а потом и на Руси называли мастеров пения, совмещавших обязанности певца, головщика и учителя пения. Доместики обучали пению, чтению. Упомянутый летописцем «доместиков двор» и был, по-видимому одной из первых певческих школ на Руси.

Деятельность по организации школ, начатая Владимиром I была продолжена Ярославом Мудрым (1019–1054), прославившимся своей любовью к учению книжному. Согласно упомянутой летописи, в годы его царствия был построен знаменитый Софийский собор (1037)⁴², который в течение столетий воспринимался как главная святыня русского народа. При храме находились библиотека и скрипторий, где хранили и переписывали книги «от грек на славянское письмо».

Первый из дошедших до нас древнерусских письменных источников относится ко второй половине XI века. Это «Остромирово Евангелие», снабженное экфонетическими знаками (1056–57 гг.). Оно было написано для новгородского посадника Остромира, по имени которого и получило свое название. В период XI–XII веков из книг, по которым совершались богослужения, преобладают Минеи и Триоди, относящиеся к ненотированным или частично нотированным рукописям. Это свидетельствует о том, что на начальном этапе развития древнерусского пения была широко распространена устная певческая практика по гласовым моделям, на что указывают Т. Владышевская (38, 324), Н. Заболотная (55, 12).

Роль монастырей в просвещении и устройстве церковного пения. В. Мартынов в своих трудах неоднократно подчеркивал, что богослужбное пение есть аскетическая дисциплина, ориентированная на Богопознание, возможное лишь в отречении

от всего «умопостигаемого и чувственно воспринимаемого». И следовательно, его становление и развитие не может быть рассмотрено вне монашеской среды. В данный исторический период самым крупным был Киево-Печерский монастырь, основанный преподобными Антонием и Феодосием Печерскими в 1055 г. С именем преп. Феодосия связано практическое устройство певческого дела на Руси. Сохранились поучения преп. Феодосия, где он говорит о богослужении как сослужении людей и ангельских сил, необходимости благоговейного отношения к церковному пению, соблюдении иерархического порядка на клиросе:

«при пении псалмов неприлично инокам перегонять друг друга и производить беспорядок, но надобно смотреть на старейшего (доместика) и начинать пение по его указанию, точно так же, когда иноки пред началом или окончанием пения раскланиваются между собою, надобно смотреть им на старейшего и следовать его примеру, вообще иноки должны стоять в церкви с величайшим благоговением, удостоившись вместе с ангелами служить невидимому Богу, который ведает самые сердца наши».

Преп. Феодосий ввел для своей братии Студийский устав – по образцу устава Студийского монастыря, учрежденного в Царьграде в середине V в. византийским патриархом Алексеем Студитом. Студийский монастырь славился «благочинием и суровой жизнью обитателей» (11, 680)

6. Историческая периодизация богослужебного пения Русской Православной Церкви

Принципы (обоснования) периодизации, краткая характеристика исторических периодов развития русского богослужебного пения.

Историю богослужебного пения на Руси невозможно себе представить как единый эволюционный поток. Различные исторические – политические, культурные и социальные коллизии не могли хоть косвенно не влиять на состояние богослужебного пения, на суть проходящих в нем процессов и различных преобразований. Поэтому вопросы периодизации церковного пения, наряду с особенностями певческого языка, отраженными в рукописных и печатных источниках связаны и с наличием той или иной концепции взаимовлияния истории русского государства и церкви. Так, например, принципы (обоснования) периодизации истории богослужебного пения с XI по XX века по прот. Василию Металлову (96, 103–112), И. Гарднеру (40, 24–27, 178–194) нам видятся в следующем:

1. Опора на характерные тенденции в развитии церковного пения в каждом из выделяемых периодов (эпох), появление или исчезновение отдельных родов пения, господствующих роспевов, развитие и реформирование церковно славянского языка, певческих нотаций и т. п.

2. Связь с общественно-политическими событиями, развитием внехрамовой культуры, значимыми событиями в жизни Русской Православной Церкви.

Периодизация истории богослужебного пения по В. Мартынову (89, 103–112) основана на понимании его как аскетической дисциплины, ориентированной на Богопознание, и поэтому уровень его состояния и развития связан с развитием и устроением монашеской жизни.

Сущность периодизации богослужебного пения по И. Гарднеру в разделении всей его истории на две различные эпохи:

1) Эпоху господства монодийного пения, не испытывавшего на себе западных светских влияний (XI – середина XVII вв.)

2) Эпоху господства многоголосного пения по западноевропейскому образцу с частым влиянием светской музыки (середина XVII–XX вв.). В каждой из эпох И. Гарднер выделяет отдельные периоды. В первой эпохе – периоды, связанные с господством тех или иных роспевов, родов пения (кондакарного, столпового, раннего русского многоголосия); во второй – преимущественно с тем или иным западноевропейским влиянием (польским, итальянским, немецким).

В. Мартынов разделяет историю богослужебного пения на три периода:

1) «Домонгольский» от Крещения Руси до монгольского нашествия (XI–XIII вв.)

2) «Московский» (XIV–XVII вв.)

3) Период от петровских реформ до нынешнего времени (XVIII–XX вв.)

Несмотря на некоторые различия в подходах к периодизации богослужебного пения, акцентирование тех или иных вопросов в целом совершенно четко просматривается: разделение двух эпох – Средневековой, где богослужебное пение в целом придерживалось установленных канонических основ, и эпохи Нового времени, ознаменовавшей путь сближения русского православного пения с западноевропейской музыкальной культурой. Учитывая вышеизложенные концептуальные моменты, предлагаем следующую периодизацию истории богослужебного пения в России:

1. Русское богослужебное пение XI–XIV веков. Исторически – это время расцвета Киевской Руси, вокруг которой объединились земли восточных славян, затем – период феодальной раздробленности с образованием новых удельных княжеств и соответственно, появлением новых центров древнерусской певческой культуры – Новгорода и Владимира. Это период адаптации византийской культуры на русской почве, становления русского богослужебного пения как целостной канонической системы. Здесь формируются три типа певческих структур – силлабический, невматический, мелизматический

(кондакарное пение). Появляются первые нотируемые, частично нотируемые и ненаотируемые рукописные источники – Кондакари, Стихирари, Минеи, Триоди, Ирмологи, Октоих. Центром духовной жизни в этот период является Киево-Печерский монастырь, где преп. Антонием и Феодосием вводится Студийский богослужебный устав.

2. Русское богослужебное пение XV–XVI вв. Время, когда Москва становится политическим, экономическим, культурным и православным центром Руси – «третим Римом». Это – период расцвета столпового знаменного распева, дальнейшего развития и стабилизации гласо-попевочной системы. На смену кондакарному пению появляются новые виды мелизматического (пространного) пения, путь демество, большой знаменный распев. Центрами подвижнической монашеской жизни становятся Троице-Сергиева Лавра и Кирилло-Белозерский монастырь. Вводится Иерусалимский богослужебный устав. Вместе с тем возникают новые явления, связанные с общей тенденцией культуры эпохи Предвозрождения и выходящие за строгие рамки средневековых канонических форм (духовные стихи, религиозные действия). Появляется раннее русское многоголосие (строчное и демественное пение).

3. Русское богослужебное пение XVII века. Необходимость выделения этого периода продиктована особым положением XVII века в истории России, который стал веком встречи двух эпох Средневековой и Нового времени. Именно в этот период произошли коренные перемены в богослужебном пении, когда на смену монодии пришло многоголосие, организованное по западноевропейскому композиционному принципу. Богослужебное пение нередко воспринимается как музыкальное сопровождение или иллюстрация богослужения, нежели как одна из его форм. На смену столповому знамени приходит линейная нотация. Монодийное пение постепенно становится достоянием преимущественно старообрядческой среды.

4. Дальнейший исторический путь богослужебного пения (церковной музыки) в России связан с господством многоголосного пения разных художественных стилей в

соответствии с общими культурно-историческими тенденциями. Здесь обычно выделяют

– *Русско-украинское партесное пение второй половины XVII – первой половины XVIII вв.* – это период становления и утверждения русско-украинского партесного пения, появление жанра партесного концерта. Теоретическое обоснование происшедших фундаментальных преобразований в богослужебном пении дается в трактате Н. Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» (1679), где, пожалуй, впервые высказывается мысль о приоритете музыки над текстом, его сакральным смыслом.

– *Богослужебное пение и духовная музыка эпохи «русского классицизма» второй половины XVIII – первой четверти XIX веков.* Время «просвещенного абсолютизма», утверждения светского начала в раз личных сферах культуры, а отсюда – дальнейшая секуляризация богослужебного пения, развитие его по двум руслам: традиционному (преимущественно в монашеской и старообрядческой среде), и связанному с освоением композиционных приемов западноевропейской музыки. Становление нового стиля в русской духовной музыке было обусловлено приездом в Россию, начиная с 1760-х гг. итальянских музыкантов – Б. Галуппи, Д. Сартти, Д. Чимароза и др. Русские композиторы, ученики итальянцев несомненно в той или иной степени оказались под влиянием западноевропейской музыкальной культуры. И в то же время церковно хоровое творчество М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя, С. Дегтярева и др. не было совсем лишено национального характера. Главной же особенностью этого периода представляется некоторое противоречие между изначально церковным предназначением духовно хоровых сочинений и постепенным процессом секуляризации церковного пения, влиянием тех или иных внехрамовых стилевых проявлений.

– *Богослужебное пение и духовная музыка середины XIX века* вмещает в себя время главенствующего положения Императорской придворной певческой капеллы в русском церковном пении в 40–70 е гг. (по И. Гарднеру этот отрезок времени связан с «немецким влиянием» протестантского хора

на богослужбное пение). А также – начальный этап возрождения интереса к древнерусскому богослужбному пению (60–80 е гг.), связанный с поисками композиторов новых путей развития церковной музыки на русской национальной основе. Особого внимания заслуживают духовно-музыкальные сочинения П. Чайковского – великого русского композитора, который по словам одного из лидеров Нового направления А. Никольского являлся «первым вдохновителем движения, переживаемого духовной музыкой в начале XX века», а также сочинения Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, Г. Львовского и др.

– *Новое направление в русской духовной музыке рубежа XIX–XX веков* является кульминационным периодом развития многоголосной хоровой музыки, написанной на богослужбный текст. Стилевой особенностью этого периода становится синтез древних богослужбных форм с новыми формами русской профессиональной музыкальной культуры. Научно-теоретическим и идеологическим центром Нового направления становится Синодальный хор и училище церковного пения в Москве под руководством С. Смоленского. Различаются московская и петербургская ветви Нового направления. Крупнейшие представители московской ветви – А. Кастальский, С. Рахманинов, А. Никольский, А. Гречанинов, П. Чесноков, Вик. Калинин; петербургской – Н. Черепнин, Н. Компанейский, С. Панченко, М. Лисицын.

– *Богослужбное пение советского периода (20–70 гг. XX века)*. Это период господства материалистической идеологии, и следовательно значительного сокращения разрушения храмов и монастырей, мученичества за веру. Тем не менее в оставшихся обителях и храмах теплилась духовная жизнь, а следовательно продолжало свое существование богослужбное пение. Думается, что будущие исследования дадут обобщающую картину этого периода.

– *Возрождение богослужбного пения и духовной музыки на рубеже XX–XXI вв.* В преддверии тысячелетия Крещения Руси начинается постепенное возрождение церковно певческих и духовно-музыкальных традиций на новом историческом этапе.

Необходимо отметить широту и своеобразие жанровой панорамы сочинений, как храмового, так и внехрамового предназначения. Примечательная особенность начала XXI века – обращение к древнерусским богослужебно-певческим традициям, попытки организации в храмах РПЦ монодийного знаменного пения.

Глава 3. Богослужбное пение Русской Православной Церкви

1. Знаменное и кондакарное пение XI–XIV веков

Простые и сложные формы церковного пения, распевное чтение, знаменное пение, устная и письменная традиции, пение на подобен, кондакарное пение и кондакарная нотация.

Простые и сложные формы богослужебного пения. Развитие древнерусского церковного пения, как пишет Т. Владышевская представляло собой сложный процесс адаптации византийской культуры на русской почве, эволюции и приспособления греческих норм к местным условиям. Самое непосредственное влияние византийского пения могло иметь место только в крупных культурных центрах, и прежде всего там, где совершалась архиерейская служба – в кафедральных соборах, поскольку первые архиереи на Руси были выходцами из Византии (архиерейская служба и до сего дня сохранила греческие возгласы) – (38, 28).

Вместе с тем перед церковью стояла задача христианского просвещения, которое нуждалось в более простых формах певческого искусства. Таким образом, по словам Т. Владышевской, возникло два яруса певческой культуры на Руси: *верхний и нижний*. Первый представлял собой изысканное пение, например *кондакарное*, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Это пение могло быть максимально приближено к византийскому, либо могло вообще от него не отличаться (38, 28).

Второй (нижний) ярус базировался на более простых певческих формах, здесь допускалось приспособление к местным условиям. И его интонационный строй в большей степени взаимодействовал с русским народным мелосом. К простейшим формам древнерусского церковного пения относятся *распевное* (возгласное) чтение священных книг (Священного Писания, Псалтири, Паримий), прошения и возгласы в ектениях, возгласы перед чтением Священного Писания, а также песнопения исполняемые по ненотируемому богослужебному тексту.

Распевное чтение. Эта богослужебная форма находится как бы на грани чтения и самого пения. Если богослужебное

пение мы рассматриваем как протяженное во времени интонируемое слово, то распевное чтение (или как оно называется на Западе «литургический речитатив») можно представить как наиболее упрощенный вариант пения. Здесь напевы гораздо менее мелодически развиты и более просты по своему строению. Корни распевого чтения – в древнейших службах Иудеи, Греции, Египта. В греческом богослужении выделялись две традиции распевого чтения – монастырская и соборная. Т. Владышевская, ссылаясь на Э. Веллеса пишет, что в монастырях певческая сторона службы была разработана менее тщательно, чтение текстов должно было быть просто певучим кантиленным, тогда как в митрополичьих церквях мелодический элемент в чтении был настолько развит, что оно как бы уже переходило в само пение (38, 304). Напомним, что для чтения нараспев в Византии существовала *экфонетическая* нотация, которая использовалась и в древнерусских богослужебных книгах (Остромирово Евангелие 1056–57 гг.). В отдельных случаях экфонетическая нотация встречалась в русских евангелиях и более позднего времени (XV–XVI вв.).

В древнерусской практике распевого чтения в течение столетий была выработана своя оригинальная форма чтения на *погласицу*. Погласицы – это своего рода элементарные мелодические формулы, архетипы, представляющие собой чаще всего либо мелодическую волну, либо речитацию на одном звуке с последующим мелодическим закруглением. Обычно погласица состоит из одной мелодической строки, которая повторяется на протяжении всего текста. В отличие от певческих строк, строение погласицы более свободное ритмически и интонационно. Мастерство чтеца заключается в его умении приспособить напев погласицы к стихам разной протяженности и содержания. И при этом погласица в исполнении разных чтецов может содержать ряд индивидуальных особенностей при условии сохранения ее интонационного смыслового и духовного строя. Поэтому погласицы не фиксировались в богослужебных книгах – это достояние устной традиции. Для каждого вида чтения существовал свой набор погласиц – псаломская, паримийная, апостольская, евангельская, екса псалмов (шестопсалмия) и др.

Наиболее простой интонационно является псаломская погласица, представляющая собой речитацию на одном выдержанном тоне с равномерным подъемом к смысловой вершине (тон вверх) и завершающим мелодическим закруглением. Погласицы Священного Писания, екса псалмов – более развиты интонационно. Все эти погласицы сегодня сохранились у старообрядцев⁴³.

Характер словесно мелодического высказывания погласиц напоминает некоторые жанры русского фольклора – плачи, былины. Хотя, конечно же на основании сохранившейся устной практики распевного пения довольно трудно судить о его связи с древнерусской фольклорной, традицией так же как и о его влиянии на формирование литургического мелоса.

Знаменное пение XI–XIV веков. Итак, мы переходим к изучению настоящего феномена всей русской духовной культуры – знаменного распева, который у нас почитается как «Верховный церковно певческий воевода Руси», «седой благочестивый старец» (Г. Печенкин), поучая и раскрывая глубинные тайны и премудрость текстов священных песнопений. Знаменный распев является стержневой основой русского православного пения, в наибольшей степени соответствуя каноническим особенностям и сущности богослужебного пения как пения ангелоподобного, словесного. Знаменное пение особо почитали святитель Игнатий (Брянчанинов), преподобный Серафим Саровский, святитель Московский Филарет (Дроздов), патриарх Московский и всея Руси Алексий I (Симанский). Так свт. Игнатий (Брянчанинов) связывает чувства, выражаемые знаменным пением с «радостопечалием» – состоянием души наполненной радостью надежды на спасение в соединении со скорбным ощущением греховного плена. По слову святителя «знаменный напев подобен старинной иконе. От внимания ему овладевает сердцем то же чувство, какое и от пристального зрения на старинную икону, написанную каким-либо святым мужем. Чувство глубокого благочестия, которым проникнут напев, приводит душу к благоговению и умилению» (140). Но что именно означает столь привычное слуху словосочетание «знаменный распев» или «знаменное пение»?

Вначале определим, что включает в себя слово *роспев*. И. Гарднер считает целесообразным разделять определения *роспев* и *напев*, которые нередко смешиваются в одно понятие (40, 127–129). *Роспев* – это мелодическая система, предназначенная для распевания богослужебных текстов посредством мелодико-ритмических оборотов (формул) по определенным правилам.

Понятие *напев* – чаще всего обозначает вариант того или иного распева, характерный для определенной местности, области. Иначе напев – это местный вариант того или иного распева, чаще всего знаменного⁴⁴.

Происхождение названия *знаменный роспев* известные ученые середины XX века (Н. Успенский, И. Гарднер и др.) связывают со словом «знак», т.е. с древним способом письменной фиксации распева безлинейной нотацией. И Гарднер при этом уточняет, что выражение «знаменный роспев» означает «система **нотированного**» записанного пения – очевидно в отличие от пения, передаваемого понаслышке, по устному преданию (40, 130). Существуют и другие толкования данного понятия в духовно символическом аспекте. Так например, прот. Борис Николаев указывает на связь словосочетания «знаменный роспев» не только с графическим изображением, но и самой сущностью пения как неотъемлемого элемента богослужения. По словам исследователя, принимая во внимание «уставную полноту и идейную высоту» знаменной мелодии можно «смело сказать, что мелодия эта или иначе говоря, роспев по иному и не может быть названа как только знаменной, ибо она является мелодическим знаменем русского Православия» (104, 39). В Мартынов включает в понятие знаменного распева свой главный тезис о характере богослужебного пения – представление о нем как об «аскетической дисциплине». Так, по словам В. Мартынова слышимая часть богослужебного пения, образующаяся определенными движениями голосовых связок, есть следствие достижения сознанием определенных духовных состояний наличием «умного внутреннего вопля» (здесь В.М. цитирует преп. Григория Синаита) особого вида внутренней молитвы. Поэтому пение как *знак* определенного молитвенного сознания и

называется «знаменным». То есть, указывающим на наличие безмолвной внутренней молитвы (91, 17).

Знаменное пение имеет две основные ветви: *гласовое* (осмогласное) и *внегласовое*. Гласовое пение составляло в большинстве своем изменяемые песнопения Октоиха, Минеи и Ирмология и, согласно сохранившимся нотированным рукописям, развивалось в течение нескольких столетий от XI до середины XVII века. О существовании внегласовых песнопений однозначно можно судить лишь начиная с XVI века, когда они были зафиксированы в певческой книге *Обиход*. Это – в большинстве своем неизменяемые песнопения Всенощного бдения и Литургии, которые ранее скорее всего исполнялись по не нотированным текстам. Ввиду их каждодневного употребления за богослужением по-видимому до определенного момента не было необходимости в их невменной фиксации.

Наряду с сохранившимися рукописными источниками знаменного пения XI–XIV веков существовала также и *устная* певческая традиция. По словам Н. Заболотной, если в последующие периоды церковно певческое искусство более принадлежало письменной культуре, то в данный момент «как можно предполагать по дошедшим до нас свидетельствам устный и письменный элементы обладали равным значением» (55, 12). Об устной певческой традиции свидетельствует наличие большого количества ненотированных или частично нотированных богослужебных книг (в период XI–XIV веков преобладают Минеи и Триоди) с указанием на какой глас положено петь то или иное песнопение. Видимо напевы, содержащие в себе те или иные гласовые интонации, были несложными, довольно доступными для исполнения.

Знаменный распев зафиксированный в *письменных* источниках крюковой нотацией наследует византийскую традицию центонного построения распева и относится преимущественно к *невматической* структуре песнопений. Напомним, что центонный принцип предполагает наличие большого количества комбинаций, соединений мелодико-ритмических оборотов в каждом из восьми гласов. И поэтому каждое из гласовых песнопений, относящихся к той или иной

гимнографической форме (например к стихире), по своей структуре является оригинальным, т.е. содержащим свой индивидуальный порядок соединений гласовых моделей. Такое песнопение называется самогласнен (по гречески «идеомелон» неповторимое оригинальное песнопение). Знаменем распеты стихир Октоиха (в том числе догматики), а также праздничные стихир ирмосы. Особое место занимает группа евангельских стихир, находящихся как бы на грани невматической и мелизматической структур, ввиду наличия в них большого количества протяженных мелодико-ритмических оборотов⁴⁵.

Сравнивая рукописи XII–XIII веков (которые пока не поддаются убедительной расшифровке) с «читаемыми» рукописями XVI–XVII веков можно обнаружить, что еще в домонгольский период существовали некоторые попевки, название которых известно из более позднего времени по дошедшим до нас азбукам. Так, к примеру И. Гарднер выделяет три комбинации знамен, встречающихся в древних рукописях аналогичных графическому начертанию в XVI–XVII веках попевок:

кулизма средняя \ *черезжа* √ ∴ ∴ ∴ *подъел* † †

(40, 325–326) Другой вопрос, что имели ли эти графические начертания попевок в рассматриваемом периоде то же самое певческое значение что и в последующие века, сказать трудно.

Наряду с песнопениями, представляющими собой индивидуальный характер соединения гласовых моделей, довольно широкое распространение получило пение *на подобен*. Это древнейший способ распевания гимнографических текстов, заимствованный из Византии. В отличие от *самогласна* форма *самоподобна* всегда содержит определенное количество певческих строк и является *оптовым образцом* для распевания других песнопений, которые называются *подобнами*. Само слово *самоподобен* (по-гречески «аутомелон») дословно означает – мелодия, которая передается точно, без изменений в подобие⁴⁶. Пение подобное особенно практикуется в Греческой церкви, где богослужебные тексты изложены в стихотворной форме и подобны имеют то же количество слогов, что и соответствующий самоподобен.

О широком распространении в рассматриваемый период пения на подобен свидетельствует рукописный памятник XI–XII веков *Кондакаръ Типографского устава*, где в разделе «Подобьницы» зафиксировано 40 образцов различных самоподобнов, из них 33 имеют знаменную нотацию, 7 ненотировано.

Певческие строки в названной рукописи друг от друга отделены точками, что наглядно указывает на их количество в том или ином подобие. Так, например, самоподобен «Небесных чинов», изложенный в *Кондакаре Типографского устава* содержит 8 строк⁴⁷, «Прехвальнии мученицы» – 9.

Среди изложенных в ТУ самоподобнов многие и сегодня активно применяются в богослужебной практике. Наряду с уже упомянутыми, это – самоподобны первого гласа «О преславное чудо», второго гласа «Егда от древа», «Доме Ефрафов», четвертого гласа «Дал еси знамение», «Яко добля в мученицех» и др.

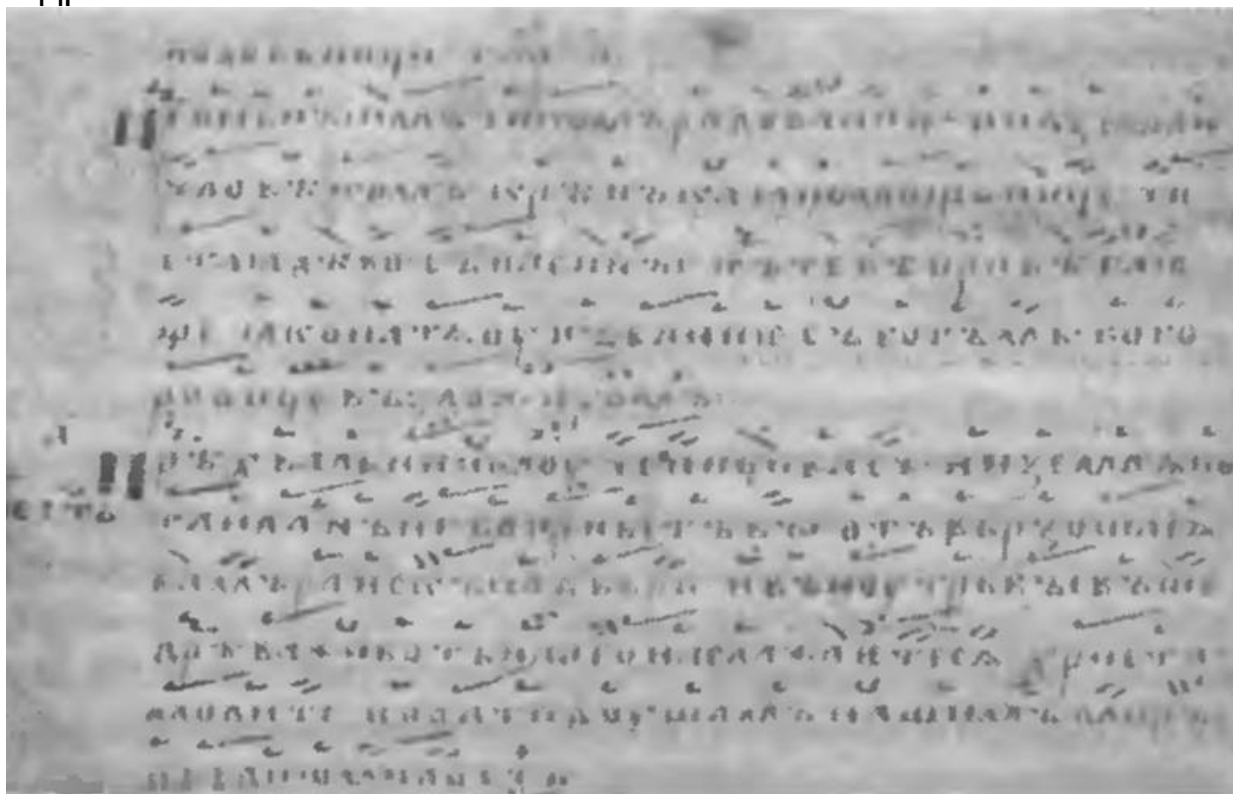


Рис. 3. 1. Самоподобны 1 гласа «Небесных чинив и «Прехвальнии мученицы»

Кондакарное пение и кондакарная нотация. Если знаменный роспев, будучи основным видом пения русской православной церкви, сохранился пройдя через столетия и, по выражению Т. Владышевской как могучее древо рос, давая новые побеги, то *кондакарное пение* характерно лишь для рассматриваемого периода XI – начала XIV веков. Кондакарное пение представляет древнейший вид *мелизматического* или *пространного* пения на Руси, наследуя традицию византийского *асмотического* и *псалтического* пения, записанного соответственно в книгах Асматикон и Псалтикон. Песнопения, относящиеся к этому роду пения (кондаки минейного, триодного циклов, Октоиха, киноники), по словам исследователей звучали на богослужении как редкие вкрапления мелизматики в силлабическом знаменном пении. И поэтому по своей стилистике кондакарное пение должно было вписываться в знаменную службу, что предполагает достаточную близость мелодического языка этих двух видов церковного пения (115, 149).

Кондакарное пение отражало традицию богослужения кафедральных соборов, следовавших образцу «торжественного и виртуозного пения в храме св. Софии – самом великолепном и самом обширном храме во всей империи» (40, 355–366). Это – весьма сложный род пения, требующий для исполнения опытных, хорошо обученных певцов, а таковые могли быть только в специально организованных коллективах, церковных певцов с лучшими и выработанными для этого рода пения голосами.

В отличие от знаменного пения как образца XII–XIV, так и более позднего времени, кондакарное пение менее изучено и пока не поддается убедительной расшифровке. Хотя, начиная со второй половины XX века учеными К. Флоросом, К. Леви, Г. Мейерсом предпринимались попытки реконструкции этого вида пения путем сопоставления кондакарных рукописей со значением невм средневизантийской нотации. Тем не менее, благодаря сохранившимся нотированным источникам, можно судить о своеобразии кондакарного пения.

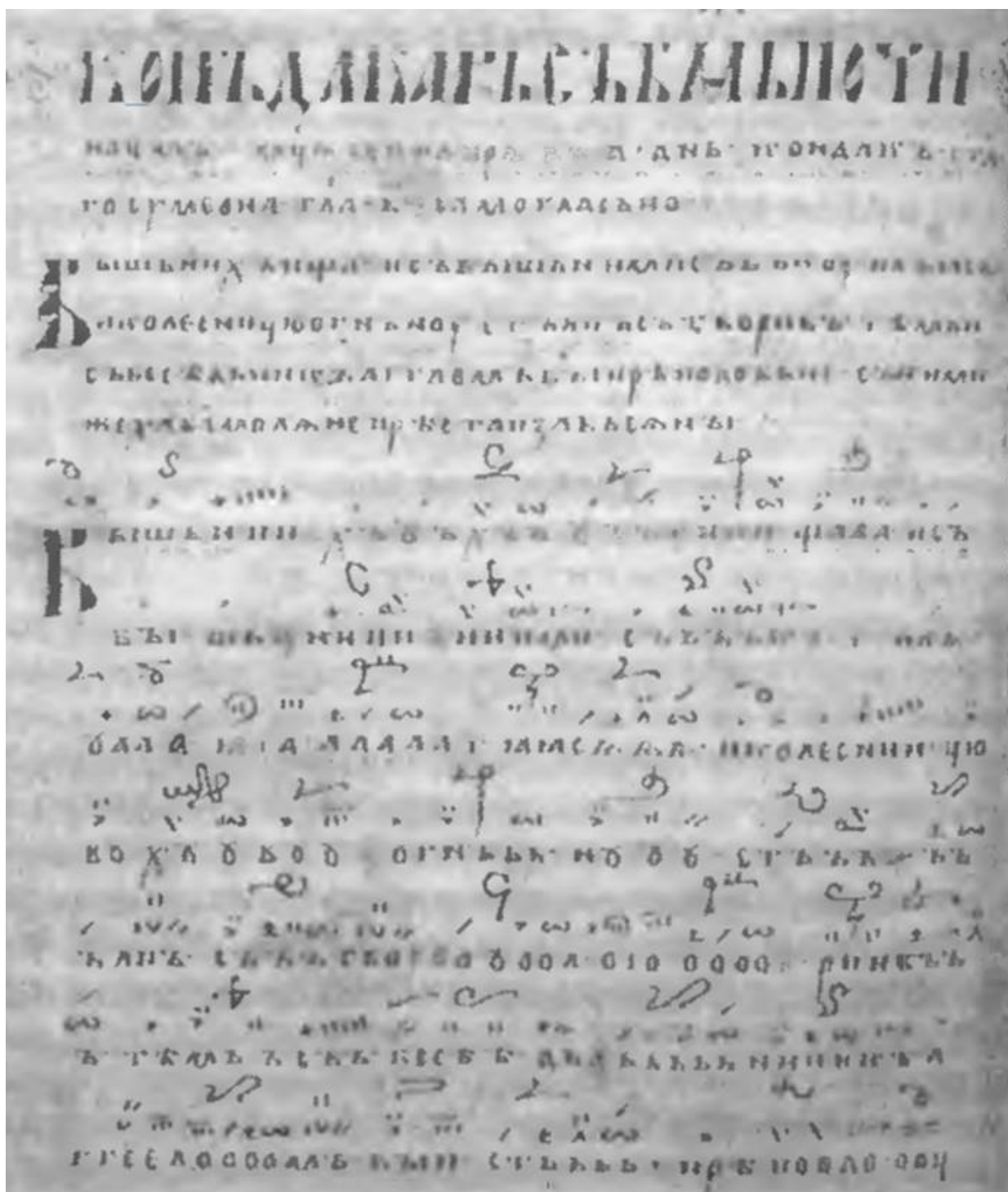


Рис. 3.2 Кондак преп. Симеону Столпнику из Кондакаря Типографского Устава

Самой характерной особенностью *кондакарной нотации* является наличие двух рядов певческих знаков, которые пишутся один над другим поверх текста. В нижнем ряду

располагаются более простые знаки, сопровождающие текст непрерывной чередой, а в верхнем ряду – более разреженно выписаны более крупные знаки замысловатого рисунка. Знаки нижнего ряда по аналогии со столповой нотацией можно назвать «дробным знаменем», фиксирующим кратчайшую единицу напева. В отношении знаков верхнего ряда высказываются разные предположения. По авторитетному мнению Н. Успенского, это скорее всего хейрономические знаки или знаки особой жестикуляции, применявшиеся византийскими доместиками и которые были известны в Древней Руси (157, 55–57). Г. Пожидаева, как один из крупных современных исследователей пространных певческих структур считает, что эти сложные знаки сравнимы с «большими ипостазями» – византийскими знаками-символами, обозначающими мелодический оборот, ритм, характер исполнения. В традиции древнерусских нотаций подобные ипостазы сравнимы с тайнозамкнутыми начертаниями лиц и фит, тогда как простые знаки – с их разводом, так называемым «дробным знаменем». Т. Владышевская отмечает, что «большие ипостазы служили графическим выражением попевок, поскольку изображение попевок с помощью кратких формул всегда яснее и напевы скорее запоминаются» (38, 366). И, как уже говорилось ранее, происхождение кондакарной нотации идет от палеовизантийской, преимущественно в ее шартрской разновидности (см. рис. 32). Следует отметить еще некоторые важные особенности кондакарного письма и соответственно образа пения – растягивание гласных и полугласных Ъ и Ь одного слога. В словесном тексте под каждым певческим знаком повторяется растягиваемая буква. В текстовой строке также могут содержаться глоссолалические (слоговые) вставки, получившие название ананеек хабув. Это несмыслонесущие слоги – а не на или хе бу ве. О происхождении подобных вставок в кондакарном пении существуют разные мнения. Можно ли здесь провести аналогию с кратимами византийского калофонического пения? Напомним, что как одну из версий появления кратим мы рассматривали как изливание души Богу от изобилия благодати, уподобление ангельскому пению. Однако Г. Пожидаева

объясняет появление подобных вставок как технический вокальный прием, который «возник из особого произношения гласных при их повторях, в вокализах здесь использовалось предыхание для того, чтобы придать хотя бы небольшую акцентность гласным звукам. Вероятно согласный звук в хабувах произносился как промежуточный между «х» и «г», как смягченное «г» в архаическом произношении слов «Бог», «Господь» и т.д. Запись предыхания буквой «х» отражала фонетическую легкость его звучания, которая относилась ко всем подобным случаям «хо хо хо» «ха ха ха» и др.» (115, 182). Близкое по сути объяснение появлению «ананеек» мы встречаем у Н. Успенского: как прием «балансирования силлабики строф и в целях опоры звука при использовании широкой кантилены» (157, 52). Подобные вставки встречаются и в знаменном пении более позднего периода.

Кондаки и икосы имели свою систему самоподобнов. Пропевание нераспетого кондака по сложной мелизматической модели было гораздо труднее, чем в знаменном пении. Для образцов брались самые известные кондаки типа «Дева днесь», «Вознесыйся на крест», «Вышних ища» (приведенный кондак прп. Симеону Столпнику) и др.

Записывались кондакарные песнопения в особых книгах – *Кондакарях*. На сегодняшний день известно шесть таких рукописных источников. Это ранее упоминаемый кондакарь Типографского Устава, относящийся к рубежу XI–XII веков, а также кондакари ОИДР (XII в.), Благовещенский (рубеж XII–XIII в.), Успенский (начало XIII в.), Троицкий или Лаврский (начало XIII в.), Синодальный (пер. пол. XIII в.). В этих книгах, как правило, присутствует два раздела: основной, более устойчивый по составу песнопений, и дополнительный – более вариативный (в разных источниках может быть разный состав песнопений).

Кондаки содержатся в основном разделе. Н. Заболотная особо подчеркивает, что они зафиксированы (без нотации) также и в других книгах – Триодях, Минеях, Уставе. По мнению исследователя, это могло быть связано с различным вариантом исполнения кондаков – пение или чтение, а также с различными видами самого пения: мелизматического по нотированному

тексту Кондакарей или (в рамках устной традиции) – по ненотированному тексту Триодей или Миней (55, 29). Да и в самих Кондакарях кондаки часто могли быть выписаны дважды в нотированном и ненотированном виде (см. рис. 3.2).

В каком порядке располагались кондаки? Группы кондаков были расположены в определенной последовательности: кондаки Минеи, кондаки Триоди (Постной и Цветной), кондаки воскресные восьми гласов.

Дополнительный (вариативный) раздел кондакарей заметно отличается от основного. Для него характерно чередование различных видов нотации – кондакарной и столповой, допускается вариантность состава песнопений и их последовательности. Так например, три более поздних кондакаря XIII в – Троицкий (Лаврский), Успенский и Синодальный содержат только кондакарную нотацию. Более ранние – Кондакарь ТУ и Благовещенский (найденный в Нижегородском Благовещенском монастыре) содержат также осмогласные песнопения, записанные столповой нотацией.

2. Основы безлинейной знаменной нотации

Особенности раннего периода столповой знаменной нотации XI–XIV веков, к вопросу о толковании знамен, классификация знамен, особенности звукового состава знамен, ритмические особенности, функциональное различие знамен.

Особенности графики столповой знаменной нотации XI–XIV и XV–XVI веков. Знаменная (крюковая) нотация, происхождение которой, напомним восходит к палеовизантийской нотации, прошла довольно долгий путь своего развития. Печатные и рукописные источники, которыми пользуются ныне клирошане в старообрядческих общинах, а также певцы знаменщики, возрождающие древнее пение на клиросе Русской Православной Церкви, в целом соответствуют нормам графики XVII века. Какие же особенности знаменной нотации характерны для раннего периода становления богослужебного пения на Руси? Но прежде всего необходимо сказать несколько слов о русской рукописной книге в целом.

Как отмечают исследователи, уникальность древнерусской рукописной графики в четкой соразмеренности и отточенности всех составляющих ее элементов, будь то соотношение текста и полей, строчных и прописных букв, наличие орнаментальных украшений, заставок и концовок. Книги создавались из тонко выделанной кожи – пергамента, который отличался удивительной прочностью, благодаря чему многие древние рукописи хорошо сохранились до нашего времени.

Вид древнего письма назывался *уставом*. Это ровное и торжественное письмо, имеющее своей целью «красоту, правильность и церковное благолепие» (173, 106). Подобно словесному шрифту, как отмечает Н. Заболотная «графика нотного текста характеризуется размеренностью, четкостью и некоторой монументальностью. Специфика домонгольского невменного письма – в его сдержанности и уравновешенности, в знаменной нотации XII века знаки были заметно вытянуты горизонтально, вертикальные линии у них короткие; углы закругленные и знамена размещаются над текстовой строкой довольно редко» (55, 19–20)⁴⁸. Округлость контуров знамен

соответствовала мягкости и кантиленности самого пения, которое в рассматриваемый период отличалось особой плавностью, так как в пении, подобно словесной речи, отсутствовало жесткое ударение.

К сожалению, трудно сказать что-либо определенное о названиях и певческом значении знамен указанного периода, хотя в рукописях можно узнать некоторые певческие знаки, хорошо известные по крюковым азбукам – сводам XV–XVI веков:

параклит  крюк ,

чашка  скаменца , запятая  столица 

и другие⁴⁹.

Крѣпкимъ пѣсньмъ зинмѣ докрѣтамъ
оукрасимъ пѣтканмаа романахъ
лоунмоушааго настрастн дова
ствѣ мнѣ дахъ дакоупъ порьванъ
телѣсѣа свѣтлѣтѣ прѣноснѣмъ
щнѣ зарѣющнѣ свѣтѣмъ доврѣ
дѣтелнѣмъ благоуствѣтнѣмъ въсѣ
христовѣмъ коубѣдѣ въшѣ запокѣ
ди боже стѣпанъ имъ прославнѣста
сѣславнѣмъ въсѣтѣмъ подѣицѣмъ
памѣмъ нѣмъ величѣмъ мѣлѣстѣ

Рис 3.3

И мы можем только предполагать, что их певческое значение было таким же, как в период расцвета столпового знаменного пения.

К XV веку произошли некоторые изменения в нотации, и самом писчем материале. На смену пергаменту приходит бумага, словесный текст выписывается полууставом с более мелкими буквами и наклоном в почерке. Постепенно меняется и каллиграфическая форма знамен. Однако каких-либо кардинальных изменений в знаменной нотации до середины XVII века по-видимому не происходит. Меняются отдельные комбинации знамен, выходят из употребления знаки, тончайшие особенности исполнения которых сглаживались с годами и т.д. Но идеографическая сущность знаменной нотации, не принявшей диастематического принципа, тем самым выражая неземную ангелоподобную природу богослужебного пения оставалась прежней.

К вопросу о толковании знамен. Толкование знамен имело две стороны: духовную, сакральную и чисто практическую певческую. Знамена сонастраивали певца на то состояние, которое отвечало духовной сути богослужебного пения и исполняемого песнопения в частности. В этом ее кардинальное отличие от линейной нотации, которая, по выражению Т. Владышевской «безразлична» к тому, какая музыка зафиксирована ее средствами (37, 188). Однако, азбук или каких-либо иных источников, раскрывающих сакральное значение знамен, сохранилось очень мало. К немногим источникам подобного рода относится работа В. Ундольского «Замечания для истории церковного пения в России» (1846), где приводятся толкования основных знамен. «*Параклит* – есть послание святого духа на апостолы. *Крюк* – крепкое ума блюдение от зол. *Змеица* – земная славы и суеты мира сего отбегание» и т.д. (101, 157). В работах современных исследователей также немало внимания уделяется сакральной стороне знамен. Приведем пример их толкования из книги прот. Бориса Николаева «Толковая грамматика знаменного пения». Так например, параклит по словам Б. Николаева в древности

считали «кратким иероглифическим начертанием молитвы Св. Духу, своего рода сигналом к мгновенной, но действенной молитве», завершающий почти каждое песнопение крыж «напоминает певцу о крестном знамении». А запятая, «появляясь перед сильными ударениями, а также перед знаменами, возводящими и усиливающими звуки мелодии, напоминает певцу самим своим названием и формой о «запинании» духовном, она безмолвно говорит певцу о некоторой сдержанности, о «радости с воздержанием». Она «запинает» его певческую гордость и неумеренную удаль, неуместные в духовном делании. Не прервать звук заставляет певца запятая, как это делает запятая грамматическая, а умерить следующий звук, дабы он не вышел за пределы духовности и не превратил бы тем самым духовное ликование в разгульное веселье суетного мира или в бесчинный вопль» (105, 14–37).

Обратим также внимание на толкование знамени *параклит* в связи с формообразованием в песнопении. Согласно исследованию Г. Алексеевой, параклит не только выставляется в начале песнопения, но и показывает начала отдельных певческих строк, особенно тех которыми завершается или начинается какой-либо раздел песнопения или группа его строк. Тем самым, по мысли исследователя, знамя параклит согласно своей греческой этимологии призывает певцов к вниманию перед окончанием разделов, настраивает на более осмысленное их исполнение (27, 15–16)

Что же касается певческо практического толкования знамен, то оно изложено в целом ряде азбук XVI–XVII веков, собранным в единое издание Д. Шабалиным⁵⁰. Эти азбуки являются важнейшим документальным источником для осознания современными певчими и исследователями звуковысотной и попевоочной систем столбового знаменного пения.

Классификация знамен⁵¹. Изучение огромного количество невм (крюков) столбовой знаменной нотации⁵² требует какой-либо их систематизации или классификации по определенным признакам, представляющим неперенную важность для

грамотного прочтения этих знамен исследователем или певчим XXI века. Такими признаками могут быть

- 1) Графика (характерное начертание знамен)
- 2) Особенности их звукового состава и мелодического направления
- 3) Ритмические особенности
- 4) Функциональное различие знамен в соответствии с общим мелодическим контекстом.

По графическому признаку знамена разделяются на *простые* и *составные*.

Знамена *простые* представляют собой собственно графический элемент, заимствованный из византийской письменной традиции или образованные от одного графического элемента. Это

























Крюк ✓,

Столица ↓ *Параклит* ✓ *Скамеица* ↗ *Палка* \ *Статья* *Сложития* *Запятая* ^ *Чашка* J *Крыж* †

Так, в основе начертания *Крюка Параклита* (являющимся в певческо-практическом плане разновидностью Крюка), *Скамеицы* – лежит графический элемент **Оксия** (см. срав. таблицу византийских и древнерусских невм), указывающий на восходящее, движение, легкий акцент, а в основе начертания *Палки Сложития* – элемент **Вария**

\

, указывающий на нисходящее движение.

*Составные знамена образуются из двух графических элементов или из двух простых знамен. Это например знамена **Два в челну** , состоящее из **Крюка** и **Сложития** ( + ). **Подчашие**  ( + ). **Крюк с подчашием**  ( + ). **Стрела простая**  ( + ). **Статья с запятой**  ( + ). **Статья закрытая**  ( + ). **Змеица** (или **Статья со змеицей**)  ( + ). **Стрела тронная**  ( +  + +). **Хамило** (+ + +).*

Из некоторых простых и составных знамен образуются *производные* знамена, *пунктообразуемые* (образуемые при помощи точек) и *элементообразуемые* (образуемые при помощи элементов: *сорочья ножка* и *облачко*). Прибавленные к графическому элементу отдельных знамен точки могут указывать на их относительное звуковысотное положение или на изменения в количестве звуков. Так, например, *Крюк светлый* (с двумя точками) поется повыше *Крюка мрачного* (с одной точкой), *Стрела простая* (не содержащая точку) поется в один звук, *Стрела мрачная* (с одной точкой) поется в два звука. Прибавляемая к знамени *сорочья ножка* обычно добавляет к нему дополнительный восходящий звук, а *облачко* – нисходящий звук.

Простые и составные знамена также могут содержать дополнительный знак «задержка» или «оттяжка», указывающий на продление звучности знамени (например *Крюк с оттяжкой*



).

Особенности звукового состава знамен и их мелодического направления включают в себя

1) Количество ступеней (звуков степеней), выраженных одним знаменем

2) Направление движения этих ступеней (верх, вниз) как внутри одного знамени, так и в сочетании с различными знаменами.

Так, по количеству звуков, приходящихся на один знак, знамена различаются следующим образом:

– однозвучные (*Крюк* ✓, *Стопица* ↓ *Запятая* ^ *Крыж* † *Пара* клит ✓, *Статья*)

– двухзвучные (*Переводка* ↓ *Готубчик* ^ *Сложития* *Подчашие* ✂ *Чашка* ∪ *Крюк с подчашием* ✓) *Скамеица* ↗ некоторые виды *стрел* ↗, ↘)

– многозвучные включающие в себя три и более звуков (*Сложития с запятой* ^ *Два в четку* ✓, большинство *стрел* ↗, ↘, ↙ и проч.)

Мелодическое направление степеней, содержащихся в двухзвучных и многозвучных знаменах, чаще всего определяется внешним начертанием знамени. Напомним, что присутствие в знамени графического элемента *Оксия* чаще всего указывает на восходящее движение звуков, содержащихся в одном знамени (*Скамеица*



и большинство *стрел*



), или на мелодическую вершину первой ступени знамени относительно звуковысотного положения предыдущего знамени. Так, например *Крюк* V, как правило выражает в напеве вершину (возвышение голоса), *Крюк с подчашием* – вершину (возвышение голоса) и ход вниз (ступание, выгибание).

Присутствие в знамени графического элемента *Вария* указывает на нисходящее мелодическое направление. Так, движение напева после *Палки* может направляться вниз (кроме особых случаев, например употребления *Палки* вместо *Стопицы*



, следующей на ступень вверх). *Сложития* как правило, поются в две ступени вниз, причем первый звук этого знамени –

на ступень ниже последнего звука предыдущего знамени.

Знамя *Запятая*



, указывает на более низкое ее положение в мелодическом рисунке и поется ниже основного звуковысотного уровня – строки. Так, после знамени *Запятая* или родственного ей *Голубчика*



напев направляется вверх. Если *Запятая* встречается в середине мелодического построения, то соответствующий ей слог исполняется ниже последней ступени предыдущего знамени.

Элемент *Крыж* † может указывать на низкое положение тона однозвучного знамени, или одного из звуков многозвучного знамени. Так, *Запятая с крыжом* уточняет, что ее тон ниже, чем был бы у тона обычной запятой. *Крыж у Стрелы мрачнокрыжевой* уточняет? что первый звук в стреле вводный, а также, что этот звук может отстоять от основного (второго) звука в знамени не только на одну ступень, но и более.

Ритмические особенности знамен связаны

1) С соотношением ступеней, соответствующих однозвучным двухзвучным или многозвучным знаменам по их продолжительности (тихие ступени *борзые, вельми борзые и статьи*)

2) С количеством единиц метрической пульсации (счетных долей) в знамени.

Ритм знаменного пения *мономерен* (определение В. Холоповой), что предполагает измерение мелодического течения какой-либо одной временной единицей (в отличие от классического такта, где существует иерархия нескольких пульсирующих временных единиц – такт, доля такта и т. п.) – (164, 44). Исторически в различных музыкальных культурах существовал принцип единой меры ритма. Так, в древнегреческой метрической системе такой единицей была *мора* или неделимый хронос протос («первичное время»),

допускавший лишь умножение, но не деление. В западноевропейской мензуральной системе эталонной единицей выступал *бревис*. Он был не наименьшей, а средней мерой, допускавший и умножения и деления. В тактовой теории исходной единицей отсчета была установлена *целая нота*, более делящаяся чем умножаемая (164, 45). В теории знаменного пения для обозначения счетных долей применялись термины *мера, вага, такт*. Г. Печенкин в дидактических целях рекомендует для обозначения единицы метрической пульсации употреблять наименование *мера*, которая соответствует одной мере в греческой традиции, *тихой ноте* в квадратной нотации, половиной длительности в итальянской нотации⁵³. Полмеры – соответствует *борзой ноте* в квадратной нотации, четверти в итальянской нотации. Четверть меры – *вельми борзая нота* в квадратной нотации, восьмая в итальянской нотации. Две меры – *Статья* в квадратной нотации, *целая* в итальянской нотации.

Однако следует заметить, что до середины XVII века в русском богослужебном пении не было строгого установления длительности знамен. Их ритмическая пульсация определялась относительно друг друга в контексте того или иного мелодико-ритмического оборота⁵⁴. Так, если за единицу ритмической пульсации (одна мера или один шаг) в знаменном пении принимается длительность *Крюка V* или *Стопицы I*, то *Статья*, имеющая своей функцией остановку или окончание раздела песнопения, поется в две меры. К одномерным (одноморным) знаменам, помимо *Крюка* и *Стопицы* относятся однозвучные знамена *Параклит*, *Запятая Палка*, двухзвучные знамена (каждый звук – по полмеры) *Голубчик борзый*, *Скамеица*, *Подчаише*, *Чашка*.

Знаменами, содержащими две меры, являются однозвучные *статьи*, *Крыж*, двухзвучные *Крюк с подчашием*, *Голубчик тихий*, большинство *стрел* (двухзвучных и многозвучных), многозвучных *Статья со змеицей* (*Змеица*), *Два в челну*



Отдельные знамена в особых мелодико-ритмических сочетаниях содержат также три или четыре меры.

Особо важное значение при изучении знаменной нотации имеет понятие о **функциональном различии знамен** в соответствии с общим мелодическим контекстом. Так, некоторые знамена могут иметь одинаковое количество ступеней высотное направление, ритм. количество мер, но использоваться в различном мелодическом контексте с разным функциональным значением. Например, однозвучные *Крюк*, *Параклит*, *Стопица*, *Запятая* переводятся в нотной записи в половинку или тихую. Однако каждое из указанных знамен при письменной фиксации может иметь свое особое значение, что не отражено в линейной нотации. *Крюк* выражает вершину, *Параклит* заменяет *Крюк* (а также *Стопицу*. *Запятую* или некоторые другие знамена) в начале песнопения или строки. *Стопица* чаще всего фиксирует речитатив (читок), а также повторение предыдущего тона. *Запятая* – может готовить вершину (вводное знамя), а также может означать ход голоса вниз. Такое функциональное значение знамен важно для напоминания напева, высотного направления его певческих элементов.

Приведем еще один пример. Двухзвучные знамена с направлением второй ступени вверх *Скамеица*, *Голубчик борзый*, *Переводка* при нотной записи в две четверти или две борзые



также могут иметь разное употребление при крюковой записи напева. Так у *Скамеицы* второй звук является побочным, дополнительным, в качестве украшения основной (первой) ступени *Скамеицы*, хотя при этом он может быть вершиной в определенном участке напева. После этого знамени направление напева уходит на одну ступень вниз. Подобно *Скамеице* у *Голубчика* и *Переводки* второй звук является побочным, дополнительным и выражается на письме прибавлением двух точек к знаменам – соответственно *Запятой* и *Стопице*. Но, в отличие от *Скамеицы* (где второй побочный звук также выражается прибавлением двух точек к элементу *Оксия*). *Голубчик* и *Переводка* являются знаменами вводными, ведущими к вершине. В свою очередь, эти знамена имеют

разное употребление. *Голубчик* ставится над слогом, в то время как *Переводка* чаще всего не принимает слога и исполняется на гласную предыдущего слога.

3. Расцвет столпового знаменного пения в XV–XVI веках. Гласо-попевочная система

Особенности культуры Московской Руси XV–XVI веков, организация и развитие богослужебного пения и образования, столповое знаменное пение, гласо-попевочная система, наонное пение, ананеики и хабува.

Особенности культуры Московской Руси XV–XVI веков. Характер богослужебного пения настоящего периода самым тесным образом связан с образованием и дальнейшим развитием Москвы как политического, экономического, культурного и православного центра Руси XV–XVI веков.

Процесс объединения княжеств вокруг Москвы происходил с XIII до начала XVI века. Вот основные этапы этого процесса

1) 1276–1303 гг. – время княжения Даниила Московского – основателя династии московских князей. При нем Москва из небольшого пограничного пункта Владимиро-Суздальского княжества начала превращаться в важный политический и экономический центр. Вдвое увеличилась территория Московского княжества, протянувшегося вдоль Москвы реки от Можайска до Коломны, и до Переславля на северо-востоке

2) 1325–1340 – время княжения Ивана Даниловича Калиты. В этот период Москва становится не только политико-экономическим, но и идеологическим центром. Св. Петр перенес свою резиденцию из Владимира в Москву (1325) Иван Калита добился передышки от ордынских вторжений, при нем Москва стала самым богатым княжеством. Продолжился процесс объединения земель;

3) 1380 г. Куликовская битва при князе Димитрии Донском. Куликовская битва показала силу и мощь Москвы как политического центра – организатора борьбы за свержение ига и объединение русских земель. На Куликово поле шли жители из разных русских земель и городов – вернулись же они с битвы как русский народ.

4) Вторая половина XV – начало XVI вв. – завершение процесса объединения русских земель вокруг Москвы при Иване

III и Василии III. В этот период произошло присоединение Новгородской, Вятской, Псковской земель, а в начале XVI века – присоединение Смоленска (1514) и Рязани (1521).

Рассматриваемый период для нас особо важен усилением значения Москвы, как оплота Православия. В 1448 г. русская церковь получила независимость (автокефалию) от Константинополя, и на митрополичью кафедру властью собора русских епископов и великого князя был возведен митрополит Рязанский Иона. А в 1453 г. Константинополь был завоеван османами, и таким образом, на Россию была возложена историческая миссия сохранения православной веры. Огромное значение для утверждения великодержавной идеологии осознания Россией своего великого предназначения имело распространение теории «Москва – третий Рим», изложенной около 1524 г. старцем Псково-Елизарова монастыря Филофеем, где Москва объявлена центром всего христианского мира. В то время, как в западноевропейской культуре уже наступил период секуляризации, в России оставались незыблемыми религиозно художественные принципы средневекового канона с его теоцентричностью, функционированием различных видов искусств исключительно в лоне православной церкви. Однако, уже в рассматриваемую эпоху возникали и новые тенденции, в чем-то созвучные гуманистическим идеалам эпохи Возрождения. Поэтому художественный стиль Московской Руси XV–XVI веков обычно называют Предвозрождением. Приведем несколько примеров проявления новых художественных принципов в различных видах искусства.

Иконопись. Первая половина XV века – расцвет творчества великого иконописца преп. Андрея Рублева. Несомненно, святость жизни иконописца была залогом строгого следования церковному канону в его иконописных работах. И в тоже время, нельзя не заметить отличия от более раннего периода русской иконописи в подборе красок, линий. Исследователи отмечают в работах преп. Андрея Рублева преобладание светлого начала, воплощение высокого нравственного идеала гуманизма «В христианском учении Рублев усмотрел не идею беспощадного наказания грешного человечества, но принципы любви, надежды,

всепрощения, милосердия, умиротворения. Его Христос и в «Страшном суде» Успенского собора во Владимире, и в Звенигородском чине – не феофановский грозный Вседержитель и Судия мира, а все понимающий, сострадающий человеку в его слабостях, любящий его и прощающий ему. Спас, пришедший на землю и пострадавший ради спасения грешного человечества» (36 258). Таким образом, в изображении Страшного суда мы видим не возмездие и кару за земные грехи, а «великий час восстановления любви и согласия, когда совершилось великое чудо и состоялось событие, ожидаемое в веках» (127, 62).

Для церковно песенного творчества характерно зарождение новых видов и форм, стилистически связанных с каноническим церковным пением, но выходящих за рамки богослужения. Так в XV веке сложился жанр покаянного духовного стиха, который бытовал в устной и письменной традиции⁵⁵. Тексты покаянных стихов исходили из Священного Писания и церковной гимнографии, мелодии имели попевочное строение и записывались знаменной нотацией, но библейские темы и образы получали здесь более свободную индивидуальную трактовку, и предназначались покаянные стихи для пения вне богослужения (в домашней обстановке, на паперти храма, в монастырской келье и т.д.). Нередко покаянные стихи исполнялись с инструментальным сопровождением (колесная лира).

Особо следует сказать о *религиозных действиях*. Это театрализованные изображения отдельных эпизодов Священного писания, входящие в состав торжественного праздничного богослужения. Их расцвет приходится на XVI – первую половину XVII веков. Среди них – «Шествие на осляти» – действие, совершавшееся в Неделю ваий, «Страшный суд» – в Неделю мясопустную, «Пещное действо» – Неделю перед Рождеством Христовым (Неделя святых Отец), или недель раньше (Неделя Святых Праотец) на богослужении Утрени. Более всего исторических сведений сохранилось о чине «Пещное действо», построенном на материале библейской книги пророка Даниила о трех иудейских отроках, ввергнутых по приказанию царя Навуходоносора в раскаленную печь за отказ поклониться

золотому тельцу, и спасенных ангелом. В жанровом отношении «Пещное действо» следует рассматривать как особый вариант литургической драмы – средневекового религиозного представления, которое возникло на Западе в IX–X веках, а позже получило развитие и в Византии. С одной стороны, литургическая драма является частью богослужения, с другой – ей свойственны черты «яркой зрелищности, занимательности действия, наивной бытовой реалистичности, порой даже фарсовости», что не может не вступать в противоречие с духом православного богослужения (63, 153).

«Пещное действо» привлекало всегда к себе большое внимание как простых людей, так и высшей знати. Есть исторические сведения о присутствии на нем в Московском Успенском соборе царя с царицей. Чин «Пещного действа» регулярно отправлялся и в Новгородском Софийском соборе, где возможно и был разработан. Наиболее подробно описан порядок «Пещного действа» в Чиновнике Новгородского Софийского собора, составление которого относится к 20–30 годам XVII века.

Организация и развитие богослужебного пения и образования. Вопросам, связанным с организацией церковного пения в рассматриваемый период уделялось особое внимание со стороны государства. Величие столицы православного государства требовало и соответствующего профессионального певческого уровня. Так, в 1479 г. был создан *Хор государевых певчих диаков*⁵⁶, а столетием спустя после учреждения на Руси патриаршества в 1589 г. появился *Хор патриарших певчих диаков*.

Хор государевых певчих диаков был создан как хор государя, независимый от церковных властей, который не только участвовал в богослужениях но и сопровождал государя в его переездах и походах. У этих двух крупных хоров на Руси были свой предшественники. Предтечей Хора государевых певчих диаков был великокняжеский хор, известный со времен Ивана Калиты, а патриаршего – митрополичий хор.

По своей структуре эти два хора представляли собой организации иерархического устройства – *корпорации*,

делившиеся на особые подразделения – станицы. Положение, размеры жалования, функции певца определялись тем, в какую станицу он входил. Чем больше был номер станицы, тем ниже ее ранг в корпорации.

Приведем, к примеру, данные об устройстве Хора государевых певчих диаков периода правления Иоанна Грозного. По штатной росписи от 20 марта 1573 г. хор состоял из 5 станиц, в 1-й и 5-й станицах было по 5 человек, остальных – по 4. Кроме того, числилось 5 «безстаничных» резервных певцов. Итого, хор Иоанна Грозного насчитывал 27 человек⁵⁷.

Во главе всей корпорации стоял **головщик**. Наряду с этой должностью была и должность уставщика. Это был диак первой станицы, обладавший ярким голосом, хорошим знанием богослужебного устава и пения. Он был уполномоченным и ответственным начальником всего хора, по своим функциям соответствовал доместику. Возможно, что функции головщика и уставщика соединялись в одном лице.

В особо торжественных случаях государевым и патриаршим певцам приходилось петь вместе. Как правило, это совершалось в те дни, в которые службу в Успенском соборе, где служил патриарх, посещал царь. В подобных случаях государевы диаки пели на правом клиросе, а патриаршим – на левом. Так, при поставлении на патриаршество Филарета Романова (июнь 1619 г.), царю многолетие пели на правом клиросе «царевы певцы», а «новонареченному патриарху» на левом клиросе – патриаршим диаки.

Вопросам, связанным с церковно певческим образованием, также уделялось большое внимание со стороны государства. Эти вопросы обсуждались на Стоглавом соборе 1551 г. в период царствования Иоанна IV. Собор предписывал учреждать «училища книжные по всем градам», а священнослужителям в своих домах устраивать училища для детей и преподавать им «учение книжного, письма и церковного пения, псалтырного и чтения налойного и те бы священники и дьяконы и диаки избранные учили своих учеников страху Божию, и грамоте, и писати, и пети, и чести» (38, 75).

Таким образом, постановление Собора заставило обратить внимание на певческое образование детей, создавать и совершенствовать учебные пособия. Такими пособиями стали *певческие азбуки*. Первые из сохранившихся певческих азбук относятся к середине XV века. Они представляли из себя простые каталоги певческих знаков с их названиями, без какого-либо объяснения, толкования (так называемые *Азбуки перечисления*) – (171, 7). Такие азбуки включались в певческие книги, преимущественно в Ирмологии. Несколько позднее (в середине XVI в.) появились *Азбуки толкования*, где поясняется «како поется знамя различно» в каждом гласе, и «како поется знамя в гласовой попевке» (171, 47). Значение сохранившихся азбук периода русского средневековья поистине неоценимо для современной теории и практики знаменного пения.

Большое значение для развития церковного пения имело широкое распространение *монастырей* в течение XV века. Всего в период XV–XVI веков на Руси их насчитывалось около 250. Жизнь русского монашества была освящена сонмом подвижников во главе с Сергием Радонежским, и в древних обителях хранилась и развивалась богослужебно-певческая традиция. Такими местами духовного творчества стали, прежде всего, Троице Сергиева Лавра и Кирилло-Белозерский монастырь. Замена Студийского Устава на Иерусалимский не могла не привести к изменениям в мелодическом составе песнопений. Поэтому неоценимыми документами эпохи становятся рукописи, созданные в упомянутых обителях. По словам Н. Рамазановой, эталонными рукописными книгами в XVI–XVII веках стали Стихирари, которые служили образцами для создания списков с них (125, 263). В них были зафиксированы песнопения как святым первых веков христианства, так и новопрославленным подвижникам земли русской. С Кирилло-Белозерским монастырем связано также происхождение одной из значительнейших певческих азбук начала XVII века – «Ключ знаменный», созданной иноком Христофором⁵⁸.

Столповое знаменное пение XV–XVI веков. Гласопопевочная система. Начало нового этапа в развитии

знаменного пения исследователи относят ко второй половине XV века. Традиция знаменного пения этого периода получила название *столповой* «в связи с распространением нотированного в обновленной системе корпуса стихир Октоиха – книги, в которой содержался восьминедельный цикл песнопений – «столп» (84 601)⁵⁹. Соответственно, система нотации, при помощи которой записывается столбовое пение, называется *столбовым знаменем* или *столповой нотацией*⁶⁰.

Для столбового знаменного пения XV–XVI веков, по сравнению с предыдущим студийским периодом, характерно увеличение распевных элементов и сокращение речитативных участков, развитие попевочной системы (принципа *цента*), что близко к расцветшему в XV веке риторическому стилю «плетения словес», представляющему собой словесную орнаментальность, создающую особо изощренный язык. К этому же времени окончательно сформировалась мелодико-ритмическая структура столбового распева. Ее истоки мы видим в системе византийского осмогласия, наглядным воплощением которого являлась ранее упоминаемая триада *глас – попевка – невма*.

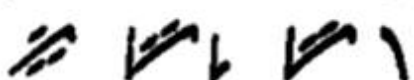
Несомненно, попевка является одним из основополагающих элементов распева и важнейшим звеном в структуре отдельного песнопения. В исследовательской литературе под попевкой чаще всего подразумевается законченный мелодико-ритмический оборот, мелодическое построение, единица мелодического фонда столбового распева, «мелолексическая» единица песнопения, контекстуально обусловленная мелодическая гласовая формула⁶¹. Исходя из этого дадим следующую формулировку этого понятия

Попевкой является относительно устойчивый мелодико-ритмический оборот, характерный для определенного гласа или группы гласов, при помощи которого распевается структурно – смысловая единица богослужебного текста (слово стих строка и т.п.).

В крюковой нотации попевки записывались определенным комплексом знаков, а произвольное соединение их между собой в рамках определенных правил составляло мелодический материал столбового знаменного пения.

Основой интонационного содержания попевки является ее *ядро* – относительно неизменяемый мелодико-ритмический оборот. Мелодический подход ядру попевки называется *доступом* или *доступкой*⁶². Он может изменяться в зависимости от мелодико-текстового контекста песнопения. Обычно ядро располагается в конце попевки, тем самым являясь ее кадансовым завершением, включающим в себя два – три интонационных элемента – *тонемы*⁶³. Каждая из них графически изображена тем или иным знаменем (невмой). Слог текста, который распевается одной или более тонемами, называется *просодемой*. В качестве примера приведем схему-структуру попевки *пригласка* из стихир *догматика* первого гласа «Всемирную славу»⁶⁴ с разными доступами.

Доступ	Ядро	
Λ Λ Λ	Λ Λ Λ	
		Тонемы
		
		
Т	Б	М БН Г
—	—	— — —
		Просодемы

Доступ	Ядро
	
	
Т	БН Г
—	— — —

Как видно из схем, ядро попевки *пригласка* в обоих вариантах зафиксировано неизменным графическим комплексом из трех знамен:

крюк светлыи  *палка* \ *статья простая*

И соответственно, кадансовое завершение данной попевки всегда распеваётся на три слога (просодемы) *Словочислительный (или силлабический) принцип то есть неизменность распевания ядра попевки на определенное число слогов (просодем), которому соответствует неизменный комплекс знамен является важнейшим принципом координации слова и напева в знаменном распеве периода его расцвета.* Напротив в доступе количество просодем может различаться, что также видно на представленных схемах.

Кроме попевок интонационный материал гласа также составляют протяженные мелодико-ритмические обороты – лица и фиты которые можно рассматривать как мелизматические вкрапления в невматическую структуру песнопений столпового распева. Примером таких песнопений находящихся как бы на грани невматической и мелизматической структур являются евангельские стихиры.

По местоположению в песнопении различаются начальные срединные и конечные мелодико-ритмические обороты. Большое значение для формообразования песнопения и для ладовой организации гласа приобретают конечные обороты такие как долинка колесо грунка (пастела) кулизма средняя являясь окончанием певческой строки группы строк раздела или всего песнопения. В ладовой же организации конечные попевки определяют устой гласа⁶⁵.

Приведем примеры использования названных попевок в воскресных стихирах первого гласа.⁶⁶

– Долинка



(окончание второй, третьей и четвертой стихир на стиховне),
– ее разновидность Колыбелька (со знаменем два в челну в доступе),



(окончание первой стихир на «Господи воззвах»),

– Грунка (пастела)



(окончание второй стихиры на «Господи воззвах» строчной группы в догматике «Всемирную славу»),

– Кулизма средняя⁶⁷



(окончание строчных групп в догматике «Всемирную славу» пример № 1).

Отметим также значение парного сочетания попевок вторая из которых обычно является кадансирующей и замыкает строчную группу (см цикличность сочетания попевок пригласка и возносец с кулизмой средней и ее разновидностями кулизмой и кулизмой скамеиной⁶⁸. Предшествующие конечным интонационным оборотам попевки согласно терминологии Г. Алексеевой называются предконечными и в ладовом отношении выражают побочные опоры гласа.

Подобные цикличность и парность сочетания попевок можно проследить и в песнопениях восьмого гласа. Так, например, интонационным стержнем догматика «Царь небесный» является соединение мелодико-ритмического оборота поворотка



с кулизмой средней. (пример № 2 см. также песнопение «С нами Бог» – пример № 3)


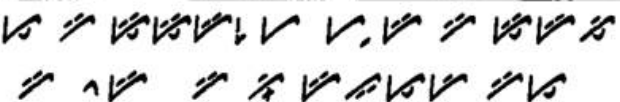
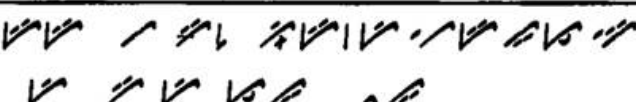
Использование в песнопении протяженных мелодико-ритмических оборотов – лиц и фит нередко связано с акцентированием тех или иных содержательных моментов текста или смысловесущих слогов. Так в четвертой стихире на «Господи воззвах» праздника Рождества Христова на слова «мы же – Мать Деву», являющиеся смысловой кульминацией всей стихире,⁶⁹ приходится протяженный мелодико-ритмический

оборот – фита, получившая название «кобыла». А в догматике восьмого гласа «Царь небесный» фита светлая и фита мрачная расположены практически друг за другом в центральной зоне песнопения, чередуясь со строчными группами поворотка кулизма средняя и являясь тем самым осью симметрии всего песнопения (пример № 2).

Форма записи лиц и фит. Понятие таинозамкненности.

До конца XVI века лица и фиты фиксировались определенным комплексом знамен имевших скрытое (сокровенное) певческое содержание отличавшееся от обычного их певческого толкования. Отсюда название подобной формы записи – таинозамкненность. Если в попевке при обычной или так называемой дробной (подробной) форме записи каждое знамя отражало определенное интонационное движение голосом (как например «Стрелу светлую подвигнут гласом вверх 2 ж и ступить подержав» или «Стая простая – постоят мало») – [171 61] или обозначало кратчайший интонационный элемент распева – тонему, то при таинозамкненной записи сочетания знамен приобретают иное певческое толкование, отличающееся от обычного. Одно из важных свойств таинозамкненности – запись протяженных мелодических оборотов (в том числе лиц и фит) малым количеством знаков. Так для обозначения фиты всегда использовался знак

соответствующей букве греческого и церковно-славянского алфавита, давшей название этому мелодико-ритмическому обороту. Для примера приведем графические изображения некоторых мелодически протяженных фит с розводом обычным дробным знаменем.

Названия фит	Таинозамкненное начертание	Розвод дробным знаменем
Мрачная	0 ˆ	
Светлая ¹⁸	0 ˆ	
Красная	0	

Фита светлая встречается в богородичне-догматике восьмого гласа. См. Приложение № 4.

В отличие от фит **лица** как правило не имели своих наименований. В графическом же их изображении обычно присутствовал знак змеицы. Вот к примеру начертание одного из лиц встречающихся в восьмом гласе (Богородичен «О тебе радуется»)



Следует отметить, что в более поздние периоды (XVII в и далее) фиты и лица записывались преимущественно в розводе дробным знаменем.

Кроме фит и лиц некоторые попевки также имеют тайнозамкненную форму записи, что позволило исследователям отнести их к разряду *лиц* попевок⁷⁰. Это уже упоминавшаяся кулизма площадка



(протяженный мелодический оборот из 11 звуков встречается в 2, 6, 8 гласах), мережа



(встречается практически во всех гласах причем при одинаковом начертании,
мережа полная и мережа нижняя поются по разному),
храбрица



(встречается во 2, 6 гласах),
поворотка



(встречается только в 8 гласе) и др.

Наонное пение (Хомомия). Наонным или пением «на онъ» (онъ – буква церковнославянского алфавита) называется

певческая манера XI–XVII веков связанная с особенностями произношения богослужебного текста. Для наонного пения характерно

1) распевание полугласных звуков Ъ и Ь полногласными звуками О и Е,

2) несовпадение ударений богослужебного текста и мелодической линии.

Теоретические основы наонного пения пока еще недостаточно разработаны в науке о богослужебном пении⁷¹ поэтому рассматривая это явление мы будем опираться на работы филологов прежде всего крупнейшего ученого Б. Успенского⁷².

Выпевание огласовок О и Е, а также особенности координации слова и напева тесно связаны с историей становления и развития разговорного и книжного языков, употребления в них букв Ъ и Ь. Как отмечает Б Успенский, **до XII века** буквы Ъ и Ь служили графическим символом чрезвычайно кратких полунемых полугласных, употребляемых в разговорной речи как в сильной (ударной), так и слабой (безударной) позиции. Примеры: когда, днь, съпасъ, дньсь. В книжном церковнославянском языке Ъ произносился как О, Ь – как Е, то есть вместо днь читалось дене, вместо съпасъ – сопасо и т.д. Поэтому в орфографии Ъ и Ь могли заменяться соответственно на О и Е. Таким образом до XII века видимо не существовало особого различия в чтении и пении Ъ и Ь. То, что полугласные фонемы могли выпеваться, мы видели на примере нотации кондакарного пения (см рис. 3.2 § 1 на стоящей главы).

Начиная с **XII века** в разговорной речи сначала в южно русских областях, а затем и в северных полугласные начинают выпадать в слабой и проясняться в сильной позиции в звуки О и Е Соответственно в книжном произношении в слабой позиции начинают выпадать ранее читаемые О и Е, а буквы Ъ и Ь подобно разговорной речи указывать на твердость или мягкость предшествующих согласных звуков. Например, сопасо теперь произносится как спасъ, денесе как днесъ и т.д. В певческих рукописях полугласные местами начинают заменяться на О и Е продолжая выпеваться. Поэтому слова «видихом» «услышахом»

стали произноситься как «видихомо» «услышахомо». По произносимому окончанию «хомо» подобное явление называется хомонией, а также раздечьноречием, имея в виду различие читаемого и распеваемого текста. И долгое время (до XVII в. когда в трактате инок Ефросина впервые зашла речь о несоответствии певческих ударений словесным как хула на Господа и Богородицу⁷³) подобное певческое произношение по видимому не вызывало особых споров, так как пение отличалось мягкостью и кантиленой относительной сглаженностью ударных и безударных слогов. Как отмечают исследователи, количество огласовок зависело от степени протяженности распева [58 109]. Кроме того оставление огласовок О и Е на прежних местах было необходимо для сохранения структуры ядра попевки с его слогочислительным принципом координации слова и напева. И в крюковой нотации данным огласовкам соответствовали определенные знамена.

Начало кризисным явлениям в наонном пении положило появление **в XV–XVI веках** в разговорной речи сильного или жесткого (экспираторного) ударения, из-за чего усиливается контраст между ударными и безударными гласными О и А Е и И, постепенно перестают различаться в безударной позиции. Это особенно ярко прослушивается в московском говоре (так называемый «акающий» диалект). И так как Москва в XV веке становится культурным православным и политическим центром России, то подобный говор начинает претендовать на положение государственного языка.

Несмотря на то, что в церковнославянском произношении сохранялось различие упомянутых гласных в безударной позиции (это различие характерно и для современного церковнославянского богослужебного чтения), все более отчетливо проявлялось несоответствие певческого ударения со словесным. Это не могло не привести к серьезным изменениям в системе богослужебного пения, что и произошло **в середине XVII века**. Нотированные тексты были подвергнуты правке,⁷⁴ распеваемые буквы О и Е стоящие на месте прежних «еров» ликвидированы, а напев выстроен по правилам совмещения словесного и певческого ударений (тонический принцип.) Таким

образом богослужбное пение становится наречным (поется как говорится), каким оно и является до настоящего времени. Наонная традиция продолжает сохраняться лишь в беспоповских старообрядческих общинах. Наиболее последовательно ее придерживаются поморцы.

Ананеики и хабува. Еще одной речевой особенностью знаменного пения рассматриваемого периода (а также демественного пения XVI – начала XVII вв.) является наличие в нем несмыслонесущих слогов или слоговых вставок типа ананеек и хабувы. Ананейками называются включения в выпеваемый богослужбный текст посторонних данному тексту слогов **на не ни**. Как мы помним, эти несмыслонесущие слоги в XII–XIII вв. встречались в кондакарных рукописях, являясь аналогами кратим византийского калофонического пения. Каким образом ананеики появились в знаменном пении XV–XVI веков? И Гарднер предполагает, что существует какое-то «еще совершенно не выясненное взаимоотношение между греческими гласовыми интонационными формулами и русскими ананейками». А также – что при долгом выпевании одной гласной слога ее пытались разбить включением ананеичных слогов, так как первоначальное значение ананеек давно уже забылось [140 507]. Подобное объяснение ананеек мы встречаем и в «Древнерусской музыкальной энциклопедии» Д. Шабалина. «Внутри песнопений эти слоги (ананейки – А К.) употреблялись для усиления отчетливости голосовых переходов с одного звука на другой во внутрислоговых распевах». [170 32] То есть объяснение включения несмыслонесущих слогов в столповой распев во многом совпадает с объяснением подобного явления в византийском и кондакарном пении.

4. Пение на глас

Общая характеристика самогласны малого распева и запевные строки, принцип распева и методика обучения

Общая характеристика. Под пением на глас подразумевается распевание богослужебных текстов стихир и некоторых других песнопений при помощи восьми (по числу гласов) особых напевов. В отличие от самогласнов столпового распева, для которых характерен индивидуальный порядок соединения гласовых попевок, упомянутые напевы содержат шаблонную рифмовку мелодических строк в их строгой последовательности. В исследовательской и учебно-методической литературе еще не сложилось устоявшееся наименование для подобной разновидности знаменного пения. Поэтому при изучении пения на глас мы будем придерживаться терминологии Г. Печенки на предложившего определение для напевов содержащих шаблонную рифмовку мелодических строк – самогласны малого распева⁷⁵.

В начале XVII века эти напевы появляются в русских певческих книгах «Обиход» в виде изложения знаменной нотацией первой воскресной стихир на «Господи воззвах» как образца. И именно к этому периоду можно безоговорочно отнести существование подобного способа распевания ненотированных в богослужебных книгах стихир. Хотя Т.Владышевская пение на глас относит к одной из ранних форм древнерусского певческого искусства бытовавшей в устной традиции [38 324], чему способствуют относительная простота и доступность напева⁷⁶. А по мнению Г. Печенкина «невмами фиксировались уже сложившиеся в певческой практике напевы» [111 3]. Местонахождение гласовых образцов в книге «Обиход» позволяет отнести этот способ знаменного пения к так называемому обиходному осмогласию⁷⁷.

Самогласны малого распева в своей основе содержат строго упорядоченное чередование определенного количества мелодико-ритмических строк (колен) чаще все о представляющих собой сокращенные или видоизмененные варианты ласовых попевок, а так же более простых

интонационных оборотов – ирмосовых строк. Так, например, в заключительной строке напева первого гласа прослушивается одна из распространенных попевок данного гласа – пастела, в заключительной попевке второго гласа – вознос конечный, в аналогичном месте шестого гласа – кулизма средняя конечная и т.д. По словам Г. Печенкина: «певческое упрощение мелодических моделей есть следствие постоянного употребления восьми напевов в устной практике, при котором со временем происходит отшлифовка мелодических интонаций и приспособление их для несложного каждодневного распева литургических текстов» [111 47–48]. Пение на глас принадлежит к силлабическому типу распева.

Структура самогласнов (порядок чередования определенного количества певческих строк и их строение), принцип распева и методика обучения пению на глас подробно рассмотрены Г. Печенкиным в учебно-методическом пособии «Пение на глас»⁷⁸. Наибольшее количество певческих строк (колен) содержится в 4-м гласе (шесть колен) в 1-м и 2-м гласах – по пять колен в 5 6 8 – по четыре колена и наконец наименьшее число колен (три) содержат 3-й и 7-й гласы. Принцип чередования колен в каждом из гласов может различаться. Так, например, во всех гласах кроме 2-го и 4-го происходит поочередный повтор колен кроме заключительного, которое распевается только в самом конце богослужебного текста. Так, например, в 1-м гласе, содержащем пять колен периодически повторяются первое второе третье и четвертое колена. Во 2-м гласе первое колено не повторяется, а периодический цикл составляют второе третье и четвертое колена, а в 4-м гласе – третье четвертое и пятое.

Вместе с образцами стихир в нотированных рукописях начала XVII века встречаются и образцы запевных строк на все восемь гласов с текстом стихов воззванных псалмов «Исповедатися имени Твоему», а чуть позднее – и с небогослужебным текстом «Грядет чернец из монастыря», применявшимся для освоения запевных строк в устной практике. Каждая из запевных строк содержит один из наиболее характерных мелодических элементов гласовой попевки и тем

самым дает ладовую и интонационную настройку для последующего песнопения.

Наряду с «книжной» версией самогласнов малого роспева в устной практике (в старообрядческих общинах) сложилась так называемая «напевка», которая примерно в конце XIX века была записана крюками [111 5–6]. В различных общинах (местностях «согласиях» и проч.) сложились свои варианты «напевов», которые могли заметно отличаются от «книжного» варианта.

Учитывая доступность данной певческой формы ее довольно широкое использование в богослужении как в монодийной так и многоголосной традиции рекомендуется в учебном процессе наряду с теоретическим изучением малого роспева проводить и практические занятия⁷⁹.

Принцип роспева и методика обучения певчих. Главная задача методики разработанной Г. Печенкиным в упомянутом учебном пособии заключается в обучении распеванию на особые напевы текстов различных гимнографических форм (стихир тропарей кондаков и др.) не имеющих записи в крюковой нотации. И это сегодня представляет непереносимую актуальность для клиросной практики. Так, например, для начинающих изучать знаменное пение обращение к сложным песнопениям столпового роспева нередко бывает затруднительным. Пение на глас также может быть широко востребовано в приходах где в силу различных обстоятельств нет возможности проводить продолжительные богослужения.

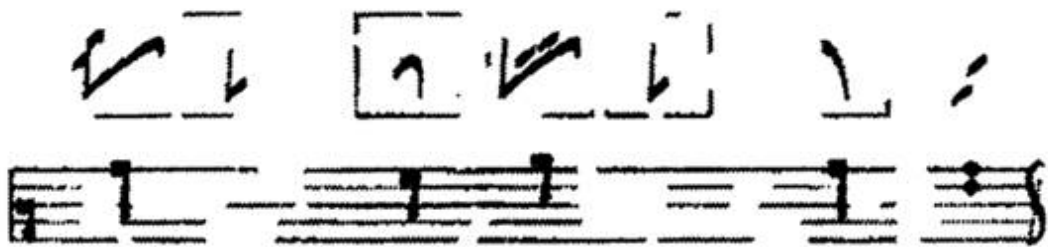
Для раскрытия принципа пения на глас исследователем была проделана огромная подготовительная работа по анализу различных книжных и устных источников бытующих в старообрядческих общинах. На основе изученного материала Г. Печенкиным был выведен алгоритм роспева гласовых строк в наречной традиции⁸⁰. Эти строки в учебном пособии представлены в виде схем изложенных знаменами безлинейной нотации с подстрочным их дублированием квадратной нотой (киевским знаменем). В схемах наглядно отражена мелодико-ритмическая структура напева, сочетание речитативных и распевных участков, так называемые опорные знамена, приходящиеся на смысловые ударения в богослужебном тексте

наречной традиции. Таким образом наряду со своей главной задачей – помощи в распевании ненотируемых богослужебных текстов на глас, данная методика помогает на начальном этапе довольно быстрому усвоению основ безлинейной крюковой нотации. Так как каждое из знамен в певческой строке представлено в простейшем мелодико-ритмическом контексте то нетрудно понять их функциональные различия.

Изучение запевных строк. Самым доступным и наглядным примером работы по данной методике является знакомство с напевами запевных строк восьми гласов предназначенных для распевания стихов к стихирам «на Господи воззвах», на Стихвне, на Хвалитех. Напомним, что в мелодическом отношении запевные строки являются ладовой и интонационной настройкой на предстоящее песнопение.

Начинать обучение лучше всего с запевной строки второго гласа как наиболее простейшей мелодически, что позволяет певчим обладающим хотя бы минимальными музыкальными данными быстро схватить на слух напев, представляющий собой попевку данного гласа – вознос конечный.

Для владеющего музыкальной грамотой не составит труда пропеть по солям данный напев в изложении квадратной нотой (цефAUTный ключ киевского знамени идентичен хорошо известному музыкантам альтовому ключу до)



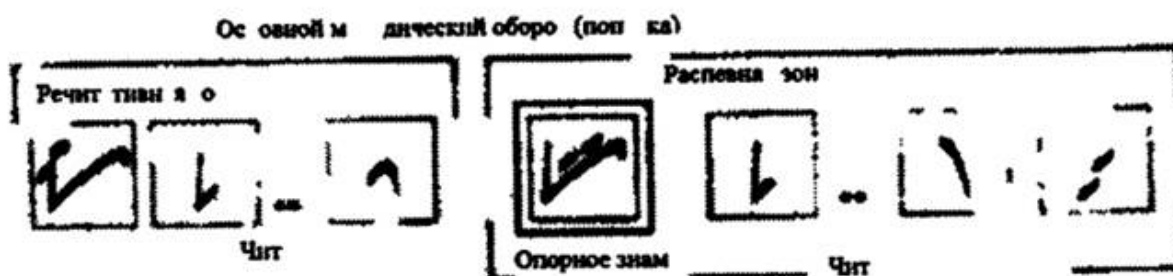
Так как напев здесь приведен без текстовой строки то повторяющиеся звуки литургического чitка соль и ля (в крюковой строке предполагаемый чitок отмечен знаком многоточия заменяющим стопицу).

Стопица:

Можно пропевать по указке учителя два раза и более.

На следующей схеме наглядно показана структура запевной строки, состоящая из речитативной (где значительное место

занимает читок отмеченный знаком стопица) и распевной зон.



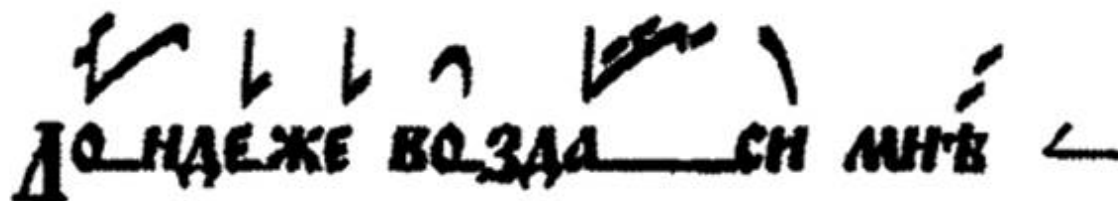
Приведенный мелодико-ритмический оборот можно спеть по солям уже не заглядывая в квадратную ноту предыдущей схемы, а ориентируясь на знамена ритмическая пульсация, которых в данном случае равна одной стопице (одному слогу текста или одной мере⁸¹). И лишь длительность последнего знамени равна двум стопицам (двум мерам). Также следует обратить внимание на заключенное в двойной квадрат опорное знамя, которое приходится на ударение последнего слова стиха. (В том случае если ударение падает на последний слог последнего слова опорное знамя приходится на ударение предыдущего слова).

Не задерживаясь долго на схеме следует перейти к примерам на распевание запевных строк второго гласа. Если аудитория достаточно подготовлена музыкально то можно минуя рассмотрение структуры строки вне литургического текста сразу перейти к примерам на распевание где над слогами текста запевных строк проставлены знамена. Можно также предложить учащимся самостоятельно определить границы распевной и речитативной зон, расположение опорного знамени кратких и долгих слогов. Вот пример первой запевной строки стиха возванного псалма.

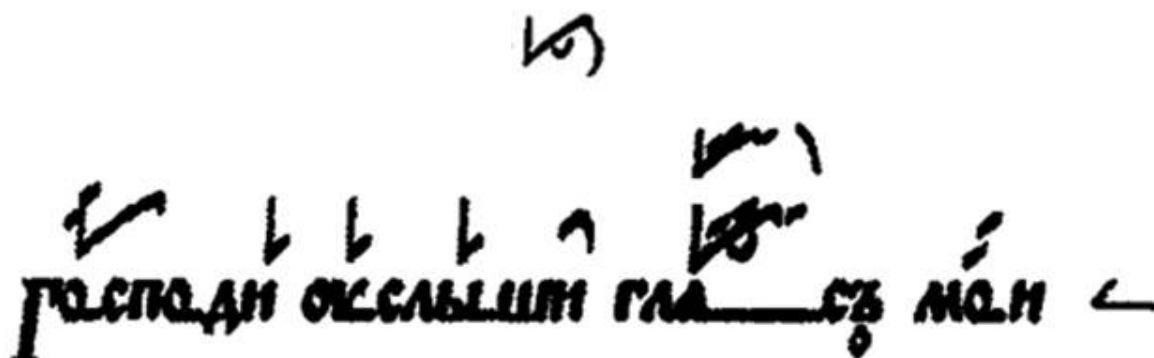
Пропев несколько примеров с текстами возванных псалмов и в какой-то мере зафиксировав в слуховой памяти мелодико-ритмический рисунок запевной строки можно приступить к началу изучения крюковой нотации названию и начертанию используемых в данной запевной строке знамен и что самое главное – их функциональному предназначению⁸².

В некоторых примерах на распевание запевной строки второго гласа в связи с различием слогового состава стихов видны небольшие изменения в их крюковой фиксации. Так,

например, во втором стихе «Дондеже воздаси мне» в связи с отсутствием читки в распевной зоне логически напрашивается остановка на ударном слоге, что графически выражено знаменем крюк с задержкой поющим соответственно уже не в одну, а в две меры



В третьем стихе «Господи услыши глас мой» ударный слог, приходящийся на опорное знамя является предпоследним поэтому на него приходятся как бы два интонационных элемента распева – мелодическая вершина (крюк) и последующий выгиб в нисходящем движении (палка). И в данном случае два простых знамени приходящиеся на одни слог заменены на одно составное знамя – крюк с подчашием



Аналогично рассмотрению запевной строки второго гласа проходит изучение запевных строк и остальных восьми гласов от относительно простых – 7, 6, к более сложным – 5, 1, 3, 4, 8. Такой порядок их изучения указан Г. Печенкиным [111 9]. Если практические занятия является разовым мероприятием обзорного характера. Его есть смысл показать лишь некоторые из запевных строк седьмого шестого гласов, а также более сложную строку пятого гласа, где в распевной зоне происходит смена ритмической пульсации. То есть каждое из знамен соответствующее одному слогу текста протягивается в два раза

дольше, чем в речитативной зоне (исполняется не в одну, а в две меры).

Изучение самогласнов. Из дидактических соображений Г. Печенкиным рекомендуется следующий порядок изучения напевов самогласнов малого распева от простых к более сложным: а) 3, 7, б) 5, 6, в) 8, 2, г) 1, 4. Предлагаем в качестве примера рассмотреть напева седьмого гласа. Напев состоит из трех певческих строк (колен), причем последняя строка (это касается всех восьми гласов) является заключительной, а чередуются в зависимости от объема богослужебного текста только 1 и 2 певческие строки.

Г. Печенкиным предлагаются два способа изучения напевов самогласнов по строчный и целостный. Для обзорного практического занятия и при рассмотрении относительно несложного самогласна думается целесообразно предложить целостный способ изучения в следующем порядке.

1. Пропевание по солям мелодического рисунка каждого из колен аналогично запевным строкам.

2. Рассмотрение структуры колена (опорные знамена начальный и срединный доступы мелодическое ядро) и вторичное пропевание по солям с осмыслением структуры колен на разбор знамен безлинейной нотации в мелодическом контексте певческих строк.

3. Пение примеров по безлинейной нотации (воскресные стихиры на Господи воззвах) с анализом их слоговых особенностей отмеченных теми или иными знаменами.

4. Распевание ненотированных примеров.

Итак, рассмотрим схемы певческих строк (колен) седьмого гласа.

На примере схемы первого колена отметим общие закономерности касающиеся всех певческих строк напевов самогласнов малого распева



– В отличие от структуры запевных строк в колоне самогласна нет разделения на речитативную и распевную зоны читок, приходится на доступы и нередко может встречаться в середине заключительного (конечного) оборота.

– В чередующихся строках встречаются по два опорных знамени, а в заключительной строке – три (кроме второго гласа).

– Первое опорное знамя всегда приходится на ударный слог первого слова распеваемого текста (колона)⁸³. В случае если ударным является первый слог, то начальный доступ сокращается и колена поется, начиная с опорного знамени.

– Опорное знамя нередко является мелодической вершиной напева и обычно поется в две меры.

Напев первого колена седьмого гласа (видоизмененная попева лаце а) вращается вокруг ступени ми. Первое опорное знамя стрела простая



по своей функции (потянуть) совпадает со статьей (в ее двух разновидностях – мрачной и светлой). Предшествующий ему начальный доступ имеет восходящее движение, что может быть выражено различными знаменами в зависимости от количества слогов. Так, например, если ударение падает на третий слог, то доступ выражен знаменами

**запятая с крыжам (ут) и палка **

(ре) Как видим палка здесь представ лена в ином мелодическом значении как подступ к вершине, а запятая с крыжом уточняет, что ее тон ниже чем был бы у тона обычной запятой [111 108]. Если ударному слогу приходящемуся на

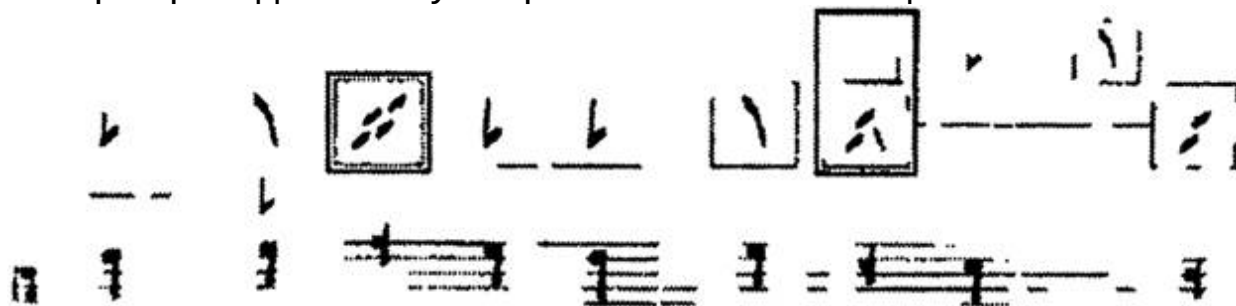
опорное знамя предшествует один безударный слог то вместо плавного мелодического движения к вершине возможен ход через ступень (ут ми). Если же ударному слогу предшествует более двух безударных слогов то читок происходит на ступени ут (графически выражено знаменами стопицы) с плавным подъемом через ступень ре (знамя палка).

Серединный доступ представляет собой читок на ступени ми (стопицы) между двумя ямочками на ступени ре (запятые).

Второе опорное знамя – двухзвучное и отмечено скамеицей



переломити подняв кверху [111 112]. По словам Г.Печенкина первая ступень у скамеицы – основная вторую же следует воспринимать как украшение вверх. Эта вторая ступень как правило является мелодической вершиной построения и первый звук последующего знамени отстоит на ступень ниже [111 112]. Если же после упомянутого опорного знамени есть необходимость в читке (ступень фа) то вместо скамеицы в данном мелодическом контексте пишется знамя переводка. Теперь приведем схему второго колена настоящего самогласна



Напев второго колена (полевка перекладка с возмером) затрагивает гораздо больший звуковой диапазон. После восхождения к вершине в светлом согласии (ступень соль отмеченная знаменем статья светлая) мелодическое движение спускается на ступень ми (читок) и затем переходит в нижнюю область. Правила употребления начального доступа аналогичны первому колену.

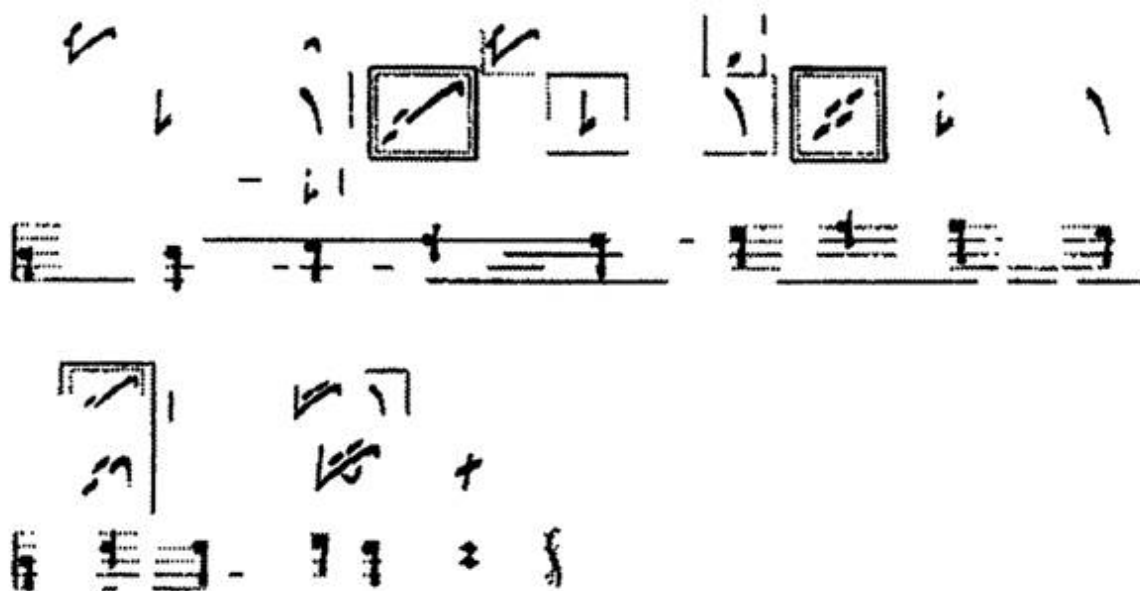
Второе опорное знамя подобно описанному случаю со скамеицей в первом колене также может быть выражено по разному в зависимости от наличия или отсутствия читка в

заключительном обороте. При отсутствии читка когда ударение падает на предпоследний слог последнего слова колона ставится статья закрытая. Это знамя часто используется в особых попевках столпового распева с так называемой таннозаикненной записью, когда певческое толкование знамени зависит от его сочетания с другими знаменами данной попевки. В настоящем случае статья закрытая в сочетании с известной нам статьей простой поется как статья мрачная.

(см. указанный на схеме вариант с читком)



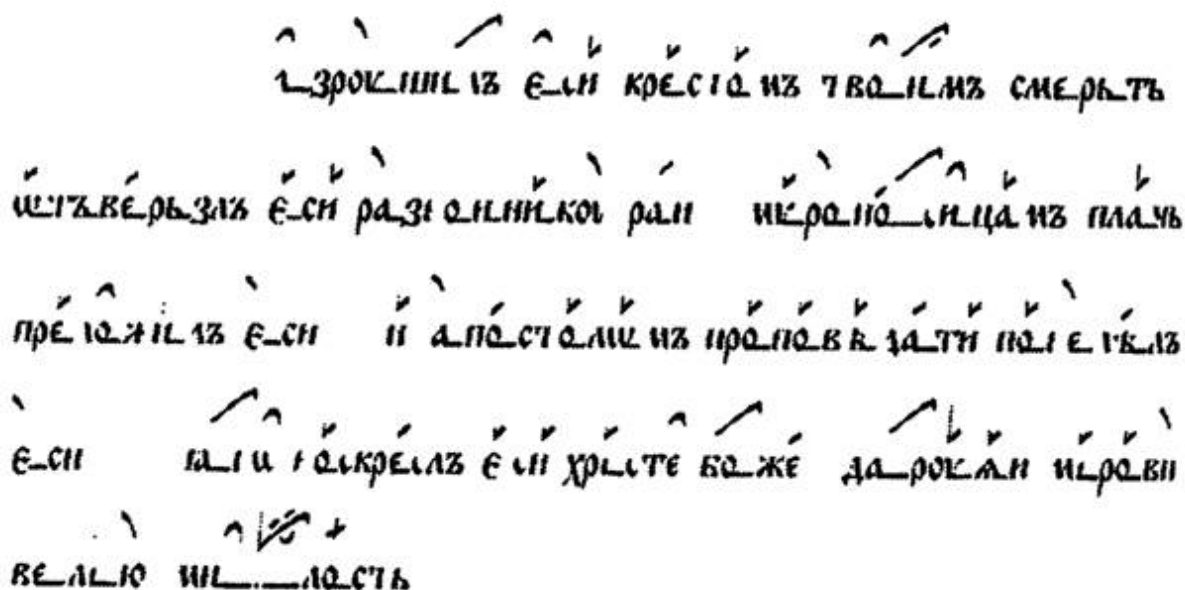
И наконец третье заключительное колено (попевка ца оца) включает в себя три опорных знамени



Обратим внимание на третье опорное знамя в варианном графическом изображении. При отсутствии читка в заключительном обороте ставится знамя статья с запятой. Это составное знамя включающее уже известные нам графические элементы простых знамен статьи простой и запятой. Соответственно и назначение этого составного знамени состоит в совмещении функции двух простых знамен остановка в нижней области напева самогласна. Если же после остановки на ми продолжается читок на таи же высоте то вместо статьи с запятой ставится стрела простая. На самом последнем месте (в

соответствии с концом всего песнопения распеваемого на час) вместо статьи простой стоит крыж несущий сакральную функцию напоминая о крестном знамени

Следующим этапом изучения напевов самогласнов является распевание усвоенного на слух напева по безлинейной нотации⁸⁴ с анализом слоговых особенностей конкретного текста (колона) в его соотношении с мелодической строкой. Так в приводимом здесь воскресном тропаре седьмого гласа порядок чередования строк (колеи) следующий 12, 12, 13. То есть первое колено пропевадается три раза второе – два.



Все три проведения первого колена имеют свои особенности. В третьем проведении отсутствует начальный доступ, так как ударение падет на первый слог. Во втором его проведении второе опорное знамя графически выражено переводкой вместо скамейцы так как последующий слог не является последним и поется на той же высоте, что и второй звук опорного знамени. Следует также обратить внимание на замечание Г.Печенкина, что в отличие от запевных строк, которые являются завершенными мелодическими оборотами, певческие строки самогласна (кроме заключительной) таковыми не являются, а напев конечной части певческой строки (колена) плавно переходит в следующую строку [111 53]. И наконец после довольно крепкого усвоения напева можно перейти к

распеванию ненотируемого текста предварительно разбив его на колоны.

5. Пространные роспевы XV–XVII веков (путевой, демественный, большой знаменный)

Условия появления и литургические особенности новых пространных роспевов путевой и демественный роспевы формирование история исследования круг песнопений особенности мелодического строения и нотации большой знаменный роспев

Появление на Руси новых пространных (термин используемый Г. Пожидаевой) или мелизматических роспевов также связано с историческими особенностями периода возвышения Московского царства Великодержавная идея концепции «Москва – третий Рим» принятие Иерусалимского устава по видимому способствовали появлению более протяженного торжественного пения подобного каллофоническому стилю Византийской Церкви. Наряду со столповым знаменным роспевом переживавшим в этот период эпоху своего расцвета к концу XV века появились новые разновидности монодийного пения относящиеся к мелизматическому типу структуры. Это путевой демественный и большой знаменный роспевы. Напомним, что для мелизматического типа структуры характерно преобладание трех и более звуков различной высоты над одним слогом текста т.е. наличие протяженного внутрислогового распева, где слог может быть распет на несколько интонационных элементов (тоном)

Литургическая функция пространных роспевов – в подчеркивании торжественности того или иного момента богослужения необходимость в продолжительности звучания песнопений (священнодействие чтение молитв перед Великим Входом, когда поется Херувимская песнь каждение всего храма в момент пения Величания). Пространные роспевы образовывали собой особый мелодический чин – праздничный чин роспевов.

Путевой и демественный роспевы. Формирование путевого и демественного роспевов относится к концу XV века и в дальнейшем до конца XVII века эти роспевы, а также большой

знаменный распев становятся основными пространственными распевными Путевой и демественный распевы развивались как исключительно в плане монодии так и становясь основой различных видов раннего русского многоголосия (строчного и демественного)⁸⁵. Первые песнопения путевого распева согласно данным исследователей обнаружены в рукописях последней четверти XV в [32]. В рукописях этот распев сопровождается ремарками такого рода «путь», «путем», «путной», «путевой».

Сведения о точном времени возникновения демественного распева и его бытовании в монодийном варианте несколько разноречивы. Наиболее раннее упоминание о демественном распеве можно найти в летописи под 1441 г. (об этом скажем подробнее чуть позднее). Г. Пожидаева считает, что демество возникло не позднее 70-х гг. XV века при дворе Ивана III и могло быть связано с освящением в 1479 г. вновь отстроенного Успенского кремлевского собора. В это время в богослужении Московской Руси ощущалась тенденция к возрождению древнекиевских и древневизантийских традиций торжественных служб по образцу Константинопольского храма св. Софии [115 209]. Период наибольшего использования демественного распева за богослужением – XVI–XVII века причем его многоголосная ветвь, по словам Г. Пожидаевой, в это время преобладает. В дальнейшем как пишет исследователь уже в XVIII–XX веках в виде монодии демество получает новое развитие в старообрядческой среде. Здесь создается достаточно большой круг демественного пения и возникает специальная книга – Демественник. Однако М. Богомолова считает, что старообрядческие Демественники, появившиеся в последней четверти XVIII века, «не являются новым типом певческой книги в них воспроизводится состав многоголосных Демественников XVII века, из которых выписан только один голос – демество [31 131].

Из истории исследования путевого и демественного распевов. Долгое время в течение второй половины XIX – первой половины XX вв. история происхождения и предназначение путевого и демественного распевов, основывалась на исследовании прот. Д.Разумовского. Так прот.

Д.Разумовский трактует слово путь как дорогу путешествие направление и др. Исходя из значения слова путь как дороги прот. Д.Разумовский дает следующее толкование путевого распева.

«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 иеосмогласный распев, который от своего путевого или дорожного употребления и получил название путевого распева [40 447–459]

Подобная точка зрения во второй половине XX века признана ошибочной. С одной стороны путевой распев как раз подчинен системе осмогласия как и столповой знаменный (хотя попевки в них могут не совпадать). С другой стороны песнопения путевого распева являются довольно протяженными, что более характерно для торжественного праздничного храмового богослужения нежели внехрамового моления Исследователи также определяют значение слова путь как обычаи способ правило направление.⁸⁶

Происхождение демественного распева прот. Д.Разумовский также связывает с внехрамовым его употреблением, но не с дорожным, а с домашним пением. Подобный взгляд на демество бытовал на рубеже XIX–XX веков в среде композиторов нового направления (Н.Компаненский, А.Гречанинов). Д.Разумовский апеллирует к летописному сообщению XV века о смерти князя Дмитрия Красного.

Князь Дмитрий Юрьевич Красный 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 демеством «Господа поите и превозносите его во веки аллилуия» (Стих из праздничной утрени 8-я библейская песнь), «Жилище Свое живый в вышних» (2-й тропарь первой песни воскресного богородичного канона 4-го гласа) и другие богородичные стихи [40 451].

Факт, что князь пел церковные песнопения демеством не в церкви, а в доме дал Д. Разумовскому повод утверждать, что демественное пение было первоначально не церковным, а домашним своего рода частным домашним благочестивым упражнением. Однако еще в XIX веке существовали и другие точки зрения на происхождение демественного распева. Так, например, известный музыкальный критик В. Стасов утверждал, что подобный род пения применяется главным образом по особо торжественным случаям и в дни больших праздников [148]. Эта точка зрения подтверждается и учеными в XX веке. Ибо то место, которое занимает демество в общей системе богослужебного пения русской православной церкви, свидетельствует о том, что демественное пение всегда было храмовым богослужебным пением.

Круг песнопений. **Путевым** распевом распеты следующие праздничные песнопения: некоторые стихиры больших праздников: светильны и задостойники двенадцатых праздников: величания песнопения «Достойно есть», «Елицы во Христа крестистесь», «Отца и Сына», херувимская песнь Великой субботы, «Да молчит всякая плоть». Путем распеты также некоторые песнопения на освящение храма Великой Панихиды.

Один из ранних памятников монодийного **демества** – 136-й псалом «На реках Вавилонских», встречающийся в различных редакциях и вариантах. Это наиболее яркий пример использования демества за богослужением. Позднее в XVII в. демеством излагаются неизменяемые песнопения Всенощного бдения и Литургии «Благослови Душе моя Господа», «Хвалите имя Господне», «Милость мира» и т.д. песнопения Пасхи стихира «Воскресение Твое Христе», задостойник «Светися светися», «И нам дарова», отдельные песнопения архиерейского богослужения, а также многолетия высшим светским и духовным

властям как например царское многолетие «Благоверному царю» [115 210–212]

Особенности мелодического строения. Путевой как и знаменный распев включает в себя как осмогласные так и внегласовые песнопения. В осмогласных песнопениях попевки путевого распева представляют собой как бы усложненный мелодико-ритмический вариант попевки столпового распева. Ее усложнение (мелодико-ритмическое увеличение или расширение) происходит благодаря добавлению количества кратких и долгих интонационных элементов (тонем). Именно долгие протяженные тонемы придают особую выразительность и торжественность путевому распеву (яркий пример – внегласовое песнопение «Да молчит всякая плоть»).

Демественный распев не подчинен системе осмогласия, но попевочная структура в нем также присутствует. Подобно столповому распеву в деместве можно выделить начальные срединные и конечные попевки. По сравнению с путевым распевом демественный отличается широтой диапазона острой характерностью мелодического рисунка с чередованием поступенного движения и скачков обилием мелизматических украшений своеобразием ритмики (см пример № 4). Недаром в письменных источниках демественное пение часто именовалось «красным» то есть красивым роскошным.

Нотации. Изначально в момент возникновения и путевой и демественный распевы не имели своей письменной системы и песнопения этих распевов записывались дробной (то есть без таинозамкнутых сочетаний знамен) столповой нотацией. Новые виды нотации (знаковые системы) зафиксированные в певческих азбуках сложились примерно во второй половине XVI века.

Путевая нотация как предполагают исследователи начинает складываться к середине XVI века хотя первые азбуки путного знамени относятся к началу XVII века [171 268–297] Она состоит как из совершенно самостоятельных знаков так и из видоизмененных знаков знаменной нотации. Интересно отметить, что знак путевой нотации «голубчик» в конце XVI века стал также использоваться в столповой знаменной нотации наряду с уже имеющимся одноименным знаменем, но в

несколько ином значении как «голубчик тихий» то есть поющий в два раза медленней. Во второй половине XVII века путевая нотация почти исчезает из письменной традиции одноголосия но зато встречается в раннем русском многоголосии – строчном пении где ведущий голос «путь» изложен путевым знаменем [115 187].

Демественная нотация так же сложилась к середине XVI века однако количество рукописей песнопений записанных этим видом нотации до конца XVII века является незначительным. Как считают исследователи «редкие списки изложенные демественной нотацией при внимательном рассмотрении оказываются партиями раннего многоголосия » [115 212] Демественные азбуки как и одноголосные песнопения записанные этим видом нотации широко были распространены в старообрядческой среде начиная с XVIII века. Как и путевая нотация демественная нотация представляет собой своеобразную модификацию столпового знамени. Ее примечательная особенность – в наличии так называемых «двойных» знамен представляющих собой соединение двух знамен в одно



Большой знаменный распев. Подобный термин появился в конце XVI века по отношению к наиболее пространным мелодически раз витым песнопениям изобилующим развернутыми мелизматическими построениями. Такие обозначения мы встречаем например, в одном из самых полных по составу стихирарей XVI века принадлежащих собранию Троице Сергиевой Лавры. Так над стихирой Богоматери «Давыда провозгласи» есть надпись «Большое знамя». Впрочем, эта стихира не выделяется среди других песнопений той же рукописи, не имеющих такого обозначения, и даже уступает некоторым по широте распева. Можно было бы считать все песнопения этого собрания относящимися к большому распеву.

До недавнего времени большой знаменный распев рассматривался как кульминационный этап развития столпового пения в XVI веке, как новый этап в певческом воплощении

молитвенной созерцательности отрешения от земных привязанностей и воспарения к «Небесным Вратам». Однако согласно новым научным данным история возникновения подобного распева восходит к гораздо более раннему времени когда евангельские стихиры в рукописях XII века⁸⁷ были представлены в смешанном невматико-мелизматическом стиле с использованием большого количества тайнозамкнутых начертаний лиц и фит» [153 8]. То есть в структуре большого распева присутствуют три типа мелодико-ритмических оборотов попевки столповою распева лица и фиты. В их гармоничном сочетании сплетении и чередовании и заключается стилевое своеобразие большого распева [153 II]. Присутствие в его графической записи тайнозамкнутости сохраняется до последней четверти XVI века с 80-х годов этого столетия все лица и фиты выписываются в розводе и не выделяются из общего изложения. Кроме евангельских стихир к характерным образцам большого распева рассматриваемого периода относятся стихиры и славники двенадцатых праздников особо почитаемых святых песнопения Троицы догматики

Песнопения и редакции большого распева XVI века тесным образом связаны с именами знаменитых мастеров пения новгородских московских усольских певцов распевщиков Среди них назовем новгородских мастеров пения – митрополита Варлаама (Василия Рогова) и его брата Савву Рогова московских распевщиков учеников Саввы Рогова – Федора Христианина (Крестьянина) Ивана Носа, а также представителей усольской школы мастеров пения – Стефана Голыша и его ученика Ивана Трофимова по прозвищу Лукошко (впоследствии – архимандрит Исаия) Однако в связи с бытованием большого распева в данный период чаще всего упоминается имя московского распевщика эпохи Иоанна Грозного Феодора Христианина долгое время жившего в Александровской слободе Распетые им евангельские стихиры по словам Т. Владышевской нередко содержат новые интонационные обороты скачки на большие интервалы [38 77–79]. Подобный тип распева, связанный с именами мастеров распевщиков, иногда называют авторскими распевами, подчеркивая тем самым новый этап проявления

творческого начала в рамках богослужебного канона. К подобным авторам истории также причисляют самого царя Иоанна Грозного.

6. Монодийное пение в XVII веке. Киевский, болгарский и греческий распевы

Общие тенденции в богослужебном пении XVII века реформы патриарха Никона и связанные с ними особенности знаменного пения новые распевы второй половины XVII века киевский болгарский и греческий

Общие тенденции в богослужебном пении и культуре XVII века. В истории русского государства XVII век, получивший метафорическое наименование «бунташный», был сложным и противоречивым. Он начался Смутой и в дальнейшем бурлил мятежами восстаниями (волжские походы Степана Разина 1667–1671 г.г. стрелецкие бунты в Москве 80–90-х гг.) и в то же время был связан с укреплением государственной власти становлением новой царской династии. На развитие богослужебного пения вплоть до кардинальных изменений в его системообразующих элементах большое значение оказали два эпохальных события середины столетия воссоединение Украины с Россией (Переяславская рада 1654 г.) и реформы патриарха Никона, проводимые с одобрения царя Алексея Михайловича. Первое способствовало усилению культурных контактов с Западной Европой последствием церковных реформ, как известно, стали трагические события раскола⁸⁸.

В области культуры и искусства XVII век стал веком встречи двух эпох – Средневековой и Нового времени. Культура Средневековья характеризовалась господством единой идейной системы – религиозной христианской и одной из форм проявления этой системы является канон. Применительно к эпохе Средневековья это понятие можно сформулировать как возведенная в закон традиция, которая определяет то, что сформировалась прежде как единственно истинное [45 13–15]. То есть канон следует воспринимать как залог сохранения традиции как выражение вневременности относительной стабильности. Однако как уже отмечалось ранее, начиная с XV века на Руси стали появляться новые культурные тенденции, связанные с возникновением внехрамовых песенных жанров

(духовный стих), привнесением в богослужение элементов театрализации (религиозные действия), индивидуальным творчеством мастеров распевщиков в установленных канонических рамках. Все это подготавливало почву для постепенной смены общекультурного и певческого мышления, идущего вразрез с установившейся системой древних распевов.

Если для Средневековой культуры характерно преобладающее действие канона то культура Нового времени при сохранении важнейшей роли Церкви в жизни общества и государства прежде всего связана с противоположным «полюсом» канона – эвристикой. Среди характерных признаков проявления эвристики в эпоху Нового времени отметим постепенное «освобождение» искусства от непосредственно церковного предназначения, его постепенную десакрализацию и секуляризацию. В чем это конкретно проявлялось? Возьмем пример из литературы «Житие протопопа Аввакума им самим написанное». Аввакум оставил около 90 текстов, написанных в весьма зрелом возрасте в период ссылки в Пустозерске. Стиль «Жития» эмоционален и красноречив. С одной стороны здесь заметно влияние древней агиографической литературы, с другой – впервые объединены автор и герой сочинения, что для Средневековья являлось бы проявлением самости и гордыни. Поэтому, как точно указал один из со временных ученых, «Житие» Аввакума не столько проповедь, сколько исповедь, поражающая своей индивидуальностью искренностью и смелостью [127 84].

Совершенно по иному в настоящую эпоху предстает соотношение богослужебного пения и музыкального искусства. Вспомним, что для предшествующих шести веков после принятия на Руси христианства было характерно антагонистическое противопоставление богослужебного пения и музыки, о чем шла речь в первой главе. В XVII веке, думается не без влияния западноевропейской культуры, происходит резкий поворот к совершенно иному отношению к музыке, которая называется теперь «второй философией» и одной из семи свободных наук [101 146] Понятия богослужебное пение и музыка становятся синонимичными.

Для музыкальной культуры Нового времени также характерно появление феномена авторского произведения функционирование искусства по типу композитор – исполнитель – слушатель с четким разграничением и разделением каждой из этих групп. И хотя в течение XVII века еще широко используются в богослужении различные типы и виды монодийного пения, постепенно начинают стираться стилистические различия между церковным пением и музыкой, что весьма способствовало утверждению многоголосного пения по западноевропейскому образцу.

Реформирование системы богослужебного пения. Середина XVII века была отмечена кардинальными изменениями в богослужебном пении. Исследователи связывают их не только с объективными историческими факторами смены эпох, тенденций к обмирщению церковной жизни. Не менее важным здесь является извечный философский вопрос о роли личности в истории, тем более что реформы в богослужении и церковном пении обычно связывают с деятельностью патриарха Никона (1652–1658), а также влиянием самого государя Алексея Михайловича. Хотя роль Никона как реформатора богослужебно-певческой культуры исследователями оценивается неоднозначно. Так, например, И. Гарднер писал, что в центре поворота богослужебно-певческой культуры от Востока к Западу, перехода к постепенной секуляризации этого искусства стоит патриарх Никон со своими реформами. И. Гарднер сравнивает Никона с железнодорожным стрелочником, переведшим стрелку пути богослужебно-певческого искусства на другой путь, беспрестанно удалявшийся от первого главного пути [41 36–38]. Иное мнение высказывает исследователь нынешнего поколения В. Шмидт, утверждая, что патриарх Никон своей деятельностью стремился к восстановлению традиции русского богослужения в противовес натиску католико-протестантской Европы [106 18].

Итак, основные направления «никоновских» реформ следующие:

1. Борьба с многогласием,
2. Уничтожение хомонии,

3. Новый перевод богослужебных текстов и реформа богослужебного чина согласно греческим обычаям середины XVII века,

4 Содействие введению многоголосного пения.⁸⁹

Многогласием называлось пение церковной службы одновременно со многих мест ради ее сокращения [170 283]. То есть одновременно в разных пределах храма могли служить различные части службы, как, например, Вечерня и Утреня. Подобная практика была осуждена еще Стоглавым собором 1551 г. Однако, по мнению Б. Успенского, причины довольно устойчивого бытования многогласия в богослужении вплоть до середины XVII века (также как и употребления хомонии) обусловлены мировоззренческой позицией. По словам ученого «в условиях многогласия принципиальное значение имеет сам факт произнесения сакрального текста – вне зависимости от того, насколько этот текст может восприниматься находящимися в храме людьми. Церковная служба понимается как общение с Богом, а не с человеком, и соответственно единственно важным представляется объективный смысл произносимого текста в принципе абстрагированный от субъективного его восприятия Между тем переход к единогласному пению и чтению несомненно связан с тем, что церковная служба становится ориентированной не только на Бога, но и на человека стоящего в храме» [155 354]. Поэтому лишь в середине XVII века в связи с установившимися эстетическими воззрениями Нового времени многогласие и наонное пение подверглись резкой критике⁹⁰, что привело к значительным изменениям в самой системе древнерусских роспевов. Эти изменения были связаны с правкой нотированных текстов с уничтожением хомонии и переводом их «на речь», а также с их новыми переводами с греческого.

Какие могли быть возражения против исправления хомонии со стороны ее ревнителей? Для славления Бога нужна особая речь, отличная от разговорной опошленной употреблением в быту. Хомовое пение, изобилующее гласными звуками, мягче наречного, в котором речь отрывиста. Особенно крепко придерживались хомонии на севере России и частности в Соловецком монастыре. Так под влиянием слухов о том, что в

Москве хомовое пение преследуется, архимандрит Варфоломей думал было ввести в Соловецком монастыре наречное пение. Но братия была против и головщики выпевали службу по старинным знаменным книгам. Варфоломею однажды пришлось в алтаре уговаривать высших представителей монастырских не противиться наречному пению. Но диакон Нил «уча на Варфоломея кричать: держишь-де ты уставщика попа Геронтия, да и ты-де еретик, он-де тебя ереси научил, а Арсений-де грек научил ереси патриарха Никона» и т.д. И в результате Варфоломей должен был уступить и подчиниться большинству [41 44–45].

Итак, первые попытки исправления хомового текста «на речь» производились при патриархе Иосифе (1642–1652). Но эти попытки были не систематичны, частного характера. Для централизованного перевода певческих книг были созданы специальные комиссии. Первая комиссия указом царя Алексея Михайловича была образована в 1652 г. (еще до того момента, когда Никон занял патриарший престол), но она была вынуждена прервать работу в связи с наступившей в Москве эпидемией чумы. Поэтому комиссия, прежде состоявшая из 14 дидасков (мастеров пения), возобновила работу лишь в 1667–68 гг. уже в составе 6 человек. Это вторую группу справщиков обычно называют «комиссией Александра Мезенца» по имени старца Саввина Звенигородского монастыря Александра Мезенца.⁹¹ Наряду с исправлением «гласового пения на речь» комиссии также предстояла правка (перераспевание) церковнославянских текстов в связи с новым переводом с греческого, разработка системы уточнения звуковысотности знамен безлинейной нотации, о чем пойдет речь в следующем параграфе.

Каков же был путь исправления хомовых текстов? Для сохранения канонической системы роспевов необходимо было заново распеть (или точнее перераспеть) все исправленные тексты (без огласовок О и Е), в точности сохранив конструкцию мелодико-ритмических оборотов (попевок), основанную на слогочислительном принципе координации слогов (просодем) с певческими знаками. Напомним, что слогочислительный (или силлабический) принцип предполагал определенное число

слов в структуре кадансового, завершения попевки (ядра), зафиксированного соответствующим количеством знамен. В подобной ситуации словесное ударение могло не совпадать с ударением певческим, что к середине XVII века начало вызывать нарекания в искажении смысла слов (Имамы – иМАмы, дУшу – душУ и др.).⁹² Поэтому исправление певческих книг пошло по пути совмещения словесного и певческого ударений в каждой из попевок, в результате чего нередко приходилось заменять в них знамена. Приведем пример лица попевки мережа в догматике восьмого гласа «Царь небесный», ядро которой в основополагающем варианте распевается на четыре слога ритмически укладывающихся в 6 мер (мор) и графически выраженных соответственно четырьмя знаменами чашкой, скамеей, статьей закрытой, статьей простой:



Благодаря силлабической координации слога с напевом ударения словесное и певческое не совпадают (человекоЛЮбие – человеколю БИе). Поэтому, чтобы достигнуть совпадения ударений, приходилось изменять структуру попевки, ее графический и ритмический рисунок. Так, вместо традиционных 6 мер, ядро в новом варианте распевается в 7 мер, статья закрытая дробится на стрелу простую (ударное знамя соответствующее словесному ударению) и палку:



В иных случаях два знака могли объединяться в один, как, например, сложитие и запятая в сложитие с запятой или голубчик и статья светлая в стрелу светлую с отгяжкой. Таким образом была нарушена метрика слогочислительных формул, правила которых еще соблюдались во второй половине XVI века, когда после Стоглава были распеты Символ веры и молитва Отче наш. Слогочислительный (силлабический) принцип координации слова и напева уступает место принципу тоническому с учетом не количества слогов, а количества ударений со свободной расстановкой знамен. Это вело к разрушению графической цельности попевки затрудняло ее прочтение. Если ранее привычный рисунок попевки был хорошо знаком певчим и они могли одновременно схватить его, то теперь приходилось ее прочитывать познаково слева направо. Изменение рисунка ритмики и мелодики попевок привело к тому, что начала разрушаться преемственность устной традиции, которая не прерывалась на Руси в течение семи веков и без которой невозможно было сохранить тайну прочтения знаменной нотации. Все это не могло не привести к разрушению знаменной системы в целом.

Исключение хомонии было подтверждено постановлением Большого московского собора 1667 г., где в 4-м деянии было сказано «соборне заповедаем гласовое пение пети на речь». Старообрядцы поповских согласий (приемлющих священство) изначально приняли наречное пение, что зафиксировано в рукописях начиная с рубежа XVII–XVIII веков. Беспоповские общины долгое время сохраняли наонную традицию особенно ей ревностно и по сей день следуют поморцы.

Что касается перераспевания текстов в связи с их новым переводом с греческого, то этот процесс осуществлялся по тем же правилам, что и уничтожение хомонии то есть по правилам совмещения словесного и певческого ударений. О сложности перераспевания текстов можно судить обратив внимание на нередко значительную разницу в количестве слогов слов и их расположения в дореформенном и пореформенном вариантах. Приведем для примера тексты ирмоса девятой песни второго канона праздника Рождества Христова (различающиеся строки слова и отдельные слоги текстов выделены жирным шрифтом).

Дореформенный текст

Пореформенный текст

Подобаше нам яко без беды **Любите убо** нам яко безбедно
страхом страхом

Удобе молчати любовию же **Удобее** молчание любовию же
Дево Дево

Песнь сложити **силою** **Песни** ткати **спротяженно**
обошрени **сложенныя**

Дело есть драго **Неудобно есть**

Но **о** мати силу Но **и** мати силу

Елико **же бысть** изволение **Елико есть** произволение **даждь**
дай же

Новые роспевы второй половины XVII века. С середины XVII века в богослужебном пении в пределах Московского государства стали употребляться новые роспевы – киевский, болгарский, греческий. Каково их происхождение? Как они связаны с канонической богослужебно-певческой системой установившейся на Московской Руси в XI–XII веках? Что общего можно выделить в этой группе роспевов?

1. Происхождение. Их появление в России связано с эпохальными событиями в истории государства и церкви середины XVII века.

а) с воссоединением Украины с Россией (1654) и, следовательно, с усилением культурных связей Москвы с юго-западной территорией (большая часть Украины с 1569 г. входила в состав единого государства Речи Посполитой наряду с Польшей, Литвой, Белоруссией),

б) с реформами патриарха Никона и, следовательно, с оживлением связей Москвы с Ближним Востоком. Пример – приглашение в Москву греческого певца Мелетия для обучения певцов Патриаршего хора греческому пению

2. Подчиненность *системе осмогласия*.

3. Запись преимущественно киевским знаменем.

Киевский распев. По свидетельству многих исследователей киевский распев представляет собой южнорусскую ветвь знаменного распева. То есть киевский распев как бы явился результатом дальнейшего развития того распева, который мы находим в безлинейных столбовых рукописях XII–XIV веков. Развитие это происходило в течение нескольких столетий в юго-западных православных областях. В украинских певческих рукописях XVII века – Ирмологионах (Ирмологиях) зафиксировано немало песнопений с различными названиями напевов острожский волынский львовский харьковский межигорский жировицкий и др. Ряд песнопений именуются как киевский напев. Вполне возможно, что многие из названных напевов представляют собой местные варианты киевского распева.

Киевский распев включает в себя как изменяемые, так и неизменяемые песнопения службы предначинательный псалом «Блажен муж» «Свете тихий» песнопения Литургии верных стихир. Всенощного бдения воскресные тропари «Ангельский собор» прокимны ирмосы и проч. В киевском распеве сохраняются такие общие черты знаменного пения как подчиненность системе осмогласия диатоника. Но попевочный фонд киевского распева значительно меньше знаменного и применение попевок в осмогласных песнопениях лишено строгой систематичности. То есть на первый план здесь выходит уже не столько попевочное мышление сколько мышление ступенями звукоряда опевание опорных ступеней лада. В отличие от знаменного распева мелодии киевского распева короче и проще в ритмическом отношении, в них заметнее разфаничение речитативных и распевных участков. Киевскому распеву также свойственна строфичность построения многократность повторения мелодии с разным текстом подобно куплетности в народной песне (см. пример № 5). Ритм киевского распева

тяготеет к симметричности и квадратности, что свидетельствует о близости с украинским песенным и танцевальным фольклором.

Прот. Борис Николаев дает эмоционально субъективную характеристику киевскому распеву, в которой впрочем довольно наглядно представлены его отличия от знаменного пения.

По своему характеру мелодия его – живописующая, но не иконописующая. Возникший в юго-западной Руси киевский распев как и другие южнославянские распевы впитал в себя все национальные и климатические особенности юго-запада, почему и поддается гармонизации гораздо легче, чем знаменный распев. Он мягок, как украинская речь, и ароматичен, как благоухающая природа юга. Как и вся вообще западная музыка он ласкает слух и нежит душу своими живописными мелодиями, то вселяя безмерную радость, то усыпляя земным сном [104].

Эмоциональная привлекательность киевского распева, исполнительское мастерство украинских певцов, приглашенных Никоном – все это способствовало широкому распространению киевского распева на Руси во второй половине XVII века.

Болгарский распев. Так же как и киевский болгарский распев был привнесен в богослужebную систему русской православной церкви в середине XVII века в готовом и разработанном виде киевскими певцами, у которых он, по-видимому, давно уже был в практическом употреблении. Происхождение этого распева – вопрос дискуссионный хотя в последнее время чаще всего высказывается точка зрения о балканском его происхождении и последующем его распространении на территории Украины и Белоруссии еще до начала XVII века.

Болгарский распев, как и киевский, подчинен системе осмогласия. Им охватывается довольно широкий круг песнопений: стихиры на «Господи воззвах», догматики утренние припевы «Бог Господь» с воскресными тропарями, седальны, кондаки, отдельные ирмосы, ряд стихир, Минеи, песнопения Страстной седмицы и Пасхи. Наиболее известные песнопения болгарского распева – стихира на Вечерне Великой субботы «Тебе одеющагося», тропарь «Благообразный Иосиф», стихира на целовании Плащаницы «Придите ублажим Иосифа» (пример № 6). Все эти песнопения записанные киевским знаменем вошли

в синодальные печатные сборники издававшиеся в России с 1772 г.

По характеру мелодики названные песнопения болгарского роспева близки мелизматической певческой структуре, соответствуя величавой протяженности торжественного праздничного богослужения. Подобно киевскому роспеву песнопения болгарского роспева имеют строфическую композицию с небольшим количеством интонационных оборотов. Мелодии роспева характеризуются плавностью нередко большим диапазоном в них почти отсутствует речитативность.

Греческий роспев. Во второй половине XVII века в певческих книгах Московской Руси появляются песнопения с надписью «греческий роспев» или «греческое». Имеет ли этот роспев какое-либо отношение к древнему византийскому пению или греческому пению образца XVII века? Исследователи XIX – начала XX веков прот. Д. Разумовский, прот. В. Металлов, прот. И. Вознесенский считали греческий роспев подлинно греческим пением, каким оно было в XVII веке в православных храмах Ближнего Востока. По их мнению оно было привнесено на Московскую Русь греческим певцом диаконом Мелетием, которому было поручено обучение царских, а затем и патриарших певчих греческому пению, чем он занимался в течение трех лет (1656–1659). Поэтому данный роспев иногда называют «мелетиевским» или «мелетиев перевод».

Несомненно Мелетий, обучая государевых и патриарших певчих диаков, сообщал им основы теории греческого певческого искусства, а также сами напевы и традиции их исполнения. Известно, что и за долго до прибытия Мелетия, русские певцы имели возможность знакомства с подлинным греческим пением. Достаточно вспомнить греческих митрополитов, бывших на Руси конечно же со своей свитой. Однако интонационно мелодический строй и манера звуковедения в греческом пении значительно отличались от диатонического строя русского монодийного пения и по мнению И. Гарднера русские мастера пения, воспринимая напевы с голоса греческих певцов «не только диатонизировали строй греческих напевов, но и выравнивали сами напевы опуская все фиоритуры и особенности подачи звука» [41 112].

Среди образцов песнопений греческого распева хорошо известны песнопения Всенощного бдения – Предначинательный псалом Блажен муж. Полиелей песнопения субботы 5-й седмицы Великого поста («Похвала Пресвятой Богородице») – «Повеленное тайно», «Взбранной воеводе», песнопения Пасхи и др.

Так же как и для киевского для греческого распева при его подчиненности системе осмогласия более свойственна опора на ступени звукоряда нежели на соединение попевок. Так в его мелодической «осью» становится квартовое сопоставление двух тонов (допустим ут фа см. пример № 7 песнопения из синодального сборника).

Какие общие выводы можно сделать о мелодическом характере распевов, привнесенных на Московскую Русь в середине XVII века? Несмотря на внешнюю схожесть со знаменным распевом подчиненность системе осмогласия, а следовательно – канонической богослужебно-певческой системе эти новые распевы существенно отличаются от знаменного. Принципиальное отличие – некая «размытость» попевочной структуры, а следовательно и иные признаки гласовой принадлежности, где каждый глас представляет собой скорее всего не совокупность попевок, а совокупность отдельных мелодий.

В XVII веке наряду с упомянутыми распевами появились и новые напевы местного происхождения, связанные или с названием города монастыря (Тихвинский, Смоленский, Ярославский и т.д.) или с именем известного распевщика (Никодимов, Герасимовский и т.д.). Некоторые из них именовались распевами, но это неверно так как они не представляли собой определенную певческую систему, а являлись местными вариантами знаменного распева.

7. Реформирование знаменной нотации

Предпосылки реформирования знаменной нотации: степенные и указательные пометы, обиходный звукоряд, признаки, линейная нотация

Предпосылки реформирования нотации. Значительные изменения происходившие в русском богослужебном пении в XVII веке не могли не коснуться его нотации, которая обычно довольно чутко улавливала те или иные нюансы певческого мышления, отношение к уставу основополагающим каноническим принципам. Реформирование безлинейной нотации, связанное с установлением точной звуковысотности каждого из знамен, было обусловлено причинами, свидетельствовавшими о довольно серьезных изменениях как в самой певческой системе, так в масштабах всего государства еще до установления тесных контактов в западноевропейском направлении. Необходимости в точной звуковысотной фиксации напевов до конца XVI века, по-видимому, не возникало, так как невмы служили лишь напоминанием хорошо знакомых на слух, как самих церковных напевов, так и их основных структурных единиц – попевок. Почему же к концу XVI века стала ощущаться необходимость в определении точных интервальных взаимоотношениях отдельных звуков напева? Так, например, вследствие интервальной неопределенности знамен появилось немало их разночтений. Один и тот же певческий знак толковался певцами разных школ по-разному. В.Ундольский в работе «Замечания для истории церковного пения в России» (1846) перечисляет до 27 «роспевов» т.е. различных местных вариантов знаменного распева [40 549]. Возможно, подобная «неконтролируемая многораспевность», о разрушительной природе, которой писал еще в первой половине XVI века автор «Валаамской беседы», во многом связана с постепенной утратой (еще до начала тесных контактов с западноевропейской культурой) распевности как целостной системы нивелированием попевочной структуры, проникновением в церковное пение «чувственного» элемента требующего несколько иного мелодического выражения [89 158–159]. Нельзя не учитывать

также общую тенденцию русской культуры XVII века к десакрализации, «обмирщению», наметившуюся еще в период «Предвозрождения» XV–XVI веков. Поэтому по мысли исследователя Е. Мещериной духовное содержание знаменного письма, не терпящего включения чуждых ему элементов музыкального пространства (бытовых изнеженных или страстных) и создававшееся вдали от мира подвижниками, аскетами, вошло в противоречие с процессом демократизации, который коснулся не только церковного пения, но и всех других видов церковного искусства. То есть появилась необходимость перевода сакрального смысла знаменного письма на уровень общедоступный [97 163].

Указательные и степенные пометы. Итак, к концу XVI века возникла потребность введения в знаменную нотацию дополнительных значков уточняющих звуковысотное положение знамен. Первоначально такие «пометы» возникали спонтанно в живой певческой практике и не представляли собой какую-либо определенную систему. Среди таких «пробных» значков назовем «крыжик в носе +1». Если к какому-либо знамени приписывается такой крыжик (чаще всего к стопице), то это знамя поется ниже предыдущего.

В первой половине XVII века, видимо по прошествии смутного лихолетья, уточнения звуковысотных (интервальных) соотношений в столповой нотации стали приводить в систему. Скорее всего, это был коллективный труд. Среди мастеров участвовавших в создании данной системы в различных рукописях азбук толкований чаще других упоминается имя Ивана Акимовича Шайдура. Поэтому систему киноварных помет (писанных киноварью) иногда называют «шайдуровы». Киноварные пометы разделяются на два вида.

1) степенные пометы – указывают на относительную высоту звука графически изображенного тем или иным знаменем

2) указательные пометы – обозначают характер или способ исполнения отдельных знамен.

Степенные пометы в азбуках начиная с середины XVII века обозначались буквами церковнославянского алфавита. Первоначально степенных помет всего было семь и они

отражали высоту тех или иных звуков относительно друг друга, например, г. (гораздо низко) – Н (низко но глаголя мало повыше) В азбуках третьей четверти XVII века «мезенцевского» периода уже упоминается 12 помет.

НГ (наш с глаголем), Н (наш), с (точка), М (мыслете), П (покой),

В (веди), ВГ (веди с глаголем), СМ (мыслете с хохлом), СП (по кой с точкой), В (веди с точкой), +Н (наш с крестом), +М (мыслете с крестом),

+П (покой с крестом) – [161 167] различающихся между собой уже не по относительной звуковысотности, а в связи с единым звукорядом, разделенным на так называемые согласия в соответствии с тремя регистрами человеческого голоса: нижним, средним и высоким. Позже добавилось четвертое согласие – самое нижнее. Таким образом в каждом согласии оказалось по три ступени или по три звука, причем звуковысотные соотношения между тремя звуками в каждом согласии были одинаковыми. И поэтому оказались сходными по певческому значению пометы, находящиеся в разных согласиях (регистрах). ГН – М, Н – П (или С) – В и т. д.

Так в середине XVII века в соответствии с тенденциями Нового времени оказавшими влияние на певческое мышление ладовые особенности древнерусского церковного пения вошли во взаимодействие с западноевропейской музыкальной системой и на рациональном уровне был выстроен так называемый обиходный звукоряд, состоящий из трехступенных ячеек – согласий получивших названия простого мрачного светлого и тресветлого⁹³.

Степенные пометы, писанные киноварью, проставлялись слева от соответствующих им знамен в верхнем углу. Если знамя содержало два и более звуков, то помета относилась к самому высокому из них. Некоторые знамена, такие как голубчики борзый и тихий



а также переводка

✓
обычно не имели степенных помет, так как определялись по последующему знамени (см. рис. 3.4).

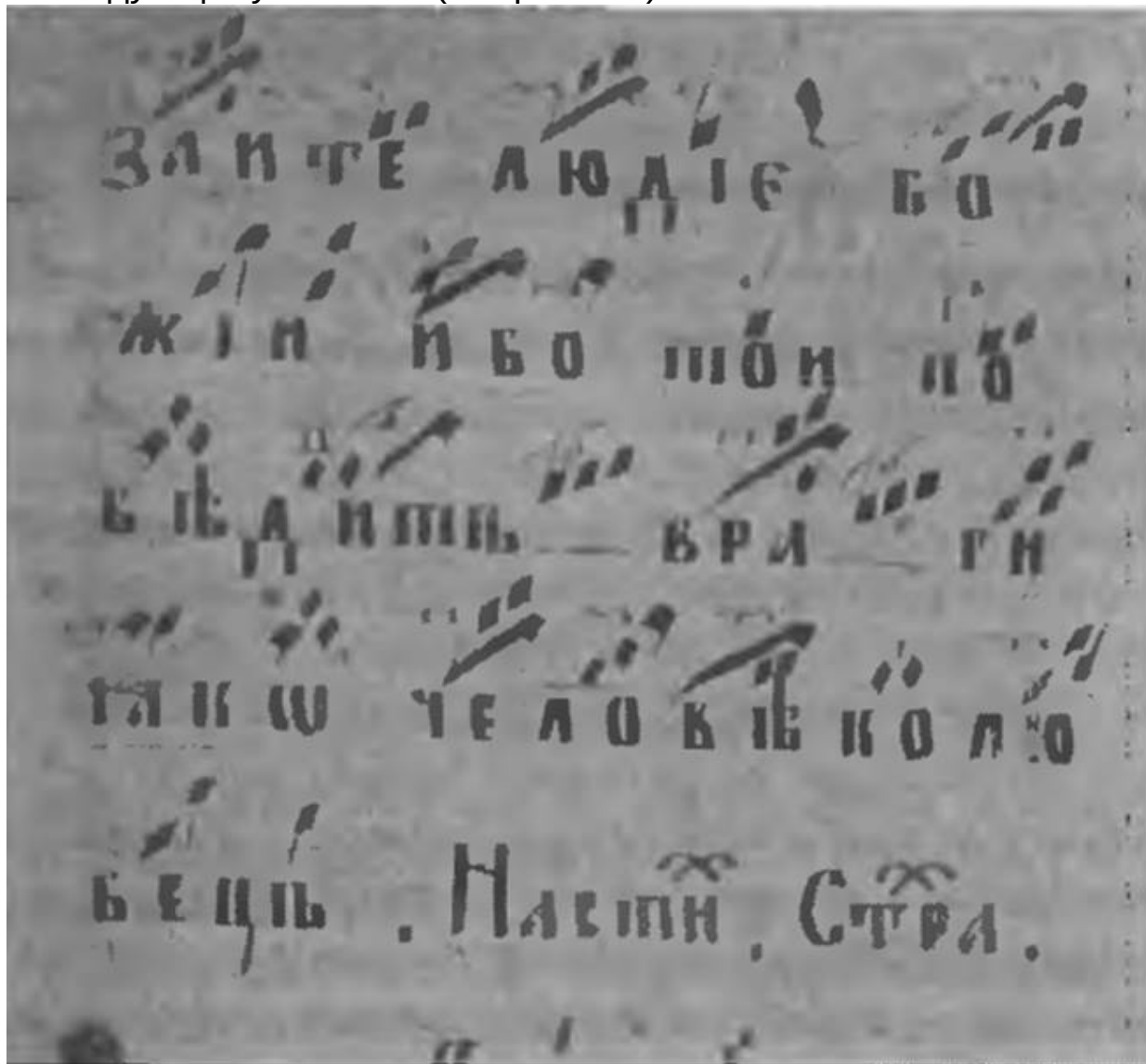


Рис 3.4 Фрагмент ранней выговской рукописи первой пол. XVIII в.

Чуть позднее, ближе к концу XVII века, степенные пометы были сообразованы со звуками западного гексахорда (как предполагает И. Гарднер, это произошло при введении в практику линейной нотации) – [40, SS2]. Таким образом степенные пометы стали соответствовать сольминационному названиям звукоряда. Ниже приводится сводная таблица

обозначений степенных помет, их описание по относительной звуковысотности и соответствию сольмизационным обозначениям принятым в XVII веке.

Киноварные пометы	Определение сггносительной звуковысотности	Соответствие сольмизационным названиям звукоряда
Г – Глаголь	поется гораздо низко	Ут
Н – Наш	поется мало повыше	Ре
Точка		
(С – Слово)	поется средним гласом	Ми
М – Мыслете	поется мрачно	Фа
П – Покои	поется повыше мрачного согласия	Соль
В – Веди	поется высоко	Ля

Указательные пометы также представлены в азбуках, начиная с середины XVII века и определяют тот или иной характер, способ исполнения знамен.

Б (буки)^Ь – «борзо», З (земля)^З – «закинь голосом», К (како) – качка или купная «качай голосом», Р(рцы) ^Р равно – поется равно предыдущей степенной помете, Т (твердо) – поется «тихо» (медленно), У (ук)^У – ударка (ударяется голосом), ЛЮ – «ломится голосом» (через ступень).

Признаки. К середине XVII века появилась потребность и возможность в напечатании книг с безлинейной столповой нотацией⁹⁴. Делом подготовки к печати богослужебных книг занялась упомянутая ранее «мезенцевская комиссия» 1667–68 гг., которая, как мы помним, была создана для упорядочения невмизации богослужебных книг в связи с их новым переводом с греческого исключения хомонии и приведения в единую систему степенных и указательных помет. Однако в условиях типографской техники середины XVII века невозможно было напечатать строчку черных знамен и при них красным цветом мелких помет. Нужно было найти возможность с одной стороны избежать печатания киноварных помет, с другой стороны – сохранить при певческих знаках указания относительно высоты звуков, что позволило бы напечатать певческие богослужебные книги со столповой нотацией одной черной краской.

Выработанная комиссией новая система указаний звуковысотности по мнению дидаскалов могла заменить шайдуровы пометы и не требовала печатания двумя красками. Вместо киноварных помет непосредственно к начертанию певческих знаков были прибавлены особые признаки в виде тонких черточек или точек указывающих положение данного певческого звука в звукоряде. Согласно азбуке А. Мезенца знамена делились на беспризначные и призначные.

Беспризначные знамена указывали на первую ступень каждого из четырех согласий например крюк простой



– на первую ступень простого согласия (+ГН),
крюк мрачный



– на первую ступень мрачного согласия (ГН) и т.д. Если до середины XVII века звуковысотное различие к примеру крюка простого, крюка мрачного, крюка светлого



определялось относительно положения этих знамен в попеvки вне связи с абстрактным звукорядом, то теперь каждое из названных разновидностей одного знамени имеет зафиксированное положение в том или ином согласии.

Призначные знамена. А. Мезенец разделяет на два вида, относящихся соответственно ко второй или третьей ступени каждого из четырех согласий. На рис. 3. 5. можно заметить, что тонкие черточки или точки в первом случае (с пометами **Н**, **П**), располагаются в средней области знамени или слева во втором случае (с пометой) – сверху или в правом верхнем углу. Знамена с пометами **г**. и **М** являются беспризначными.

Однако, несмотря на полную приспособленность реформированной нотации к условиям типографии, печатание не состоялось. Были уже изготовлены в типографии печатные знаки, но как раз в это время в последней четверти XVII века возникли сильные разногласия относительно практичности

использования безлинейной нотации и достоинств уже тогда известной линейной нотации. Линейная нотация стала вытеснять безлинейную и потому печатание певческих книг со столповой нотацией сначала задержалось, а потом и вовсе не состоялось.

Таким образом проблема печатания столповой нотации в двух красках отпала и певческие рукописи продолжали писаться двумя красками – с признаками комиссии 1667–1668 гг. и с киноварными пометами. И. Гарднер выделяет три типа нотации, использовавшиеся во второй половине XVII века.

А – реформированная с признаками и киноварными пометами.

В – с киноварными пометами без признаков.

С – безпометная нотация [41 55–57].



Рис. 3.5

Наряду с фиксацией звуковысотности знамен посредством киноварных помет или признаков была установлена точная

длительность знамен. Если до середины XVII века ритмическое значение знамен и временная мера каждого из них определялось относительно друг друга в контексте той или иной попевки, то в Азбуке Мезенца четко выстроена шкала длительности знамен кратностью 1 2. Так, две стопицы равняются одному крюку, два крюка – одному крюку с оттяжкой, два крюка с оттяжкой – одной статье.

[171 209–210] Характерно, что в певческих азбуках XV–XVI веков мы практически не находим никаких указаний на ритмическое прочтение знамен, что по-видимому являлось достоянием устной практики.

Итак, реформирование знаменной нотации связанное с разработкой системы определения точной звуковысотности каждого из знамен ее связи с обиходным звукорядом вкупе с правкой текстов по удалению хомонии совмещения певческого и словесного ударений установление точной длительности знамен кардинально изменили систему древнерусских роспевов. Для прочтения песнопения по новым книгам практически уже не имела значение попевочность с ее строгой структурой ядра или кадансового завершения с неизменной последовательностью знамен, по которым одномоментно считывалась попевка. Познаковое прочтение нотированного текста с опорой на звуки того или иного согласия ознаменовали слом веками установившейся традиции знаменно гонения ее устной преемственности.

Линейная нотация. Кардинальные перемены в системе знаменного пения, в том числе и новый познаковый принцип прочтения невменной нотации, закрепление за каждым знаменем звуковысотности в соответствии с обиходным звукорядом, а также четкое установление длительности знамен способствовали довольно быстрому переходу к линейной нотации. Интенсивность контактов Московской Руси с юго-западными землями начиная с середины XVII века способствовала не только постепенному распространению новых южнославянских роспевов многоголосного партесного пения, но и привнесению иного типа нотации – линейной. Еще на рубеже XVI–XVII веков линейная нотация использовалась в

православном богослужебном пении государств, входящих в состав Речи Посполитой (Польши, Литвы, Украины). Сохранился рукописный памятник этой эпохи – Супрасльский Ирмологион датированный 1601 годом. Как пишет И. Гарднер, тот факт, что Ирмологион был положен на линейную ноту еще до того, как Супрасльский монастырь стал униатским (1603) «свидетельствует о том, что в юго-западной и западной части православной церкви среди восточных славян даже у монахов назревала необходимость введения в певческую практику линейной нотации. А это до известной степени могло означать начало некоторого отхода от древней традиции и какую-то значительную церковь, но культурную перемену. Можно думать, что среди пользующихся этим ирмологом знания безлинейной нотации стали уже ослабевать» [41 14]. Система линейной нотации используемая первоначально для записи монодийного пения получила наименование «киевское знамя».

Структурные составляющие «киевского знамени»:

1. Пятилинейный нотный стан,
2. Ключ це фа ут,
3. Нотные знаки.

Ключ це фа ут (цефаутный) является графической разновидностью ключа С (до). В раннем скорописном виде нотации рубежа XVI–XVII веков тонко прочерченные ноты были близки по рисунку к знаменам – крюку, стопице, статье. Ближе к середине XVII века нотные знаки приобрели вид квадратов (реже ромбов), что дало повод назвать нотацию квадратной. Но все равно в этих знаках можно было усмотреть элементы знамен крюковой нотации.

С установлением строгой метричности знамен нотные знаки получили следующие названия такт полтакта чвартка полчвартки.

Название киевского знамени**Соответствие длительности кружной нотации****Такт** **Ɀ****Целая** **Ɀ̄****Полтакта** **Ɀ̇****Половинная** **Ɀ̇̄****Чвартка** **Ɀ̇̇****Четвертная** **Ɀ̇̇̄****Полчвартки** **Ɀ̇̇̇****Восьмая** **Ɀ̇̇̇̄**

Объяснение знамен линейной нотации в их соответствии столповому знамени и звукам гексахорда, записываемых на нотном стане даны в азбуках, первые из которых датируются 80-ми годами XVII века [171 298–348]. Особое место среди них занимает азбука Тихона Макарьевского «Ключ разумения», как наиболее значительная по объему и наличию сведений.

С появлением и распространением на Московской Руси многоголосного «органопартесного» пения существующая линейная нотация подверглась некоторым изменениям в результате чего она стала подобна «круглой» итальянской ноте.

8. Раннее русское многоголосие

Предпосылки возникновения на Руси многоголосного богослужебного пения понятие раннего русского многоголосия виды многоголосия по количеству голосов и стилевым признакам особенности горизонтального и вертикального соотношения голосов нотации.

Предпосылки возникновения на Руси многоголосного богослужебного пения. На протяжении почти пяти веков существования христианства на Руси неизменно сохранялся и оберегался от всякого чужеродного вмешательства богослужебно-певческий канон. Смена отдельных родов пения выставление на первый план тех или иных певческих структур деятельность мастеров пения по созданию нового гимнографического и певческого материала происходило в строгих рамках канона на основе сложившихся архетипов – попевок лиц и фит, являвшихся необходимым «словарем» для создания песнопений. И главное неизменно сохранялся основополагающий принцип ангелоподобного пения как «мелодического отражения Божественного порядка» сообразного ангельской небесной иерархии. И важнейшими свойствами богослужебного пения, исходя из его невещественной ангелоподобной сущности, напомним становятся акапельность, монодийность, упорядоченность, мелодического чина.

Появление многоголосного пения, начало которого историки обычно относят к середине или концу XV века, не может не ставить перед исследователями клириками регентами и певчими целый ряд вопросов, многие из которых не разрешены и по сей день. Главный же из них, почему в лоне православной церкви, где незыблемость традиций устава предания столь ревностно охраняется от всяческого вмешательства извне, произошел отход от одного из главных системообразующих принципов богослужебного пения, воплощавшего собой призыв к единомыслию и единению соединению ум и сердец всех кто исповедует Христа?

Как один из вариантов ответа на данный вопрос Т. Владышевская выдвигает свою концепцию переосмысления

идеи ангелогласного пения, как пения исключительно монодического.⁹⁵ Важнейшей предпосылкой появления троестрочия Т. Владышевская считает развитие в русской иконописи образа Святой Троицы. Наивысшим художественно иконописным воплощением богословского учения о Святой Троице, как известно, стала знаменитая «Троица» Андрея Рублева, созданная иконописцем в первой половине XV века. Как пишет Т. Владышевская, очевидно образ Троицы, получивший затем развитие в работах русских живописцев XVI–XVII веков, оказал воздействие и на русское церковное пение, в котором как одна из господствующих форм наряду с монодией возникает троестрочие [38 178]. Оно осмысливается как выражение богословского учения о Троице, подобно иконописному изображению трех мужей ангелов. Это касается не только трехголосного пения, но и обычая поручать наиболее важные песнопения особенно многолетствования трем юношам (исполтчикам).

Почему «Троица» Андрея Рублева оказала столь заметное влияние на развитие богослужебного пения в его трехголосной ипостаси? По словам Т. Владышевской это связано с особой музыкальностью⁹⁶ иконы, которую отмечали все исследователи занимавшиеся изучением «Троицы». Хотя эта икона не связана с каким-либо конкретным песнопением, она проникнута ощущением гармонической слаженности формы и цвета, в «Троице». Андрей Рублев воссоздал особый тип соотношения изобразительного и музыкального, начал певуче-округлые линии изображенных на иконе трех мужей ангелов, ритмичность рисунка «Троицы», радостная гармония несут в себе музыкальность мелодичность. «Как ясно сказывается музыкальность в чередовании красок, этой светлой зелени раннего лета с пурпуром и голубым, потом снова зелени с золотой охрой, музыкальность, говорящая о таких высотах обобщения, где краски уже сливаются со звуками, где мы уже почти перестаем дифференцировать сочетания цветов и сочетания звуков где элементы музыки переносятся в мир красок и форм и потому мы совсем не в переносном смысле были склонны называть некоторые контуры в иконе Троицы –

певучими» (Ю. Олсуфьев «Иконописные формы как формулы синтеза»)⁹⁷.

Кроме упоминания о «Троице» Андрея Рублева Т. Владышевская считает прообразом троестрочного пения благодарственную песнь трех отроков, вверженных царем Навуходоносором в огненную печь и спасенных ангелом [Дан.3:52–90]. Хотя подобное утверждение на наш взгляд является явной натяжкой. Таким образом Т. Владышевская высказывает мысль о ненасильственном естественном исторически и канонически обусловленном переходе от монодии к многоголосному пению, ранним образцом которого явилось троестрочие.

Однако существуют и противоположные мнения. Так, например, известный головщик и исследователь знаменного пения Б. Кутузов считает многоголосное пение в самых различных его стилевых проявлениях чужеродным явлением, как для православной церкви так и русской культуры в целом, правда к сожалению не подкрепляя свое утверждение достаточно убедительными доводами [77 219–229]. Думается, что наиболее явной предпосылкой возникновения раннего русского многоголосия является широко распространенная на Руси практика народного хорового пения со стихийно возникающими подголосками к основной мелодии. Возможны ли по аналогии с народным пением в знаменном распеве случайные отклонения от основного напева, так называемое «расщепление» унисона типа гетерофонии? Подобное явление может возникать к примеру при одновременном исполнении двух вариантов одного напева (восходящее и нисходящее опевание основного тона.) Возможно, что именно такие стихийно возникавшие подголоски в монодийном пении и способствовали постепенному появлению линейного полифонического склада как определенного установившегося типа русского многоголосия.

Понятие раннего русского многоголосия. По сравнению с монодийным пением этот значительный пласт русской церковной культуры XV–XVII веков изучен несколько менее несмотря на довольно активную его разработку исследователями середины XX века (В. Беляев, М. Бражников, Н. Успенский) и рубежа XX–

XXI веков (Г. Пожидаева, М. Богомолова, А. Конотоп и др.). Особую трудность представляет то обстоятельство, что данный тип многоголосия не сохранился в живой практике у старообрядцев, в распоряжении исследователей и исполнителей имеются только источники в безлинейной и линейной нотации косвенные исторические свидетельства о бытовании на Руси строчного и демественного многоголосного пения.

Итак, к ранним формам русского многоголосия обычно относят песнопения с наличием 3-х или 4-х голосов звучащих одновременно и связанных между собой по принципу линейности то есть – приоритета мелодических соотношений между звуками в каждом из голосов по горизонтали перед их вертикальным соотношением. В этом видится принципиальное отличие раннего русского многоголосия от партесного пения пришедшего на Московскую Русь в середине XVII века и организованного по законам западноевропейской гармонии.

На основании исторических документов и богослужебно-певческих рукописей в настоящее время имеются следующие свидетельства о возникновении этапах развития и записи линейного многоголосия.

1. Первые исторические сведения о возможности существования многоголосного пения наряду с монодийным относятся к рубежу XV–XVI вв. в целом ряде одноголосных знаменных рукописей появляются обозначения демество, путь, низ, верх, которые впоследствии в многоголосных партитурах будут обозначать отдельные певческие строки. В этот период каждый из перечисленных терминов указывается либо непосредственно перед началом текста песнопения, либо выносится на поля рукописи. Одни исследователи полагают, что повторение богослужебного текста в рукописи с вышеуказанными терминами и несколько иным последованием знамен есть проявление многовариантности распева и никак не связано с предполагаемым его многоголосным исполнением. Другие исследователи считают, что в данный период (XV–XVI вв.) голоса многоголосных песнопений записывались отдельно по партиям, следующим одна за другой в данной последовательности демество – путь – верх – низ. Текст каждого

песнопения одинаково выписывался для каждой партии и повторялся в зависимости от количества голосов. Крюковые строки отличались друг от друга, так как представляли собой разные голоса.

Так как появление записи многоголосных песнопений в последовательном (построчном) изложении хоровых партий относится примерно ко времени первого упоминания о новых пространных роспевах, то возникает предположение, что «путевой и демественный роспевы изначально возникли как многоголосные, но это их качество весьма трудно было зафиксировать на бумаге поскольку отсутствовали средства адекватного отражения новой певческой стилистики» [31 106]. Напомним, что иное мнение высказывает Г. Пожидаева считая, что путевой роспев становится основой многоголосия «на гребне своего развития».

2. Свидетельство о многоголосном пении содержащееся в «Чине церковном архиепископа Великого Новгорода и Пскова», написанном в 1529–1533 гг. В Чиновнике упоминается пение «с верхом» в Новгородском Софийском соборе на Литургии в Вербное воскресенье и в другие праздники. По мнению М. Богомоловой термин «с верхом» однозначно указывает на неодноголосное пение, в котором к основному голосу присоединяется верх [31 87]. На основании древних рукописей можно предположить, что пение «с верхом» являло собой один из видов раннего русского многоголосия, в котором верх еще не был самостоятельной голосовой партией, сопутствующей основному голосу на протяжении всего песнопения, а представлял собой эпизодически возникающий в монодийном пении верхний подголосок.

3. Согласно историческому документу середины XVII века одним из мастеров многоголосного пения в XVI веке был Василий Рогов, яркий представитель новгородской певческой школы. Так безымянный автор «Предисловия откуду и от коего времени начался быти в нашей Рустей земле осмогласное и на оба лика в церкви пети» (середина XVII века) слышал от учеников известного московского распевщика Феодора Христианина, что «в Велицем Нове-граде были старые мастера:

Сава Рогов, да брат его Василий, во иноцех Варлаам, родом кореляне. И после де того тот Варлаам был, митрополит во граде Ростове вельми муж благоговейн и мудр, зело пети был горазд знаменному и троестрочному и демественному пению был распевщик и творец».

4. Документальные данные о составе хора государевых певчих дьяков начала XVII века. Исходя из данных можно заключить, что с начала XVII века в хоре господствовало многоголосное пение и количество строк достигало четырех. Это отражалось в структуре хора: он делился на шесть станиц, в каждой из которых присутствовали нижник, вершник, путник, демественник, исполнявшие соответствующие строки в многоголосии. Подобная структура не менялась в течение всего XVII века, из чего исследователи делают вывод, что она в 1613 г. была только возобновлена, а ее возникновение относится к более раннему времени.

5. Наконец в первой половине XVII века появляются партитурные записи многоголосных песнопений и существование раннего многоголосия из области гипотетической переходит в реальность. В партитурной записи крюковые певческие строки располагаются над строкой богослужебного текста и обычно пишутся в два цвета: певческая строка находящаяся непосредственно над текстом выделялась черным цветом, расположенная выше – киноварью, находящаяся над киноварной строкой – снова черным цветом.

Итак, время существования раннего русского многоголосия следует ограничить рамками рубеж XV–XVI вв. – начало (или середина) XVIII в. Время расцвета – начало и середина XVII века. Во второй половине XVII века раннее русское многоголосие, организованное по линейному принципу начинает постепенно вытесняться партесным многоголосием, имеющим иную структуру иной характер соотношения голосов по горизонтали и вертикали иные идейно эстетические предпосылки.

Виды многоголосия. По признаку количества голосов раннее русское многоголосие разделяется на
– *трехголосие*,

– *четырёхголосие*.

Для трёхголосного пения наиболее часто употреблялся следующий состав голосов: низ – путь – верх. Реже – с наличием голоса демество.

демество – путь – верх или *низ – путь – демество*.

Состав голосов четырёхголосного пения: *демество – низ – путь – верх*.

Состав голосов четырёхголосного пения *демество низ-путь-верх*

Кроме указанных видов многоголосия до нас дошли двухголосные партитуры со следующими комбинациями голосов: *путь – низ, путь – верх*.

Существовало ли двухголосное пение как отдельный вид линейного многоголосия? По словам М. Богомоловой ни в рукописях XVII века, ни в иных исторических документах ни разу не упомянут термин «двустрочие» или «двоestroшный» по аналогии с «троestroшным» пением или троestroрием. Отсюда можно предположить, что двухголосная запись партитуры относится к трёхголосному виду пения, а форма записи крайних голосов в сочетании с «путем» была наиболее удобной для обучения троestroрному пению, так как «наглядно показывала взаимосвязь крайних строк с основным путным голосом» [31 93].

Кроме различия по количеству голосов многоголосные песнопения разделяются по стийевым признакам по связи с пространственными монодийными роспевами, что является пожалуй наиболее важным для определения сущности того или иного вида линейного многоголосия. К настоящему времени устоялись два термина соответствен но характеризующих два певческих стиля раннего русского многоголосия строчное (троestroрием стрoшное троestroшное) и демественное пение. В основе строчного многоголосия лежит путевой роспев, а демественного – дечественный. Наличие в песнопении голоса демество свидетельствует о принадлежности его к демественному виду многоголосия, хотя в нем присутствует также голос «путь». По мнению М. Богомоловой оценка демественного многоголосия, как многостилевого явления (основанного не на одном демественном, а на двух или трех

роспевах – демественном путевом и знаменном) является ошибочным [31 102]. Строка же именуемая «путем» представляет собой не изложение монодийною роспева, а выполняет «координирующую функцию скрепляя воедино окружающие ее голоса» [31 101].

По мере своего развития в течение трех веков строчное и демественное многоголосие охватывало все больший круг песнопений за писанных в книгах Стихирарь минейный, Стихирарь постный (осмогласные песнопения), Обиход (внегласовые неизменяемые песнопения). Также многоголосие использовалось в чинопоследованиях венчания панихиды «Пещного действа» в архиерейских и царских многолетиях.

Особенности гортонтального и вертикального соотношения голосов на примере троестрочия. Рассмотрим фрагмент образца 180 строчного пения «Хвалите имя Господне» приведенного в фундаментальной работе В. Беляева «Раннее русское многоголосие» [29 133] – пример № 8.⁹⁸

В данном примере хорошо просматриваются два принципа сочетания голосов по горизонтали, в строчном пении отмеченных Н. Успенским «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» [157 232].

В основе среднего (ведущего) голоса именуемого «путем» лежит путевой роспев, характерным признаком которого является наличие протяженных тоном (длительностей равных двум целым нотам линейной нотации).

Нижний голос (низ) самый подвижный. При переводе его в линейную нотацию видно, что голос двигается преимущественно четвертями изредка встречаются фигуры из восьмых.

Верхний голос (верх) по характеру движения более подвижный чем «путь» и менее подвижный чем «низ».

Основу вертикали раннего русского многоголосия обычно составляют кварто-квинтовые сочетания. Так, например, в «опорных» созвучиях связанных с акцентировкой определенных

слогов богослужебного текста между крайними голосами чаще всего образуется интервал квинты между парой верхних голосов – интервал секунды, а между парой нижних голосов – кварты. Таким образом «центральное созвучие» троестрочия составляет одновременное звучание кварты и квинты. Для пары верхних голосов характерно движение параллельными секундами движение от унисона к секунде и наоборот терции – как проходящий элемент.

Таким образом вертикальное соотношение голосов в раннем многоголосии многими исследователями характеризуется как диссонантное. По мнению ученых в своеобразии фактуры раннего многоголосия видно влияние народно-песенного мышления (В. Беляев, Н. Успенский, А. Конотоп) ощущается колористическое родство с колокольным звоном (А. Конотоп).

Нужно отметить, что некоторые исследователи второй половины XX века (С. Скребков, И. Ефимова) усомнились в правильности трактовки раннего многоголосия как многоголосия диссонантного и предложили свой варианты расшифровок, в которых они добились консонантности вертикали за счет транспозиции отдельных фрагментов песнопений. По мнению М Богомоловой в этом есть большая доля произвольности, так как в рукописях нет никаких указаний в отношении транспозиции голосов. А то, что современным музыкантам и певчим может казаться весьма странным наличие диссонантной основы в раннем многоголосии, есть следствие недооценки особенностей певческой манеры и интонирования XVI–XVII веков в условиях храмовой акустики данного периода. Поэтому, чтобы понять и почувствовать всю красоту своеобразного вертикального соотношения голосов в этом роде пения, необходимо прежде всего представить какова аутентичная манера пения и каковы особенности тембра певчих эпохи Средневековья. Сейчас в этом направлении проводятся интересные исследования.⁹⁹

Нотации раннего русского многоголосия. В период его становления (построчного изложения голосов) песнопения записывались дробным столповым знаменем, где каждый знак, напомним, графически выражал кратчайший интонационный ход (тонему), включающий в себя один два звука. Примерно с

начала 70-х гг. XVI века в построчном изложении голосов появляется новая знаковая система о точном названии, которой среди ученых сегодня нет единого мнения. Знаки этой новой системы встречаются в дошедших до нас азбуках, появившихся позднее знаменных. Так с начала XVII века встречаются азбуки путного, затем со второй четверти XVII века казанского, в XVIII веке – демественного знамени. Большинство знаков этой системы представляют собой модификацию столбового знамени. Вот некоторые знамена, не встречающиеся в столбовой нотации: переводка непостоянная,



голубчик тресветлый,



сокольце.

А вот знамя редко использующееся в столбовой нотации, но довольно характерное для путно демественных азбук



– ключ или крюк ключевой. При сопоставлении знамен эти азбук можно заметить, что во многом они сходны. Но еще дореволюционные исследователи утверждали, что для записи многоголосных песнопений использовалось именно казанское знамя. Предполагается, что данная нотация была создана певчими дьяками Иоанна Грозного и названа так в честь победы над Казанским ханством в 1552 г., его падение для XV] века было событием эпохальной важности, мимо которого не могли пройти певчие дьяки царя, принимавшие непосредственное участие в военных походах [31, 147]. Но в принципе знамена путной казанской и демественной нотации – это одна система имеющая разные наименования.

Нотация троестрочия характеризуется наибольшим разнообразием графических форм знаков, а также наличием тайнозамкненных начертаний (в том числе – фитных)

характерных для партии пути. Многоголосные записи демества характеризуются меньшим графическим разнообразием, постоянным использованием сложных по графике знаков, а также единым принципом фиксации строк, все они записывались дробным знаменем, что обуславливало примерное равенство знаков в каждом из голосов демественной партитуры.

С появлением в Московской Руси линейной нотации в середине XVII века строчные и демественные песнопения стали записываться этим видом нотации.

Итак, раннее многоголосие занимает совершенно особое место в литургической культуре Русской Православной Церкви однако со второй половины XVII века оно постепенно было вытеснено партесным многоголосием и уже в XIX веке стало практически неизвестным.

Глава IV. Богослужебное пение и духовная музыка в России второй половины XVII–XX веков

1. Русско-украинское партесное пение второй половины XVII – первой половины XVIII веков

Исторические предпосылки возникновения партесного пения в России во второй половине XVII века теоретическое и идейно-эстетическое обоснование партесного пения в трудах Н. Дилецкого, И. Коренева партесные гармонизации традиционных роспевов, свободные авторские композиции

Исторические предпосылки возникновения партесного пения в России во второй половине XVII века. Воссоединение Украины с Россией ознаменовало принципиально новый этап и в развитии культурной цивилизации России в целом и в становлении иного образа иных представлений о традиционном церковном пении. Что же происходило на Украине в первой половине XVII века?

С 1569 г. большая часть Украины вместе с Белоруссией входили в единое государство – Речь Посполитую. В 1596 г. была заключена **Брестская уния** (союз между православной и католической церковью). Это означало сохранение на Украине и в Белоруссии православного богослужения при догматическом и административном подчинении Римскому Папе. И православные люди в пределах Польско-Литовского королевства находились в непосредственном контакте с католической церковной музыкой – многоголосным «сладкозвучным» церковным пением в сопровождении органа. Это не могло не прельщать православных. Так, например, автор полемиического труда второй половины XVII века «О божественном пении» Иоаникий Коренев пишет, что «в Малой России, когда римляне начали прельщать верных органной игрой в своих костелах, ничем иным их (верных – А. К.) не отвратили от них и обратили к соборной церкви только этими многоголосными музыкальными сочинениями и в них умильными голосами и проповедью божественных слов посрамили эту игру». [101 131] То есть бороться против унии православные стали организацией таких же многоголосных хоров, но без инструментального сопровождения, тем самым противопоставляя свою певческую

культуру «сладким звукам мусикийских органов, сильно увлекавших на свою сторону слабых сынов православной церкви» (прот. Д.Разумовский) – [41 19].

Для борьбы с унией стали создаваться школы при монастырях, а также при некоторых церквях. В первой половине XVII века на территории Украины и Белоруссии были образованы православные братства, имевшие целью объединить православных мирян для защиты православной церкви и для организации школьного дела. Особенно выделялись своим значением Луцкое и Могилевское братства в Белоруссии, Львовское – в Галиции, Киевское. Братства также заботились об обучении и устройстве школьных хоров.

Таким образом на южных и юго-западных землях в лоне право славной церкви стало вырабатываться многоголосное партесное пение, которое «в готовом виде» и было перенесено на Московскую Русь во второй половине XVII века.

В пределах Московской Руси партесному пению покровительство вали царь Алексей Михайлович и патриарх Никон. Последний, еще будучи Митрополитом Новгородским, заинтересовался многоголосным хоровым пением киевлян и ввел у себя в Новгороде трехголосное пение, что немало удивило новгородцев. Это новшество вызвало тогда противодействие у ревнителей церковного порядка. Так патриарх Иосиф (1642–1652), услышав о таком пении, был против него и запретил Никону употреблять его за богослужением. Но вступив на патриарший престол Никон стал еще энергичнее проводить свой взгляды и вкусы, мощно покровительствуя партесному пению, а также – новым роспевам – киевскому болгарскому и греческому. В 1652 г. в Москву по приглашению царя прибыли 11 киевских певчих для обучения москвичей партесному пению. Некоторые из них потом вернулись на родину, на их место приезжали новые певцы, получая места в хоре государевых певчих диаков. Такие вызовы мастеров пения и певцов из Киева продолжались и в последующие годы. Из всего изложенного можно сделать вывод, что появление партесного пения в Московской Руси было обусловлено несколько иными причинами нежели на территории Речи Посполитой, немалое значение здесь

имели личные вкусы и предпочтения церковной и государственной властей.

Однако несмотря на покровительство многоголосному пению со стороны царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, что привело к кардинальным изменениям в богослужебно-певческой системе со стороны высшей церковной иерархии, не было издано какой-либо санкции о допустимости (благословении) партесного пения за богослужением. Как пишет И. Гарднер, этот вопрос мог решить собор 1667–1668 гг. (когда Никона давно уже не было на патриаршем престоле). Но подобная тема даже не обсуждалась на соборе. А потому группа прихожан храма св. апостола Иоанна Богослова в Москве в 1668 г. решила добиться благословения на то, чтобы новые роды пения (роспевы киевский, болгарский, греческий), а также партесное пение были допущены на православном богослужении [41 66–67]. За благословением прихожане обратились к находившимся в то время в Москве патриархам Макарию Антиохийскому и Паисию Александрийскому. Они и выдали грамоту, одобряющую все просимое. На этом весьма сомнительном документе¹⁰⁰ и действует допущение многоголосного хорового пения по западноевропейскому образцу при богослужении Русской Православной Церкви.

Теоретическое и идеино-эстетическое обоснование партесного пения в трудах И. Коренева и Н. Дилецкого. Внедрение партесного пения в богослужение Русской Православной Церкви происходило не гладко. На почве противоречия многоголосия по западноевропейскому образцу традиции древнерусского богослужебного пения возникала бурная полемика между ревнителями монодии (а также и троестрочия) и апологетами привезенного из Киева партесного пения. По одну сторону полемики стояли старообрядцы во главе с протопопом Аввакумом. Партесное пение ими воспринималось как ересь, соблазн. «На Москве поют песни, а не божественное пение по латыни и законы и уставы у них латинские руками машут и главами кивают и ногами топают, как обыкновенно бывает у латинян под звуки органов».¹⁰¹ [96 92] По другую сторону полемики находились почитатели новой культуры, среди

которых особенно известны теоретик-композитор и педагог второй половины XVII века Николай Павлович Дтецкий, диакон придворного Сретенского собора в Кремле Иоаникий Трофимов Коренев, придворный поэт Симеон Полоцкий.

Полемические труды Иоаникия Коренева «О божественном пении» и Симеона Полоцкого «Жезл правления» являются характерными историческими документами своей эпохи, довольно ярко отражая всю остроту противоборства сторонников и противников двух разных культур. В творении И. Коренева О божественном пении наряду с объяснением некоторых правил построения звукоряда не мало довольно эмоциональных высказываний, характерных для противников древнерусского церковного пения и приверженцев нового партесного пения. Структура трактата представляет собой последование вопросов (которые задает сам автор) и ответов (на которые сам же отвечает). Вот основные идеи названного труда И. Коренева.

1. Впервые в истории России церковное пение и игра на музыкальных инструментах соединены в единое понятие – «музыка» (мусикия»). По толкованию И. Коренева музыка – это «вторая философия», «стройное искусство и изящнейшее разделение голосов. знание надлежащих благозвучных и неблагозвучных голосов»¹⁰². Крупнейший исследователь партесной музыкальной культуры в России Вл. Протопопов, как основную мысль труда И. Коренева подчеркнул, что «пение создается по законам музыки общим для всего музыкального искусства». [122]

2. Музыка, по словам И. Коренева, «произошла от музыкальных звучаний от органов и кимвалов и от некоторых музыкальных инструментов» (И. Коренев указывает также, что родоначальником музыкальных инструментов был Иувал). И далее И. Коренев пишет, что «исполняемая голосом музыка также называется музыкой поскольку она сочиняется с учетом тех же ступеней высоты и потому что не одушевленная музыка прежде открылась (и дала ступеням свое на звание) Таким образом от ее названия и то, что поется также называется музыкой». То есть И. Коренев, апеллируя к библейскому прообразу музыкального искусства, зародившегося в среде

потомков Каина, не принимает во внимание разграничение богослужебного пения и игры на музыкальных инструментах,¹⁰³ чисто механически перенося термин «музыка» с инструментального звучания на пение. При этом главным критерием их общности становится наличие звуковысотности звукоряда.

И далее И. Коренев крайне эмоционально развивает свою идею общности инструментального звучания и пения. Называет безумными, юродивыми и слепцами тех, кто не считает церковное пение музыкой. «Без музыки оно не может исполняться, подобно тому как слепой не видит света и не отличает тьмы от света, так он без музыкальных знаний ничего не понимает в церковном благоустройстве и ни одного песнопения не может записать не зная музыкальных ступеней». Разумеется, что И. Коренев негативно относится к безлинейной нотации знаменам записям попевок, считая их противоречащим музыкальным законам линейным нотам «клавишам».

3. Особо следует сказать об отношении И. Коренева к раннему многоголосию. В первой редакции своего труда (1671) он положительно оценивал это явление, «древним мужем составленное ведущим грамматику» [171 349]. Во второй редакции, видимо под влиянием общения с Н. Дилецким, И. Коренев пересмотрел свою позицию по отношению к троестрочию и демественному многоголосию. «В троестрочном же и демественном пении не только нет гармонии голосов, но для хорошо понимающих они звучат беспорядочно, тогда как для ничего не знающих этот вопль приятен (интересно, что здесь имел в виду И. Коренев – «бесчинный вопль» или что иное? – А. К.) При сравнении же его со святыми стихами и смыслом божественных слов оно кажется бессмысленным, это восхваляемое пение, как лишенное гармонии и божественных слов и весьма способное прогневить Бога». Партесное же пение основанное на аккордах терцового соотношения по мысли И. Коренева напротив обладает одними только достоинствами.

Труд Н. Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» созвучный музыкальной эстетике западноевропейского барокко можно в целом охарактеризовать как свод правил

многоголосного хорового письма. Отметим некоторые характерные моменты труда Н. Дилецкого:

1. Разделение музыки по контрастно выразительному) принципу на «веселую» (с созвучием «ут ми соль») «жалостную» (с созвучием «ре фа ля») и «смешанную» (аналог переменного лада). В музыкальной теории XVII века еще не было понятий мажорного и минорного трезвучий, однако важно обратить внимание на тот факт, что мышление антитезами было присуще западноевропейскому барокко.

2. Правила диспозиции – выработки общего плана композиции в соответствии с делением текста на фразы и строки. Продуманная диспозиция по мысли Н. Дилецкого должна была обеспечить ясное произношение текста в пении и правильность ударения. Приступая к сочинению музыки композитор должен прежде всего проникнуть в содержание («естество») текста и в соответствии с этим выбирать те или иные приемы композиции. Так, например, слова «сниде на землю» должны передаваться нисходящим мелодическим движением и наоборот, слова «восшедый на небеса» восходящим, то есть в данном «правиле» также наблюдается аналогия с использованием в эпоху барокко музыкально риторических фигур таких, к примеру, как анабасис («восшествие») и катабасис («нисшествие»)

3. Правило «атексталис». Несмотря на то, что Н. Дилецкий ратовал за ясное произнесение текста в пении он также допускал самодовлеющую роль музыки в сочинении. По его высказыванию музыка может быть порождена фантазией композитора и быть прилагаема к тому или иному тексту. «Иногда можешь фантазию себе обретше без тексту туюдже написать и сохранить концертов ради яже еще не в сем то в ином тексте положится». Это правило Н. Дилецкий назвал правилом атексталис. Иначе говоря это музыка, сочиненная вне богослужебного текста, которая затем может быть прилагаема к тому или иному песнопению, согласно субъективно чувственным ощущениям автора. По словам И. Гарднера подобное правило лишает богослужебное пение его самой сути и превращает его в элемент привносимый в богослужебное пение извне, что

свидетельствовало об обмирщении (секуляризации) церковного пения. «Этим произошел колоссальный коренной сдвиг самого принципа богослужебного пения» [41 78–79].

Как видим новая церковно музыкальная культура в трудах И. Коренева и Н. Дилецкого получила свое эстетическое и теоретическое обоснование. По отношению к созданной чуть ранее «Азбуке знаменного пения» Александра Мезенца они стали проводником иного пути развития богослужебного пения в России – пути его взаимодействия с музыкальным искусством

Виды партесного многоголосия. Обычно выделяется два его основных вида:

- партесные гармонизации традиционных роспевов (знаменного а также – киевского греческого реже – болгарского),
- свободные авторские композиции с использованием различных богослужебных текстов отдельные песнопения партесные концерты – более развернутые хоровые композиции или целые циклы, например, «Службы Божии» – ранние образцы партесной Литургии.

Партесные арчонизации. Ранние образцы партесных гармонизаций в некоторой степени можно рассматривать как особую специфическую форму, содержащую в себе признаки троестрочия и пар тесного пения. Иногда троестрочные песнопения превращались в партесные путем их некоторой переработки упорядочения голосоведения и добавления четвертого голоса чаще – дисканта. Нередко трехголосные партитуры внешне (ленточное голосоведение) можно уподобить строчному пению хотя ведущий голос в них уже не является путевым или демественным роспевом, а представляет собой вариант знаменного или киевского роспева. Вертикальные созвучия также свидетельствуют о принадлежности данных песнопений к иной стилистике. Пример песнопения сочетающего в себе черты раннего русского многоголосия и партесной гармонизации – «Вели кое славословие»,¹⁰⁴ основанное на киевском роспеве.

Отметим признаки партесных гармонизаций как стилевого явления второй половины XVII – первой половины XVIII веков.

Количество голосов – чаще всего 4, но делались обработки и для восьми и большего количества голосов.

Функции голосов были четко определены. Основной напев помещался в теноре (аналог «пути»). Здесь же само название партии напоминает о функции этого голоса в западноевропейском Средневековье и Возрождении, где тенору также поручался ведущий напев, положенный в основу музыкального произведения (лат. *tenere* – «держатель»). Нижний голос (бас), являясь гармоническим фундаментом, определял характер и последовательность созвучий. Нередко квинтовые ходы баса заполнялись восьмыми, что придавало подвижность голосу по аналогии с низом строчного пения. Альт и дискант образовывали верхние подголоски к основному напеву, находящемуся в теноре или могли дублировать напев в терцию сексту или дециму. Тенор и альт могли свободно перекрещиваться. И в соответствии с изложенными функциями голосов происходил порядок гармонизации бас, альт, дискант.

Текст обычно произносился одновременно во всех голосах. Такой тип партесного многоголосия Вл. Протопопов назвал «постоянным многоголосием» в отличие от «переменного многоголосия» с элементами полифонии имитации аккордового склада, одновременного и разновременного произнесения текста в разных голосах.¹⁰⁵ (Переменное многоголосие более характерно для свободных авторских композиций).¹⁰⁶

Гармонической основой песнопений служили мажорные и минорные трезвучия реже использовались секстаккорды доминантсептаккорд встречался лишь в каденции.

Тональными опорами служили каденционные обороты приходившиеся на окончание словесных строк. Эти обороты делили все песнопение на отдельные законченные отрезки. Общий тональный план отсутствовал и песнопение могло закончиться не в той ладотональной сфере, в которой началось.

В качестве примера гармонизации знаменного распева рассмотрим фрагмент догматика пятого паса «В Чермнем мори» (пример №9).

В теноре довольно точно изложен знаменный напев, правда можно заметить некоторое искажение конечной попевки долинка,

приходящейся на слоги **ся** и **но** **гда**. (При переводе в линейную нотацию вместо двух половинок ноты ля должна быть одна целая длительность) В мелодическом рисунке партии баса встречаются как кварто квинтовые ходы, определяющие основание вертикали, так и поступенное движение, в том числе и заполнение интервала квинты восьмыми длительностями. Движение партии дисканта фактически дублирует напев в дециму или сексту, а алыт в данном примере служит дополнительным голосом для заполнения вертикали.

В интервальных соотношениях по горизонтали преобладает диагоника, лишь в каденции присутствует вводный тон (на словах «иногда» где мажорное трезвучие **ре фа# ля** воспринимается как доминанта к неполному трезвучию на ноте «соль»).

Центральным созвучием является мажорное трезвучие соль си ре. Остальные мажорные и минорные созвучия можно рассматривать как принадлежащие к субдоминантовой и доминантовой сферам. Таким образом данная гармонизация знаменного распева несет в себе как черты русской средневековой культуры (практически точное воспроизведение распева диатоника опора на обиходный звукоряд), так и признаки новой партесной стилистики (консонирующая вертикаль использование вводного тона намеки на тональный план ладовую функциональность). Приводит подобная гармонизация к разрушению распева и соответственно канонической системы богослужебного пения или наоборот к новому этапу его развития в плане многоголосия – вопрос дискуссионный.

Круг знаменных гармонизаций составляют песнопения Октоиха, евангельские стихиры, догматики, неизменяемые песнопения Всенощной и Литургии. Установлено авторство некоторых гармонизаций, как например, Литургия знаменного распева, гармонизованная во всех 8 гласах Уставщиком хора государевых певчих диаков Стефаном Беляевым (рубеж XVII–XVIII веков). Гармонизованы главные песнопения Литургии, Единородный сыне, Херувимская песнь, Достойно есть.

Свободные авторские хоровые композиции Партесный концерт. Это авторские хоровые произведения с богослужебным или небогослужебным текстом. В частности могли встречаться тексты славильного характера, прославляющие победу Петра I в Полтавской битве, а также – комического или пародийного характера (яркий пример – пародийный концерт «Сначала днесь», сюжетом которого явилась жанровая сценка из жизни певчих) – [44 173–186]. Последнее более характерно для украинской традиции.

Нас же в первую очередь интересуют сочинения, написанные на богослужебные тексты. Это могут быть отдельные песнопения службы (тропари, кондаки, стихиры Октоиха, Праздников, песнопения Обихода), а также богослужебные циклы – «Службы Божии», утренние каноны (например, Воскресенский канон Н. Дилецкого).

Особо следует выделить жанр партесного концерта. Н.Дилецкий определяет термин концерт как «борение» голосов (что соответствует его переводу с латинского – «состязание») имея в виду контрастное сопоставление выделенной группы солистов (ансамбль) и всего хора (*tutti*). Ансамбль чаще всего бывает трехголосным в стиле канта. Слово партесный происходит от позднелат. *partes* – голоса и следовательно означает пение по хоровым партиям.¹⁰⁷

Русско-украинский партесный концерт по своей родословной восходит к венецианскому духовному концерту XVI в., звучавшего под сводами собора св. Марка. И. Барсова пишет, что «Венецианский стиль муз. письма отличает новая пространственная структура хорового и инструментального многоголосия. Наличие множества пространственных зон в архитектуре Сан-Марко (в т.ч. галерей и специальных балкончиков для музыкантов) способствовало рождению идеи многохорности. В многохорном музицировании, ставшем характерной чертой венецианской церковной музыки с 70-х гг. XVI в. участвовало 2, 3 или 4 хора, в зависимости от их количества число реальных голосов могло колебаться от 8 до 16¹⁰⁸». Подобная «многохорность» характерна и для партесного концерта. Наряду с этим немаловажным качеством в партесном

концерте присутствуют и некоторые иные признаки венецианского духовного концерта: регистровые тембральные контрасты отдельных партий групп хора, композиционных построений tutti – соло. Вступительные разделы пар тесных концертов по фактуре близки к инструментальным вступлениям в западноевропейских произведениях этого рода.

Связь с исторической эпохой. Если партесные гармонизации знаменного распева находятся как бы на грани двух эпох – Средневековья и Нового времени, то авторские свободные композиции – детище эпохи Нового времени и связаны с художественным стилем барокко, характерным для европейского искусства XVII – первой половины XVIII веков. Для хорового концерта эпохи «русского барокко» характерны орнаментальность и декоративность мелодии, музыкальная аффектность, использование музыкально-риторических фигур. Так, например, у Н. Дилецкого – трезвучия «ут ми соль» и «ре фа ля» можно рассматривать как средство отражения поляризованных групп аффектов.¹⁰⁹ В первом случае «музыка веселая», как аффект радости ликования веселья. Во втором «музыка жалостная», как аффект скорби, уныния, печали.

Ранее мы уже говорили об использовании музыкально-риторических фигур «восхождения» («взыде на небеса») и «нисхождения» («сниде на землю»). Тексты, повествующие о воскресении и восхождении у Н. Дилецкого, иллюстрируются восходящей мелодией («Воскресенский канон»). Слова типа «воспойте», «радуйся», «торжествуй» подчеркнуты виртуозными пассажами. А в концерте В. Титова «Днесь Христос на Иордан прииде» волнообразные фигурации в разных голосах на словах «Иордана касается», «Море виде и побеже» создают картину пробегающей по водной поверхности зыби.

Понятие авторства. Если в XVI веке мы с известной долей условности считали «авторскими» сочинениями «ин распевы», «ин переводы» Феодора Христианина, Василия и Саввы Роговых, Ивана Носа и др., то это было творчество в строгих рамках церковного канона. Здесь же происходит новое осознание роли автора в создании художественных произведений в плане свободного построения композиции

произведений, сообразующегося с индивидуальным восприятием канонических текстов. В партесных рукописях, относящихся к данному периоду, мы читаем «творение Василия Титова», «творение Николая Калашникова». В период со второй половины XVII по первую половину XVIII века насчитывается до 50 авторов партесных хоровых композиций, среди которых назовем имена Николая Дилецкого, Василия Титова, а также Николая Бавыкина, Николая Калашникова, Симеона Пекалицкого. Немалая часть партесной музыки этого периода анонимна, что свидетельствует о традиции эпохи Средневековья скрывать авторскую принадлежность.

Музыкально выразительные средства

Ритм. В древнерусском церковном пении, напомним, не было понятия тактовой системы как и понятия регулярного или симметричного ритма (двухдольности трехдольности и т.д.). Здесь же появляются двух, трех, четырехдольные размеры. Появляется тактовая черта ритмические обороты моторного плясового характера, быстрые речитации (скороговорки).

Состав голосов. Исходный состав – четырехголосие. Однако количество голосов может увеличиваться 8 голосов (каждая партия делится на два голоса), что было более характерно для будничных служб 12 голосов (три дисканта три альты и т.д.) – для праздничных Сверхмногоголосие достигается двойным или тройным составами хоров 24 голоса (двойной или четверной 12 голосный хор), 48 голосов (тройной 16 голосный или четвертной 12 голосный хор). Примеры сверхмногоголосия – два приветственных концерта Екатерине II которыми встречали императрицу в Ярославле в 1762 г. Существенно для партесной культуры то, что концерты допускали вариантность числа голосов – в зависимости от состава хора в конкретных условиях [165 94].

Фактура или тип многоголосия. Для разделов tutti характерно сочетание различных видов многоголосия гомофонно-гармонического (аккордовый склад), имитационной полифонии подголосочной полифонии и др. Для разделов, исполняемых «группой голосов», характерна трехголосная фактура, использовавшаяся во внехрамовой русской музыке

XVII века – кантах псалмах¹¹⁰ (два голоса звучащие в терцию и функциональный бас). В целом тип многоголосия авторских свободных композиций XVII–XVIII в том числе и партесных концертов охарактеризован Вл. Протопоповым, как переменное многоголосие – форма разнообразной многоголосной фактуры, включающая приемы имитационно полифонического характера аккордовые последования сопоставления групп голосов и tutti. Текст песнопения в голосах произносится одновременно объединение его происходит в туттийных разделах композиции, особенно в ее финальной части [121 21].

Количество частей в партесном концерте не было строго регламентировано. Форма концерта складывалась из контрастных эпизодов «борения голосов» групп солистов и хора tutti. Чаше всего концерты содержат три, пять, семь частей, но есть примеры сочинений как единого строения, так и включающие в себя большое количество частей

Примеры свободных авторских композиций – циклические сочинения Н. Дилецкого. Воскресенский канон типа хоровой сюиты из ирмосов и песнопений Пасхи, «Службы Божии», партесные концерты В. Титова «Златокованую трубу», «Рцы нам ныне», «Веселитесь праведнии», «Хвалите имя Господне» и др., являющиеся примерами духовной музыки в стиле «русского барокко». Иной стилевой окраской отличается музыка В. Титова к рифмованной Псалтири Симеона Полоцкого. Это стихотворное переложение всех псалмов Давида, сделанное в 1678 г. Стилистика музыки Псалтири напоминает украинское народное пение канты.

Итак, партесный стиль в России второй половины XVII первой половины XVIII веков явил собой принципиально новый этап развития богослужебного пения, когда благодаря его соприкосновению с музыкальным искусством богослужебное пение стало существовать параллельно с духовной музыкой. Если партесные гармонизации традиционных роспевов довольно близко соотносятся с богослужебным пением, то свободные авторские сочинения более принадлежат духовной музыке данной эпохи.

2. Богослужбное пение и духовная музыка эпохи «русского классицизма» второй половины XVIII – первой четверти XIX веков

Особенности культуры XVIII века, общая характеристика богослужбного пения и духовной музыки, хоровой концерт эпохи классицизма, концерт М. Березовского «Не отвержи мене во время старости», общая характеристика хоровых концертов Д. Бортнянского

Особенности культуры XVIII века. В истории России XVIII век – время утверждения абсолютной монархии¹¹¹. Начало XVIII века было ознаменовано проведением петровских реформ, что привело к радикальным изменениям в общественно политическом устройстве культуре и российском жизненном укладе в целом в том числе и в жизни православной церкви (упразднение патриаршества в 1721 г). После смерти в 1700 г. патриарха Адриана глава русской церкви не был избран, а был назначен местоблюститель патриаршего престола – митрополит Рязанский Стефан. Вместо патриаршества был учрежден Священный Синод или духовная коллегия (наравне с военной иностранной адмиралтейской и др.).

В годы правления Петра I создается ряд светских учебных заведений, где процесс обучения был направлен на будущую практическую деятельность. Так, например, в 1701 г. в Москве в здании бывшей Сухаревой башни (называлась в честь стрелецкого полка полковника Сухарева размещавшегося рядом) была основана Школа математических и навигационных наук. Из старших классов этой школы, переведенных в Петербург позднее, в 1715 г. была создана Морская академия (ныне Высшая военно-морская академия). Вслед за Школой математических и навигационных наук были открыты Артиллерийская Инженерная Медицинская и др. школы. Следует отметить, что Петра I больше интересовали математические науки кораблестроение и в меньшей степени гуманитарные науки и искусство.

Гуманитарная сфера более оживляется в период царствования Елизаветы Петровны (1741–1761). Так например огромное значение для культуры и образования имело создание в 1755 г. первого в России Московского университета. В 1757 г. была создана Академия художеств. При Елизавете Петровне также рождается первый русский профессиональный театр. В этот же период (1755) появляется и первая русская опера Цефал и Прокрио (автор либретто – А.Сумароков музыка – Ф.Араия). Во второй половине XVIII века получает распространение жанр комической оперы. Ее родоначальником в России считается композитор Василий Алексеевич Пашкевич (оперы – Несчастье от кареты, Скупой, Санктпетербургский гостинный двор и др.) Интересно отметить, что автором текста многих опер была сама императрица Екатерина II.

Таким образом для культуры XVIII века характерно утверждение светского начала в самых различных сферах жизнедеятельности. Если в отношении прошедшего XVII века речь шла о встрече двух эпох двух культур – Средневековой и Нового времени, начальной стадии «эмансипации» искусства, то в XVIII веке происходит дальнейшее разграничение церковной и светской культуры, господствует художественный стиль получивший название «русский классицизм». И здесь нельзя не отметить влияние идеологии французского Просвещения с его культом рационалистичности главенства знания и разума в жизни людей.

Общая характеристика богослужебного пения и духовной музыки. Итак, в рассматриваемый период с одной стороны в городах складывается преимущественно светская так называемая дворянская культура, с другой – в основном в монашеской среде, продолжает существовать традиционная православная культура России. Богослужебное пение XVIII века развивалось по двум руслам. С одной стороны в связи с упомянутыми выше социально политическими переменами происходила дальнейшая секуляризация церковного пения проявляющаяся по мысли И. Гарднера прежде всего в том, что «богослужение перестало восприниматься как самое **пение**» [41 166]. Это выражалось также в стирании мелодических

ритмических и гармонических различий между богослужебным пением и пением светским. То есть происходило постепенное перерождение богослужебного пения в духовную музыку.

С другой стороны продолжало существовать и традиционное направление («консервативная струя» – И. Гарднер), где пение является одной из форм самого богослужения. Если центром нововведений стал Санкт-Петербург, куда был переведен в начале XVIII века хор государевых певчих диавков¹¹², то Москва была носительницей и хранительницей богослужебно-певческого предания. Тем более, что синодальные певчие (бывшие патриархии певчие) были связаны уставом Московского Большого Успенского собора, занимавшего особое положение как бывшего кафедральным собором русского патриарха и как храм, где венчались на царство все русские государи. По словам прот. В. Металлова «Синодальный хор, находясь в рассматриваемое время в стороне от непосредственного на него иноземного влияния в старобитной Москве, искони строго державшейся древнеправославных церковных правил и предписаний и старинных издревле унаследованных отеческих обычаев – этот строго церковный русский хор продолжал сохранять в себе все особенности древнего патриаршего истинно народного православного церковного хора вполне гармонизировавшего по своему устройству качествам и характеру выполнения церковных песнопений со строгими формами и общим величавым характером древних кремлевских соборов» [41 159]. Традиционное церковное пение сохранялось и в некоторых монастырях России в частности в Саровской мужской пустыни¹¹³. И конечно же ревностно уставно певческой традиции держались старообрядцы

В середине XVIII века (1772 г.) согласно указу Священного Синода состоялось печатание богослужебно певческих книг с линейной нотацией Ирмолог, Октоих, Обиход, Праздники.

Однако ведущее положение в русской православной церкви в данный период занимало многоголосное пение стилистически связанное со светским искусством эпохи «русского классицизма» Этот период охватывает время от середины XVIII века (от начала царствования императрицы Елизаветы Петровны) до

1837 г. когда во главе. Придворной певческой капеллы был поставлен А.Ф.Львов.

Приезд России по приглашению императорского двора, начиная с 1760-х гг., итальянских музыкантов Б. Галуппи, Д. Сартти, Д. Чимароза, Д. Паизиелло, Т. Траэтта и др. способствовал освоению русскими музыкантами нового для них западноевропейского композиционного языка. Центром «итальянского светского влияния» (определение И. Гарднера) стала Придворная певческая капелла, ставшая образцом для русских церковных хоров в плане исполнительства и стиля. В творчестве итальянских композиторов появились первые образцы нового жанра – хорового концерта эпохи «русского классицизма» или классического хорового концерта пришедшего на смену барочному партесному концерту. Примеры – концерты Б. Галуппи «Готово сердце», «Суди Господи обидящая мя», «Услышит тя Господь», Д. Сартти «Радуйтесь людие», «Отрыгну сердце». Если говорить о эволюции жанра запричастного концерта (то есть исполнявшегося вместо причастного стиха), то нельзя не отметить тенденцию к его все большему обособлению от совершения богослужения соприкосновению с внехрамовой сферой. По словам И. Гарднера внимание прихожан переносится с восприятия уставного текста киновика (причастного стиха) на «сложную и эффектную музыкальную фактуру «концерта» и на певческую технику его исполнения». Сам же концерт, по мнению ученого, «по большей части не связан по смыслу с богослужебной темой данного дня не имел литургического богослужебного значения, а получил только значение музыкальное» [41 213]¹¹⁴.

Русские композиторы второй половины XVIII начала XIX веков (М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель, С. Десярев, С. Давыдов и др.) несомненно в той или иной степени оказались под стилистическим влиянием итальянцев. И в то же время настоящий этап истории церковного пения в России, думается, будет несправедливо сводить исключительно к «итальянскому влиянию». Прежде всего хочется заметить, что жанровое и стилистическое содержание авторских сочинений данного периода во многом связана со сложившимся к этому времени

противоречием между изначально церковным предназначением духовно музыкальных сочинений связанных с совершением богослужения стремлением русских композиторов «выразить в звуках мысль текста священных песнопений» (Д. Разумовский)¹¹⁵ и постепенным процессом секуляризации церковного пения влиянием тех или иных внешних стилевых проявлений.

Выделим три ведущих направления, наиболее ярко характеризующих разную степень близости или удаленности авторских хоровых сочинений, рассматриваемой эпохи от богослужения.

- 1) Стиль светской музыки эпохи классицизма,
- 2) Партесный стиль второй половины XVII – первой половины XVIII вв., выраженный прежде всего в широком использовании в церковном пении мелодико-гармонической структуры канта.
- 3) Традиции русского и украинского народного пения отголоски древних роспевов.

Рассмотрим каждое из этих направлений

К признакам стиля эпохи классицизма отнесем следующие особенности средств музыкальной выразительности

- мелодического рисунка и голосоведения – украшения (форшлагги) «изломанность» мелодической линии,
- гармонии ладотонального плана – преобладание гармонических оборотов с аккордами доминантовой функции нередко встречается тональная неустойчивость отклонения в родственные тональности. Наиболее яркий пример – С. Давыдов «Хвалите Господа», где почти в каждом такте происходит модуляция.

– жанровых и формообразующих элементов – использование тематизма и мелодико-ритмической структуры танцевальных жанров в частности менуэта (Д. Бортнянский концерт № 24 на словах «Не даждь во смятение ноги твоя»), стилизованного классического каденционного оборота (С. Давыдов «Единородный Сыне» на словах «безсмертен сый»). Обратим внимание на наблюдение М. Рыцаревой, касающееся со поставления итальянского и русского направлений в хоровом творчестве Д. Бортнянского. Так соотношение трио и хора tutti,

по мнению исследователя, есть порождение двух сфер музыкального искусства светского и духовного. «Идиллический нередко пасторальный и всегда одухотворенный нежной лирикой образный строй трио образует сферу изысканной камерности. Родство с оперным пением (особенно итальянским) несомненно особенно в мажорных произведениях» [139 126]. О влиянии на духовную музыку русских композиторов светского искусства пишет А. Лебедева-Емелина отмечая, что «в трактовке композиции музыкального цикла у Д. Бортнянского, В. Пашкевича, С. Дегтярева, С. Давыдова чувствуется твердая опора на систему современной им театральной драматургии – прежде всего выделение и подчеркивание в музыке контрастных образных сфер» [54 112].

Что касается влияния партесного стиля, выраженного прежде всего в использовании в духовно-музыкальных сочинениях XVIII века формы и фактуры канта, то это достаточно ярко представлено в творчестве А. Веделя (начало концерта «Покаяния отверзи ми двери» № 9 из Литургии № 1 «Отца и Сына».¹¹⁶

Подобие кантовому образцу проявляется и в построении херувимской песни в творчестве композиторов данного периода, единая смысловая линия богослужебного текста здесь дробится на отдельные строфы, подобно куплетной форме канта. Причем чаще всего мелодико-гармонический материал трех разделов тождественен, а пение после совершения Великого Входа «Яко да царя» обычно контрастирует предшествующему музыкальному материалу в плане динамики темпа нередко и тематизма. Подобное построение типично для херувимских песен Д. Бортнянского. Заслуживает внимание также наблюдение М. Рыцаревой о сходстве темы Херувимской песни из Трехголосной литургии с духовным кантом «Шедшие трие цари» [139 130]. Непосредственную связь авторских духовно-музыкальных сочинений данного периода с традициями древних роспевов православной церкви установить довольно трудно. Известны сочинения Д. Бортнянского с указаниями на киевский греческий болгарские роспевы («Дева днесь», «Ангел вопияше», «Да исполнятся уста наша» и др.).

Однако в эпоху русского классицизма» традиционная монодия еще не вошла в более или менее органичное взаимодействие с музыкально композиционными законами западноевропейского письма и сам распев, подчиненный законам симметричного ритма и ладо гармонического языка мелодически обедняется. С некоторой натяжкой можно отметить общность № 3 «Приидите поклонимся» из Литургии А. Веделя с одноименным песнопением киевского распева записанного в Синодальном обиходе в линейной нотации¹¹⁷. Интонации распева наиболее ярко выделяются на словах «приидите» и «поклонимся» в партии дисканта, хотя по тексту не совпадают с киевским распевом. Пожалуй с большим основанием можно говорить об общности № 5 «Аллилуия» из Литургии № 1 А. Веделя с сокращенным киевским распевом первого гласа.¹¹⁸ Так интонационное зерно киевского распева (трехступенная попевка до ре ми) просматривается в сочинении А. Веделя в ритмически измененном виде. Такие же характерные черты мелоса упомянутых композиторов как широта, распевность, вокальность скорее всего свидетельствуют о близости к народно песенной традиции.

Духовно-хоровой концерт эпохи классицизма Большое значение для формирования его стиля имели философско-эстетические идеи эпохи классицизма с его общеевропейским универсализмом отсутствием самобытно национального начала унификацией мышления и форм выражения что наиболее емко было сконцентрировано в мысли Н. Буало – «у разума одна дорога» [164 118].

Как же все эти идеи были претворены в музыке? Так для данного периода характерно строгое закрепление музыкально выразительных средств

- стабилизация хоровой фактуры вместо прежнего многообразия составов – классическое четырехголосие строго функциональное иногда с удвоением состава

- стабилизация и четкое оформление тактовой системы в которой произошел отбор определенных размеров 4/2 4/4 2/2 2/4 3/4 реже 6/8.

– становление четко дифференцированной шкалы темпов. Так, например, в концертах Д.С. Бортнянского мы видим типично классическую выстроенную шкалу темпов: очень медленно протяжно (Largo), медленно (Adagio), не скоро (Moderato), довольно скоро (Andante), скоро оживленно (Allegro).

С точки зрения цикличности и фактуры можно выделить три периода в развитии классицистского хорового концерта:

1) 1760–70 е гг. где господствует четырехчастный цикл с обязательной фугой в последней части (Б. Галуппи, М. Березовский),

2) Конец 1770-х – 80 е гг. где наряду с четырехчастным встречаются трехчастные и многочастные циклы, преобладает гомофонно-гармоническая фактура, практически исчезают хоровые фуги (Д. Бортнянский),

3) 1790 е гг. как этап стилистического синтеза по отношению к противоположным тенденциям двух предшествующих периодов (Д. Бортнянский, Д. Сarti, С. Дегтярев, А. Ведель и др.)¹¹⁹

Хоровой концерт М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» Творчество Максима Созонтовича Березовского (ок. 1745–1777) является одной из ярких страниц духовной музыки эпохи классицизма. Вершиной его довольно короткого творческого пути стал ныне широко известный и исполняемый хоровой концерт «Не отвержи мене во время старости». Концерт, написанный для четырехголосного хора на избранные стихи из 70 го псалма, получил высокую оценку исследователей. Так по словам И. Гарднера «Березовский дает классический образец паралитургического¹²⁰ концерта итальянского стиля в понимании русского православного музыкально весьма образованного композитора» [41 229]. Этот концерт – венец творчества композитора написанный им, по словам авторов исследования творчества М. Березовского, Е. Левашева, А. Полехина, «на грани высочайшего духовного подъема и морального трагического слома» [81 155]. Высокая художественная значимость настоящего сочинения обусловлена прежде всего органичным синтезом двух культур западной (развитая полифония имитационного склада, а также строгое

четыреголосие гомофонно-гармонического склада) и русско-украинской (интонации протяжной лирической песни). Западноевропейское влияние ощущается и в сходстве концерта М. Березовского со структурой итальянского мотетного пассиона. Хоровые номера такого пассиона обычно состоят из четырех общеупотребительных хоровых жанров *introitus* (вступительный хор скорбного характера), *turbae* (хор черни злобной толпы), *choralis* (молитва), *madrigalis* (обобщающий хор). Вот как проявляются жанровые признаки мотетного пассиона в концерте М. Березовского [81, 158].

Текст	Художественный образ	Жанр	Характерные признаки
1 Не отвержи мене	Скорбь и отчаяние	<i>introitus</i>	Медленное шествие
2 Пожените и имите его	Торжество врагов	<i>turbae</i>	Злое фугато
3 Боже мой не удалился	Молитва надежды	<i>choralis</i>	Хоровая речитация
4 Да постыдятся и исчезнут	Обличение и ожидание возмездия	<i>madrigalis</i>	Быстрая фуга

Драматургическое построение четырехчастного цикла в соответствии с содержанием строк псалма отражает личные переживания композитора, как бы предчувствие трагической развязки его жизненного пути.

I часть – представляет собой углубленное философское раздумье, содержит обращение к Богу о сохранении в старости душевной чистоты. Начинается в медленном темпе с протяжной лирической темы, проходящей во всех голосах по принципу фугато. Эти проведения исполняются ансамблем солистов (пример № 10). Тема с вариантами имитаций повторяется три раза, проходя в тональностях *a moll* *F dur* и вновь возвращаясь в исходную тональность *d moll*. Протяжная тема, исполняемая ансамблем солистов, чередуется с мощными и решительными аккордами хора *tutti* или отдельными имитациями хоровых партий.

Во II части меняется темп (скоро) и соответственно характер исполнения становится более решительный подобно истовой

молитве Богу. В плане хоровой фактуры здесь также большую роль играют разного рода имитации чередующиеся с аккордовыми построениями. Особо следует отметить «злое» фугато на словах «Пожените и имите его».

III часть контрастирует в темповом (более медленно) и динамическом (р) отношении. Преобладают гомофонно-гармонические построения хоральность.

IV часть – динамичная fuga. Более энергичен темпо-ритм. Четкая ритмическая пульсация восьмыми. Часть построена по всем правилам барочной фуги с экспозицией серединой и репризой. Основная тема проходит в тональности d moll с переходом в a moll тональный ответ – в a moll. Необходимо отметить интонационный контраст темы, звучащая истово энергично благодаря ритмической организации на словах «да постыдятся и исчезнут» и противосложения – декламационной интонации с характерным ходом вниз на ум 5 на словах «оклеветаючи душу», что можно охарактеризовать как выразительный прием иллюстрации богослужебного текста (пример № 11).

Общая характеристика четырехголосных концертов Д. Бортнянского. Выдающийся русский композитор Дмитрий Слепанович Бортнянский (1751–1825) является автором большого количества духовно-музыкальных сочинений на тексты Литургии св. Иоанна Златоуста и Литургии Преждеосвященных Даров («Ныне силы не бесныя», «Да исправится молитва моя», «Вкусите и видите»), двенадцатых праздников, великопостных песнопений. Ему принадлежат также и гармонизации традиционных роспевов преимущественно киевского и греческого. Помимо чисто творческой работы Бортнянский с начала 80-х гг. был тесно связан с деятельностью Императорской придворной певческой капеллы в 1796 гг. он был назначен управляющим капеллой а с 1801 г. – ее директором.

Будучи на посту директора Капеллы Д. Бортнянский стал добиваться того, чтобы хор был освобожден от обязанности участвовать в светских выступлениях, чтобы сосредоточить свою деятельность на церковном пении (разумеется в плане репертуара следуя вкусам Государя). И. Гарднер подчеркивает,

что Бортнянский несмотря на светское образование и годы обучения в Италии в атмосфере совершенно иной культуры, видимо сознавал, что участие в оперных спектаклях и пение богослужении – несовместимы [41 267 268]. При Александре I постепенно увеличивался состав Капеллы. Так в 1817 г. штат капеллы составлял 108 человек 24 штатных и 30 сверхштатных взрослых певчих и по столько же штатных и сверхштатных певчих мальчиков. Важно отметить в 1816 г. согласно Указу Императора на директора Капеллы возлагалась цензура всех духовно- музыкальных сочинений, допускаемых к исполнению в храме и разрешаемых к печати.

К жанру хорового концерта в творчестве Д. Бортнянского относятся 35 четырехголосных концертов (большинство из них написано в период с 1779 по 1797 гг.), 10 двухорных концертов, а также так называемые «хвалебные песни» – «Тебе Бога хвалим», из них 4 однохорных и 10 двухорных.

35 духовных концертное на 4 голоса пожалуй занимают центральное место в хоровом творчестве композитора являясь наиболее характерным воплощением музыкального стиля «русского классицизма» и в то же время свидетельством противоречивого взаимодействия богослужебного и светского элементов. Рассмотрим некоторые аспекты их композиции.

Тексты. Чаще всего в концертах Д. Бортнянского используются тексты Псалтири. Это могут быть избранные стихи из одного псалма (например, в концертах № 3 «Господи, силою Твоею возвеселится царь», Пс.20, № 21 «Живый в помощи Вышняго» Пс.90, № 34 «Да воскреснет Бог» Пс.67), а также из двух или нескольких псалмов. Так, например, в концерте № 12 «Боже песнь нову воспою Тебе» использовано по одному стиху из шести псалмов (143, 70, 115, 65, 39, 24). Подобные соединения стихов из различных мест Псалтири в довольно произвольном порядке вряд ли допустимы с канонической точки зрения, что также свидетельствует о приоритете музыкально-художественных задач над литургическими.

Наряду с псаломскими текстами Бортнянским использованы избранные стихи из Третьей книги Царств¹²¹ (концерт № . 26 «Господи Боже Израилев»), а также тексты из новозаветной

гимнографии, концерт № 6 «Слава в вышних Богу» (стихира Рождества Христова), концерт № 15 «Придите воспоим людие» (стихира из воскресной службы четвертого гласа Октоиха), концерт № 25 «Не умолчим ни когда Богородице» (тропарь богородичен).

Форма. Как мы уже отмечали ранее для эпохи классицизма характерна стабилизация и унификация форм концертов и функций отдельных его частей. В концертах Д. Бортнянского преобладают трех или четырехчастные формы, где границы частей обычно определяются смысловым окончанием стиха каденционным оборотом, иногда сменой тональности, контрастным сопоставлением темпов очень медленных (*Largo*) медленных (*Adagio*) и подвижных (*Andante Allegro*).

В. Холопова обращает особое внимание на стабилизацию двух функций хорового концерта как трехчастного или четырехчастного цикла функции быстрого финала и медленной трехдольной части, что сопоставимо с нормами венского сонатно-симфонического цикла. Исследователь отмечает своеобразие медленной трехдольной части, где происходит синтез элементов характерных для аналогичной части венской сонаты или симфонии. Соответствующие оттенки темпа (довольно медленно, медленно протяжно, очень медленно покойно) здесь сочетаются со свойствами менуэта (танцевальность ритма, нередко характерные приседания» с гармоническими задержаниями) и трио (фактура в виде параллельных терций или секст с басом, использование трех солирующих голосов) [164 124–125].

Фактура. В концертах Д. Бортнянского наблюдается в целом сбалансированное сочетание гомофонно-гармонического и полифонического склада (фуги фугато отдельных имитаций канонических проведений голосов подголосков и т.п.).

3. Богослужбное пение и духовная музыка середины XIX века

Богослужбное пение и духовная музыка в контексте государственной политики культуры и идеологии России 40–80 XIX века, петербургский стиль в богослужбном пении 40–50, начало возрождения древнерусского церковно-певческого искусства, духовно-музыкальное творчество П.И. Чайковского.

Богослужбное пение и духовная музыка в контексте государственной политики культуры и идеологии России 40–80-х гг. XIX века. По сравнению с предшествующими двумя столетиями в XIX веке в России не произошло каких-либо эпохальных общественно политических событий, непосредственно повлиявших на судьбу певческой стороны богослужения. Напомним, что в XVII веке таким событием в известной степени стало воссоединение Украины с Россией (1654 г.), положившее начало «постепенной, но быстрой секуляризации богослужбно-певческого искусства» [41 7], распространения многоголосного пения по западноевропейскому образцу в XVIII веке – это петровские преобразования, упразднение Патриаршества, также способствовавшие светскому влиянию на церковное пение.

Развитие России в XIX веке пошло по «особому пути», отличающимся от стран Запада. Страну миновали буржуазные революции, произошедшие в Англии, Франции и других западных государствах. В течение первой половины XIX века она сохраняла свое традиционное экономическое и социальное устройство, где огромную роль продолжала играть православная церковь, подчиненная светской власти. Характерно, что распоряжения, касающиеся вопросов церковного пения, не редко исходили непосредственно от Государя Императора (Указы Павла I 1797 г. и Александра I 1801 г. о запрещении петь концерты вместо киноника на Литургии, повеление Николая I об издании в 1848 г. «Обихода простого церковного пения», составленного А. Львовым).

Период развития богослужебного пения и духовной музыки в России XIX века условно можно разделить на две половины: до реформы 1861 г. и после. Для периода конца 30-х – 50-х гг. характерна главенствующая административная роль Императорской придворной певческой капеллы, директор которой имел монопольное право цензуры всех духовно-музыкальных сочинений, предназначенных для публикации и исполнения за богослужением. Для этого периода, обычно называемого «петербургским», характерна унификация форм церковного пения, образцом которого считалась четырехголосная гармонизация богослужебного певческого круга, выполненная А. Львовым.

60 начало 80-х гг. – это так называемый пореформенный период русской культуры. В произведениях литературы и музыкального искусства нередко возникают идеи о необходимости государственных преобразований, размышлений о выборе России, пути своего дальнейшего развития. Творческая деятельность великих русских композиторов второй половины XIX века: М. Мусоргского, Н. Римского Корсакова, П. Чайковского и др. начинается именно в 60-е гг. В связи с необходимостью понимания современных процессов и будущего России вырос интерес к историческим знаниям (труды историков С.М. Соловьева, В.О. Ключевского). В области церковного пения в этот период происходит осознание его национальной природы, с новой силой пробуждается наметившийся несколько ранее¹²² интерес к его истокам – древнему богослужебному пению. К этому времени относится научная и просветительская деятельность Д.В. Разумовского, В.Ф. Одоевского, Н.М. Потулова, появляется первый капитальный труд по истории церковного пения (прот. Д. Разумовский «Церковное пение в России» 1867 г.), предпринимаются попытки обрести «самый верный» способ гармонизации древних роспевов» [135 17].

2. Петербургский стиль в русском церковной пении 40–50-х гг. XIX века. По словам И. Гарднера стилистические основы петербургской школы церковного пения в середине XIX века были заложены А. Львовым¹²³, директором Императорской придворной певческой капеллы в 1837–61 гг., автором ряда

духовно-музыкальных сочинений, среди которых и по сей день часто исполняется за богослужением «Вечери Твоя тайная».

Занимая столь высокий государственный пост в течение 24 лет А. Львов, по словам И. Гарднера, «держал все нити технического стилистического и даже репертуарного управления церковным пением в России». Тем самым он значительно расширил толкование синодального указа 1816 г., где на директора капеллы (тогда Д.С. Бортнянского) возлагалась обязанность цензуры духовно-музыкальных сочинений, предназначенных для исполнения за богослужением [41 331]. В чем же заключалась административная деятельность А. Львова как главного законодателя богослужебного пения в русской церкви середины XIX века?

Во-первых, в строжайшей цензуре духовно-музыкальных сочинений, предназначенных для исполнения за богослужением, по сугубо музыкальным критериям правильности гармонии, образцом для которой служил немецкий протестантский хорал.

Во-вторых, в организации обучению регентскому делу способных певчих на базе Капеллы.

Административная деятельность А.Ф. Львова на посту директора Капеллы оценивается неоднозначно. С одной стороны, строжайшая цензура не могла стимулировать создания новых духовно-музыкальных сочинений, написанных вне вкусовой ориентации Львова, которому покровительствовал сам император. С другой стороны, по словам И. Гарднера, «в описываемое время меры принятые Львовым хотя и были крайне стеснительны для регентов и церковных хоров, были необходимы и благодетельны. Эти меры вели к прекращению того стилистического произвола, который царил в русском хоровом церковном пении, они внедряли в русских церковно-хоровых деятелях сознание, что в богослужебном пении, особенно в гласовом, нет места любительщине, а есть определенные правила, требуется систематическое и добросовестное исполнение богослужебно-певческих обязанностей, для чего нужны специальная подготовка и контроль свыше» [41 346]. Таким образом административная сфера деятельности А. Львова в какой-то степени

способствовала сохранению традиций русского богослужебного пения, как они понимались в эпоху господства многоголосия.

Эталоном «правильности» церковного пения стал составленный А. Львовым по повелению Государя Николая I в 1848 г. «Обиход простого церковного пения при Высочайшем Дворе употребляемую». Сюда вошли песнопения суточного круга богослужения (Всенощной Литургии), а также годового круга (Песнопения двенадцатых праздников). В музыкальном плане Обиход представлял собой четырехголосную гармонизацию так называемого «придворного напева», который представлял некое смешение сокращенных версий киевского и греческого роспевов. Подобные версии роспевов (или малые роспевы) сложились, по мнению В. Мартынова, в результате разрушения богослужебного пения как единой целостной системы, а также в результате появления многоголосного мышления, которое стало подчинять законам гармонии монодические принципы древних мелодий [89 159–160]. Характер гармонизации придворного напева в общем целом стал типичным для сочинений петербургской школы Вот ее признаки:

- 1) Строгое четырехголосие гомофонно-гармонического плана,
- 2) Мелодия помещается в верхнем голосе, а функциональный бас движется по квартам и квинтам либо остается на месте,
- 3) Широкое применение доминантсептаккорда и его обращений применение хроматизмов,
- 4) Допускалось изменение уставной мелодии роспева, если она не подлежала стереотипной хоральной гармонизации.

Содержащиеся в этом Обиходе гармонизованные для смешанного хора напевы быстро и прочно укоренились в практике русской церкви, энергично вытесняя местные напевы, сохранившиеся устным преданием. По словам И. Гарднера, благодаря принятию энергичных мер по распространению Обихода, «водворилось «единообразие (вернее однообразие и бесхарактерность) гласовых напевов во всей России». Эти напевы распространялись регентами прошедшими обучение в капелле.

Однако несмотря на покровительство императорского двора, активно содействовавшего успешному распространению Обихода во многих уголках России. Москва встретила подобные нововведения в церковном пении довольно настороженно. Митрополит Московский Филарет, хотя осторожно и дипломатично, всегда высказывал недоверие Петербургу в отношении уставности церковного пения. И. Гарднер приводит следующее высказывание Митрополита Московского Филарета: «Новый в церковной жизни Петербург представит ли довольно людей, имеющих знание опыт и вкус к церковной музыке более древней? Не с большею ли надеждою можно таких искать в епархиях более древних, в которых более сохранилась привязанность к древнецерковному, которыми не так решительно возобладал новый вкус» [41 357].

На основании синодального указа от 13 сентября 1848 года Обиход и переложения Львова были посланы в Москву митрополиту Филарету для рассмотрения их с точки зрения соответствия переложений древним напевам. Для этого митрополитом Филаретом был оставлен специальный комитет из знатоков как простого обиходного, так и нотного пения. И было отмечено в ряде случаев искажение древних напевов, использование так называемых «местных», то есть более поздних напевов, которые, как отмечалось, «было бы несправедливо ставить за образец, а через переложение в четырехголосную гармонию делать повсеместным тем паче в древней столице – Москве, где действительно от весьма древнего времени наших великих князей и царей существует столько обителей и приходских церквей и где потому древний напев при непрерывном богослужении мог сохраниться в большей точности до нашего времени» [41 362]. Среди композиторов петербургской школы, которые в большинстве своем были регентами церковных хоров, назовем Г. Ломакина, П. Воротникова, которых А. Львов привлек к составлению Обихода, а также прот. М. Виноградова, прот. П. Турчанинова¹²⁴, Г. Львовского.

Начало возрождения древнерусского церковно певческого искусства. С 60-х гг. XIX века мы видим начало того

движения, которое позже к концу столетия выльется в целое направление в русской духовной музыке. Именно к началу 60-х относится деятельность подвижников возрождения истоков русской национальной культуры, создания Общества древнерусского искусства открытие Московской и Петербургской консерваторий, а позже в конце 70-х – Общества любителей церковного пения. Необходимо отметить большую просветительскую деятельность во второй половине XIX века Русского музыкального и хорового обществ, Бесплатной музыкальной школы. К духовной музыке, особенно после сокрушения властных полномочий Императорской придворной певческой капеллы, обращаются крупнейшие русские композиторы – П. Чайковский, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков. То есть это эпоха расцвета музыкальной культуры России в целом.

В чем же нам видятся особенности проявления интереса к древнерусской культуре в этот период? Как одну из важнейших причин подобного проявления следует отметить неудовлетворенность состоянием церковной музыки в России, осознанную в данный период рядом деятелей русской культуры – композиторов, музыкальных критиков, общественных деятелей. Так, например, довольно частой критике подвергались сочинения композиторов эпохи «русского классицизма», Обиход придворный певческой капеллы, составленный под руководством А. Львова. И как противовес художественным стилям в основе, которых значительно место занимали элементы западноевропейской музыкальной культуры с начала 60-х гг., постепенно набирают силу иные тенденции, связанные с возвращением к исконно русской национальной христианской культуре, возрождением традиционных церковных роспевов. Так в 1865 г. при Московском Публичном (Румянцевском) музее было создано Общество древнерусского искусства. Приведем некоторые пункты его Устава определяющие цель и основные задачи.

§ 2. Цель этого Общества – собирание и научная разработка памятников русской древности и древнерусского церковного и народного искусства во всех его отраслях.

§ 3. В круг занятия Общества входит и общая археология преимущественно византийская, насколько она может способствовать разработке археологии отечественной.

§ 4. Особое внимание Общество обращает на распространение научных и практических сведений о древнерусской иконописи и древнерусском пении вообще, и на приведение в известность памятников этих обеих отраслей древнерусского искусства [135 95].

Центральной фигурой движения возрождения древнерусского искусства в начале 60-х гг. стал князь Владимир Федорович Одоевский (1804–1869) в последний московский период своей жизнедеятельности. Вопросы, связанные с церковным пением, занимали князя В. Одоевского еще во время его пребывания в Петербурге – период близкого общения с М. Глинкой, г. Ломакиным. Уже тогда В. Одоевского не удовлетворенною положением дел с церковным пением в Петербурге, волновал вопрос, почему в пении произошел отход от национальных традиций, каковы критерии, по которым можно судить «вот это наше настоящее старинное русское великорусское – или «это что-то не наше, не так, неправильно?» [135 52]

В то время не доставало теоретических сведений и исследовательских материалов о происхождении природе структуре традиционных распевов, значении крюковой нотации. Поэтому и В. Одоевский и М. Глинка и Г. Ломакин интуитивно чувствовали лишь необходимость мелодического приоритета в русском церковном пении, строгости гармонии без диссонансов. И, по мнению М. Глинки, путь к гармонизации распева шел через изучение западных церковных ладов.

К единомышленникам В. Одоевского в Москве принадлежали прот. Д. Разумовский, Н. Потулов. Напомним, что прот. Д. Разумовский создал первый фундаментальный труд по теории и истории церковного пения в России. Н. Потулову принадлежит гармонизация ряда песнопений из одноголосного синодального обихода в так называемом «строгом стиле». Напев остается в полной неприкосновенности ритмической и мелодической и сопровождается строго диатонической

гармонией из одних трезвучий (больших и малых) и их обращений. Ни диссонансов, ни хроматизма, ни модуляций Потулов не допускал. Недостатком гармонизации Потулова является некоторая тяжеловесность, проистекавшая от стремления понимать почти каждую ноту мелодии, как составную часть аккорда. Отсюда некоторое однообразие мелодического движения в средних голосах, как бы «привязанных» к общему гармоническому звучанию. То есть, по словам И. Гарднера, «Потулов исходил не из изучения музыкальной природы и форм гармонизируемых им напевов, а только из готовой школьной схемы, и гармонизовал каждую ноту напева, известного ему наизусть – опять-таки по правилам гармонии протестантского хора, считавшейся единственно возможной для русских церковных напевов» [41 421].

Тем не менее для своего времени эти гармонизации сыграли свое положительное значение как противовес деятельности С-Петербургской капеллы культивирования западноевропейского стиля. Прот. Д. Разумовский пишет, что в течение января – марта 1864 г. переложение Н. Потулова Литургии св. Иоанна Златоуста киевского распева исполнялось в храмах Москвы. «Оно (переложение Н. Потулова – А. К.) произвело самое сильное впечатление на всех слушателей к какому бы званию и состоянию они не принадлежали, были ли то православные иноверцы или даже простые читатели мнимой русской церковной древности. Все они осязательно чувствовали в гармонизации г. на Потулова глубокую христианскую древность, ту могучую силу пения, по которой оно освящено святыми отцами для богослужебного употребления» [135 129–130].

Проблема состояния церковного пения в России в целом и его гармонизации волновали и такого крупного музыкального критика как г. Ларош (1845–1904). Он признавал наличие в нашей церкви громадного богатства в виде древних распевов (в последней своей статье на эту тему он называл себя «контрреволюционером») и ратовал за гармонизацию распевов по типу богатой полифонической техники мастеров эпохи Возрождения «в стиле строгого контрапункта» [78 227].

Что же касается возрождения монодийного богослужебного пения как целостной канонической системы, то подобный вопрос в данную эпоху к сожалению не ставился в числе основополагающих. Хотя нельзя не отметить, что при непосредственном участии прот. Д. Разумовского впервые в России был издан «Круг церковного знаменного пения» в безлинейной крюковой нотации в шести частях: I – Октоих, II – Обиход Всенощного Бдения, Триоди Постной и Цветной, III – Обиход, Литургия Св. Иоанна Златоуста, Литургия Преждеосвященных Даров, IV – Праздники V – Трезвоны VI – Ирмологий (СПб 1884–1885 гг.) Но в целом, за исключением немногочисленных высказываний прот. Д. Разумовского, П. Воротникова о предпочтительности унисонного пения перед пением гармоническим [135 123 138–139], традиционные роспевы более рассматривались как материал для создания авторского произведения в противовес «итальянскому» стилю композиторов эпохи «русского классицизма». Характерно, что г. Ларош с одной стороны справедливо указывал на наличие огромного богатства древних роспевов, но с другой стороны – сетовал что наша церковная музыка в течение веков «не возвышалась над уровнем одноголосного пения» [135 150]. Позднее уже в начале следующего – XX века, А. Преображенский заметил, что само понятие «древнего» пения в данный период было «каким то таинственным сим волем чего то лучшего и чистого, но как всякий символ – он недостаточно ясно рисовался уму людей увлекавшихся им» [135 140].

Духовно-музыкальное творчество П.И. Чайковского. Обращение к духовной музыке одного из величайших русских композиторов Петра Ильича Чайковского связано с целым рядом обстоятельств связанных как с художественными процессами происходящими в церковном пении и русской культуре в целом так и с личностно творческими факторами Богослужебно-хоровые сочинения П. Чайковского можно назвать вершиной духовной музыки не только XIX века, но и предшествующих периодов ее становления и развития от середины XVII столетия. По словам А. Никольского Чайковский стал первым вдохновителем движения, переживаемого духовной музыкой в

начале XX века (то есть Нового направления – А. К.) и поэтому влияние гениального русского композитора на развитие русской духовной музыки заслуживает отдельного разговора.

Духовно-музыкальное творчество П. Чайковского невелико по общему объему, но тем не менее представляется достаточно емким. Им создано два богослужебно-хоровых цикла – Литургия св. Иоанна Златоуста ор.41 (1878) и Всенощное бдение ор. 52 (1881), а также несколько отдельных сочинений написанных в 1884–1885 гг. и после смерти композитора, вошедших в единый сборник «Девять духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора». Сборник включает в себя следующие сочинения 1. Херувимская песнь № 1, 2. Херувимская песнь №2, 3. Херувимская песнь №3, 4. Тебе поем, 5. Достойно есть, 6. Отче наш, 7. Блажени яже избрал. 8. Да исправится, 9. Ныне силы небесные. Чуть позже был написан хор «Ангел вопияше», не вошедший в данное собрание.

Как известно, замысел и создание хорового цикла Литургии, явившегося первым опытом создания композитором духовно-музыкального произведения, приходится на рубеж 1877–78 гг. – период тяжелых жизненных потрясений переживаний, когда по словам самого композитора, казалось «нет исхода». Именно к этому времени относятся его размышления о «с детства вложенных поэтических представлениях, о всем касающемся Христа и его учения» [166 214].

Религиозно философские взгляды П. Чайковского достаточно подробно освещены в статье М. Рахмановой «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» [131], где автором дан анализ духовно-музыкальных сочинений композитора. Так, например, в письмах к Н. фон Мекк периода 1877–78 гг. раскрывается сложная и противоречивая картина отношения композитора к православной вере, сомнения в догматах, связанные с внутренней борьбой в душе композитора в сложный период его жизни – борьбой между «скептицизмом», внушаемым «критическим процессом ума» с одной стороны, и поисками примирения душевного покоя, обращаясь ко Христу «с мольбою в горе и благодарностью в счастье» [166 214] – с другой. Поэтому трудно не согласиться с выводом М Рахмановой

о несомненной связи создания такого масштабного сочинения в сфере духовной музыки как Литургия Иоанна Златоуста с потребностью великого композитора выразить свои личностные чувства ощущения переживания. Так по словам М. Рахмановой именно «лирический личностный пафос сомнения и надежды определил образный строй Литургии и потому она сохраняет для со временного слушателя свою притягательную силу» [131 68]. Подобную мысль высказывает и Вл. Протопопов: «Чайковский создал свое творение по сокровенному желанию выразить то душевное настроение, которое ощущал после пережитых тревог и волнений» [121 104]¹²⁵. Таким образом в музыке Литургии не мог не проявиться субъективно личностный мотив в сочетании с эмоционально экспрессивным стилем композитора, что объективно соответствует внехрамовой ориентации данного хорового цикла. Однако, определяя значение сочинений Чайковского для развития духовной музыки в России, следует иметь в виду, что несмотря на их внехрамовую ориентацию по целому ряду признаков эти сочинения создавались для исполнения за богослужением. И поэтому важно посмотреть насколько характерные признаки духовной музыки, обусловленные индивидуальным художественным почерком композитора, взаимодействуют с признаками канонического богослужебного пения ориентацией на специфику храмового богослужения.

П. Чайковский с должным вниманием относился к богослужебной стороне духовно-музыкальных сочинений. И Литургия св. Иоанна Златоуста, и Всенощное бдение полностью соответствуют чинопоследованиям данных богослужений. Интересно заметить, что в названиях номеров цикла Литургии указаны не исполняемые песнопения – «Единородный Сыне», «Святой Боже» «Достойно есть» и проч., а соответствующие им моменты священнодействия чтения молитв Священного писания (см., например, № 3 «После Малого Входа», № 5 «После Чтения Евангелия», № 11 «После слов «Изрядно о Пресвятей"» и др.). Отдельные номера Литургии можно рассматривать как «малые циклы», объединяющие родственные по смыслу или по связи с

наиболее значимыми моментами совершения богослужения песнопения (№№ 3, 5, 14, 15).

Что же касается задачи музыкального воплощения богослужебных чинов, их связи с певческой традицией, то этот вопрос по разному разрешен в каждом из крупных циклов композитора. Так в своих письмах периода 1878–1881 гг. композитор с одной стороны критически отзывался о церковной музыке конца XVIII – начала и середины XIX вв., которая по его словам мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон со всем строем православной службы» [167 238]. Однако в первом из созданных духовно музыкальных циклов – Литургии св. Иоанна Златоуста Чайковский не ставил задачей цитирование уставных роспевов. Лишь изредка встречается интонационная перекличка с ними. Так, например, Вл. Протопопов указывает на схожесть «ладовой области ре – ми – фа» в «Приидите поклонимся» и «Святый Боже» с напевом из Супраського ирмологиона 1638 г. [121 107]. Можно также отметить интонационную перекличку упомянутого мотива со «Святым Боже» киевского роспева из Синодального обихода нотного пения (примеры № № 13, 12). Думается, что интонационные переклички с традиционным монодийным пением, в том числе и в других местах, во многом связаны самим характером мелодического дарования великого композитора. Так, органически присущие художественному стилю Чайковского певучесть, широта мелодического дыхания, во многом близки русской народной песенности, в семантической памяти которой возможно сохранились отголоски «попевочного фонда» знаменного роспева. Следует принять во внимание и тонкость интуиции большого художника, схватившего суть литургического мелоса на основе своего церковного слухового опыта.

В то же время в Литургии П. Чайковского трудно не ощутить личностно-субъективного мотива, выраженного в эмоциональной насыщенности мелодизма и гармонии драматической напряженности отдельных номеров (например, «Святый Боже»). Думается, что эти качества не в последнюю очередь способствовали выходу литургийного цикла за хрупкую грань

произведений, предназначенных исключительно для совершения богослужения. Вынесение этого сочинения на концертную эстраду¹²⁶ позволяет судить об относительной самостоятельности, обособленности от священнодействия данного литургийного цикла. Поэтому Литургию Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского следует также рассматривать как один из важных этапов на пути расслоения жанра духовной музыки на храмовую и внехрамовую (концертную) ветви. Хотя еще раз отметим, что в данный период духовно-музыкальные сочинения создавались композиторами для исполнения за богослужением.

Во Всенощном бдении П. Чайковский несколько иначе подошел к певческому материалу, о чем свидетельствуют слова самого композитора: «В Литургии я совершенно подчинился своему артистическому побуждению. Всенощная же будет попыткой возратить нашей церкви ее собственность насильно от нее отторгнутую. Я являюсь в ней вовсе не самостоятельным художником, а перелагателем древних напевов» [168 130–131]. Наверное неслучайно в издании Всенощного бдения значится подзаголовок – «Опыт гармонизации богослужебных песнопений» [168 67].

Немало пришлось потрудиться композитору над составлением общего плана музыкальной композиции хорового цикла в соответствии с чинопоследованием Всенощного бдения, включающим в себя немало изменяемых песнопений: «В этом океане ирмосов, стихир, седальнов, катавасий, богородичнов, троичнов, тропарей, кондаков, экзапостилариев, подобных степенных – я совершенно потерялся и просто до сумасшествия иногда дохожу. И решительно иногда не понимаешь, где, что, как и когда!» [168, 148]. П. Чайковский фактически был первым композитором, пытавшимся создать хоровой цикл Всенощного бдения, которой представлял бы собой музыкально-стилистическое единство. Поэтому в процессе работы над циклом Чайковский обращался за консультацией к проф. Московской консерватории прот Д. Разумовскому и священнику Николаевской церкви в Каменке А. Тарнавичу.

Итак, музыка Всенощного бдения построена на гармонизации традиционных роспевов – знаменного, греческого, киевского. Каждый из них занимает примерно равное место на протяжении цикла, однако исследователи подчеркивают особое внимание композитора к древнему знаменному роспеву, так как в данную эпоху переложения чаще делались с поздних и местных роспевов [169 13]. Сам цикл состоит преимущественно из неизменяемых песнопений службы (предначинательный псалом кафисма «Блажен муж», «Свете тихий», Полиелей и др.), но наряду с этим композитором гармонизован целый ряд кратких молитвословий (ектении, вечернии и утренние воскресные прокимны и др.), а также «воззвахи», утренние припевы «Бог Господь» с тропарями. То есть наряду с гармонизацией негласовых песнопений композитор уделяет значительное внимание огромному пласту обиходного осмогласия.

При выборе роспева композитор опирался на Обиход нотного пения¹²⁷, поэтому сами мелодии роспевов в той или иной степени соответствуют именно этому источнику. В кратком предисловии П. Чайковский четко и конкретно объяснил свой подход к обработке роспевов: «иные из этих подлинных церковных напевов я оставил неприкосновенными, в других позволил себе некоторые незначительные отклонения, в третьих же, наконец, местами вовсе уклонился от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства. При гармонизации церковных мелодий я держался тесных границ, так называемого строгого стиля, т. е. безусловно избегал хроматизма и лишь в самом ограниченном числе случаев позволял себе употребление диссонирующих звукосочетаний» [169 68].

Таким образом гармонизации П. Чайковского существенно отличаются от господствовавшего в середине XIX века петербургского стиля. Опора на трезвучия секстаккорды, как главных, так и побочных ступеней, преобладание субдоминантовой сферы, свобода голосоведения в целом отличают гармонический стиль Всенощного бдения.

Что касается «Девяти духовно-музыкальных сочинений» 1884–1885 гг., то здесь как пишет М. Рахманова, видятся разные

подходы к воплощению «церковного стиля». «В некоторых случаях композитор в гармоническом отношении придерживается «строгого стиля», но оживляет его скромными небольшими имитациями. Так написаны «Тебе поем», «Достойно есть», а также первая из трех Херувимских, сочиненных Чайковским по заказу государя (Александра III – А. К.) для придворной капеллы. Напротив, несколько менуэтный ритм и гармонические задержания на сильных долях во второй Херувимской заставляют воспринимать ее как стилизацию «под Бортнянского». Зато в третьей, написанной на мотив в характере канта, Чайковский продолжает достижения Всенощной в плане воспроизведения своеобразного церковного многоголосия с терцово-секстовыми параллельными ходами голосов» [131 72].

Новагорский поиск П. Чайковского в жанрах духовной музыки стимулировал обращение к ним и других композиторов его эпохи (что, разумеется, было также связано с изменением общей атмосферы в деятельности Придворной певческой капеллы с уходом с поста ее директора в 1883 г. Н. Бахметева и назначением управляющим капеллой М. Балакирева). Так, по поручению обер-прокурора Священного Синода К. Победоносцева, Капелле предстояла работа по созданию Нового Синодального Обихода, где мелодические образцы максимально приближались бы к древним роспевам. Работу коллектива преподавателей Капеллы возглавил Н. Римский-Корсаков, привлеченный М. Балакиревым к работе в Капелле в качестве помощника управляющего. Так было создано «Пение при Всенощном бдении древних роспевов», вышедшее в свет в 1888 г. В течение 80 – начала 90-х гг. XIX века Н. Римский-Корсаков довольно интенсивно работал над созданием духовно-музыкальных сочинений. Среди них – 22 обработки древних роспевов и более поздних церковных напевов и 18 свободных авторских сочинений (два цикла избранных песнопений, Литургии, песнопение Кто есть сей Царь Славы, исполненное при освещении Храма Христа Спасителя в Москве в 1883 г., двухорный концерт «Хвалите Господа с небес» и др.).

В обработках уставных роспевов композитор использовал приемы изложения, характерные для народно-песенного

творчества (как, например, вариационность), а также полифонические средства, что явилось новым шагом в гармонизации роспевов по сравнению с предшественниками. Как одно из важнейших качеств стиля гармонизаций Н. Римского-Корсакова, Н. Плотникова отмечает, что в отличие от Всенощной Чайковского, где композитор учитывает особенности древних роспевов, «но не приближается к народной музыке», Римский-Корсаков «делает этот шаг навстречу народному творчеству. Из своего богатейшего слухового опыта он черпает самобытнейшие формы гармонического и хорового воплощения древних роспевов» [113 16]. Все это подготавливало почву для дальнейших художественных поисков в жанрах духовной музыки, воплотившихся в творчестве композиторов Нового направления на рубеже XIX–XX веков.

4. Новое направление в духовной музыке на рубеже XIX–XX веков

Особенности русской культуры на рубеже XIX–XX веков, сущность и стилевые особенности Нового направления, московская и петербургская школы, жанровая панорама и стилистика духовно-музыкальных сочинений, Литургия и Всенощное бдение С. Рахманинова.

Особенности русской культуры на рубеже XIX–XX веков. Исторический период рубежа XIX–XX веков точнее 1890–1917(1918) гг. довольно сложный для осознания во всей его противоречивости как в политической составляющей так и в плане совершенно удивительных процессов, происходивших в русской культуре и искусстве. Этот период нередко называют русским духовным Ренессансом, за которым также закрепилось метафорическое наименование «Серебряный век». При всем многообразии художественных течений эстетических платформ характерных для искусства данного периода необходимо отметить ярко выраженную русскую национальную основу в творчестве ряда композиторов писателей художников влияние религиозной философии Вл. Соловьева, С. Булгакова, В. Розанова, Н. Бердяева и др. Идеи Всеединства Богочеловечества (Вл. Соловьев) правдоискательства думается немало способствовали появлению религиозно нравственных тем в искусстве в том числе и в музыке Так наиболее ярко и непосредственно христианские мотивы проявились в одной из вершин музыкального искусства начала XX века опере Н. Римского Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» кантатах С. Танеева «Иоанн Дамаскин» «По прочтению псалма» симфонической увертюре Н. Римского Корсакова «Светлый праздник» с использованием тем из пасхальных песнопений Более опосредованно христианская тема прозвучала в поздних произведениях П. Чайковского – опере «Иоланта» шестой симфонии и др.

Одним из характерных художественных признаков культуры данной эпохи становится диалогичность, взаимодействие или

синтез разных видов художественного творчества – литературы, изобразительного искусства, музыки. «Россия – молодая страна и культура ее – синтетическая культура», писал в статье 1912 года Александр Блок, – «Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте, тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике. Так же неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга философия, религия, даже – политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием, церковный обряд находит отголосок в музыке» [73 15]. И здесь важно отметить, что синтетическая природа, диалог различных культурных эпох стилей, художественных пластов были характерны и для духовной музыки рубежа XIX–XX веков, исторического периода получившего наименование Новое направление.

Сущность и особенности художественного стиля Нового направления. Итак, что же является Новым направлением в русской духовной музыке, как оно связано с русской культурой данного времени и предшествующими эпохами в развитии церковно певческого искусства? Этому вопросу посвящено немало научных трудов, прежде всего в серии томов «Русская духовная музыка в документах и материалах», издаваемых с 1998 г., а также – Истории русской музыки в 10 томах, где в 10 Б томе Новому направлению посвящен большой раздел, написанный М. Рахмановой [130 392–456]. Так, согласно исследователю, выражение «Новое направление» входило в научно-исследовательский оборот постепенно. В необходимом контексте впервые оно было использовано общественным деятелем и педагогом С. Рачинским в статье 1881 г. «Народное искусство и сельская школа». С. Рачинский пишет, что потребность в стройном осмысленном истинно-православном богослужении «должна вызвать в нашем музыкальном искусстве Новые направления».

Затем термин «Новое направление» появляется в статье С. Смоленского в газете «Московские ведомости» в 1900 году «Об

оздоровлении программ духовных концертов в Москве», где известный исследователь и общественный деятель уже использует данное слово сочетание в контексте творческих поисков композиторов данного периода. «Нельзя конечно утверждать, чтобы новые авторы успели сказать в области русского духовно-музыкального творчества столь много, чтобы создать новое направление, имеющее быть надолго руководительным для гармонизации и для разработки древних роспевов, как равно и в области свободного сочинения. Несомненно однако, что перед этими новыми сочинениями и переложениями вполне бледнеют не только вдохновения Багрецовых Веделей и пр., но и отживших свое время «классиков» по правде сказать уже забытых на три четверти своих сочинений» [130 394].

И наконец, уже в качестве программной разработки, термин «Новое направление» появился в самом названии статьи свящ. М. Лисицына «О новом направлении в русской духовной музыке» (1909), где о нем пишется как о вполне сформировавшемся художественном явлении. И это явление, по словам М. Лисицына, представляет собой «не плевелы, а истинный расцвет тех добрых семян, которые были посеяны на нашем клиросе, предшествующими эпохами начиная с принятия в нашей стране христианства» [130 395].

Временные рамки этого периода можно определить достаточно четко. Так, например, его начало на наш взгляд связано с приходом в 1889 г. на пост директора Московского Синодального училища выдающегося ученого медиевиста и педагога просветителя Степана Васильевича Смоленского, деятельность которого была направлена в первую очередь на преобразования в учебно-воспитательном процессе, а также на организацию концертно-просветительской работы, проведение научных исследований, собирание древних рукописей и др. Конец настоящего периода в истории церковно-певческого искусства в России, как известно, связан с изменением государственно политического строя разрушением общественных устоев в 1917–1918 гг. наступлением эпохи богоборчества.

Характеристике и анализу различных аспектов Нового направления также посвящено немало работ исследователей как свидетелей данного явления, так и наших современников. Так, например, уже упоминавшийся церковный композитор и критик начала XX века М. Лисицын, к важнейшим факторам Нового направления относил «уважение к церковно обиходной мелодии», диатонизм, «умелое пользование церковным текстом», «самостоятельное творчество в духе обиходных роспевов», а в более глобальном аспекте – единство музыкально творческого процесса в России, имея в виду взаимосвязь духовно-музыкальных произведений с художественными формами европейской музыки XIX века [121 113–114]. Исходя из этого можно констатировать, что главным фактором Нового направления стало диалектическое взаимодействие двух противоположных процессов с одной стороны – возвращение к истокам богослужебного пения к древним уставным роспевам с другой стороны – «заметное соприкосновение музыки церковной и музыки светской» [51 22]. Иными словами – синтез древних богослужебных форм с художественными формами профессиональной музыкальной культуры XIX века. Обычно выделяют три основных источника Нового направления:

- Традиционные роспевы,
- Народно песенное творчество,
- Опыт отечественной профессиональной музыки.

Назовем следующие признаки использования традиционных роспевов в авторских сочинениях конца XIX – начала XX веков:

- использование подлинных роспевов (столпового греческого киевского демественного и др.) или мелодико-ритмических структур (попевок, мотивов интонационных оборотов), напоминающих характер роспева (поступенность движения, малый диапазон, упругий ритм и т. п.),
- использование фактуры с признаками монодии (унисон, октавные удвоения, выдержанный тон на фоне мелодии в двухголосии),
- псалмодирование (чтение нараспев) на фоне статичного или развитого многоголосия,

– сочетание симметричного и несимметричного ритма, подчиненного словесному тексту.

Типичной для стиля Нового направления является связь с русской национальной основой, как выражение взаимопроникновения древнего церковного и народно-песенного элемента. Общий стержень у них – хоровая а саррел-ная основа Н. Компанейский так отмечает их связь «В церкви и на улице русский народ песни начинает запевами в церкви – головщик демественник, а на улице заводит запевальщик. В церкви поет хор (лики), а на улице хоровод. Хор припевает слова канонарха, хоровод же отвечает на возгласы запевальщика. Хор и хоровод сперва поют раздельно на два клироса или на две станицы и затем сходятся на середину вместе. Мелодия, запетая головщиком, повторяется или подхватывается как в народной песне, затем главная мелодия украшается подголосками [135 478]. Подобной точки зрения придерживался и С. Смоленский, о чем было сказано во второй главе¹²⁸.

Опыт отечественной профессиональной музыки, расцвет которой приходится на вторую половину XIX века, также не мог не оказать влияние на авторское духовно-музыкальное творчество. Это было характерно для духовной музыки второй половины XIX – начала XX века, начиная с сочинений П. Чайковского, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, а затем А. Гречанинова, А. Чеснокова, П. Чеснокова, С. Рахманинова, А. Никольского может быть в меньшей степени А. Кастальского. Здесь необходимо отметить использование богатейших средств художественной выразительности профессиональной светской музыки: ладогармонического языка, нюансировки, динамики, агогики, тембральных вокальных красок, а также музыкально драматургических приемов характерных для оперно-симфонических произведений¹²⁹, тяготение к монументальности хорового письма крупным формам. Большое значение имеет тот факт, что к жанрам духовной музыки обращались композиторы масштабного дарования крупной творческой индивидуальности с их богатейшим личностным потенциалом выражением в строгих канонических рамках духовного сочинения своих сокровенных чувств переживаний.

Московская и петербургская школы Нового направления. Для эпохи Нового направления была характерна активизация деятельности музыкально-православной общественности по многим направлениям. Это и организация духовных концертов, духовно-музыкальное образование, научно-исследовательская, работа публицистика – выступления в печати композиторов, критиков, священнослужителей регентов и т. п. по широкому кругу вопросов церковно-певческого искусства. Все это не могло не стимулировать создания большого количества духовно-музыкальных сочинений, как циклических (по приблизительным подсчетам более 50), так и отдельных – более 1000.

Различаются московская и петербургская композиторские школы (ветви) Нового направления.

Особую историческую роль в Новом направлении сыграла Московская композиторская школа, о чем писал А. Преображенский, подчеркивая ее тесную взаимосвязь с Синодальным училищем церковного пения и Синодальным хором. Постоянно участвуя в богослужениях Большого Успенского Собора, где в отличие от Петербурга веками сохранялось «внимательное отношение к уставной стороне церковного пения», хор, по мнению исследователя, «был до известной степени связан исторической певческой традицией» [120 117–118]. Современные исследователи также определяют сущность московской композиторской школы «влиянием мощного пласта национальной традиции, который неминуемо «втягивал в себя» любого автора, писавшего в певческих жанрах православной церкви» [133 20]. Среди композиторов московской школы необходимо назвать С. Рахманинова, А. Кастальского, А. Никольского, А. Гречанинова, П. Чеснокова, Вик. Калиникова, К. Шведова, Н. Голованова. Все они в той или иной степени были связаны с Синодальным хором и училищем церковного пения. К петербургской ветви Нового направления принадлежат Н. Черепнин, Н. Компанейский, С. Панченко, М. Лисицын.

Жанровая панорама духовно-музыкальных сочинений. Своеобразие жанровой панорамы авторских сочинений Нового направления мы рассмотрим по двум критериям:

– практическое предназначение (храмовое или внехрамовое),

– принадлежность к тем или иным жанрам формам (циклы, отдельные сочинения).

О неоднозначности вопроса практического предназначения духовно-музыкального сочинения уже шла речь при рассмотрении литургийного цикла П. Чайковского. При всей очевидности тенденции к жанровому расслоению на храмовую и внехрамовую ветви думается, что рассматривать ее следует в первую очередь в понимании и представлении композиторов данного периода. А они были далеко не однозначными. Так, например, для А. Гречанинова церковь была не только местом встречи с Богом не только «домом молитвы», но и местом встречи с настоящим и высоким искусством. Вот что он писал по этому поводу в журнале «Хоровое и регентское дело»: «Единственное место, где народ и по сие время еще имеет общение с настоящим чистым искусством – это церковь. Дело насаждения чистого искусства нужно начинать именно с церкви потому, что как раз здесь-то легче всего «уловлять» народ [129 194–195]. Что же касается концертного исполнения духовной музыки, то по словам М. Рахмановой, и для посетителей духовных концертов музыка воспринималась именно в богослужебном контексте, подобно молящимся в храме [130 398]. Поэтому лишь с определенной долей условности можно судить о соответствии духовно-музыкальных сочинений той или иной жанровой ветви. К богослужебной ветви очевидно принадлежат гармонизации обработки традиционных роспевов А. Кастальского, творчество которого довольно близко стоит к церковному клиросу многие духовно-музыкальные произведения П. Чеснокова, одного из самых исполняемых «клиросных» композиторов и по сей день.

Среди песнопений концертной ветви особенно выделяется «Демественная литургия» А. Гречанинова, внехрамовый характер которой был однозначно определен самим композитором. Первый вариант Литургии им был написан осенью 1917 г. для тенора и струнного оркестра, органа, арфы и челесты. Сам композитор так рассказывал о своем замысле:

«Существует немало любителей, для которых большое удовольствие – сесть за фортепиано и попеть что-нибудь из церковной музыки. Отчего бы не сочинить для них какое-нибудь песнопение для одного голоса с аккомпанементом фортепиано? Написал «Святый Боже». Новая форма родила и новые возможности, и я с увлечением стал продолжать работать дальше. Написал все главнейшие песнопения литургии, дав ей древнее название «Демественной», то есть домашней¹³⁰. Я писал ее осенью 1917 года во время большевистского восстания в Москве. Горьковатость музыки «аллилуиа» в запричастном стихе, несоответствующая может быть значению этого слова, и объясняется ужасными переживаниями связанными с этой эпохой» [50 129]. Однако в подобном виде «Демественная литургия» существовала недолго. Для любительского музицирования она была слишком сложна, да и сам смысл текста не согласуется с «домашним» пением. Поэтому, оказавшись в Париже, композитор доработал ее до настоящей концертной формы. В новой редакции Гречанинов к 8 сольным номерам прибавил 4 хоровых, плюс новое соло баса с хором в «Сугубой ектении». В этой редакции Литургия впервые была исполнена 25 марта 1926 г. К произведениям концертной ветви однозначно можно отнести и сочинение Н. Толстякова «Придите ко Мне» для солиста (альт), распевającego отрывки из евангельских текстов (что не представляется возможным в условиях богослужения) с хором аккомпанирующим солисту.

Среди жанров форм духовной музыки Нового направления выделим циклические и отдельные сочинения. Сами циклы могут представлять собой богослужебное чинопоследование (Литургия, Всенощное бдение, Венчание Панихида) или могут включать в себя произведения объединенные общей темой образами. Так, например, цикл А. Гречанинова «Страстная седмица» включает в себя песнопения, поющиеся в разные дни седмицы на разных службах суточного круга, и поэтому не может считаться единым чинопоследованием. Другой пример тематического построения хорового цикла – сочинение П. Чеснокова «Ко Пресвятой Владычице», состоящее из богородичных песнопений, поющихся на разных службах.

Богослужбные циклы Литургии и Всенощного бдения (полные или с избранным составом песнопений) были особенно распространены в творчестве композиторов Нового направления, в чем мы видим продолжение линии П. Чайковского на создание музыкально «единородного» последования службы. Так, например, перу П. Чеснокова принадлежат четыре цикла Литургии, три цикла Всенощного бдения, А. Гречанинова – три Литургии (в том числе «Демественная»). Всенощное бдение С. Панченко – три Литургии, две Всенощных, А. Никольского – две Литургии Всенощная, Н. Черепнина – две Литургии хоры из Всенощного бдения. К жанрам Литургии и Всенощного бдения обращались также С. Рахманинов, А. Чесноков, В. Ребиков, К. Шведов, М. Ипполитов-Иванов.

Среди отдельных сочинений следует упомянуть жанр духовного концерта, заменивший собой причастный стих. В отличие от концерта эпохи классицизма (М. Березовский, Д. Бортнянский) с довольно четкой регламентацией темпов ритма фактуры, духовный концерт Нового направления трактуется более свободно. Его характер чаще всего лирико-повествовательный (С. Рахманинов «В молитвах неусыпающую Богородицу», Вик. Калинин «Камо пойду», А. Гречанинов «К Богородице прилежно» и др.). Особое внимание уделял этому жанру А. Никольский, его перу принадлежит более 20 духовных концертов. Их отличает «великое разнообразие форм и жанровых разновидностей, все они не похожи один на другой каждый исключительно индивидуален» [88 34].

Немалое место в творчестве композиторов занимали гармонизации переложения традиционных роспевов. Здесь пальма первенства безусловно принадлежит А. Кастальскому. По словам М. Рахмановой, «стиль Кастальского отличается и наибольшей чистотой и цельностью и наибольшей, условно говоря «аутентичностью» даже в самых сложных его композициях, многотонкой выдумки в раскрытии роспева, но нет никаких вневсестильных «излишеств» [130 438439]. Значительное внимание малым формам свободных авторских композиций

уделяли Вик. Калинин, А. Никольский, П. Чесноков, М. Лисицын, Н. Компанейский, Н. Голованов и др.

Литургия и Всенощное бдение С.В Рахманинова. Духовно музыкальное наследие величайшего русского композитора С. В. Рахманинова включает в себя хоровой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» написанный композитором в 20-летнем возрасте в 1893 г.,¹³¹ а также два крупных богослужебных цикла – Литургию св. Иоанна Златоуста ор.31(1910) и Всенощное бдение ор. 37 (1915), ставшие художественной вершиной Нового направления. Всенощное бдение для многих современников композитора явилось едва ли не самым воплощением «русского духа» в сложном и тревожном мире первой половины двадцатого столетия.

Итак, обратимся к духовно-музыкальным сочинениям Сергея Васильевича Рахманинова, к его двум крупнейшим хоровым циклам Литургии св. Иоанна Златоуста и Всенощному бдению.

Мелодико-интонационный строй рахманиновской Литургии, как известно, не связан непосредственно с традиционными роспевами. И здесь явно напрашивается аналогия с Литургией П. Чайковского, которую Рахманинов внимательно изучал и на которую в известной степени ориентировался (о чем есть немало упоминаний в его переписке с А. Кастальским). И для Чайковского и для Рахманинова русская мелодика была душой и сердцем их творений и неудивительно, что в мелосе духовных сочинений С. Рахманинова словно оживают детские впечатления композитора, связанные с новгородской землей легендарными рекой Волхов и озером Ильмень монастырским пением, колокольным звоном, казавшимся будущему великому музыканту чем-то необыкновенным.

Характер храмового богослужения в Литургии Рахманинова пожалуй довольно ярко ощущается в № 2 «Благослови душе моя Господа», где солирующий алыт произносит нараспев текст 102-го псалма на фоне тягуче монолитного движения остальных голосов в № 4, а «Во Царствии Твоем», (двухорное) структурно напоминающем богослужебное антифонное пение в № 6 «Господи спаси благочестивыя и Святый Боже» с несимметричной ритмикой синтезом знаменной мелодики и

народной песенности. Вл. Протопопов также отмечал, что о храмовом характере Литургии Рахманинова свидетельствует и наличие в цикле целого ряда разделов, непосредственно связанных с диалогом алтаря и клироса возгласов священнослужителей и ответа на них хора певчих. Это Великая ектения (№ 1) Сугубая и последующие ектении (№ 7), а также прочие молебные прошения, входящие в состав других разделов литургийного цикла [121 139–140].

Элементы концертности думается во многом связаны с опытом профессиональной музыкальной деятельности С. Рахманинова и как пианиста, виртуоза, дирижера и как композитора, создавшего немало шедевров в самых разных жанрах. Стремясь в звуковых красках передать сущность и характер того или иного песнопения, автор широко использует самые различные средства музыкальной выразительности. Так, например, на протяжении всего хорового цикла С. Рахманиновым дается свыше 100 указаний в отношении темпа динамики, штрихов характера исполнения тембральных красок тех или иных его разделов. Кульминационный раздел Евхаристического канона, где происходит таинственное претворение хлеба и вина в Тело и Кровь Христову в музыкальном воплощении великого композитора, характеризуется органичным сочетанием интонаций близких традиционному церковному пению с приемами внехрамовой музыкальной культуры (№ 12 «Тебе поем»). Яркий пример – использование соло дисканта (сопрано) на словах «Боже наш» в качестве выразительной тембровой краски, накладывающейся на постепенно затухающее хоровое звучание последних девяти тактов этого песнопения (согласно авторской ремарке хор может исполнять эти такты с закрытым ртом). Внехрамовая сфера Литургии также хорошо прослушивается в № 3 «Слава Отцу и Единородный», № 5 «Придите поклонимся», № 8 «Иже херувимы» исполненных яркой эмоциональной экспрессии изобразительности. Так В. Протопопов сравнивал мелодический разлив Херувимской песни со струей родника [121 148].

Всенощное бдение, написанное пятью годами позже «Литургии», является новым качественным этапом в

воплощении композитором богослужебной темы. При детальном анализе этого выдающегося сочинения русской духовной музыки следует учитывать и время его создания (начало первой империалистической войны) и особенности характера творчества Рахманинова в этот период (усиление трагедийной линии, создание сочинений, являвшихся непосредственным откликом на происходящие события как, например, произведение для голоса и фортепиано «Из Евангелия от Иоанна»). В музыкальном плане Всенощное бдение С. Рахманинова на новом историческом этапе продолжает линию П. Чайковского на обращение к исконной собственности православной церкви. Не случайно это сочинение С. Рахманинов посвятил памяти С. Смоленского, который неоднократно пытался подвинуть композитора на духовно-музыкальную стезю¹³². В распевных мелодиях поданных С. Рахманиновым в разнообразнейших приемах гармонизации широкое использование народно-песенных приемов подголосочности сфокусировано все ценное, что позволило считать это сочинение подлинным шедевром настоящим художественным открытием. То есть Всенощное бдение С. Рахманинова словно подводит некий итог дискуссиям об «особом стиле» гармонизации древнерусской монодии? длившимся в церковно-музыкальной среде примерно с середины XIX века.

Как и П. Чайковский, С. Рахманинов изучал традиционные распевы (знаменный, киевский, греческий) по Обиходу нотного пения, изложенному квадратной нотой и предоставленному композитору А. Кастальским. Такие разделы Всенощной С. Рахманинова как «Благослови душе моя Господа» (греческий распев), «Свете тихий», «Ныне отпускаеши» (киевский распев), «Хвалите имя Господне» и «Благословен еси Господи» (знаменный распев) являются примерами блестящей художественной обработки уставной распевной мелодии, что подробно освещено в трудах известных наших ученых XX века: Вл. Протопопова, А. Кандинского, Ю. Келдыша и др. Однако следует заметить, что в каждом из упомянутых разделов Всенощного бдения совершенно по разному взаимодействуют элементы богослужебно-певческой традиции и светской

музыкальной культуры. Если № 2 «Благослови душе моя Господа» представляется довольно близким духовному строю православного богослужения своей внутренней сосредоточенностью мистическим воспарением над всем суетным мирским, то № 8 «Хвалите имя Господне», № 9 «Благословен еси Господи», № 12 «Славословие великое» представляют собой скорее всего выразительные музыкально-эпические картины. Так № 9, включающий в себя воскресные тропари «Ангельский собор» и именуемый, упомянутыми исследователями «духовной драмой» [61 109–110], «сюжетной поэмой» [121 170], впечатляет сочетанием смысловой наполненности звучания знаменного распева с красочными тональными сопоставлениями разнообразием полифонических приемов способствующих живописанию евангельского повествования о Воскресении Христа, прихода ко гробу жен мироносиц для совершения обряда миропомазания. А №№ 8 12 характеризуются масштабностью хорового звучания неким подобием развернутых оперных сцен колокольностью. Тонкое взаимодействие богослужебного и внехрамового элемента проявляется и в несколько необычном музыкальном решении № 1 «Придите поклонимся», на основе песнопения исполняющегося священнослужителями в алтаре. С. Рахманинов написал этот раздел для смешанного хора tutti, превращая его в торжественный эпический пролог, тем самым словно предвосхищая концертную ориентацию всего цикла. Но при этом в песнопении сохраняются элементы «церковного стиля», близость мелодического материала, попевок знаменного распева (хотя данный раздел целиком построен на авторском оригинальном материале), октавные удвоения, параллелизмы в голосоведении и др. Таким образом уже в самом начальном разделе цикла явно просматривается общая идея – в создании обобщенно-поэтического образа православной службы, где пение нередко становится самодовлеющей структурой, относительно обособленной от богослужения, но при этом сохраняется немало элементов «церковности» близости к православной певческой традиции.

Итак, сложное переплетение традиционного и новаторского канона и эвристики в духовной музыке Рахманинова свидетельствует о неоднозначности жанровой ориентации сочинений рубежа XIX–XX веков. Тем не менее Литургия и Всенощное бдение С. Рахманинова, являясь кульминационным этапом развития авторской духовной музыки данного периода, вобрали в себя все ценнейшее, что было накоплено в русской художественной культуре за многие века, непосредственно или опосредованно воплощая при этом свет Христова вероучения.

5. Богослужбное пение и духовная музыка в XX веке

Богослужбное пение и духовная музыка советского периода 20-х – 70-х гг., богослужбное пение на рубеже XX–XXI веков, монодия и многоголосие, возрождение знаменного пения, жанровая панорама внехрамового направления духовной музыки в аспектах формообразования текстовой основы образно-тематического содержания, состава исполнителей.

Богослужбное пение советского периода 20-х – 70-х гг. XX век и его острые противоречия во многих аспектах жизни и существования человека, отчетливо проявившиеся в истории России видимо еще очень долгое время будут предметом неоднозначных оценок тех или иных событий явлений. Грандиозные свершения в области индустрии науки и техники значительные достижения в области образования культуры социальной сферы с одной стороны, и экологические катастрофы мировые войны, и локальные военные конфликты периоды богоборчества, и коренной ломки общественных взаимоотношений с другой – все это представляет собой довольно сложный контекст развития музыкального искусства советского периода, а также начавшегося в последней четверти XX века процесса возрождения православной культуры.

Богослужбное пение советского периода до недавнего времени не было в фокусе внимания исследователей. Как-то уж прочно вошла в сознание мысль о том, что ход развития русской духовной музыки был прерван Октябрьскими событиями 1917 года, разрушение храмов и уничтожение духовенства, непрестанный идеологический прессинг со стороны государства – все это привело, как пишут исследователи, «к полной разрухе и упадку богослужения» [110 65]. О том, что XX век был трагичен для Русской Православной Церкви, свидетельствует и прославление в сонме святых более 1000 новомучеников, пострадавших за Христа. Однако всестороннее и непредвзятое историческое исследование этого сложного периода русской церкви думается еще впереди. Несмотря на гонения,

богослужебная жизнь теплилась, в не закрывавшихся храмах и монастырях и отрадно, что в последнее время наблюдается все больший интерес к состоянию церковного пения в названный период. Прежде всего хотелось бы упомянуть о сборниках «Трудов Московской регентско-певческой семинарии»,¹³³ в которых содержится немало воспоминаний, в том числе и архивных материалов о композиторах регентах, общем состоянии богослужебного пения в разные годы советского периода. Этой же тематике также был посвящен ряд дипломных работ учащихся МРПС.

Пожалуй, что еще преждевременно делать какие-либо обобщения или выводы о церковном пении 20–70 гг. Одним из первых вопросов, который возникает при подходе к изучению богослужебного пения и духовной музыки советского периода, это вопрос о возможной преемственности художественных принципов Нового направления в духовных сочинениях, написанных после Октябрьской революции. И здесь нельзя не упомянуть о Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 52 виднейшего деятеля и историографа Нового направления А. Никольского, созданной композитором в 1921 г. М. Рахманова, давая высокую оценку этому литургийному хоровому циклу, отмечает, что данное сочинение указывает путь, в котором могло бы далее двигаться Новое направление [130 443 сн. 28]. Однако исследователь творчества А. Никольского Л. Малацай совершенно справедливо замечает, что замысел этого талантливое сочинения входит в противоречие с канонической традицией. Интонации высокого душевного напряжения, преобладающие в главных песнопениях литургийного цикла («Трисвятое», «Херувимская песнь», «Тебе поем») являются выражением субъективных чувств композитора, словно его «размышления о происходившем с православием в период послереволюционного хаоса в период, когда рушилась главная опора человека в жизни – вера» [87 291]. В данном контексте дальнейший путь развития Нового направления, реализовавшийся уже в нынешнее время на рубеже XX–XXI веков, представляется в ярко выраженном расслоении духовно-

музыкального сочинения на богослужебную и внехрамовую (концертную) ветви.

Среди представителей младшего поколения Нового направления, писавших духовную музыку вплоть до середины XX века, следует назвать Н. Голованова. Занимая высокий музыкальный и государственный пост главного дирижера Большого театра СССР, он в то же время продолжал писать духовно-музыкальные сочинения, что называется в стол. Согласно диссертационному исследованию А. Полторухина индивидуальный стиль композитора отличают масштабность с опорой на сочные гармонии полнозвучные аккорды. И его исполнительская деятельность советского периода как оперно-симфонического дирижера накладывала свой отпечаток на духовно музыкальное творчество. «Признаки театрализации и симфонизации хорового письма проявляются в мелодизации всех голосов партитуры, сопоставлениях хоровых групп их переключках и активном взаимодействии, что вызывает сходство некоторых фрагментов головановских песнопений с массовыми хорами из опер М. Мусоргского и А. Бородина» [116 18]. Что же касается тематики духовных сочинений Голованова характерно, что в зрелый период своего творчества, пришедшийся на 30–40-е гг., композитор обратился к песнопениям посвященным истинным заступникам Руси – Богородице, свт. Николаю, преп. Серафиму Саровскому. А рядом с датой песнопений, написанных в годы Великой Отечественной войны, стоит авторская пометка «Скорбные дни войны» [49 249].

В традициях Нового направления писали также авторы первой половины XX века, чьи сочинения более представляли собой богослужебную ветвь – священномученик прот. Георгий Извеков (расстрелян в 1937 г.), регенты и композиторы Г. Рютов, Я. Чмелев. Из представителей поколения середины XX века, писавших для клироса, назовем регента и композитора А. Третьякова, среди известных сочинений которого – цикл степеней на восемь гласов второй половины XX века – свящ. Николая Ведерникова, регента хора Московской духовной академии архимандрита Матфея (Мормыля) – большого знатока и признанного мастера гармонизаций монастырских напевов.

Значительная заслуга в сохранении богослужебного пения принадлежит регентам, в столь непростое время всецело отдававшим свои силы и талант церковному клиросу. Исследователи выделяют двух видных московских регентов второй половины XX века: регента Патриаршего собора в Елохове В. Комарова и регента Храма иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» Н. Матвеева. Оба регента включали в службу как свободные авторские композиции, преимущественно XIX – начала XX веков, так и обработки и гармонизации роспевов. В регентской деятельности Н. Матвеева обращение к свободным авторским сочинениям по-видимому преобладало. Как «уникальное событие в московской жизни» известный регент А. Пузаков называет исполнение хором Н. Матвеева за богослужением «Всенощного бдения» С Рахманинова. По словам А. Пузакова этот цикл хор Н. Матвеева исполнял довольно регулярно с конца 50-х гг.

Богослужебное пение на рубеже XX–XXI веков. Изменение политической ситуации в России в 80-х гг. способствовало возвращению русского народа к православию как в плане вероисповедания, так и духовно нравственного мировоззрения. Легализация различных сфер деятельности церкви – богослужения катехизации и образования миссионерского движения, книгопечатания, научно-исследовательской работы всколыхнула мощную волну интереса к этому по истине необъятному полю деятельности со стороны композиторов, исполнителей, слушателей, преподавателей, ученых. В преддверии празднования эпохальной даты, 1000-летия Крещения Руси (1988 г.), появилось большое количество новых хоровых коллективов (преимущественно камерных), состоящих чаще всего из студентов и выпускников музыкальных учебных заведений. Началось интенсивное освоение неведомых им ранее содержания стилистики музыкально-выразительных компонентов духовной музыки. С этого же времени стали ежегодно проходить в Москве фестивали духовной музыки с привлечением большого количества хоровых коллективов разных направлений и составов: взрослых и детских, профессиональных и любительских, светских и клиросных и т. п.

Все это не могло не стимулировать создание большого количества новых духовно-музыкальных произведений. И нынешний период довольно интенсивного развития богослужебного пения и духовной музыки в самых разных ее жанровых проявлениях уже получил в научной литературе наименование Новейшее направление или *Nova musica sacra* [51 22]. Подобное наименование невольно вызывает параллели с Новым направлением, имея в виду активность и многообразие различных видов деятельности на благоправославной культуры. И существенным фактором, рассматриваемой эпохи становится новый этап взаимодействия пересечения исторических путей, развития двух ветвей русской церковно-певческой культуры богослужебного пения и духовной музыки, их относительной о взаимопроникновения, что однако не означает смешивания или тождества понятий.

Сегодня богослужебное пение существует в двух основных разновидностях монодия и многоголосие в самых различных его стилевых проявлениях. Так одной из важных особенностей культурно-исторического контекста бытования богослужебного пения в России конца XX – начала XXI веков становится восстановление поруганных святынь – храмов, монастырей, а также создание новых православных общин. Подобное интенсивное возрождение церковно-приходской жизни требует подготовки новых кадров священнослужителей, регентов, певчих и тем самым – порой создает вполне благоприятные условия для восстановления связи времен возрождения богослужебно-певческих традиций возрождения древнерусского монодийного пения, прежде всего на основе знаменную роспева. В отличие от Нового направления, когда знаменное пение рассматривалось преимущественно в археологическом научно-исследовательском и художественно-музыкальном контексте, как материал для создания многоголосных сочинений в нынешний период, начиная примерно с 90-х годов прошлого века, происходит постепенное возвращение знаменного пения на законное место – клирос православной церкви. Да, монодийное пение сегодня далеко еще не всегда и не везде воспринимается как богослужебно-певческий язык Русской Православной Церкви, а порой

рассматривается как атрибут церковного раскола или является поводом для всяческих нестроений в церковной жизни. И все же нельзя не отметить, что знаменное пение из состояния некоего фантома постепенно превращается в самую настоящую реальность регенты и певчие разных поколений сегодня проявляют пылкий интерес к его практическому воплощению на клиросе. Особенно активно в этом направлении работает Общество любителей древнерусского (церковного) пения во имя святителя Иова, созданное в 2003 г.¹³⁴ Другая разновидность нынешнего бытования богослужебного пения – многоголосие. Сегодня многоголосное пение включает в себя как различные гармонизации переложения или обработки обиходных напевов, так и авторские хоровые сочинения разных эпох, в том числе и современных композиторов. И если так называемое обиходное направление, где в определенной степени ощущается упорядоченность мелодической структуры (опора на систему распева или напева осмогласие), связано с канонической основой богослужебного пения, то авторские хоровые сочинения допускаемые при исполнении за богослужением (так называемое репертуарно концертное направление) являются сферой взаимодействия богослужебного пения и духовной музыки. Здесь границы этих понятий представляются довольно расплывчатыми. В качестве примеров духовной музыки конца XX века можно привести Литургию святого Иоанна Златоуста. В Кикты, где композитор стремился воссоздать атмосферу богослужения в украинском православном храме начала XX века, авторские сочинения диакона С. Трубачева, священника Н. Ведерникова, С. Потокиной и др. Общая картина формирования современного клиросного репертуара дана в работе С. Хватовой «Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий». Проведенное автором социологическое исследование выявило широкий спектр, включаемых в богослужение песнопений как обиходных, так и авторских [160 145]. В самом же принципе отбора тех или иных сочинений для их исполнения на клиросе многое зависит от общей музыкально-литургической культуры священноначалия и самих регентов и певчих.

Жанровая панорама внехрамового направления духовной музыки. Что же касается внехрамового направления духовной музыки, то в рассматриваемый период это направление практически выделилось в самостоятельную жанровую сферу сочинений библейско-христианской тематики, которые по целому ряду признаков предназначены для исполнения во внебогослужебной обстановке. Рассмотрение всего огромного многообразия сочинений названной жанровой сферы, думается, будет целесообразным по следующим критериям:

- формообразование,
- текстовая основа,
- образно тематическое содержание,
- состав исполнителей.

Немалый интерес представляет рассмотрение духовно музыкальных сочинений рубежа XX–XXI написанных в самых различных **жанрах формах**. В данный период довольно широко представлен циклический жанр форма с развитым драматургическим началом и композиционным построением. Как дань традиционному направлению в русской духовной музыке представляются жанры формы связанные с богослужебным чинопоследованием прежде всего Литургии и Всенощного бдения. Среди авторов литургийного цикла на рубеже XX–XXI веков мы встречаем имена Н. Сидельникова, В. Успенского, В. Агафонникова, Н. Корндорфа, А. Киселева, Г. Дмитриева, Д.В. Смирнова и многих других композиторов, выстраивающих музыкальную композицию сочинения исходя из индивидуально личностного восприятия чинопоследования главного православного богослужения. Так, например, в музыкальной композиции Литургии св. Иоанна Златоуста Н. Сидельникова явно ощутим контраст двух ее частей, соответствующих циклам песнопений Литургии оглашенных и Литургии верных. Если в первой части названного сочинения ощутима стилевая ориентация на традиции Нового направления (синтез древнего распева и народно песенных интонаций), то во второй части преобладают элементы музыкальных стилей весьма далеких от православной традиции («золотой ход» валторн, эллиптические

обороты, характерные для эпохи романтизма, джазовая стилистика и т.д.). А характерной особенностью литургийного цикла В. Успенского является наличие ярко выраженной музыкально-смысловой кульминации, приходящейся на Символ веры (№ 7 «Верую»), по замыслу композитора воплощающим одну из центральных идей Литургии – идею духовного единства людей, исповедующих православную веру. Жанр. форма Всенощного бдения в свое время получивший совершенное воплощение в творчестве П. Чайковского, А. Гречанинова, С. Рахманинова представлен сочинениями Г. Дмитриева, В. Успенского, Р. Леденева и др.

Иную жанровую группу составляют циклические формы, изначально не связанные ни с богослужением, ни с храмовой традицией, хотя их разделы нередко содержат новозаветную гимнографию или даже тексты Священного Писания (апостольские послания, псалмы, пророчества и т.д.). Так, основу немалого количества сочинений составляют такие крупные формы светской музыки, как кантата или оратория (назовем к примеру кантату № 6 «Литургическое песнопение» Ю. Буцко для хора и оркестра на канонические церковно славянские тексты, ораторию «Русские страсти» А. Ларина для солистов хора и ударных). Следует также упомянуть и о новых разновидностях такого фундаментального жанра светской музыки как опера, где сакральная тема вошла в органичное целое со спецификой данного жанра. Так появились опера оратория г. Дмитриева «Святитель Ермаген», оперы Р. Щедрин «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова», неоднозначные с точки зрения жанрового стиля и формы.

Но все же преобладающей разновидностью в названной жанровой группе является хоровой цикл а *carrella*, предполагающий свободное композиционное построение и разновариантность последования песнопений, псалмов, молитв, отрывков из Священного Писания, других богослужебных и небогослужебных текстов. Принципы цикличности здесь как правило соотносятся с индивидуальным замыслом композитора, его религиозным мироощущением, особенностями художественного стиля. Назовем два хоровых цикла из восьми и

шести песнопений Н. Каретникова, «Рождественские фрески» В. Кикты, «Чудотворные лики» Ю. Фалика, наконец, один из самых значительных опусов духовно-хоровой музыки конца XX века – «Неизреченное чудо» г. Свиридова. В каждом из названных сочинений можно найти свой индивидуальные мотивации построения драматургической линии создания художественной цельности. Так, например, три хора из цикла «Рождественские фрески» В. Кикты на богослужебные и фольклорные тексты «Коляда», «Таинство странное вижу», «Христос рождается» – тематически объединены праздником Рождества Христова. А различные по содержанию и молитвенному характеру песнопения из шестичастного цикла г. Свиридова «Неизреченное чудо» скорее всего выстроены по принципу эмоционально-чувственного восхождения к «тихой» кульминации – заключительному хору на текст ирмоса девятой песни канона Великой субботы, давшему наименование всему циклу «Неизреченное чудо».

Если рассматривать текстовую основу сочинений библиейско-христианской тематики, то здесь можно выделить три вида текстов:

- канонические богослужебные тексты,
- свободно воспроизводимые богослужебные тексты,
- небогослужебные тексты.

Свободное воспроизведение богослужебных текстов композиторами – принадлежность исключительно внехрамовой сферы. И мотивировка каких-либо изменений в каноническом тексте может быть самой разной, диктуемой контекстом самого сочинения, определенными авторскими задачами (Г. Свиридов «Песнопения и молитвы»). Примеры использования небогослужебного текста – А. Рыбников Литургия оглашенных с включением поэзии Серебряного века, В. Рубин Концерт для хора сопрано арфы и флейты на стихи Б. Пастернака «Звезда Рождества».

Образно-тематическое содержание духовно-музыкальных сочинений мотивирует выбор композитором необходимых текстов из Священного Писания богослужебных книг – Октоиха, Минеи месячной, Постной и Цветной Триоди, Молитвослова, а

также небогослужебных текстов. Наверное неслучайно для многих композиторов рубежа XX–XXI веков свидетелей, происходящих общественно-политических, экономических и природных катаклизмов стали особенно близки темы апокалипсиса, покаяния, сердечного сокрушения в грехах и жажды духовного очищения. Так, например, книга Откровения святого апостола Иоанна Богослова вдохновила В. Мартынова на создание масштабного многочастного произведения «Апокалипсис» для двух хоров и солистов *a cappella*. Немалая доля духовно-хоровых сочинений гения XX века г. Свиридова содержит строки покаянных песнопений и псалмов. Достаточно упомянуть сами названия этих сочинений: «Покаяние блудного сына», «Помилуй нас Господи», «Кондак о мытаре и фарисее», «Господи воззвах». Отдельно хотелось бы сказать о хоровом сочинении «Песнь очищения», где использованы избранные стихи покаянного 50-го псалма. В центральном разделе этого сочинения, величавым басовым соло утверждающе, звучит тема сердечного плача смирения и кротости как необходимое условие прощения грехов «Жертва Богу дух сокрушен, сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит». (Пс.50:19) Тема покаяния является ведущей и в одном из вершинных сочинений творчества Р. Щедрина – опере «Очарованный странник» по одноименной повести Н.Лескова, которую сам композитор воспринимает как некий аналог «Русских страстей» [70]. Жизненный путь главного героя оперы Ивана Северьяновича Флягина полон житейских мытарств тяжких прегрешений (среди которых три убийства!), тяжелых ударов судьбы. Сам Иван Флягин рассказывает о себе, что он « всю жизнь погибал и никак не мог погибнуть ». И искреннее покаяние приводит Ивана Северьяновича в Валаамскую обитель, где он становится послушником. Примечательно, что в один из напряженнейших и трагических моментов оперы – после сцены убийства Иваном цыганки Груши, композитор использует хоровую «вставку» с великопостным богослужебным текстом «Покаяния отверзи ми двери», из написанной им несколько ранее русской литургии «Запечатленный ангел».

С темой покаяния довольно близко соприкасается идея величия духовного подвига подвижнической жизни русских святых, обращения к сакрально-историческому пласту России. Так, главными героями сочинений г. Дмитриева композитора, вот уже более 30 лет разрабатывающего духовно-историческую тематику, становятся русские святые – равноапостольные князь Владимир и княгиня Ольга (оратория «Из повести временных лет»), преподобный Савва Сторожевский (монастырская кантата «Преподобный Савва игумен»), святитель московский Ермоген (опера оратория «Святитель Ермоген»). Нашла свое отражение в музыке и столь неоднозначная и болезненная тема трагедии, затронувшая все слои русского общества середины XVII века, связанная с церковным расколом старообрядчеством. Так, например, в упомянутой русской литургии Р. Щедрина «Запечатленный ангел» использовано великопостное песнопение «Душе моя восстани что спиши» как своего рода духовное завещание идейного вдохновителя старообрядцев протопопа Аввакума, которое он произносит, пожалуй, как духовное укрепление своих чад, пострадавших от гонений. Трагическим страницам духовной жизни России посвящена и одна из последних опер композитора «Боярыня Морозова» (русская хоровая опера в двух частях для четырех солистов смешанного хора трубы, литавр и ударных) с использованием текстов из «Жития протопопа Аввакума им самим написанного» и «Жития боярыни Морозовой княгини Урусовой и Марии Даниловой».

Что же касается состава исполнителей то данный жанровый аспект представляет собой наиболее широкий спектр сочинений библейско-христианской тематики включая сочинения храмового и вне храмового предназначения написанные в самых различных жанрах формах как восходящие к древнерусской церковно певческой традиции так и представляющие собой новаторские образцы нередко далекие от стержневой канонической основы. Здесь четко можно вы делить три жанровые группы:

- 1) Сочинент для хора a cappella
- 2) Вокально-инструментальные сочинения
- 3) Инструментальные сочинения

Если первая жанровая группа широко применима как к храмовому, так и ко внехрамовому направлению в духовной музыке, то две последние содержат авторские произведения исключительно внехрамового предназначения. Среди вокально-инструментальных сочинений в качестве примера назовем «Литургическую» симфонию для хора и оркестра А. Эшпая с использованием текста Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла, Симфонию «Апокалипсис» О. Янченко для чтеца ансамбля солистов хора и оркестра «Аллилуйю», С. Губайдулиной для хора оркестра органа солиста дисканта.

Немало духовно-музыкальных сочинений решено одними только инструментальными исполнительскими средствами (Третья симфония «Иисусе Мессия спаси нас» г. Уствольской для духовых, ударных, контрабаса, чтеца и фортепиано, Концертная симфония «Фрески Софии Киевской» В. Кикты, Второй струнный квартет «Похвала Пресвятой Богородице» М. Коллонтая и др.).

Итак, на рубеже XX–XXI веков мы наблюдаем активное развитие богослужебного пения и духовной музыки, констатируя наличие в них как точек пересечения (на уровне многоголосия), так и противоположных полюсов (знаменное пение / внехрамовая музыка). И подводя некий итог рассмотрению исторического пути и теоретических основ богослужебного пения, заметим, что сегодня, несмотря на всю широту развития культурных коммуникаций, взаимопроникновения различных сфер духовной жизнедеятельности человека, пребывающего в сложном противоречивом мире во многом противостоящим нравственным ценностям православия в богослужебном пении, намечаются позитивные тенденции к возрождению его канонических первооснов. И в то же время «здоровый консерватизм» богослужебно-певческой традиции отнюдь не мешает созданию новых духовно-музыкальных сочинений самых различных жанров форм, как предназначаемых для исполнения за богослужением, так и несущих иную – художественно-просветительскую функцию. Другое дело – насколько допустимо исполнение тех или иных авторских сочинений в стенах храма. Этот вопрос пока остается открытым.

Библиография

Богословие, Литургика

1. *Арх. Вениамин (Федченков)*. Небо на земле – М. 2003 – 206 с.
2. *Арх. Киприан (Керн)*. Евхаристия (из чтений в православном Богословском ин-те в Париже). Изд. второе – М. 1999 – 335 с.
3. *Арх. Киприан (Керн)*. Литургика, Гимнография и эортология – М. 1999 – 150 с.
4. *Арх. Модест (Стрельбицкий)*. О Церковном Октоихе – Киев 1885.
5. Всенощное бдение Литургия – М. 2000 – 91 с.
6. *Голубцов А.* Из чтений по церковной археологии. Литургика. Репринт. изд. – М. 1996 – 286 с.
7. *Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное. Изъяснение Божественной литургии. Репринт изд. – М. 1993 – 427 с.
8. Закон Божий. Сост. прот. *С. Слободской*. Репринт. изд. – СТСЛ. 1997 – 722 с.
9. Краткое учение о богослужении православной церкви сост. Прот. магистром *Александром Рудаковым* – М. 1991 – 126 с.
10. Настольная книга священнослужителя. Т. 1. изд. 2-е – М. 1992 – 704 с.
11. Полный церковно-славянский словарь. Сост. свящ. *г. Дьяченко* – М. 1993 – 1120 с.
12. *Прот. Шмеман А.* Евхаристия Таинство Царства 2-е изд. – М. 1992 – 304 с.
13. *Прот. Шмеман А.* Литургия и жизнь – М. 2002 – 158 с.
14. *Прот. Шмеман А.* Великий пост – М. 2002 – 128 с.
15. *Свт. Иннокентии (Борисов)*. Великий пост Духовные рассуждения на каждый день поста – М. 2007.
16. *Св. прав. Иоанн Кронштадтский*. Христианская философия. Репринт изд. – М. 1992 – 212 с.
17. *Скабаланович М.* Толковый типикон Вып. 1 – М. 1995 – 494 с.

18. Скабаланович М. Толковый типикон Вып. 2 – М. 1995 – 336 с.

19. Скабаланович М. Толковый типикон Вып. 3 – М. 1995 – 78 с.

20. Уайбру Х. Православная Литургия. Пер. с англ. – Оксфорд. Библейско-Богословский ин-т. Св. Апостола Андрея. 2000 – 212 с.

21. Успенский Н. Византийская литургия Анафора – М. 2003 – 352 с.

22. Успенский Н. Чин всеобщего Бдения на православном востоке и в русской церкви http://www.seminaria.ru/divworks/uspen_vsen.htm

23. Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1 – М. 1993 – 863 с.

24. Христианство. Энциклопедический словарь Т. 2 – М. 1995 – 670 с.

25. Христианство Энциклопедический словарь Т. 3 – М. 1995 – 781 с.

Богослужбное пение, Духовная музыка

26. Алексеева Г. Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного распева – Владивосток 1983 – 172 с.

27. Алексеева Г. Византийско-русская певческая палеография. Исследование. СПб. 2007 – 368 с.

28. Артамонова Ю. Проблема изучения древнерусского пения по моделям терминология и репертуар // Музыкальная культура православного мира традиции теория практика. Материалы научных конференций / РАМ им Гнесиных – М. 1994 – С. 142–150.

29. Беляев В. Раннее русское многоголосие. Факсимильное изд. – М. 1997 – 269 с.

30. Богомолова М. Знаменная монодия и безлинейное многоголосие на примере Великой Панихиды. Вып. первый. Великая панихида знаменного распева – М. 2005 – 80 с.

- 31.** Богомолова М. Знаменная монодия и безлинейное многоголосие на примере Великой панихиды. Вып. второй. Русское безлинейное многоголосие – М. 2005 – 304 с.
- 32.** Богомолова М. Путевой распев и его место в древнерусском певческом искусстве // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2 – М. 1992 – С. 122–124.
- 33.** Бражников М. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV XVII вв. – Л. 1972 – 424 с.
- 34.** Бражников М. Лица и фиты знаменного распева – Л. 1984 – 301 с.
- 35.** Бражников М. Русская певческая палеография / Научная редакция примечания вступительная статья палеографические таблицы. Н.С. Серегиной – СПб 2002 – 296 с.
- 36.** Бычков В. Русская средневековая эстетика XI-XV11 века – М. 1992 – 637 с.
- 37.** Ванер Г., Владышевская Т. Искусство Древней Руси – М. 1993 – 255 с.
- 38.** Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси – М. 2006 – 472 с.
- 39.** Вознесенский И. прот. О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения // О церковном пении. Сб. статей / Сост. О.В. Лада – М. 1997 – С. 8–25.
- 40.** Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви Сущность Система История Т. 1 / Московская духовная академия – С. Посад. 1998 – 592 с.
- 41.** Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви Сущность Система История Т. 2 / Московская духовная академия – С. Посад. 1998 – 638 с.
- 42.** Гарднер И. Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении // О церковном пении. Сб. статей Сост. О. В. Лада – М. 1997 – С. 92–96.
- 43.** Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении Сб. статей / Сост. О.В. Лада – М. Талан 1997 – С. 146–155.
- 44.** Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры – М. 1983 – 288 с.

45. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века Встреча двух эпох – М. 1994 – 125 с.
46. Герцман Е. Византийское музыкознание – Л. 1988 – 256 с.
47. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин – М. 1996 – 288 с.
48. Глас Византии – М. 2006 – 62 с.
49. Голованов Н. Духовные произведения для смешанного хора а саррелла / Редакция и примечания О. И. Захаровой – М. 2004.
50. Гречанинов А. Моя жизнь СПб 2009 – 240 с.
51. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века – М. 2002 – 432 с.
52. Гурьева Н. Система осмогласия в русской литургии конца XVII – начала XVIII веков Дисс. канд. искусствоведения – М. МГК им П. И. Чайковского. 2000 – 382 с.
53. Гусейнова З. Русские музыкальные азбуки 15–16 веков. Учебное пособие/СПбГК – СПб 1999 – 132 с.
54. Дегтярев С. Литургия до мажор. Публикация партитуры, редакция научного текста, переложение для ф-но и науч. Исследование. А. В. Лебедевой-Емелиной // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Сб. статей и исследований. Вып. 2 / Сост. Ю.И. Паисов – М. 2004 – С. 108–161.
55. Заболотная Н. Музыкальная культура Древней Руси в певческих рукописях XI–XIV веков. Учебное пособие / РАМ имени Гнесиных – М. 2004 – 76 с.
56. Захариас Пасхалидис. Церковная византийская музыка. Краткая теория и практика – М. 2004 – 143 с.
57. Захарова О. Религиозные взгляды Чайковского // П.И. Чайковский. Забытое и новое. Альманах. Вып. 2 / Сост. Вайдман П.Е., Белонович Г.И. – М. 2003 – С. 162–167.
58. Захарьина Н. Русские певческие книги типология пути эволюции. Дисс. докт. искусствоведения – СПб 2006.

59. Зверева С. А.Д. Кастальский. Идеи, Творчество, Судьба – М. 1999 – 240 с.

60. История России, учеб. /А.С. Орлов, В.А. Георгиев, Н.Г.Георгиева, Т.А. Сивохина – 3-е изд. перераб. и доп. – М. 2006 – 528 с.

61. Кандинский А. Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Сб. статей исследований интервью / Ред. сост. Ю.И. Паисов – М. 1999. – С 66–117.

62. Карастоянов Б. Тонемы и просодемы знаменного распева // Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов Материалы – Ереван 1977. – С. 148–155.

63 Келдыш Ю. История русской музыки – М. 1983 – Т. 1. Древняя Русь XI–XVII века – 382 с.

64 Келдыш Ю. С.В. Рахманинов // История русской музыки в десяти томах Т. 10А – М. 1997 – С. 69–133.

65. Ковалев А. Литургические основы «Запечатленного ангела» // Музыкальная академия, №4 – 2007 – С. 16–23.

66. Ковалев А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков Специфика жанра и организация цикла Дис. канд. искусствоведения – М. МГКим П.И. Чайковского 2004 – 295 с.

67. Ковачев А. Русская духовная музыка на рубеже XX–XXI веков // Жизнь религии в музыке Сб. статей. Вып. 4. Ред. сост. Т. Хо прова / С Петербургская гос. консерватория им Н.А. Римского Корсакова – СПб. 2010 – С. 225–238.

68. Коляда Е. Древние музыкальные инструменты в церковно славянских и русских переводах Священного писания // Гимнология Материалы Международной научной конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (3–8 сентября) 1996 / Отв. ред. сост. И. Лозовая – М. 2000 – С. 495–509.

69. Коляда Е. Музыкальные инструменты в Библии – М. 2003 – 400 с.

70. Комарницкая О. «Очарованный странник» на пересечении традиции // Музыкальная академия, №4 – 2007 – С. 26–34.

71. *Компанеуский Н.* О стиле церковных песнопений // РМГ – 1901 – №37–39.

72. *Конотоп А.* Строчное многоголосие и фольклор параллели и пересечения // Традиционные жанры русской духовной музыки и со временность Сб статей и исследований. Вып. 2 / Сост. Ю.И Паисов – М. 2004. – С. 3–68.

73. *Корабельникова Л.* Музыка в художественной культуре Серебряного века // История русской музыки в десяти томах Т.10Б – М. 2004. – С. 5–37.

74. *Корабельникова Л., Рахманова М.* Вступительная статья // П.И. Чайковский. ПСС Т. 63. – М 1990 – С. 9–16.

75. *Коротких Д.* Музыкально певческое наследие Саровской пустыни // Музыкальная академия № 3 – 2003 – С. 161–166.

76. *Кручитма А.* Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси (история теория эстетика) – СПб. 2002.

77. *Кутузов Б.* Русское знаменное пение – М. 2008 – 304 с.

78. *Ларош Г.* Собрание музыкально критических статей Т. I – М. 1913.

79. *Лебедева-Емелина А.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений – М. 2004 – 656 с.

80. *Лебедева-Емелина А.* Хоровая культура России екатерининской эпохи – М. 2010 – 304 с.

81. *Левашев Е., Попехин А. М.* Березовский // История русской музыки в десяти томах Т. 4 – М 1985.

82. *Лисицын М.* О новом направлении в русской церковной музыке – М 1909 – 33 с

83. *Лозовая И.* Древнерусский нотированный Параклит в кругу Ирмологиев XII – первой половины XV в мелодические варианты и версии в распеве канонов // Гимнология Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Ученые записки Научного центра русской музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского. Вып. I – М. 2000 – С. 217–239.

84. *Лозовая И., Шевчук Е.* Церковное пение // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь – М. 2000 – С.

599–610.

85. *Львов А.* О свободном или несимметричном ритме – СПб. 1858.

86. *Макаровская М.* Категория пространства и времени в организации богослужебных песнопений знаменного роспева (на материале нотирования службы литургии св. Иоанна Златоустого XVI–XX вв.) Дис. канд. искусствоведения – М РАМ им Гнесиных 2000 – 223 л.

87. *Малацаи Л.* Александр Никольский творческая биография Монография – М. 2010 – 548 с.

88. *Малацаи Л.* Творческое наследие А Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века. Автореферат дисс. докт. искусствоведения – М. 2011

89. *Мартынов В.* История богослужебного пения – М. 1994 – 237 с.

90. *Мартынов В.* Культура иконосфера и богослужебное пение Московской Руси – М. 2000 – 223 с.

91. *Мартынов В.* Пение игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе – М. 1997 – 206 с.

92. *Медушевский В.* Духовные акценты в содержании музыкального образования // Теория о методика музыкального образования детей. Научно-методич. пособие / Научный ред. – Л. В. Школяр – М 1998 – С. 260–289.

93. *Медушевский В.* О сущности многообразии и критериях оценки церковного пения // Христианство и мир Материалы Всероссийской научно практической конференции «Христианство 2000» Самара (16–18 мая) 2000 г. / Ред. Огудина Н. – Самара 2001 – С. 418–428.

94. *Медушевский В.* О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия. Материалы конф. – М РАМ им. Гнесиных 1994 – С 20–45.

95. *Металлов В.* Осмогласие знаменного роспева – М. 1899 – 92 с.

96. *Металлов В.* Очерк истории православного пения в России Репринт изд. – М. Свято-Троицкая Сергиева Лавра 1995 – 150 с.

97. Мещерина Е. Музыкальная культура средневековой Руси изд. 2-е дополн. и перераб. – М. 2008 – 320 с.

98. Мироносицкий П. Несколько замечаний о так называемой «церковной музыке» // Христианские чтения 1895 май июнь – С 598–616.

99. Монахиня Ольга (Володина). Музыкальная культура Византии – М. 1998 – 128 с.

100. Московская регентско-певческая семинария 1998–1999. Сб. статей, воспоминаний, архивных материалов – М. 2000.

101. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. Сост. текстов переводы и общая вст. статья А.И. Рогова – М. 1973 – 244 с.

102. Наумова Е. Поэтика песнопения Рождеству Христову в византийской и древнерусской традициях // Греко-русские параллели К 100-летию афонской экспедиции С Смоленского / Сост. и науч. ред. А.Н. Кручинина, Н.В. Рамазанова – М.-СПб. 2008 – С. 133–147.

103. Никитенко Н. Святая София Киевская – Киев 2008 – 384 с.

104. Никочаев Б. прот. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного пения. Опыт исследования методики и нотации русского православного пения со стороны церковно богослужебной – М. 1995 – 304 с.

105. Никочаев Б. прот. Толковая грамматика знаменного пения изд. второе – Псков. 2006 138 с.

106. Никольская Н. «Сказание» инок Ефросина и певческая книжная справа XVII века Дипломная работа / С. Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова – СПб. 2008 – 66 с.

107. Паисов Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность Сб статей исследований интервью / Ред. сост. Ю.И. Паисов – М. Композитор 1999 – С. 150–189.

108. Памятники русского музыкального искусства Вып. 9. Христофор Ключ знаменной 1604 Публикация Перевод М.

Бражникова и г. Никишова. Предисловие комментарии исследование г. Никишова – М. 1983 – 295 с.

109. *Парфентьев Н.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков. Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки – Челябинск 1991 – 444 с.

110. *Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П.* Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века – Челябинск Челябинский гос. университет 2000 – 154 с.

111. *Печенкин Г.* Пение на глас Самогласны и запевные строки (напевы самогласнов малого распева и запевных стихов для распев наречь). Обиходное осмогласие Опыт исследования истолкования практики знаменного пения и методика обучения – М. 2009 – 120 с.

112. Печенкин Г. Строчник знаменный обиходный. Утренние припевы – Учебное пособие – М. 2008 – 92 с.

113. *Плотникова Н.* Вступительная статья // Римский-Корсаков Н. Собрание духовно музыкальных сочинений для смешанного хора без сопровождения – М. 2001 – С. 5–18.

114. *Плотникова Н.* Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов Исследование и публикация – М. 2005 – 200 с.

115. *Пожидаева Г.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля – М. 2007 – 880 с.

116. *Полторухин А.* Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова. Автореферат дисс. канд. искусствоведения – Ростов на Дону. 2012 – 25 с.

117. Пособие по изучению церковного пения и чтения. Издание 2-е дополненное и переработанное. Сост. Е. Григорьев – Рига 2001 – 318 с.

118. *Поспелова Р.* Этос ритма в музыке христианской традиции // Музыкальная культура православного мира традиции теория практика. Материалы научных конференций /РАМ им Гнесиных – М. 1994 – С. 103–113.

119. *Преображенский А.* Краткий очерк истории церковного пения в России – СПб. 1907 – 39 с.

- 120.** *Преображенский А.* Культурная музыка в России – Л. 1924 – 123 с.
- 121.** *Протопопов Вл.* Музыка русской литургии Проблема цикличности. Исследование – М. 1999 – 200 с.
- 122.** *Протопопов Вл.* Русская мысль о музыке в XVII веке – М. 1989 – 96 с.
- 123.** *Протопопов Вл.* Система осмогласия в песнопениях русской литургии XVII века // Гимнология. Материалы Международной научной конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (3–8 сентября) 1996 / Отв. ред. Сост. И Лозовая – М. 2000 – С. 395–402.
- 124.** *Протопопов С.* прот. О художественном элементе в церковном пении // Богословский вестник – 1901 – Февраль – С. 252–292 март – С. 452–492.
- 125.** *Рамазанова Н.* Московское царство в церковно певческом искусстве XVI–XVII веков – СПб 2004 – 468 с.
- 126.** *Разумовский Д.* прот. Церковное пение в России – М. 1867–1869 – 380 с.
- 127.** *Рапацкая Л.* Художественная культура Древней Руси – М. 1995 – 106 с.
- 128.** *Рахманинов С.* Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Т. 1. – М. 1978.
- 129.** *Рахманонова М., Гречанинов А.* Т. II. История русской музыки в десяти томах. Т. 10А – М. 1997. – С. 170–216.
- 130.** *Рахманова М.* Новое направление в духовной музыке исторические тенденции и художественные процессы //История русской музыки в десяти томах Т. 10Б – М. 2004. – С. 392–456.
- 131.** *Рахманова М.* Огромное и еще едва тронутое поле деятельности // Советская музыка – 1990 – №6. – С. 67–74.
- 132.** Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII веков. Хрестоматия / Сост. и исслед. Н.Д. Успенского – Л. 1976.
- 133.** Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения Воспоминания Дневники Письма / Сост. Вст. статьи и комментарии – С г. Зверева А. А. Наумов, М.П. Рахманова – М. 1998 – 688 с.

134. Русская духовная музыка в документах и материалах Т. 2 Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1 / Гос. ин-т искусствознания. Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки / Сост. вступит ст. и коммент. С.г. Зверевой А.А Наумова, М.П. Рахмановой – М. 2002 – 680 с

135. Русская духовная музыка в документах и материалах Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Гос. ин-т искусствознания. Гос. центральный музей музыкальной культуры им М.И. Глинки. Сост. А.А. Наумов М. П. Рахманова. Вст. Ст. подгот. текста и коммент. М.П. Рахмановой. По местный Собор Русской православной церкви 1917–1918 гг. / Вступит ст. подгот. текста и коммент. С.Г. Зверевой – М. 2002 – 904 с.

136. Русская духовная музыка в документах и материалах Т. 4. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания. Казань Москва Петербург/ Гос. центральный музей музыкальной культуры им М.И. Глинки. Подгот. текста вст. Ст. и коммент. Н.И Кабановой науч. Ред. М.П. Рахманова – М. Языки славянской культуры. 2002 – 688 с.

137. Русская духовная музыка в документах и материалах Т.5. Александр Кастальский. Статьи материалы воспоминания переписка / Гос. Ин-т искусствознания Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки Ред. сост. автор вступ. ст. и коммент. С.Г.Зверева – М. 2006 – 1032 с.

138. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. Жизнь и творчество – Л. 1983 – 142 с.

139. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество – Л. 1979 – 256 с.

140. Свт. Игнатии (Брянчанинов). Понятие о ереси и расколе // Полное собрание творений свт. Игнатия (Брянчанинова). Т. IV – М. 2002.

141. Свт. Иоанн Златоуст. Беседа на 150 псалом // Собрание сочинений свт. Иоанна Златоуста Т. 5 Книга 2.

142. Свт. Иоанн Златоуст. Беседа 36 на 1-е Послание коринфянам // Собрание сочинений свт Иоанна Златоуста Т. 10. Книга 1.

143. *Свт. Иоанн Златоуст.* Беседа 23 на Послание к ефесянам // Собрание сочинений свт. Иоанна Златоуста Т. 11. Книга 1.

144. *Свт. Иоанн Златоуст.* Для чего употребляется пение (из беседы на 41-й псалом) // О церковном пении Сб. статей Сост. О.В. Лада – М. 1997 – С 3–8.

145. *Свт. Иоанн Златоуст.* Предисловие к беседам на псалмы // Собрание сочинений свт. Иоанна Златоуста. Т. 5. Книга 2.

146. *Старикова И.* Певческие указания Всенощного бдения со гласно уставам XVII–XX веков и старообрядческая практика // Гимнология. Вып.5. Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток, Русь, Запад. Сб. ст. / сост. Н. г. Денисов И.Е. Лозовая – М. 2008 – С. 274–279.

147. *Старостина Т. Клишин А.* Звуковая картина русского троестрочия опыт электронной реконструкции // Музыкальная академия №4 – 2005 – С. 30–39.

148. *Стасов В.* Заметки о демественном и троестрочном пении // Стасов В. Статьи о музыке Т. 2 – М. 1976 – С. 34–54.

149. *Терентьева П.* Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действо». Автореферат дисс. канд. искусствоведения / РАМ им Гнесиных – М. 2008 – 20 с.

150. *Терентьева П.* Пустыни красная Русские духовные стихи письменной традиции XV–XX веков – СПб. 2010 – 82 с.

151. Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001 – М. 2002.

152. Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002 2003 Наука История Образование Практика музыкального оформления Богослужения Сб. статей воспоминаний архивных документов – М. 2005 – 432 с.

153. *Тюрина О.* Древнерусская мелизматика большой роспев. Автореф. дисс. канд. искусствоведения – МГК им П.И. Чайковского – М. 2011.

154. *Успенский Б.* К вопросу о хомовом пении // Музыкальная культура Средневековья – М. 1992 Вып. 2 – С 144–147.

- 155.** Успенский Б. Избранные труды. Т. 1 Семиотика истории Семиотика культуры – М. 1994.
- 156.** Успенский Б. История русского литературного языка XI–XVII веков, изд. 3-е испр. и дополн. – М. 2002.
- 157.** Успенский Н. Древнерусское певческое искусство – 3-е изд. доп. – М. 1971 – 624 с.
- 158.** Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства – М. 1971.
- 159.** Фроянов И. Загадка крещения Руси – М. 2007 – 336 с.
- 160.** Хватова С. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий Монография – Майкоп 2011 – 412 с.
- 161.** Холопов Ю. Гармония Теоретический курс – СПб. 2003 – 544 с.
- 162.** Холопова В. Музыка как вид искусства Учебное пособие – 2002 – 320 с.
- 163.** Холопова В. Понятие «музыка» //Музыкальная академия № 4 – М. 2003 -С 1–18.
- 164.** Холопова В. Русская музыкальная ритмика – М. 1983 – 280 с.
- 165.** Холопова В. Русско-украинский хоровой концерт эпохи барокко специфика музыкального языка и композиции// Традиционные жанры русской духовной музыки и современность Сб. статей и исследований Вып. 2 / Сост. Ю.И.Паисов – М. 2004 – С. 90–107.
- 166.** Чайковский П. ПСС Лит. пр-ния и переписка Т.6 – М. 1961.
- 167.** Чайковский П. ПСС Лит. пр-ния и переписка Т.7 – М. 1962.
- 168.** Чайковский П. ПСС Лит. пр-ния и переписка Т. 10 – М. 1966.
- 169.** Чайковский П. ПСС Т.63 – М. 1990.
- 170.** Шабалин Д. Древнерусская музыкальная энциклопедия / Д.С. Шабалин –Краснодар. 2007 – 913 с. (материалы и исследования по древнерусской музыке Т. III–IV).
- 171.** Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси Тексты / Д.С. Шабалин – Краснодар 2003 – 408 с – (Материалы и исследования по древнерусской музыке – Т. 1).

172. *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси Переводы, исследования комментарии / Д.С. Шабалин – Краснодар 2004 – 648 с. – (Материалы и исследования по древнерусской музыке – Т.2).

173. *Щетин В.* Русская палеография – М 1999.

174. *Юрченко М.* Мастер хоровой музыки // М.С. Березовский. Хоровые произведения Вступит. ст. – Киев 1989 – С. 3–6.

Приложения

Приложение 1. Типы и виды древней литургии

Схемы классификации литургических типов, приведенные в научном труде Арх. Киприана (Керна) «Евхаристия» [2 62–64]

1) схема протоиерея Мальцева

- | | |
|------------------------------|----------------------------|
| А. Литургии Восточные | Б. Литургии Западные |
| 1. Александрийские | 1. Галликанско-мозарабские |
| 2. Месопотамские | 2. Миланская |
| 3. Иерусалимско-антиохииские | 3. Римская |
| | 4. Карфагенская |

2) схема проф. А. Катанского

- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| А. Литургии Восточные | Б. Литургии Западные |
| 1. Иерусалимско-антиохииские | а) греческого типа |
| 2. Александрийские | 1. Галльская |
| 3. Месопотамские | 2. Испано-готская |
| | 3. Галликанская |
| | 4. Мозарабская |
| | 5. Миланская |
| | б) западного типа или missa romana |

3) схема Л. Дюшена

1. Литургии Сирийские
2. Литургии Александрийские
3. Литургия Римская
4. Литургия Галликанская

4) схема Каоболя

1. Литургия Римская
2. Литургия Миланская
3. Литургия Галликанская
4. Литургия Мозарабская
5. Литургия Кельтская

Примечание Киприана (Керна).

Это деление литургий только западных скорее по признакам филологическим, чем обрядовым. Что касается восточных типов все может быть сведено к двум группам:

1. Сирийская, к которой относятся и Иерусалимская и Антиохийская литургии,

2. Египетская или Александрийская.

5) схема Баумштарка делящая все известные евхаристические молитвы на две группы (по принципу последования евхаристических молитв). В первую группу входят Галликанская и восточные, кроме Александрийской Несторианской и древне Маронитской. Во вторую группу входят Александрийская, Коптская, Св. Кирилла, Абиссинская, Несторианская и древне Маронитская.

6) схема Рахмани

1. Литургии Византийско Армянские

2. Литургии Халдео месопотамские

3. Литургии Александрийско-эфиопские, к которым причислена и Римская месса, как родственная Александрийской

7) схема Бпайтмаиа, которую дополняет И.А. Карабинов.

А. Литургии Сирийские

1. Литургия СА VIII (Апостольских постановлений в 8 книгах)

2. Литургия апостола Иакова в греческой и сирийской редакции.

Б. Литургии Египетские

1. Литургия апостола Марка

2. Литургия Св Кирилла Александрийского

3. Литургия эфиопская св апостолов

4. Литургия из Евхологиона Серапиона Тмуитского

5. Анафора Св Григория Богослова

В. Литургии Персидские

1. Несторианская литургия апостолов Фаддея и Мария

2. Литургия Федора Мопсуестийского

3. Литургия анонимная так называемый «Биккелев палимпсест»

4. Литургия Нестория

Г. Литургии Византийские

1. Литургия Св. Василия Великого

2. Литургия Св. Иоанна Златоуста

Западные литургии И.А. Карабинов делит на три:

1. Римская

2. Галликанская
3. Мозарабская

Приложение 2. Структура евхаристического канона

Возгласы диакона и священника, чтение Анафоры

Пение хора

Станем добре станем со страхом вонмем, святое возношение в мире приносити

– Милость мира
жертву
хваления

Благодать Господа нашего Иисуса Христа и любви Бога и Отца и причастие Святаго Духа буди со всеми вами

– И со духом твоим

Горе имеем сердца

– Имамы ко Господу

Благодарим Господа

Анафора

Достойно и праведно Тебе пети, Тебе благословити, Тя хвалити, Тя благодарити, Тебе поклоняться на всяком месте владычества Твоего; Ты бо еси Бог неизреченен, неведомъ, невидимъ, непостижимъ, присно Сый, такожде Сый; Ты и Единородный Твой Сын и Дух Твой Святый; Ты от небытия в бытие нас привел еси и отпадшыя возставил еси паки, и не отступил еси, вся творя, Дбндеже нас на небо возвел еси и Царство Твое даровал еси будущее. О сих всех благодарим Тя, и Единородного Твоего Сына, и Духа Твоего Святаго, о всех, их же вемы и их же не вемы, явленных и неявленных, благодееяних, бывших на нас. Благодарим Тя и о Службе сей, юже от рук наших прияти изволил еси, аще и предстоят Тебе тысящи Архангелов и тмы Ангелов, Херувими и Серафими, шестокрилатии, многоочитии, возвышающиися пернатии.

– ДОСТОЙНО И
ПРАВЕДНО
ЕСТЬ
ПОКЛАНЯТИСЯ
ОТЦУ И СЫНУ
И СВЯТОМУ
ДУХУ, ТРОИЦЕ
ЕДИНОСУЩНЕЙ
И
НЕРАЗДЕЛЬНОЙ

***Победную песнь поюще вопиюще **взывающе**
и глаголюще***

– СВЯТ, СВЯТ,
СВЯТ ГОСПОДЬ

САВАОФ,
ИСПОЛНЬ
НЕБО И ЗЕМЛЯ

С сими и мы божественными силами, Владыко, человеколюбче, вопием и глаголем: Свят еси и пресвят, Ты, и Единородный Твой Сын, и Дух Твой Святой; свят еси и пресвят, и великолепна слава Твоя, иже мир Твой тако возлюбил еси, якоже Сына Твоего Единородного дати, да всяк веруяй в Него не погибнет, но имать живот вечный: Иже пришед, и все еже о нас смотрение исполнив, в ночь, в нюже предаваясь, паче же Сам Себе предающе за мирский живот, приемь хлеб во святых Своих и пречистых и непорочных руки, благодарив и благословив, освятив, преломив, даде святым Своим учеником и апостолом, рек:

Приимите, ядите, сие есть Тело Мое, еже за вы ломимое во оставление грехов! – АМИНЬ

Подобне и чашу по вечери глаголя

Пийте от нея вси, сия есть кровь Моя новаго завета, яже за вы и за многи– АМИНЬ
изливаемая во оставление грехов!

Поминающе убо ныне спасительную сию заповедь, и вся, яже о нас бывшая: крест, гроб, тридневное воскресение, на небеса восхождение, одесную седение, второе и славное паки пришествие

Твоя от Твоих, Тебе приносяща о всех и за вся!

– ТЕБЕ ПОЕМ,
ТЕБЕ БЛАГО
СЛОВИМ, ТЕБЕ
БЛАГОДАРИМ,
ГОСПОДИ, И
МОЛИМ ТИ СЯ,
БОЖЕ НАШ

Еще приносим Ти словесную сию и безкровную Службу, и просим, и молим, и мили ся деим:

низпосли Духа Твоего Святого на ны и на
предлежащия Дары сия. (Далее священник
читает тропарь Третьего часа «Господи Иже
Пресвятаго Твоего Духа», затем совершается
чин преложения Даров в Тело и Кровь
Христову).

Приложение 3. Схема Богослужбная структура Литургии св. Иоанна Златоуста

Названия частей	Литургия оглашенных											
А Священнодействие, молитвы	Прокимид	Великая ектения		Малая ектения		Малая ектения		Малый вход		Чтение Апостола	Чтение Евангелия	Ектения оглашенных
Б Песнопения	1	I антифон	II антифон и Единородный Сыне	III антифон	Приидите, поклонимся	Тропари и кондаки	Трисвятое (Святый Боже)	Прокимен	Ал илуарий	Слава Тебе Господи	Слава Тебе Господи	Сугубая ектения

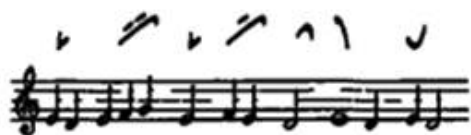
Кульминационный раздел Литургии

Литургия верных									
Ектения верных I	Ектения верных II	Великий и Вход	Херувимская песнь	Просительная ектения	Чин Возношения (Евхаристический канон)				
					Возгласы Стан и добре и др	1 я благодарств. молитва	2 я благодарств. молитва	3 я благодарств. молитва	Ходатаиство молитв
					Милость мира И со духом Ичаша ко Господу	Достоинно и Правдоно есть	Свят свят, свят Господь Саваоф	Аминь	И всех и вся

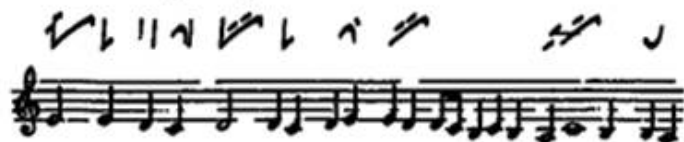
Литургия верных									
Просительная ектения	Отче наш	Просительная ектения (окончание)	Приготовление к причастию и причащение священнослужителей		Причащение верующих		Ектения Прости прищипие	Заамвонная молитва	Окончание Литургии
			Един свят	Причастный стих	Благословенныя	Пение уставом не регламентируется			

Приложение 4. Примеры песнопений

**Пример № 1. На Господи возвах. Богородичен
догматик. Глас 8**



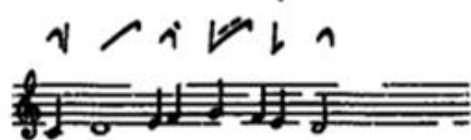
Всѣ мнѣ рече мѣ и сѣла въ



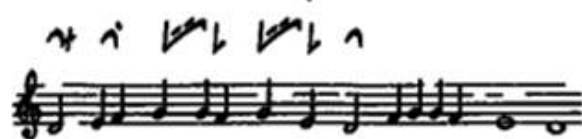
шѣ то чѣло въ ко прѣзѣ бо шѣ и



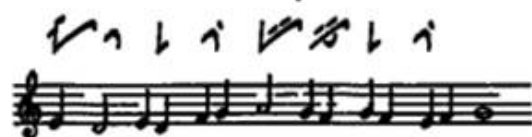
и бѣла дѣла рече шѣ и



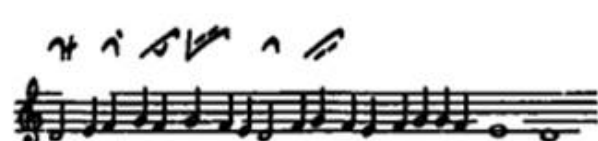
и бѣ шѣ и дѣ рече



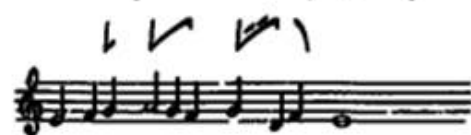
бо спѣи мѣ ма рече и дѣ вѣи шѣ



сѣ спѣи те мѣ и мѣи рече сѣи



а бѣ рече мѣи мѣи до бѣи и



та бо иа вѣи сѣи

рождокъ ѿ ханнаи

колыбелька ѿ

ханнаи

выпавка

перемѣтка

шпѣтка

книжа

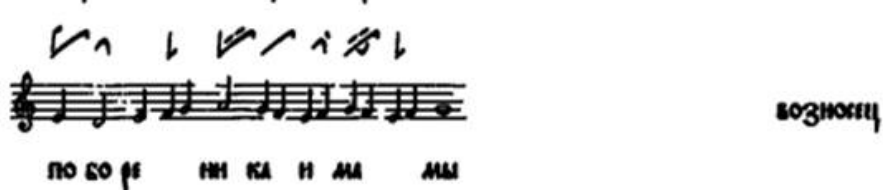
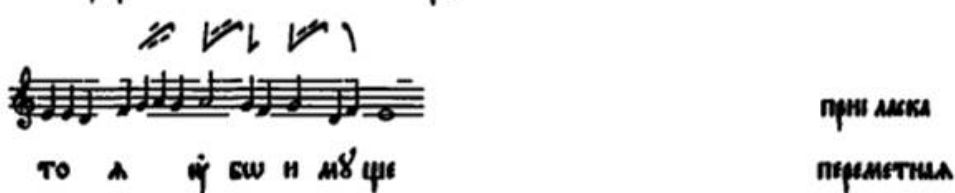
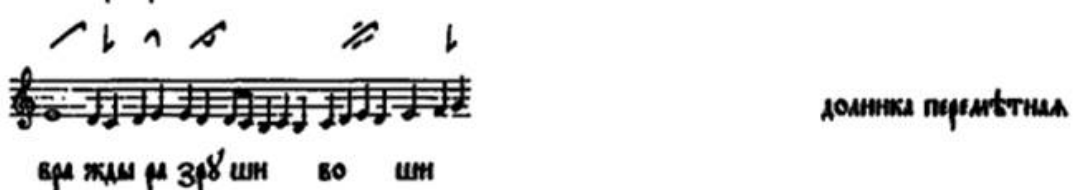
(кѣлима скамѣйна)

возносецъ

кѣлима средна

скамѣйна

гиргаска



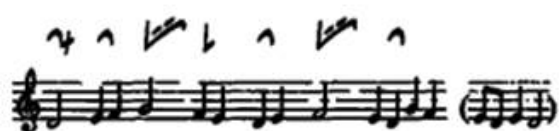
Пример № 2. На Господи возвах. Богородичен
догматик. Глас 8

	перехватъ
На рѣ не се се ны ѿ 	мережа
за чело вѣ ко ли се 	поворотка
на зе ман ѿ вѣ га	



И СО ЧЕ АО ВЪ КИ ПО ЖИ БЕ

КЪЛНЗМА СРЕДНАА



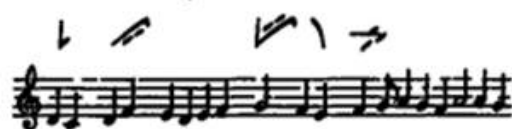
ШТ ДЪ БЫ БО ЧИ ГТЫ А

ЪНЫАКА



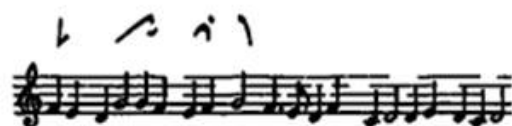
ПАО ТЕ ПРІ И МО

КЪЛНЗМА СРЕДНАА



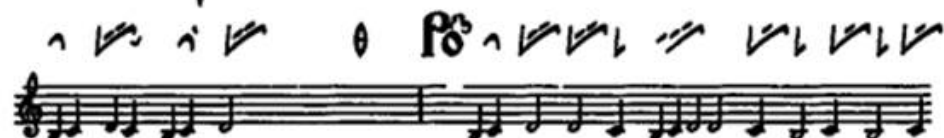
ИЗ НЕ А ПРО ШЕ ДО

ПОВОРОТКА



ГО БО СПІА ТІ Е МЕ

КЪЛНЗМА СРЕДНАА



Е ДНІА Е ГТЕ Е ГТЕ СЫ



НО



ВІТА СВѢТАА


 ПОВОРОТКА
 ГО БИ РЕШЕ НА ГО ГО БО ГА


 КЪАНЗАМ СРЕДНАА
 И ГО БИ РЕШЕ НА ЧЕ ЛО БЪ КА


 ВЪНШКА + КЪАНЗАМ
 БО И СТИ НИЗ ПРО ПО БЪ ДА И ЦЕ


 ПОВОРОТКА
 И СПО БЪ ДА Е МО


 КЪАНЗАМ СРЕДНАА
 ХИ СТА БО ГА НА ШЕ ГО

Пример № 3. На великом вопечерии. С нами Бог.
Глас 8

Музыкальный пример № 3. На великом вопечерии. С нами Бог. Глас 8. Музыкальная запись на пяти линиях с нотами и текстом. Включены ритмические пометки: наклонка, стрельность, поворотка, квантума средняя.

О́у на ми бо́гъ

наклонка

и́и зѣ ми ѿ те

стрельность

и по ка ра ѿ те са:

поворотка

а - кѡ с на ми бо́гъ

квантума средняя

Пример № 4. Демественный роспев (фрагмент Евхаристического канона)

ОБА ТЪ СЛА ТЪ СЛА ТЪ ГО СПО ДА

ІА ЕА О ФЪ Н СПО НЪ Н БО Н ЗЕ АНН

ІА ЕМ ТЕС А У ІА НН Е ЕМ ШННЪ СЛА ГО СЛО ЕМ

НЪ ГРА ДН Н БО Н МА ГО СПО ДН

О ІА НН Е ЕМ

ШННЪ

Пример № 5. Се жених грядет в полунощи. Киевский роспев

Тропарь



О́! жи́-нихъ гра́дѣть в по́лѣ — но́щѣ и́ вѣлѣжи́ти ра́бу.
 Ѹ́гожи́ шѣра́щѣть е́дѣ — ца́ не до́гони́ти жи́ пакнѣ Ѹ́-го жи́ шѣра́щѣть
 Ѹ́мы_ка — и ца́ вѣдо́ди Ѹ́вѣдо́ди — ше мо́дѣ, не зно́ми шѣ
 ца́-го — ги — ка да́ не сме́р ти́ при́да_на вѣ — де_ши и ца́р_—
 сте́ла вѣ́дѣ за_чео́ри — ши́ка но́вос_тра ни́ ро_вѣ — ши́ вѣа́тъ
 вѣа́тъ вѣа́тъ Ѹ́и ро — жи́ ро го́ро_ди_це и по́ми_лѣ́и насѣ

Пример № 6. Приидите ублажим Иосифа. Болгарский роспев

ΟΥΑ ΟΥΑΜΕ ΤΩΟ ΗΜΕ ΧΡΙΣΤΙ ΠΟ ΚΑΑ — ΚΑ — ΙΑ — ΙΑ ΟΥΑ. ΟΥΑΜΕ
 ΤΩΟ. ΗΜΕ ΧΡΙΣΤΙ ΠΟ ΚΑΑ ΚΑ — ΙΑ. ΙΑ ΟΥΑ. ΟΥΑΜΕ ΤΩΟ. ΗΜΕ ΧΡΙΣΤΙ
 Η ΚΑ — ΤΟ — ΜΕ ΚΟΣ — ΚΗ — ΣΙ — ΗΙ — Η ΚΟΣ — ΚΗ
 ΣΙ — ΗΙ — Η

Пример № 7. Повеленное тайно. Греческий распев

ВЪ СЪББОТУ ПАТЯА СЕДМИЦЫ

На оутренн, тропарь, гласъ ѿ.

(Греческаго распѣва)

По — ве — лѣн — но — е — таи нѡ при — емъ бра — зѣ — мѣ

к крѡ — вѣ і — ѡ — си фо — вѣ тѣи ни емъ предъ ста въз — плоут — ныи

глаго — ла не — нс — кѣ — го — брач — нѣи при нло — ни быи

схо — жде — ни емъ не — ве са кмѣ — ша ст — са не — нз — мѣи

нѡ вѣдъ б гдѣ ѿ — го — же ѿ кѣ — ла б ло же — гнахъ

чѣко нхъ при — емъ ша ра — нии зѣанъ ѡу — жа — са — н — са зѣа — ти

ти кѣ ра — дѣи са ни кѣ — сто не — не — вѣст — на — а

Пример № 8. Хвалите имя Господне. Строчное пение

Муз

ХВАЛИТЕ ИМЯ ГОСПОДНЕ АЛЛИЛУИЯ

Верх

Низ

Муз

ХВАЛИТЕ ГОСПОДА АЛЛИЛУИЯ

АЛЛИЛУИЯ

АЛЛИЛУИЯ

Пример № 9. № 118 Догматик 5-го гласа в Черном мори

(ГПБ Соловецкое собрание № 619, 664 л. 67–69 об.)

The image displays a musical score for a four-part setting of the Dogmatik in the 5th mode. The score is written for four voices: Alto (Алто), Soprano (А), Tenor (Тенор), and Bass (Бас). The lyrics are in Russian and are written below the vocal staves. The music is written in a single system with four staves. The lyrics are: "В Чер - ном мо - ри не", "и ску - бра - ы - не ве -", "с - ы о - браз - на и -".

Алто

А

Тенор

Бас

В Чер - ном мо - ри не

и ску - бра - ы - не ве -

с - ы о - браз - на и -



Пример № 10. М. Березовский. Хоровой концерт «Не
отвержи мене» Начало

Медленно

С ра
А
Т ра
Ба

Н от вер ж
не во ре
ро_сти от

Со
Н
от вер ж
вер ж
ста ро
от вер ж
ста ро ст
вер ж

При

**Пример № 11. М. Березовский. «Не отвержи мене».
Фуга**

Музыкальный фрагмент из оперы «У лукомор» (Ф. Я. Шлегель). Музыкальная запись для сопрано, альты, тенора, баса и фортепиано. Временной метка 00:00:00.

[illegible]

12

1

[illegible]

Пример № 12. Трисвятое из Обихода нотного пения



Пример № 13. П.И. Чайковский. Литургия. Трисвятое

26 Дово не медленше

А м н с Б ж с Кр п с Б м р ы

А м ь с в Б ж с Кре с Без мер н о

м у в с в ы Б ж с в ы Креп , Связь бо жий м м у д

м у в с ы Б ж с Креп , Связь без мертн по м лу

с ь Б ж с Кре с ы Б р м м у нас

с Б ж с Кре ь в м р . м у

Приложение 5. Терминология византийского и древнерусского певческого искусства

Название	Краткое объяснение	Часть	Глава
Ананейка	Сочетание слогов «на» «не» «ни» не имеющих смысловой связи с богослужебным текстом в песнопении древнерусской традиции. Аналог кратимы в византийском калофоническом пении.	2	3
Антифонное пение	Попеременное пение на два лица.	2	2
Антифоны степенны	Песнопения Утрени, поющиеся перед чтением Евангелия. Составлены по образцу «песней степеней» (113–133 псалмы)	1	
Апихнма	Краткий мелодический оборот, имеющий функцию ладовой настройки перед началом песнопения в византийской традиции.	2	2
Асматичекое пение	К данному типу протяженного византийского пения относятся песнопения, записанные в книге «Асматикон».	2	2
Библейские песнн	Песни, воспетые ветхозаветными пророками. Служат осно вой девяти песен Утреннего канона.	1 2	2
Блаженны	Особые тропари, поющиеся в составе третьего антифона Литургии и чередующиеся со стихами блаженств.	1 2	2
Богородичен догматик	Торжественная стихира, восхваляющая Богородицу и раскрывающая важнейшие	1	

	догматы вероучения. Поется на Всечерное в заключение цикла стихир на «Господи воззвах».		
Болгарский распев	Один из поздних распевов, принесенных на Московскую Русь в середине XVII в. См. также Киевский распев, Греческий распев.	2	3
Большой знаменный распев	Протяженный распев, основанный на сочетании трех видов мелодико-ритмических оборотов знаменного распева попевок, лиц и фит.	2	3
Велкие (большие) ипостазы	Знаки средне и поздновизантийской нотации, указывающие на различные элементы певческой выразительности.	2	2
Византийские нотации	Ранневизантийская, Средневизантийская, Поздновизантийская и Нововизантийская безлинейные нотации, характерные для определенных исторических периодов пения византийской традиции.	2	2
Глас	Один из восьми способов распевания богослужебных текстов, на основе определенных ладов.	2	2
Греческий распев	Один из поздних распевов, принесенных на Московскую Русь в середине XVII века См. также Киевский распев, Болгарский распев.	2	3
Доступ (доступка)	Изменяемая часть попевки в знаменном распеве.	2	3

Демественный ропсев (демество)	Протяженный ропсев в традиции, широтой своеобразием рисунка.	внегласовый ² древнерусской отличающийся диапазона, мелодического	3
Демественное многоголосне	Разновидность раннего русского многоголосия Трех или четырёхголосное пение, где ² основным голосом является демество.		3
Запевная строка	Напев, предназначенный для распевания стихов перед ² стихирами (как запев).		3
Знаменная нотация	Вид безлинейной записи древнерусских песнопений, производный от ² раннеовизантийской нотации, не фиксирующей точную звуковысотность.		2
Знаменный роппев	Стержневое направление в древнерусской певческой культу ² ре, достигшее своего расцвета в XV–XVI веках.		3
Ирмологическое пение	Один из ранних типов византийского пения, отличающийся краткостью ² мелодической структуры. Записывался в книге «Ирмолог».		2
Ирмос	Мелодико-поэтический образец (подобие) для распевания ¹ последующих тропарей в каждой из девяти песен канона		
Казанское знамя	Безлинейная нотация, одна из ² разновидностей знаковой системы появившейся во второй половине XVI века Как пред		3

	полагают исследователи, этот вид нотации использовался для записи раннего русского многоголосия.		
Калофоническое пение	Протяженный тип пения, сложившийся к XIII–XIV вв. в византийской традиции и отличающийся относительной само стоятельностью мелодии и независимостью от текста.	2	2
Канон	Сложная циклическая форма, состоящая из ветхозаветных и новозаветных песнопений. Полный канон состоит из девяти песен с пропуском второй песни, которая поется на седмичных богослужениях в период Постной Триоди.	1 2	2
Катавасия	Ирмос, заключающий песнь канона. Греческое происхождение названия указывает на исполнение его «на сходе» двумя хорами.	1	
Киевский распев	Один из поздних распевов, принесенных на Московскую Русь в середине XVII в. См. также Болгарский распев, Греческий распев.	2	3
Киевское знамя	Одна из разновидностей линейной нотации, возникшая приблизительно на рубеже XVI–XVII вв. на территории государств, входящих в состав Речи Посполитой и использовавшаяся для записи монодийного пения.	2	3
Киноварные	Дополнительные значки при	2	3

пометы	знаменах в безлинейной нотации, писанные киноварью (красной краской) и указывающие либо на относительную высоту звука (степенные пометы) либо на характер или способ исполнения отдельных знамен (указательные пометы).	
Кондак	Вид гимнографии, созданный в V в преп. Романом Сладкопевцем. До IX века представлял собой многострофную структуру. С IX в вошел в состав канона со значительным сокращением композиции.	2
Кондакарное пение	Древнейший вид протяженного пения на Руси, наследовавший традицию византийского асмаического и псаяттеского пения. Вышло из употребления примерно с середины XIV века.	2
Кратима	Лишенный смысла слог типа «те ри рем» «те на на» и др. в византийском калофоническом пении. Аналог аненайки в знаменном распеве.	2
Куаленская нотация	Разновидность ранневизантийской нотации. Название происходит от местонахождения найденных рукописей – так наз. куаленского фонда Парижской национальной библиотеки.	2
Ленточное многоголосие	Один из принципов раннего русского многоголосия, характеризующийся сохранением в каждом из голосов высотного и	3

	ритмического контура мелодии Термин использован Н.Д. Успенским.		
Лицо	Относительно протяженный мелодико-ритмический оборот, как правило, не имеющий собственного наименования. До XVII в. записывался таинозамкнутым знаменем.	2	3
Лицо попевка	Попевка, имеющая подобно лицу таинозамкнутую форму записи. Термин введен М.В. Бражниковым.	2	3
Малый распев	Данное понятие указывает на силлабический способ соотношения богослужебного текста и мелодического элемента в самогласных, напевы которых содержат шаблонную рифмовку певческих строк. Термин используется Г.Б. Печенкиным в пособии «Пение на глас».	2	3
Многогласие	Практика одновременного служения в разных пределах храма различных частей суточного круга, сохранявшаяся в Русской Православной Церкви до середины XVII века.	2	3
Наонное (Хомония)	Особая певческая манера XI–XVII веков, для которой характерно распевание полугласных звуков Ъ и Ы полногласными звуками О и Е, а также несовпадение ударений мелоса и богослужебного текста.	2	3
Обиходный звукоряд	Звукоряд, на рациональном уровне определяющий ладовую	2	2

	<p>основу осмогласия. Состоит из четырех трихордов (согласий) – простого, мрачного, светлого и тресветлого. Между идентичными ступенями соседних согласий образуется интервал чистой квинты.</p>		
Осмогласие	<p>Богослужебно-певческая система из восьми гласов, каждому из которых принадлежат определенные группы текстов с присущими им мелодическими формулами.</p>	2	2
Пападическое пение	<p>К данному типу протяженного византийского пения относятся песнопения, собранные в книге «Пападики» получившей распространение на рубеже XIII–XIV вв.</p>	2	2
Подобен	<p>Песнопения, распеваемые по образцу – самоподобну. (В живой старообрядческой традиции – синоним сачоподобна).</p>	2	3
Погласица	<p>1. Элементарная мелодическая формула, предназначенная для исполнения нараспев богослужебных текстов 2. Один из простейших видов пения 3. Упражнение для запоминания обиходных моделей пения на 8 гласов.</p>	2	3
Полиелей	<p>Раздел Утрени с торжественным пением стихов 134, 133 псалмов с припевом «аллилуйя».</p>	1	
Попевка	<p>Относительно устойчивый мелодико-ритмический оборот, характерный для определенного</p>	2	3

	гласа или группы гласов, при помощи которого распевается структурно смысловая единица богослужебного текста (слово, стих, строка и т. п.)		
Признаки	Дополнительные значки тоновысотности, присоединяемые к основным начертаниям знамен ² Установлены 2 м составом комиссии под руководством Александра Мезенца в конце 60-х гг. XVII в.	3	
Прокимен	Стих псалма (реже – много богослужебного текста) предва ¹ ряющий чтение Священного Писания.	1	
Просодема	Слог, распеваемый одной или ² более тонами.	3	
Псалмы	Ветхозаветные песнопения, созданные царем Давидом с ² аккомпанементом на Псалтири.	2	
Псалтическое пение	К данному типу протяженного византийского пения относятся песнопения, собранные в книге ² Псалтикон для исполнения одним певцом протопсалтом.	2	
Путевой роспев	Протяженный роспев, включающий в себя гласовые и вне гласовые песнопения Особую ² выразительность и торжественность звучания ему придают долгие тоны.	3	
Самогласен	Оригинальное песнопение, для ² которого характерен (в отличие от подобна) индивидуальный порядок соединений гласовых	3	

	моделей. В старообрядческой практике – модель для распевания текста на глас. Осмогласный вид знаменного пения, получивший широкое распространение в XV–XVI вв. К этому периоду окончательно сформировалась его мелодикоритмическая структура, «попевочный фонд».		
Столповой распев	Разновидность раннего русского пениемногоголосия. Трехголосное пение, где основным голосом является «путь».	2	3
Строчное (Троестрочне)	Форма записи мелодикоритмических оборотов (попевок, лиц, фит) комплексом знамен, имеющим особое («тайное») толкование, меняющееся в зависимости от общего гласовомелодического контекста	2	3
Тайнозамкненность	Кратчайшая структурная единица роспева, интонационный ход	2	3
Тонема	Термин введен Б. Карастояновым. Один из основных видов гимнографии. Наиболее распространенное его толкование – в прославлении победы мучеников над язычеством или самого Спасителя над смертью. Содержание тропаря зависит от празднуемого события.	2	2

Примечания

¹ - В русском переводе: Все должно быть благопристойно и чинно.

² - «И вот завеса в храме раздралась надвое сверху донизу, и земля потряслась и камни расселись» (Мф.27:51).

³ - Надо заметить, что первообраз царских врат есть и на небе. Апостол Иоанн видел: вот дверь отверста на небе и прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал взойди сюда. (Откр.4:1).

⁴ - До никоновской реформы середины XVII века идею Троицы символизировали три сложенных перста: большой, безымянный и мизинец, а два естества Иисуса Христа – вытянутые вверх (двуперстие) указательный и средний.

⁵ - В русском переводе: Семикратно в день прославлю Тебя за суды правды Твоей.

⁶ - Приводится по изданию «Настольная книга священнослужителя». Т.1, Изд. Второе, (10, 354).

⁷ - Подробнее о системе осьмогласия см. ч.2, гл. 2.

⁸ - См. Типикон, 12, 13 гл.

⁹ - Кроме основного вида Минеи – Минеи месячной, содержащей песнопения и молитвословия на каждый день года, существуют Минея праздничная, где содержатся избранные из Минеи месячных последования на особые праздники, а также Минея общая с песнопениями, молитвословиями, которые являются общими для всех святых какой-либо одной иерархии (апостолов, пророков, святителем, мучеников и т д.).

¹⁰ - Здесь и в дальнейшем указываются две даты православного праздника: по юлианскому календарю, употребляемому Православной Церковью и по календарю гражданскому.

¹¹ - По другим предположениям, дня зимнего солнцестояния, а также праздника Митры, культ которого римские воины с Востока распространили по всему миру (З. 144–145).

¹² - Типикон – с. 5.

¹³ - См. Типикон, гл. 2, с.6.

¹⁴ - В современной богослужебной практике обычно поется только первая часть антифона, а прочие опускаются

¹⁵ - Согласно древнерусской певческой традиции (примерно до XVII века) прокимны имели особые внегласовые напевы.

¹⁶ - В отсканированном варианте книги слово неразборчиво-прим. Электронной библиотеки.

¹⁷ - Постепенная замена распевания тропарей на чтение, за исключением Пасхального канона относится по словам М. Скабаллановича ко времени Стоглавого собора 1551 г.

¹⁸ - По установившейся еще в XVI в. традиции тропари канона читаются не с библейскими песнями, а с особыми праздничными припевами, например: Слава Тебе Боже наш слава Теб,е Пресвятая Богородице спаси нас.

¹⁹ - Схемы классификации литургических типов, собранные в научном труде «Евхаристия» ученым литургистом арх. Киприаном (Керном), даны в Приложении I.

²⁰ - Согласно разным толкованиям, Малый Вход символизирует Пришествие Сына Божия в мир, явление Христа народу при его Крещении и проч.

²¹ - Структуру Евхаристического канона см. в Приложении 2.

²² - При объяснении песнопений Литургии оглашенных и Литургии верных использованы труды И. Дмнтровского [7], арх. Киприана (Керна), – [2] Н .Успенского [21, А. Уайбрх [20], А. Шмемана [12]

²³ - Согласно учению Боэция (480–525) музыка, как наука входила в так называемый математический квадравию наряду с геометрией, арифметикой и астрономией.

²⁴ - Медушевский В. «Духовный анализ музыки». Рукопись – М., 2010. В современном музыковедении в целом преобладает точка зрения о неземном божественном происхождении музыки, о чем пишет В. Холопова в фундаментальной работе «Понятие музыка». Вот, к примеру одно из характерных высказываний, приводимых В. Холоповой: «По своему внутреннему своеобразному существу, музыка – это религиозный культ и

истоки ее надо искать в религии, только в религии, в церкви» (Э.Т. А. Гофман) [163, 3].

²⁵ - Из личной беседы с В. Мининым.

²⁶ - Более подробно жанровые аспекты сочинении духовной музыки на рубеже XX-XXI веков будут рассмотрены в IV гл.

²⁷ - 7 По словам Е. Герцмана «издавна благородный танец не только свидетельствовал о красоте и здоровье тела человека но и олицетворял высокий нравственный дух» (47, 83).

²⁸ - См Коляда Е. Музыкальные инструменты в Библии (69) Коляда Е. Древние музыкальные инструменты в церковно-славянских и русских переводах Священного Писания (68).

²⁹ - 9 В русском переводе: Иувал он был отец всех играющих на гусях и свирели.

³⁰ - См. Часть 1 наст. Издания – с.11.

³¹ - См. главу 1.

³² - См. настоящую главу.

³³ - См. часть 1.

³⁴ - Устоявшиеся в науке наименования данных разновидностей палеовизантийской нотации даны согласно местонахождению найденных рукописей: шартрская – муниципальной библиотеки г. Шартра (Франция), куаленская – так наз. куаленского фонда Парижской национальной библиотеки (44, 208).

³⁵ - и Названия семи ступеней принадлежат митрополиту Хрисанфу.

³⁶ - По мнению прот. В. Металлова еще до появления на Руси учителей из греков первоначальное пение русской церкви было славянское и скорее всего болгарское (96, 42–43).

³⁷ - Понятие строка в теории богослужебного пения, как пишет Г.Алексеева используется в следующих значениях: 1) В знаменном распеве – указатель условного звуковысотного уровня знамен, стрела простая и стопица в каком-либо гласе. Высотное значение строки в каждом из гласов точно не установлено; 2) Структурная единица в песнопениях знаменного распева. Главные признаки строки – наличие одной или нескольких мелодико-графических формул (попевка, фита, лицо)

ритмическое продление последних звуков. Нередко словесный текст строки в рукописи отделен точкой. По месту в форме песнопения различают строки начальные, срединные, предконечные и конечные. Строка, отмечающая начало, а также конец песнопения или его раздела часто выделена знаком параклит; 3) Певческая партия в строчном пении// См. Большой энциклопедический словарь Музыка – М. 1998 – С. 525.

³⁸ - В искусствоведческих трудах для определения всего многообразия различных песнопений и текстов церковного богослужения обычно используются светские понятия жанр и жанровая система. См. к примеру Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси (38, 55–64).

³⁹ - Наименование не читается в отсканированном документе. – примеч. электронной редакции.

⁴⁰ - Наименование не читается в отсканированном документе. – примеч. электронной редакции.

⁴¹ - Церковь была построена в 989 г. в честь Богоматери. Князь назначил на содержание храма и клира одну десятую часть своих доходов.

⁴² - В восточнохристианском мире кафедральные Софийские храмы были атрибутом суверенной государственности, упорядоченного верой и правом общества. Величественный собор Святой Софии манифестировал появление на мировой арене могучей христианской Руси, которая в то время находилась в зените своего расцвета. Как ее зримый образ и священная сердцевина собор стал духовным, политическим и культурным центром Руси (97, 9).

⁴³ - См. издание, отражающее современную певческую практику старобрядцев поморцев – Григорьев Е. Пособие по изучению церковного пения и чтения (117, 104–154).

⁴⁴ - Тем не менее, в рукописях термины распев и напев нередко менялись местами. Так при наименовании киевского и греческого чаще употреблялся термин напев, например киевского напеву. А применительно к монастырскому пению чаще встречалось понятие распев: соловецкий распев, кирилловский рос пев и др.

⁴⁵ - Согласно новым научным данным евангельские стихиры, записанные в рукописях XII века, а именно в Благовещенском кондакаре и Стихираре ГИМ Син 279, являются ранним этапом становления и развития большого знаменного роспева. См § 5.

⁴⁶ - 44 В рукописях термин самоподобен практически не встречается, тогда как словом «подобен» обозначается сам образец и песнопение, распетое по образцу. Об этом см. статью Ю. Артамоновой (28, 144–145).

⁴⁷ - 5 В более поздних источниках самоподобен Небесных чинов содержит 6 строк.

⁴⁸ - См. рис. 33.

⁴⁹ - Графическое начертание знамен здесь и далее приводится компьютерным шрифтом Paraklit.

⁵⁰ - См. Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Тексты, раздел «Како поется знамя» (171, 45–47).

⁵¹ - В этом разделе настоящего параграфа использован материал приложения 1 к учебному пособию Г. Печенкина Строчник знаменный обиходный «Утренние припевы» (112, 76–88).

⁵² - В Пособии по изучению церковного пения и чтения Е. Григорьева (117, 242–254) их насчитывается 274.

⁵³ - Е. Григорьев для обозначения метрической единицы роспева использует образное наименование шаг. Движение по ступеням звукоряда по слогам текста более всего напоминает шаг (117, 17).

⁵⁴ - О контекстуальности ритма монодийного пения (знаменный распев, западноевропейский хорал), его асимметричности подчиненности словесному началу, в отличие от мензурального характера ритма музыкального см. статью Р. Поспеловой (118).

⁵⁵ - По словам исследователя письменной традиции духовных стихов П. Терентьевой: Творцами этих стихов были люди книжной культуры, рассуждавшие языком псалтыри, и мыслящие интонациями богослужебного пения (150, 5).

⁵⁶ - Диск – клирик низших степеней чтеца и певца. Так как клирики имели различные должности в епископской канцелярии,

и вообще были обязательно грамотными людьми, то название диака совместилось с понятием о канцеляристе чиновнике (38, 418).

⁵⁷ - Данные приводятся по изданию Парфентьев Н. Профессиональные музыканты Российского государства XVI-XVII веков. Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки (109, 8).

⁵⁸ - См. Памятники русского музыкального искусства Вып.9. (108).

⁵⁹ - Возможно, что понятие столповой роспев, означает также главный основной роспев, учитывая что столп переводится с греческого как памятный знак, стела, опора.

⁶⁰ - Во второй половине XV века в певческих азбуках перечислениях появилось название – Имена знамению столповому.

⁶¹ - См. Кручинина А. Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века (76, 48). Печенкин Г. Строчник знаменный обиходный. Утренние припевы (112, 90). Пожидаева Г. Певческие традиции Древней Руси (115, 66). Шабалин Д. Древнерусская музыкальная энциклопедия (170, 442–443).

⁶² - А.Кручинина использует термин подвод.

⁶³ - Термин тонема был введен Б. Карастояновым для обозначения кратчайшей единицы распева, представляющей собой не отдельно взятый звук мелодии, а интонационный ход как материал для построения попевки (62).

⁶⁴ - См. пример №1 Приложения 4.

⁶⁵ - О значении иазванных конечных оборотов в формообразовании песнопения и ладовой системе гласа см Алексеева г. Византийско-русская певческая палеоография [27 203–208].

⁶⁶ - Примеры использования попевок приводятся по печатной книге Октаи поморской старообрядческой традиции.

⁶⁷ - Особенностью кулизмы средней является ее присутствие во всех восьми гласах с одинаковым графическим изображением ядра но с различным мелодико-ритмическим рисунком. В первом гласе наряду с кулизмой средней

встречается ее разновидность – кулизма скамеиная (см пример № 1).

⁶⁸ - По словам прот. В. Металова подобная цикличность обусловлена законом рифмования гласовых попевок [95 43].

⁶⁹ - Приведем толкование этой стихирь данное в Настольной книге священнослужителя [10 476–477] Для готовящихся к встрече праздника Рождества Христова особенное значение имеет четвертая стихира обращенная непосредственно к нашей душе Что Тебе принесем Христе яко явился еси на земли яко человек нас ради? – спрашивает человек у Господа и вместе с тем у своей собственной души «Каяждо бо от Тебе бывших тварей благодарение Тебе приносит ангели – пение небеса – звезду волсви – дары пастырие – чудо земля – вертеп пустыня – ясли Что же принесем мы взирая на это многообразие даров приносимых Господу благодарным творением? Изумителен ответ даваемый святым песнописцем «Мы же – Мать Деву». И тотчас вслед за этим – смиренное и покаянное воззвание к Богу «Иже прежде век Боже помилуй нас». В словах Мы же – Мать-Деву заключается одно из самых сокровенных убеждений пронизывающее весь духовный опыт Православной Церкви и получившее глубокое и многообразное выражение в ее богослужении Мать Божия есть честнейшая Херувим и славнейшая без сравнения Серафим. И вместе с тем Она – от нашего рода от семени Адамова и Давидова как высшая и чистейшая представительница человеческого рода Поэтому Она является нашей ближайшей спутницей и путеводительницей на пути спасения. Последовать за Нею в Вифлеем призывала нас Святая Церковь в дни предпразднства. Обращаться к Неи за разрешением душевных недоумений и благоговейно служить ей научал своим примером праведный Иосиф. И теперь когда мы стоим уже на самой грани праздника мы снова обращаемся к Неи потому что нет у нас грешных иного дара кроме Нее который мы могли бы принести нас ради родившемуся Господу и благодаря которому мы можем получить прощение наших грехов.

⁷⁰ - Термин введен М.Бражниковым См. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева [34 21]. См. также Пособие по

изучению церковного пения и чтения [117 54].

⁷¹ - В научной литературе нередко приводится концепция прот. Д.Разумовского выделяющего три исторических периода связанных с общностью или различием читаемого и поемого текстов: древнее истинноречие (XI–XIV вв.), где певческий текст соответствует читаемому, раздельноречие (XV – середина XVII вв.), где певческий текст не соответствует читаемому, новое истинноречие (с середины XVII в.), где певческий текст вновь соответствует читаемому. Однако Б. Успенский подобную концепцию считает устаревшей так как в первом и во втором случае в пении не произошло никаких изменений. См. Успенский Б. К вопросу о хомовом пении [154].

⁷² - Наряду с работой Б. Успенского указанной в предыдущей ссылке следует отметить издание. Успенский Б. История русского литературного языка XI–XVII веков [156].

⁷³ - Это сочинение обычно называют Сказание инок Ефросиина Полное название – «Сказание о различных ересех и хулениях на Господа Бога и на Пречистую Богородицу содержащих от неведения в знаменных певчих книгах». См. Никольская Н. «Сказание инок Ефросина и певческая книжная справа XVII века» [106].

⁷⁴ - Об этом см. в § 6 настоящей главы.

⁷⁵ - Наименование распев в данном случае следует понимать не как мелодическую систему (в отличие от роспева), а как один из способов соотношения богослужебного текста и мелодического элемента.

⁷⁶ - Т. Владышевская именует пение на глас как малый знаменный распев.

⁷⁷ - См. Печенкин Г. Пение на глас [111]. Сноска 24 на С.47.

⁷⁸ - Первое учебно-методическое пособие Г. Печенкина под названием «Самогласны и запевные строки столпового роспева» вышло в 2005 г. и довольно быстро обрело свою заинтересованную аудиторию как среди студентов и преподавателей учебных заведений так и в клиросно-певческой среде. Однако необходимость в уточнении и истолковании сложной и быстроизменяющейся церковно-певческой

терминологии, а также в более глубокой разработке обучающей методики освоения пения на глас способствовала выходу нового расширенного издания настоящего пособия под названием «Пение на глас. Самогласны и запевные строки [111].

⁷⁹ - Практические занятия рекомендуется начинать с самого начала учебного семестра параллельно с курсом лекции независимо от их тематической направленности.

⁸⁰ - То есть пения с совпадением словесного и мелодического ударения.

⁸¹ - О ритмических особенностях знамен см. § 2.

⁸² - См. § 2.

⁸³ - Колоном называется раздел богослужебного текста его структурная единица подвергающаяся распеву на одну из интонационных формул напева. В тексте самогласна – это предложение или его часть распеваемое на колено [111 117]

⁸⁴ - В Пособии приводятся примеры на распевание трех воскресных стихир на Господи возвах и тропаря на все восемь гласов в безлинейной нотации [111 85–93].

⁸⁵ - На сегодняшний день остается не до конца выясненным вопрос об изначальной принадлежности этих роспевов к одноголосной или многоголосной форме песнопения. Так, например, Г. Пожидаева пишет что путевой роспев становится основой раннего многоголосия на гребне своего развития [115 186] тогда как М. Богомоллова предполагает, что путевой и демественный роспевы изначальны возникли как многоголосные [31 106].

⁸⁶ - См. Срезневский. И. Материалы для словаря древнерусского языка Т. II. ч. 2. Ст. 1738. На это издание указывают в своих исследованиях И. Гарднер Г. Пожидаева.

⁸⁷ - Напомним, что в XII веке евангельские стихиры были зафиксированы в двух рукописях Благовещенском кондакаре и Стихираре ГИМ Син. 279.

⁸⁸ - События раскола имели довольно массовый характер им были охвачены все социальные слои населения, что свидетельствует о бесспорной важности и масштабности этого трагического события в истории России. Тысячи крестьян и

посадских жителей бежали на поморский север в Заволжье на Урал в Сибирь, где основывали старообрядческие поселения. Наиболее мощно протест против церковной реформы проявился в Соловецком восстании 1668–1676 гг. Сюда в далекую обитель с мощными стенами и значительным запасом продовольствия стекались противники реформ. Здесь нашли приют многие разинцы. В 1676 г. предатель через тайный лаз впустил царские войска в монастырь. Из 600 защитников крепости в живых осталось только 50 [60 115].

⁸⁹ - Об этом см. в последующих параграфах.

⁹⁰ - Имеются в виду памятники духовной литературы XVII века в защиту единогласия – Мартемьян Шестак «Слово извещательное вкупе и обличительное о необходимости исправления певческих книг, содержащих хомонию», – инок Ефросин «Сказание о различных ересьях и хулениях на Господа Бога и Пречистую Богородицу, содержимых от неведения в знаменных певчих книгах».

⁹¹ - Как итог работы комиссии А. Мезенцем был написан труд Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах).

⁹² - Об этом упоминается в Сказании инока Ефросина // РНБ. Q 1 1101 рукопись конца XVII века.

⁹³ - См. схему обиходного звукоряда выше, на с. 97–98.

⁹⁴ - Историческая справка. Началом русского книгопечатания принято считать 1564 г., когда была издана первая русская датированная книга Апостол. Однако существует семь книг без точной даты издания. Это, так называемые, анонимы – книги, изданные до 1564 г. Организацией работ по созданию типографии занимался один из талантливейших русских людей XVI века – Иван Федоров. Типографские работы, начатые в Кремле, были переведены на Никольскую улицу, где построили специальное здание для типографии. В 1574 г. был издан первый русский букварь.

⁹⁵ - Данной теме посвящена статья Т.Владышевской «Богодуховенное ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (Эволюция идеи)» [38 169–183].

⁹⁶ - В данном контексте слово музыкальность синонимично певучести. Здесь не ставится вопрос о различных духовных основаниях пения и музыки.

⁹⁷ - Цит. по книге Владышевской Т. Музыкальная культура Древней Руси [38 179 сн. 12].

⁹⁸ - Перевод линейной нотации из ключа до в ключ соль сделан мною – А.К.

⁹⁹ - См. к примеру Т. Старостина, А. Клишин Звуковая картина русского троестрочия, опыт электронной реконструкции [147]. В частности по словам исследователей современное понимание диссонанса (и консонанса) сформировано либо звучанием инструмента настроенного в соответствии с равномерной темперацией, либо пением, которое эталонировано инструментом. Между тем практика пения народным тембром подтверждает неожиданное удобство интонирования большой секунды. Народные исполнители легко присоединяются к запевале, вступая в большую секунду к основному голосу ([147 39 сн. 35]

¹⁰⁰ - И. Гарднер приводит ряд доводов о несостоятельности этого документа: на сколько посторонние русской автокефальной церкви Антиохииский и Александрийский патриархи (к тому же оказавшиеся к этому времени низложенными!) были правомочны выносить частные решения относительно вопросов, касающихся только некоторых богослужебных обычаев одного из приходов Московской Епархии. Никто также не решался задать вопрос, а что понимали эти патриархи (один – араб, другой – грек) в партесном пении исполнявшемся к тому же на непонятном им славянском языке! [41 67–70].

¹⁰¹ - Имеется в виду подражание католическому пению.

¹⁰² - В этом месте и далее ссылки на труд И. Коренева приводятся по изданию Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков [101 124–139].

¹⁰³ - О чем подробно было написано в главе I.

¹⁰⁴ - Нотный пример приводится в издании Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства [158 166].

¹⁰⁵ - Протопопов Вл. Музыка русской литургии [121]. См. сноску № 37 на С 19 сноску № 38 на С.21.

¹⁰⁶ - У Н. Дилецкого подобные типы многоголосия имеют наименования просто естественное и борительное или концертное.

¹⁰⁷ - Наряду употреблением словосочетания партесное пение как стиля хоровой музыки XVII-XVIII веков это понятие нередко используется для обозначения многоголосного церковного пения самых разных эпох и стилей.

¹⁰⁸ - См. Православная энциклопедия 2004 Т. VII – С 599–600.

¹⁰⁹ - Теория аффектов была разработана в западноевропейской музыкальной культуре. Так, например, в созданном в 1650 году трактате А.Кирхера *Musurgia universalis* получили обобщение восемь аффектов которые должна вызывать музыка, любовь, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие, святость [162 121–122].

¹¹⁰ - Псальма (Псалма Сальма). Многоголосное песнопение для домашнего и возможно запричастного церковного пения духовного по содержанию. Вне церковной службы чаще дома – по употреблению. То же что кант, но духовно нарицательным текстом [170 486–487].

¹¹¹ - Абсолютизм – это форма правления при которой верховная власть в государстве полностью и безраздельно принадлежит монарху. Власть достигает наивысшей степени централизации. Абсолютный монарх правит опираясь на чиновничье бюрократический аппарат постоянную армию и полицию ему подчиняется и церковь как идеологическая сила [60 128].

¹¹² - Вскоре хор был переименован в хор придворных певчих, а в 1763 г – в Императорскую придворную певческую капеллу.

¹¹³ - Об этом см. Коротких Д. Музыкально-певческое наследие Саровской пустыни [75].

¹¹⁴ - Иного мнения придерживается исследователь хоровой культуры эпохи русского классицизма А.Лебедева-Емелина. По словам исследователя концерты создавали необходимый

возвышенно-молитвенный настрой прихожан перед после дующим причащением и выступали в качестве главной музыкальной кульминации литургического цикла [80 87]. Следует отметить также, что согласно указу императора Павла I, обратившего внимание на произвол, царивший в церковном пении, Синод предписал 10 мая 1797 г. концертов вместо причастна не употреблять, но петь кинок или псалом. Вторично исполнение концертов за богослужением было запрещено высочайшим указом императора Александра I 22 декабря 1804 г. Однако эти указы мало что изменили в сложившейся практике церковного пения.

¹¹⁵ - Цитируется по изданию Прот. Дмитриий Разумовский. Церковное пение в России Отделение III О партесном пении в Русской церкви // Музыкальная академия – М. 2000 С 51.

¹¹⁶ - См. каталог составленный А. Лебедевой-Емилиной [80 244].

¹¹⁷ - Обиход нотного пения Ч. 2. Божественная Литургия – М 1892 – л. 7 на об.

¹¹⁸ - Там же – л. 13 на об.

¹¹⁹ - Подобное разделение предлагает А. Лебедева-Емилиная [80 76 79].

¹²⁰ - Паралитургическими песнопениями И. Гарднер называет 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 140 143].

¹²¹ - Третья книга Царств принадлежит к циклу исторических книг Ветхого Завета. В концерте Д.Бортнянского №. 26 в разном порядке использованы стихи молитвы царя Соломона [гл.8 ст. 23 27–30 50 43].

¹²² - Историко-теоретические исследования, свидетельствующие о необходимости серьезного изучения древнерусского церковно-певческого искусства появились примерно к середине XIX века. Тогда были опубликованы «Замечания для истории церковного пения в России. В.

Ундольского (1846 г.), «Исследования о русском церковном песнопении» И. Сахарова (1849 г.), «О свободном и несимметричном ритме» А. Львова (1858 г.) и ряд других работ.

¹²³ - Алексей Федорович Львов (1798–1870) родился в дворянской семье, где получил хорошее музыкальное образование – обучался игре на скрипке у многих, в то время известных, немецких музыкантов и в семилетнем возрасте уже играл в домашних концертах. Но тем не менее к 20 годам он окончил Институт путей сообщения и его имя как первого ученика было занесено на золотую доску почета. Инженерная и музыкальная деятельность Львова так тесно переплелись между собой, что когда он выстроил в имении графа Бенкендорфа изящный мост, восхищенный Государь император Николай I воскликнул: «Это Львов перекинул свои смычок». Много лет он был первым скрипачом струнного квартета, организованного по инициативе графа Михаила Юрьевича Виельгорского для своих музыкальных вечеров. Для Львова-композитора счастливым стал 1833 год, когда после одной из своих поездок с Государем в Пруссию, Львов написал российский гимн «Боже, царя храни» (на текст В.А. Жуковского). Сам император произнес несколько раз: «Это великолепно!» И не удивительно, что через три года, когда скончался отец А.Львова, Федор Петрович Львов, занимавший пост директора Придворной певческой капеллы, Государь возложил обязанности директора на его сына. Назначая Львова Государь дал ему лестную характеристику: «Я очень люблю Львова! Он человек добрый честный и умный».

¹²⁴ - Следует отметить, что И. Гарднер стилистически относит творчество П. Турчанинова в плане гармонизации уставных напевов на грани периодов итальянского светского влияния и середины XIX века.

¹²⁵ - Своего рода предшественником рассматриваемого сочинения Чайковского в плане выражения в музыке богослужебных песнопении авторских личностных чувств и переживании, являлась Литургия ре минор А. Алябьева, посвященная любимой женщине композитора – Е.А. Офросимовой.

¹²⁶ - Концертное исполнение Одиннадцати номеров из литургических песнопений сочинения П. Чайковского (так было указано в афише) состоялось 18 декабря 1880 г. в зале Благородного собрания в Москве в рамках светского мероприятия, организованного Русским музыкальным обществом (РМО). Какие же объективные и субъективные факторы способствовали одному из знаковых событий в процессе расслоения жанра на храмовую и внехрамовую ветви? Наиболее ощутимый, как бы лежащий на поверхности фактор, был связан с невозможностью исполнения Литургии Иоанна Златоуста op. 41 П. Чайковского в храме. Не в силу признания ее несоответствия духу православного богослужения (напротив, в одной из рецензии на состоявшийся концерт утверждалось, что Литургия производит молитвенное настроение), а по формальному поводу ее публикации издательством П. Юргенсона и первым ее исполнением в храме без санкции директора Императорской Придворной певческой капеллы Н. Бахметева. Поэтому по признанию большого почитателя таланта П. Чайковского, известного педагога-просветителя второй половины XIX в. С. Рачинского, исполнение Литургии в концертном зале было мерой вынужденной, хотя само исполнение (а скорее всего обстановка исполнения светского концерта, не соответствующая характеру произведения, предназначавшегося для богослужения – А. К.) произвело на людей благочестивых тягостное впечатление. Другой немаловажный фактор способствовавший появлению литургического цикла на концертной эстраде, на наш взгляд, связан с уже упоминавшимися сущностными признаками эпохи Нового времени. Для России середины и всей второй половины XIX века были характерны тенденции, связанные с расширением ее культурного пространства включая и наметившийся поворот к истокам церковно-певческих традиций и всестороннее развитие светской профессиональной музыкальной культуры. Это и создание шедевров в целом ряде жанров (опера, симфония, романс, камерный инструментальный жанр и др.), а также становление русской национальной исполнительской школы, музыкальной науки, концертно-просветительская деятельность Русского музыкального и

хорового обществ, Бесплатной музыкальной школы и проч. Все это не могло не подготовить почву для миграции богослужебного жанра в сторону концертности. Нельзя также обойти вниманием и фактор, связанный с весьма деликатными и тонкими вопросами, национальной достоинства и вероисповедания. Именно эти вопросы стали главенствующими в статье редактора газеты «Русь» славянофила И. Аксакова от 14 февраля 1881 г. Основную мысль этой статьи, касающуюся концертного исполнения литургического цикла П. Чайковского можно сформулировать словами М. Рахмановой о том, что Аксаков трактовал исполнение литургии в данных условиях как вопиющий факт безверия интеллигенции и полного ее неуважения к народным чувствам и обычаям. Конечно же можно спорить с весьма резким суждением И. Аксакова, переданным М. Рахмановой, однако нельзя не отметить, что сама обозначенная им ситуация разделения в обществе, как вполне очевидный и мощный социальный фактор, не могла хоть косвенно не оказать влияния на процесс постепенного расслоения жанра литургии.

¹²⁷ - Обиход, которым пользовался Чайковский, являлся восьмым тиснением Обихода изданного в 1772 г. – первого четырехтомного собрания употребительных роспевов в переводе на квадратную ноту. В упоминаемом тиснении XIX века древние роспевы изложены неполно и часто неточно, однако именно этот Обиход, по словам исследователей, служил в данный период основным источником для знакомства с древнерусским певческим искусством и материалом для переложений. См. Корабельникова Л., Рахманова М. Вступительная статья (74), сноска 25 на С. 13.

¹²⁸ - См. С. 97.

¹²⁹ - Так, например, М. Рахманова указывает на наличие вагнеровской лейтмотивности в хоровом цикле А. Гречанинова. Страстная седмица [129 294].

¹³⁰ - При рассмотрении демественного роспева в § 5 третьей главы мы упоминали об ошибке прот. Д. Разумовского, считавшего демественное пение домашним благочестивым упражнением. Возможно, что в подобное заблуждение был невольно введен и А. Гречанинов. Однако, по мнению М.

Рахмановой, «Музыканты XX века прекрасно знали о древнерусском демественном распеве и его применении за службой, однако для их целей был удобен термин демество в вышеуказанном смысле, он как бы подтверждал, что домашнее «или в новых условиях концертное духовное пение существовало на Руси с давних времен [119 95 и 99].

¹³¹ - В письме С. Смапенскому от 16 марта 1894 г. С. Рахманинов упоминает о духовном концерте, так и оставшимся незавершенным. На какой именно богослужебный текст положен этот неизвестный концерт, в письме не указано [128 221].

¹³² - Так, например, С. Смоленский еще в 1897 г. прислал Рахманинову полный текст Литургии Иоанна Златоуста, и в своем письме от 30 июля композитор сердечно благодарит учителя за милое послание, но извиняется, что не может приступить к работе над Литургией, ссылаясь на нездоровье и загруженность другой работой. Мне видно не судьба писать Обедню [128 263].

¹³³ - Сборники трудов Московской регентско-певческой семинарии 1998–2003 гг. [100] [151] 1152].

¹³⁴ - В настоящем пособии мы не ставим задачей освещение различных путей воплощения знаменного пения на клиросе с использованием безлинейной или линейной нотации с опорой на наречную или наонную традицию и т.п.