

*Т. А. Чернышева*

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

# ДРЕВНЕРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА



Министерство культуры Российской Федерации  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Факультет искусств  
Кафедра академического хора

**Т. А. Чернышева**

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**  
**Древнерусская певческая культура**

*Учебное пособие*

направление 53.03.05 «Дирижирование»  
профиль «Дирижирование академическим хором»

Санкт-Петербург  
СПбГИК  
2016

УДК 784(=161.1)"10/16"(075,8)  
ББК 85.313(2=411.2)4я73+85.314.1я73

**Ч49**

Учебное пособие издается по решению Редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Рецензенты:

Н. С. Серегина, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник  
Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

В. Е. Ровнер, кандидат искусствоведения, профессор,  
профессор кафедры академического хора  
Санкт-Петербургского государственного института культуры

### **Чернышева, Татьяна Алексеевна**

**Ч49**

История русской хоровой культуры: древнерусская певческая культура: учеб. пособие; направление 53.03.05 «дирижирование»; профиль «дирижирование академическим хором» / Т. А. Чернышева; М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, фак. искусств, каф. акад. хора. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2016. – 180 с.: ил.

ISBN 978-5-94708-224-1

Цель издания – дать будущим исполнителям необходимые знания истории становления и развития русской хоровой культуры в эпоху Древней Руси. В пособии раскрыта профессиональная певческая традиция XI–XVII вв. В пособии приведен тематический план, освещающий различные аспекты: истоки и периодизацию истории древнерусского богослужебного пения, особенности певческой письменности, певческие памятники Древней Руси, своеобразие жанровых видов древнерусской певческой гимнографии, особенности возникновения и развития раннего русского профессионального многоголосия, имена выдающихся древнерусских творцов и исполнителей, а также певческие традиции старообрядцев, сохранивших древнерусские традиции пения и продолжающих их развитие в современной богослужебной практике.

Учебное пособие предназначено студентам вузов культуры.

УДК 784(=161.1)"10/16"(075,8)

ББК 85.313(2=411.2)4я73+85.314.1я73

ISBN 978-5-94708-224-1

© Федеральное государственное  
бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры», 2016

## Содержание

Предисловие . . . . .	4
Введение . . . . .	6
Глава 1. Исторический путь развития древнерусской певческой культуры XI – середины XVII веков. . . . .	11
Вопросы для самоконтроля. . . . .	25
Рекомендуемая литература . . . . .	26
Глава 2. Древнерусская певческая письменность . . . . .	27
Вопросы для самоконтроля. . . . .	42
Рекомендуемая литература . . . . .	42
Глава 3. Памятники древнерусской певческой культуры . . . . .	43
Вопросы для самоконтроля. . . . .	60
Рекомендуемая литература . . . . .	61
Глава 4. Жанровое своеобразие древнерусской певческой гимнографии . . . . .	62
Вопросы для самоконтроля. . . . .	76
Рекомендуемая литература . . . . .	77
Глава 5. Стилиевые особенности раннего русского профессионального многоголосия XVI – начала XVIII веков . . . . .	78
Вопросы для самоконтроля. . . . .	96
Рекомендуемая литература . . . . .	96
Глава 6. Выдающиеся творцы и исполнители древнерусского певческого искусства . . . . .	98
Вопросы для самоконтроля. . . . .	119
Рекомендованная литература . . . . .	119
Глава 7. Певческая культура русского старообрядчества. История, традиции и современность . . . . .	120
Вопросы для самоконтроля. . . . .	133
Рекомендованная литература . . . . .	133
Заключение . . . . .	134
Приложения . . . . .	139
Хронологическая таблица . . . . .	139
Список литературы . . . . .	147
Примеры исполнительских трактовок древнерусских песнопений (полезные ссылки на аудио-, видео-, фотоматериалы) . . . . .	155
Словарь терминов и понятий. . . . .	157
Тестовые задания для текущего контроля успеваемости . . . . .	170
Вопросы промежуточного контроля успеваемости (зачета). . . . .	178
Иллюстрации. . . . .	179

## Предисловие

Учебное пособие «История русской хоровой культуры» призвано дать профессиональные знания истории развития отечественной хоровой культуры будущим дирижерам академического хора, хормейстерам, хоровым певцам и преподавателям специальных дисциплин дирижерско-хорового профиля.

Структура и содержание учебного пособия непосредственно связаны с тематическим планом изучаемой учебной дисциплины – «История русской хоровой культуры». Основной целью данной учебной дисциплины является изучение русской хоровой культуры как самобытного явления, выросшего на фундаменте средневековой духовности Древней Руси и накопившего в ходе своего исторического развития разнообразные певческие традиции как в области церковного и светского пения, так и в народном песенном творчестве. Учитывая, что на протяжении многих веков (X – первая половина XVIII вв.) *хоровая культура* являлась доминирующей жанровой сферой профессиональной музыкальной деятельности, *она по праву может рассматриваться как основополагающая ветвь отечественной музыкальной культуры.*

Понимание русской хоровой культуры как целостной системы предполагает рассмотрение ее различных «составляющих» – церковно-певческой и светской, творческой композиторской и исполнительской, научно-исследовательской, публицистической и образовательной – во взаимосвязанном единстве. Такой методологический подход способствует созданию более широкого представления о ее развитии, осмыслению певческих традиций в различных сферах деятельности и накопленного уникального духовного опыта. Рассматриваемые в совокупности составляющие систему «элементы» представляют целостную картину русской хоровой культуры – области человеческой деятельности, в которой раскрываются духовные ценности русской души, ее мировосприятия и проявляются черты самобытного характера.

При изучении русской хоровой культуры не следует забывать о важной исторически сложившейся особенности развития певческо-хоровых традиций. Она заключается в том, что современное хоровое творчество и исполнительство в России имеет два основных «направления» своей деятельности – *академическое и народное хоровое пение*, которые произрастают из единого культурного самобытного корня и имеют единое национально-культурное пространство. Многие их роднит, но и многое отличает друг от друга: начиная от различий исторического пути развития до отличий вокально-хоровой манеры пения и способов реализации жанрово-стилистического репертуара. Специфика деятельности той или иной области требует различной профессиональной подготовки, обозначенной в сфере современного высшего профессионального образования, как два различных профиля – «Дирижирование академическим хором» и «Народно-песенное творчество». Оба направления накопили многолетний опыт в исполнительстве, образовании, творчестве, научно-исследовательской работе, что позволяет каждое из них рассматривать как самостоятельные области профессиональной деятельности. Вместе с тем, изучая отечественную хоровую культуру академического направления, необходимо учитывать взаимосвязь ее с традиционной народно-песенной культурой, так как именно фольклорная «составляющая» на протяже-

нии веков придавала отечественной хоровой культуре черты самобытности, произрастающие из народной духовной мудрости, неповторимой красоты народного песенно-хорового творчества.

Учебное пособие «История русской хоровой культуры» планируется представить в трех частях. Настоящая Первая часть – «Древнерусская певческая культура» посвящена изучению профессиональной певческой традиции Средневековья – одной из важнейших составляющих культурного наследия Древней Руси. В первой части охватывается историческое время с XI до середины XVII вв. Последующие части учебного пособия призваны: Вторая часть освещает особенности развития русской хоровой культуры в последующие стилистические периоды: период барочного (партесного) хорового пения (первая половина XVII – первая половина XVIII вв.), период классицизма (вторая половина XVIII – первая треть XIX вв.), период становления и расцвета русской музыкальной классики XIX – начала XX вв.); Третья часть – рассмотреть важные «составляющие» русской хоровой культуры XIX – начала XX вв. – образование (историю развития и становления системы певческого хорового, регентского, дирижерско-хорового образования в России), исполнительство (знакомство с достижениями исполнительского хорового искусства), музыкальную науку и публицистику (осветить проблематику научной мысли в России), русский музыкальный фольклор (обозначить его роль в развитии русской хоровой культуры).

Первая часть учебного пособия включает в себя семь глав, в которых освещается исторический путь развития древнерусской певческой культуры XI – первой половины XVII вв. (1 глава), обращается внимание на своеобразие певческой письменности (2 глава) и ценность памятников древнерусской культуры (3 глава), рассматривается жанровое своеобразие древнерусской певческой гимнографии (4 глава), раскрывается специфика раннего русского профессионального многоголосия (5 глава), изучается деятельность древнерусских мастеров пения (6 глава), осуществляется знакомство с певческой культурой старообрядцев (7 глава).

В конце каждой из глав имеются вопросы для самоконтроля и список рекомендуемой для изучения литературы.

В приложении имеется: хронологическая таблица основных дат и событий, список литературы, перечень исполнительских коллективов (содержащий полезные ссылки на аудио-, видео- и фотоматериалы), терминологический словарь; тестовые задания; вопросы промежуточного контроля успеваемости (зачета).

## Введение

*Историческая судьба России и отражение ее в развитии русской хоровой культуры. Определяющая роль православия в формировании мировоззренческих, идейно-нравственных и эстетических духовных ценностей певческо-хоровой культуры.*

*Особенности отражения в древнерусском певческо-хоровом искусстве духовной традиции, определяющей его национальное своеобразие.*

*Роль древнерусской певческой традиции в поисках национально-самобытного типа русской хоровой культуры.*

*Древнерусское певческое и народное песенное искусство – неотъемлемая часть национального достояния отечественной музыкальной культуры.*

Историческая судьба России как в звучащей летописи веков отражалась в развитии русской хоровой культуры. Ее достижения неразрывно были связаны с жизнью народа, с его радостями и горестями, которые отражалось и воспевалось в хоровом творчестве – песнях и гимнах, духовных песнопениях и литургических циклах, в оперном и кантатно-ораториальном творчестве. На протяжении своего многовекового пути развития русская хоровая культура формировала, кристаллизовала, накапливала и оберегала свои непреходящие самобытные ценности. Отличие ее от любой другой национальной певческо-хоровой культуры очевидно – раскрывается оно в особом типе ментальности, духовности, о которых писали философы, филологи, искусствоведы, культурологи. «Загадочность» русской души, вдохновлявшая поэтов, писателей и художников, воплощалась и в хоровом пении – в музыкальных произведениях композиторов, в исполнительском хоровом творчестве различных направлений.

На протяжении более чем тысячелетней истории определяющим духовным «стержнем» отечественной культуры в целом и певческо-хоровой в частности было *православие*, оказывавшее воздействие на формирование ее мировоззренческих, идейно-нравственных и эстетических духовных ценностей. Основопологающий фундамент этому был заложен в Древней Руси. С X в. церковь стала ведущим «институтом» по распространению научного, теоретического и практического знания во всех сферах человеческой деятельности, определяющим «вектором» в развитии не только церковно-певческой культуры, но и культуры в целом. С принятием крещения в 988 г. певческое «слово» освящалось, охранялось, питалось идеями христианства.

Важную роль в формировании и созидании древнерусской певческой культуры играли монастыри – Киево-Печерский монастырь (в дальнейшем лавра), основанный Антонием и Феодосием Печерским в XI веке (1055); Троице-Сергиева лавра, основанная преподобным Сергием Радонежским во второй половине XIV в.; Кирилло-Белозерский монастырь, основанный в 1397 году иноками Московского Симонова монастыря Кириллом и Ферапонтом – в середине XV века Кирилло-Белозерская обитель стала крупным феодальным и культурным центром; Соловецкий монастырь, основанный в XV веке православными подвижниками Зосимой, Савватием и Германом и др. Монастыри Древней Руси были центрами певческой культуры – здесь совершалось развитие теории древнерусской певческой письменности, здесь были сосредоточены ценные книжные собрания, в том числе и певческие рукописи, здесь творили распевицки и формировались исполнительские традиции певческой культуры.

Понятие «святая Русь», часто употребляемое относительно Древней Руси, многозначно по своему содержанию – оно вбирало в себя все многообразие духовного подвига многочисленного сонма святых, прославленных русской православной церковью, отражало аскетический подвиг их духовной жизни, к которому устремлялась душа христианина. Понятие «святая Русь» отражало особый тип ментальности, созерцательность высоких духовных идеалов, особую сердечность и теплоту душевного переживания, присущего творениям древнерусских мастеров. На протяжении веков оно наполняло особым смыслом и придавало характерные самобытные черты древнерусскому искусству – иконописи, архитектуре и богослужебному пению.

Возникшая в Московской Руси в конце XV – начале XVI века концепция «Москва – новый град Константина», а позже «Москва – третий Рим», также способствовала формированию самобытности и самосознания отечественной культуры как несущей особую ответственность за судьбу православия в целом. Все это отражалось в богатом певческом наследии – в певческой гимнографии, особенно пополнившейся в это время.

Благодаря многим поколениям древнерусских мастеров пения, несмотря на изначально заимствованный в XI–XIII вв. у Византии и южных славян богослужебно-певческий опыт, в XV–XVI вв. в Древней Руси была создана своя самобытная певческая традиция. Выражалась она через разнообразный спектр стилистических черт древнерусских песнопений, через особую исполнительскую манеру пения – от смиренного покоя и тишины молитвенного монастырского хорового пения до соборно, величаво, празднично и торжественно звучащего хора.

Заложенный в Древней Руси фундамент самобытного пути развития во многом стал определяющим в последующие периоды развития отечественной хоровой культуры. Испытывая воздействие с Востока и Запада, русская хоровая культура вычерчивала свой путь развития, формировала свой самобытный «русский стиль». Поиск его как в церковной, так и светской хоровой культуре был характерен для последующих стилистических периодов развития. Так, во второй половине XVII – середине XVIII века, пройдя через польское, украинско-белорусское просвещение и в XVIII – начале XIX в. через западноевропейское влияние, русская хоровая культура освоила всю палитру жанрового многообразия европейской музыкальной культуры, преломив ее через собственный певческий опыт.

В XIX веке поиск самобытного «русского стиля» как в церковном, так и светском композиторском творчестве и исполнительстве во многом определялся идеями и достижениями формировавшейся отечественной классической школы музыкальной критики. Именно в это время мудрость Древней Руси вновь была вспомнута при выборе «вектора» дальнейшего развития отечественной музыки. В частности, выдающийся русский мыслитель энциклопедического масштаба – ученый, критик, композитор, общественный деятель и исполнитель князь В. Ф. Одоевский<sup>1</sup> в 60-х годах обратил внимание на два «нача-

---

<sup>1</sup> Помимо музыки, по свидетельству современника В. Ф. Одоевского – историка М. П. Погодина, его привлекала «литература, философия, химия, педагогика, библиография, филантропия, юриспруденция...». Также к этому перечню можно добавить «историю, в частности, историю искусств, политическую экономию, математику, физику, астрономию, биологические науки, медицину» [100, с. 6–7].

ла»: *русскую народную песенность и древнерусский распев*, из которых, по его мнению, должна произрастать отечественная музыкальная классика<sup>2</sup>.

Сформулированная В. Ф. Одоевским идея об «истинном сродстве» знаменного распева и русской народной песни, отличавшем русскую музыку от западноевропейской, поднимала сложнейшую проблематику для понимания самобытной целостности русской хоровой культуры. Исследователь обратил внимание на две сферы певческо-хоровой культуры – профессиональную церковную письменную традицию и устное народное творчество, которые еще со времен Древней Руси представляли собой две различные «ветви» отечественной певческой культуры, находившиеся друг с другом подчас в непростых отношениях. При этом, «разделение сфер» между письменным церковным искусством и устным народным творчеством, как отмечали в дальнейшем ученые, «не было механическим и абсолютным, несмотря на всю их антагонистичность. Борьба и враждебность не исключали наличия общих черт и влияния одной культуры на другую, которое было взаимным, двусторонним» [33, с. 38]. В частности, изучая музыкальную культуру Древней Руси и обращая внимание на существование в ней «двух культур» на всем протяжении ее развития, Т. Ф. Владышевская пишет о характере их взаимодействия: «Начиная с Киевского периода и в течение всего Средневековья одновременно сосуществовали две музыкальные культуры различного назначения, обладавшие различными средствами художественной выразительности, – народная и церковная: песни и песнопения» [17, с. 29]. При этом «о глубокой связи народного и культового музыкального искусства свидетельствует сходство их напевов. Мелодии жанров фольклора повествовательного содержания, особенно таких, как былины, духовные стихи и плачи, близко соприкасаются с речитативными культовыми напевами чтения нараспев священных книг, со знаменным распевом» [17, с. 29].

Процесс взаимодействия и взаимовлияния двух сфер – церковного пения и устного народного творчества – в конкретное историческое время по-разному осознавался отечественными композиторами и в различной степени влиял на их творчество. В частности, над самобытностью древних уставных распевов при их гармонизации в «европейском стиле» уже начали задумываться в конце XVIII в.<sup>3</sup>; в первой половине XIX в. отличный от западноевропейского способ гармонизации древних напевов искали А. Ф. Львов, М. И. Глинка, П. И. Турганинов; в последней четверти XIX в. П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев пытались преодолеть черты западноевропейского влияния и найти пути раскрытия самобытности русской церковной музыки; в конце XIX – начале XX веков вдохновленные идеями С. В. Смоленского компо-

---

<sup>2</sup> Эти идеи были отражены во многих статьях, письмах и заметках В. Ф. Одоевского 60-х годов XIX века.

<sup>3</sup> В конце XVIII – начале XIX в. был разработан Проект о напечатании древнего русского крюкового пения. Цель его – объединение русского церковного пения во всех православных храмах на основе древних мелодических образцов крюкового пения. Появление Проекта приписывают Д. С. Бортиянскому, хотя высказываются предположения, что автором являлся его современник – придворный певчий Алексей Иванович Алякрицкий (1786–?). Сведения о нем не многочисленны. Известно, что он родился в Костромской губернии в семье священника. «Из Преображеского полка по представлению Д. С. Бортиянского принят в Придворную певч. капеллу певчим третьего оклада. В 1817 г. произведен в певчие четырнадцатого класса, в 1819 г. уволен по высочайшему повелению» [71, с. 88].

зиторы Новой московской школы – А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков, А. Т. Гречанинов, С. В. Рахманинов и др., – представили в своем творчестве органичное соединение древнерусского распева и народной песенности, сформировав новый «русский стиль» церковного пения. Понимание его по-своему было реализовано и в хоровом творчестве С. И. Танеева.

Древнерусскому певческому искусству и народно-песенному творчеству пришлось пройти непростой, и во многом различный путь до того как они стали областью самостоятельного изучения. В отличие от народного музыкального творчества, древнейшие свидетельства устной традиции которого восходят к VI в., а письменной лишь ко второй половине XVIII века, богослужбная певческая письменная традиция берет свое начало с XI века, которым датируются первые сохранившиеся певческие памятники – документальные свидетельства древнерусской певческой культуры. Именно благодаря этому, *древнерусская певческая культура по праву может считаться профессиональной первоосновой формирования отечественной музыкальной культуры – певческой письменности, образования, профессионального исполнительства, научного и теоретического знания.*

В середине XIX в., во времена В. Ф. Одоевского, по различным исторически сложившимся причинам, древнерусский распев и народно-песенное творчество находились в состоянии, если не забвения, то, во всяком случае, малой изученности. Древние певческие рукописи, написанные крюковой нотацией, с середины XVII века постепенно вытесняются из церковно-певческой практики и оказываются рассеянными по всей России и за ее пределами. Необходимо было их не только собирать и охранять от разрушения, но изучать и восстанавливать утерянный со временем «ключ» к их прочтению. Труды выдающихся исследователей второй половины XIX – начала XX в., определивших пути развития русской классической медиевистики – Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, В. М. Металлова, И. И. Вознесенского, А. В. Преображенского, А. В. Никольского, были посвящены решению этой проблемы. В советское время – в 20–40-е гг., в непростой для существования церковной музыки период, немногие отечественные исследователи занимались ее изучением. Пожалуй, единственная эпоха русского богослужбного пения – эпоха Древней Руси, в это время исследовалась учеными, продолжавшими развитие традиций дореволюционной школы и сумевшими убедить новую власть в необходимости ее изучения – среди них Н. Ф. Финдейзен, А. В. Преображенский, М. В. Бражников, Н. Д. Успенский. Лишь во второй половине XX в. начала создаваться научная школа русской музыкальной медиевистики, основоположником которой по праву считается М. В. Бражников.

Сегодня отечественная медиевистика продолжает традиции предшественников, открывая новые области в исследовании древнерусского певческого искусства – М. В. Богомолова, Т. Ф. Владышевская, З. М. Гусейнова, И. В. Ефимова, С. Г. Зверева, А. В. Конотоп, А. Н. Кручинина, Г. А. Никишов, Г. А. Пожидаева, Н. П. Парфентьев, Н. В. Парфентьева, Н. В. Рамазанова, Н. С. Серегина, С. В. Фролов, Б. А. Шиндин и др.

*Народное песенное творчество*, как уже отмечалось, до середины XVIII века не имело письменной фиксации и существовало благодаря устной традиции передачи текстов из поколения в поколение. Во второй половине XVIII века

начался процесс сбора и изучения народной песни – В. Ф. Трутовский, И. Прач, Н. А. Львов, К. Данилов, П. П. Сокальский и др. В XIX веке происходило становления музыкального научного знания – В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, Ю. Н. Мельгунов, В. П. Прокунин, Н. Пальчиков и др. В конце XIX – начале XX в. благодаря достижениям музыкальной этнографии, в частности, деятельности музыкально-этнографической комиссии, созданной в Москве в 1901 (МЭК), народно-песенное творчество привлекло внимание исследователей различных направлений: *музыкантов-этнографов* – Е. Э. Линевой, А. М. Листопадова, А. Л. Маслова, В. В. Пасхалова, М. Е. Пятницкого; *филологов* – Н. А. Янчука, А. В. Маркова; *композиторов* – М. М. Ипполитов-Иванова, Н. С. Кленовского, С. И. Танеева, А. Т. Гречанинова, В. С. Калининкова, А. Д. Кастаньского; *музыкальных критиков и ученых* – С. В. Смоленского, А. Д. Капкина, Г. Э. Конюса, И. В. Липаева, Ю. Д. Энгеля, Б. Л. Яворского и др. В советское время деятельность Б. В. Асафьева, Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд – выдающихся ученых отечественного музыкознания способствовала превращению музыкальной этнографии в фольклористику. На современном этапе народно-песенное творчество – самостоятельная область исследования, способствующая развитию отечественного исполнительского и композиторского творчества.

Таким образом, на протяжении нескольких веков традиции древнерусского певческого искусства и народного музыкального творчества являлись предметом исследования многих поколений ученых, в трудах которых была доказана их непреходящая ценность. Два «начала» – древнерусский распев и русская народная песенность – дали импульс для создания шедевров отечественной хоровой культуры и музыкальной культуры в целом. В связи с этим, актуальность изучения традиций древнерусского певческого искусства и народного музыкального творчества очевидна: она определяется необходимостью знания самобытных «корней» – основ русской хоровой культуры, необходимостью постижения истории формирования и становления отечественной музыкальной культуры.

# Глава 1. Исторический путь развития древнерусской певческой культуры XI – середины XVII веков

*Проблематика изучения истории древнерусского певческого культуры.*

*Истоки и предпосылки возникновения.*

*Воздействие греко-византийской, южнославянской и других национальных культур.*

*Периодизация развития древнерусского богослужебного пения.*

## **Проблематика изучения истории древнерусской певческой культуры**

Понятия «Древняя Русь», «Древнерусская культура» в отечественной истории связаны с эпохой Средневековья, простирающейся с Крещения Руси (988 г.) до середины XVII в. Древняя Русь таит в себе много неизведанных тайн, постижению которых посвящен труд ученых различных областей профессионального знания: археологов, палеографов, историков, филологов, лингвистов, семейнографов, искусствоведов и др. Исследовательский интерес охватывает различные стороны древнерусского культурного наследия.

Древнерусская *певческая* культура – одна из важнейших составляющих культурного наследия Древней Руси. Наряду с памятниками древнерусского зодчества, иконописи, живописи, прикладного искусства и др., «*певческая составляющая*» является одной из областей, привлекающих внимание ученых различных национальных школ – в частности, рукописный фонд древнерусского богослужебного пения вызывает интерес не только отечественных, но и зарубежных исследователей и ценителей древнерусской архаики.

Изучение древнерусской певческой культуры направлено на пополнение знаний в самых различных направлениях – истории богослужебного пения в Древней Руси, постижению теоретических основ и системы древнерусского богослужебного пения, проникновению в тайны древнерусской певческой письменности, расшифровке древнерусских певческих рукописей, открытии новых исторических и археологических данных, позволяющих ответить на многие еще не решенные вопросы. Например, важной проблемой в изучении древнерусской певческой культуры является обнаружение сведений о церковных песнопениях первых десятилетий после принятия христианства – времени, не оставившем нам ни одного нотированного певческого памятника; трудно поддаются расшифровке и многочисленные беспометные певческие рукописи XI–XVI веков, среди которых особую сложность вызывают рукописи с кондакарной нотацией. Дискуссионными сегодня остаются и многие явления певческой культуры Древней Руси – такие, как хомония, кондакарное и демественное пение, раннее русское профессиональное многоголосие и многое другое.

Важными вопросами в изучении древнерусской певческой культуры является исследование *предпосылок* ее возникновения и *истоков*, определивших дальнейший ход развития – причем не только самого древнерусского богослужебного пения, но и повлиявших на последующее развитие русского хорового пения в целом. Привлекает внимание исследователей и проблема *периодизации*, хронологические рамки которой представлены различным образом, в зависимости от того, что является главным объектом исследования рассматриваемого периода. Остановимся на этих проблемах подробнее.

## Предпосылки возникновения древнерусской певческой культуры

Христианизация Древней Руси – процесс, распространившийся на длительное историческое время. Как известно, подготовка его имела место еще задолго до 988 года – официальной даты, так называемого Крещения Руси. Например, как указывает И. А. Гарднер, ссылаясь на летописные свидетельства<sup>4</sup>, «еще в 882 г. в Киеве правили два варяжских князя Аскольд и Дир, которые, как предполагают, были уже христианами»; первой из династии Рюриковичей приняла христианство княгиня Ольга (945–955), супруга князя Игоря (912–945); немало христиан было и в свите самого князя Игоря и среди различных национальностей, населявших древний Киев – хазаров, варягов, греков, армян и грузинских купцов. Распространению идеи христианства способствовал проходивший через Киев и Новгород известный торговый путь «из варяг в греки». Другие торговые пути, также влиявшие на христианизацию Руси – это пути, ведущие на запад «через чехов – в Регенсбург на Дунае, через поляков – в Бреславль на Одере» [18, с. 170–171].

Крещение Руси (988) при князе Владимире (980–1015) – событие первостепенной важности не только в историко-политическом и экономическом, но и в духовно-религиозном, культурном значении. Для истории русской певческой хоровой культуры оно имело особую значимость, так как положило начало формированию профессиональной традиции богослужебного пения.

Выбор не западного, а восточного варианта христианского богослужения, а вместе с ним и соответствующего стиля богослужебного пения, был обусловлен несколькими причинами, не исключавшими и художественно-эстетические предпочтения. *Во-первых*, важной особенностью в богослужении восточных христиан, в отличие от католиков, была возможность проводить его на своем национальном языке. Несомненно, это привлекло внимание русов, которые с начала X в. начали вводить систему славянского языка на основе греческого алфавита – «кириллицу», разработанную византийскими монахами братьями святыми Кириллом и Мефодием. *Во-вторых*, немаловажно и то, что крещение Руси происходило в то время, когда церковное пение Византии достигло высочайшего уровня развития певческой культуры. Оно базировалось на развитой системе теоретических и богослужебно-практических знаний, которые были признаны и на западе. В частности, указывая на исследования специалиста по истории православной церкви А. М. Аммана (1892–1974), И. А. Гарднер приводит следующее доказательство влияния греческих монахов на культуру Священной Римской Империи германской народности: «Нередко в западных церквях молились и пели по-гречески. Сохранились рукописи, в которых некоторые песнопения на греческом языке написаны латинскими буквами и снабжены западными безлинейными певческими знаками» [18, с. 175].

В X веке в византийской певческой культуре, как подчеркивают исследователи, сотканной из взаимодействия различных национальных элементов – сирийского, иудейского, коптского, греческого и др., начинает заявлять о себе и

---

<sup>4</sup> В частности, на «Повесть временных лет» или «Первоначальную летопись» – одну из древнейших (XII век) сохранившихся летописей.

славянское начало [45, с. 86]. Этому способствовала миссионерская деятельность святых равноапостольных Кирилла и Мефодия и затем их учеников – святых Климента (Охридского), Наума и Ангеляра. Изгнанные из Моравии, они «обосновались в Болгарии, где с крещением святого князя Бориса (865 г.) христианство стало официальной религией. Деятельность этих святых дала вскоре духовные всходы и привела к расцвету древней болгарской культуры и искусства, называемому в науке «золотым веком болгарской литературы» [45, с. 86].

Древнерусское государство – Киевская Русь – формировалось из ветви восточнославянских племен (антов): полян, северян, древлян и дреговичей, радимичей, кривичей, словен, вольнян, хорватов, вятичей. В конце X – начале XI века оно представляло собой сложившееся крупнейшее государство Восточной Европы. На историческую арену оно начало выдвигаться еще в IX веке. В основе его мировоззрения было мифологическое восприятие окружающего мира, сформировавшее основу языческого культа. Певческие традиции языческой Руси до ее крещения, были представлены различными пластами: языческим ритуально-обрядовым пением и разнообразными видами народно-песенного творчества – календарно-обрядовыми и семейно-обрядовыми песнями, героическим эпосом. О них, к сожалению, мы можем судить, только опираясь на летописный свод сведений, а также находки современной археологии и фольклористики, так как история не сохранила документальных певческих памятников вплоть до середины XVIII века.

Христианская певческая культура была привнесена на почву традиционной певческой культуры из иной национальной культуры, и потребовалось время, чтобы она дала свои «всходы». Языческая певческая культура Древней Руси была настолько сильна, что ее следы проросли в христианском богослужбном пении, о чем писали многие исследователи. При этом «многие языческие образы, совмещаясь с новыми христианскими верованиями, образовывали своеобразные синкретические формы двоеверия. Например, праздник Коляды был приурочен к Рождественским святкам, проводы зимы (Масленица) – к Сырной неделе, Красная горка и Радуница – к Пасхе, Семик или Русалии – к Троице, Купала – к Иванову дню (Иван Купала)» [17, с. 12]. Между традиционной певческой культурой и новой христианской, несмотря на их противостояние, обусловленное постоянной борьбой двух идеологий – языческой и христианской – было много общего. В частности, Т. Ф. Владышевская отмечала, что «склад музыкального языка церковно-певческого искусства не мог быть принципиально новым, потому что невозможно целому народу сразу заговорить на неродном языке с интонациями, не свойственными родной музыкальной речи», в связи с чем «русские певцы неизбежно должны были пользоваться старыми запасами языческой песенности. Интонации древних обрядовых песен, колядок и былин неизбежно проявлялись в новых христианских распевах» [17, с. 129].

### **Истоки древнерусского богослужбного пения**

Многие летописные свидетельства повествуют о тесной связи двух государств – Киевской Руси и Византии. Это и сообщение об официальном крещении Руси и предшествовавшем ему браке князя Владимира с греческой царичей Анной, и сообщение о прибытии в Киев вместе с ней так называемого

«царицина хора». Это и свидетельство об устройстве «двора домашних певчих» при выстроенной Владимиром Десятинной церкви и сообщение о прибытии «греческих певцов с их родами» при Ярославе Мудром и др. Кроме того, если рассматривать церковное пение Древней Руси в ряду с другими видами культуры и искусства, то «византийское начало» можно проследить, как отмечают исследователи, и в древнерусской литературе, и архитектуре<sup>5</sup>, и церковном зодчестве, и живописи<sup>6</sup>.

Влияние Византийской певческой культуры на богослужебную певческую культуру Древней Руси на раннем этапе в целом очевидно и признается исследователями как подтвержденный исторический факт. Оно прослеживается во многом: 1) древнерусской певческой письменности; 2) использовании сложившейся системы богослужебных певческих жанров; 3) использовании системы осмогласия как основополагающего принципа в организации богослужебного пения; 4) использовании в богослужебной исполнительской практике определенных типов пения и чтения; 5) исполнительской традиции пения *a cappella*; 6) в долго сохранявшемся обычае на Руси петь по-гречески и др.

Тем самым, благодаря целому ряду фактов, основанных на известных документальных свидетельствах, сложилась распространенная точка зрения о том, что «первоначальным богослужебным пением Русской церкви при ее организации и, по крайней мере, в течение первых десятилетий после ее организации было греческое пение, т. е. полная пересадка греческих напевов и манеры, а также и системы на русскую, славянскую почву» [18, с. 182]. При этом вопрос о происхождении богослужебного пения Древней Руси и о степени влияния на него Византии вызывал у исследователей особый интерес. Неоднозначные ответы на него давали многие известные ученые XIX–XX в. В частности, Д. В. Разумовский признавал, что «православная русская церковь не изобрела сама богослужебного пения, но получила его вполне готовым по своему техническому устройству»; С. В. Смоленский и В. М. Беляев, считали, что русское церковное пение возник-

---

<sup>5</sup> Например, существовавший в Греции византийский стиль оказал влияние на форму древних храмов многих главных городов Древней Руси: в Киеве – Десятинная церковь в честь Рождества Богородицы, Киево-Софийский собор, Киево-Печерская лавра, Михайловский Златоверхний монастырь и др.; в Новгороде – Софийский собор, церковь Спаса в Нередицах, святого Николая на Липне, Федора Стратилата и др.; в Пскове – Спасо-Мирожский монастырь, Собор святой Троицы и др.; во Владимире Суздальском – Спасо-Преображенский собор в Переяславле Залесском, Успенский собор в Звенигороде и др. Благодаря «преломлению» византийского стиля на Руси, определившим имевшиеся различия между византийской и древнерусской архитектурой, некоторыми исследователями «русский стиль» называется не просто византийским (греческим), а смешанным – русско-греческим» [106, с. 20].

<sup>6</sup> Древнерусская живопись во многом определялась чертами византийской живописи. В частности, известно, что в период распространения христианства на Руси греки были главными живописцами древнерусских храмов. История сохранила лишь некоторые имена собственно отечественных художников-иконописцев. Первым русским иконописцем был преподобный Алимпий (ум. 1114 г.), святой Петр митрополит Московский (ум. 1326), святой Степан Пермский (ум. 1396), преподобный Дионисий Глушицкий (ум. 1437) и преподобный Андрей Рублев (ум. 1430). Местом священных изображений были храмы, рукописные миниатюры, иконы.

ло исключительно «на русской почве самостоятельно, независимо от какого бы то ни было воздействия извне»; А. В. Преображенский доказывал теснейшую связь ранних славянских певческих рукописей с греческими образцами, В. М. Металлов, разделяя с А. В. Преображенским идею «зависимости древнерусского церковного пения от греческого», обратил внимание также и на проблему различий «в строении текста и мелодии при усвоении греческих песнопений славянами» [33, с. 80–82].

Т. Ф. Владышевская выделяет три точки зрения на вопрос влияния Византии на древнерусскую певческую культуру, сложившиеся в отечественной музыкальной науке. «Одна из них, – пишет исследователь, – утверждает приоритет византийской культуры и полную ее ассимиляцию на протяжении всего Средневековья. Согласно другой, византийское начало распространялось на ранней стадии Средневековья и послужило лишь толчком для развития русской музыки, которая в XV–XVI вв. становится на путь самостоятельного развития, приобретает самобытность. Наконец, третья точка зрения основывается на приоритете русского национального элемента с самого возникновения профессионального церковного искусства, на которое народная песенная культура оказала решающее воздействие» [17, с. 133–134]. К первой она относит труды Д. В. Разумовского, И. И. Вознесенского, А. В. Преображенского; ко второй – В. М. Металлова, М. В. Бражникова, Н. Д. Успенского, Ю. В. Келдыша; к третьей – С. В. Смоленского. [17, с. 134].

Рассматривая вопрос о влиянии византийской певческой культуры на богослужбное пение Древней Руси, подобно тому, как это происходило в истории древней русской литературы, Ю. В. Келдыш, предлагает использовать сформулированный Д. С. Лихачевым термин «*трансплантации*». По его мнению, он более удачно (в отличие от понятий «влияние» и «заимствование») отражает процесс воздействия Византии и на древнерусское пение, так как подобно древнерусской литературе «аналогичный процесс усвоения и ассимиляции пересаженных из иной среды новых форм происходил и в области церковного пения» [33, с. 83]. Ссылаясь на исследование австрийского музыковеда и композитора Е. А. Веллеса<sup>7</sup>, ученый делает вывод: «христианское певческое искусство было перенесено на Русь из Византии в готовом, сложившемся виде. К XI веку уже полностью определились не только его общие стилистические нормы и жанровые разновидности, но и основной репертуар песнопений. Это столетие было последним, завершающим этапом византийского гимнотворчества, деятельность так называемых мелургов (название примерно соответствует древнерусскому «распевщик») в последующий период сводилась преимущественно к варьированию, расцвечиванию традиционных напевов или созданию новых мелодий к канонизированным текстам на основе имеющегося запаса певческих формул» [33, с. 83].

На современном этапе в вопросе об истоках древнерусского богослужбного пения и роли Византии еще много неизведанных тайн, на которые исследователи продолжают искать ответы, выдвигая различные гипотезы. Назовем некоторые из них: 1) исследование степени воздействия на древнерусскую певческую культуру на этапе ее формирования не только византийских, но и южнославянских и

<sup>7</sup> Welles E. A. A history of byzantine music and hymnography. – Oxford. – 1961.

западных невисантийских певческих традиций; 2) продолжение поиска причин отсутствия певческих рукописей как периода дохристианского, когда богослужebное пение только начинало проникать на Русь (ученые предполагают, что таковое было), так и периода после крещения – начиная с 988 г. и до середины XII в.<sup>8</sup>; 3) исследование степени влияния народной устной певческой культуры на развитие богослужebной письменной певческой традиции и др.

Ответы на эти и другие вопросы музыкальная наука ищет в различных областях, привлекая мнения исследователей разных профессий – в частности, историков. Например, обращается внимание на то, что Крещение Руси способствовало ее тесному общению с разнообразными национальными культурами, входившими в Византийскую империю, каждая из которых могла гипотетически оказывать влияние на формирование древнерусского богослужebного пения. При этом не исключается возможность знакомства не только собственно с византийскими – греческими и с южнославянскими (болгарскими, сербскими, македонскими) церковно-певческими традициями, но и соприкосновение с невисантийскими богослужebными формами пения – в частности, с западной церковно-певческой культурой. Как известно, до окончательного разделения христианской Церкви в 1054 году на западную (католическую) и восточную (православную ортодоксальную) не запрещалось открытое общение восточных христиан с западными католиками. Русская митрополия в это время была областью Вселенского (Константинопольского) Патриархата, а «Римская Церковь находилась еще формально в вероисповедном и литургическом общении со всеми восточными патриархами, т. е. была формально православной» [18, с. 182]<sup>9</sup>. В связи с этим круг христианских народов, с которыми Древняя Русь могла свободно общаться и проводить совместное богослужение, был весьма широк. Здесь как государства византийского (греки, болгары, сербы, македонцы, румыны, грузины, армяне и др.), так и невисантийского направлений (чехи, моравы, германцы, скандинавы и др.)<sup>10</sup>.

Предполагаемые ответы на вопрос какая из христианских церковно-певческих культур, помимо греков-византийцев, оказала влияние на формирование древне-

---

<sup>8</sup> Первые дошедшие до нас нотированные певческие рукописи относятся к XI в. Но содержащиеся в них лишь указания на глас и деление на певческие строки не дают представления о мелодическом содержании песнопений. Первые же сохранившиеся и дошедшие до нас нотированные певческие рукописи относятся к началу – середине XII века.

<sup>9</sup> Православная церковь до разделения Церквей (1054) состояла из пяти Патриархатов – Рим, Константинополь, Александрия, Антиохия, Иерусалим [18, с. 186].

<sup>10</sup> Известно, что многие из них приняли крещение задолго до Руси. Например, на столетие ранее Руси – в IX веке приняли крещение южные славяне. Грузинская Православная церковь «до V в. большей своей частью принадлежала к Антиохийскому Патриархату и потом стала автокефальной; другая же часть ее до IX в. принадлежала к Константинопольскому Патриархату, после чего соединилась с автокефальной частью. Армянская Церковь со времени IV Вселенского собора (451) отделилась от Православной Церкви и стала на сторону монофизитов. Грузинская же Церковь оставалась строго Православной, богослужebным языком был (и есть до сих пор) старый грузинский язык. Как и грузинская Церковь, так и Церковь армянская имеют собственный род и систему богослужebного пения и свои особые безлинейные певческие нотации» [18, с. 225]. В середине IX в. приняли крещение чехи и моравы, около 966 г. крестились поляки, в конце X в. – скандинавы [34, с. 19].

русской, ученые ищут в различных областях. В частности, И. А. Гарднер, ссылается на исследования историков о происхождении первой иерархии у русских и о юрисдикции, к которой эта иерархия принадлежала. Например, он обращает внимание на предположение А. В. Карташова, «что Православная церковь на Руси, которая должна была начать свою организацию сейчас же после государственного акта крещения Руси, была поставлена Владимиром не под юрисдикцию Константинопольского патриарха, а под юрисдикцию автокефального болгарского архиепископа в Охриде» [18, с. 190]. Исходя из этого, как он замечает, «если эта теория верна, то мы совсем не принуждены выводить древнейшее русское богослужбное пение в полной мере из Византии». В частности, вспоминая о возможном существовании «болгарской школы церковных певцов», исследователь говорит «о возможном получении древнейшей нам известной в русских рукописях нотации вместе с напевами и манерой исполнения, не от греков-византийцев непосредственно, а от православных славян-болгар, воспринявших византийскую культуру» [Там же].

При рассмотрении вопроса о возможном соприкосновении западных и древнерусских певческих традиций, учитываются и другие факторы возможного влияния одной культуры на другую. В частности, «в пользу возможности таких контактов в первую очередь говорят родственные отношения св. Владимира и его сыновей, направленные в сторону Запада»<sup>11</sup>. В то же время «брачные связи киевских князей с восточными, византийским культурным кругом немногочисленны»<sup>12</sup>. Также ссылаясь на замечание историков о происхождении названия «Десятинной церкви», построенной в Киеве Владимиром, И. А. Гарднер отмечает, что «обычай уделять на содержание храма и клира одну десятую часть своих доходов является, как утверждают Голубинский и Карташов, западным, а не византийским обычаем» [18, с. 184]. Кроме того, использование при богослужении колокольного звона, впервые зазвучавшего на Руси в 1066 году, также восходит к традиции богослужения латинян. [Там же. С. 188].

Возможность влияния южно-славянского богослужбного пения на древнерусское отмечалась исследователями различных поколений (начиная с Д. В. Разумовского и В. М. Металлова). Главным аргументом были летописные свидетельства – в частности, Иоакимовская, Густынская и др. летописи. Напри-

---

<sup>11</sup> Гарднер И. А., ссылаясь на исследование Н. Баумгартена (1928 г.), обращает внимание, что в «XI в. (присчитывая сюда и год крещения Руси – 988) мы можем насчитать четыре брака из киевского княжеского круга в германские страны, и столько же из германских стран в русскую княжескую среду; семь браков из Англии и Скандинавии (между ними и языческие жены Владимира) и два брака в эти страны; один брак в Чехию и Моравию (одна из языческих жен Владимира), два брака в Венгрию, два – из Венгрии, один брак во Францию, один – в Польшу, три – из Польши, один брак из Померании. В общей сложности в этот период времени можно насчитать девятнадцать браков князей из дома Рюрика с западными владетельными домами и десять браков русских князей с западными принцами – всего двадцать восемь браков в западном направлении» [18, с. 186–187].

<sup>12</sup> Гарднер И. А., вновь ссылаясь на то же исследование Н. Баумгартена, сообщает, что в данный период можно «насчитать один брак в Византию, четыре брака из Византии (одна из языческих жен Владимира, вдова его брата Ярополка, была плененной монахиней). В общей сложности мы имеем только шесть браков в области восточного, византийского культурного круга» [18, с. 187].

мер, В. И. Мартынов предполагая, что «первыми учителями богослужебного пения на Руси, скорее всего, были болгары», ссылается на сообщение Иокимовской летописи, о том, что князь Владимир привез с собой в Киев «первого митрополита Михаила болгарина (суца) и иных епископов, иереев и певцов» и далее он отправился из Киева в землю Ростовскую «крестити людей безчисленное множество и многие церкви воздвиге и пресвитеры и диаконы постави, клырос устроив, и уставы благочестия предложи». При этом исследователь замечает, что «количество же вскоре начинают преобладать учителя-греки» [45, с. 86–87].

Певческий опыт болгар, имевших уже в IX–X вв. переводы богослужебных рукописей с греческого языка на славянский, как полагают ученые, мог использоваться в Киевской Руси. В частности, они приводят следующие доказательства. Во-первых, до принятия Русью христианства, болгарские богослужебные рукописи здесь распространялись и вероятно среди них были и певческие рукописи. Во-вторых, несомненно, славянский богослужебный язык, использовавшийся в Болгарской церкви, был ближе и понятней восточным славянам, нежели греческий. Известно, например, что первоначально богослужение на Руси при князе Владимире и позже совершалось на славянском и греческом языках – один лик пел по-славянски, другой – по-гречески.

Однако, к сожалению, пока не найдены ранние южнославянские певческие рукописи IX–X веков, доказывающие возможное влияние болгар на богослужебное пение Киевской Руси. Сопоставляя время дошедших до нас древнерусских певческих рукописей XI в. и известных науке южно-славянских рукописей, ученые приходят к выводу, что они не знают «ни одной южно-славянской нотированной певческой рукописи, которая была бы старше древнейших памятников русской знаменной письменности или даже одинакова с ними по возрасту», так как старейшие дошедшие до нас немногочисленные болгарские певческие книги, «большой частью в виде отдельных кратких фрагментов», относятся лишь к XII–XIII в. [33, с. 84]. В связи с этим выдвигается несколько гипотез, вытекающих одна из другой: 1) «болгарское церковное пение основывалось на изустной передаче напевов и музыкальная письменность получает более широкое развитие только в период Второго Болгарского царства, после освобождения от власти Византии в 1187 году»; 2) восточные славяне самостоятельно осваивали византийские источники, не опираясь на нотированные рукописи южнославянского происхождения [33, с. 85].

Отсутствие древнерусских богослужебных певческих рукописей до середины XI, а нотированных (т. е. имеющих безлинейные нотации) до середины XII вв. – одна из важных проблем, затрудняющих исследование истоков богослужебного пения восточных славян. Учеными рассматриваются различные причины – от «военных бурь», «природных стихий» и «непрочности материала», используемого при написании рукописи, до существования устной традиции передачи знаний подобно тому, как это было у южных славян (болгар, сербов). Кроме того, возможной причиной, как предполагает И. А. Гарднер, была предпринятая в XII в. систематизация и реформирование богослужебного пения, при которой «старые рукописи были преднамеренно уничтожены» [18, с. 169–170]. Поводом для такого мнения стали труды историков, доказывающих, что «первоначальные русские

летописи (до нас не дошедшие) довольно рано – как предполагают, во время княжения Владимира II Мономаха (1113–1125), – были переработаны по указаниям греческой иерархии на Руси в интересах византийцев», что могло повлиять и на исчезновение певческих рукописей [Там же].

В итоге, опираясь на труды историков (Вс. Николаева, А. М. Аммана, А. В. Карташова) и исследователей русского церковного пения (Д. В. Разумовского, В. М. Металлова), И. А. Гарднер излагает следующую гипотетическую последовательность исторических событий, характеризующих процесс формирования богослужебного пения в Киевской Руси. Приведем вывод ученого полностью, так как он интересен с различных точек зрения.

Итак, И. А. Гарднер полагает, что с конца X до конца XI века «сейчас же после крещения Руси и организации церковной жизни в государстве св. Владимира стала преобладать болгарская православная церковная культура. То есть, другими словами, византийская церковная культура в болгарской версии. Богослужебное пение, взятое болгарами от византийцев в конце IX в. и разработанное ими, было приспособлено к славянскому языку (собственно, староболгарскому) и к музыкальному чувству южных и восточных славян. При организации церковного управления стали возникать в важнейших (епархиальных) центрах также и коллективы церковных певцов под руководством практически и теоретически обученных певцов-славян, доместиков, или демествеников. Благодаря организованному Владимиром (и особенно Ярославом) обучению углубились и распространились практические знания о христианской вере и о богослужении, и вместе с тем – о богослужебном пении. При этом в известных случаях в исполнении богослужения могли принимать участие и миряне пением тех или иных песнопений. Носителями духовной культуры были клирики. Вполне понятно, что дело учительства вере могли проводить только те клирики, которые владели славянским языком. Поэтому вероятно, что это производилось сначала болгарами, а потом их русскими учениками. В то же время имелись также контакты со странами западного культурного круга. При великокняжеском дворе, пока княгиня Анна Романовна и люди из ее византийской свиты были живы, могло совершаться и греческое богослужение с соответствующим пением.

С падением Болгарского царства в корне изменилось положение и в русской Церкви. С одной стороны, беженцы из Болгарии усилили и укрепили уже бывшие до того в богослужебном пении болгарские элементы. С другой же стороны, началась грецизация церковной жизни и основательная реорганизация, при которой было устранено все, что могло напоминать о церковной культуре того времени, когда преобладало болгарское влияние. Наконец, в середине XI в. окончательно укрепляется на Руси греческая, константинопольская иерархия. Греческими мастерами пения была предпринята реформа богослужебного пения в Русской Церкви. Получившее новое устройство, богослужебное пение положило основание для дальнейшего развития восточнославянского (русского) православного богослужебного пения для всех последующих веков. Оно должно было стать синтезом всего до тех пор развившегося, вероятно, болгарского, православного богослужебного пения, или уже в течение 70 лет развившегося из этого пения собственно русского богослужебного пения. Причем это пение сочеталось теперь с принесенными новыми учителями (и, как думаем, реформа-

торами) из Византии мелодическими формами, исполнительской манерой и всей системой.

Полное отсутствие письменных памятников богослужебного пения до середины (или конца) XI в. не дает нам возможности даже приблизительно сказать, каковым было по звучанию, по мелодике богослужение русских сразу после крещения Руси и в середине XI в.» [18, с. 215–216].

### **Периодизация древнерусской певческой культуры**

В дореволюционной учебной литературе периодизация богослужебного пения Древней Руси (с 988 г. по XVII в.) была представлена следующим образом:

*Первый период:* с 988 г. до XII в. был «временем усвоения и переработки принесенных в Россию греческих и болгарских мелодий в национально-русском духе и временем выработки собственных церковных напевов и нотных знаков» [106, с. 80].

*Второй период:* XII–XIV века. «В этот период происходит выработка и установление знаменного и крюкового пения, которое по напевам представляет нечто своеобразное и даже в позднейшем виде, дошедшем через XVII в. до наших дней, представляющее больше отличия, чем сходства с теми известными напевами, которые составляют пение обычных «гласовых напевов». Иногда пение второго периода называется временем «истинноречья» [Там же. С. 80–81].

*Третий период:* XIV–XVI века – «период господства хомонии». «Это пение унылое, тягучее, с носовым оттенком, мало благозвучное. Нестроение в пении и следовательно, в богослужении происходило не только от того, что полугласные Ъ и Ь стали читаться, как гласные, но и потому, что по преемству от греков в песнопения включались украшительные слова – не русского происхождения, не имевшие никакого отношения к смыслу молитв, а только к манере пения, например слова «хубово», «ненена», «хавуа». Само собою следует, что такие слова – непонятные, даже для греков – будучи включены в мелодию и текст славянской молитвы, искажали смысл ее до неузнаваемости» [Там же. С. 81–82].

*Четвертый период:* XVII век – «царствование Алексея Михайловича и при патриархе Никоне». «Этот период характеризуется попытками церковно-гражданской власти устранить «хомонию» из церковного пения, восстановить старое истинноречие, исправить смысл неправильно переведенных слов, ввести хоровое пение в дополнение к унисонному и заменить крюковую систему нот линейной» [Там же. С. 83].

Вместе с тем, понятие «*периодизация*» – деление истории на эпохи и периоды – относительно условное. В исследовательской литературе, как дореволюционной, так и современной, можно встретить различные точки зрения на периодизацию эпохи древнерусского певческого Средневековья, при этом разнятся как хронологические рамки, так и названия периодов. Причиной тому является опора исследователей, в одном случае, на исторические политические события, влияющие на развитие богослужебного пения, в другом – на эволюцию текста певческих рукописей, в третьем – на развитие певческой палиографии, отражавшей эволюцию певческой письменности (знаков невменной нотации), а также на преобладание того или иного рода пения, отражающегося в письменных богослужебно-певческих памятниках. При этом, несмотря на раз-

личные подходы, в основном всеми исследователями признаются хронологические рубежные границы эпохи монодийного (унисонного) богослужебного пения, составляющей *первую эпоху* русского церковного пения в целом. Начало ее 988 г. – официальная дата принятия Крещения на Руси и окончание – середина XVII в., начало церковной реформы при патриархе Никоне, переход от монодийного к многоголосному хоровому пению и линейной нотации по западному образцу.

Перечислим некоторые точки зрения исследователей XIX – начала XXI веков на периодизацию древнерусского богослужебного пения:

Д. В. Разумовский (1818–1889) разделил период «мелодического пения» Древней Руси на «три эпохи», делая акцент на эволюции произношения церковно-славянского текста:

- 1) эпоху «старого истинноречия» – XI–XIV вв.;
- 2) эпоху «раздельноречия» (или «хомонии») – XV – середина XVII вв.;
- 3) эпоху «нового истинноречия» – начиная с церковной реформы патриарха Никона (1652–1658) – до начала XVIII века [85, с. 58–80]<sup>13</sup>.

В. М. Металлов (1862–1926) считал границей между периодом «старого истинноречия» и периодом «раздельноречия» середину XIV в. [См. об этом: 48, с. 154]. Изучая историю русской симнографии, ученый выделил три периода:

- 1) период домонгольский, или старый истинноречный (XI–XIII вв.);
- 2) период великорусский или раздельноречный (хомония);
- 3) период праворечный (с середины XVII в.).

М. В. Бражников (1902–1973) вводит понятие «палеографической периодизации и типологии памятников русского певческого искусства». За основу периодизации он берет «наиболее показательные из внешних полиграфических признаков – появление в древнейших рукописях (XI–XII вв.) знаков невменных нотаций, появление красных («киноварных») помет при знаках невменных нотаций в середине XVII в. и появление нотопетливой нотации западного типа, заимствованной в России во второй половине XVII в.» [12, с. 21].

В связи с этим, исследователь выделяет:

- 1) *Древнейший период*, характеризующийся наличием двух типов нотаций – кондакарной и знаменной и ограничивающийся источниками XI–XIV вв.;
- 2) Второй период – *беспометной нотации* (XV, первой половины XVII в.) характеризующийся «разнообразием палеографических явлений в нотации, возникновением путевой и демественной нотации с преобладанием знаменной, появлением форм многоголосия»;
- 3) Третий период – *пометной нотации* – (середина XVII–XX вв.), характеризующийся «внедрением киноварных помет в знаменной нотации (частично и в демественной);
- 4) Четвертый период – *нотопетливый* – (конец XVII–XX в.), определяющийся «распространением пятилинейной нотации в русских рукописях. При этом «пометный» период хронологически совпадает с «нотопетливым» <...> [12, с. 21].

---

<sup>13</sup> Современное музыковедение уточняет продолжительность периода «старого истинноречия» или «староистинноречного»: XI – середина XV вв. [69, с. 455].

Н. Д. Успенский (1900–1987) рассматривал «древнерусское певческое искусство», исходя из политической истории государства Древняя Русь. Он выделил в эпохе богослужебного пения X–XVII вв. три периода:

- 1) певческое искусство Киевской Руси в XI – середине XII вв.;
- 2) певческое искусство в период феодальной раздробленности Руси – вторая половина XII в. – конец XV в.;
- 3) певческое искусство Московской Руси – первая половина XVI – середина XVII вв. [101, с. 216].

И. А. Гарднер (1898–1984) основанием для разделения первой эпохи богослужебного пения русской православной церкви (конец X – середина XVII вв.) на периоды считает наличие певческих памятников и используемые в них виды нотации, а также соответствующие им роды пения. Он выделяет:

1) Первый период – «предначинательный». Охватывает время от первых известий о христианах на Руси и от крещения Руси до конца или самого начала XI в. Характерно отсутствие певческих памятников.

2) Второй период – период кондакарного пения. От начала XI до конца XIII или начала XIV в. Характеризуется наличием двух родов богослужебного пения: кондакарного и столпового, с соответствующими этим родам пения безлинейными нотациями – кондакарной и столповой. Выпевание полугласных Ъ и Ь, произносимых и в разговорной речи.

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

4) Четвертый период – от самого начала XVI до середины XVII в. Особенности развитие столпового пения и столповой нотации. Появление раннего русского многоголосия (путь, демество) с соответствующими безлинейными певческими нотациями (путевой, демественной). Основание больших певческих коллективов – государевых и патриарших певчих дьяков» [18, с. 22].

Важным отличием периодизации, предложенной И. А. Гарднером, является то, что он уделяет особое внимание периоду, предшествующему появлению первых известных памятников средневекового певческого искусства XI в. Он высказывает гипотезу о существовании их еще до официальной даты принятия христианства. Основным доказательством является распространение христианства на Руси задолго до этого события и существование христианского богослужения в X – первой половине XI веков. При этом «предначинательный период» (от X или даже до конца XI в.) он делит на два отдела:

1. Подготовительное время, когда «были даны известные предпосылки для восприятия христианской веры и христианского культа и с тем вместе – христианского богослужебного пения»;

2. Второй отдел, «от крещения Руси (988 г.) до появления древнейших известных нам письменных памятников музыкального (певческого) искусства. Таковым считается «Остромирово Евангелие», написанное в 1056–1057 гг., с экфонетическими знаками. Этот второй отдел первого периода продолжается до середины XI в. (или до первых лет XII в.)» [18, с. 168].

Ю. В. Келдыш (1907–1995), рассматривая древнерусскую музыкальную культуру в рамках исторического развития русской музыкальной культуры в целом, выделяет три периода:

- 1) Период формирования древнерусской музыкальной культуры (XI–XIII в.);
- 2) Музыкальная культура эпохи образования единого русского государства (XIV–XVI в.);
- 3) «Век перелома» – XVII век [33, с. 383].

Т. Ф. Владышевская (1944 г.р.) представляет периодизацию как «одну из ярких, но малоизученных страниц отечественной музыкальной культуры» [16, с. 2]. Она рассматривает древнерусскую церковно-певческую культуру наряду с народно-песенным и инструментальным творчеством, выделяя в ней следующие периоды:

- 1) «Музыкальная культуры Киевской Руси»;
- 2) Музыкальная культура эпохи феодальной раздробленности;
- 3) Музыкальная культура в период образования русского централизованного государства;
- 4) Русская музыкальная культура XVII века. [17, с. 3–4].

В. И. Мартынов (1946 г. р.), раскрывая связь русского богослужебного пения со становлением русского монашества, считает, что «физически слышимое церковное пение есть лишь следствие правильно организованной церковноуставной жизни, а церковноуставная жизнь есть одна из практических реализаций аскетической монашеской жизни» [45, с. 103]. Он полагает, что богослужебное пение, являясь «порождением монашеского подвига, не может быть познано вне истории русской монашеской жизни». Соответственно, по его мнению, «вся история русского богослужебного пения, обусловленная историей русского монашества, может быть разделена на три периода» [Там же. С. 104]. Два из них протекали в эпоху Средневековья: первый период – «от крещения Руси и становления монашества до монгольского нашествия, то есть, продолжается с XI по XIII вв.», второй период – «Московский период» – XIV–VII вв., третий период – XVIII–XX вв. [Там же. С. 104–112].

Г. А. Пожидаева (1949 г. р.), обращаясь к рукописным источникам и их расшифровкам, проводит «стилистический анализ церковного пения» и представляет периодизацию истории развития певческой культуры Древней Руси, основанную на «смене различных певческих «стилей» [69, с. 455]. В результате серьезного изучения, по мнению исследователя, в истории церковного пения выделяются следующие периоды: 1) силлабика, XI – середина XV в.; 2) силлабо-мелизматика, середина XV – третья четверть XVI в.; 3) мелизматика (пространное пение), последняя четверть XVI–XVII в. При этом она подчеркивает, что «все три периода объединяют важные признаки: одновременное существование трех типов – силлабики, силлабо-мелизматика и мелизматика, обусловленных Уставом; опора на знаменный распев как ведущий распев клиросной практики; общие музыкальные и музыкально-речевые единицы как основа строения песнопений». Однако, отличительной особенностью каждого из периодов является «преобладание того или иного типа пения», что и характеризует присущий ему «как бы свой «стиль» [Там же. С. 456].

Различные подходы исследователей при рассмотрении предпосылок, истоков и периодизации древнерусской певческой культуры показывают, как разнообразны и многоаспектны способы их постижения. Объясняется это опорой на различные содержательные стороны изучаемой эпохи – начиная от истории развития политических событий до изучения особенностей певческих памятников, или исследования развития певческой палеографии и специфики певческой письменности.

Вместе с тем, несмотря на различия исследовательских подходов, все ученые приходят к одному общему выводу, что многовековой исторический путь развития древнерусской певческой культуры – есть *путь эволюции*, стремление к самобытности и созданию уникальной певческой культуры. В исследованиях ученых этот процесс представлен как путь развития от первых шагов знакомства с христианской византийской певческой культурой до создания «многораспевного» мелодического фонда Древней Руси, в результате достигшего своего расцвета и обладавшего своим стилем и разнообразными певческими традициями. На этом пути отмечались различные события – исторические «вехи», корректировавшие развитие богослужебного пения и оказывавшие на него влияние. Например, Т. Ф. Владышевская обращает внимание на то, что «становление древнерусской профессиональной певческой традиции в Киевской Руси представляет собой сложный процесс адаптации византийской музыкальной культуры на русской почве, эволюции и приспособления греческих норм к местным условиям. Особенно интенсивным процесс эволюции был после того, как прекратились контакты с Византией с началом ордынского нашествия (1238) и приблизительно совпавшим с ним по времени завоеванием Константинополя крестоносцами (1204). Слияние византийского с русским в музыке было постепенным; следствием его было исчезновение чисто византийских форм пения и образования новых распевов. Особенно бурно этот процесс отразился после автокефалии русской церкви (1448), что и привело в XVI в. русскую певческую культуру к полному расцвету» [17, с. 28].

Эволюция древнерусского богослужебного пения XI–XVII веков затрагивала различные его сферы и направления. Она наблюдалась в певческой письменности – в развитии нотации (от знаменной и кондакарной до демественной, путевой, казанского знамени) и соответствующих им родах пения; в развитии певческого фонда и появлении памятников многораспевной певческой культуры; в развитии жанровой системы древнерусской гимнографии; в формировании центров певческого образования – создании певческих школ; в развитии певческого исполнительского искусства – создании певческих коллективов и певческих корпораций и др.

Обращая внимание на эволюционные процессы, происходящие на протяжении многовековой эпохи древнерусского певческого Средневековья, ученые выделяют в ней периоды раннего (XI–XIV вв.) и позднего Средневековья (XV–XVII вв.). Более того, возникшие в XVI–XVII столетиях тенденции проявления индивидуального начала в творчестве и исполнительстве, стремление личности выйти за рамки средневекового аскетизма, внести в него эмоциональное переживание, позволяют исследователям усматривать в развитии древнерусской пев-

ческой культуры этих веков проявление признаков «возрожденческого» начала. В частности, как отмечает И. В. Ефимова, в русском профессиональном многоголосии конца XVI–XVII вв. «наиболее яркое выражение они нашли в раскрепощении музыкального начала, высвобождении его из синкретической природы литургического песнопения, вследствие чего стало возможным познание чувственной красоты музыкального феномена, а также – раскрытие эмоциональной сферы музыкальной выразительности, связанной с художественным переживанием» [27, с. 23]. И далее, как полагает исследователь, «ренессансная направленность эстетики русского культурного многоголосия в решающей мере содействовала зарождению концертных форм музыкального искусства, явившихся высшим выражением, итогом русского музыкального профессионализма на рубеже XVII–XVIII веков, и истоком русского классического хорового искусства» [Там же. С. 23–24].

В свою очередь, сопоставляя развитие древнерусской культуры XV–XVI вв. с расцветом Ренессанса, в это время происходившем в Западной Европе, Т. Ф. Владышевская приходит к выводу, что «если в России и не было Возрождения в полном смысле этого слова, то черты «возрожденчества» в XVI в. проявляются в значительной степени» [17, с. 75]. Ссылаясь на мнение Д. С. Лихачева о «замедленном Возрождении», присутствующем в русской культуре XVI в., она считает справедливым его высказывание о том, что «без возрожденческих явлений не может совершиться переход от Средневековья к Новому времени, но на Руси благодаря заторможенности Возрождения все возрожденческие явления приобретали особую актуальность. Личность человека стала центром литературного процесса» [Там же. С. 76].

Таким образом, рассматривая и сопоставляя различные выводы ученых о происхождении, истоках, периодизации и эволюции древнерусской певческой культуры, можно прийти к заключению о том, что достаточно разносторонне исследуемая ими профессиональная певческая традиция Древней Руси, таит в себе еще немало интересного и открывает возможность дальнейшего познания истории возникновения, формирования и расцвета самобытной эпохи «мелодического пения».

### **Вопросы для самоконтроля**

- 1) Какие области профессионального научного знания занимаются изучением древнерусской певческой культуры?
- 2) В чем состоит проблематика изучения древнерусской певческой культуры на современном этапе?
- 3) Какие христианские певческие культуры оказали влияние на древнерусское пение Киевской Руси?
- 4) Что было привнесено в певческую культуру Древней Руси из Византии?
- 5) К какому веку относятся дошедшие до нас древнерусские певческие рукописи?
- 6) Точки зрения на периодизацию древнерусской певческой культуры Д. В. Разумовского и В. М. Металлова.
- 7) Точки зрения на периодизацию древнерусской певческой культуры М. В. Бражникова и Н. Д. Успенского.

- 8) Точка зрения на периодизацию древнерусской певческой культуры И. А. Гарднера.
- 9) Точки зрения на периодизацию древнерусской певческой культуры современной медеевистики.

### **Рекомендуемая литература**

*Бражников М. В.* Русская певческая палеография / М. В. Бражников; ред., прим. Н. С. Серegiной. – СПб: Изд-во РИИИ, 2002. – С. 15–31.

*Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – С. 21–81, 131–135.

*Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 1: Сущность, система и история. – С. 21–24, 152–216.

История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1983. – Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века. – С. 79–85.

История русской музыки. В 3 вып.: учебник / Т. Владышевская, О. Левашова, А. Кандинский. – Москва: Музыка, 2009. – Вып. 1. – С. 6–113.

*Мартынов В. И.* История богослужбного пения: учеб. пособие / В. И. Мартынов. – Москва: Изд-во РИО Федер. арх.: Русские огни, 1994. – С. 85–93, 103–112.

*Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стиля / Г. А. Пожидаева. – Москва: Знак, 2007. – С. 455–465.

*Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – Москва: Музыка, 1965. – С. 20–27, 55–58, 123–128.

«Вечерняя песнь» – Исторический отдел (URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=histor.00>).

## Глава 2. Древнерусская певческая письменность

*Истоки древнерусской певческой письменности.*

*Виды безлинейных нотаций, используемых в древнерусских певческих рукописях. Знаменная нотация (столбовое знамя) – главный вид средневековой музыкальной письменности.*

*Особенности содержания знамен: терминологические, графические, семиотические, мелодико-ритмические. Христианская символика знамен.*

*Древнерусские распевы в системе богослужебного пения.*

*Роль киноварных помет и признаков в прочтении древнерусских певческих рукописей.*

*Три периода в развитии древнерусской певческой письменности.*

### Истоки древнерусской певческой письменности

Древнерусская певческая письменность, представленная в древнерусских певческих рукописях конца XI–XVII веков, – объект исследования не только отечественной, но и зарубежной музыкальной медиэвистики<sup>14</sup>. В постижении тайн древнего церковного письма ученые-медиэвисты опираются на изыскания как общей исторической и теоретической музыкальной науки, так и палеографии, семейграфии, археологии и др.

Происхождение древнеславянского знаменного письма, как установила современная наука, имеет связь с *палеовизантийской (старовизантийской или ранневизантийской) певческой нотацией*, особенностью которой была не точная, а относительная фиксация высоты звука. Она основывалась на недиаستمатическом (не интервальном) принципе. В своем развитии на протяжении X–XII веков палеовизантийская нотация прошла несколько стадий. Во второй половине XII в. в результате происходившего в Византии реформирования музыкальной письменности палеовизантийскую нотацию сменила более совершенная *средневизантийская нотация*. Она основывалась на диаستمатическом (интервальном) принципе, т. е. указывала «точные интервальные отношения между звуками мелодии, а не общее направление мелодического движения, как в более ранних формах невменного письма» [33, с. 88]. В XIV в. ее сменила *поздневизантийская нотация*, немногим отличавшаяся от предшествующей средневизантийской [45, с. 88–89]. На богослужебное пение Древней Руси, как и на пение южнославянских народов, реформирование музыкальной письменности, произошедшее во второй половине XII века в Византии, не повлияло, что определило в дальнейшем собственный путь его развития.

### Виды безлинейных нотаций, используемых в древнерусских певческих рукописях

Все безлинейные нотации – исключительно певческие (вокальные). Они использовались для записи богослужебного пения. И. А. Гарднер, придерживаясь терминологии С. В. Смоленского, назвавшего их «певческими нотациями», считал, что «их можно было бы назвать богослужебными (или литургическими) нотациями» [18, с. 126].

<sup>14</sup> В этой области научного знания работали Д. В. Разумовский, В. М. Металлов, С. В. Смоленский, А. В. Преображенский, В. М. Беляев, М. В. Бражников, Н. Д. Успенский, C. Floros, J. Gardner, E. Koschmieder, M. Velimirovic, H. Tillyard, E. Wellesz, C. Hoeg.

В XI–XIII в. в Киевской Руси использовались три вида нотаций, имеющих «византийские прототипы» – *экфонетическая* для чтения нараспев книг Священного писания (Евангелия, Апостола, Пророчеств) и две певческие – *знаменная* (для записи многих песнопений знаменного распева) и *кондакарная* (для пения кондаков, киноников и прокимнов) [17, с. 65; 136]. Две последние имеют сходство с *куаленской* и *шартрской* нотациями, представляющими собой определенные ступени развития *палеовизантийской* нотации.

Исследование древнерусских певческих нотаций показывает, что они имеют существенные различия с византийскими нотациями. Например, не все знаки старовизантийской нотации использовались в знаменном письме и, напротив, в знаменном содержались знаки и их сочетания, не встречающиеся в византийской нотации. Одной из причин, объяснявших эти различия, было приспособление знаков византийских нотаций к новым условиям славянского текста. Как отмечали ученые, «на византийской основе русские распевщики создали нечто свое, приспособившая напевы к тексту на славянской языке, заменяя знаки, переставляя акценты» [17, с. 64–65]. В результате этого создавался не только новый тип нотации, но и новое мелодическое звучание, новый мелодический стиль.

Различия византийских и древнерусских нотаций дают ученым основание полагать, что: 1) древнейшая славянская музыкальная письменность была, прежде всего, русской и возникла на Руси, 2) эта письменность сложилась не стихийно, не в результате отдельных случайных отклонений от византийской нотации, а была плодом сознательных и целенаправленных усилий» [33, с. 91]. В связи с этим Ю. В. Келдыш проводит аналогию с тем, «как создавалась древняя славянская азбука – кириллица. В основу ее, как известно, было положено грековизантийское торжественное уставное письмо (так называемый унциал) с некоторыми изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка. В таком же отношении находится знаменное письмо к палеовизантийской нотации. Сохранив основную систему ее знаков, русские мастера отказались от некоторых из них и, с другой стороны, ввели такие знаки или комбинации знаков, которых не было в византийской музыкальной письменности» [Там же. С. 91].

В XV–XVI вв. в Московской Руси развитие певческих нотаций протекало в связи с изменением знаменной нотации и появлением новых нотаций, производных от нее – *путевой* (для записи песнопений путевого распева) и *демественной* (для записи песнопений демественного распева).

*Кондакарная* нотация выделялась среди других нотаций набором особых певческих знаков и особой записью в две строки. С конца XIII – начала XIV вв. кондакарная нотация, а также соответствующий ей род пения – так называемое кондакарное пение – вышли из употребления и являются сегодня предметом внимательного исследовательского изучения.

Из схемы, предложенной Т. Ф. Владышевской (см. раздел Иллюстрации, Рис. 1), видно, что из трех основных видов нотаций Киевской Руси (экфонетической, знаменной, кондакарной) знаменная нотация, претерпевая реформирование, развивалась на протяжении многих веков вплоть до XX в. Продолжает она использоваться и сегодня – в богослужебной практике старообрядческой и единоверческой церкви.

Как указывает Т. Ф. Владышевская, «каждая из этих безлинейных нотаций, существовавших с XI до XVII в., отражала лишь один музыкальный стиль, один

из распевов древнерусской монодии. Средствами одной невменной системы выражалась интонация и ритмическая сфера только одного распева. Формирование нового распева влекло за собой создание новых форм записи, новых знаков и переосмысление старых. Любая древнерусская нотация обладала определенным алфавитом музыкальных знаков, набором музыкальных знаков, аналогично буквам алфавита. Связь знаков, подобно тому, как буквы складываются в слова, а слова в предложения, образует мелодии, фразы» [17, с. 66].

### Особенности содержания знамен

Безлинейные (невматические) певческие нотации записывались особыми знаками – «невмами» (греческое слово, означающее безлинейный певческий знак – отсюда происходит название «невматические нотации»). Позднее невмы стали именоваться «знаменами» (от славянского слова «знамя» – знак) или «крюками» («крюк» – основополагающий, часто употребляемый знак знаменной семиографии) – отсюда происходит название «знаменная» или «крюковая» нотация. Певческие знаки записывались без линий, над словесным текстом. При этом как отмечает Т. Ф. Владышевская, их расстановка обязательно соотносилась со словами – «знаки расставлялись осмысленно, в соответствии с закономерностями литературного текста песнопения. Существовали специальные знаки, употреблявшиеся только в определенных частях текста – в начале, в конце фразы, в развитии, для акцентировки наиболее важного слова» [17, с. 136].

Исследователи древнерусской певческой семиографии указывают на различное количество знамен, вплоть до 500 наименований, замечая, что многие из них вышли из употребления с течением времени [54, с. 129]. М. В. Бражников замечал, что «знаков знаменной семейграфии очень много, в особенности вместе с их разновидностями. Среди них всегда были начертания более или менее употребительные» [7, с. 20]. Изучая эволюцию знаков знаменного распева, исследователь насчитывал небольшое количество знамен в первые века существования древнерусской письменности по сравнению с последующими периодами, выделяя из них наиболее важные и определяющие. Например, для XII в. такими «главенствующими» и «определяющими» знаменами ученый называл *стоицу*, *крюк* и *статью простую* [7, с. 33]. В последующие века, «в знаменной семейграфии насчитывается очень много знамен, включая видовые их изменения, – более семи десятков (к XVII в.)» [13, с. 33].

Протоиерей Б. Николаев замечает, что «В. М. Металлов в своей книге «Русская семиография» приводит около трехсот знаков. Но надо сразу же отметить, что здесь речь идет не о знаменах собственно, а о различных положениях, или комбинациях этих знамен. <...> Л. Ф. Калашников насчитывает 142 знаменами, вернее, начертаниями знамен, поскольку и здесь имеются в виду различные видоизменения и сочетания одних и тех же знамен. В таком же смысле надо понимать и 132 знамени Азбуки С. В. Смоленского» [54, с. 129–130]. При этом, отвечая на вопрос «сколько же их существует на самом деле», Б. Николаев пишет, что «Металлов называет только четыре основных знака, а именно: крюк, запятую, статью и крыж: от них происходят все остальные знамена. Затем он называет еще десять самостоятельных знамен, но фактически их больше. К указанным четырем знаменам мы должны присоединить следующие: стрелы всех видов, стоицы, передки, чашки, скамейцы, подчашия, хамилы, пауки, дербицу, параклиты, палки,

голубчики, сложития, ключи, челостку, змийцы, рог, трубу, дуду, «два в челну», мечики, осоку, немку, фотизу и кулизмы. Всего двадцать девять знамен. Эти знамена существуют, так сказать, самостоятельно, независимо от других. Таким образом, реальное число знамен нашей симиографии не превышает количества букв современного русского алфавита» [54, с. 130].

Терминологическое название певческих знаков (их «словарь» или «алфавит»), стал известен лишь в конце XV в. благодаря появлению Азбук, Азбучек – учебных пособий для освоения безлинейной певческой письменности. Как замечает И. А. Гарднер, «было бы неосторожным заключать из такого молчания письменных памятников, что подобных писаний в XI–XIII вв. вообще не существовало». [18, с. 298]. Исследуя древнерусские музыкально-теоретические пособия, М. В. Бражников также подчеркивал, что «азбуки должны были существовать еще по крайней мере в XIV столетии» [8, с. 26]. Этот вывод ученый сделал на основе обнаруженных им в азбуках XV века знамен, вышедших к этому времени из употребления, но записанных в азбуки XV века по традиции из предыдущих пособий. По мнению М. В. Бражникова «певческие азбуки начали появляться на Руси тогда, когда закончилась основная переработка чужой, заимствованной извне музыкальной системы, и появление их явилось следствием происшедшей переработки. Этому немало содействовало освобождение Руси от монгольской зависимости, после которого русский народ с новой силой взялся за воссоздание своей национальной, в том числе и музыкальной культуры» [8, с. 40].

Количество обнаруженных М. В. Бражниковым певческих азбук XV в. исчислялось всего четырьмя рукописями, в XVI в. оно возросло до нескольких десятков. Наиболее ранние из дошедших до нас певческих азбук – так называемые «азбуки-перечисления», содержали только перечень знамен, без их пояснения. Подобного рода «перечисления знамен» порой не отделялись от певческой рукописи – «это просто азбуки-памятки, помещенные в начале или конце, а иногда и в середине певческой рукописи. Часто это только две-три страницы, а то и меньше, без заголовка» [8, с. 26].

В последующие века (XVI, XVII) музыкально-теоретические пособия стали явлением широко распространенным, вплоть до создания в XVII в. выдающихся памятников древнерусской музыкально-теоретической мысли таких как «Ключ знаменной» насельника Кирилло-Белозерского монастыря инока Христофора (1604), фитник Федора Крестьянина (60-е годы XVII в.), «Сказание о согласнейших пометах» старца Александра Мезенца (1670) и др.

Одним из видов азбук в XVI–XVII вв. были «азбуки-толкования», куда помещались не только состав и перечисление знамен, но и прибавлялись пояснения для их исполнения: «*како поется*» и «*толкование «по гласам»*» (терминология М. В. Бражникова) [8, с. 68]<sup>15</sup>. Основной задачей толкования знамен в такого вида азбуках, как сделала выводы З. М. Гусейнова, «являлось объяснение распевов знаков, которое может включать указание на:

---

<sup>15</sup> Гусейнова З. М., сохраняя терминологию М. В. Бражникова, кратко назвавшего два раздела в азбуках-толкованиях – 1) «како поется» и 2) «толкование «по гласам» – дает перевод: «како поется» – повествование о том, как каждый знак называется и как поется в каждом гласе; «толкование «по гласам» – повествование о том, как поются некоторые знамена в определенных гласах» [22, с. 74].

- количество звуков в распеве знака (например: «А светлую стрелу подернуги гласом вверх, *дваци* ступити подержав ю»);
- длительность звучания (например: «А статья простая *постоят мало*»);
- высотное соотношение между знаменами (например: «А мрачный крюк *накы повыше* простаго [крюка]»);
- интонационно-ритмическое строение распева какого-либо знака (например: «Аще ли поводная стрела под нею светлая статья. *Ино ступит дваци вверх, да подръжати високо*»);
- характер исполнения распева того или иного знака (например: «А скамейца *вздрънуги*», «Крюк простый. *возгласити* его мало повыше строки»);
- звуковысотную сферу, в которой осуществляется исполнением того или иного знака (например: «А мрачная стрела с полукрыжем подынути подръжав из *ниска вверх выше строки*») [22, с. 78].

Знаки знаменной нотации – старшей главной древнерусской нотации<sup>16</sup> – представляют собой три разновидности:

1) основные знаки знаменной нотации – это простые знаки, в которых содержится от одного до нескольких звуков – так называемые одноступенные («единогласостепенные» или «единостепенные»), двухступенные и многоступенные («двоегласостепенные», «тригласостепенные», «четверогласостепенные» или «многостепенные») знамена;

2) знаки, образующие попевки – «относительно краткие мелодические формулы, записанные теми же простыми знаками, но часто с элементами тайнописи»;

3) фиты и лица – «обширные мелодические построения, целиком зашифрованные. Азбуки их называют «строки мудрые», «тайнозамкненные» [17, с. 67].

Т. Ф. Владышевская отмечает: «Средневековые нотации имеют идеографический характер – знак заключает в себе идею, наполнен содержанием: им может быть выражена развернутая попевка, фита или небольшой музыкальный оборот, даже один звук; связь знаков образует определенные музыкальные формулы – попевки, кокизы; сборник кокиз называется кокизником, сборник фит – фитником» [17, с. 66].

Каждому певческому знаку присуще не только свое особое терминологическое, графическое и мелодико-ритмическое содержание, но и свой смысл теологического, семиотического характера. Например, знаки имели следующее описание: параклит – «послание св. Духа», крюк – «крепкое ума блюдение от зол», змиица – «земная слава и суеты мира сего отбегание», кулизма – «ко всем чловекам любовь нелицемерная», голубчик – «гордости и всякия неправды изничтожение», стопица – «со смиренномудрием и кротостию премудрость стяжати», челостка – «злочестивых заграждение и сокрушение», два в челну – «двоемыс-

<sup>16</sup> Гарднер И. А. уточняет, что сложившиеся и часто используемые названия «знаменная нотация» и «крюковая нотация» не совсем правильны – выражение «знаменная нотация» в сущности «является тавтологией, так как «знамя» и есть в собирательном смысле слова *нотация*. Название «крюковая нотация» также является недостаточным и потому не совсем понятно, о какой из нескольких родов крюковых нотаций идет речь. <...> Зато выражения «столповое знамя» или «столповая нотация» совершенно точно определяют систему и тип нотации как нотации, служащей для записи столпового, т. е. осмогласного (образующего чередование восьми гласов, т. е. гласовой *столт*) пения» [18, с. 127].

лие отложение», фита – «философии истинное избывание» и «дерзновение к Богу в молитве» [14, с. 105; 54, с. 134–165].

Отражение в певческих знаках христианской символики имело первостепенное значение. Опираясь на вывод С. С. Аверинцева о важной роли «монограммы Христа в эпоху раннего Средневековья»<sup>17</sup>, Т. Ф. Владышевская подчеркивает, что многие певческие знаки в разных нотациях были выведены именно из нее, например, «крыж» или «крест», паук, стрела. Кроме того, в певческих знаках отражались и другие христианские символы. Например, «чаша», «чашка», «чаша полная» связаны с изображением священного церковного сосуда, а «подчашие» – также и священного покрова, накрывающего этот сосуд. «Голубчик» – символизировал изображение на иконах Духа Святого в виде голубя (Благовещение Пресвятой Богородицы, Крещение Господне, сошествие Духа Святого на Апостолов). «Фита», как девятая буква в греческом алфавите и обозначающая священную цифру «9», отражала как бы утроенный символ Троицы. Кроме того, «фита» как первая буква в греческом слове «θεος» – Бог, символизировала его имя. С символом Троицы ассоциируются трехзначные по своему содержанию и начертанию знаки «два в челну», «змийца», а также и некоторые попевки знаменного пения – например, «кулизма», имеющая в своем начертании три статьи разных видов [17, с. 140; 54, с. 161–162].

### **Древнерусские распевы<sup>18</sup> в системе богослужебного пения**

Важным в понимании системы *древнерусских распевов* – основы древнерусского певческого искусства является понимание самой содержательной сути понятия «распев» и отличие его от понятия «напев». Ученые подчеркивают, что в исследованиях о древнерусском богослужебном пении понятия «распев» и «напев» долгое время (вплоть до конца XIX в.) строго не разграничивались – одно понятие нередко подменялось другим. Тем не менее, современные ученые обращают внимание на их различие. В частности, В. И. Мартынов объясняет это следующим образом: «Бог проявляет Себя через определенный порядок. Богослужебное пение есть одно из проявлений этого порядка. Конкретным выражением этого порядка и является распев, который можно определить как порядок мелодий, мелодический чин или мелодическое чинопоследование. В этом мелодическом чинопоследовании каждая конкретная мелодия закреплена за определенным богослужебным текстом или группой текстов, а также привязана к определенному времени суток, недели, года. Поэтому распев представляет собой не только чисто мелодическое понятие, но понятие богослужебное и понятие календарное, ибо именно распев организует и выстраивает мелодический материал на основании богослужебного чина и священного календаря» [45, с. 129–130].

И. А. Гарднер, опираясь на выводы двух ученых – И. И. Вознесенского и П. П. Потулова – трактует «роспев» как «систему мелодий, имеющих свои особые эстетические музыкальные законы определенного происхождения, со своим,

<sup>17</sup> Раннехристианская эмблема Христа состояла из «объединенных начальных букв имени Иисуса Христа – «I» и «XP», по обе стороны от которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита – альфа и омега, олицетворяющие сущность Христа как начала и конца всего сущего: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1, 8)» [17, с. 39].

<sup>18</sup> Как указывает Г. А. Пожидаева, «различия в написании (распев и роспев), встречающиеся в современной медеєвистике, связаны, вероятно, с различными ударениями: распѣв и рѡспѣв (последняя форма является устаревшей)» [69, с. 9].

им свойственным методом согласования музыкального элемента с текстом различного слогового состава» [18, с. 110]. Автор указывает также на подразделение «системы – роспевов» на две группы: *полные роспевы*, «в которых имеются напевы для всех групп и типов песнопений» и *неполные роспевы*, «в которых нет напевов для всех групп и типов песнопений, а имеются только для некоторых из них (например, только для тропарей или только для тропарей и ирмосов, но не имеется напевов для стихир и т. д.)» [Там же. С. 110].

В отличие от «распева» понятие «напев», как поясняет И. А. Гарднер, включает в себя два определения: а) это «группа мелодий, предназначенных для пения по ним той или иной определенной гимнографической группы песнопений (например, *напев стихир* в рамках знаменного *роспева*); б) мелодии известного происхождения, местные, областные варианты (например: московский напев, напев Валаамского монастыря и т. д.). [Там же. С. 112].

На протяжении развития богослужебного пения Древне Руси было образовано несколько распевов, каждому из которых соответствовала определенная нотация и род пения.

*Знаменный распев* – старейший и самый полный распев русского канонического богослужебного пения, развивавшийся на протяжении всей истории древнерусского средневековья (XI – середины XVII вв.) и продолжающий существовать и сегодня. Ученые различают несколько типов знаменного распева. В частности, Т. Ф. Владышевская выделяет *четыре* типа знаменного распева, которые возникли в разное время. Исследователь поясняет это следующим образом: «Основа знаменного пения – *столповой* знаменный распев. Особой протяженностью и торжественностью отличались песнопения *большого* знаменного распева, созданного распевицами XVI – начала XVII в. Особенно часто использовались строгие речитативные будничные напевы *мало* знаменного распева и родственное с ним пение *«на подобен»* старого знаменного распева, сохранившееся почти неизменным с XI в.» [17, с. 50]. «Основная характерная черта знаменного распева, – как поясняет И. А. Гарднер – это построение напева какого-либо песнопения на системе *попевок*. Попевка есть характерная для какого-нибудь из восьми гласов или группы этих гласов <...> музыкальная фраза постоянного мелодического и графического (в нотации) состава. Мелодия целого песнопения состоит из комбинации нескольких попевок данного гласа. Это так называемая кентронная форма (от *кέντρον* – лоскуток, латинское: *cento*, отсюда – центонная форма)» [18, с. 113].

В XVI в. в древнерусском богослужебном пении появляются еще два вида канонических распевов – *путевой* и *демественный распевы*, имеющие в основе попевочный принцип построения напевов. В XVIII вв. они перестают иметь важное значение. Путевой и демественный распевы имели свои нотации, производные от столповой нотации. Например, В. И. Мартынов отмечал, что «изначально в момент своего возникновения путевой распев не имел собственной письменной системы и записывался при помощи знаменной нотации, в результате чего в рукописях XV в. весьма затруднительно выделить песнопения путевые из общей массы песнопений знаменных. К середине XVI в. начинает складываться собственно путевая нотация, состоящая как из совершенно самостоятельных знаков, так и из видоизмененных знаков знаменной нотации. В результате этих поисков постепенно был найден совершенный графический эквивалент путевой нотации.

К началу XVII в. появляются первые путевые азбуки, входящие в состав знаменных азбук, а несколько позже – путевые кокизники и фитники. Таким образом, в XVII в. путевая нотация получает окончательное осмысление и отливается в законченные формы» [45, с. 139].

Впервые упоминающийся в летописи XV в. демественный распев также не имел сначала своей выработанной нотации и демественные песнопения записывались с помощью знаменной нотации. В середине XVI в. сложившаяся демественная нотация могла отображать особый род пения – демественное пение. Оно отличалось «большей даже по сравнению с путевым распевом остротой характерности мелодического рисунка, отличающегося широтой распева, обилием мелизматических украшений, своеобразием ритмики, тяготеющей к пунктирным фигурам, возникающим в результате употребления так называемых «оттяжек». Все это придавало мелодизму демественного распева особо праздничный и пышный характер, отчего в письменных памятниках того времени демественное пение часто именовалось «красным», то есть красивым, роскошным, великолепным» [45, с. 141].

С середины XVII в. в богослужбное пение Московской Руси были привнесены и получили широкое распространение *киевский, болгарский и греческий распевы*. Название каждого из них имело свою историю возникновения.

Киевский распев получил свое название и распространение на Руси благодаря украинским певчим, находившимся на службе в Москве. Записывался Киевский распев квадратной линейной нотацией. В основе его строения лежал не принцип попевок, а принцип правильного чередования мелодических строк одинакового строения, образующих музыкальные периоды [18, с. 114]. Характерным для него становится ладовое мышление, тяготеющее к мажоро-минорной трезвучности. Киевский распев подчиняется осмогласию.

Мелодии болгарского распева также подчиняются осмогласию и нотированы в линейной квадратной нотации. По своей ритмике болгарский распев, как и киевский, также тяготеет к симметрии и квадратности. Как подчеркивают ученые, происхождение и название болгарского распева пока остается неясным, так как «современное богослужбное пение болгар имеет совершенно другой характер», а памятники древнеболгарского богослужбного пения пока еще не открыты [18, с. 116]. Вместе с тем, В. И. Мартынов замечает, что иногда в современных исследованиях «проводится мысль о связи болгарского распева с древним болгарским пением эпохи Второго Болгарского царства, сохраненного другими православными народами во время второго южнославянского влияния» [45, с. 155].

Возникновение греческого распева, записанного украинскими и московскими мастерами пения с голоса греческих клириков и певцов, часто связывают «с приездом греческого певца, дьякона Мелетия, приглашенного царем Алексеем Михайловичем для обучения государевых певчих греческому пению; ему же поручено было обучение и патриарших певчих, которыми он руководил около трех лет (1656–1659)» [45, с. 156]. Однако, как замечает В. И. Мартынов, «еще раньше прибытия Мелетия в Москву в Воскресенском монастыре, при патриархе Никоне, имелось два Ирмолога с песнопениями греческого распева, относящихся к 1652 г., что говорит о более раннем проникновении греческого распева в Моск-

ву». Как предполагает ученый, возможно, «греческий распев есть некая русская редакция греческого пения, записанного с голоса дьякона Мелетия и как бы пропущенного через строго диатоническую «пензуру» русского мелодического мышления» [45, с. 156].

Наряду со знаменным распевом киевский, болгарский и греческий распевы, которыми были распеты многие богослужебные тексты – практически полный круг богослужебного пения – и сегодня являются «важнейшими в системе современного уставного осмогласного пения Русской Церкви» [18, с. 116].

В середине XVII в., помимо вышеназванных основных распевов в церковном пении начали возникать многочисленные местные распевы – Тихвинский, Смоленский, Ярославский, Сийский, Кирилловский и др., которые иногда были представлены одним песнопением и, по мнению исследователей, вряд ли могут быть названы распевами. Появление их, как подчеркивает В. И. Мартынов, «знаменовало собой разрушение принципа распева как единой системы организации песнопений и переход к принципу концерта с произвольным подбором различных мелодических вариантов одного песнопения» [45, с. 158].

### **Роль киноварных помет и признаков в прочтении древнерусских певческих рукописей**

Одной из важных проблем при изучении древнерусских певческих рукописей является поиск «ключа» к прочтению безлинейных певческих нотаций, знание которого со временем было утрачено. Проникновение в тайны древних певческих нотаций осложняется тем, что в певческих знаках (невмах, знаменах или крюках) содержится не абсолютная, а относительная информация о высоте звука, о его продолжительности, что допускало при исполнении «значительные отклонения в их интерпретации отдельными певцами и певческими группами» [33, с. 100]. В частности, ученые отмечали, что даже один и тот же певец «редко мог исполнить ту же самую мелодическую формулу точно таким же образом и с сохранением той же ритмической структуры» (Велимирович М.) [Цит. по 33, с. 100].

Процесс фиксации звуковысотности певческих знаков начался лишь на рубеже XVI–XVII веков. Осуществлялся он с помощью особых обозначений – *киноварных помет и признаков*, проставляемых при знаменах. В связи с этим, певческие пометные рукописи XVII века – поддаются сегодня прочтению, в то время как беспометные певческие рукописи с конца XI до XVII в. оказываются «нечитаемыми», т. е. не поддающимися расшифровке.

Изобретены *киноварные пометы*, как полагают ученые, были коллективом мастеров пения, среди которых значительной фигурой был новгородец Иван Акимович Шайдур, в связи с чем за ними закрепилось название *шайдуровских помет*. М. В. Бражников замечал, что «пометы изобретены группой лиц, а не единолично Шайдуром (и не Шайдуровым, как его часто величают)» [12, с. 102]. И. А. Гарднер, также подчеркивая, что изобретение киноварных помет было «коллективным трудом», ссылается на исследование В. М. Металлова, цитирующего одну из рукописей середины XVII в.: «А сотворены те озорительныя пометки в новых церковных в певческих переводах русскими философы после литовского разоренья при державе блаженныя памяти великаго государя царя и великаго князя Михаила Федоровича всея Руси. А творцы сим озорительным

пометам были: Москвитин, Николая явленного чудотворца из-за Орбатских ворот поп Лука, Устюга Великого Федор, а прозвище Копыл, Нижнего Новгорода Семен Баскаков, Вологжанин Павлова монастыря игумен Памва, да Григорий Зепалов, да Кирило Голицын. По ним же Лев Зуб и Иван Шайдур и Тихон Корела. И аз у них слышал и переводы их видел и о том с ними много беседовах и елико уразумех тако и написах» [18, с. 463].

Фиксация звуковосотности стала возможной в конце XVI века, когда сформировался так называемый двенадцатиступенный обиходный звукоряд, состоящий из четырех «согласий» (см. раздел Иллюстрации, Рис. 2). Каждое согласие включало в себя три звука, называемых степенями: *простое* (или *низкое*) *согласие* – ут, ре, ми; *мрачное* – ут, ре, ми; *светлое* – фа, соль, ля; *тресветлое* – фа, соль, ля. Причем, как отмечают ученые, древнейшую его часть составляли согласия мрачное и светлое. Позднее, в связи с расширением звукоряда были образованы еще два согласия – простое и тресветлое [3, с. 16].

Киноварные пометы делятся на два вида: *степенные* (или *согласные*) и *указательные* пометы. Записывались они красным цветом (киноварью), в то время как текст песнопений и певческие знаки выполнялись черным.

*Степенные пометы* способствовали уточнению высоты и продолжительности звука каждого согласия обиходного звукоряда. «Название «степенные» происходит от слова «степень» <...>. Высота звуков не является абсолютной, весь звукоряд, который носит название «Лествицы», может смещаться по звучанию вверх либо вниз, сохраняя внутри себя точность интервалов» [23, с. 7] (см. с. 2 обложки).

Изображаются степенные пометы буквами славянского алфавита соответствующими сокращенным названиям помет (вплоть до одной начальной буквы). Например, г – ут – гораздо низко; н – ре – низко; с (.) – ми – строка или стредним гласом; м – фа – мало повыше строки (или мрачно) и др. (см. с. 3 обложки).

В написании помет простого (низкого) и тресветлого согласий добавляются особые значки: «в низком согласии это крестик внизу слева от пометы, в тресветлом – точка сверху, над пометой. Исключение составляет степенная помета «ми» низкого согласия, которая обозначается буквой ц. Объяснение этой буквы, к сожалению утрачено» [23, с. 8]. Назывались они следующим образом: **хгн** – «гораздо низко с крыжом», **хн** – «низко с крыжом», **ц** – «пата»; **м** – «мрачно с хохлом», **†** – «повыше с хохлом», **‡** – «высоко с хохлом». Как указывает Т. Ф. Владышевская, в большинстве певческих азбук, и в частности в «Азбуке» Александра Мезенца, ладовые особенности интонирования не были отражены и обиходный звукоряд в них «был представлен в виде традиционного двенадцатиступенного звукоряда» [17, с. 254] (см. Рис. 2).

Степенные пометы, как уже отмечалось, указывали «не определенные точно звуки» (как современные ноты линейной нотации), а «взаимные отношения к соседнему высшему или низшему звуку мелодии, указываемой певческими знаками» [18, с. 464] или «относительную высоту высшего звука, затрагиваемого данным знаменем» [Там же. С. 460]. Например, «если звуков в крюке несколько, степенная помета обозначает только один, самый высокий» [23, с. 7].

В отличие от степенных, *указательные пометы*, обозначаемые особыми знаками при знаменах, поясняли характер или способ исполнения: тихая, борзая, ударка, равно, качка, купная, кавычки, ломка, закидка (или зевок) [54, с. 132].

Также они способствовали уточнению длительности знамен, темпа их исполнения. Например, М. В. Бражников пояснял, что *тихая помета* указывала на «более медленное исполнение всего знамени или его части», *борзая помета* – на «более быстрое исполнение всего знамени или его части», *ударка* – на «ускорение исполнения всего напева знамени или его части, сопровождаемое акцентом», *ломка* – на «„перелом“ в напеве знамени, на появление терции вместо обычной секунды, реже – на большой интервал» [8, с. 315–316].

Уточнению звуковысотности знамен при исполнении богослужебных песнопений способствовала и система *признаков*, изобретенная в середине XVII в. (1670) старцем Александром Мезенцом. В отличие от киноварных помет признаки (или «тушевые (черные) пометы»), писались не красным, а черным цветом. Они прибавлялись к знаменам в виде «тонких черточек с правой или левой стороны, в зависимости от рисунка данного знамени» [54, с. 131]. Как отмечают исследователи, признаки, однако, «в отличие от киноварных помет, не стали в истории знаменного пения самостоятельным способом указания звуковысотности, а практически всегда использовались параллельно пометам» [61, с. 507].

Как отмечалось выше, благодаря изобретению киноварных помет и признаков расшифровка пометных рукописей XVII в. не вызывает сегодня никаких затруднений, в то время как рукописи беспометного периода продолжают вызывать трудности при расшифровке и оставаться в центре внимания исследователей. Применяются различные методы исследования, помогающие раскрывать тайны древнерусского богослужебного пения беспометного периода. И. А. Гарднер, в частности, выделяет *ретроспективный* и *прогрессивный методы*. «Сущность ретроспективного метода, – отмечает исследователь – заключается в том, что исследование исходит от наиболее поздних, хорошо известных и потому легко расшифровываемых форм безлинейной нотации. От этих форм, грамматика которых хорошо известна, переходят путем сравнений и сопоставлений к более древним формам, сперва – к непосредственно примыкающим поздним и потому хорошо известным формам. Таким образом, исследователь подвигается назад, в глубину столетий, постепенно переходя от хорошо известного к менее известному <...>» [18, с. 129]. Благодаря этому методу «рукописи XVI, а отчасти и XV в. без особого труда поддаются прочтению при сопоставлении их с пометными или помеченными уже *post factum* певческими книгами XVII столетия» [33, с. 96]. Применяя «прогрессивный метод», в отличие от «ретроспективного», «исследователь прямо начинает с древнейших, а потому еще вовсе не расшифрованных форм безлинейной нотации и прослеживает ее постепенное развитие, переходя от более древних к более поздним формам» [18, с. 129]. Появлению этого метода способствовали открытия зарубежных исследователей – Г. Тильярда, М. Велимировича, К. Хера, К. Флороса. В частности, Г. Тильярд, сравнивая типы безлинейной нотации различных исторических периодов, установил, что изменение форм и принципов музыкального письма, не вызвало изменений самих напевов. Как подчеркнул Ю. В. Келдыш, «на этом основан применяемый музыковедами-византинистами метод «параллельной транскрипции», благодаря которому «имея перед собой соответствующие образцы средневизантийской нотации, нетрудно прочесть более ранние рукописи того же содержания» [33, с. 97].

Сопоставление древнейшего знаменного пения, записываемого древнерусской нотацией с их греческими прототипами, записываемыми палеовизантийской но-

тацией XI–XII веков, сделало перспективным исследование беспометных нотаций древнерусских певческих рукописей.

Важную помощь в прочтении памятников безлинейной нотации оказывают *двознаменники* – певческие рукописи середины XVII – начала XVIII вв., написанные параллельно крюками и линейной квадратной киевской нотацией. Цель появления двознаменников в середине XVII в. заключалась в разъяснении новой линейной записи с помощью крюковой нотации – в частности, «облегчить понимание нового, отталкиваясь от старых привычных и всем знакомых форм» [13, с. 68]. Как поясняет Д. С. Шабалин, «двознаменные азбуки являются своего рода словарями знамен, в которых нотными знаками одной системы толкуются значения нотных знаков другой системы» [109, с. 575]. Двознаменное изложение крюковых рукописей, существовавшее с середины XVII в., подготовило переход в конце XVII – начале XVIII вв. на изложение их исключительно квадратной линейной нотацией. Появление двознаменных рукописей исследователи связывают с воздействием западноевропейской системы нотной записи, постепенно с течением времени проникавшей в теоретические руководства – русские певческие азбуки.

Одним из известных примеров такого руководства является *труд монаха Тихона Макарьевского* – «*Ключ разумения*», представляющий собой «весьма полное (двознаменное) изложение системы крюкового пения» [13, с. 68]. В предисловии к своему труду автор написал о том, что «составлял эту азбуку для желающих познать знамена, пометы, попеvky и лица через ноты» [109, с. 580].

Как уточнил В. В. Протопопов, труд Тихона Макарьевского обычно называют «Ключ разумения», «хотя сам автор скрыл это название в протяженной фразе, начинающейся по традиции словом «Сказание»: «Сказание о нотном гласобежании и о литерных знаменных пометах и о знамени нотном, яже в сем ключе разумения написано по линиям и испацам простого клявуса» [83, с. 65]<sup>19</sup>.

Ученые затрудняются назвать точную дату написания этого труда. Например, М. В. Бражников отмечал, что «Ключ» целиком и отрывки из него начинают появляться в певческих рукописях в последней четверти XVII в.» [8, с. 392]. Современное музыковедение, продолжая исследование труда Тихона Макарьевского, уточняет время его написания – «в промежутке между двумя созывами комиссии А. Мезенца – от начала пятидесятых до конца шестидесятых годов XVII в.» [109, с. 580].

---

<sup>19</sup> Об авторе этого труда Протопопов В. В. сообщает следующие сведения: «Монах (старец) Тихон Макарьевский (год рождения неизвестен, умер в 1707) – разносторонний деятель русской культуры, известен как музыкант, поэт, историк (автор Латухинской «Степенной книги» <...>), большой знаток знаменной и пятилинейной нотации и, следовательно, знаменного распева, поскольку запись неотрывна от того, что записывается. Подробные ссылки на гласы в его «Ключе разумения» свидетельствуют о глубоком знании осмогласия, которое он мог изучить, будучи певцом какого-то хора, может быть, монастырского. Приняв монашество, он в дальнейшем занимал начальствующую должность келаря (заведующего кельями, вообще хозяйственной частью) в Савво-Сторожевском монастыре, том самом, где в прошлом подвизался Александр Мезенец <...>. По документам видно, что Тихона многократно вызывали из монастыря в Москву; представляется, что писать свой «Ключ» в таких условиях в 80-х годах ему было трудно. Поэтому мы датируем «Ключ» 70-ми годами. В 90-х годах Тихона перевели в Москву, он занял должность казначея при патриархе Адриане. Как указывает Г. А. Никишов на основании документов, к Тихону с доверием относился царь Петр <...>» [83, с. 66–67].

Отметим, что первые известные в России рукописи, написанные исключительно только линейной нотацией, «киевской» квадратной нотой, имели украинское происхождение, древнейшая из них – «*Супрасальский Ирмологий*» 1601 года, а также Ирмологии более поздние (1652 г. и др.).

### **Три периода в развитии древнерусской певческой письменности**

Исследуя древнерусские певческие рукописи, Д. В. Разумовский во второй половине XIX в. обратил внимание на эволюцию их текстовой (поэтической) составляющей. Как известно, в развитии эпохи «мелодического пения» Древней Руси исследователь выделял три периода – «старого истинноречия» (XI–XIV вв.), «раздельноречия» (XV – середина XVII вв.); и «нового истинноречия» (середина XVII – начало XVIII вв.). В дальнейшем, изучая содержательную сторону каждого из обозначенных Разумовским периодов, ученые продолжали вносить в них свои коррективы. Уточнение целого ряда деталей происходит в современной науке и сегодня. Оно касается как продолжения изучения хронологических рамок периодов, так и объяснения неизведанных ранее явлений в развитии текстовой и мелодической основы богослужебного пения.

Например, обращается внимание на период «старого истинноречия», который, по мнению ученых, содержит в себе еще много необъяснимых явлений. Известно, что в этот период глухие полугласные Ъ и Ь произносились не только в разговорной речи, но и выпевались. Соответственно в певческих рукописях под ними проставлялись певческие знаки, причем не один, а даже несколько знаков. Остается неизвестным, как фонетически звучали эти буквы, на какой слог (или слога) они распевались? Происходивший в этот период (с конца XII в.) процесс вытеснения Ъ и Ь из разговорной речи или замены их гласными О и Е, не оказал влияние на мелодию распева, в которой сохранилось выпевание певческих знаков, ранее проставленных над исчезнувшими полугласными. Процесс этот был постепенным. И. А. Гарднер (ссылаясь на вывод Е. Кошмидера) отмечает, что «первое время практически вокализированные Ъ и Ь не заменялись на письме О и Е. Но уже в некоторых певческих рукописях XIV в., а особенно, конца XV в. такие Ъ и Ь под певческими знаками начинают заменяться О и Е» [18, с. 358].

Отмеченная исследователями в «старом истинноречном» периоде тенденция сохранения мелодического начала при допустимом изменении текста, имела особое продолжение в следующем периоде – «раздельноречия». Прежде всего, здесь обращается внимание на такое еще не до конца объясненное явление как *хомония*, которое к середине XV в. становится осязательным и достигает своего расцвета в XVI – середине XVII в. Причины распространения хомонии (пения «на он» или «наонного пения») рассматривались исследователями с различных позиций, вплоть до «безграмотности» и «невежественности» переписчиков певческих рукописей, как полагал В. М. Металлов. Долгое время считалось, что основной причиной возникновения хомонии была лингвистическая эволюция текста – замена редукцированных Ъ и Ь на О и Е (например, «Христос – Христосо», «Бог – Бого», «днесь – денесе»), в дальнейшем переходящая в частое использование глагольного окончания «-хомо» (например, «услышахом», «видехом», «убояхосся»), от которого собственно и происходит термин «хомония» [33, с. 141; 18, с. 272, 420; 45, с. 114]. Однако, как подчеркивает Ю. В. Келдыш, «чрезмерную простоту и прямолинейность этого объяснения сознавали ученые, стремившиеся

внести в него те или иные коррективы» [33, с. 142]. Трудно было объяснить, почему процесс падения редуцированных гласных, начавшийся в «живой речи, а отчасти и в письменности» в XI в., сказывается «в певческих рукописях лишь через три с лишним столетия, в конце XV века? Чем объяснить, что при пересмотре и исправлении певческих рукописей в XIV–XV вв. элементы хомонии не только не были устранены из текста песнопений, а напротив, возросли в очень большой степени?» [33, с. 142].

В результате исследования, ученые пришли к следующему выводу: *возникновение хомонии, было связано не только с эволюцией лингвистического характера, но и с развитием собственно мелодического (певческого) начала древнерусских распевок*. По мнению Ю. В. Келдыша, «хомония отражала общую для всего русского искусства XVI в. тенденцию к парадной выпренности, велеречивости и нарочитой усложненности» [33, с. 143]. С. В. Смоленский, подчеркивая «тесную зависимость развития языка и устойчивости мелодики, фиксированной безлинейной нотацией», считал, что одной из главных причин распространения хомонии было желание «яснее сохранить напев и его знаменное изложение» [цит по: 18, с. 421]. Среди других причин ученый называл отражение в явлениях хомонии «коренной особенности русского пения – создание подголосков», которая повлекла за собою введение дополнительных гласных, придающих пению особую «гладь», текучесть, раздельноречие [Там же].

Как заметил В. И. Мартынов, «возникновение хомонии совпадает по времени с введением Иерусалимского устава и появлением Устава скитской жизни преподобного Нила Сорского» [45, с. 115]. Ученый подчеркнул, что «хомония есть конкретное выражение того нового мелодического ощущения и мелодического мышления, которое было порождено понятием «калофония», или «сладкозвучие» («сладкогласование»). Само же понятие «калофония» теснейшим образом связано с мировоззрением и эстетикой исихазма, имеющего явную тенденцию к некоему орнаментальному мышлению, ярчайшим проявлением которого можно считать так называемый балканский геометрический орнамент, обаянный своим происхождением деятельности афонских монастырей» [45, с. 114]. По его мнению, именно «калофоническое ощущение мелодизма повлекло за собой также активное применение «аненаек» и «хабув» – внетекстовых фонем, использование которых было характерно для особых праздничных песнопений и распевания причастных стихов с кратким текстом, но продолжительной мелодией» [Там же. С. 115].

*Аненайки и хабувы* – явления, характерные для столпового и, особенно, демественного пения XVI – начала XVII вв. Принято отличать их как от хомонии, так и друг от друга. «Аненайками – пишет Гарднер, – называются включения в выпеваемый богослужебный текст посторонних данному тексту слогов *на, не, ни* <... >. Эти слоги никак не являются вокализацией полугласных, которых на этих местах текста никогда и не было. Хомония – явление языковое, аненайки – чисто музыкально-певческое. Природа аненаек совершенно другая, чем природа хомонии. Встречаются аненайки только в песнопениях праздничного характера с более или менее развитой мелизматикой...» [18, с. 423–424]. По мнению ученого, «аненайки – не русское изобретение», и природа и время возникновения этого явления это еще недостаточно изучены [Там же. С. 425]. Хабувы, также как и аненайки, представляли собой включения в текст песнопений, но в виде слов – хебуве, хабуву, хабува. Смысл этих слов ученые трактуют по-разному, признавая

недостаточность сведений для полной разгадки их значения и способов употребления [18, с. 428–434].

Анеяйки, хабувы, так же как и хомония, сильно искажали смысл текста, хотя природа их различна. Все эти явления, характерные для раздельноречного периода развития богослужебного пения (XV – середины XVII веков), вызывали недовольство и резкую критику современников. Начиная уже с XVI в., высказывались протесты и делались попытки исправления раздельноречного текста «на речь». В середине XVII в. явления хомонии подверглись резкой критике в различных сочинениях, например, в «Сказании инока Евфросина» (1657) и «О пении божественном» (1659) справщика московского печатного двора Мартемьяна Шестака. В частности, инок Евфросин, пишет «о несогласии и о перепорченных речех во священном том пении». По мнению автора, явления хомонии приняли настолько уродливые формы, что «...поем речи неведомо по которому языку: ни по словенски, ни латински, ни еллински, ни татарски...» [Цит. по 13, с. 68].

Наряду с указанными выше искажениями богослужебных текстов, такими как хомония, анеяйки и хабувы, следует обратить внимание и на *многогласие* – характерное явление XVI–XVII вв. Оно также затрудняло восприятие богослужебного слова. Причина возникновения многогласия заключалась в стремлении одновременно прочитывать и выпевать за богослужением несколько текстов, тем самым сокращая время служб, продолжительность которых была велика. В частности, Т. Ф. Владышевская отметила, что благодаря многогласию – «ускоренному богослужению», «продолжительность службы сокращалась в два-три раза. Надо иметь в виду, что средневековое богослужение длилось около шести часов» [17, с. 81].

Борьба с многогласием велась на протяжении долгого времени. Осуждалось оно уже в 1551 году на Стоглавом соборе, который запретил его использование. Об этом свидетельствовала также Наказная грамота архиепископа Макария в Каргополь (1551) против изменений в пении и против многогласия. Но в 1649 году Церковный собор официально разрешил его использование в богослужении. Однако в 1666 году, когда Постановлением Московского собора церковное пение ставится под строгий контроль духовенства, многогласие вновь осудили.

На всем протяжении своего существования это явление имело как сторонников, так и противников. Судя по указу 1652 года о запрещении многогласия, направленному Алексеем Михайловичем в Кострому, царь не был его сторонником. То же можно сказать и об упомянутом выше справщике печатного двора Мартемьяне Шестаке, который в «Слове извещательном вкупе и обличительном» выступает против сторонников многогласия.

Необходимость борьбы с искажениями богослужебных текстов была очевидна, в связи с чем в середине XVII в. по указу Алексея Михайловича в Москве была организована Первая (1652–1654) и затем после перерыва Вторая (1668–1669) комиссии дидаскалов (теоретиков) под руководством монаха Александра Мезенца. Основной целью комиссии было исправление «гласового пения на речь» и приведение древнерусских певческих рукописей в соответствие с постановлением собора русских и греческих иерархов 1667 г. (правило седьмое).

Отмеченные выше явления, характерные для развития богослужебного пения Древней Руси середины XVII в., свидетельствовали о том, что оно стояло на пороге реформ, ознаменовавших завершение первой «эпохи мелодического пения» и начало новой эпохи многоголосного церковного пения.

## Вопросы для самоконтроля

- 1) От какого вида византийской певческой нотации происходит древнеславянское знаменное письмо?
- 2) Предназначение экфонетических знаков.
- 3) Назовите виды безлинейных певческих нотаций, используемые в древнерусских рукописях.
- 4) Чем различаются понятия «*распѣвъ*» (или «*рѡспевъ*») и «*напевъ*»?
- 5) Какие системы древнерусских «*распѣвовъ*» вы знаете? Перечислите их в исторической последовательности возникновения.
- 6) Кем и когда были изобретены киноварные пометы?
- 7) В чем состоит суть ретроспективного и прогрессивного методов, используемых при расшифровке беспометных певческих рукописей?
- 8) Назовите три периода в развитии древнерусской певческой письменности.
- 9) Для какого периода развития древнерусской певческой письменности было характерно явление «*хомония*»? Каковы причины возникновения хомонии?
- 10) Для какого периода развития древнерусского пения было характерно явление «*многогласие*»? Каковы причины возникновения многогласия?

## Рекомендуемая литература

*Бражников М. В.* Русская певческая палеография / М. В. Бражников; ред., прим. Н. С. Серединой. – Санкт-Петербург: Изд-во РИИИ, 2002. – С. 23–127.

*Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке / М. В. Бражников. – Ленинград: Музыка, 1975. – С. 3–58.

*Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – С. 64–72, 136–141.

*Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви. В 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 1: Сущность, система и история. – С. 110–140, 271–322, 357–386, 416–455, 460–468.

*Герцман Е. В.* Византийское музыкознание / Е. В. Герцман. – Ленинград: Музыка, 1988. – С. 200–253.

*Гусейнова З. М.* Русские музыкальные азбуки XV–XVI веков: учеб. пособие / З. М. Гусейнова. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. С.-Петерб. Консерватории, 2003. – С. 5–11.

*Мартынов В. И.* История богослужбного пения: учеб. пособие / В. И. Мартынов. – Москва: Изд-во РИО Федер. арх.: Русские огни, 1994. – С. 113–115, 129–161.

*Николаев Б.* Знаменный распев как основа русского православного церковного пения / Б. Николаев. – Москва: Научная книга; Талан: Изд-во Иосифо-волоцкого монастыря; Изд-во О-ва древнерус. музык. культуры, 1995. – С. 125–173.

История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1983. – Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века. – С. 88–105, 140–151.

История русской музыки: в 3 вып.: учебник / Т. Владышевская, О. Левашова, А. Кандинский. – Москва: Музыка, 2009. – Вып. 1. С. 64–73.

«Вечерняя песнь» – Нотация [Электронный ресурс]. URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=note>

### Глава 3. Памятники древнерусской певческой культуры

*Древнерусские летописные свидетельства о церковно-певческом искусстве.*

*Древнейшие памятники древнерусской письменности – Берестяные грамоты, Новгородская восковая псалтирь.*

*Историческая, научная и художественно-творческая ценность памятников древнерусской певческой культуры.*

*Основные виды богослужебных певческих книг.*

*Особенности создания рукописных памятников древнерусской певческой культуры.*

*Издательская судьба певческих памятников Древней Руси.*

#### **Древнерусские летописные свидетельства**

Одним из важных источников, повествующим нам о событиях, происходивших в богослужебном пении Древней Руси, является *летописный фонд*. Создавался он на протяжении многих веков – с XI по XVII вв. Первой дошедшей до нас летописью была «*Повесть временных лет*», так называемая «*первоначальная летопись*» или «*Нестерова летопись*». В ней отражены события, связанные не только с описанием быта древних христиан, но и с их певческой деятельностью. «Первоначальная летопись» была написана в начале XII в. летописцем Киево-Печерского монастыря Нестором и игуменом Выдубецкого монастыря Сильвестром. Д. С. Лихачев писал: «Если бы от Киевской Руси не дошло до нас ничего, кроме «Повести временных лет», то и этого одного произведения было бы достаточно, чтобы представить себе высоту ее культуры, Это целая энциклопедия древнерусской жизни IX–XI вв., энциклопедия, дающая представление не только об истории Руси, но и о ее языке, происхождении письменности, религии, воззрениях на мир, географических знаниях, искусстве, международных связях и т. д.»<sup>20</sup> [Цит. по: 59, с. 53].

«Повесть временных лет» сыграла важную роль в создании общерусских летописных сводов XV–XVI веков, например, в создании общерусского летописного фонда в начале XV в., появление которого отражало назревшую тогда идею объединения разрозненных удельных княжеств в единое государство во главе с Москвой. Кроме того, «первоначальная летопись» оказала влияние и на развитие областных летописных свидетельств, открывая летописную историю Новгорода, Твери, Пскова, Москвы.

Сообщения о богослужебном пении встречаются в летописных источниках (летописных сводах, их списках и редакциях) различных исторических периодов. Исследователи древнерусского пения чаще всего ссылаются на *Лаврентьевскую летопись* 1124 года, *новгородскую Софийскую летопись*, написанную во второй четверти XV в., *летопись Аврамки* 1421 года, *Степенную книгу* 1563 года, *Густыинскую летопись* конца XVI – начала XVII в., *Иоакимовскую летопись*, предположительно являющуюся самой древней новгородской летописью, составленной до 1030 г., и др.

В летописных повествованиях обращается внимание на события различного характера: это и известие о греческой принцессе Анне, прибывшей в Киев вместе

<sup>20</sup> Лихачев Д. С. Культура русского народа X–XVII вв. М. – Л. 1961. С. 18–19.

с клиром греческих певцов; и сообщение о приходе в Киев трех греческих певцов «с роды своими», с которых началось на Руси богослужбное пение; и известие о прибытии с князем Владимиром в Киев «первого митрополита Михаила болгарина (суца) и иных епископов, иереев и певцов»; и упоминание о дворе доместиков, находившемся около Десятинной церкви в Киеве, и др.

В различных летописных свидетельствах одни и те же сведения подаются с некоторыми различиями, вплоть до различий в датировке и др. Учитывая все различия и применяя методы сопоставления и сравнительного анализа различных рукописных списков, исследователи пытаются восполнить пробелы, имеющиеся в истории Древней Руси, в том числе и в истории знаменного пения. Нередко, находясь под пристальным вниманием ученых, достоверность как летописных источников в целом, так и ряда фактов, сообщаемых ими, подвергается сомнению. В частности, как полагают историки, совершавшиеся в разное время «преднамеренные переписывания» летописей могли исказить их первоначальный смысл. Это, например, касается предположений ученых об отсутствии (или исчезновении) певческих памятников, использовавшихся в богослужении до крещения Руси и после него. Как полагают историки, оно было связано с «переработкой» первоначальных русских летописей в период княжения Владимира II – Владимира (Василия) Всеволодовича Мономаха (1053/54–1125, 19.05.), сделанного в угоду Византии, предположительно с 1113 по 1125 гг. Возражения против исторической достоверности летописных свидетельств высказываются и по отношению к Степенной книге. В частности, в Степенной книге, написанной в XVI в., сообщается о прибытии трех греческих певцов в 1051–1053 годах, принесших на Русь «ангелоподобное пение, изрядное осмогласие, наипаче и трисоставное сладкогласование, и самое красное демественное пение в похвалу и славу Богу» [Диг. по: 18, с. 205]. Как предполагают ученые, автор летописи переносит явления более позднего происхождения – такие как «трисоставное сладкогласование» и «демественное пение» – на события XI в. [18, с. 205–214].

Таким образом, летописи, являясь важным источником документированной исторической информации, продолжают быть в центре внимания исследований древнерусской певческой культуры.

Помимо летописных свидетельств, сведения о древнерусском пении можно почерпнуть и в других источниках, например, в различных исторических *хрониках, постановлениях Поместных соборов, указах, сказаниях* и др. Так из постановления Собора во Владимире-на-Клязьме 1274 г. узнаем о допущении к богослужбному пению и чтению только профессионально обученных и посвященных певчих и чтецов. Важными для богослужбного пения были постановления Московских соборов 1547 и 1549 гг., канонизовавших имена новых русских святых, прославленных во многих вновь созданных церковных песнопениях. Многочисленные законопроекты о церковном пении отражены в постановлениях Стоглавого собора 1551 г. – в частности, о запрещении распространения многогласия, о запрете пользования неисправленными богослужбными книгами, об обязанности духовных лиц учить детей «книжному письму и церковному пению псалтырному и чтению налойному» и многое другое [17, с. 74]. Судьбоносными были и постановления Соборов 1654, 1666–1667 годов об исправлении богослужбных книг и установлении истинноречия в певческих текстах, что находило

как своих сторонников, так и противников. Особую историческую роль сыграло «допущение» в 1668 году в богослужебное пение русской православной церкви *партесного многоголосного пения*, введенного на основе грамоты, данной все-ленскими греческими патриархами (Паисием Александрийским и Макарием Антиохийским), что знаменовало собой окончание древнерусского певческого Средневековья и наступление новой эпохи. Многие соборные постановления подтверждались указами князей и царей – Владимира, Ярослава Мудрого, Ивана III, Ивана Грозного, Алексея Михайловича, Федора Алексеевича и др.

### **Древнейшие памятники древнерусской письменности**

Наряду с летописным фондом и отмеченными выше историческими документами, хранящим свидетельства о развитии певческой культуры Древней Руси, следует указать на уникальные памятники древнерусской письменности, которые являются на сегодняшний день древнейшими и имеют непосредственное отношение к древнерусскому богослужебному пению. Это *новгородские берестяные грамоты и Новгородская восковая псалтирь*.

Прежде всего, остановимся на *новгородских берестяных грамотах* – уникальной находке археологов середины XX в. Это важное открытие было сделано 26 июля 1951 года. По мнению ученых-специалистов, оно оказало «огромное влияние на дальнейшее развитие отечественной медиевистики и руистики. В этот день на Неревском раскопе в Новгороде археологической экспедицией под руководством А. В. Арциховского в слое рубежа XIV–XV вв. была найдена первая берестяная грамота» [2, с. 11]. В целом «всего к началу сезона 2003 г. обнаружено 1025 берестяных грамот XI–XV вв., из них 933 – в Великом Новгороде» [2, с. 11]. В 2006 году академик В. Л. Янин в своем интервью, данном корреспонденту газеты «Труд», заметил, что «мы вскрыли только два процента культурного слоя. Здесь можно еще найти десятки тысяч грамот» [35]. После новгородского открытия письма и записи на коре бересты памятники письменности Древней Руси XI–XV вв. «были найдены еще в десяти городах: 36 в Старой Русе, 19 в Торжке, 15 в Смоленске, 8 в Пскове, 5 в Твери, 3 в Звенигороде Галицком, по одной в Москве, Рязани, Витебске и Мстиславле» [2, с. 15].

Особая ценность берестяных грамот заключается в их древнейшем происхождении – самые ранние из них датируются второй четвертью XI в. [68, с. 141]. Самая поздняя надпись на бересте датируется второй половиной XV в. [72, с. 655–657].

Как подчеркивают ученые, «первым важнейшим результатом открытия берестяных грамот было установление факта широкого распространения грамотности среди населения средневековой Руси, что до их находки решительно отрицалось. Среди авторов грамот – бояре и ремесленники, купцы и крестьяне, воины и священники, чье авторство доказывается разнообразием почерков и особенностями письма». [2, с. 11].

Какую же ценность имели берестяные грамоты с точки зрения пополнения сведений о певческой культуре Древней Руси? Дело в том, что многие из них, как отмечают ученые, являются источником для изучения церковной истории – «берестяные грамоты церковно-богослужебного содержания составляют существенную часть корпуса берестяных грамот, если не по количеству, то по своему со-

держательному значению» [52, с. 102]. Именно в этих грамотах можно почерпнуть некоторые сведения о богослужбном пении древнейших времен, в частности, в трех грамотах XII в., описываемых А. Е. Мусиным, имеются сведения о литургическом содержании и порядке службы. Например, в грамоте № 727 (1155–1225 гг.) имеется «краткая запись чина службы на Фомину неделю», грамота № 652 (1195–1230 гг.) «содержит фрагмент Великого повечерия», фрагмент текста грамоты № 653 (1155–1195 гг.) со словами «и радость тамо пода» также имеет литургический характер [52, с. 107]. Как полагают ученые, в ряде случаев берестяные грамоты уточняют и поясняют указания монастырских Уставов (Типиков). В частности, анализируя грамоту № 727, А. Е. Мусин замечает, что «сам текст грамоты как бы расшифровывает некоторые неясные указания типика, подробно излагая то, что в уставе лишь намечено. Например, момент пения заключительной части пасхального тропаря священником и народом в начале самой службы в грамоте изложен полностью, тогда как в уставе лишь указано, что священник и люди «пририцают» окончание тропаря» [52, с. 113]. В 2001 году была найдена грамота № 916 последней трети XIII в., в которой содержался тропарь «на славу» из службы на навечерие Рождества с «упреками Иосифа» [72, с. 655–657].

Следует отметить, что берестяные грамоты конечно же не являются собственно певческими памятниками – т. е. нотированными памятниками, в которых имеются певческие безлинейные нотации или содержатся указания на какой глас необходимо исполнять то или иное песнопение. Тем не менее, они являются важными свидетельствами о раннем периоде древнерусского богослужбного пения.

Наряду с открытием в середине XX в. берестяных грамот, древнейшая из которых относится ко второй четверти XI в., следует сказать также о важном археологическом достижении ученых начала XXI в. 13 июля 2000 года археологическая экспедиция под руководством академика В. Л. Янина в Новгороде сделала сенсационное открытие: «на Троицком-ХII раскопе из напластований первой четверти XI в. была извлечена уникальная находка – древняя книга (кодекс) с текстом, написанным по воску» [28, с. 203].

В описании находки ученые отметили следующее: «основной текст кодекса состоит из двух псалмов: 75 и 76 (по традиционной православной нумерации). Перед нами часть псалтири, а именно заключительные псалмы десятой кафизмы» [28, с. 204]. В связи с этим предложили «именовать новонайденный памятник Новгородской псалтирю» [Там же. С. 204]. В целом подчеркивалось, что «текст на воске сохранился в Новгородской псалтири столь превосходно, что его чтение не составляет особого труда. Но некоторые фрагменты растрескавшегося воска утрачены, и пришлось искать способы как-то восполнить образовавшиеся по этой причине лакуны» [28, с. 207]. Предстояла непростая работа по восстановлению и реконструкции памятника, которая была успешно завершена. Чтобы представить трудности, с которыми столкнулись реставраторы, приведем первоначальные впечатления в описании древней находки: «Восковые страницы местами беспорядочно рассыпались на сотни сравнительно крупных и на тысячи мельчайших, перемешанных с грязью, невыразимо легких, предательски хрупких и не желающих склеиваться кусочков. В других же местах тончайшие пластинки

воска со следами букв словно приросли к деревянной основе, их невозможно будет, когда потребуется, отслоить без риска полной утраты» [68, с. 145].

Уточняя возраст Новгородской псалтири, ученые отмечали, что она «была обнаружена в слое 10-х гг. XI в.» [68, с. 141], но при этом «ее изношенность и следы починки указывают на то, что ею лет 20–30 мог распоряжаться один из первых христианских наставников сразу же после крещения новгородцев в 990 г.» [68, с. 145]. На основании целого ряда факторов, исследователи пришли к выводу, что она может датироваться «началом 990-х – концом 1010-х годов (причем наиболее вероятны конец X – первое десятилетие XI в.)» [28, с. 206]. Учитывая, что «самые ранние берестяные грамоты датируются лишь второй четвертью этого столетия», то очевидно ее более древнее происхождение [68, с. 141]. Таким образом, сегодня «Новгородская псалтирь – самый ранний памятник церковнославянского языка русского извода» [28, с. 206].

Для истории древнерусского пения этот памятник имеет особое значение, так как Псалтирь имела непосредственное отношение к богослужебному пению. В частности, ученые отмечали: «То, что древнейшей ныне известной книгой Руси оказалась именно псалтирь, со статистической точки зрения, неудивительно. В древней Руси псалтирь была самой распространенной книгой. Она служила не только для чтения и литургии, но и для обучения грамоте. Именно по ней из века в век одно за другим поколения русских людей учились читать (а у старообрядцев этот обычай сохраняется и поныне). Многие знали псалтирь целиком наизусть, а отдельные псалмы помнили едва ли не каждый» [28, с. 204–205].

Таким образом, как утверждают ученые, в 2000 году была «найдена древнейшая ныне известная книга древней Руси. Она как минимум на несколько десятилетий старше, чем самая ранняя датированная книга древней Руси – Остромирово евангелие 1056–1057 гг.» [28, с. 204]. О последнем речь пойдет ниже.

Обратимся далее к рассмотрению певческих рукописей, содержащих безлинейные певческие нотации.

### **Историческая, научная и художественно-творческая ценность памятников древнерусского певческой культуры**

Главными источниками в изучении памятников певческой культуры Древней Руси – собственно, певческими памятниками данной эпохи – являются **певческие рукописи**. Певческий рукописный фонд – ценное историческое наследие. Охраняемое не только православной церковью, оно по праву считается национальным достоянием русской культуры в целом. Ценность его признана во всем мире, что определяется вниманием к нему ученых различных стран и национальных школ. Большинство певческих рукописей находится сегодня в хранилищах России, но некоторые и за ее пределами – в государственных, церковных и частных собраниях.

Количество дошедших до нас певческих рукописей Древней Руси, как сообщают исследователи, не поддается точному подсчету. В частности, ссылаясь на свой опыт работы с певческими рукописями, М. В. Бражников, замечал, что «по приблизительным подсчетам это количество приближается к 10 тыс. единиц. Но всего в СССР их, несомненно, значительно больше» [13, с. 79]. Н. С. Серегина, указывая, что певческие книги Древней Руси рассредоточены в «фондах глав-

нейших библиотек Москвы, Петербурга, Нижнего Новгорода, Пскова и других городов России», при этом подчеркнула, что «основной корпус песнопений, созданных русскими гимнографами, сокрыт до сих пор в архивных хранилищах, не выявлен, не изучен» [94, с. 7]<sup>21</sup>. Относительно рукописей, хранящихся за пределами бывшего СССР, И. А. Гарднер сообщал, что «западные библиотеки обладают некоторыми безлинейными богослужебно-певческими рукописями не старше, однако, самых последних лет XVI века» [18, с. 391].

Древнейшими певческими рукописями, представляющими особую ценность, считаются рукописи XI–XIII в. Количество их крайне ограничено и не превышает несколько десятков, в то время как в XVI – середине XVII в. они исчисляются тысячами.

Т. Ф. Владышевская, ссылаясь на исследование Б. В. Сапунова<sup>22</sup>, пишет: «Недавние разыскания историков позволили установить, что в XI–XIII вв. в обращении на территории Руси находилось около 140 тысяч книг, несколько сот наименований. Показатель, свидетельствующий о весьма высоком по тем временам уровне грамотности в государстве, чье население, как полагают, не превышало 7 миллионов человек. Среди этих книг большой процент приходился на музыкально-певческие» [17, с. 25–26].

До момента открытия Берестяных грамот (в середине XX в.) и Новгородской восковой псалтири (в начале XXI в.) считалось, что первыми сохранившимися датированными письменными памятниками Древней Руси, являлись два памятника. Это список Евангелия-апракос – «*Остромирово Евангелие*», написанное 1056–1057 гг.<sup>23</sup> дьяком Григорием для новгородского посадника Остромира, а также так называемые «*Куприяновские*» или «*Новгородские листки*» XI в. – «два листа из одного Евангелия-апракос новгородского происхождения» [18, с. 258–263]. Ученые предполагают, что «листы являются частью «евангелия царя Самуила» X в. и происходят из Охрида» [93, с. 53]. Существует предположение, что Куприяновские листы предшествовали появлению Остромирова евангелия и послужили оригиналом для его написания<sup>24</sup>. Причисление этих памятников к певческим весьма условное, так как экфонетическая нотация, используемая в них, как известно, не являлась собственно певческой. Она предназначена была для выразительности распевного чтения. Тем не менее, поскольку экфонетическая нотация требовала владения интона-

---

<sup>21</sup> В частности, Н. С. Серегина также отметила, что «неясен и общий характер эволюции этой ветви древнерусского певческого искусства. Нет критических изданий текстов и напевов гимнографических памятников, очень мало работ, посвященных истории этих текстов» и др. [94, с. 7].

<sup>22</sup> Сапунов Б. В. Книга в России 11–13 вв. / Б. В. Сапунов. – Л.: Наука, 1976. – 241 с.

<sup>23</sup> В хронологической таблице, составленной Б. П. Карастояновым, указывается иная дата: «1052–1053 гг. – один из самых ранних списков евангелия апракос («Остромирово евангелие») с экфонетической нотацией, написанный в Новгороде дьяконом Григорием» [33, с. 371–377]. В то же время в Сводном каталоге славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР» [93] указывается дата 1056–1057 гг.

<sup>24</sup> См. об этом: Алексеев А. А. О новгородских вошечных дощечках начала XI в. / А. А. Алексеев // Русский язык № 2 (8). – М.: Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Языки славянской культуры, 2004. – С.201.

ционным вокальным искусством, эти памятники имеют определенное отношение к владению певческим голосом.

Непосредственно певческий памятник, содержащий безлинейные певческие нотации, появляется на Руси несколько позднее – в конце XI – или начале XII веков. Это «*Типографский Устав*». Текст некоторых песнопений в нем распет кондакарной нотацией, других – столповой. Рукопись была написана неким Михаилом и, как предполагают исследователи (В. М. Металлов), принадлежала Киево-Печерскому монастырю [18, с. 228, 235]. Однако существуют и другие точки зрения – о псковском и новгородском происхождении рукописи [93, с. 89]. В истории богослужебного пения *Уставы* (Тишки, иногда называемые «Обиходниками») являлись важными источниками информации, необходимой для певческого исполнения. Например, И. А. Гарднер замечает, что «в Уставе-Обиходнике содержатся не только изложение порядка богослужения, но также и предписания относительно всевозможных комбинаций, как чтения, так и певческого исполнения богослужебного годового, седмичного, дневного и триодного круга. Иногда даже указывается вид исполнения, например, соединенными хорами, одиночно, медленно («косно») или «по скору» и т. д. Иногда наиболее важные или только в определенном месте исполняемые песнопения приводятся с полным текстом и в некоторых древнейших рукописях даже снабженные нотацией. Примером такого памятника может служить «*Типографский Устав*» [18, с. 144].

«Другим древнейшим памятником, содержащим песнопения знаменного распева, – как указывает Н. Б. Захарьина, – является «*Путьмина Миняя*» (курсив мой. – Т. Ч.), где в дополнение к книге записана нотированная стихира на Успение Богородицы» [29, с. 17]. Исследователь отмечает, что «она не относится к основному тексту майской Миней, приписана другой рукой (также почерком XI в.), нотирована сплошь» [Там же]. Кроме перечисленных, ученые называют еще один из древнейших певческих памятников конца XI в. – «сохранившийся в отрывках Стихирарь месячный (Финляндские листки из собрания Библиотеки Академии наук)» [Там же].

*Таким образом, сохранившиеся и дошедшие до нас древнейшие памятники письменности – «Новгородская восковая псалтирь» (10-е годы XI в.) и Берестяные грамоты (вторая четверть XI в.) являются древнейшими письменными памятниками Древней Руси и первыми сохранившимися свидетельствами письменной профессиональной богослужебной певческой традиции. В то же время «Остромирово евангелие» (1056–1057 гг.) и «Куприяновские листки» являются древнейшими памятниками, содержащими безлинейную экфонетическую нотацию. И наконец, «Типографский устав» (конец XI – начало XII вв.), «Путьмина Миняя» и сохранившиеся отрывки Стихираря месячного – древнейшие певческие памятники, содержащие безлинейные певческие нотации – кондакарную и столповую.*

### **Основные виды богослужебных певческих книг**

Богослужебные певческие книги, включающие в себя песнопения различного содержания, обеспечивали богослужебное пение в течение всего года. Содержание богослужебных песнопений, входящих в рукопись, определяло вид и название певческой книги. Например, М. В. Бражников определил шесть видов бого-

служебных певческих книг и перечислил их в следующей последовательности, дав краткую характеристику каждому виду:

1) «Октоих» («Октай», «Осмогласник»). Содержит стихиры, антифоны, прокимны и другие песнопения воскресного богослужения. Характерно расположение песнопений в порядке следования восьми гласов. (Указания на гласы даются в заголовках при начале каждого гласа и часто на верхнем поле листов);

2) «Ирмологий» («Ирмолой», «Ирмологион») – сборник «ирмосов» всего годичного круга богослужения. Расположение и указание на гласы – как в «Октоихе». В каждом отдельном гласе даны: сперва ирмосы больших праздников, а затем из служб «Октоиха». В каждом гласе имеется по девяти песен и таким образом даны все ирмосы для первой песни, потом для второй и т. д.);

3) «Триодь» («Триодион», «Трипеснец»). Содержит всякого рода стихиры, исполняемые на службах трех подготовительных недель к Великому посту, Великого поста, Пасхи и послепасхальных праздников, до недели «всех святых» по пятидесятнице;

4) «Стихирарь». Содержит стихиры разным святым, расположенные в порядке следования церковного года (с 1 сентября по 31 августа);

5) «Праздники» («Трезвонь»). Содержат стихиры на «великие праздники» и отдельным особо чтимым святым. Расположение то же, что и в «Стихираре». Таким образом, «Праздники» (или «Трезвонь») представляют собой выборку на отдельные дни из «Стихираря». Иногда «Стихирари» и «Праздники» содержат в себе службы не всего года, а отдельных месяцев – в таком случае их называют «Минями»;

6) «Обиход». Содержит неизменный круг песнопений употребляемых ежедневно в течение всего года, вне зависимости от порядка чередования гласов и праздников (преимущественно песнопения «всенощного бдения» и литургии) [13, с. 88].

Перечисленные виды богослужебных певческих книг были распеты (т. е. в них проставлялись певческие знаки над текстом. – *Т. Ч.*) в различное историческое время. В XI–XIII веках были распеты Ирмологи (наиболее древний тип певческой книги), Стихирари, Триоди, Минеи. С XIV в. появляются ранние списки нотированных (т. е. не имеющих певческие знаки над текстом. – *Т. Ч.*) певческих книг Октоих и Обиход, которые были распеты позднее – в XV–XVI в. Заметим, что последние открытия ученых, доказывают, что фрагментарно песнопения Октоиха нотировались с конца XIII в., в XV в. «появляются полностью нотированные памятники, среди которых находится список Чудовского Октоиха» [67, с. 16].

В середине XVI в. игумен новгородского Хутынского монастыря Маркел Безбородый распевает Псалтирь на весь церковный год. В XVII в. появились богослужебные певческие книги Праздники и Трезвонь, «не имеющие аналогов в греческой традиции», как подчеркнула Г. А. Пожидаева. «Само их существование в русской книжности становится показателем ее самостоятельного развития в поствизантийский период» [69, с. 38].

По мнению ученых, период XVI – первой половины XVII веков был кульминационным в развитии певческой культуры Древней Руси. Особенно он знаменовался расцветом русской гимнографии и созданием своеобразной «певческой ле-

тописи». Н. С. Серегина, в частности, отмечает, что «создание полных общерусских сводов песнопений в 80-х гг. XVI в. и в 50-х гг. XVII в. сопоставимо с созданием летописных сводов» [94, с. 14]. Характеризуя это время, Т. Ф. Владышевская пишет, что в этот период «расцветает творчество русских распевицков, создаются многочисленные песнопения в честь русских святых, которые не только количественно, но и качественно изменяются. Предшествующие ему этапы развития самостоятельного творчества русских писателей и распевицков хорошо подготовили этот рост. Обилие певческих текстов привело к активизации творчества русских распевицков; в XVI в. возникают новые распевы, развиваются старые, окончательно складываются певческие книги, формируются новые (Обиход, Октоих, Праздники, Трезвонь). Певческие циклы, посвященные истории Киевской Руси, связаны с именами княгини Ольги и князя Владимира, названными равноапостольными за то, что они способствовали распространению христианства на Руси. Песнопения в честь Бориса и Глеба, убитых братом Святополком Окаянным в 1015 г., воспевают их высокий нравственно-этический подвиг. Оказавшись от междоусобной борьбы, они погибли, но были прославлены народом как русские праведники. Цикл песнопений был посвящен основателю Киево-Печерского монастыря Феодосию Печерскому (ум. в 1108), которого чтили за просветительскую деятельность. Особый певческий цикл Георгию Победоносцу был написан в честь победы русских в битве с половцами. Георгий в красном плаще и на белом коне, убивающий лютого змия-врага, стал символом непобедимости русского воинства и изображался впоследствии на гербе Москвы» [17, с. 83]. Певческие циклы были созданы в память о владимирском князе Юрии Всеволодовиче, погибшем в бою с татарами; князьях Михаиле Тверском, Михаиле Черниговском и его боярине Федоре, мученически погибшим в Орде, и другим. В этих песнопениях прославляются подвиги героев, возносятся им молитвы, в них отражен весь драматизм борьбы, а ненавистный хан назван богомерзким» [17, с. 83].

### **Особенности создания рукописных памятников древнерусской певческой культуры**

Многие исследователи отмечают, что первыми русскими певческими книгами были *ненотированные рукописи*. В них имелось только указание на глас, к которому относилось то или иное песнопение, и были проставлены «точки», обозначающие в тексте границы мелодических строк. Такая традиция пения, требующая от певчих знания наизусть мелодического и ритмического содержания песнопений, существовала не только в XI в. – времени известных сегодня первых певческих рукописей, но и в дальнейшем – в XII веке, когда появились дошедшие до нас *нотированные (невмированные)* рукописи. В своем труде «Русская симиография» В. М. Металлов насчитывает 25 невмированных рукописей, относящихся к XII–XIII в. В то время, как сообщается в других источниках, их количество доходит до 34 экземпляров [33, с. 43]. И. А. Гарднер, ссылаясь на В. М. Металова, отмечает следующие певческие памятники, написанные в период конца XI (или начала XII) – XIII веков: пять рукописей с исключительно кондакарной нотацией и рукописи с обеими (столповой и кондакарной) нотациями – Типографский Устав, Благовещенский, Лаврский, Успенский и Синаодальный

Кондакари; двадцать рукописей со столповой нотацией – десять Стихирарей, пять Триодей, четыре Ирмология и две Минеи [18, с. 228–236]<sup>25</sup>.

В XIV в. было написано, как утверждает Металлов, всего пять певческих рукописей – четыре Стихаря и один Ирмологий, все среднерусского происхождения [18, с. 330]. В то время как в XV веке он называет 28 самых значительных рукописей, подчеркивая, что количество их трудно перечислить. Среди них восемь Стихирарей, одна Триодь, четырнадцать Ирмологов, четыре Октоиха, один Трезвон [18, с. 332].

В XVI – середине XVII вв. количество певческих рукописей значительно возрастает и исчисляется уже тысячами. Классификация их «на основании типа нотаций независимо от их содержания», позволила И. А. Гарднеру выделить следующие четыре группы рукописей:

1) Памятники с исключительно столповой нотацией – Стихирари, Обиходы, Трезвоны (Трефологии), и особенно Ирмологи, которые, как и в предыдущем периоде (XIV–XV вв. – Т. Ч.), являются самой распространенной рукописью;

2) Памятники с исключительно путевой нотацией. Таких рукописей очень немного <...>; 3) «Памятники с исключительно демественной нотацией. Появляются они только со второй половины XVI в., около 1569 г. в книгах, писанных новгородцами [18, с. 391–392].

Важным в исследовании древнерусских певческих рукописей является определение возраста того или иного певческого памятника. Учитывается целый ряд признаков: 1) материал, на котором написана рукопись (пергамен<sup>26</sup> или бумага); 2) наличие помет (пометные или беспометные); 3) наличие признаков (призначные и беспризначные); 4) особенности графического написания знамен. Например, в разное историческое время использовался различный материал, на котором писались рукописи. Как указывает М. В. Бражников, до начала XV в. им был преимущественно пергамен или особым образом выделанная телячья кожа. Для получения нескольких листов пергамента необходимо было, таким образом, убить теленка<sup>27</sup>. Естественно, что при таких условиях пергамен как писчий материал был чрезвычайно дорог, а отсюда и сравнительная немногочисленность пергаменных рукописей, обусловленная к тому же самой древностью «пергаменного» периода письменности. Если при этих условиях пергаменные рукописи все же сохранились, так это надо отнести за счет исключительной выносливости этого материала [12, с. 24–25]. Писались рукописи «замечательными чернилами, которые также сохранили свой цвет в течение многих столетий, не теряя при этом своей яркости. Изготавливались чернила из дубовых орешков или из коры ольхи с примесью железной ржавчины, которые варились в обыкновенных русских щах!» [12, с. 25].

Кроме пергамента, как указывает И. А. Гарднер, «известно, что в обители преподобного Сергия Радонежского (1313 (1326 – ?) – 1392) богослужебные книги писались на древесной коре. <...> Вполне понятно, что написанные на таком ма-

<sup>25</sup> Даты написания указанных памятников смотри в Хронологической таблице.

<sup>26</sup> Бражников М. В. поясняет, что слово «пергамен» – иначе пергамент. Оба написания правильно употребительны [12, с. 24].

<sup>27</sup> Отсюда, как поясняет М. В. Бражников, и древнее выражение «писать на телятине» [12, с. 24].

териале книги могли сохраниться до нашего времени только при исключительно благоприятных условиях» [18, с. 234–235]. Напомним о сенсационной находке древних берестяных грамот в Новгороде, а затем и в других городах России в середине XX в., которая свидетельствует об уникальной выносливости древнейшего древесного материала, сохранившегося до наших дней.

В XV веке на смену «пергаменному периоду» пришел «бумажный», но произошло это постепенно и на протяжении всего XV в. еще продолжали писать на пергамене [12, с. 84]. Заметим, что в современных исследованиях историков уточняется хронологическая грань наступления «бумажного» периода и особенность организации процесса изготовления рукописей. В частности, указывается, что уже в конце XIV в. «происходят важные перемены как в использовании материала для письма книг (распространение бумаги), так и в организации книгописания (появления в конце XIV – первой половине XV в. скрипториев в крупных монастырях-землевладельцах» [99, с. 5–6]. При этом доказывается, что «организация книгопроизводства в Древней Руси XI–XIV вв. значительно отличалась от процесса изготовления книг в Византии и в средневековой Европе в то же время» [99, с. 16].

Важным для определения возраста певческих рукописей являлось наблюдение за тем, каким почерком написан памятник. В зависимости от почерка, применяемого при написании рукописи, все знамена условно подразделяются на уставные, полууставные и скорописные [13, с. 31]. Как отмечал М. В. Бражников, «почерк знамен древнейших знаменных рукописей, примерно XI–XIII (до некоторой степени и XIV) веков, может быть назван «уставным». Знаменам этого периода свойственны некоторая грубоватость, жирное письмо и квадратность. Эти признаки не всегда обязательны и выдержаны» [13, с. 31]. «Наряду с этим, – как отмечает исследователь, – существуют и другие формы начертаний, хотя и не «уставные», но в высшей степени показательные и характерные для того же XII в. – гораздо более легкие и тонкие» [Там же. С. 84]. «Графические особенности письма знамен XV–XVI веков столь же отличны от начертаний XII в., как полуустав тех же веков от древнего устава. То же можно сказать и относительно скорописи знамен, хотя она не обязательно совпадает со скорописным же текстом» [Там же. С. 85].

Богослужебные певческие рукописи различают по месту происхождения – южнорусского (киевского), севернорусского, среднерусского. Различия эти определяются особыми стилистическими признаками, характерными для того, или иного вида рукописей. Основными центрами написания рукописей были древнерусские города Киев, Новгород, Псков, Переславль Залесский, Владимир, Смоленск, Москва и др. Большую роль в этом играли монастыри – Киево-Печерская лавра, Троице-Сергиева лавра, Кирилло-Белозерский, Соловецкий, Савво-Сторожевский, московский Чудов, Опекалово-Вознесенский Тверской губернии, Тихвинский Новгородской губернии и др.

Писались древнерусские певческие рукописи писцами в специально отведенных для них помещениях – скрипториумах. Например, известно, что уже в 1037 г. князь Ярослав собрал в Киеве писцов, переводивших с греческого на русский, которые писали тексты книг. Можно предположить, что среди них были и певческие рукописи, так как известно, что в конце X – первой половине XI в. был

осуществлен перевод с греческого на старославянский певческой книги Минея служебная.

В написании одной рукописи могли принимать участие от одного до нескольких писцов. Как пишет М. В. Бражников, «написание рукописи считалось делом серьезным и ответственным, к которому относились с благоговением. Выполнить эту работу надо было красиво, листы рукописи украшались художественными заставками, орнаментировались заглавные буквы, а чтобы все письмо в целом было четким и правильным, надо было разлиновать листы. Для этого применялось особое приспособление, называемое *«терекса»*. Оно представляло собой доску, на которую были натянуты параллельные ряды шнурков. Терексу прижимали к предварительно увлажненному листу пергамента или бумаги, после чего на них оставались едва заметные вдавленные бороздки от шнурков, которые и служили линейками для письма» [12, с. 25].

Что же представляла собой нотированная певческая рукопись в целом? Как поясняет З. М. Гусейнова, «нотированные рукописные книги или просто *нотированные рукописи* представляют собой переписанный от руки одним или несколькими писцами сборник песнопений, включающий одну, две, чаще несколько певческих книг. В этом сборнике к певческим книгам в качестве отдельных разделов могут быть добавлены:

- одно или несколько разрозненных песнопений, не образующих какой-либо целостной певческой книги,
- небольшой певческий цикл,
- теоретическое руководство – Азбука» [22, с. 5].

По определенным признакам все рукописные книги, ученые разделяют на следующие виды: *автографы, списки, копии и редакции*. Если все рукописи нового времени, как замечает Д. С. Лихачев, «делятся на автографы (рукописи, написанные автором) и списки (рукописи, написанные не автором)», то в памятниках древних и средневековых текстов принято более сложное различие рукописей, списков и автографов [44, с. 131].

Опираясь на толкование этих терминов Д. С. Лихачевым, З. М. Гусейнова указывает на особое понимание их относительно древнерусских певческих рукописей. В частности, она подчеркивает: «В *каждой* рукописи *каждая* певческая книга, *каждое* песнопение или *каждое* теоретическое руководство являются их *стиском*. Иными словами, если нотированная рукопись включает Октоих, Ирмологий, Обиход и Азбуку, то каждый из них – это *стисок* Октоиха, *стисок* Ирмология, *стисок* Обихода и *стисок* Азбуки, вошедшие в рукопись. В тех редких случаях, когда документы написаны рукой самого автора, и это доказано, списки называются *автографами*. <...> Среди редких автографов нотированных рукописей «Ключ знаменной» инока Христофора <...>» [22, с. 5–6]<sup>28</sup>.

В отличие от автографов и списков, среди видов рукописных певческих памятников различают *копии* и *редакции*. Возникновение их было вызвано потребностью размножения или обновления рукописей путем переписывания. Появляющиеся при этом невольные разночтения между списками рукописей носили

---

<sup>28</sup> Рукопись «Ключ знаменной» была написана в 1604 г. иноком Христофором – насельником Кирилло-Белозерского монастыря, составителем и переписчиком певческих рукописей [7].

различный характер. Ученые поясняют, что в том случае, когда возникшие случайно или невольно разночтения не меняют содержание представленного памятника, списки называются *копиями* [22, с. 7]. Напротив, *редакции* предусматривают намеренное изменение списка памятника с определенной целью: «эта цель чаще всего – *изменить содержание*, внести в него новую информацию. В таком случае возникает не просто *копия* отдельного произведения или певческой книги, а его *редакция*» [Там же].

Определение «авторства» той или иной рукописи или отдельного песнопения в эпоху средневековья было делом непростым, так как характерной особенностью творчества была его анонимность и «понятия индивидуального авторства в современном смысле в то время еще не существовало» [33, с. 139]. Древнерусские мастера пения, как и древнерусские книжники, редко сообщали свое имя, считая себя не авторами, а лишь исполнителями высшей воли божественного Творца. Традиция анонимности передавалась из поколения в поколение еще со времен Киевской Руси [102, с. 114]. Продолжалась она вплоть до середины XVI в., когда начиная «со времени Ивана Грозного и после Стоглавого собора, имена деятелей на ниве богослужебного пения начинают делаться известными. И имена эти принадлежат сперва новгородским певцам и мастерам пения, а затем – московским из окружения Иоанна Грозного» [18, с. 401].

Обозначенному в рукописи имени автора того или иного произведения как правило сопутствовало указание «ин перевод», имеющее различные формулировки. Как пишет И. А. Гарднер, «в богослужебных певческих памятниках конца XVI и до начала XVIII в. встречается немало новых вариантов знаменного распева, так называемых *переводов*. Они имели различные названия: ин перевод, ин распев, т. е. иной распев – по-иному распетое, средний перевод, большой перевод, Христианинов перевод, Лукошков перевод (или даже распев), Усольский перевод, Новгородский перевод, Баскаков перевод <...>» [18, с. 409]. Название «перевод» означало иной вариант музыкальной интерпретации текста, что относительно отдельного автора или певческой школы, указывало на присутствие авторского начала в том или ином певческом памятнике. «Осознания авторства, как отмечает Т. В. Владышевская – это новая стадия в творчестве русских распевщиков, связанная с началом индивидуализации творчества» [17, с. 76].

### **Издательская судьба певческих памятников Древней Руси**

Как известно, книгопечатание на Руси началось со второй половины XVI века. Первые попытки его были осуществлены в 1553 году. Однако, как сообщают историки, «лишь спустя десятилетие после открытия в столице Печатного двора, созданного на средства казны по приказу Ивана IV, под руководством дьяка Ивана Федорова и мастера Петра Мстиславца в 1564 г. была издана книга «Апостол». В следующем году в свет вышел «Часослов». Спустя какое-то время по неясным до сих пор причинам, издатели первой русской книги вынуждены были уехать на Украину, где продолжили свою деятельность, выпустив в свет несколько книг, включая и первый русский Букварь (1574 г.)» [26, с. 9].

Естественный интерес вызывает вопрос, распространилось ли книгопечатание на певческие памятники, облегчив тем самым трудоемкий процесс написания певческих рукописей? Утвердительный ответ, однако, требует уточнения. С

одной стороны, *первый печатный певческий памятник появляется в середине XVI в. – в 1553–1564 гг., когда Иваном Федоровым была отпечатана Триодь постная и цветная*. Но, с другой, заметим, что это был *нотированный* певческий памятник, т. е. без певческих знаков. Судьба же нотированных безлинейных рукописей сложилась так, что им предстояло еще долго ждать своей очереди. Объяснялось это не только сложностью осуществления процесса печатания крюковых певческих рукописей, но и многими другими причинами, о чем скажем позже. Здесь же следует заметить, что потребность в книгах на Руси в это время была столь велика, что даже начавшееся книгопечатание не могло удовлетворить на них спрос. Поэтому рукописные книги продолжали оставаться востребованными и стоили так же дорого, как и печатные. В частности, исследователи подчеркивают, что «до середины XVII в. продукция московских и иных типографий стоила так же дорого, как и рукописная книга. Хотя следует заметить, что в тот период Печатный двор никоим образом не рассматривался государством как доходное предприятие. Например, царским указом 1626 г. предписывалось при продаже книг «имать деньги по той цене, во что те книги стали в печати, без прибыли, чтоб тем книгам святые Божьи церкви просвещались и имя Божие славилось». Но на свободном рынке печатные книги стоили почти в два раза дороже, чем их оценивали при выходе из типографии» [64, с. 34].

Одной из главных причин, тормозивших в середине XVII в. процесс напечатания безлинейных рукописей, была реформа богослужебного пения. Именно она предрешила судьбу рукописных певческих памятников Древней Руси. Для их сохранения требовалось централизованное издание, в связи с чем благодаря работе Первой и Второй комиссии дидакалов (теоретиков) под руководством Александра Мезенца исправленные «на речь» рукописные певческие книги (в частности, Ирмологий) были подготовлены к изданию. «16 мая 1671 г. – как указывает Н. П. Парфентьев, ссылаясь на архивные документы, царь Алексей Михайлович указал «напечатать наречные Ирмосы под знаменем нового роспеву, по заводу 2400 книг» [62, с. 410]. Но издание это, равно как и издание каких-либо других певческих крюковых книг, по неизвестным причинам не было осуществлено и откладывалось на многие десятилетия, хотя в 1681 году, как сообщают исследователи, была решена трудная техническая проблема – изготовлены пунсоны, матрицы, набор знамен для отливки печатных знаков [19, с. 156]. Долго они потом хранились так и не востребованными на Московском печатном дворе. Как пишет Н. П. Парфентьев, ссылаясь на труд исследователя XIX в., П. А. Бессонов встретил упоминание о них в Описи имущества двора за 1681 г., затем – в документах XVIII в. [61, с. 410]<sup>29</sup>.

Дальнейшая судьба рукописных богослужебных певческих книг складывалась непросто. В конце XVII – начале XVIII вв. они были переведены на линейную нотацию, но не были напечатаны. Важным событием был указ Синода от 15 июня 1769 г. о напечатании Ирмолога, Обихода, Праздников и Октоиха. Этому предшествовали многочисленные дискуссии и напряженная работа многих зна-

---

<sup>29</sup> Бессонов П. А. Судьба нотных певческих книг // Православное обозрение. – Москва, 1864. – № 5. – С. 28–30.

токов церковного пения. Среди них придворный певчий Гавриил Головня, синодальный иподьякон Петр Андреев, певчие Иван Тимофеев и Андрей Попов, троицкий архимандрит Платон (Левшин), московские певчие Троицкого подворья Петр Сеньковский и Яков Лавлинский, епископ Тверской Гавриил, московские иподьяконы Сергей Максимов и Иван Никитин. Напечатаны они были квадратной киевской нотацией в 1772 г. в московской Синодальной типографии – сначала Ирмологий и Обиход, а несколько позже Октоих и Праздники. Издание это было осуществлено на 70 лет позже львовского издания, о чем И. А. Гарднер сообщает следующее: «Печатное издание собрания богослужбных песнопений Православной церкви, на нотах, было впервые осуществлено не в Московском государстве, а в Галиции, в пределах Польши, обителью св. Георгия во Львове, в 1700 г. Нужно было ждать еще 70 лет, чтобы в Российском государстве были изданы типографским способом богослужбные певческие книги с линейной нотацией, в альтовом ключе, с обычной тогда для линейной нотации квадратной формой нотных головок, что и было исполнено в 1772 г. в царствование императрицы Екатерины II (1762–1796) в Московской синодальной типографии» [19, с. 153].

Издание в синодальных нотных певческих книгах 1772 года всего объема богатыейшего рукописного певческого фонда Древней Руси, создававшегося сотни лет, естественно было непосильным и затратным трудом. Поэтому, несмотря на то, что в них содержались песнопения всего годового и всего суточного круга богослужений, они, как подчеркнул И. А. Гарднер, «не могли исчерпать всех песнопений и всех вариантов напевов. Поэтому, безусловно, полными их можно назвать довольно условно» [19, с. 166]. Важно и заключение, к которому пришел М. В. Бражников: «предпринятые поздно – тогда, когда традиции древнего знаменного пения уже значительно ослабли, эти издания по редакции содержащихся в них напевов заметно отличаются от таковых, находящихся в рукописных певческих книгах» [11, с. 5].

Вместе с тем, несмотря на «условную полноту» и очевидные потери при переводе древних богослужбных певческих книг с крюковой на линейную нотацию, роль этого издания трудно переоценить. Во-первых, в нем был представлен полный круг уставного богослужбного пения. Во-вторых, издававшиеся с благословения Священного Синода древние уставные напевы (не только знаменный и путевой, но и киевский, греческий и болгарский), были тем самым канонизированы и приняты за образец для совершения богослужения. В-третьих, церковь в издании уставных напевов сформировала охраняемое древнее предание, не поддающееся изменению времени. В последующие века изданные в 1772 г. Синодом богослужбные певческие книги – Октоих, Обиход, Ирмологий и Праздники «нотного пения», неоднократно переиздавались вплоть до 1917 г. [19, с. 153–172].

В советское время традиция переиздания этих книг прекратилась на долгие десятилетия и возобновилась только в конце 60-х – начале 70-х гг. XX в. При этом, как замечает Г. А. Пожидаева, издание богослужбных певческих книг было возобновлено не без помощи ученых – сначала в работах медиевистов, а затем и в публикациях Издательского отдела Московской патриархии и других издательств [69, с. 808].

Судьба древнерусских певческих рукописей, не вошедших в издания Синода, волновала многих исследователей. В XIX в. митрополит Киевский Евгений (Болховитинов), В. М. Ундольский, И. П. Сахаров, В. В. Стасов, князь В. Ф. Одоевский и др. призывают к изучению и сохранению древнерусского певческого наследия. В связи с этим возник интерес к собиранию ценных частных коллекций древнерусских певческих рукописей. Во второй половине века начинается процесс каталогизации рукописных собраний, их описание, исследование и публикация. Продолжаются и поиски новых подходов к гармонизации древних напевов. Особый интерес проявляется к сохранению самобытности ритмической и интонационно-ладовой структуры старинных напевов (А. Ф. Львов, М. И. Глинка, П. И. Турчанинов, Г. Я. Ломакин, П. М. Воротников, Н. М. Пютулов и др.). В 1867 г. выходит первый значительный труд в области изучения истории русского церковного пения протоиерея Д. В. Разумовского (1818–1888) – «*История церковного пения в России*», привлечший внимание к истокам и истории развития церковно-певческого искусства. Непререкаемый авторитет Д. В. Разумовского – основателя кафедры истории русского церковного пения в Московской консерватории – способствовал обращению многих известных светских композиторов к области церковной музыки и постижению тайн древнерусского мелоса. Среди них М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, П. И. Чайковский, С. И. Танеев и др.

Важную роль в привлечении внимания к древнерусскому певческому наследию во второй половине XIX в. играло основанное в 1877 г. Общество любителей древнерусской письменности (ОЛДП), одним из направлений в деятельности которого было исследование и издание древних певческих рукописей, написанных безлинейной нотацией. В 1884–1885 гг., благодаря деятельности Д. Разумовского и материальной поддержке старообрядца А. И. Морозова, ОЛДП осуществило первое в истории печатное издание – «Круг церковного древняго знаменного пения» в крюковой безлинейной нотации и «с текстами так называемой «Иосифовской» редакции (т. е. без хомонии, но до новых переводов текстов при патриархе Никоне» [19, с. 344–345]. Издание состояло из шести частей: 1) Октай (Октоих); 2). Обиход всенощного бдения, Триодь постная и цветная; 3) Обиход – Литургия св. Иоанна Златоуста и Преждеосвященных Св. Даров; 4) Праздники. 5) Трезвонь; 6) Ирмолой (Ирмологий). В основу издания легла рукопись, составленная старообрядческим уставщиком И. А. Фортовым по древним подлинникам. Как отмечает И. А. Гарднер, «в «Круге...» были помещены лишь самые важные песнопения, и издание это никак не могло претендовать на полноту, необходимую для совершения по «Кругу...» хотя бы даже и очень сокращенного богослужения. И все же это явилось изданием монументальным, громадного практического и учебного значения, важным учебным пособием и отправным пунктом исследований по ретроспективному методу. Богослужбное значение «Круга...» по причине многих сокращений очень мало. В настоящее время «Круг...» представляет собой редкий и ценный антиквариат» [19, с. 346].

Не следует забывать, что с 1901 по 1909 г. в ОЛДП работал известный ученый-исследователь *С. В. Смоленский (1848–1909)*, возглавлявший отдел «для разыскивания и издания памятников старинного русского певческого искусства». Результатом этой деятельности явилось множество сделанных им научных до-

кладов, подготовка к изданию важных памятников древнерусского певческого искусства. Среди них – «Музыкальная грамматика Н. Дилецкого», изданная уже после смерти Смоленского в 1910 году. Ранее – в 1888 г. С. В. Смоленским была осуществлена публикация выдающегося теоретического трактата середины XVII в. «Азбуки знаменного пения» (Извещения о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Важным событием была организация С. В. Смоленским уникальной экспедиции на Афон (1906), результаты которой являются актуальным материалом для современных исследователей. Кроме того, трудно переоценить заслуги С. В. Смоленского, собравшего в московском Синодальном училище на свои личные средства ценнейшую библиотеку певческих рукописей, которая насчитывала свыше 1000 экземпляров. В 1909 г. Библиотеке древнепевческих рукописей при Синодальном училище было присвоено имя С. В. Смоленского. В своей статье «О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения» (1899), посвященной памяти Д. В. Разумовского, Смоленский выражал надежду, что «скоро вырастет хоть небольшая кучка людей, сильных духом и наукою, которым суждено сказать простое, но веское слово, объясняющее секреты нашей мелодии и ритмики и открывающее направление той «тропинки» в области церковного пения, над особенностями которой так серьезно думал незабвенный Глинка» [90, с. 229–230].

Во второй половине XX в. исследовательский интерес к рукописным певческим памятникам Древней Руси и их изданию реализовывался благодаря появлению новых исследовательских трудов, в которые были включены собственные расшифровки ученых древнерусских певческих рукописей, изложенные в линейной нотации. В частности, благодаря изысканиям известных исследователей древнерусской певческой культуры *М. В. Бражникова* и *Н. Д. Успенского*, ряд авторских памятников древнерусского певческого искусства второй половины XVI–XVII в. впервые был исследован и расшифрован, некоторые из них были опубликованы в переводе на пятилинейную нотацию. Среди них следует назвать «Евангельские стихиры» Федора Крестьянина, «Ключ знаменный» инока Христофора, «Псалтирь», распетую Маркелом Безбородым, Стихиру Михаилу архистратигу Фаддея Суботина, Стихиры в честь московского митрополита Петра и перенесения иконы Владимирской богородицы «Творения царя Иоанна Деспота Российского», «Достойно есть» царя Федора Алексеевича, Задостойник пасхи «Ангел вопияше», «Иже херувимы» Жукова, «Иже херувимы» Евстафия и др.<sup>30</sup>

Изучению творений русских гимнографов (XI–XVII вв.) и распевщиков (XVI–XVII вв.) был посвящен труд Н. С. Сергиной «Песнопения русским святым», в котором автор на основе книги «Стихирарь месячный» исследует обнаруженный в архивных хранилищах рукописный текстовый поэтический и музыкальный материал, а также приводит перевод памятников на современную линейную нотацию. В первый раздел включены «Песнопения о Киевской Руси» (Песнопения

---

<sup>30</sup> Публикации этих памятников можно найти в следующих изданиях: *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева / М. В. Бражников. – Л.: Музыка, 1967. – С. 83; *Крестьянин Ф.* Памятники русского музыкального искусства: в 12 вып. / Ф. Крестьянин; публ., расшифровка, исслед. М. В. Бражникова. – М.: Музыка, 1974. – Вып. 3: Стихиры. С. 248; *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства: муз. материал с ист.-теорет. коммент. и ил. / Н. Д. Успенский. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1971. – С. 354.

княгине Ольге, стихиры князю Владимиру, Борису и Глебу, Феодосию и Антонию Печерским, Ефросинии Полоцкой, Леонтию Ростовскому, стихиры на Покров Богородицы, на Освящение храма св. Георгия в Киеве, Знамению иконы Богородицы в Новгороде); во второй раздел включены «Песнопения о противостоянии Московской Руси орде» (стихиры Меркурию Смоленскому, Георгию Всеволодовичу, князю Владимирскому, князю Михаилу Черниговскому и боярину его Феодору, князю Александру Невскому, князю Михаилу Тверскому, митрополиту Петру, митрополиту Алексею, Сергию Радонежскому, стихиры на Сретение Владимирской иконы Богоматери) [94].

Расшифровки древнерусского певческого наследия можно увидеть также в исследовании Н. П. Парфентьева и Н. В. Парфентьевой, посвященном песнопениям усольской школы (Усолье) [64]; в исследовательской работе Г. А. Пожидаевой, обратившейся к расшифровкам средневековой монодии знаменного, путевого, демественного, большого распевов, монастырских «переводов»<sup>31</sup>, а также в ее труде, посвященном «наиболее типичным, а также малоизвестным или еще совсем неизвестным памятникам музыкального искусства XI–XVII вв. [69]; в исследовании М. В. Богомоловой, предложившей свой метод в расшифровке раннего русского безлинейного многоголосия и отметившей, что еще до сих пор «малоизучены нотации, с помощью которых записаны многоголосные песнопения, основополагающий стиль *тросстрочного* многоголосия в записи *казанской* нотацией исследовался и расшифровывался с позиций *демественного* распева и *демественной* нотации» [6, с. 5].

Как правило, перед всеми исследователями, изучающими древнерусские певческие рукописи, встает одна из главных проблем – поиск «ключча» к расшифровке безлинейных певческих нотаций. И здесь ученые отмечают, что певческие рукописи русского Средневековья содержат еще много неисследованных страниц и современными изданиями далеко не исчерпывается все их богатство и разнообразие.

### Вопросы для самоконтроля

- 1) Какие сведения о певческой культуре Древней Руси можно почерпнуть из летописных свидетельств?
- 2) Какова роль соборных постановлений, указов в развитии древнерусской певческой культуры?
- 3) Назовите древнейшие дошедшие до нас рукописные памятники – свидетельства письменной профессиональной богослужбной певческой традиции.
- 4) Назовите виды богослужбных певческих книг.
- 5) Почему XVI – первая половина XVII вв. считается кульминацией в развитии древнерусской певческой гимнографии?
- 6) По каким признакам определяется возраст певческой рукописи?
- 7) Назовите центры написания древнерусских певческих рукописей?

---

<sup>31</sup> Пожидаева Г. А. Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому. Перевод крюкового письма. М., 1992; Демественный распев XVI–XVIII вв. // Традиции русского церковного пения. / Пер. крюкового письма, предисл., примеч. Г. Пожидаевой. – М., 1999. – Вып. 1; Монастырские напевы XVI–XVII веков // Традиции русского церковного пения. / Пер. крюкового письма, предисл., коммент. Г. Пожидаевой. – М., 2002. – Вып. 2.

8) До какого века и почему была распространена традиция анонимности в обозначении авторства певческого памятника?

9) В каком веке в Древней Руси появляется первый печатный нотированный певческий памятник?

10) Когда в России было осуществлено первое синодальное издание нотных певческих книг?

11) Когда впервые было осуществлено печатное издание певческого памятника в крюковой безлинейной нотации?

### Рекомендуемая литература<sup>32</sup>

*Бражников М. В.* Новые памятники знаменного роспева / М. В. Бражников. – Ленинград: Музыка, 1967. – С. 83.

*Бражников М. В.* Русская певческая палеография / М. В. Бражников; ред., прим. Н. С. Серегиной. – Санкт-Петербург: Изд-во РИИИ, 2002. – С. 13–31.

*Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке / М. В. Бражников. – Ленинград: Музыка, 1975. – С. 28–78.

*Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – С. 82–93.

*Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 1: Сущность, система и история. – С. 140–152, 226–236, 330–339, 391–393.

*Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 2: Сущность, система и история. – С. 153–172, 344–346.

*Гусейнова З. М.* Русские музыкальные азбуки XV–XVI веков: учеб. пособие / З. М. Гусейнова. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. С.-Петерб. Консерватории, 2003. – С. 5–11.

История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1983. – Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века. – С. 371–377.

*Мартынов В. И.* История богослужбного пения: учеб. пособие / В. И. Мартынов. – Москва: Изд-во РИО Федер. арх.: Русские огни, 1994. – С. 113–118, 135–136.

*Серегина Н. С.* Песнопения русским святым / Н. С. Серегина. – Санкт-Петербург: Изд-во Росс. ин-та истории искусств, 1994. – С. 5–32, 55–57, 155–157, 437–460.

*Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства: музык. материал с ист.-теорет. коммент., ил. / Н. Д. Успенский. – 2-е изд., доп. – Ленинград: Музыка, 1971. – С. 354.

«Вечерняя песнь» – научно-теоретический материал (URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.00>).

---

<sup>32</sup> Перечень изданий, содержащих расшифровки древнерусских песнопений, указан в списке литературы (см.: сноску на С. 147).

## Глава 4. Жанровое своеобразие древнерусской певческой гимнографии

*Генезис певческой гимнографии Древней Руси.*

*Этапы эволюции восточнохристианской гимнографии.*

*Методы систематизации и дифференциации видов певческой гимнографии.*

*Особенности применения понятия «жанр» в древнерусском певческом искусстве.*

*Иерархия основных жанров древнерусского певческого искусства на основе жанрово-типологического метода.*

### Генезис певческой гимнографии Древней Руси

Древнерусская гимнография – поэтические тексты и певческие памятники – ценнейшая часть наследия древнерусской певческой культуры. Представлена она многообразием видов гимнографического материала, насчитывающего, по подсчетам ученых, «около семидесяти жанров и жанровых разновидностей» [36, с. 228]. Проблема их изучения и систематизации привлекает внимание различные области научного знания – филологию, историю, эстетику, богословие, литургику, музыковедение, искусствоведение, фольклористику и др. Круг изучаемых проблем разнообразен – начиная от определения времени возникновения того или иного вида древнерусской певческой гимнографии до создания систематизированной жанровой типологии гимнографического материала.

Генезис певческой гимнографии Древней Руси восходит к восточнохристианской, прежде всего византийской певческой гимнографии, истоки которой произрастают из дохристианского храмового пения. Поражает устойчивость, «консервативность» видов восточнохристианской гимнографии, имеющих более чем тысячелетнюю историю существования. После попадания на Русь они не были изменены, сохраняя связь со своим византийским прототипом. В частности, большинство церковных песнопений до сих пор сохранили «оригинальные греческие названия (либо в точности: икос – oiko V, ирмос – eirmo V, кагавасия – katabasia, либо приняв русифицированную форму: кондак – kontakion, акафист – akaqh(i)sto V, либо в буквальном переводе: богородичен – qeotokion, свтилен – jwtagikon, воскресен – anastasimo V), духовный смысл содержания, функциональное назначение, местоположение в службе» [36, с. 228].

Обращение к видам богослужебных певческих книг Древней Руси (о них говорилось в предыдущей главе) так же позволяет отметить сохранившуюся связь как их названий, так принципов построения (по жанровому или музыкальному признаку), с византийским прототипом – «Октоих» («Октай», «Осмогласник»), «Ирмологий» («Ирмолой», «Ирмологион»), «Тропарий», «Минея», «Стихирарь» и др.

Если обратить внимание на разнообразие видов исполнения, использующихся в древнерусском богослужебном пении, то и здесь наблюдается устойчивая связь с восточнохристианской певческой культурой. И. А. Гарднер выделяет «пять видов «ликового», т. е. хорового, общего, коллективного пения, иногда с участием оди-

ночных исполнителей» [18, с. 76]. Среди них – «антифонный вид», «эпифонный и ипофонный вид», «респонсорный вид (от латинского слова *responsum* – ответ)», «вид пения с канонархом», «гимнический (песенный) вид» [18, с. 76–80].

В Древней Руси, как и в Византии, устойчивым «стержнем» упорядочивания всего многообразия гимнографического материала, по-прежнему выступает *осмогласие* – система, организующая богослужбное пение и чтение. Окончательно она сформировалась в трудах св. Иоанна Дамаскина (675–749 гг.). Как поясняет Г. А. Пожидаева, «осмогласие – это система восьми музыкальных ладов-гласов, каждый из которых звучал одну неделю, а потом сменялся следующим. Восемь таких недель объединились в столп, в течение которого звучали определенные тексты и напевы, и по завершении столпа – восьми недель – тексты и напевы повторялись» [69, с. 56]. Осмогласию «подчинялась большая часть распевов, равно как и большинство песнопений. Однако существовала и другая, меньшая часть, образующая так называемое *негласовое пение*», в которое входили важнейшие неизменяемые песнопения службы: псалмы, «Трисвятое», Херувимская песнь и др.» [69, с. 56]. Таким образом, благодаря подчиненности или напротив неподчиненности церковных песнопений осмогласной системе, все песнопения делятся на две большие группы. «Первую составляют песнопения гласовые, связанные с седмичным и годовым кругами богослужения. Так как песнопения эти меняются в зависимости от дня недели и указаний месяцеслова на данный день, то они называются изменяемыми. Вторую группу образуют песнопения внегласовые. Они связаны с суточным кругом богослужения; их тексты постоянны и не зависят от дня недели и месяцеслова» [3, с. 18].

Несмотря на сходство русского и византийского осмогласия, ученые подчеркивали и их различие. В частности, М. Н. Богомолова объясняет это следующим образом: «В древнем греческом христианском пении под гласом понимался музыкальный лад. Каждый лад характеризовался устойчивым интервальным составом и свойственными ему господствующими и конечными звуками. Русская система осмогласия сформировалась на иных началах: в основу гласа легла совокупность тех или иных устойчивых мелодических оборотов – попевок» [3, с. 18–19]. Например, русскому осмогласию М. В. Бражник (1902–1973) давал следующее определение: «Осмогласие есть система, складывающаяся из восьми самостоятельных частей – гласов (откуда и ее название), из коих каждый представляет собой сумму характеризующих его мелодических оборотов – попевок, в совокупности своей образующих мелодическую суть знаменного распева, а тем самым и всего древнерусского церковного пения» [8, с. 251].

Важным «стержнем» в упорядочивании гимнографического материала, как в Византии, так и на Руси было соблюдение уставных указаний, изложенных в *Уставе (Типиконе)*. Главное предназначение Устава заключалось в регламентировании порядка богослужения, а также указание на местоположение в нем песнопений и отчасти способа их исполнения. Эволюция певческой гимнографии была непосредственно связана с историей развития Устава (Типикона). В ходе исторического развития в результате изменений Устава менялись правила и порядок богослужений, что отражалось на порядке применения тех или иных видов песнопений. Ярким примером тому является замена в Древней Руси в XV в. *Студийского монастырского устава*, (а вместе с ним и песенного

последования) на *Иерусалимский (Святоградский-Святогорский, Афонский)*. Известно, что Студийский устав был введен на Руси в XI в. благодаря преподобному Феодосию Печерскому и действовал вплоть до XV в. На смену ему пришел Иерусалимский (Святоградский-Святогорский, Афонский), действующий в церкви и сегодня<sup>33</sup>. Смена Устава непосредственно оказала влияние на организационное устройство и порядок богослужения, а вслед за ним на порядок и исполнение тех или иных песнопений. В частности, одной из характерных черт Студийского устава, как отмечает В. И. Мартынов, было «почти полное отсутствие всенощных бдений, при котором вечера и утрени не объединялись в единичный комплекс, а Великое славословие пелось только в Великую Субботу, что порождало особое, не похожее на теперешнее, соотношение песнопений в богослужении» [45, с. 105–106]. Важной особенностью Студийского устава было также наличие канона (или даже двух-трех канонов на день), а также отсутствие асматика [Там же. С. 105]. Это отличало порядок богослужения Студийского устава от так называемого *песенного последования*<sup>34</sup>, равнявшегося на торжественность богослужебного порядка типикона Великой Церкви (то есть Святой Софии Константинопольской). Для песенного последования, например, «было характерно исполнение трех антифонов (как на литургии), пение «асматика» – псалма или псалмов с припевами на каждом стихе и отсутствие канона» [Там же. С. 105].

Замена Студийского устава на Иерусалимский устав способствовала также появлению новых разновидностей конкретных жанров. В частности, подробно изучая песнопения Стихираря месячного (XI–XIX вв.), Н. С. Серегина отметила: «В терминологии стихираря песнопения подразделяются на жанровые разновидности по месту в службе дня и по структурно-интонационным соотношениям с исходным каноническим стереотипом. По местоположению в службе дня стихиры подразделяются на несколько групп. По Студийскому Уставу: на «Господи возвах», на стиховне, на «Хвалите Господа» (на хвалитех). По Иерусалимскому Уставу: на «Господи возвах» и на стиховне (на малую вечерню); на «Господи возвах» и на стиховне (на Великую вечерню); на литии, по 50 псалме, на хвалитех» [94, с. 33–34]. По Иерусалимскому Уставу перечень видов песнопений, входящих состав богослужения, был достаточно многообразным. В частности, обратив внимание на данные о жанровом составе праздничной службы в одном из источников середины XVII в., Н. С. Серегина отметила, что в нем «есть известие о составлении нового певческого цикла, в котором перечисляются все входящие в него жанры песнопений: «Полный праздник – стихиры и славники и литею, и стиховну, и тропарь, и кондак, и седална з богородичны, и канон, и икос, и све-

---

<sup>33</sup> Как указывают исследователи, «в истории развития устава сложились две тенденции: монастырская и мирская. К уставу монастырского типа относились Студийский и Иерусалимский уставы, к мирскому – Типик Великой церкви или устав кафедральных соборов. На практике эти тенденции – мирская и монастырская – испытывали взаимовлияния и взаимодействовали друг с другом» [69, с. 28].

<sup>34</sup> Песенное последование состояло из «песенной вечерни и песенной утрени, в которых все исполнялось певчески и не читалось ничего, кроме молитв и возгласий диакона и священника» [45, с. 105].

тилен, и хвалитны. И розпев под знаменем стихиры и славники и литею и стиховну и хвалитнь» [94, с. 34].

### **Этапы эволюции восточнохристианской гимнографии**

В истории эволюции и становления восточнохристианской гимнографии, включающей византийскую и с X в. древнерусскую, исследователи выделяют несколько этапов. В частности, Е. И. Коляда предлагает выделять следующие четыре этапа, давая каждому из них краткую характеристику:

**Первая половина III в.** Определение основных критериев нового типа богослужения; переосмысление древнееврейских богослужебных песнопений (псалмы, песни пророков); первые признаки возникновения христианских жанров (антифон, седален, светильничны, славословия).

**Вторая половина III–VI вв.** Бурный процесс жанрообразования (ектении, троицен, тропарь, богородичен, стихира, кондак, икос); распространение большого числа литургий; создание сutchного, седмичного, годового подвижного и неподвижного кругов богослужения.

**VII – первая половина XII в.** Первый жанровый синтез (акафист, канон); появление ряда церковных уставов.

**XIII–XVII вв.** Второй жанровый синтез (функциональное закрепление жанров в литургической практике); объединение локальных типов Устава в Иерусалимский Типикон» [36, с. 230].

Изучая эволюционный путь развития певческой гимнографии, исследователь отмечает, что в процессе эволюции некоторые виды песнопений занимают свое «стабильное место в богослужении (канон, ектения, прокимен, Херувимская песнь), иные являются менее устойчивыми (полиелей, лития)», другие были характерны для конкретного периода и в дальнейшем исчезали, при этом в певческую практику вводились и новые виды песнопений [36, с. 229].

Е. И. Коляда обращает внимание на то, что «процессы, имевшие место непосредственно в области древнерусской гимнографии на протяжении X–XVII вв. были обусловлены главным образом адаптацией жанров к иным национальным условиям существования. Оставаясь со времени трансплантации из Византии целостным организмом, жанровая система претерпела значительные изменения изнутри» [36, с. 230]. Эти «внутренние изменения», произошедшие при адаптации жанров восточнохристианской гимнографии в Древней Руси, были вызваны многими причинами. Среди них: возникновение новых церковных праздников (например, Покрова Пресвятой Богородицы), канонизация русских святых, которым составлялись новые службы, а вместе с ними и создавались новые тексты тропарей, кондаков, акафисты, каноны. Кроме того отмечается и появление «чисто национальных жанров (величания, росные стихи), модификация поэтического слога в результате переосмысления структуры текстов византийской гимнографии, неизбежной при переводе с греческого языка на церковно-славянский», а также трансформация способов их исполнения [36, с. 230].

Ярким примером, демонстрирующим процесс дальнейшего развития певческой гимнографии в Древней Руси, может служить расширение состава богослужебных книг Стихиаря месячного и триодного, от которых в процессе исторического развития, как указывает Г. А. Пожидаева, «отпочковались» Праздни-

ки и Трезвоны – служебные певческие книги позднего происхождения, возникшие уже в XVII в. и не имеющие аналогов в греческой традиции» [69, с. 38]. Это было связано с целым рядом причин, например, с процессом канонизации русских святых и увеличением круга песнопений им посвященным, с введением нового Иерусалимского устава, расширившего количественный состав богослужебных песнопений, а также с появлением новых музыкальных редакций песнопений.

Таким образом, благодаря произошедшим изменениям, древнерусская гимнография приобрела черты самобытности, что позволило ученым утверждать – в Древней Руси «сложился новый тип певческой культуры» [94, с. 6]. Окончательно он сложился к XVI–XVII вв.

### **Методы систематизации и дифференциации видов певческой гимнографии**

На пути выработки методов систематизации древнерусской певческой гимнографии было немало трудностей. Обусловлены они, как отмечали исследователи, самой спецификой видов церковных песнопений, являющихся важными «составляющими» богослужения, имеющими свое богослужебное предназначение. Например, И. А. Гарднер указывал на сложности в закреплении единого названия за одним видом песнопений. В частности, он обратил внимание на то, что «название типа песнопения с одним и тем же текстом бывает различно в зависимости от того, какое место оно занимает в богослужебной схеме. Так, например, может случиться, что один и тот же текст в одном положении назван «тропарем», а в другом – «седалным» или даже «антифоном», причем от такого перемещения его музыкальная форма или меняется, или же остается неизменной» [18, с. 80]. Подробно рассматриваемые И. А. Гарднером виды песнопений представлены в следующем порядке: 1) Стихира; 2) Тропарь; 3) Канон; 4) Кондак; 5) Ипакои; 6) Антифон; 7) Прокимен; 8) Аллилуарий; 9) Катавасия; 10) Эксапостилярый; 11) Причастен [18, с. 80–98].

Как заметил Б. А. Шиндин, И. А. Гарднер не прибегал к термину «жанр». Однако предпринятый им анализ материала был «вплотную приближен к жанровому» – одним из достоинств предложенной им типологии было «применение принципов полицентрической классификации, наиболее перспективной для формирования целостных представлений о жанрах, обращение к объективно важным сторонам церковной музыки: содержанию и музыкальному стилю песнопений, характеру их исполнения и функции в обрядовом действе». [111, с. 13].

Помощь в постижении жанровой системы древнерусской певческой гимнографии оказывает вывод ученых о том, что сложившаяся в Древней Руси, она «осталась внутренне замкнутой константой, и с конца XVII в. практически не подвергалась изменениям извне, сохранив до наших дней основной гимнографический фонд в неприкосновенности. Подобный консерватизм позволяет сегодня достаточно полно представить картину разветвленной системы жанров древнерусской гимнографии» [36, с. 231]. Этот вывод позволяет современной науке рассматривать, дореволюционные издания, в частности, руководства к изучению Устава как важный этап становления «жанрового знания» в систематизации древнерусской певческой гимнографии.

При рассмотрении названий церковных песнопений, в дореволюционных изданиях вырабатывались различные способы их классификации и объединения в группы на основании различных признаков. Например, обращалось внимание на то, что одним из предназначений церковных песнопений было непосредственное их участие в богослужении и выполнение тех или иных функций. Это позволило некоторым ученым выбрать так называемый *функциональный метод*, ставший весьма распространенным методом систематизации всего многообразия видов певческой гимнографии. Суть его заключается в том, что определяющими в выборе названия того или иного вида песнопения являются «внемузыкальные и внелитературные признаки», а именно, то, какую функцию то или иное песнопение несло в церковной службе, например, местоположение песнопения в службе, способ исполнения, условия исполнения. Например, *по местоположению в службе* выделяют прокимны (в переводе с греческого – впереди лежащие или предлежащие), поющиеся перед чтением Священного писания, а также причастны, которые поются во время причащения служителей в алтаре. *По способу исполнения* выделяют антифоны – песнопения, поющиеся попеременно двумя ликами, катавасии (в переводе с греческого – нисхождение), поющиеся в середине храма двумя ликами вместе (так называемом «на сходе»). *По условию исполнения* выделяют седалны и кафизмы, которые позволяет петь сидя.

Одно из центральных мест в дореволюционной религиоведческой литературе было «отведено описанию певческого состава чинопоследования, раскрытию функции песнопений в контексте того или иного обряда, сведениям о певческой терминологии. Все названные показатели устанавливали *репертуарный*, предшествующий жанровому, подход к интерпретации корпуса песнопений» [111, с. 9]. По мнению Б. А. Шиндина, представленная в этих руководствах классификация певческой терминологии, «объединяет в себе *устойчивые наименования устойчивого типа произведений, раскрывает их обрядово-богослужебную функцию (именует свойства и отношения произведений), имеет информационное, инструктивное, коммуникативное назначение.* <...> В терминах отражена исторически сложившаяся типология жанров, истолкованы основания классификации, принятые самими роспевщиками» [111, с. 22].

«*Репертуарный*» метод, применяемый в дореволюционной религиоведческой литературе при дифференциации церковных песнопений, учитывал различные особенности – музыкальные, литературные и функциональные. В частности, в дореволюционном «Руководстве к изучению Устава» (1908) [88] многочисленные названия песнопений группируются в шесть групп, сформированных на основании того, на что они указывают. Например, подчеркивается, что названия одних церковных песнопений указывают «на **содержание** церковных песнопений, другие – на **объем** их, третьи – на состав, **поэтический размер** и **образ пения**; четвертые – на **положение** поющих и слушающих песнопения, пятые – на **время пения** их при Богослужении, шестые – на те **места св. писания**, с которыми соединяется пение христианских песней» [88, с. 19].

В частности, к первой группе песнопений, объединяемых *по смысловому содержанию текста*, относят такие названия песнопений, как воскресны (песнопения прославляющие воскресение Христово), крестовоскресны (песнопения о крестных страданиях и воскресении Христа), богородичны (песнопения в честь

Божьей Матери), крестобогородичны (песнопения о скорби Богородицы о крестной смерти Христа), догматики (Богородичные песнопения, в которых соединяется похвала Богородице с догматическим учением церкви о воплощении и двухсоставном естестве Христа), троичны (песнопения, прославляющие Пресвятую Троицу), мученичны (песнопения в честь мучеников), покаянные и умиленные (песнопения об исповедании грехов), мертвенные и покойны (песнопения об упокоении усопших), светильны (песнопения о просвещении, об озарении души светом свыше), ексапостилярии (в переводе с греческого – «высылаю», или «предпосылаемый») [88, с. 19–21].

К второй группе относят песнопения, наименования, которые указывают на *объем песнопений*: кондак (в переводе с греческого – краткий, малый) и икос (в переводе с греческого – дом). Главное отличие кондака от икоса в том, что кондак – «короче по своему содержанию», а икос – «пространнее». «Кондак представляет из себя как бы тему последования, а икос – развитие этой темы. Посему икос полагается всегда после кондака и никогда без него» [88, с. 21].

К третьей группе песнопений, наименования которых указывают на *«состав, поэтический размер и образ пения»* относят: а) стихиры различных видов (на «Господи воззвах», стиховны, на хвалитех, на литии), б) канон, в) тропарь, г) антифоны различных видов (антифоны кафизм, изобразительные, вседневные, праздничные, антифоны степенны), д) подобны, самоподобны и самогласны, е) косны (песнопения, поющиеся протяжно, медленно) [Там же. С. 21–27].

К четвертой группе относят песнопения, названия которых указывают на *«положение и состояние поющих и слушающих песнопения»*: а) акафист<sup>35</sup> (в переводе с греческого – «неседален»), б) седален, в) ипакой. [Там же. С. 27–28].

К пятой группе относятся песнопения, наименование которых указывает на *«на время пения их при Богослужении»*: а) прокимны, б) аллилуиарий, в) причастен, г) отпустительные. [Там же. С. 28–29].

К шестой группе относят *«наименования песнопений в зависимости от мест Св. писания, с которыми соединяется их пение»*: а) благословенны, б) непорочны, в) хвалитны, г) блаженны, д) полиелей. [Там же. С. 29–30].

### **Особенности применения понятия «жанр» в древнерусском певческом искусстве**

Обратим внимание, что при исследовании гимнографического материала Древней Руси ученые сегодня все чаще обращаются к аппарату современной научной терминологии, в частности, к понятию «жанр», используемому в разных направлениях изучения: *«гимнографический жанр»*, *«жанровая система гимнографии»*, *«жанровая типология»*. По их мнению, феномен *«жанра»* – наиболее

---

<sup>35</sup> Указывается, что «первый акафист составлен в честь Богоматери и воспет по случаю чудесного избавления жителей Константинополя от врагов в 626 году. Этот акафист состоит из 24 песней, по числу букв греческого алфавита. 12 из этих песней – кондаки и 12 – икосы. Расположены они так, что кондак и икос постоянно следуют один за другим. Первый кондак: *«Взбранной воеводе...»* не входит в общий счет; он служит как-бы темой всего акафиста. Каждый кондак, кроме первого, оканчивается припевом: *«аллилуия»*, а каждый икос – ангельским приветствием: *«радуйся, невесто, невестная»*. Первая часть акафиста (до седьмого икоса) имеет содержание историческое, вторая – догматическое и нравоучительное. По образцу этого акафиста составлены и другие акафисты» [88, с. 27].

подходящее понятие для осмысления и упорядочивания огромного гимнографического материала. При этом отмечается, что в богословской литературе эти понятия никогда не использовались. В частности, как замечает Е. И. Коляда, «в трактате «Диалектика» византийского богослова VIII в. Иоанна Дамаскина говорится лишь о «разных видах святых изображений» [36, с. 228].

Концепция «жанра» применительно к древнерусской гимнографии разрабатывалась учеными на протяжении многих веков. В ней принимали участие исследователи различных областей знания, школ и направлений – «помимо литургического музыковедения, жанровое знание складывалось и в работах по теоретическому и историческому богословию, христианской церковной истории и археологии» [111, с. 9]<sup>36</sup>. Немалая заслуга принадлежала философам, филологам, эстетикам, искусствоведам, литературоведам, фольклористам, специалистам в области семиотики, интеллектуальных систем<sup>37</sup>. Важные жанрово-обобщающие идеи разрабатывались и непосредственно в трудах музыковедов<sup>38</sup>.

Разработка концепции «жанра» в исследованиях дореволюционной певческой медиевистики – В. М. Металлова, С. В. Смоленского, А. В. Преображенского, Н. Ф. Финдейзена – в советское время была продолжена в основополагающих работах М. В. Бражникова и последователей его школы. Сегодня, благодаря работам Т. Ф. Владышевской, З. М. Гусейновой, И. В. Ефимовой, Т. Г. Казанцевой, А. Н. Кручининой, Н. В. Рамазановой, Н. С. Серегинной, О. А. Светловой, С. В. Фролова, Е. И. Коляды, Б. А. Шиндина, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова и др., термин «жанр» прочно внедрился в обиход музыкальной медиевистики, он оказался «не только применимым, но и методологически перспективным для музыкальной медиевистики» [111, с. 12]. При этом жанровая проблематика продолжает осмысляться учеными в различных направлениях, встречая на этом пути немало трудностей.

Как поясняет Б. А. Шиндин, категория «жанр», в ее классическом понимании внедряется в музыкальный обиход в Новое время (в начале XVII в.) и «становится универсальной для характеристики «устойчивых типов произведений» конкретной художественной традиции и эпохи: западноевропейской (романской) культуры XVII–XIX вв. В XX столетии представители гуманитарных областей знания, в том числе и музыковедения, начинают переносить данную категорию на иные виды культуры, как европейской (доклассической и постклассической), так и внеевропейской. В настоящее время факт такого терминологического и смыслового перенесения стал научной нормой, свидетельством того, что катего-

---

<sup>36</sup> Среди авторов, внесших вклад в разработку «жанрового знания» древнерусской гимнографии, Б. А. Шиндин называет следующие имена: Н. Ф. Красносельцев, А. А. Дмитриевский, И. Д. Мансветов, М. Н. Скабалланович, А. И. Карабинов, А. П. Голубцов, Порфирий Успенский. [111, с. 9.]

<sup>37</sup> Среди них – С. С. Аверинцев, В. В. Бычков, В. В. Зеньковский, П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев, М. С. Каган, Ю. М. Лотман, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, Г. К. Вагнер, А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп и др. Например, как указывает Б. А. Шиндин, «собственно сама проблема жанрообразования в искусстве средневековья впервые целостно изложена Д. С. Лихачевым в 1963 г. в его программном докладе «Система литературных жанров Древней Руси» [111, с. 10].

<sup>38</sup> Среди них важными «вехами» были работы В. А. Цуккермана, А. Н. Сохора, М. Г. Арановского, М. Старчеуса, О. В. Соколова. [111, с. 10].

рия «жанр» помимо исторически обусловленных, обладает всеобъемлющими классифицирующими признаками» [111, с. 43–44].

Вместе с тем, смысловое перенесение понятия «жанр» в область музыкальной медиевистики и использование его при изучении многообразия видов древнерусской певческой гимнографии и сегодня осуществляется с некоторыми оговорками – отмечается некая условность «жанрового подхода». По отношению к древнерусским песнопениям условность термина «жанр» ученые объясняют, в частности, тем, что «привычных устоявшихся критериев определения данного понятия – содержания, формы, функционального предназначения – здесь недостаточно в силу синтетической природы церковного музыкального искусства, его особой сверхзадачи и конечной цели: воплощения в звуках музыкального аспекта богословия». [36, с. 228].

Трудность перенесения понятия «жанр» на древнерусскую певческую гимнографию заключается также в определении жанрового содержания целого ряда песнопений, так как не все названия церковных песнопений могут рассматриваться с точки зрения жанрового подхода. В частности, Н. В. Рамазанова подчеркивает, что «наименования песнопений, исторически сложившиеся в певческой практике, далеко не всегда являются жанровыми дефинициями. Многие песнопения получили свое название на основе внемузыкальных и внелитературных признаков» [86, с. 150].

Несмотря на трудности, современная медиевистика, изучая ранее разработанные методы систематизации многообразия видов церковно-певческой гимнографии – в частности, функциональный и репертуарный методы – приходит к заключению, что эта проблема может быть представлена в ином ракурсе изучения – а именно, *жанрово-типологическом*, открывшем новые перспективы освоения темы *«певческие гимнографические жанры Древней Руси»*. В последние десятилетия предлагаются различные плоскости рассмотрения данной проблемы – от определения понятия жанровой дефиниции, изучения принципов и закономерностей жанрообразования до выстраивания целостной многоуровневой жанровой системы и создания теории древнерусских певческих жанров. Остановимся на рассмотрении некоторых подходов.

### **Иерархия основных жанров древнерусского певческого искусства на основе жанрово-типологического метода**

По мнению Н. В. Рамазановой, благодаря использованию понятия «жанр» можно раскрыть выразительные возможности гимнографического материала и систематизировать его, учитывая характерные особенности литературного и музыкального (мелодического) содержания, что не мог учитывать функциональный метод. В частности, в одной из своих работ Н. В. Рамазанова [86] останавливается на исследовании конкретного материала – песнопений Вечерни и Утрени из службы, посвященной памяти русских князей Михаила Черниговского и его боярина Феодора (20 сентября). Автор осуществляет попытку «установить наличие в древнерусском певческом искусстве жанровой дифференциации, определяющейся не только функцией песнопения в богослужении, но и его музыкально-литературным содержанием» [86, с. 153]. Определяя понятие «жанровая дефиниция», исследователь отмечает, что «из всех наименований древнерусских

песнопений жанровыми дефинициями можно считать лишь те, которые обладают достаточной степенью обобщенности, заключая в себе определенный тип музыкально-литературного содержания и формы, присущий множеству конкретных песнопений и позволяющий причислить их к определенному роду» [86, с. 153]. Таким образом, анализируя гимнографический материал Вечерни и Утрени, исследователь приходит к выводу, что из всего многообразия названий песнопений, представленных в двух частях службы, жанровыми дефинициями оказывается достаточно узкий круг песнопений: стихира, тропари, распетые стихи псалмов, ирмос, а также сюда включаются «так называемые междопесней (поощиеся между песнями канона), кондак и светилен» [86, с. 156].

Кроме того, автор представляет эти жанры «в виде некоей иерархической системы, в которой местоположение каждого на ступенях иерархической лестницы предопределено использованными в нем средствами выражения» [86, с. 152]. Далее подчеркивается, что «каждое из этих песнопений наделено определенным типом выразительности, имеет свое, закрепленное Уставом, место в службе и занимает определенную ступень на иерархической лестнице<sup>39</sup>, в виде которой можно представить все жанры» [86, с. 156].

Иерархию жанров древнерусской певческой гимнографии, предложенную Н. В. Рамазановой, можно представить в виде следующей таблицы, в которой имеется пять ступеней «иерархической лестницы»<sup>40</sup>. На каждой из них располагаются жанры песнопений, которые объединены на основе соответствующих жанровых признаков и имеют характерные особенности музыкально-литературного содержания, способы исполнения и занимают свое соответствующее Уставу место в службе:

<b>«Ступени иерархической лестницы»</b>	<b>Жанры песнопений</b>	<b>Жанровые разновидности</b>	<b>Характерные особенности музыкально-литературного содержания, способ исполнения, место в службе</b>
1 ступень	Чтения	Просодия, чтение на распев.	Просодия, чтение на распев – важный конструктивный и смысловой элемент в службе.
2 ступень	Стихи псалмов	а) краткие песнопения, состоящие из одного стиха (строки текста): «Господи, воззвах...», «Бог Господь...», прокимны и причастны.	а) форма – стих псалма; тип распева – силлабический (слог-знак); способ исполнения – хор с участием прихожан.
		б) крупная форма песнопений: кафизмы. Они складываются из трех антифонов (каж-	б) тип распева – силлабо-мелизматический с непродолжительными внутрислоговыми распевами; способ исполнения антифонов – стихи псалмов поются поочередно каждым

<sup>39</sup> Говоря об «иерархии жанров», Н. В. Рамазанова поясняет, что «в данном случае мы не имеем в виду их деление на первичные и объединяющие, как это рассматривается у Д.С. Лихачева <...>, а опираемся «на определение «иерархии», данное в «Словаре современного русского литературного языка» (М.; Л., 1956. Т. 5. Стб. 77): «Последовательное расположение должностей, званий и т. п. в порядке следования от низших к высшим» (86, с. 156).

<sup>40</sup> Таблица составлена на основе данных статьи Н. В. Рамазановой (86, с. 150–160).

		дый антифон называется иначе «славой», поскольку заканчивается припевом «Слава Отцу и Сыну...»	ликом, в припеве оба лика объединяются в совместном звучании; кафизмы исполняются в начале Вечерни (первый антифон первой кафизмы «Блажен муж») и начале Утрени, где распеваются остальные кафизмы в установленном Уставом порядке, в соответствии с днем недели.
3 ступень	Канон	Канон содержит девять песней с междопеснями – катавасиями, поющими между песнями канона.	Литературно-музыкальное содержание каждой песни канона в концентрированном виде находится в начальном ирмосе; все песнопения канона, за исключением междопесней, небольшие и несложные по форме (часто одночастные); тип распева – силлабический, лишь в последних песнях изредка появляется фита, вкрапливаются мелизматические участки; способ исполнения песен канона – антифонный, катавасии – поются обоими ликами на сходе на середине храма; канон исполняется на Утрени.
4 ступень	Стихиры	а) стихиры на подобен, входящие в микроциклы из трех стихир «на Господи, воззвах», «на стиховне», «на хвалите»; б) стихиры самогласные, входящие в микроциклы; в) стихиры-славники, не входящие в микроциклы.	Форма – чаще трехчастная; тип распева – силлабический со значительными участками мелизматики – фитами, распевующимися в кульминационных участках формы.
5 ступень	Тропари, кондаки, светильны	Тропари, кондаки, светильны.	Тип распева – насыщенный тайнозамкнутыми начертаниями, протяженными внутрислоговыми распевами. Причем в каждом последующем по уровню песнопении (тропари-кондаки-светильны) мелизматика занимает все более и более значительное место; Способ исполнения – сольный; появляются в кульминационных участках службы: тропари – в местных кульминациях (в конце Вечерни и начале Утрени), кондаки на более значительном участке – в каноне; светильны становятся главной кульминацией службы, подготовленной всем предыдущим развитием литературно-музыкального материала.

Характерно, что, используя жанрово-типологический метод систематизации жанровых разновидностей древнерусской певческой гимнографии, современная наука определяет достаточно небольшое количество ее жанровых типов (групп, категорий) и «жанровых архитипов». Как мы видели выше, Н. В. Рамазанова выделяет пять «иерархических ступеней»: 1) чтение, 2) стихи псалмов, 3) канон, 4)

стихиры, 5) тропари, кондаки, светильны. Е. И. Коляда, изучая, в частности, закономерности формирования восточнохристианской и древнерусской гимнографии, делает вывод, что «в ходе исторического процесса образования жанровой системы гимнографии сложилось пять основных групп песнопений, организованных по принципу типологических сходных признаков:

- 1) Псалмы и производные от них жанры.
- 2) Стихирно-тропарные жанры.
- 3) Кондак, икос, акафист.
- 4) Канон.
- 5) Молитвословные жанры» [36, с. 230].

Среди ведущих принципов образования жанровых групп исследователь выделяет следующие: исторический (псалмы и производные жанры), содержательный (стихирно-тропарные жанры), догматический (кондак и акафист), формообразующий (канон), функциональный (молитвословные жанры) [36, с. 231]. По ее мнению, принципы образования ведущих жанровых групп и их соотношение «возникли не случайно, поскольку формирование жанровой системы гимнографии шло параллельно становлению христианства (разумеется, в его рамках) и в аналогичных плоскостях <...>» [Там же. С. 231].

Процесс формирования каждой из групп исследователь поясняет следующим образом:

«Формирование христианских жанров из псалмов происходило главным образом в четырех направлениях: а) свободное комбинирование избранных строф (иногда строк) из псалма (антифон, непорочны, полиелей); б) превращение припевов к псалмам в самостоятельные жанры (аллилуарий, прокимен); в) перемещение псалмовых стихов с новыми жанрами (межпсалмия, седальны); г) внебогослужебный поэтический перевод псалмов с использованием принципиально иных методов стихосложения (псалма).

Все типы стихирно-тропарных песнопений выделились в самостоятельные жанры в результате смысловой, функциональной и структурной *дифференциации припевов* к псалмам. Так возникли жанровые разновидности стихир (на «Господи воззвах», на хвалитех, на стиховне, евангельские, литийные) и тропарей (воскресные, благословенны, отпустительные, праздничные, постные). В группе тропарных жанров определяющим критерием типологической однородности стало *содержание* текста, на что указывают сами названия: богородичны, крестобогородичны, троичны, мученичны, мертвенны, покойны, ирмос, катасасия, светилен, ексапостилларий. Они изображают события Нового Завета, раскрывают христианские догматы, передают агиографические сюжеты.

Главным объединяющим типологическим признаком кондака, икоса и акафиста явилось дальнейшее развитие *догматического аспекта* христианского вероучения, который достиг духовной высоты содержания, эмоционального пафоса и совершенства формы в так называемой безыскусственной проповеди. Именно она послужила непосредственным источником возникновения сначала кондака, а вслед за ним (и через него) – акафиста. В каноне и его многочисленных разновидностях (минейный, воскресный, крестовоскресный, троичный, параклисис, кресту, апостолам, храму, покаянный, умилительный, парастас) в качестве организующего начала на первый план выступили *формообра-*

зующие моменты, причем акцент переместился с поэтического на музыкальный аспект формы.

Для молитвословных жанров наиболее устойчивый типологический симптом заключается в наличии трех обязательных *функциональных* признаков: славословие (величание, многолетие, Малое и Великое славословия), прошение (ектении и производные от них мелкие жанры, например, возгласы), покаяние (песни-молитвы, звучащие на вечерне, утрени, литургии)» [36, с. 230–231].

Среди современных исследований, посвященных изучению жанровой системы древнерусской певческой гимнографии, следует выделить диссертационное исследование Б. А. Шиндина, в котором цель определена автором следующим образом: «воссоздать принципы организации певческого массива как целостной, многоуровневой жанровой системы в ее архитектурном (книжно-фиксированном) виде и в пространственно-временных (обрядовых) связях, интерпретируя жанрообразующие факторы в соотношении исторически ретроспективных и исторически перспективных срезов» [111, с. 4–5]. Остановимся на некоторых положениях данного исследования, представляющих интерес с точки зрения знакомства с современными взглядами ученых на жанровую природу древнерусской певческой гимнографии, позволяющими выявить среди многообразия богослужебных песнопений небольшое количество «надэпохальных онтологических» жанровых архетипов.

Например, по мнению исследователя, «существенным для понимания жанровой природы древнерусского певческого искусства представляется новый ракурс истолкования жанрового наклонения богослужебных песнопений, перемещенных из группы бытовых жанров в группу надэпохальных онтологических, раскрывающих универсальные законы миропорядка» [111, с. 7.]. В одном из разделов диссертационного исследования, анализируя генетические аспекты жанрообразования богослужебного пения, и раскрывая контакты жанров с древнейшими видами гимнографии, Б. А. Шиндин подчеркивает, что «в процессах модификации жанровой системы всегда оставалась значимой роль жанровых архетипов: песней и псалмов. Их коренные признаки сохраняются на всем протяжении истории певческого искусства, в той или иной форме «живут» во всех сложившихся жанрах. Экскурс в историю становления жанровых традиций христианства позволяет отметить следующее: если песни и псалмы стали почвой формирования содержательных, образно-тематических, композиционных и функциональных сторон православной музыки, то антифонное пение закладывало основу для развертывания ее исполнительных норм. Оно стало еще одной (уже исполнительской) архетипичной формой церковного искусства. Одна и другая формы архетипов часто синтезированы в едином жанровом обличье, и наиболее показательными в этом отношении являются многочисленные составляющие жанра антифонов с их псалмовой гимнографией» [111, с. 24].

Таким образом, как доказывает Б. А. Шиндин, в истории певческого искусства основными архетипами жанровой системы были три важных архетипа: *песни*, *псалмы*, и *антифоны*, *антифонное пение* как особый исполнительский архетип.

Наряду с выявлением жанровых архетипов, исследователь предлагает своеобразный ракурс рассмотрения «иерархии жанров». Опираясь на принципы «компоновки простых жанров в сложноорганизованные структуры», ученый группи-

рует их в несколько сложных комплексов: *жанры составные, жанровые циклы, жанровые ассоциации*. По его мнению «каждое из этих образований характеризуется различным типом внутренних связей, различной степенью композиционной оформленности и структурной «жесткости» [111, с. 25].

В частности, составные жанры, «синтезируя в себе определенный набор первичных жанров в определенном порядке, <...> складываются в жанры более высокого композиционного уровня. Образцами таких объединяющих жанров, «жанров-ансамблей», по терминологии Д. С. Лихачева, являются канон, антифон, акафист» [111, с. 25].

Следующая ступень иерархии – «жанровые циклы», обладают «более сложной и в то же время более свободной по структуре формой» [111, с. 25]. Характер их «определяется взаимодействием неизменяемых и изменяемых песнопений» [Там же. С. 25]. На основе определенных признаков, Б. А. Шиндин выделяет три разновидности жанровых циклов: мини-, макро- и мета-циклы: «Мини-циклы складываются повторяемыми внутри богослужения вариативными последованиями трех (реже двух) жанров. Границы макро-циклов совпадают с границами какой-либо вседневной или праздничной службы. Мета-циклы объединяют в себе службы, существующие в пространстве дневного, седмичного, годового чинопоследования» [Там же. С. 25–26].

Жанровые ассоциации «не имеют четко очерченных границ и не обладают устойчивой композицией» [Там же. С. 26]. Объединение певческих жанров в «жанровые ассоциации» – «сообщества жанров» осуществляется на основе некоей единой темы – например, «темы Богородицы». В частности, «она интегрирует все тематически единые песнопения, принадлежащие разным жанрам: стихиры Богородице, отпустительный тропарь «Богородице Дево, радуйся», величание Божьей Матери, воскресный Богородичный канон и др. Все эти разножанровые песнопения и составляют ассоциацию богородичное» [Там же. С. 26].

Раздел «Певческие жанры как книжно-фиксированные композиционные структуры» посвящен анализу жанров в их «кристаллическом» виде: «в качестве универсального критерия типологии жанрового свода избирается *общность структурно-композиционных признаков*, позволяющих объединить *устойчивые типы песнопений* в следующие жанровые группы: псалмы, гимны, рефренные и тропарные (монострофические) формы» [111, с. 29].

Поясняя принципы выявления этих жанровых групп, Б. А. Шиндин пишет следующее: «В связи с этим, по отношению к византийской и наследующей ей древнерусской системе, правильнее говорить не о четырех жанрах, порожденных аналогичным числом музыкально-поэтических форм, а о четырех категориях жанров или о четырех уровнях (принципах) жанрообразования, которые на равных правах сосуществуют в изучаемой жанровой системе. К первой категории следует отнести жанр псалма, где композиционно-стилистическая структура и функция находятся во взаимных, обоюдных отношениях.

Гимны демонстрируют меньшую степень взаимозависимости структуры и функции. Функциональное различие текстов сформировало два жанровых образования – собственно гимны и молитвы. Те и другие распознаются через доксологическую либо евхологическую формулы. Особо следует отметить, что общность формальных структур, а также функциональное родство этих жанров делает гра-

ницы между ними достаточно прозрачными, а сами жанровые признаки взаимопроницаемыми, не всегда четко опознаваемыми.

Особый уровень жанровой организации представляют рефренные формы – группа самостоятельных жанровых образований, характеризующихся, прежде всего функциональным различием. Производность данной музыкально-поэтической формы (она сложена на основе сочетания признаков протоформ псалма и гимна) обусловила отсутствие жестко закрепленных структурных параметров, их вариативность. При этом каждый конкретный вариант реализации формальной структуры обусловлен ее функцией. Таким образом, особенностью рефренных жанрообразующих форм является первичность функционального критерия, который подчиняет себе регулирующий его формальный параметр.

Наконец, отдельная категория жанров формируется тропарными формами. На данном уровне жанровой организации приоритетным классификационным признаком становится функция того или иного текста в богослужбном контексте. При этом его формальная структура оказывается индифферентной к фактору жанрообразования. Сходные по композиционно-стилистической структуре песнопения в различном обрядовом контексте становятся представителями различных жанровых образований» [111, с. 45–46].

Таким образом, применяя типологический подход к проблеме изучения и систематизации жанров древнерусской гимнографии, современная наука обращается к целому комплексу музыкально-исторических, теоретических, источниковедческих, эстетических, культурологических проблем. При этом учитываются различные составляющие компоненты – содержательные, образно-тематические, структурно-композиционные, функциональные, стилистические и др. Комплексный подход в изучении жанровой системы древнерусской певческой гимнографии и использование научных достижений различных областей научного знания (истории, филологии, музыковедения, эстетики, богословия, литургики, искусствоведения, фольклористики и др.) открывают новые ракурсы рассмотрения данной проблемы, тем самым обеспечивая дальнейшее постижение всего многообразия и своеобразия древнерусского певческого наследия.

### **Вопросы для самоконтроля**

- 1) Перечислите виды церковных песнопений, названия которых сохранили связь со своим византийским прототипом.
- 2) В каком веке и в трудах какого византийского гимнографа окончательно оформилась система осмогласия?
- 3) Почему система осмогласия играла важную роль в систематизации певческой гимнографии?
- 4) На какой Устав (Типикон) ориентировалось древнерусское богослужбное пение с X в. и какой Устав пришел ему на смену в XV в.?
- 5) Перечислите этапы развития восточнохристианской и древнерусской гимнографии.
- 6) На какие особенности обращали внимание исследователи при систематизации песнопений древнерусской гимнографии, используя функциональный метод?

- 7) Перечислите виды пения, которые использовались при исполнении певческой гимнографии как в Византии, так и в Древней Руси.
- 8) Какие жанровые группы песнопений можно выделить на основе жанрово-типологического подхода?
- 9) Назовите песнопения, которые на основе общих жанровых признаков объединены в группу «стихи псалмов» или в группы «канон», «стихиры».

### **Рекомендуемая литература**

*Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – С. 55–64, 141–151.

*Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 1: Сущность, система и история. – С. 75–102.

История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1983. – Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века. – С. 105–111.

История русской музыки. В 3 вып.: учебник / Т. Владышевская, О. Левашова, А. Кандинский. – Москва: Музыка, 2009. – Вып. 1. – С. 54–64.

*Коляда Е. И.* Жанровая система восточнохристианской и древнерусской гимнографии: генезис, основные этапы и закономерности формирования / Е. И. Коляда // Ежегодная Богословская Конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: материалы. – Москва, 1997. – С. 228–231.

*Коляда Е. И.* Проблема жанра в древнерусской гимнографии / Е. И. Коляда // Ежегодная Богословская Конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: материалы. – Москва, 1999. – С. 205–216.

*Рамазанова Н. В.* Об иерархии жанров в древнерусской службе XVI–XVII вв. / Н. В. Рамазанова // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: сб. науч. тр. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 150–160.

Руководство к изучению Устава Богослужения православной церкви: пособие для обуч. в регент. классе при придвор. певч. капелле и в регент. училищах / сост. К. Суббогин. – Санкт-Петербург: [б. и.], 1908. – С. 19–27.

*Серегина Н. С.* Песнопения русским святым / Н. С. Серегина. – Санкт-Петербург: Изд-во Росс. ин-та истории искусств, 1994. – С. 33–43.

*Шиндин Б. А.* Жанровая типология древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Б. А. Шиндин. – Новосибирск, 2004. – 50 с.

## **Глава 5. Стилиевые особенности раннего русского профессионального многоголосия XVI – начала XVIII веков**

*Изучение раннего русского профессионального многоголосия в трудах ученых. Стилиевые особенности путно-демественного (строчного и демественного) и знаменного многоголосия.*

*Особенности записи и формы изложения безлинейного многоголосия.*

*Происхождение и причины возникновения, основные этапы развития раннего русского профессионального многоголосия.*

*Дискуссионные проблемы расшифровки и исполнения образцов раннего многоголосного пения.*

Раннее русское профессиональное многоголосие – уникальное явление в истории отечественной хоровой культуры XVI – начала XVIII вв. Проникая в его тайны, исследователи отмечают, что «нет в мире ничего подобного по сумме характерных признаков – интонации, красоте напевов, свободе течения мелоса, координации мелодических строк, изысканности ритма, строгости, сдержанности чувства и, вместе с тем, глубокой проникновенности» [40, с. 7].

Дошедшее до нас рукописное певческое наследие Древней Руси исчисляется десятками тысяч памятников, в то же время сравнительно небольшое количество их относится к рукописям раннего многоголосия. Малочисленность рукописей многоголосной традиции и присущая им сложность записи и ее воспроизведения, позволили М. В. Богомоловой сделать вывод о том, что «многоголосная культура пения в период с середины XVI и до рубежа XVII–XVIII веков была искусством элитарным, доступным лишь отдельным певческим коллективам, состоявшим из высочайших профессионалов, творчеством которых было создано явление столь оригинальное и самобытное, что нет возможности подыскать ему аналогии в других национальных культурах» [6, с. 23].

### **Изучение раннего русского профессионального русского многоголосия в трудах ученых**

Долгое время рукописные памятники раннего русского профессионального многоголосия не изучались и не издавались, так как в ходе исторического развития этот «загадочный» пласт многоголосного пения оставался в тени другого явления, стремительно распространявшегося в России со второй половины XVII – партесного многоголосного пения. Оно пришло на Русь в результате влияния юго-западного (польско-украинского) стиля хорового пения, развивавшегося в русле европейской тонально-гармонической музыкальной системы. С сожалением ученые отмечают: «строчное же пение, связанное с народным (фольклорным) стилем ансамблевого песнетворчества и имевшее необходимые качества для самобытного художественного развития, оказалось забытым, вычеркнутым пластом национальной певческой культуры». [40, с. 7–8]. Вытесненное на второй план оно было предано забвению и весьма скоро, как указывает А. В. Конотоп, были утрачены и навыки чтения и исполнения строчных песнопений, а вместе с ними постепенно ушла и память о некогда цветущем искусстве русского церковного распева [Там же. С. 7–8].

Обращение к русскому профессиональному многоголосию XVII – начала XVIII вв. и возвращение его в поле зрения ученых началось лишь с середины

XIX в. в трудах Н. П. Сахарова, В. Ф. Одоевского, Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, В. М. Металлова, А. В. Преображенского, Н. Ф. Финдейзена. Начиная с 40-х гг. XX в. раннее русское профессиональное многоголосие становится объектом научных дискуссий и предметом специального изучения. Как отмечают исследователи, «новое открытие строчного пения в музыкальной науке XX столетия сопоставимо с возвращением к жизни древнейших пластов русской иконописи, с воссозданием уникальных памятников ранней отечественной словесности» [40, с. 3].

На пути постижения профессиональной традиции раннего многоголосия было немало трудностей, начиная от проблемы выявления и описания рукописных источников многоголосной традиции и заканчивая поиском утраченного с течением времени «ключа» к их прочтению.

Первым основополагающим трудом в XX в. было исследование М. В. Бражникова – «Многоголосие знаменных партитур», написанное в 1940 г. и в 1942 г. защищенное им как кандидатская диссертация, основные положения которой были изданы посмертно [40, с. 8]. Ценность данной работы заключалась в том, что «на материале знаменных партитур ученым был дан анализ семейграфии и стиля русского многоголосия второй половины XVII века и разработаны основные направления дальнейшего изучения многоголосной традиции» [27, с. 4]. Изучению раннего русского многоголосия посвятили свои исследования В. М. Беляев, С. С. Скребков, Н. Д. Успенский, Ю. В. Келдыш, С. В. Фролов, И. В. Ефимова, Е. Е. Шавахина, Т. Ф. Владышевская, А. В. Конотоп, М. В. Богомолова, Г. А. Пожидаева, Д. С. Шабалин, Б. А. Шиндин и др.

На современном этапе исследовательский интерес к раннему многоголосию не ослабевает, привлекает внимание не только ученых. Особый интерес этот пласт хоровой культуры вызывает и у исполнителей. Внося в свой репертуар песнопения раннего многоголосия и постигая их стилистическое своеобразие, исполнители тем самым вносят свой вклад в изучение самобытной традиции многоголосного пения – в частности, хор *«Древнерусский распев» под руководством А. Гринденко, ансамбль «Сурин» А. Котова, ансамбль «Глас веков» С. Кривобокова, ансамбль «Ключ разума» Н. Мосягиной, ансамбль древнерусской музыки Санкт-Петербургской консерватории «Знамение» под руководством Т. Швеца, Мужской камерный хор Вологодской филармонии под управлением А. Мишина и др.<sup>41</sup>.*

Песнопения раннего многоголосия звучат сегодня как в концертном исполнении, так и во время богослужения. В связи с возросшим интересом исполнителей к этому вновь открытому пласту певческой культуры, ученые отмечают, что «особую актуальность приобретает исследование целого комплекса проблем, связанных с расшифровкой записей безлинейного многоголосия (определение типа нотации, разработка методики ее расшифровки, изучение структуры песнопений, составление азбуки, в которой основные структурные единицы распева – знаки, попевки, лица, фиты – имели бы нотные переводы, выявление и изучение принципов прочтения транспозиционных помет), ибо ее результаты

---

<sup>41</sup> Ознакомиться с коллективами, исполняющими или включающими в свой репертуар песнопения раннего русского профессионального многоголосия можно в Приложении (С. 155–157).

определяют наши представления о характерных для данного явления чертах стиля» [5, с. 7].

Определенную сложность в изучении многоголосных певческих стилей составляют имеющиеся разночтения терминологического характера. Основной недостаток, как отмечают ученые, – это «множественность и подчас противоречивость названий одного и того же явления, неоднозначность смысловых значений одного и того же термина» [110, с. 6]. Приведем несколько примеров.

М. В. Бражников, используя термин «*строчное многоголосие*» как родовое понятие, выделял два стилевых вида пения: *демественное* и *знаменное многоголосие*. Характерной особенностью демественного многоголосия, записываемого демественной нотацией, исследователь считал отсутствие координации голосов по вертикали; у знаменного многоголосия, записываемого знаменной нотацией, наоборот, присутствовала скоординированность голосов по вертикали.

В то же время Н. Д. Успенский выделял *демественное многоголосие*, имея в виду (как и М. В. Бражников) песнопения с отсутствующей вертикальной координацией голосов и *строчное*, относя к нему песнопения *знаменного* многоголосия.

В. М. Беляев, исследуя многоголосие «допартесного» пласта, выделял *строчное* и *демественное строчное многоголосие*. Исследователь обратил внимание на то, что в демественном многоголосии обязательно присутствует партия «демества», в то время как в строчном многоголосии она отсутствует.

Для одних исследователей (И. В. Ефимова, Е. Е. Шавохина) используемый при записи вид нотации – демественная или знаменная – является определяющим признаком при терминологической формулировке – *демественное* и *знаменное* многоголосие. В частности, Е. Е. Шавохина, предлагает использование следующей терминологии: «строчное пение, как партитурный принцип записи, принять за родовое понятие ранней русской профессиональной полифонии, демественное и знаменное многоголосие, различающееся по типу нотации, – за видовые понятия» [110, с. 6].

Для других исследователей, наряду с видом нотации, важным является также фактурные особенности изложения. Например, А. В. Конотоп, учитывая вид нотации и фактурное изложение песнопения, выделяет *демественное* многоголосие, записываемое безлинейной нотацией и *строчное* или *троестрочное* многоголосие – трехголосие, записываемое не только безлинейной нотацией, но и переводимое на пятилинейную нотацию и записываемое квадратной киевской нотой.

Г. А. Пожидаева выделяет два типа многоголосия: полифоническое многоголосие – *демественно-путевое*, в котором присутствует два основных вида – *путевое* и *демественное* многоголосие, и аккордово-гармонический тип многоголосия – *знаменное* многоголосие, основанное на обработке «преимущественно знаменного распева, а также поздних распевов – киевского, греческого и болгарского, некоторых монастырских и др.» [69, с. 379].

Для некоторых исследователей определяющим признаком служит не только вид нотации, но и то, какой вид монодического источника (путевой или демественный распев) используется при создании произведения. Например, М. В. Богомолова и Н. Б. Захарьина считают, что «*строчным* следует называть

подголосочно-полифонический склад многоголосия в том случае, когда в качестве основного голоса в нем использован *путевой* роспев» [5, с. 12].

М. В. Богомолова формулирует свою точку зрения следующим образом: «Во всех исторических документах многоголосие неизменно упоминается с двумя определениями – *троестрочное* и *демественное*. Наличие этих терминов вполне определено, на мой взгляд, указывает на бытование двух типов многоголосия – *троестрочного*, базирующегося на *путном роспеве*, и *демественного*, в основе которого лежит демественный роспев» [6, с. 19]. При этом автор считает, что из двух типов многоголосия – троестрочного и демественного – «*троестрочие* было главенствующим» [Там же. С. 19].

Таким образом, ученые в целом признают стилистическую неоднородность раннего многоголосия, но в терминологическом обозначении его видов – строчное, демественное, знаменное многоголосие – они не приходят пока к единому мнению, что свидетельствует о сложности материала и недостаточной еще его изученности. Единого мнения нет и в отношении терминологического определения видов используемых при записи раннего многоголосия нотаций – путной, демественной, путно-демественной, демественно-путевой, казанской. Чтобы преодолеть разночтения, современное музыкознание продолжает постигать характерные особенности многоголосных певческих стилей, изучать историю их бытования и функционирования, расширять источниковедческую базу.

Кроме отмеченной терминологической сложности, в изучении раннего русского профессионального многоголосия на современном этапе существует и ряд других дискуссионных проблем. Среди них – происхождение и причины возникновения раннего многоголосия, изучение стилистических этапов развития, видов и типов многоголосия, выявление рукописных источников, изучение способов их записи и поиск методов прочтения, сравнение раннего русского многоголосия со стилистикой народной певческой традиции и др.

Опираясь на последние изыскания ученых, кратко остановимся на освещении некоторых из этих проблем.

### **Стилевые особенности раннего русского профессионального многоголосия**

Следует заметить, что в современном музыкознании понятие «раннее русское многоголосие XVI – начала XVIII вв.» включает в себя несколько разновидностей многоголосного профессионального хорового пения. Ученые различают в нем два стилистических типа: 1) многоголосную певческую традицию «допартесного» типа, основанную на полифоническом типе мышления – *путно-демественное* (или *демественно-путевое*) многоголосие; 2) многоголосную традицию раннего партеса, включающую в себя *знаменное* многоголосие, основанное на гармоническом типе мышления. Знаменное многоголосие – развивалось параллельно партесному многоголосию концертного типа, которое возвещало о наступлении новой эпохи в развитии церковного пения. Оно выходит за стилистические рамки рассматриваемой нами исторической эпохи.

В раннем многоголосии «допартесного» типа, учитывая терминологическую сложность в определении некоторых его видов, будем полагаться на терминологию, основанную на выводах М. В. Богомоловой, которая поддерживается петер-

бургскими медиевистами. В частности, в определении характерных стилиевых признаков раннего русского многоголосия воспользуемся учебно-методическими материалами Е. А. Смирновой (Архимандритовой) [1] и также предисловием и комментариями, составленными ею к одному из нотных изданий древнерусских песнопений [49, с. 3–7, 59–75].

Итак, как уточняет Е. А. Смирнова, «весь стилиевой пласт многоголосия «допартегского» типа мы называем *путно-демественным* многоголосием (исходя из путно-демественной нотации, которой преимущественно записаны многоголосные образцы, и распевов, лежащих в основе многоголосных композиций). Путно-демественное многоголосие содержит образцы *демественного* и *строчно-го* многоголосия» [1, с. 6]. Кратко остановимся на характеристике демественного и строчного многоголосия – уникальных стилей раннего русского профессионального многоголосия.

Хронологические границы бытования *демественного многоголосия* – начало XVI века – рубеж XVII–XVIII веков [49, с. 59]. Как считают ученые, «песнопения демественного многоголосия исторически более ранние. Первый нотированный памятник этого вида многоголосия – 136 псалом в поголосной форме записи известен в рукописи 20-х гг. XVI в. Свое название этот вид многоголосия получает по партии «демества», являющейся непременной составляющей многоголосных композиций. На протяжении XVII в. песнопения демественного многоголосия записываются в многоголосных рукописях наряду с песнопениями строчного многоголосия. Как правило, их сопровождает ремарка «демественная», «демеством», указывающая на иную стилистику, или оговаривается состав партий, например, «демество да низ да путь». Количество партий варьируется от 2 («демество – «низ», «демество» – «путь») до 3–4 («демество» – «путь» – «низ», «демество» – «путь» – «низ» – «верх») [1, с. 11]<sup>42</sup>. Характерные особенности демественного многоголосия: «обладает полимелодическим складом, диссонантной результирующей вертикалью<sup>43</sup>, несимметричным метром, большой мелодической и ритмической развитостью голосов, линейным подголосочным типом полифонии. Черты стиля – сольные «почины»<sup>44</sup> и «захваты»<sup>45</sup>, словообрывы, повторы слогов и слов гимнографического текста, вставные слоги и слова («аненайки» и «хабувы»), разнотекстовая полифония. Полный состав партий и их функции: «демество» (ведущий голос), «путь» и его подголоски: «верх» и «низ». Репертуар демественного многоголосия – песнопения певческих книг Обиход простой и постный и Демественник. Демественное многоголосие не подчиняется системе осмогласия и обладает развитой многораспевностью<sup>46</sup>. Фиксируется в рукописях казанской нотацией. Уникальные ранние па-

---

<sup>42</sup> «Первые образцы демественного четырехголосия были зафиксированы в рукописях еще в последней четверти XVI в., например, «Вечная память» Сергию Радонежскому и Задостойник Пасхи» [69, с. 366].

<sup>43</sup> Вертикаль, образующаяся как результат мелодического движения голосов.

<sup>44</sup> Сольные вступления голосов.

<sup>45</sup> Широкий (квартовый или квинтовый) ход в одном из голосов многоголосной композиции, изменяющий его звуковысотную область на более высокую или более низкую, в начале музыкального предложения или раздела формы.

<sup>46</sup> Многораспевность – несколько певческих версий на один гимнографический текст.

мятники демественного многоголосия – 136 псалом с «верхом», многолетия светским и духовным властям – зафиксированы в рукописях второй половины XVI в. собраний Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей РНБ. Центр развития певческой традиции демественного многоголосия – Москва, корпорация государевых и патриарших певчих дьяков. Об употреблении демественного многоголосия за Богослужением свидетельствует «Описание библиотеки царя Феодора Алексеевича» и музыкально-эстетический труд Иоанникия Коренева «Муסיкия». Демественное многоголосие, репертуар которого в основном был предназначен для воскресных и праздничных служб, в иерархии древнерусских распевов занимает высшее место. Расцвет стиля демественного многоголосия – третья четверть XVII в.» [49, с. 59].

Наряду с демественным многоголосием, другим стилем раннего русского многоголосия было *строчное многоголосие*. Хронологические границы бытования строчного многоголосия – конец XVI века – рубеж XVII–XVIII веков [49, с. 66]. Многоголосные строчные песнопения встречаются в различных комбинациях партий: «путь» – «низ» или «путь» – «низ» – «верх». «Многоголосие такого вида в певческих рукописях XVII в. называется «строшное», «трестрошное», «троестрочное». Распев, лежащий в основе многоголосных строчных композиций (*cantus prius factus*), – это путевой распев» [1, с. 10]. Характерные стилевые признаки строчного многоголосия: «обладает полифоническим складом, диссонантной результирующей вертикалью<sup>47</sup>, несимметричным метром, большой мелодической и ритмической развитостью голосов, линейным подголосочным типом полифонии. Полный состав партий и их функции: «путь», в который положен монодический путевой распев, и производные от него мелизматические подголоски: «верх» и «низ». Строчное многоголосие подчиняется системе осмогласия<sup>48</sup>. Репертуар строчного многоголосия – песнопения из певческих книг Обиход простой и постный, Праздники, Трезвоны, Триодь постная и цветная, Ирмологий, Октоих, цикл покаянных стихов. Черты стиля строчного многоголосия – захваты «верхом» и «низом», мутации звукоряда, в результате которых фрагмент мелодии транспонируется на тон вниз или вверх. Строчное многоголосие обладает развитой многораспевностью, особое место занимают монастырские распевы: Тихвинский, Соловецкий, Кирилловский. Фиксируется в рукописях казанской нотацией. Расцвет стиля строчного многоголосия – третья четверть XVII в. От 90-х годов XVII в. сохранились переводы песнопений строчного многоголосия на пятилинейную киевскую ноту, которые на настоящий момент являются главными «ключами» к прочтению невменных многоголосных памятников» [49, с. 66–67].

Помимо демественного и строчного стилей допартезного путно-демественного многоголосия, исследователи выделяют также *знаменное многоголосие*. Ученые считают его одним из видов раннего русского партесного многоголосия, развивавшегося под влиянием западноевропейского стиля пения. Основанное на новой теоретической системе и отражая новое музыкальное мышле-

<sup>47</sup> Вертикаль, образующаяся как результат мелодического движения голосов.

<sup>48</sup> Основная партия – «путь», заимствованная из монодии, регулируется системой осмогласия и имеет тайнозамкненные начертания попевок и фит.

ние, знаменное многоголосие сохраняет непосредственную связь с предшествующей стилистической эпохой – например, сохраняя безлинейную невменную запись.

Среди характерных особенностей знаменного многоголосия Е. А. Смирнова отмечает следующие признаки: «Партитуры нотированы знаменной нотацией. Распространено в рукописях северорусского происхождения с 80-х гг. XVII в. по первую четверть XVIII в. включительно (курсив мой. – Т. Ч.). Знаменное многоголосие представляет собой гармонические обработки греческого, киевского, болгарского, внегласового знаменного распевов. Монодический распев помещается в партию тенора. Черты стиля – подголосочная полифония, преобладание мелодической линейности над гармонической вертикалью, формирование тонико-субдоминантовых связей. Аккорд – суммарный комплекс интервалов. Полный состав партий и их функции: «тенор» (ведущий голос), «бас» или «низ» (мелизматически развитый подголосок), «альт» или «верх» (втора, верхний подголосок тенора). Для знаменного многоголосия характерно смешение русской и западноевропейской певческой терминологии, например: «низ черный, тенор красный»<sup>49</sup>; «второй головщик начинает тенором»<sup>50</sup>. Знаменное многоголосие фиксируется в певческой книге Обиход и певческих сборниках смешанного состава. Ряд сочинений представляет собой крюковые переводы с пятилинейной киевской нотацией» [49, с. 69].

По мнению Г. А. Пожидаевой, в сравнении с путно-демественным, «многоголосие знаменного типа занимает в культуре XVII в. более скромное место, определяемое поздним возникновением и относительно коротким историческим периодом своего существования в рамках эпохи Средневековья – второй половины XVII в. Тем не менее, – как подчеркнула исследовательница, – этот тип раннего многоголосия оказался очень перспективным, поэтому начальный период его формирования для нас особенно интересен как источник дальнейшего развития отечественной хоровой культуры» [69, с. 372–373]. Несмотря на краткий период существования, по мнению Е. Е. Шавохиной, в раннем русском многоголосии знаменное многоголосие сыграло особую роль становления тонального типа мышления. Подчеркивая специфический путь развития русской певческой культуры второй половины XVII в., Е. Е. Шавохина отметила, что главной особенностью была интенсивность ее развития. Она заключалась, например, в том, что «русская культура многоголосия буквально за полстолетия прошла все те универсальные фазы становления тонального мышления, которым в Западной Европе были отпущены столетия» [110, с. 37].

### **Особенности записи и формы изложения раннего русского многоголосия**

Запись многоголосных песнопений безлинейной нотацией является характерным признаком, позволяющим объединить различные типы и виды раннего русского многоголосия в единый стилистический пласт, относя их к эпохе Средневековья. На протяжении всего периода существования раннего многоголосия происходило совершенствование безлинейной нотации, способной отразить зву-

---

<sup>49</sup> Древнерусский термин «низ» заменяет итальянский термин «бас». Черный и красный – цвет чернил невменной строки.

<sup>50</sup> Головщик – руководитель древнерусского певческого клироса или певчей станицы.

чание многоголосных песнопений. Запись многоголосия осуществлялась различными видами безлинейной нотации – начиная от столповой нотации и далее, нотациями путевого, демественного и казанского знамени. На определенном этапе – со второй половины XVII в. многоголосные песнопения, записанные знаками безлинейной нотации, стали переводиться на линейную нотацию. В частности, ученые отмечают, что «одно и то же музыкальное произведение во второй половине XVII – начале XVIII в. могло быть записано как невменной, так и линейной нотацией», при этом, как заметил А. В. Конотоп, наблюдается полная тождественность песнопений, написанных на один и тот же текст [40, с. 11]. «В этом случае – как считает исследователь – нотоподобные «переводы» строчного многоголосия могут оказаться гигантским «подспорьем» в восстановлении репертуара русского богослужебного многоголосия, поскольку представляют собой документы, сохранившие традицию строчного пения наравне с невменными рукописями» [там же. С. 11].

Как было отмечено выше, важный стилистический признак раннего многоголосия – структурный состав хора, в котором певческие партии обозначались как *путь* (или *пут*), *верх*, *низ*, *демество*. Количество их могло быть различным – две, три или четыре певческие партии в разнообразных сочетаниях. В строчном многоголосии в двухголосных песнопениях – «*путь*» – «*низ*»; в трехголосных – «*путь*» – «*низ*» – «*верх*»; в демественном многоголосии в двухголосных песнопениях – «*демество*» – «*низ*»; в трехголосных песнопениях – «*демество*» – «*путь*» – «*низ*» – «*верх*».

При записи раннего многоголосия использовались различные формы изложения: 1) *однострочное изложение партий*, 2) *смешанное изложение* – «*деленая партитура*», 3) *партитурное изложение* [См.: 69, с. 325–344]. Рассмотрим их подробнее.

Самая ранняя форма изложения – *однострочная запись* многоголосия имела несколько разновидностей: «полная последовательная запись всех голосов; неполная запись только ведущих партий – пути или демества для отдельных песнопений; запись партий раннего многоголосия в отдельных рукописях» [69, с. 344]. Как подчеркивает Г. А. Пожидаева, «последовательная форма изложения применялась на протяжении длительного исторического периода <...> вплоть до начала XVII в. она была единственной и до середины XVII в. – самой распространенной, а в третьей четверти XVII в., теряя свое господствующее положение, она тем не менее продолжает существовать в записи отдельных песнопений параллельно с другими формами [69, с. 332].

*Смешанное изложение* – «*деленая партитура*» – «более поздняя смешанная форма изложения соединяла однострочную и многострочную запись в «деленной» партитуре» [69, с. 344]. Это особый вид партитуры, которая как бы «поделена на две части», которые «излагаются не одновременно, а по частям – в два этапа, поэтому текст песнопений выписывается дважды». Например, в трехголосии «сначала записывается один голос (обычно – демество), затем – два других соответственно в две строки друг под другом» [Там же. С. 340]. «Наконец, итогом в развитии музыкальной письменности раннего многоголосия стало *многострочное партитурное* изложения» [Там же. С. 344].

*Партитурная запись впервые появляется в 20-е годы XVII в., ознаменовав собой наступление нового периода в развитии многоголосия. К концу XVII в. партитурная запись «была освоена свободно и применялась для всех типов и видов пения: полифонического и аккордово-гармонического, демественно-путевого, знаменного и других многоголосных обработок различных распевов – киевского, греческого, болгарского и пр. К этому времени в партитурной записи используются все имеющиеся виды нотации: столбовая, демественная, путевая, казанская, линейная. Это свидетельствует о широком применении крюковых партитур в певческой практике» [Там же. С. 343].*

### **Происхождение и причины возникновения раннего русского профессионального многоголосия**

Существовало две противоположные точки зрения ученых – одна подчеркивала заимствованный, а другая, напротив, исконно русский характер происхождения раннего русского профессионального многоголосия. Первая опиралась на «исторический факт параллельного существования партесного стиля на Украине и безлинейного многоголосия в России, которое в таком случае расценивается как отражение партесного стиля средствами безлинейной нотации» [110, с. 3]. Вторая исходила из существования многоголосной традиции пения в народной полифонии. В этом направлении плодотворно работал С. В. Смоленский, который рассматривал «церковно-певческую и народно-песенную традиции как две ветви единого национального искусства» [40, с. 14]. Например, М. В. Богомолова отметила, что в то время как «под троестрочным (И. П. Сахаров), строчным (Д. В. Разумовский, А. В. Преображенский, Н. Ф. Финдейзен), демественным (В. М. Металлов) исследователи понимали пение гармоническое партесное <...> только С. В. Смоленский стилистику раннего русского многоголосия определял как «пение контрапунктическое, подголосочное» [5, с. 10]. В частности, высказывая мысль о самобытной сущности раннего русского многоголосия, С. В. Смоленский указывал на роль подголосков. «В нашем хоровом пении, – отмечал ученый, – во всякий момент твердо установившегося исполнения, сейчас же начинают слышаться от самых опытных певцов так наз. «вавилонь», т. е. свободно сочиняемые подголоски, или, называя научно-технически, свободные контрапункты. <...> Едва лишь певцы почувствуют вновь какую-нибудь твердость в мелодии основного напева, или в его ритмике, подголоски тотчас исчезают, ибо опытные певцы тотчас же присоединяются к уставному одноголосному напеву» [97, с. 72–73]

Сегодня, ученые делают «обоснованный вывод о национальном происхождении и существовании раннего многоголосия» [110, с. 4]. Например, И. В. Ефимова полагает, что «в этом можно убедиться, сравнивая ранние русские (демественные) партитуры с образцами народного многоголосия. Их объединяет линейность фактуры, подголосочный склад, терцовая структура вертикали, красочная, а не функциональная природа созвучий, а также ряд композиционных особенностей» [27, с. 19]. А. В. Конотоп, например, также подчеркнул, что «сравнение строчного пения с фольклорным обнаруживает поразительные совпадения мелодико-интонационного, фактурного, композиционного пластов; более того, именно в сопоставлении наиболее полно раскрываются специфические принципы много-

голосной системы, выразительно отличающиеся от многоголосия гомофонно-гармонического склада» [40, с. 14–15].

Рассматривая предпосылки возникновения раннего многоголосия на Руси, современное музыковедение обращает внимание на объективную возможность формирования его внутри монодийного стиля пения. В частности, Е. Е. Шавахина приводит несколько аргументов. Она отмечает, что «множество причин изначально нарушало унисонность монодийского пения. Были причины сугубо практического характера. Например, слабая подготовка певчих допускала при исполнении в унисон спорадические отклонения от одноголосия. Обуславливали возможность многоголосия и такие специфические свойства, как невменная запись одноголосия, подразумевающая известную долю импровизационности, и присущий русской музыке вариантный способ мышления. Наконец, существовали и всеобщие объективные предпосылки образования многоголосия. К ним относятся акустические условия храма, создающие впечатление многоголосия в момент резонанса при одноголосном звучании, тембровые и высотные различия между мужскими и детскими голосами даже при пении в унисон» [110, с. 8]. Наряду с этим, ссылаясь на выводы ученых о предпосылках возникновения западноевропейского многоголосия, исследователь делает вывод также о том, что «вполне применима к русскому певческому искусству гипотеза о возникновении западноевропейского многоголосия, исходящая из практики антифонного и респонсорного исполнения богослужебных песнопений» [110, с. 8].

Проводя параллели с возникновением раннего западноевропейского и русского многоголосия, Шавахина полагает, что «скорее всего, первоначальным многоголосием мог быть склад нота-против-ноты гетерофонного типа», в котором многоголосие возникало неосознанно [110, с. 9]. С течением времени он эволюционировал, «от гетерофонии к осознанной мелизматике» [110, с. 9].

Таким образом, одна из точек зрения на причины возникновения многоголосия связана с существовавшим в русском певческом искусстве такого явления как *гетерофония*. Некоторые ученые полагают, что как такового одноголосия никогда не существовало (например, таково было мнение С. С. Скребкова). Строгая монодия есть идеал, к которому стремились как к высочайшему уровню развития певческой культуры. Но «нарушения» в достижении этого «идеала» были неизбежными, так как неосознанно возникали многоголосные созвучия – «расщепления» унисона. На основе гетерофонии, существовавшей как в народном пении, так и богослужебном, произошло возникновение осознанного многоголосия, как нового типа музыкального мышления.

Ученые обращают внимание также на то, что раннее русское многоголосие возникает в кульминационный момент развития монодии, которая в XV–XVI вв. достигает своего качественно нового уровня развития – *многораспевности*. Так важным явлением в развитии древнерусского пения конца XV века было возникновение новых певческих стилей – *путного* и *демественного распевов*, на основе которых, как утверждают ученые, зарождалось раннее русское многоголосие. Существовавшие в ранний период в одноголосных формах записи *путь* и *демество*, позднее в сочетании с голосами *верх* и *низ*, стали составлять мелодическую

основу многоголосного песнопения. Как поясняет А. В. Конотоп, «по своей природе произведения строчного стиля – это обработки (переложение) утвердившихся в церковном обиходе мелодий-распевов» [40, с. 175].

Подчеркивая связь древнерусской монодии и раннего многоголосия, Г. А. Пожидаева приходит к следующему выводу: «Возникшее на гребне развития русской монодии и ставшее высшей точкой в ее развитии, раннее многоголосие впитало в себя ее лучшие черты: эмоциональную строгость и чистоту древнерусского пения с его мелодической педростью и многораспевностью, гармоничным соотношением слова и напева. Это оказалось возможным только потому, что древнерусское раннее многоголосие можно назвать «монодическим многоголосием», поскольку в его основе – те же, что и в монодии, языковые модели, те же принципы их построения и соединения в песнопении и, что важно, общее с монодией горизонтальное, линейное мышление» [69, с. 465].

Неразрывная связь раннего русского многоголосия с монодией очевидна также и на уровне рассмотрения процесса развития нотации, фиксировавшей раннее многоголосие. Появление новых русских нотаций – *демественной, путевой и казанской* – как считают ученые, являлось не только отражением новых явлений, происходящих в развитии самой монодии, но и свидетельством о возникновении многоголосной традиции. Это «стало подтверждением того, что были осознаны и теоретически осмыслены основные элементы музыкального языка раннего многоголосия, путевого и демественного» [69, с. 464].

Связь монодии и раннего многоголосия на уровне нотации обнаруживалась непосредственно при обращении к рукописному материалу. Например, известно, что при записи одного песнопения раннего многоголосия, могли одновременно использоваться различные виды нотации: демественная, путевая и казанская. Как замечает Г. А. Пожидаева, «это, на первый взгляд, «странное» явление – использование различных видов нотации для записи одной многоголосной композиции – на самом деле было вполне естественным, поскольку отражало непосредственную связь ранних форм многоголосия с монодическими распевками. Подобная запись подчеркивает горизонтальный тип мышления, сохраняющийся пока в ранних формах многоголосия [69, с. 411]. По мнению исследователя, в более поздних его формах, например, в знаменном многоголосном пении, «происходит унификация нотации в записи всех голосов. Такой универсальной нотацией становится казанское знамя, которое и было создано как музыкальная письменность многоголосной традиции. Его создание свидетельствовало о новом этапе в развитии музыкального мышления, основанного уже на многоголосии и его гармонической вертикали» [69, с. 411].

Вместе с тем, М. В. Богомолова, сопоставляя монодийные записи *пути, демества* с их многоголосными версиями, выявляет «единство используемой в них знаковой системы» и приходит к выводу, что казанской нотацией записывались как монодийные распевы, так и все раннее многоголосие. [4, с. 3]. В частности, исследователь подчеркивает, что «процесс осознания интонационных и стилистических особенностей *пути* и *демества* приводит в 60–70-е годы XVI в. к изобретению оригинальной графической системы, которая в равной степени оказалась удобной как для монодийных записей вышеназванных распевов, так и для

поголосных записей многоголосия. Со времени появления новой знаковой системы, которая, как было доказано в ходе исследования, именовалась *казанской*, связь мнодийных *путного* и *демественного* распевов с многоголосием становится вполне доказуемой» [6, с. 32]. М. В. Богомолова замечает, что «появление *казанской* нотации способствовало, бурному росту репертуара распевов. Однако сравнительное изучение рукописных источников различных собраний выявило, что в столь широком виде *путь* культивировался не повсеместно, а только в двух крупнейших монастырях – Троице-Сергиевом и Кирилло-Белозерском. Это позволяет выделить указанные монастыри как возможные центры работы над новой знаковой системой, конечные результаты которой были систематизированы певчими дьяками царя Иоанна Васильевича Грозного и введены в певческую практику под именем *казанской* нотации применительно к записям многоголосия, а также нотации *путной* или *демественной* при использовании в мнодийных записях» [6, с. 32].

Заметим, что современное музыковедение, изучая безлинейные нотации, фиксирующие раннее многоголосие, приходит к выводу, что одной из причин появления киноварных помет (степенных и указательных) был поиск фиксации вертикали. Например, по мнению М. В. Богомоловой, первоначально степенные и указательные пометы появились для записи многоголосных песнопений, а впоследствии стали использоваться для записи мнодийных распевов – путевого и демественного. Исследователь пишет: «Во всей известной мне литературе, посвященной древнерусскому певческому искусству, возникновение и функционирование степенных и указательных помет связывается со знаменным распевом. Однако изучение рукописных материалов позволяет утверждать, что наиболее ранние образцы помет содержатся в памятниках строчного и демественного многоголосия, датированных рубежом XVI и XVII веков» [3, с. 16]. М. В. Богомолова подчеркивает, что появление помет в ранних многоголосных записях не было случайным: здесь зарождалось понятие вертикали, и в силу этого должна была возникнуть потребность в более точной фиксации звуковысотных и ритмических взаимоотношений крюковых начертаний. Появившись в недрах многоголосия, система помет оказалась столь удобной, что стала применяться и в записях мнодийных распевов» [3, с. 17].

Приведенные выше исследовательские выводы доказывают перспективность комплексного изучения певческой культуры XV–XVII веков – параллельного исследования многоголосия с мнодийными путными и демественными распевами, на основе которых оно складывалось. Это позволяет не только обнаружить неразрывную стилистическую связь древнерусской монодии и раннего многоголосия, но и расширить источниковедческую базу и выявить круг песнопений, относящихся к многоголосной певческой традиции.

Таким образом, *предпосылки зарождения раннего русского многоголосия и причины его возникновения были неразрывно связаны с развитием собственно мнодийских певческих стилей*. Возникшее внутри монодии раннее многоголосие не сразу достигло степени осознания. Формирование собственно многоголосного типа мышления происходило постепенно и в своем развитии имело несколько этапов, на рассмотрении которых остановимся далее.

## Основные «вехи» в развитии раннего русского профессионального многоголосия

Определение временных границ основных периодов в развитии многоголосной певческой традиции осуществляется на основе изучения целого комплекса различных документальных данных. Определяющим является наличие певческих памятников, а также исторических свидетельств – документов, подтверждающих возникновение и бытование традиции многоголосного пения.

В истории раннего русского профессионального многоголосия ученые выделяют «не фиксированное в записи многоголосие, о существовании которого можно судить лишь по общеисторическим документам, и многоголосие, фиксированное невменной, крюковой нотацией» [110, с. 7]. Соответственно учитываются сведения, как об устной, так и письменной многоголосной певческой традиции, отраженной в *ненотированных* и *нотированных* рукописных источниках. Таким образом, рассмотрению подлежат не только *нотированные*, но и *ненотированные* источники.

Начальной вехой в истории развития многоголосного пения Древней Руси является рубеж XV–XVI вв., к которому относится первое рукописное свидетельство – самый ранний *ненотированный список величания Богородице «Честнейшую херувим»*, опубликованный С. Фроловым. В нем имелись четыре текста песнопения с указанием на многоголосное исполнение различными голосами: «Честнейшу всеа твари» – демество, «Честнейшую херувим» – верх, «Избранную в родех» – низ, «Доброту тя Иаковлю» – путь. [69, с. 330]. Вместе с тем, ученые указывают и на возможно более раннее возникновение традиции многоголосного пения. Например, по мнению А. В. Конотопа, «отраженная в певческих рукописях от конца XV в. практика многоголосного пения, по-видимому, существовала много ранее. Она была распространена в устной традиции и, вероятно, в таких формах, какие самими певчими не осознавались как собственно многоголосные, возможно, потому что многоголосие подобного рода имеет глубокие корни в русском фольклоре» [40, с. 7].

Как полагают ученые, наиболее ранним видом многоголосного пения было пение «с верхом»: *путь с верхом, демество с верхом* [69, с. 346]. Например, «свидетельство о *демественном* и многоголосном пении содержится в «Чине церковного архиепископа Великого Новгорода и Пскова, написанном в 1529–1533 годах» [4, с. 86]. В нем имелось сообщение о том, что «помимо пения «по обычаю», «по уставу», «по знамению» (то есть знаменным распевом), изредка применялось пение *демественное*, а также пение *с верхом*» [4, с. 86–87]. К сожалению, как указывает М. В. Богомолова, «записи Чина церковного не позволяют установить, каким было *демественное* пение в это время – одноголосным или многоголосным. <...> Термин «с верхом» однозначно указывает на не одноголосное пение, в котором к основному голосу присоединяется *верх*» [Там же. С. 87].

Документальным свидетельством традиции пения «с верхом» является *ненотированный* памятник литургической письменности «Чин церковный архиепископа Великого Новгорода и Пскова», относящийся к 40-м гг. XVI в. В нем повествуется о том, что «в Новгородском Софийском соборе пели литургию «с верхом» – в Вербное воскресенье, славник «с верхом» – на Успение и т. д.» [69,

с. 346–347]. Однако опять же из «записей Чиновника, – как подчеркивает М. В. Богомолова, – нельзя понять, что представляло собой пение «с *верхом*». На помощь здесь приходят певческие рукописи, анализ записей которых позволяет предполагать, что пение «с *верхом*» являло собой один из видов раннего многоголосия, в котором верх еще не был самостоятельной голосовой партией, сопутствующей основному голосу на протяжении всего песнопения, а представлял собой эпизодически возникающий в монодийном песнопении верхний подголосок» [4, с. 87].

Документальные свидетельства, отражающие устное бытование демественно-го пения в многоголосной традиции содержатся в певческой книге Успенского кремлевского собора времен Ивана Грозного. Как полагает Г. А. Пожидаева, «торжественность и праздничность, широкораспевный склад демества должны были прекрасно вписываться в пышные богослужения в Успенском соборе с участием государя с боярами и митрополита с служащим священством» [69, с. 348].

Как указывают ученые, «самые ранние *нотированные* образцы многоголосия относятся к демественной традиции пения, а именно: *демества с верхом*» [69, с. 349]. Зафиксирован этот вид многоголосного пения был уже к 20-м гг. XVI в. Первым таким образом, как указывалось выше, был псалом 136 «На реке Вавилонстей», исполнявшийся «*демеством и верхом*».

Таким образом, как считают ученые, на первом этапе развития раннего многоголосного пения – конец XV в. – 70-е гг. XVI в. – осуществляется зарождение и становление традиции, что было отражено в нотированных и ненотированных источниках. В частности, М. В. Богомолова отмечает, что *первый этап* – «(последняя четверть XV – середина XVI веков) характеризуется появлением немногочисленных монодийных записей *путных* и *демественных* песнопений, которые впоследствии станут основными голосами в *троестрочном* и *демественном* многоголосии» [6, с. 20]. Центрами многоголосного пения в это время были Москва и Новгород.

Важной «вехой» в развитии традиции многоголосного пения, свидетельствующей о наступлении второго этапа ее развития, было появление специальной системы нотации, фиксирующей многоголосные песнопения – а именно, путной нотации, которую ученые называют по-разному: путно-демественной (Ефимова) и казанской (Богомолова). Например, М. В. Богомолова пишет: «*Второй этап* (середина XVI – первая четверть XVII веков) связан с изобретением *казанской* нотации, которая применительно к монодийным записям пути именовалась *путной*. Этой нотацией уже в 70-е гг. XVI в. был зафиксирован огромный репертуар *путного* роспева, совокупность которого во всем аналогична репертуару *знаменного* роспева» [6, с. 20].

Следующей важной «вехой» было изобретение партитурной записи многоголосия: «Появление партитурной формы записи знаменует собой начало *третьего этапа* бытования многоголосия, характеризующегося господством *троестрочного* стиля пения. Этот этап продолжался до конца XVII столетия. Интересно отметить, что со времени появления партитурной формы записи она становится преобладающей. Так, например, на вторую четверть XVII в. приходится девять двухстрочных рукописей *троестрочного* стиля пения, в то время как

на долю одноголосных записей приходится только четыре рукописи...» [6, с. 21–22].

Таким образом, *окончательное оформление и расцвет раннего многоголосия ученые относят ко второй половине XVII в. и наблюдают существование его в церковно-певческой практике вплоть до начала XVIII в.*

Отметим, что в периодизации раннего многоголосия исследователи единодушно выделяют начальный период «изустной» формы существования многоголосной традиции пения и в дальнейшем опираются на эволюцию нотации и форм записи многоголосия. Например, И. В. Ефимова, учитывая период «изустного» существования многоголосия и первое рукописное свидетельство о строчном пении, относящееся к рубежу XV–XVI вв., определяет временные границы существования раннего многоголосия «приблизительно XV в, 20-е гг. XVIII в.» [27, с. 8]. Как она полагает, «эволюция русского культового многоголосия прошла три основные стадии, адекватно отразившиеся в смене семейграфических систем: стадию переосмысления монодии в системе многоголосия и последовательной записи «партий» избранных песнопений средствами демественной и путевой беспометных нотаций (последняя треть XVI – начало XVII в.); стадию формирования основной интонационной сферы и репертуара в демественном многоголосии и записи в демественных партитурах (10–20-е гг. XVII – конец XVII в.); стадию интонационной универсализации, связанную с включением в сферу культового многоголосия отдельных музыкально-выразительных средств знаменного роспева и партесного пения (вторая половина XVII, 20-е гг. XVIII в.)» [27, с. 20]

Е. Е. Шавахина также учитывает ранний период «изустной» формы существования многоголосной традиции пения, рассматривая его как период «не фиксированного в записи многоголосия». Автор представляет периодизацию раннего профессионального многоголосия следующим образом: со второй половины XVI до середины XVIII вв. она выделяет два этапа: «начальный представлен преимущественно демественным многоголосием второй половины XVI – первой половины XVII в.; другой – вторая половина XVII в. – начало XVIII в. – отличается многообразием разновидностей, в число которых входят как некоторые формы демественного, так и пятилинейного многоголосия. Главное же место среди этих разновидностей занимает знаменное многоголосие, сформировавшееся в певческой культуре России во второй половине XVII в.» [110, с. 10]. Как полагает исследователь, «в истории развития этих форм многоголосия запечатлелись узловые для XVII в. моменты: утверждение многоголосия как осознанного художественного явления и перерождение его из линейного в гармоническое» [Там же. С. 10].

### **Дискуссионные проблемы расшифровки и исполнения образцов раннего многоголосного пения**

Вопрос о том, как должно звучать раннее многоголосие, например, насколько оно «благозвучно» или «не благозвучно», интересовал многие поколения ученых. Начало дискуссии было положено в известном историческом труде – музыкально-эстетическом трактате И. Т. Коренева «О пении божественном», датированном 1671 г. Будучи сторонником нового партесного благозвучного стиля пения, И. Т. Коренев критиковал старое русское многоголосие и оценивал трое-

строчное пение с точки зрения законов музыки несовершенным, написанным неправильно. Например, он считал, что «трострочное пение – несогласная тригласия, шум и звук издающая; и несведущим благо мнится, сведущим же несправедливо положено разумеается»; «демественное пение не по мусикийскому праву исправляется и голосов разделение безчинно, не по мусикийски, устроает» [Цит по: 4, с. 22].

Как подчеркнул А. В. Конотоп, «к сожалению, впоследствии у Коренева нашлось много единомышленников. В высшей степени показательно то, что на протяжении последних столетий нередко оспаривалась традиционность уникальной хоровой фактуры демества, отрицалась самобытность фоно-акустических представлений наших предков...» [40, с. 15]. Например, в середине XIX в. князь В. Ф. Одоевский, просмотрев одну из нотоплинейных рукописей раннего многоголосия, пришел в недоумение. В частности, он записал: «Предположение, что эти три партии когда-либо могли быть петы все вместе, одновременно – не может даже возбуждать вопроса. Между ними нет никакого гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что здесь на каждом шагу, да и характеры партий различные: путь (строка киноварная) вообще прост; верх и низ весьма изукрашены; все три партии по месту, занимаемому нотами, пригнаны к местам, занимаемым словами. От того часто четверть одной партии стоит против четвертей и даже целых в другой – новое доказательство отдельности или самобытности каждой партии. Может существовать вопрос лишь о назначении каждой из сих партий. Верх и низ явно напевы праздничные или назначенные для искусных певцов; тогда отличие их от пути – понятно. Но какое различие в назначениях верха и низа?» [Цит. по: 49, с. 68].

Вопрос о «благозвучии» песнопений безлинейного раннего русского многоголосия актуален и сегодня – непосредственно он связан с проблемой расшифровки, с поиском правильного «ключа» к их прочтению, который, как уже говорилось, был утерян. Наиболее важным аспектом является вопрос о *диссонантной* или напротив, *консонантной* природе звучания раннего русского безлинейного многоголосия. Предлагаемые пути расшифровки многоголосных песнопений разноречивы и порой взаимоисключают друг друга. В этой дискуссии вплоть до сегодняшнего дня нет единого мнения. Тем не менее, важность решения этой проблемы очевидна. Рассмотрим некоторые точки зрения.

Важным направлением в расшифровке раннего многоголосия, как подчеркивает А. В. Конотоп, является «выяснение возможностей аутентичного прочтения строчных партитур». В связи с этим исследователь обращает внимание на важную роль переведенных с крюков на линейную нотацию на рубеже XVII–XVIII вв. так называемых нотоплинейных изложений «строчных песнопений для восстановления представлений об их звучании» [40, с. 11]. Исследователь считает, что «как бы ни была специфична (в сравнении с современной) нотоплинейная запись XVII в. (без тактовых черт, без установленной вертикальной координации голосов, со множеством особых «значков» и т. п.), она все же дает нам более определенное звуковое представление о строчном многоголосии, нежели записи невменные» [40, с. 11]. Исследователь приводит развернутую систему доказательств того, что нотоплинейные «версии» аналогичны по звучанию без-

линейным «оригиналам» [Там же. С. 11]. Ему представляется «неплодотворным вопрос, на что можно положиться больше: на собственные «дешифровки» весьма непростой безлинейной нотации или на те ее переложения-переводы, какие были сделаны в XVII в. мастерами-певчими, владевшими всеми «секретами» строчного пения» [Там же. С. 11]. При этом ученый все же подчеркивает: «Как бы не были убедительны для нас нотолинейные «версии» строчного многоголосия, ряд проблем соответствия их своим безлинейным «оригиналам» все же остается» [Там же. С. 11]. Наиболее существенная проблема, по мнению А. В. Конотопа, «связана с истолкованием многообразных словесных указаний-ремарок, содержащихся в крюковых рукописях. Таковы «захват», «замета», «низ», «почин», «спуск», «захват верх» и многое другое. Среди них особое место занимает знак «Э», значение которого до сих пор представляется загадочным. Выяснение содержания всех этих обозначений весьма затруднено, поскольку предполагает большой объем текстологического изучения памятников многоголосия. Дело в том, что русское строчное многоголосие не получило развернутого и сколько-нибудь целостного отражения в древнерусских теоретических руководствах. В них, как удалось выяснить, лишь фрагментарно отражены терминология и черты музыкального стиля многоголосия, что делает необходимым специальное музыковедческое исследование и контекстуальный анализ» [40, с. 12].

Указанную точку зрения А. В. Конотопа об «адекватности нотных переводов XVII–XVIII вв. их крюковым прототипам», разделяет и М. В. Богомолова. Кроме того, она проводит сравнение линейных переводов с существующими авторскими расшифровками безлинейного многоголосия и приходит к следующему заключению: «Анализ имеющихся на сегодняшний день расшифровок выявил стилистику весьма далекую от зафиксированной в нотных переводах многоголосия рубежа XVII–XVIII вв.» [6, с. 30].

Вместе с тем, М. В. Богомолова считает, что «поскольку ряд исследователей придерживается иной точки зрения, необходимо выяснить, на чем она основывается» [4, с. 21]. Рассмотрев различные существующие способы расшифровки раннего многоголосия, исследователь обращает внимание на то, что «выполнены они с применением двух методик, базирующихся на различном понимании характера звучащей вертикали. В. М. Беляев, Н. Д. Успенский, А. В. Конотоп, Н. Б. Захарьина характерной чертой стиля демественного многоголосия считают ярко выраженную диссонантность вертикали. Такая вертикаль возникает при прочтении записей песнопений на основе степенных помет» [4, с. 21]. При этом М. В. Богомолова замечает, «что все имеющиеся нотные переводы многоголосия подголосочно-полифонического склада, выполненные в конце XVII – начале XVIII веков, имеют диссонантную стилистику. Другого мнения придерживается С. С. Скребков, И. Е. Ефимова, Г. А. Пожидаева: они считают, что вертикаль в демественном многоголосии должна быть консонантной, подвергая тем самым сомнению правильность нотных переводов XVII–XVIII веков» [4, с. 21]. В связи с этим, М. В. Богомолова подчеркивает, что *диссонантность была нормой того времени*. При этом, как она замечает, «при рассмотрении мнений С. С. Скребкова, И. В. Ефимовой, Г. А. Пожидаевой относительно консонантной природы

демественного многоголосия выявляется, что никаких ссылок на соответствующие нотные переводы, на исторические документы, описывающие подобный стиль, в их работах нет. Понимание демественного многоголосия как консонантного базируется только на субъективных представлениях авторов о невозможности существования диссонантного стиля» [4, с. 21–22].

Отмечая естественность диссонантного звучания путно-демественного многоголосия, М. В. Богомолова аргументирует свою точку зрения, ссылаясь, как и многие сторонники диссонантной «версии» звучания раннего многоголосия, на упоминавшийся выше трактат И. Т. Коренева. Анализируя существующие расшифровки, М. В. Богомолова указывает на целый ряд ошибочных, по ее мнению, приемов и методов, применяемых при прочтении безлинейного многоголосия, в частности, недопустимость «произвольной трансформации значений певческих знаков. «Подобная методика, – как подчеркивает исследователь, – привела к тому, что один и то же стиль, в зависимости от взгляда исследователя на природу звучащей вертикали, имеет в расшифровках диаметрально противоположную стилистику – консонантную (С. С. Скребков, И. Е. Ефимова, Г. А. Пожидаева) либо диссонантную (В. М. Беляев, А. В. Конотоп, Н. Б. Захарьина)» [4, с. 84–85].

Таким образом, М. В. Богомолова полагает, «можно считать доказанным, что троестрочие и демество не были консонантными: в противном случае И. Т. Коренев не протестовал бы против старого многоголосного стиля, выявляя в нем многочисленные нарушения правил мусикийской грамматики» [4, с. 22.].

Учитывая сложность в прочтении образцов раннего русского многоголосия, в современной музыковедческой практике наряду с термином «расшифровка» применяются термины «реконструкция» и «транслитерация», сглаживающие полемику вокруг «истинности» прочтения раннего многоголосия. Предлагаая свой творческий подход в решении данной проблемы, и определяя «жанр» своей работы как «реконструкция» или «транслитерация» того или иного памятника, авторы тем самым не претендуют на одно единственное правильное решение и допускают также возможность и другого пути в прочтении записи раннего русского многоголосия.

Таким образом, в поиске «ключа» к расшифровке раннего многоголосия последняя точка еще не поставлена, но широкое применение методов реконструкции и транслитерации позволяет продолжать поиск в решении этой проблемы.

Как уже упоминалось выше, песнопения различных стилей раннего многоголосия обретают сегодня свое достойное место в концертной исполнительской практике, причем можно услышать их звуковое воспроизведение как в виде расшифровки памятника, так в виде его реконструкции или транслитерации. Включая в свой репертуар песнопения раннего многоголосия, многие современные ансамбли и хоры в поисках аутентичной традиции исполнения стремятся приблизить исполнительскую трактовку к звуковым нормам соответствующего исторического времени<sup>51</sup>. Поиски ведутся в различных направлениях.

---

<sup>51</sup> Полезные ссылки на исполнительскую деятельность современных ансамблей и хоров, исполняющих песнопения раннего русского многоголосия, представлены в Приложении данного учебного пособия (С. 155–157)

Среди них: 1) исполнение песнопений безлинейного многоголосия не по линейной, а исключительно по крюковой записи; 2) исполнение в манере приближенной к народной традиции пения, воссоздающей звуковую архаику вокальной культуры Древней Руси; 3) соблюдение специфики древнего произношения церковнославянского языка, использование соответствующих богослужебных текстов и др.

Благодаря совместным усилиям ученых и исполнителей происходит возрождение забытых пластов певческой культуры, которые в свое время были отвергнуты и незаслуженно забыты. Несомненно, это способствует восстановлению полноты наших представлений о развитии отечественной музыкальной культуры.

### **Вопросы для самоконтроля**

- 1) Почему раннее русское профессиональное многоголосие долгое время (вплоть до середины XIX в.) не изучалось?
- 2) Какова проблематика исследования традиций раннего профессионального многоголосного пения?
- 3) Назовите причины возникновения многоголосного пения в Древней Руси.
- 4) Какие формы изложения раннего многоголосия вы знаете?
- 5) Назовите характерные способы записи раннего русского многоголосия в период устной формы его распространения.
- 6) Перечислите характерные стилистические особенности демественного многоголосия.
- 7) Перечислите характерные стилистические особенности строчного многоголосия.
- 8) Перечислите характерные стилистические особенности знаменного многоголосия – раннего русского партесного многоголосия, фиксированного в невменной нотации.
- 9) Назовите современные хоры и ансамбли, исполняющие песнопения раннего многоголосия.
- 10) Какие точки зрения ученых на рсшифровку произведений раннего многоголосия вы знаете?

### **Рекомендуемая литература**

*Богомолова М. В.* Знаменная монодия и безлинейное многоголосие (на примере великой панихиды): в 2 вып. / М. В. Богомолова. – Москва: Композитор, 2005. – Вып. 1: Великая панихида знаменного роспева. – 78 с.

*Богомолова М. В.* Знаменная монодия и безлинейное многоголосие (на примере великой панихиды): в 2 вып. / М. В. Богомолова. – Москва: Композитор, 2005. – Вып. 2. Русское безлинейное многоголосие. – 304 с.

*Богомолова М. В.* Русское безлинейное многоголосие (на материале певческих рукописей XV–XVII вв.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / М. В. Богомолова; Гос. ин-т искусствознания. – Москва, 2006. – 37 с.

*Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур / М. В. Бражников // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: сб. ст. / сост. А. С. Белоненко. – Ленинград, 1979. – С. 7–61.

*Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – С. 102–104.

*Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 1. Сущность, система и история. – С. 456–460.

*Ефимова И. В.* Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII – начала XVIII веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / И. В. Ефимова. – Ленинград, 1984. – 24 с.

История русской музыки: в 10 т. / Ю.В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1983. – Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века. – С. 250–260.

История русской музыки: в 3 вып.: учебник / Т. Владышевская, О. Левашова, А. Кандинский. – Москва: Музыка, 2009. – Вып. 1. – С. 93–105.

*Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие. Текстология. Стиль. Культурный контекст / А.В. Конотоп. – Москва: Композитор, 2005. – 352 с. [нот. прим., CD].

*Мишин А.* Певческая традиция русского Севера XVII–XIX вв. / А. Мишин; расш. Е. Смирнова. – Вологда: [б. и.], 2010. – 76 с.

*Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стиля / Г. А. Пожидаева. – Москва: Знак, 2007. – С. 325–454.

*Шавохина Е. Е.* Русская профессиональная традиция многоголосного творчества XVII – начала XVIII веков: лекция по курсу «История русской музыки» / Е. Е. Шавохина. – Москва: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 64 с.

«Вечерняя песнь» – звукозаписи – Хор ИО МП «Древнерусский распев» (URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=mpeg&id=konotop>).

## **Глава 6. Выдающиеся творцы и исполнители древнерусского певческого искусства**

*Особенности профессиональной деятельности творцов и исполнителей древнерусского певческого искусства.*

*Возникновение «пресветлых клыросов» и расцвет богослужебного пения в Киеве, Владимире, Ростове, Суздале, Рязани, Новгороде, Москве и др.*

*Роль новгородской, московской и усольской певческих школ в развитии древнерусского певческого искусства.*

*Роль хоровых корпораций государевых и патриарших певчих дьяков и подьяков в истории развития певческой культуры Древней Руси.*

Летописные свидетельства о богослужебном пении Древней Руси немногочисленны, но и из их повествований складываются представления о разнообразной певческой деятельности во многих древнерусских городах. Начиная уже с первых веков после принятия христианства, в соборах св. Софии Киева и Новгорода, в соборных храмах и монастырях Смоленска, Ростова, Владимира на Клязьме, Владимира Волынского, Суздале, Рязани и др. звучало богослужебное пение и формировались основы профессиональной певческой культуры. Результатом этой деятельности явились богатейшие сокровища рукописного певческого наследия, созданные многими поколениями древнерусских творцов и исполнителей, трудившихся на ниве богослужебного пения. Продолжая традиции великих византийских гимнографов и песнописцев, они своим творчеством смогли создать самобытную певческую стилевую эпоху, простирающуюся от XI до середины XVII вв.

### **Особенности профессиональной деятельности творцов и исполнителей древнерусского певческого искусства**

Организация и устройство богослужебного пения в русской православной церкви со времени Крещения Руси осуществлялось благодаря деятельности древнерусских мастеров пения, выполняющих различные должностные функции. Это *доместики, уставщики, головщики, писцы, канонархи, протопсалты, распевщики, мелоды, гимнографы, дидаскалы, певчие ликов (хоров)* и др. Профессиональные обязанности многих из них изначально были ориентированы на византийские прототипы, взятые древнерусской церковью за основу. Это отражалось, нередко, даже в сохранении их греческих названий, причем, на протяжении многовековой церковной истории и вплоть до наших дней. Однако при этом иногда изменялась содержательная суть некоторых певческих профессий, а иногда появлялись и новые их названия. Например, Гарднер отмечает, что не всегда сохранялось первоначальное (греческое) название той или иной должности – с течением времени оно заменялось славянским. В частности, «греческие источники упоминают о первом певце (солисте?) <...>. Русские источники упоминают об этой должности лишь позже, как о должности «начального певца» или «головщика», причем головщик отождествлялся с доместиком» [18, с. 237]. В связи с этим невольно возникает вопрос: какую же функцию тот или иной мастер выполнял в богослужебной певческой деятельности?

Определенная сложность заложена в самой особенности богослужебного пения, требующего разносторонних умений и знаний. В связи с этим характерным

для деятельности мастеров богослужебного пения, как в Византии, так и в Древней Руси было совмещение должностных обязанностей. Например, это можно наблюдать при рассмотрении деятельности *доместика*. Исследуя труды многих ученых, И. А. Гарднер полагает, что доместик (деместик или демественник)<sup>52</sup> – «певец из среды певческого коллектива, который был не только управителем хора, но был также его старшиной, префектом, учителем и т. д. В византийских капеллах отличием должности доместика был шарф или плат золотой материи <...>, которым он повязывался при исполнении своих обязанностей; одеждой же доместика была короткая и узкая туника. Но не только певческие коллективы имели своих доместиков. В письменных богослужебных памятниках (хотя и немного более позднего времени) говорится о доместике поддиаконов (в древнем смысле слова, иподиаконов)» [18, с. 198–199].

Интересные сведения находим у В. И. Мартынова – в частности, исследователь подчеркивает, что понятие «доместик» в Византии (в период от Константина Великого до преподобного Иоанна Дамаскина – IV–VIII вв.) следует связывать с пением придворных певчих, в то время как храмовые певчие находились под управлением *протопсалта*. «Старший управитель правого и левого хора – пишет В. И. Мартынов – назывался протопсалтом, а певец, в обязанности которого входило петь самогласные стихиры, назывался ламподарием. Во время служения певчие облакались 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. Помимо храмовых певчих известны были также певчие придворные – доместики (учителя) и магистры (сочинители)» [45, с. 44]<sup>53</sup>.

Совмещение должностных обязанностей можно наблюдать и в деятельности *первого певца, протопсалта и канонарха*: «во время богослужения первый певец стоял посередине между обоими хорами и начинал (запевал) пение, за ним следовали другие певцы. Первый певец, протопсалт, был, таким образом, сольным певцом, выполнявшим отчасти и функции канонарха, но отличался от других певцов коллектива качествами своего голоса и умением им владеть» [18, с. 238]. В свою очередь канонарх выполнял важную функцию: он должен был «следить за выполнением указаний Типикона относительно богослужебного порядка и исполнения песнопений и чтений, предусмотренных для данного дня и для данного богослужения. Он также указывал, каким напевом и видом петь очередное пес-

---

<sup>52</sup> Гарднер И. А., в отличие от Д. Н. Разумовского, Е. Голубинского и В. М. Металлова, не видит различий в понимании функции «доместика», «деместика» и «демественника» [18, с. 193–201].

<sup>53</sup> Здесь же В. И. Мартынов подчеркивает важную традицию причастности к богослужебному пению и творчеству византийских императоров, которая ими была унаследована от царя Давида и продолжена в Древней Руси: «...сама фигура византийского императора-василевса непосредственно связана с богослужебным пением, и в этом можно усмотреть традицию, восходящую к царю и пророку Давиду. Многие императоры Византии проявляли себя как гимнографы и песнотворцы. Таков император Юстиниан, сложивший гимн «Едиnorodный Сыне», таковы императоры Лев Премудрый и Константин Багрянородный, составившие евангельские стихиры и эксапостиларии. Эта традиция «царского пения» спустя века была воспринята на Руси, блестящим примером чего может служить певческая деятельность и творчество Иоанна Грозного» [45, с. 44].

нопение. <...> Поэтому эта должность требовала опытности и хорошего знания богослужебного пения» [18, с. 237].

Должностные обязанности *головщика* (отождествлявшегося с понятием домоestik и с течением времени заменившего его) были весьма разнообразны. В частности, исследователи отмечают следующее: «Головщик – лицо, возглавлявшее певчих («клырошан») каждого из двух клыросов (ликов) монастырского хора. В крупных монастырях, где богослужение совершалось сразу в нескольких храмах или в нескольких приделах соборной церкви, количество головщиков увеличивалось до 4 и более. Как правило, головщик назначался из лучших клырошан. Он должен был иметь выдающиеся вокальные данные, хорошо владеть обычной и музыкальной грамотой, знать положения Устава о церковной службе. На него возлагалось исполнение за службой отдельных кратких песнопений, возгласов или запевов к песнопениям, которые подхватывал соответствующий клирос, а также иногда и чтение по богослужебным книгам. В тех монастырях, где ощущался недостаток в грамотных головщиках, их обязанности исполняли другие церковные служители» [62, с. 16].

Определенная сложность ощущается в разделении профессиональных функций, выполняемых в византийской и древнерусской певческой культуре *гимнографами, мелодами и распевщиками*. Каждый из них имел свои профессиональные обязанности. В частности, как правило, гимнограф составлял поэтические тексты, мелод – греческий песнописец одновременно «сочинял» и текст, и мелодию, или только мелодию песнопений<sup>54</sup>, распевщик вносил певческие знаки (невмы) над текстом – «распевал» поэтический текст с помощью певческих знаков. В то же время, как в Византии, так и в Древней Руси нередко гимнограф был одновременно и мелодом, или распевщиком.

Например, известно, что важный вклад в литургические тексты православного богослужения внесло творчество византийской гимнографии, прославившейся именами святителей Иоанна Златоустого, Василия Великого, Григория Богослова, Амвросия Медиоланского, преподобного Ефрема Сирина, святого Романа Сладкопевца, преподобного Иоанна Дамаскина, которого современники называли «Златоструйным» и др. Многие из них были не только авторами поэтического текста, но и «сочиняли» мелодии и неврировали (распевали) эти тексты. Достаточно вспомнить пример, отраженный в иконописи (икона «Покров Божьей Матери») – изображение Романа Сладкопевца, держащего в руке сочиненный им рождественский кондак «Дева днесь», прославляющего Богородицу (вторая половина V в.). Традиция гимнотворчества была продолжена и в Древней Руси. Здесь христианская гимнография значительно пополнилась новыми текстами – канонизированные православной церковью русские святые были прославлены во многих певческих циклах и песнопениях, в разное время вошедших в литургическую и внебогослужебную практику. В частности, уже в конце XI – начале XII в. появляются службы нескольким русским святым и

---

<sup>54</sup> Например, с конца XIII – XIV вв. в Византии был известен мелод Иоанн Кукузель – «славянин из Диррахциона (Дураццо), вероятно болгарин или серб. Паликарова <...> полагает, что он прибыл в Константинополь около 1285 г. в правление императора Андроника II Палеолога (1281–1332)». [18, с. 225].

древнерусскими гимнографами составлены поэтические тексты, некоторые из которых были распеты<sup>55</sup>.

Сложность в разделении профессиональных функций в деятельности средневекового мастера пения – гимнографа, мелода и распевщика – заключалась в самой особенности их творчества. Предполагалось, что в средневековье гимнограф, сочиняя поэтический текст, должен был хорошо знать технику распевания слова. Например, он мог распеть текст на вновь созданную мелодию или учиться образцы мелодических напевов – так называемые *самоподобны*. «И если – как пишет И. А. Гарднер – поэт-мелод не находил и не творил собственной новой мелодии для сочиненных им текстов, то он сочинял текст по музыкальному образцу уже известного самоподобна. Первым до сих пор известным в этой области русским богослужебным поэтом является монах Киево-Печерского монастыря *Григорий*, творец канонов <...>. Жил он в конце XI или начале XII вв. Его творчеству принадлежат два канона преподобному Феодосию Печерскому (+1074), на праздник перенесения его мощей (14 августа 1091 <...>) и св. князю Владимиру (+1015) <...>. Как творец канонов, Григорий должен был вполне владеть как поэтической, так и музыкально-певческой формой канона <...>» [18, с. 292–293].

Многие из деятелей древнерусского певческого искусства, будучи гимнографами, распевщиками или доместиками, или выполняя какую-либо другую работу, были одновременно и *дидасками* – теоретиками богослужебного пения. Например, В. И. Мартынов подчеркивает, что закрепленное в научной литературе определение имени старца *Александра Мезенца* только как выдающегося теоретика (дидакала) не совсем верно, так как оно сужает представление о значимости этой личности. «Старец Александр Мезенец – пишет В. И. Мартынов – это распевщик, причем не просто распевщик, но один из самых выдающихся распевщиков Древней Руси» [45, с. 171]<sup>56</sup>. Разнообразна была деятельность и инока *Христофора*, насельника Кирилло-Белозерского монастыря, автора «Ключа знаменного» (1604). Он также был не только дидакалом, но и одновременно и переписчиком, и певчим на клиросе. Совмещение нескольких профессиональных должностей наблюдаем и в деятельности переписчиков певческих рукописей – *писцов*, которые были достаточно образованы. Они должны были владеть не

---

<sup>55</sup> Исследуя певческие рукописи конца XI–XVII вв., Н. С. Серегина указывает, что в них «содержится более 20 певческих циклов, посвященных домонгольской Руси. Круг их сложился в два этапа: первый ограничен эпохой домонгольской Руси, второй период приходится на XV–XVII вв. В Киевской (домонгольской) Руси возникли службы Борису и Глебу, Феодосию Печерскому, Освящению храма Георгия в Киеве, Евфросинии Полоцкой. <...> В списках XIV в. сохранились части певческих циклов князю Владимиру, Леонтию Ростовскому, на Покров Богородицы. В списках XVI–XVII вв. сохранились певческие циклы княгине Ольге, Антонию Печерскому» [94, с. 55–56].

<sup>56</sup> Эту мысль В. И. Мартынов аргументирует следующим образом: «Заслуга его заключается в том, что дело архимандрита Дионисия и инока Ефросина, отстаивавших древнерусскую традицию, было доведено им до конкретного профессионального воплощения. Если новоявленные «краснопевцы» по гордости и зависти скрывали и портили «древних мастеров добрые переводы», то комиссия под руководством старца Александра Мезенца, напротив, собрала рукописи, содержащие эти добрые переводы за период четырехста лет «и вящще», используя материалы этих рукописей для создания единой упорядоченной мелодической системы» [45, с. 171].

только навыками переписывания поэтического текста, но возможно и умением перевести его с греческого языка и проставить над ним певческие знаки.

Интересные сведения приводят ученые-историки о процессе становления профессии писца рукописной книги XI–XIV вв. Можно предположить, что это относится и к писцам певческих рукописей. Напомним, что уже в конце X – первой половине XI вв. был осуществлен перевод с греческого на старославянский певческой книги Минея служебная. В частности, ученые делают вывод, что в XI–XIII вв. перепиской рукописных книг «занимались в основном представители среднего и низшего звена белого духовенства и их дети. В XIV в. наряду со священниками и дьяками на этом поприще подвизались представители церковного притча, лица, лишённые священнического звания, а также дети священников («поповичи»). Довольно частое употребление в источниках конца XIII в. слова «писец» может свидетельствовать о том, что в это время происходит оформление книгописания в качестве ремесленной специальности» [99, с. 18]. Начиная со второй половины XIV в. «среди писцов был довольно высок процент монашеского духовенства. С XIV в. слово «писец» употребляется в записях на книгах регулярно и без дополнительных сословных определений. Вопреки сложившемуся в советской историографии мнению, древнерусские писцы в большинстве случаев не были ремесленниками светского типа. Переписка книг, по крайней мере до середины XVI в., оставалась в России исключительно прерогативой церкви» [99, с. 18].

Важную функцию в проведении богослужения выполнял *уставщик*, должность которого соответствовала должности доместика. В его лице объединялись сразу несколько функций. Например, в корпорации Государевых певчих дьяков «*уставщиком* был дьяк первой станицы, обладающий верным голосом (большей частью баритон), обладающий также хорошими знаниями богослужебных порядков и богослужебного пения. Он был уполномоченным и ответственным начальником всего хора, ответственным за его богослужебную и художественную деятельность; он заботился об обучении новых и более молодых певцов, руководил пением и заботился об общем порядке» [18, с. 353].

Существует определенная сложность в понимании некоторых древнерусских певческих терминов (в отношении понимания их содержания) и опасность трактовки их с позиций более позднего времени. Например, понятие «*клирос*» (от греческого слова κλῆρος – «клир») в Византии, а затем и в Древней Руси означало коллектив клириков – всех, кто допускался к клиросному служению и мог принимать участие в богослужебном пении, чтении, ими могли быть «не служащие священники и дьяконы, т. е. *клирики*» [18, с. 196]. В Древней Руси в XI–XIII вв., как пишет И. А. Гарднер, «организованные коллективы церковных певцов состояли в основном из клириков низших ступеней, к которым могли по желанию или по потребности присоединяться и более высокие клирики. Все они имели право петь на амвоне и облачались в короткие белые фелони («малы белы ризицы») [18, с. 236]. В XIX в. понятие «клирос» и «клирошане» сузилось до понимания только певческого коллектива церковных певцов – клирошан, поющих на клиросе (место справа и слева на амвоне). В связи с этим исследователь подчеркивает, что «нужно с осторожностью относиться к летописным сообщениям о «клиросе» и о «клирошанах»: это вовсе еще не значит, что имеются в виду

непрерывно певческие коллективы и церковные певцы. Тем более, что название «певцы» было употребительно наряду с названием «лик» (ὁ χορός – хор) и точно означало церковного певца и певческий коллектив в отличие от «клироса» [18, с. 197].

Участие мирян в богослужебном пении Древней Руси было очевидно – нередко в певческих рукописях встречается понятие «людие», указывающее на разделы богослужения, которые допускали пение мирян. Однако постановление Собора 1274 г. (во Владимире-на-Клязме) подчеркивало и напоминало «давно уже существующее правило: всходить на амвон и там петь имеют право только посвященные певцы, облаченные в присвоенные их чину одежды. <...> Посвящение в чтеца и певца<sup>57</sup> служило гарантией того, что данное лицо способно и подготовлено к исполнению своих обязанностей и обладает необходимыми для этого знаниями и способностями» [18, с. 244].

При обращении к богатейшим сокровищам рукописного певческого наследия Древней Руси, возникает естественный интерес к именам его создателей – творцам и исполнителям, а также к певческим школам и певческим центрам, где получали образование и трудились мастера древнерусского церковного пения. Исследователи подчеркивают, что сведения о них в различные исторические периоды не равномерно «распределены» – в период до XIII в. (домонгольский) количество их ограничивается лишь некоторыми именами, и, напротив, в период Московской Руси оно значительно увеличивается. Объяснить это можно различными объективными причинами, в том числе и существующей до середины XVI в. в Древней Руси (в отличие от Византии) анонимности творчества. Характерная для творчества древнерусских распевщиков традиция, не всегда указывать в произведении свое имя, была естественной и принятой в то время нормой. Вызвана она была не просто желанием мастера скрыть свое имя, а прежде всего, сосредоточить внимание в своем произведении на исполнении и воплощении в нем воли Божией, а не своей собственной. В связи с этим имена гимнографов и распевщиков домонгольского периода (XI–XIII) и вплоть до XVI века не были известны. Однако, благодаря летописным свидетельствам, история древнерусского богослужебного пения XI–XIII вв. сохранила память об именах некоторых деятелей певческого культуры этого времени – в частности, доместиков, протопсалтов, певцов и писцов.

В XI веке «*практическое устройство певческого дела на Руси, разделение поющих на два клироса*» во многом было связано с именем *Феодосия Печерского* (ок. 1036 – ум. 1074) [48, с. 116]. Кроме того, «Феодосию принадлежит *создание основ исполнительской этики древнерусского клиросного пения, которое устраивается по образцу ангельской кротости и строгой иерархии небесных чинов*» [48, с. 117]. Например, поучения преподобного Феодосия касались не только порядка исполнения песнопений, но и поведения поющих на клиросе – «без мира в душе, без смирения друг перед другом, готовности поучиться у своего брата приступить к пению не следует» [48, с. 118]. Как отмечает Е. Г. Мещерина, «о

---

<sup>57</sup>Посвящение в чтеца и певца – «первая ступень клира, которую должен пройти каждый клирик до того, как получить посвящение в более высокие степени, вплоть до епископской» [18, с. 244]. Посвящение в чтеца и певца осуществлялось одним и тем же чином [18, с. 245].

музыкальной образованности Феодосия, его знании системы столбового пения, устройства греческого хора и различных стилей исполнения говорит тот факт, что учеником преподобного был один из самых известных распевщиков того времени киевский domestик Стефан, а также то, что Киево-Печерская Лавра продолжала традиции Студийского монастыря» [48, с. 117]. В 1074 г. domestик *Стефан* (ум. 1094), стал игуменом Киево-Печерского монастыря, а впоследствии епископом Владимиро-Волыньским [18, с. 239–240]. «В первой половине XII в. в Новгороде известен был domestик *Кирик* Новгородского Антониева монастыря <...>. Domestik Кирик был образованным человеком; он принимал участие в обработке первоначальных русских хроник, писал также различные сочинения канонического и хроникального характера. <...> в 1134 г. Кирик был domestиком в Новгородском Юрьевском монастыре» (18, с. 241). Во второй половине XII в. во Владимире-на-Клязьме славился «*демественник Лука*», который в соборе Пресвятой Богородицы «обучил пению весь клирос Владимирский», ставший называться поэтому «Луцына чадь» [18, с. 242].

Среди *певцов* в Древней Руси были известны лишь некоторые имена. Это «го-раздый певец», протопсалт *Мацуил*, прибывший в Киев в составе трех греческих певцов – по одной летописи в XI в. (1053 г.), по другой – в XII в. (1130 г.) [18, с. 238]. Известны также и некоторые имена *писцов*. Ссылаясь на труд В. М. Металлова, И. А. Гарднер приводит некоторые из них: «Так «Типографский Устав» был написан неким Михаилом. Кто был этот Михаил – предание не сохранило нам сведений. Минеи 1095 и 1096–1097 гг. написал некий монах Иаков, мирским именем Домка. Другие Минеи написали в XII в. монахи Матфей и Лаврентий. То же в XI в. некий монах Иоанн написал Триодь постную, а монах Бестрой – Триодь цветную. Пономарь Иаков, мирским именем Творимир, и некий Моисей Киянин написали в XI–XII вв. Триоди. В XIII в. некий священник Савва, по прозвищу Гречин, написал Триоди <...>. «Успенский Кондакарь» написан неким Константином <...>. Упомянутый нами выше Стихирарь XII в. написал подьяк Иоанн Демидов» [18, с. 235–236].

В период XIII–XIV вв. летописи сообщали о трагических событиях в развитии древнерусской культуры – о разорении многих древнерусских городов, монастырей и храмов. Упоминали летописи и об утрате церковных ценностей, в том числе и гибели певческих рукописей, исчезновении певческих традиций и др. Не многочисленны в этот период и сведения о мастерах церковного пения. Например, в XIII в. (около 1241 г.) был известен «словутый» певец Перемышльского епископа *Митусь* [18, с. 242]. В XIV в. известно имя коломенского протопопы *Михаила* (Митяя), который был образованным и в чтении, и в пении («пети нарочит»), и кроме того, «Дмитрий Донской (1362–1389) избрал его своим духовником и советником в государственных делах», что не было осуществлено из-за внезапной смерти Михаила [18, с. 339]. В начале XV в., по сведениям Д. В. Разумовского, в Новгороде были славные певцы «клирошане» – среди них певец храма св. Софии *Наум* (ум. 16.04.1416) [18, с. 339].

В последующие века (XV) в Московской Руси наблюдается оживление и затем в XVI – сер. XVII в. расцвет богослужбной певческой деятельности. Этому способствовала, прежде всего, изменившаяся общественно-историческая и политическая ситуация – возвышение Московского княжества и формирование цен-

трализованного государства, объединенного вокруг Москвы. Возникновение в конце XV – начале XVI в. концепции «Москва – новый град Константина», а позже «Москва – третий Рим», активизировала деятельность русской православной церкви в отношении канонизации московских святых и способствовала возрастанию интереса к церковно-певческой деятельности и творчеству мастеров пения.

Заметную роль в древнерусском богослужбном пении XVI–XVII вв. продолжают играть монастыри: Троице-Сергиев, Кирилло-Белозерский, Соловецкий монастырь, где неустанно трудились певчие-клирошане, где переписывались певческие книги, где возникали новые идеи, распевались новые сочинения и писались новые теоретические трактаты, где хранилось певческое предание древнерусской церкви. Количество певчих-клирошан в монастырях постоянно менялось. Как указывает В. И. Мартынов, «в Кирилло-Белозерском монастыре в 1601 г. было 20 клирошан, а в Соловецком монастыре в 1585 г. – 18 клирошан. Однако это предельные числа и в основном на монастырских клиросах пело от 5 до 12 человек, причем меняющееся из года в год количество их свидетельствует о значительной текучести певческих кадров» [45, с. 164]. В Троице-Сергиевом монастыре в 1610 г. количество поющих бывало более 27 человек: «головщиков и клирошан на обеих клиросах по двадцати семи на клиросе, а иногда и больше бываху» [Цит. по кн.: 62, с. 21]. *Архимандрит Дионисий*, возглавлявший тогда святую обитель, уделял богослужбному пению особое внимание: он «на клиросе сам певал и статьи прочитывал, глас его дивен был, вси бо слышавшии его поюща или чтуща, веселяхуся сердцы и радовахуся душами, сладкому гласу его удивляхуся» [Цит по кн.: 62, с.21].

В исследовании певческой культуры древнерусских монастырей внимание ученых привлекают не только мужские, но и женские обители. Например, С. Г. Зверева пишет: «Значительным очагом хорового искусства являлась московская женская Новодевичья обитель, архив которой также почти полностью утрачен. Приходная книга 1603/04 г. сообщает о том, что в 1602/03 г. в монастыре было 34 клирошанки, в 1603/04 г. – 32 клирошанки. Подобные цифры беспрецедентны. Достаточно сказать, что в таком крупном певческом центре, каким считается Кирилло-Белозерский монастырь, в 1601 г. было 20 клирошан. В Соловецком монастыре в 1584/85 г. – 20 клирошан и пономарей /то есть клирошан еще меньше, чем в Кириллове/. В Новодевичьем монастыре клирошанки составляли четвертую часть от общего количества монахинь, в Кириллово-Белозерском клирошане составляли девятую часть иноков, на Соловках – тринадцатую». [31, с. 16].

Наряду с Новодевичьей обителью, С. Зверева указывает, что «возможно, заметными певческими центрами были и другие женские монастыри – суздальский Покровский, московский Вознесенский и другие. Не случайно в 1579 г., когда комплектовались штаты первой в Казани женской Новодевичьей обители, учить грамоте казанских монахинь и петь на клиросе были направлены две грамотные инокини суздальского Покровского монастыря» [31, с. 16–17].

Исследуя архивные материалы, С. Г. Зверева находит данные о том, что «во многих монастырях (Иосифо-Волоколамском, Чудовом, Тихвинском и др.), очевидно, во второй половине XVI в. была введена оплата певческой службы.

В этих монастырях пение на клиросе расценивается уже не как бескорыстный иноческий долг, а как приносящая доход профессия» [31, с. 15].

В целом С. Г. Зверева указывает на «преимущественно небольшую численность монастырских хоров, неустойчивость их составов и «топографическую» пестроту» [31, с. 22–23]. Учитывая эти данные, по мнению исследователя, в период централизованного Российского государства монастыри не были «ведущими центрами хоровой культуры. Если даже в некоторых обителях отдельными мастерами и их последователями и создавались особые течения в певческом искусстве, то вряд ли эти течения были долговечными и определяли черты локального своеобразия тех регионов, на территории которых находились монастыри. В то же время необходимо признать чрезвычайно важную роль монастырей в развитии музыкальной книжности» [31, с. 22]. Напротив крупные придворные хоры, как подчеркивает исследователь, обладали «значительно большими потенциальными возможностями в создании устойчивых и «влиятельных» музыкальных традиций» [31, с. 22]. Отмечается «стабильность составов этих хоров, налаженный процесс обучения молодого поколения, высокие требования, предъявляемые к придворным хорам и многообразие их функций. Особенно широк был спектр обязанностей капеллы царя и патриарха, репертуар, исполнительская манера и устройство которых служили образцом для других придворных хоров» [31, с. 22].

Таким образом, в результате исследования С. Г. Зверева делает следующий вывод: «в период централизованного Российского государства повышается значение деятельности придворных певцов. Есть основание полагать, что именно придворные капеллы /в первую очередь столичные/, стояли у истоков тех новшеств, которые позволили охарактеризовать XVI в. как период расцвета русской церковно-певческой культуры. Придворным певцам отводилась ведущая роль в формировании *общерусской традиции пения*, которая, по всей видимости, сложилась во второй половине XVI в. и была неизбежным следствием объединения разрозненных русских земель в единое целое» [31, с. 22].

С середины XVI века важное значение начинают приобретать *Московская и Новгородская певческие школы*, которые упоминаются в материалах Стоглавого собора (1551), в XVI–XVII вв. широкую известность приобретает *Усольская (Строгановская) школа*. В этих певческих центрах трудилось немало выдающихся мастеров церковного пения, имена которых остались неизвестными, но упоминание о некоторых из них встречается в различных рукописях.

Особую роль среди певческих школ Древней Руси играла *Новгородская певческая школа*, чему способствовала особая историческая судьба древнего вольного города, известного с IX в. В истории древнерусского искусства, Новгород, как известно, свободный от ордынского ига и находящийся на торговом пути «из варяг в греки» имел важное значение. Так новгородское происхождение имели древнейшие рукописи – Остромирово евангелие (1056–57 гг.) и Кондакарь Типографского устава конца XI – начала XII вв.; широкую известность имели циклы новгородских былин и их герои – новгородский певец и гуслиар Садко, Василий Буслаев, Добрыня Никитич; звон новгородского вечового колокола способствовал развитию искусства колокольного звона на Руси; особым стилем обладала новгородская иконопись, монументальное изобразительное искусство и архитек-

тура; в Новгороде (причем в Софийском соборе) разыгрывались средневековые театральные мистерии на библейские сюжеты – «Шествие на осляти» и «Пещное действо».

В XVI в. Новгород был центром развития и обновления певческих традиций. Отсюда новые идеи распространялись по всей Руси – в частности, именно здесь Иван Грозный впервые услышал многоголосное строчное пение, здесь Иван Шайдунов начинает усовершенствование системы знаменной нотации, здесь совершенствуются методы распевания богослужебного текста, способствуя появлению путевого, демественного, большого знаменного распевов. Как подчеркивает Т. Ф. Владышевская, «Новгород значительно обогатил русскую музыкальную культуру и в XVI в., который, судя по богатству и разнообразию новшеств, явился золотым веком русского певческого искусства» [17, с. 46]. Подчеркивая значимость Новгородской певческой школы, исследователь пишет: «В одной рукописи упоминается некто «инок именит Маркелл, слыл Безбородой», который распел псалтирь в Великом Новгороде, Василий Рогов – основоположник многоголосного пения – «муж благовейн, зело пети был горазд, знаменному и троестрочному и демественному пению был распевщик и творец»<sup>58</sup>. Новгородцами были крупнейшие распевщики XVI в., ученики Саввы Рогова Федор Крестьянин, Иван Нос и Стефан Гольш – создатели нового стиля знаменного пения – большого знаменного распева» [17, с. 46].

Как отмечают исследователи новгородские мастера, братья *Василий и Савва Роговы* оказали большое влияние на развитие певческого дела в Москве. Они были «родом кореляне» (как уточняет С. Г. Зверева, уроженцы Корельской волости) [31, с. 19]) и оба «перешли в Москву и были в окружении Иоанна Грозного, чрезвычайно любившего и хорошо знавшего богослужебное пение» [18, с. 400]. Василий Рогов (в иночестве Варлам) в 1570 г. был «игуменом Соловецкого монастыря, которым он управлял около 10 лет, после чего был архимандритом владимирского Рождественского монастыря (ок. 1583 г.). В 1584 г. Рогов вновь назначается игуменом Кирилло-Белозерского монастыря. После смерти Грозного, с которым распевщик был знаком лично, Варлам приобрел еще больший авторитет как церковный иерарх: в 1587 г. хиротонисан архиепископом ростовским и два года спустя был одним из претендентов на патриарший престол. Однако первым русским патриархом был избран Иов, Варлам же поставлен ростовским митрополитом. Умер он 24 марта 1603 г. и был похоронен в ростовском Успенском соборе» [31, с. 20]).

И. А. Гарднер подчеркивает, что «наименование Василия-Варлаама Рогова «распевщиком» и еще, кроме того, «творцом» свидетельствует, что он был не только замечательным певцом, но что он был кроме того и композитором («творцом») и знал троестрочное и демественное пение, т. е. обладал всей техникой как одноголосного, так и неодногоголосного пения» [18, с. 400]. Савва (мо-

---

<sup>58</sup> Как указывает Т. Ф. Владышевская, «многие имена древнерусских мастеров пения сохранились в истории благодаря одному трактату, написанному неизвестным московским автором в 60–70-х годах XVII в.». См.: «Откуда и от коего времени начался бытии в нашей Русстей земли осмогласное пение» // Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. – Москва, 1973. – С.40–44. [17, с. 76].

нашеское имя) Рогов, будучи известен как учитель многих известных распевщиков, обучавшихся у него сначала в Новгороде, а затем в Москве, считался родоначальником *Московской певческой школы*. Его учениками, например, были *Федор Крестьянин* и *Иван Нос* – выдающиеся представители московской школы. Первый из них, священник Федор Крестьянин (Христианин), живший в Александровской слободе, а затем в Москве, был прославленным распевщиком. Его песнопения, первоначально исполнявшиеся государевыми певчими дьяками, имели широкое распространение по всей Руси. «Пожалуй, не было такой древнерусской певческой книги, – как подчеркивает Н. П. Парфентьев – на избранные песнопения которой он не создал бы свои версии распевов» [63, с. 74]. Вершиной творчества Федора Крестьянина ученые считают «Стихиры евангельские» – цикл, состоящий из 11 песнопений, распетый в стиле Большого знаменного распева. Наряду с исполнительской и творческой деятельностью, исследователи отмечают и его теоретические способности, подчеркивая, что Ф. Крестьянин был дидакалом (теоретиком), создававшим «собственные распевы, музыкальные толкования (разводы) сложных знаков нотации и отдельных строк песнопений» [63, с. 74]. Известно также, что он занимался обучением молодых дьяков царского двора, пользуясь огромным авторитетом у учеников [Там же. С. 74].

Соратником Федора Крестьянина по новгородской и московской певческой школе был и новгородец *Иван Нос*. Он также служил в Александровской слободе, но находился «непосредственно в покоях самого царя Ивана Грозного: его зачислили в государевы крестовые дьяки» [63, с. 77]. Из одного из исторических документов известно, что «Триоди распел и изъяснил Иван Нос, будучи в слободе у царя Иоанна Васильевича, и святым многим стихеры и славники распел он же. Да тот же Иван распел Крестобогородичны и Богородичны минейныя...» [Цит. по: 18, с. 403].

Имя *Ивана Грозного* (1533–1584) играло особую роль в певческой культуре Древней Руси, занимая заслуженное почетное место среди распевщиков и дидакалов XVI в. Известно, что царь был незаурядной личностью. Выступал он и в роли писателя-публициста, и редактора официальной летописи, был любителем книжности, собрав большую царскую библиотеку. О церковном пении заботился не только как это подобает государственному деятелю, но и как большой его ценитель и знаток. Исследователи отмечают, что «царь Иван сам знал музыкальную грамоту, с удовольствием пел вместе с хором, а иногда и находил весьма своеобразное применение произведениям певческого искусства» [63, с. 77]. Царя Ивана называют главным вдохновителем и организатором московской певческой школы – в Москву и в Александровскую слободу он приглашает самых выдающихся и известных мастеров пения, руководит их работой и сам принимает участие в богослужбном пении в качестве певчего первой станицы.

Кроме того, с именем Ивана Грозного ученые связывают появление ряда нотированных певческих рукописей, в которых имеются ремарки об авторстве царя. Это *стихиры двух распетых служб – на день представления св. Петра, митрополита (21 декабря) и на сретение Владимирской иконе Божией Матери (23 июня), а также «Канон Ангелу Грозному воеводе»*. Ремарки «Творение царя

Иоанна деспота российского» и «Творение царево», содержащиеся при стихирах служб – митрополиту Петру и Владимирской иконе – известны ученым по рукописям клирошанина Чудова монастыря распевщика Лонгина (конца XVI – начала XVII вв.). В 1886 г. эти стихиры были изданы архимандритом Леонидом как факсимиле по рукописи Троице-Сергиева монастыря начала XVII в. После опубликования у исследователей сложились разные точки зрения об их авторстве.

В начале считали, что Иван Грозный выступает в них одновременно и как гимнограф, и как распевщик. Но обратив внимание на указание «творение», связывающееся в крюковых книгах обычно с написанием литургического текста, Н. Ф. Финдейзен в 1928 г. высказал мнение, что авторский текст царя мог быть распет не им, а распевщиками московской школы – Федором Крестьяниным или Иваном Носом, находящимися непосредственно в окружении царя.

Вывод о том, что Иван Грозный был только гимнографом, но не мелодом ученые сделали, обращая внимание и на другие особенности – в частности, на указание, что они распеты на подобен (т. е. по певческим образцам), а также на существование разных распевов на один текст с указанием имени автора. При этом, например И. А. Гарднер, проводит сравнение редакции напева подобна второго гласа «Киими похвальными венцы» XVI в. (так именуется одна из стихир службы митрополиту Петру) с редакцией XVII в. (по изданию архимандрита Леонида) и ее расшифровкой, которую сделал старообрядец И. А. Фортов. В результате исследователь приходит к следующему выводу: «Если даже Иоанн Грозный и не был сам распевщиком сочиненного им текста и не самолично распел его по известному подобну, а поручил это сделать кому-либо из находившихся в его окружении распевщиков, то все же самый текст стихир свидетельствует о том, что царь в совершенстве владел как литературной формой стихир, так и их музыкально-певческой формой. Это видно из построения текста, совершенно соответствующего строению самоподобна „Киими похвальными венцы“: творец текста внутренне „слышал“ напев самоподобна» [18, с. 409].

Новые списки этих стихир с указанием «Творение царя Ивана Васильевича» были обнаружены Н. С. Сергиной. Исследователь приходит к выводу, что, например «в стихире „Вострубите трубою песней“<sup>59</sup> мы видим именно пример „творения“ – создания стихир не по образцу существующей, а соединения и переплавления нескольких типовых форм, образующих в новой стихире высокое символическое и вместе с тем историческое содержание. Если верить пометам „творение... царево“, «царя Ивана Васильевича», стихирю создал сам царь Иван Грозный – писатель, публицист <...>. По творческому почерку в этой стихире ощущается рука большого мастера. Был ли Иван Грозный таким мастером – сказать трудно. Современники связывали это великолепное сочинение с его именем: до выявления новых фактов и новых источников мы условно называем это песнопение редакцией „творения“ Ивана Грозного» [94, с. 237].

Со второй половины XVI в. выделяется одна из значительных певческих школ Древней Руси – *Уольская (Строгановская) певческая школа*, основателем кото-

---

<sup>59</sup> «Вострубите трубою песней» – так именуется одна из стихир службы Владимирской иконе Божией Матери.

рой был ученик Саввы Рогова *Стефан Гольши*, ставший «родоначальником так называемого «усольского мастеропения» – местного, восточно-русского, приуральского варианта знаменного распева» [18, с. 402]. Известными учениками мастера были *Иван Трофимов сын Лукошков* и *Фаддей Никитин сын Субботин*. Исследователи отмечают, что «широкое бытование в России песнопения Усольского распева получили во времена царствования Михаила Федоровича и Алексея Михайловича Романовых. В певческих сборниках эти произведения имеют указания: «Перевод усольский», «Большое знамя усольское», «Путь усольский», «Лукошково», «Фаддея усольца» и т. д. [64, с. 5]. Например, образцы «Усольского мастеропения» можно было встретить в библиотеках различных монастырей Древней Руси – Владимиро-Рождественском монастыре, где Иван Лукошко (в иночестве Исаия) в 1602–1621 гг. был архимандритом, в Троице-Сергиевом монастыре, в Горицком переславля-залесском монастыре, а также и «в рукописях из библиотеки музыкантов самого высокого класса в древней России – государевых певчих дьяков» [64, с. 6].

Репертуар произведений усольской школы был обширен и свидетельствовал об активной деятельности распевщиков, создавших свой неповторимый «почерк» распевания богослужебных текстов. В своем труде, посвященном исследованию наследия Усольской певческой школы, Н. П. Парфентьев и Н. В. Парфентьева сообщают, что «в древних рукописях самых разных собраний уже найдено 57 песнопений в распевах усольцев. Среди них произведения безымянных авторов (31), распевщиков И. Лукошкова (19) и Ф. Субботина (7). Если к ним добавить многочисленные разводы «строк мудрых» – попевочных, лицевых, фитных <...>, то возникает картина интенсивной творческой работы мастеров Усольской школы» [64, с. 4–5].

В исследовательской литературе среди выдающихся распевщиков конца XVI – первой четверти XVII вв. нередко приводится еще одно имя – *Логин Шишелов* (или *Логин Корова*) (ум. 1624)<sup>60</sup> – его мы упоминали выше в связи списанием им рукописей, включающими стихиры Ивана Грозного. «Преславный певец», распевщик, головщик и уставщик Чудова, а затем Троице-Сергиева монастыря, Логин Шишелов родом из Устюга прославился «и как певчий-клирик с необычайно выдающимися вокальными данными (позже о нем напишут, что он «имел от Бога дарование паче человеческого естества: красен бо ему глас, и светел, гремящ вельми»), и как знаток певческого дела» [62, с. 16]. Особую известность распевщик Логин приобрел благодаря умению исполнять до десяти и более распевов на один текст. Как известно, возможность варьирования заключалась в самом построении знаменного распева, в основе которого лежит центонный принцип – принцип попевок. Но Логин был мастером создавать варианты, слишком удалявшиеся от своего образца и отмечавшиеся в рукописях словом *произ-*

---

<sup>60</sup> Как указывают исследователи, один из документов второй половины XVII в. – «Сказание о зарембах» «сообщает обиходные прозвища выдающихся распевщиков и дидаскалов, под которыми они были известны в среде профессиональных мастеров певческого дела: «А старые де мастера, которые были в Московском государстве блаженные памяти при государе царе и великом князе Иване Васильевиче всея Руси: поп Федор москвитин, а прозвище Крестьянин, и усолец Исаия, а прозвище Лукошко, и Логин, прозвище Корова» [62, с. 15].

вол. Кроме того, он славился умением создавать собственные авторские варианты песнопений – наряду с многочисленными песнопениями Стихираря ежемесячно, исследователи особо выделяют «создание авторской певческой редакции к циклу «Подобны на 8 гласов» и развитой музыкальной версии в стиле Большого распева к циклу стихир в честь Святителя Николы Чудотворца» [62, с. 24].

Искусству распевания Логин «многи ученики обучал». Среди них был, например его племянник *Максим* (ставший потом священником Успенского собора Московского Кремля), которого он «научил пети на семнадцать напевов разными знамены, а иные славные стихи переводов не токмо по пяти, по шести, по десяти и больше» [62, с. 21]. Дарование Логина признавали не только его поклонники, но и противники – упоминавшийся ранее архимандрит Дионисий, возглавлявший Троице-Сергиев монастырь и Иван Наседка священник при монастырской надвратной церкви Св. Сергия. Их возмущал как его горделивый нрав, неуживчивый характер, так и своевольное и бездумное пение («знамя пению полагает, как хочет»). Например, Иван Наседка отмечал, что Логин «не научен бе догматом православия, и хитрость грамматическую и философию книжное порицал еретичеством» [62, с. 22].

В резкой критике Логина, как и в целом возникшей в XVII в. тенденции написания многих мелодических вариантов на один текст (обозначавшейся как «ин перевод», «ин роспев», «произвол»), исследователи (в частности В. И. Мартынов) подчеркивают столкновение двух противоположных начал – «древнерусской певческой традиции и нарождающегося композиторского мышления; концепции ангелоподобного пения и концепции музыки» [45, с. 170]. Как отмечает исследователь, «о разрушительной природе неконтролируемой многораспевности предупреждал еще в первой половине XVI в. автор «Валаамской беседы»: «Мнози убо у них сыщутся и начнут быти в крыласех по их разуму горазные певцы, собою начнут претворять в пении свои переводы, а не об одном переводе их с небеси свидетельства не было, да и не будет. И тако... достоин пение скрепiti один перевод, а не мнози» [45, с. 158–159]. Архимандрит Дионисий, по мнению В. И. Мартынова, отстаивал линию автора «Валаамской беседы» – он «обнажил и показал духовный корень деятельности Логина, связав тягу к мелодическому произвольному творчеству с эгоистическим самоутверждением и гордостью: «И сие, отче Логине, не тщеславие ли, не гордость ли, что твои ученики где сойдутся, тут и бранятся» [45, с. 170].

Расцвет творчества древнерусских творцов – гимнографов, дидаскалов и распевщиков был неразрывно связан с выдающимися явлениями, происходившими в певческой исполнительской деятельности ведущих хоров Руси, в которых они принимали непосредственное певческое участие. Разнообразная деятельность певчих-клирошан, головщиков, уставщиков протекала в многочисленных архиерейских, монастырских храмах, в больших и малых городских соборах и частных церквях феодальной аристократии. Но главными центрами исполнительской культуры Древней Руси в XVI–XVII вв. были два хора – *корпорация Государевых певчих дьяков* и *подьяков* и *корпорация Патриарших певчих дьяков* и *подьяков*, в которых были сосредоточены лучшие мастера пения и певческие таланты со всей Руси. «Без государева и патриаршего хоров – как пишет Н. П. Парфентьев – немислимо представить национальную музыкальную культуру Рос-

сийского государства XVI–XVII вв. Высокий профессиональный уровень мастерства певцов определял и стимулировал развитие самого древнерусского певческого искусства, что нашло отражение в появлении своеобразных стилей и нотаций, распевов и разводов» [63, с. 3]<sup>61</sup>.

Свою особую определяющую значимость в истории развития русской хоровой культуры оба хора имели и в последующее время вплоть до сегодняшнего дня. Как известно, исторические нити связывают хор государевых певчих дьяков и подьяков с Императорской придворно-певческой капеллой, ныне Государственной академической капеллой Санкт-Петербурга (под управлением В. А. Чернушенко). В то же время историческая миссия хора патриарших певчих дьяков и подьяков была продолжена в деятельности московского Синодального хора (переименованного в Синодальный хор в 1721 г.), деятельность которого была прервана в 1917 г., и возрождена лишь в 2010 году (регент А. А. Пузанков).

Временем основания государева хора принято считать начало XVI в. – время княжения Василия III (1505–1533), о чем имеются летописные свидетельства. Однако иногда исследователи указывают более ранние даты: 1498 г. – «упоминание о великокняжеской капелле» [31, с. 8] или 12 августа 1479 г., когда состоялось освящение в Кремле Успенского собора, произошедшее во время княжения Ивана III (1462–1505). Датой основания патриаршего хора считают 1589 – год учреждения на Руси патриаршества<sup>62</sup>.

Исходя из этого, следует, что хор государевых певчих дьяков и подьяков был основан ранее патриаршего. Вместе с тем, Н. П. Парфентьев обращает внимание на предысторию возникновения хоров и высказывает предположение о более раннем существовании патриаршего (митрополичьего как он именовался сначала) хора, чем государева (ранее великокняжеского) хора. Исследователь, в частности, пишет, что государев хор «вел начало от великокняжеского придворно-церковного хора. В период княжения Ивана Калиты митрополит всея Руси из Владимира перенес свою резиденцию в Москву. Здесь, отныне в главном идеологическом центре Руси, были воздвигнуты Митрополичий двор и Успенский собор (1327), ставшие на последующие века местом совершения основных служебных обязанностей певчими митрополичьего хора. При Калите были построены также Архангельский собор и заменивший ветхую церковь Иоанна Предтечи

---

<sup>61</sup> В своем труде «Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв.: Государевы певчие дьяки и патриаршие дьяки и подьяки» [63] Парфентьев Н. П. представил сведения о деятельности «главных хоров средневековой России – государева и патриаршего» на основе обширного перечня архивных неопубликованных ранее материалов. В поле зрения исследования – профессиональные функции и деятельность дьяков и подьяков, певческий репертуар, устройство и численный состав хоров, материальное положение, социальное происхождение, быт и нравы певцов. Приводятся биографические сведения о более 840 профессиональных музыкантов.

<sup>62</sup> В XIX – начале XX вв. к изучению деятельности хоров Государевых и патриарших певчих дьяков и подьяков обращались следующие исследователи: Д. В. Разумовский (Патриаршие певчие дьяки и подьяки и государевы певчие дьяки. – СПб., 1895); Н. Д. Извеков (Придворные певчие и крестовые священники и дьяки в XVII в. // Богословский Вестник. – Сергиев Посад, 1903. – Т. 3: Октябрь. С. 255–294). Кроме того, сведения о деятельности этих хоров содержались в работе Д. В. Разумовского Церковное пение в России. – М., 1867–1869; В. М. Металлова (Синодальные бывшие патриаршие певчие. – М., 1898. – Ч. 1).

на княжеском дворе новый придворный храм – церковь Спаса на Бору, где, по всей вероятности, и пели великокняжеские певцы. Однако митрополичий хор, по сравнению с московским великокняжеским или государевым, являлся более древним и, очевидно, возникновение его восходило ко времени учреждения митрополии на Руси (988). После введения в 1589 г. патриаршества хор стал именоваться патриаршим» [63, с. 7].

Главное различие названия хоров – *государев и патриарший* – отражало статус их подчинения: государев хор имел подчинение светской (царской) власти, а патриарший хор – духовной (патриаршей) власти. Соответственно государевы певчие дьяки содержались за счет государевой казны, а патриаршие – патриаршей казны, но нередко последних «жаловал и царь: то деньгами, то выдачею суков, то обеденным столом и т. п.» [18, с. 415].

Как и государевы певчие дьяки, патриаршие певчие дьяки делились на станицы – особые группы хора, певчие которых отличались по уровню профессиональной подготовки, что отражалось на размере их жалования. Наиболее опытными считались певцы первой и второй станиц, последние же станицы состояли из учеников и новых певцов.

*Количественный и структурный состав хоров* на протяжении XVI–XVII вв. изменялся. Например, численность государева хора, состоявшем в 1573 г. при Иване Грозном из пяти станиц, составляла 27 дьяков: «в первой и пятой станицах было по 5 чел., в остальных – по 4. Кроме того, числилось 5 «безстаничных», резервных певцов» [63, с. 8]. В то же время в государевом хоре царя Федора Ивановича в 1585 г. пело около 30 певцов. [Там же. С. 8]. В 1683 г. в хоре было более 60 певцов [Там же. С. 12].

В 1589 г. патриарший хор, «как и ранее митрополичий, состоял из певчих двух категорий – дьяков и подьяков» [Там же. С. 13]. В начале XVII в. патриарший хор делился на семь станиц, количество певчих было около 35 и в середине века достигло 39 певчих. [Там же. С. 15]. В целом до патриарха Никона (т. е. до 1653 г.) патриарший хор состоял из «6 станиц певцов, которые периодически пополнялись 1–2 станицами молодых подьяков. <...> За последнюю треть XVII в. количество станиц подьяков возросло до восьми» [Там же. С. 14]. Количество патриарших певчих к концу XVII в. возросло до 52–53 человек [Там же. С. 15].

Таким образом, в XVII в. наблюдалось увеличение количества станиц и количества певчих как царского, так и патриаршего хора. При этом внутри станиц обеих хоров существовала специализация певцов и разделение их на вершников, демественников, путников и нижников. Так, уже в самых ранних документах начала XVII в. (с 1613 г.), которыми располагают современные ученые, имеются свидетельства о «внутристаничном профессиональном подразделении певцов. В его основе лежали вокальные данные, тембр голосов певчих, а также требования к исполнению многоголосных, строчных произведений. Источники называют следующие певческие специализации дьяков: вершник, демественник, путник, нижник» [63, с. 9].

Наряду с певчими дьяками, царский двор содержал и *крестовых дьяков* – «довольно часто они набирались из лучших певцов, но отличались своими служебными обязанностями (главным образом, совершавшимися во внутренних покоях),

в которые входила и певческая деятельность» [63, с. 9]<sup>63</sup>. В начале XVII в. количество придворных крестовых дьяков («царицыных» и «государевых») было не многочисленным, но «на протяжении второй половины XVII в. – как указывает Н. П. Парфентьев – значительно увеличилось число царицыных крестовых дьяков, образуя уже настоящий теремной хор (до 24 чел.). В то же время количество государевых крестовых дьяков постепенно убывало, пока оставшиеся трое не вошли в состав первой станицы певчих дьяков» [63, с. 11]. Количество крестовых патриарших дьяков, по сравнению с государевыми было значительно меньшим – «штатных росписях 1620-х годов упоминается всего по два дьяка, писавшихся после всего хора, за меньшими станицами подьяков» [63, с. 14].

В конце 70-х – начале 80-х годов XVII в. в организации государевых и крестовых дьяков произошли значительные перемены. В частности, Н. П. Парфентьев пишет: «В последние годы правления царя Федора Алексеевича певчие дьяки начали подразделяться главным образом на два хора. Первый из них составляли мастера древнерусского певческого искусства, входившие в штат 1–3 станиц. В количестве 14 чел. во главе с Петром Покровцом они пели в дворцовом («у великого государя в Верху») Спасском соборе, образуя собственно государев хор. Второй хоровой коллектив был сформирован из остальных, «меньших», штатных дьяков и тех, которые ранее не вносились в штатные росписи. Вместе они составляли 28–29 «партесников» во главе с Осипом Седым и пели в дворцовой («у государя на Сенях») церкви Евдокии, образуя, по всей вероятности общий хор для членов царской семьи» [63, с. 11]. Разделение государева хора на два хора, прежде всего, отражало наличие двух певческих исполнительских традиций – знаменного и нового многоголосного партесного пения.

В 1681–1683 гг. «принцип разделения государева хора по дворцовым церквям сохранялся. Максимальное количество «спасских» дьяков в эти годы достигло 18. Дьяки, ранее именовавшиеся «евдокеинскими», по новому месту службы при дворцовых соборах Воскресенья и Иоанна Прдетечи стали именоваться «воскресенскими и предтечевскими». Количество последних возросло до 58...» [63, с. 12]. Определенное количество крестовых дьяков, по-прежнему распределялось для служения членам царской семьи. Например, в 1681–1683 гг. они «распределялись следующим образом: на службе у цариц Натальи Кирилловны и Марфы Матвеевны (второй жены Федора) было не более 8–9 дьяков, у царевен «больших» (теток царя) – 8, у царевен «меньших» (сестер царя) – 9, у царевича Ивана Алексеевича – 8–12. В общие штатные росписи на жалованье все они писались вместе как крестовые дьяки цариц. Количество их в таких случаях с уставщиком не превышало 42 чел.» [63, с. 12].

Далее при правлении царей Петра и Ивана Алексеевича (с 1682 г.) хор также имел в своем составе несколько подразделений: «певцы под управлением уставщика Федора Чекаловского именовались «партесниками» и, составляя хор царя Ивана, пели в Воскресенском соборе. Дьяки, возглавляемые уставщиком Петром Покровцом, назывались «старыми певчими». Из них был образован хор царя Петра, который пел в Спасском соборе. Наконец, во главе с Осипом Седым су-

---

<sup>63</sup> Название *крестовые дьяки* происходит «от службы «при крестах» или «крестовой» службы [63, с. 55].

ществовал еще один хор «партесного пения». До 1685–1686 г. его певцов называли париц и царевен «всех комнат крестовыми певчими». Это говорит о том, что как и ранее, хор Осипа Седого был предназначен для членов царского дома» [63, с. 12–13].

В конце XVII в. каждый из дворцовых хоров «стали расписывать в документах отдельно под именами членов царского дома. Наиболее крупными в 1690-е годы были хоры царей Ивана (24–20 дьяков) и Петра (21–26), а также их сестер Евдокии (19–17) и Натальи (8–15). У остальных – каждой из париц, Прасковьи Федоровны и Марфы Матвеевны, и совместно у царевен Анны Михайловны и Татьяны Михайловны – хоры не превышали 11–12 чел. С 1699 г. по указу Петра певчие дьяки умершего царя Ивана были «отставлены»; количество дьяков во всех других хорах (кроме хора самого царя) – ограничено до 12 чел.» [63, с. 13].

*Профессиональная певческая деятельность* государева и патриаршего хоров была многообразна. Как уже отмечалось, в первую и вторую станицу (называемые большими) государева и патриаршего хоров входили самые опытные певчие. В соборах по требованию церковного Устава они располагались на клиросах («крылосах», «ликах») следующим образом: первая станица на правом, а вторая – на левом. «Дьяки и подьяки остальных станиц занимали места, включая клиросы, в соответствии с той или иной частью службы и исполняемым песнопением» [63, с. 28]. Наряду с пением на правом и левом клиросах, певчие больших станиц (первой и второй) определенные песнопения исполняли «на сходе», «среди церкви». Нередко в особые торжественные праздничные службы хор государевых и патриарших певчих дьяков пели вместе. Н. П. Парфентьев замечает, что «как правило, это совершалось в те дни, когда Успенский собор в Кремле, где службу управлял сам патриарх, посещал царь. В подобных случаях государевы дьяки пели на правом лике, патриаршие – на левом. Так, при поставлении на патриаршество Филарета Романова (июнь 1619 г.) царю Многолетие на правом клиросе исполняли «царевы певцы», «новонареченному патриарху» на левом клиросе – патриаршие дьяки; 1 сентября 1621 г. в службе Новому лету «певчие государевы и патриарши пели антифоны по крылосом», 15 августа в праздник Успения также «певчие государевы пели на правом крылосе, а патриарховы пели на левом» [63, с. 28–29].

Ссылаясь на архивные источники, исследователь отмечает, что особенно разнообразными были служебно-певческие функции подьяков. Как и дьяки, они поют и на клиросах, и «на сходе», но также подьяки поют на амвоне, и за престолом, и перед царскими вратами собора. [63, с. 29].

Как патриаршим, так и государевым певчим дьякам в продолжении службы нередко приходилось «петь на ходу» с выходом в город – например, «во время общего шествия к реке для освящения воды в праздник Богоявления» и др. [63, с. 30].

Кроме пения в соборных службах государевы и патриаршие певчие XVI–XVII вв. также принимали участие в тетрализованых действиях и обрядах («чинах») особого рода – например, в действе «Хождение на осляти», совершаемое в Вербное воскресенье. В театрализованном «Пещном действе», разыгрываемом перед Рождеством, принимали участие, как правило, все дьяки и некоторые подьяки патриаршего хора. [63, с. 30–32]. Как государев, так и патриарший хор

принимал участие в церемониях, имевших общегосударственное значение. Однако, например, «в обряде коронации великого князя или царя, – как отмечает Н. П. Парфентьев – по-видимому, наиболее активная певческая роль отводилась митрополичьему (патриаршему) хору, так как действие совершалось в Успенском соборе московского Кремля» [63, с. 32]. В то же время «на царских бракосочетаниях пение поручалось в основном государевым певчим» [63, с. 33]. Во время обряда крещения новорожденных царевичей и царевен участвовали, «как правило, государевы и патриаршие дьяки первых станиц», а также и крестовые дьяки [63, с. 33]. Оба хора пели также во время «погребения лиц царской семьи и ее ближайших родственников» [63, с. 33].

Особым пением сопровождался Чин наречения и поставления главы русской церкви. «В феврале 1539 г. на посвящении в сан митрополита всея Руси Иоасафа пели обе станицы митрополичьих дьяков. <...> В дни поставления первого патриарха Иова (январь 1589 г.) ведущая роль в музыкально-певческом оформлении обряда была отведена патриаршему хору, в особенности певчим дьякам обеих станиц. <...> В поставление патриарха Филарета Романова заметную роль среди певчих играли и «царевы певцы» [63, с. 33–34].

Совместно пели государевы и патриаршие певчие и при освящении придворных церквей. Участвовали оба хора и в погребении патриархов – например, в таком особом обряде «принимал участие весь патриарший хор и большие станицы государевых дьяков. За чтение Псалтири и пение певцам в соборе или «на выносе» царь раздавал «из своих государьских рук» определенные каждой станице суммы денег» [63, с. 35].

Таким образом, профессионально-певческие функции государева и патриаршего хоров охватывали как богослужбное направление (церковные службы, обряды, действа), так и внебогослужбное (общественно-политические церемонии, торжественные приемы и обеды, светские обряды и праздники, дни памяти и др.).

Изучая проблему *социального происхождения и положения певчих* государева и патриаршего хоров, исследователи нередко обращают внимание, как на различия, так и на их сходство.

В частности, социальное происхождение певчих обеих хоров было различным – были здесь и выходцы из дворянства (московских и городских дворян), представители посадского населения, а также и из среды духовенства («как правило, дети протопопов, попов, дьяконов, соборных ключарей») [63, с. 97]. Причем интересно, что поступление в частности «служилых людей-дворян в певчие дьяки не было случайностью. Их деятельность в хоре рассматривалась как один из видов государственной службы. При назначении окладов за ними сохранялись их поместья и крестьяне» [63, с. 95].

Певчих обеих хоров объединяла не только близость сословного, но и служебного положения – певцы хоров государевых и патриарших певчих дьяков и подьяков считались служилыми людьми, т. е. своего рода чиновниками. При этом, например, Н. П. Парфентьев, все-таки отмечает некоторые отличия их социального статуса.

Подробно рассмотренная вся совокупность различных данных о певчих («профессиональная деятельность, принципы комплектования, система окладов, правовое положение»), позволила ученому сделать вывод, что «государевы пев-

чие дьяки входили в категорию придворных светских служилых людей» [63, с. 99]. В то же время патриарших певчих он квалифицирует «как особую категорию «полусветских» служилых людей, занимавших некое среднее положение между духовенством и служилыми чинами Патриаршего двора. Причем подьяки сохраняли большую близость к духовенству, чем дьяки» [63, с. 100]. Относительно придворных крестовых дьяков, исследователь считает, что они занимали «сходное с патриаршими певцами положение в обществе» и в связи с «изменением во второй половине XVII в. их служебных функций, фактическим слиянием последних с профессиональными обязанностями государевых певчих дьяков, крестовые дьяки по своему социальному статусу, вероятно, почти сравнялись с царскими певцами» [63, с. 100].

Наряду с этим ученый замечает, что «свидетельством общей близости сословного и служебного положения певчих центральных хоров является перевод певцов из одного хора в другой. В частности, в марте 1632 г. из государева хора в патриарший был переведен дьяк Первый Юрьев, а с сентября 1636 г. он вновь служил в царском хоре. Государевыми певчими дьяками становились и подьяки, например, Василий Матвеев (1683 г.), Михаил Колмогорец (1690 г.) и др. В пользу заключения, что певчие главных хоров России XVI–XVII вв. относились или были близки к категории светских служилых людей, говорит и то, что выбывая из хоров, они часто поступали (переводились) на такие должности или чины в государственном аппарате, как думные и приказные дьяки, подьячие, дети боярские и т. п. Так, 23 октября 1640 г. патриаршему певчому дьяку Леонтию Михайлову приказывалось быть «в детех боярских» Патриаршего двора; в 1682 г. крестового дьяка Кирилла Семенова пожаловали в дворяне «по московскому списку», а уставщика государева хора Павла Остафьева – в думные дьяки; крестовый дьяк Зосима Алексеев из хора царевны Евдокии «с сестрами» в 1689 г. был переведен «в подьячие в Оптеку» [63, с. 100].

Отмечая близость сословного и служебного положения певчих центральных хоров, Н. П. Парфентьев однако отмечает, что *материальное положение* певчих и их семей было далеко не одинаковым – «певческому делу себя посвящали от владельцев поместий или торговых лавок до посадских тяглецов. Имели певцы и различные оклады; некоторые вообще числились в безокладных» [63, с. 107].

Кроме того, как отмечает исследователь, «если сравнивать положение певчих государевых с положением певчих патриарших, то нетрудно заметить, что первые имели преимущества перед вторыми, причем не только правовые. Государевым дьякам было установлено больше видов жалованья и выдавались большие оклады. В тех случаях, когда оба хора должны были петь вместе, царские певцы занимали более почетное место (в храме, например, – правый клирос), нежели патриаршие, что в условиях средневекового этикета со всей определенностью указывало и на соотношение между ними в общественном положении» [63, с. 98].

Несмотря на имевшие место различия государева и патриаршего хоров, оба хора занимали привилегированное положение в обществе, что позволяло им обеспечивать свои семьи всем необходимым. Опыт и традиции певческой профессии нередко передавался по наследству от отцов к детям.

Певчие государева и патриаршего хоров Руси происходили из самых разных частей государства, многие пели раньше в составе певчих коллективов местных

архиереев. Это свидетельствует о том, что пополнение хоров происходило благодаря зачислению певчих из различных местных профессиональных хоров. Нередко пополнение хоров происходило и благодаря поступлению детей и родственников певчих дьяков государева и патриаршего хора. Архивные документы подтверждают наличие в составе хоров молодых и малолетних певчих: «например, в 80-е гг. XVII в. в подьяки Андрей Никитин был принят в возрасте 8 лет, Алексей Игнатъев – 9 лет» [63, с. 122].

Высокий уровень профессионализма государевых и патриарших певчих обеспечивался отлаженной системой обучения молодых певчих, передаче знаний и опыта от старших к младшим поколениям певцов. Н.П. Парфентьев обращает внимание на интересный случай, приведенный в документах 1617 г., когда «учили петь маленьких певчих дьяков» сразу несколько человек – большой станицы низовщик Иван Федоров и вершник Богдан Кипелов и второй станицы вершник Иван Семионов и демественник Постник Степанов» [63, с. 43–44]. Ученый предполагает, что «вероятно, это связано с тем, что тогда «строчное» многоголосие только начало широко входить в репертуар хоров, поэтому для обучения молодых дьяков потребовались усилия нескольких мастеров, «специализировавшихся» на пении определенных партий-«строков»; в дальнейшем же многие певцы центральных хоров владели всеми голосовыми партиями и в полном объеме репертуара. Очевидно, из них и назначались учителя пения» [63, с. 44].

Профессиональные певчие хоров средневековой России отличались не только певческой, но и общей образованностью. Нередко «певчий дьяк или подьяк выступал в роли писца-книжника, составителя документов (челобитные, сказки, ставленнические дела) и т. д.» [63, с. 106]. Потребность в грамотных певчих-писцах особенно возросла в последней четверти XVII в., когда с переходом на истиноречие активизировался процесс по переводу певческих книг, а также в связи с переводом их на нотолинейное письмо. Безграмотность певцов в профессиональных хорах считалась большой редкостью. Например, как исключение из общих правил Н.П. Парфентьев приводит следующий пример: «в 1674 г. в шестую станицу патриарших подьяков был взят малолетний Матвей Яковлев. Вместо него за жалованье расписывались другие певцы, указывая, что сам он «писать не умеет». Только с января 1683 г. появились его росписи» [63, с. 122].

Малолетние певчие, находясь в хоре, приобретали здесь не только певческие навыки, но и обучались и другим различным наукам. В частности, «с 80-х гг. XVII в. молодых певчих стали специально обучать иноземным языкам. По патриаршему указу от 17 июня 1681 г. при Книгопечатном дворе «гречанин» Мануил Мендилинский учил подьяков и других учеников «греческому языку книжному», причем «безродным» ученикам давалось содержание по 3 деньги на день. В 80–90-е гг. певцы осваивали и ораторское искусство. Многие годы праздничным «орациям» их обучал один из видных представителей русской интеллигенции XVII в. справщик Печатного двора Карион Истомино» [63, с. 106].

Таким образом, рассмотрение разнообразной деятельности государева и патриаршего хоров позволяет убедиться в том, что *эти певческие корпорации в XVI–XVII вв. являлись высокопрофессиональными певческими центрами, игравшими важную роль в процветании богослужебного пения Древней Руси и несущими высокую духовную миссию в развитии древнерусской певческой культуры.*

### Вопросы для самоконтроля

- 1) Назовите виды профессиональной деятельности древнерусских мастеров пения.
- 2) В чем различие должностной деятельности гимнографа, мелода и распевщика.
- 3) В чем различие должностной деятельности доместика, канонарха и головщика.
- 4) Назовите имена выдающихся древнерусских распевщиков Новгородской певческой школы.
- 5) Назовите имена выдающихся древнерусских распевщиков Московской певческой школы.
- 6) Назовите имена выдающихся древнерусских распевщиков Усольской певческой школы.
- 7) Каковы точки зрения современной науки о дате возникновения хора Государевых певчих дьяков и хора Патриарших певчих дьяков.
- 8) В чем различие профессиональной певческой деятельности певческих корпораций в XVI–XVII вв. – государева и патриаршего хоров.
- 9) Особенности структурного состава государева и патриаршего хоров.

### Рекомендованная литература

*Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – С. 76–79, 82–93.

*Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 1: Сущность, система и история. – С. 236–246, 351–354, 411–416.

История русской музыки: в 10 т. / Ю.В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1983. – Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века. – С. 137–140.

*Крестьянин Ф.* Памятники русского музыкального искусства. В 12 вып. / Ф. Крестьянин; публ., расшифровка, исслед. М. В. Бражникова. – Москва: Музыка, 1974. Вып. 3: Стихиры. – 248 с.

*Мартынов В. И.* История богослужбного пения: учеб. пособие / В. И. Мартынов. – Москва: Изд-во РИО Федер. арх: Русские огни, 1994. – С. 43–49, 113–118, 162–171.

*Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков: Государевы певчие дьяки и подьяки / Н. П. Парфентьев – Челябинск: [б. и.], 1991. – С. 3–17, 28–124.

*Парфентьев Н. П.* Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности / Н. П. Парфентьев // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. – Новосибирск, 1985. – С. 52–69.

*Серегина Н. С.* Стихиры митрополиту Петру «творения» Ивана Грозного / Н. С. Серегина // Древнерусская певческая культура и книжность: сб. науч. тр. – Ленинград, 1990. – Вып. 4. – С. 69–80.

*Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства: музык. материал с ист.-теорет. коммент., ил. / Н. Д. Успенский. – 2-е изд., доп. – Ленинград: Музыка, 1971. – 354 с.

## **Глава 7. Певческая культура русского старообрядчества. История, традиции и современность**

*История и причины возникновения старообрядчества – религиозно-духовного движения середины XVII века и его роль в истории русской певческо-хоровой культуры.*

*Духовные и административные центры старообрядчества и их вклад в развитие старообрядческих певческих традиций. Основные направления и течения в старообрядческом движении.*

*Богослужебно-певческие традиции старообрядческой церкви: поморские и гуслицкие рукописи старообрядческих согласий, их особенности и различия.*

*Пение «по навевке» – специфическая устная певческая традиция старообрядческого богослужения.*

*Особенности исполнительских традиций старообрядческого хора.*

### **История и причины возникновения старообрядчества**

Религиозно-духовное движение – *старообрядчество* возникло в России в середине XVII века. Появление его было связано с решениями Соборов Русской Православной церкви 1656, 1666, 1667 гг., которые узаконили нововведения в церковном обряде, выдвинутые в ходе реформ патриарха Никона и одобренные царем Алексеем Михайловичем. Наряду с нововведениями в обрядовую сторону богослужения, никоновские реформы (начавшиеся с 1652 г., сразу же после вступления Никона на патриарший престол) затронули важную для староверов составляющую церковной службы – произношение богослужебного слова, меняющего, по их мнению, его сакральный смысл. В результате никоновские реформы, начавшиеся с активной переработки и перевода богослужебных текстов и непосредственно отразившиеся на церковном пении и чтении, привели к трагическому явлению, именуемого в истории церкви *расколом*.

После окончательного принятия соборных постановлений сторонники древнего церковного обряда были осуждены и на них были наложены так называемые «клятвы» – запреты на дальнейшую деятельность. В 1685 г. были обнародованы «12 статей» царевны Софьи, согласно которым «люди, придерживающиеся старых церковных обрядов, подлежали уголовному преследованию и наказаниям: их можно было жечь в срубе, казнить «смертию», бить кнутом, ссылать в дальние города, наказывать батогами и кнутом» [24, с. 17]. По мнению Н. Г. Денисова 1685 г. «фактически можно считать началом собственно истории старообрядчества. С этого времени приверженцы древних обрядов официально оказались вне закона по отношению к Церкви и государству. В конце XVII – начале XVIII века происходит разделение старообрядцев на два основных течения – поповцев и беспоповцев, а в дальнейшем – на множество так называемых «согласий» [24, с. 17].

Нанесенный удар по сторонникам старой веры рассеял их по всему миру: некоторые образовали поселения в России – в лесах, скитах, болотах и пещерах, другие за ее пределами – от Европы и Азии до Америки.

Драматические события истории старообрядчества (или раскола) и его трагические последствия, сопровождавшиеся уничтожением, гонениями и преследованиями борцов «за древнее благочестие», за «старую веру», разделили некогда

единых православных верующих Древней Руси на два погивоположных лагеря – староверов и новообрядцев (никонианцев).

Долгое время тема раскола находилась под запретом либо под жестким контролем цензуры со стороны государства и господствующей церкви. Официальное учреждение единоверия в 1800 г. при царствовании Павла – Единоверческой церкви, допускающей богослужение по старому обряду, но имеющей подчинение Св. Синоду – не могло примирить сторонников «старой» и «новой» веры и не могло разрешить трагедийную проблему раскола.

Вместе с тем, в 1840-х гг. А. Ф. Писемский писал: «кто не знает раскола в России, тот не знает совсем народа нашего» [Цит. по: 24, с. 6]. Тема эта не могла не волновать общество, и была отражена во многих творениях отечественной культуры XIX – начала XX в. В частности, она вдохновляла писателей – И. С. Лескова («Запечатленный ангел»), П. И. Мельникова-Печерского («В лесах»), И. А. Бунина («Чистый понедельник»); художников – В. И. Сурикова («Боярыня Морозова»); музыкантов – Н. А. Римского-Корсакова («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), М. П. Мусоргского («Хованщина»). Заметим, что интерес к старообрядцам в отечественной культуре не угасает и сегодня – достаточно вспомнить оперу Родиона Щедрина «Боярыня Морозова» (2006), издание в серии литературных памятников житийной литературы – «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие сочинения» (2012), также издание «Житие протопопа Аввакума. Житие инока Епифания. Житие боярыни Морозовой» (1994). Особый интерес вызывает также и старообрядческая дораскольная иконопись и др.

17 апреля 1905 г. произошло долгожданное и выстраданное событие – Николай II издает Указ «об укреплении начал веротерпимости», легализовавший богослужение по старому обряду. В связи с этим началось так называемое «распечатывание алтарей» и деятельность старообрядческих общин оживилась: стали выпускаться старообрядческие журналы, издаваться учебные пособия для овладения пения по крюкам, проводиться концерты известных старообрядческих хоров и др. Благодаря этой активной деятельности, как писал известный представитель старообрядцев Я. А. Богатенко, «русское общество как будто бы *открыло* в своей среде целую обособленную нацию, самостоятельную и своеобразную, о существовании которой оно знало только понаслышке» [Цит. по: 24, с. 6].

Действительно, в начале XX в. было настоящим открытием то, что, несмотря на тяжелые испытания, старообрядчество сохранило и продолжало развивать традиции древнерусской культуры: традиции полемической литературы и книжности, рукописную и старопечатную книжность, иконопись, традиции церковного пения и чтения, а также народные промыслы, искусство медного литья и др. Как подчеркнул на Съезде старообрядцев в 2003 г. о. Леонтий Пименов, 1905–1918 гг. (особенно до 1914) были периодом расцвета старообрядчества – храмовиздательства, богословия, книгоиздательства, иконописи, церковного пения. В частности, широкую известность приобрели старообрядческие хоры: в Москве хор Рогожского храма под управлением Якова Богатенко, Морозовские хоры под управлением П. В. Цветкова, в Петрограде хор Громовской общины под управлением дьякона Харлампия Маркова, в селе Стрельниково Костромской губернии хор в 100 человек под управлением священника Григория Лакомкина (потом епископа Геронтия) [66, с. 22].

В советский период старообрядчество вновь ожидали потрясения, связанные с антирелигиозной политикой, проводимой в России после революции 1917 г. и затронувшей все религиозные конфессии, включая и старообрядцев. Если в 1927 г. еще удалось провести Собор Старообрядческой церкви, собравший 30 епископов, то в ходе репрессий 1928–1938 гг. старообрядчество понесло тяжелейшие утраты – например, в 30-е гг. в Ленинграде легальная деятельность старообрядцев-поповцев была полностью уничтожена и приостановлена почти на полвека.

Со второй половины XX в. интерес к старoverам возобновился – в том числе и в научно-исследовательских работах. Особое внимание привлекала старообрядческая певческая культура, сохранившая рукописную письменную и устную традицию древнерусского пения. Опыт изучения ее был заложен еще в XIX – начале XX вв. в трудах Д. В. Разумовского, В. М. Металлова, и особенно С. В. Смоленского; позднее – Э. Кошмидера, И. А. Гарднера, и продолжен Т. Ф. Владышевской и др. В 1970–1980 гг. старообрядческое пение как важная составляющая отечественной культуры, привлекало внимание ученых различных профессий – историков, филологов, лингвистов, фольклористов и др. Изучалось оно с различных профессиональных позиций, которые не могли однако не учитываться и музыковедами-медиевистами. Наряду с изучением документальных материалов и певческих рукописей, перед ними открывалась возможность комплексного исследования древнерусского певческого искусства.

Современные исследователи начала XXI века предлагают новые подходы в изучении старообрядческих певческих традиций. Например, одному из локальных центров старообрядчества – «Стрельниковскому хору Костромской земли» полностью посвящена отдельная монография Н. Г. Денисова [24]. В частности, в ней автор «впервые рассматривает старообрядческую певческую культуру не как один из источников в изучении древнерусского пения, а как *самостоятельную культуру*, требующую отдельного исследования – в синхроническом аспекте» [24, с. 16].

Новым подходом сегодня является необходимость изучения музыкальной культуры Древней Руси на пересечении различных сфер научного знания – религиозного, философского, искусствоведческого, музыковедческого и др. Например, как замечает Е. Г. Мещерина, «констатацией изменений, происшедших в русской музыкальной культуре в XVII–XVIII вв. занимались почти все исследователи знаменного пения. Вместе с тем причины, приведшие к этим изменениям, никогда не раскрывались во всем их объеме и многообразии. Обычно называлась какая-либо одна из них (влияние юго-западных православных братств, увлечение западноевропейским искусством, «обмирщение» религиозной жизни и др.)» [48, с. 264]. Например, автор предлагает рассматривать причины угасания музыкальной культуры Древней Руси в XVII в. учитывая различные профессиональные интересы – с позиций не только музыковедческих, филологических, исторических, но в том числе и религиозных. В частности, Е. Г. Мещерина объясняет процесс угасания музыкальной культуры Древней Руси в XVII в. действием целого комплекса причин. Среди них: «решающая роль трагедии церковного раскола середины XVII века в осуждении средневекового искусства», «процессы демократизации в искусстве и начало распада средневекового канона», «агрессивность полемического обоснования барочной эстетики и ее поддержка

правлящей элитой», «изменение вкусов и стремление к техническому удобству и доступности», «социальное положение певчих как причина утраты вкуса к древнему мелосу», «использование новых приемов для «усовершенствования» знаменного пения», «несовместимость основ барочной и знаменной музыкальных систем», «влияние Католической Церкви и униатов», «личное участие царя и Патриарха в развитии многоголосного пения», «утрата высокодуховных традиций исихазма» [48, с. 264–287].

Таким образом, *старообрядческое пение, признается сегодня неотъемлемой частью истории отечественной культуры. Оно привлекает внимание специалистов различных областей знания и требует дальнейшего комплексного изучения.* Далее остановимся подробнее на знакомстве с пением старообрядцев.

### **Духовные и административные центры старообрядчества и их вклад в развитие старообрядческих певческих традиций**

Какую роль играло богослужбное и мирское пение в жизни старообрядца? Как оно развивалось, несмотря на их нелегальное существование на протяжении нескольких веков (середина XVII – начало XX)? Об этом можно судить по деятельности основных духовных и административных центров, которые получили известность благодаря именно певческому искусству. В этих центрах сохранились и продолжали развиваться старообрядческие певческие традиции и «значение их распространялось на целые согласия, большие географические пространства, многие десятилетия и даже столетия» [24, с. 18].

В монографии Н. Г. Денисова, на основе различных источников и исследований, представлена информация об основных певческих центрах старообрядцев поповцев: *Ветка и Стародубье, Керженец, Иргиз, Гуслицы, Рогожское*. Остановимся на них кратко.

*Стародубье и Ветка* – один из первых центров старообрядцев поповского направления. Стародубье – местность вокруг г. Стародуба, в настоящее время объединяющая несколько городов и селений Брянской, Черниговской, Гомельской областей. «Ветка – остров на р. Сож, а также слобода, основанная старообрядцами в 1685 г. неподалеку от г. Гомеля и получившая свое прозвание по имени острова. В дальнейшем Веткой стала называться вся обширная местность, населенная старообрядцами. <...> К нач. 18 в. Ветка сделалась средоточием старообрядцев-поповцев. Здесь было до 40000 жителей, появились и монастыри, мужские и женские» [Цит. по: 24, с. 19]. На Ветке существовала своя школа иконописи, «здесь же началась практика переписывания певческих книг, сложились свои особенности почерка крюков, оформления цветных заставок, наконец, здесь был создан свой «ветковский роспев» <...> В Клинцах действовала знаменитая в старообрядчестве типография, из которой книги расходились по всем уголкам России» [24, с. 19].

*Керженец* – имя реки Горьковской области, впадающей в Волгу. «К концу XVII века на Керженце существовало до ста обителей мужских и женских. При Петре I началось разорение их» [Цит. по: 24, с. 20]. «В истории старообрядчества этот центр известен больше всего по романам П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». <...> Керженец не славился как певческий центр, хотя существуют рукописи, в которых встречаются песнопения, имеющие указание: «скитского

перевода» или «творение керженских роспевщиков»; «керженского типаца напев» [24, с. 20].

*Иргиз* – «местность в степном левобережье Волги, вдоль р. Б. Иргиз (ныне Саратовская область), где по манифесту императрицы Екатерины II от 4 декабря 1762 г. было разрешено свободно поселяться и отправлять богослужение возвращавшимся из Польши старообрядцам (в основном выходцам с Ветки) [Цит. по: 24, с. 20]. «Из всех исторических очагов старообрядчества Иргиз был знаменит именно как певческий центр с высокой культурой исполнения, культивировавшим демественный роспев. Помимо этого, здесь был создан свой «иргизский роспев», Херувимская песнь «иргизского роспева» и в настоящее время поется почти во всех старообрядческих общинах. Существуют целые рукописные сборники с подборкой большого количества песнопений под наименованием «иргизского роспева». Музыкально-стилистические особенности этого роспева пока не изучены в достаточной степени. <...> Судьба этого центра плачевна. Он был разгромлен в первой половине XIX в. по указанию императора Николая I» [24, с. 20].

*Гуслицы* – один из главных певческих центров старообрядчества. «Гуслицы – старинное название обширной местности в подмосковной Мещере. <...> В Гуслицах – с конца XVIII по XX в. целые династии старообрядцев в многочисленных селах занимались перепиской певческих рукописей. <...> Крупные собрания гуслицких рукописей есть во всех ведущих библиотеках нашей страны. В Гуслицах всегда действовали храмы и моленные дома, даже в годы суровых гонок. Здесь осуществлялось и обучение пению» [24, с. 21].

*Рогожское* – с конца XVIII века и по настоящее время главный центр старообрядчества, находящийся на территории Рогожского кладбища в Москве. Возникновение его относят к 1771 г., когда во время эпидемии чумы, по повелению Екатерины II для захоронения старообрядцев было отведено отдельное место за Рогожской заставой, где затем стали строиться церкви, богадельни, кельи, став духовным пристанищем старообрядцев-богомольцев. «Рогожское оставалось одним из немногих очагов в старообрядчестве, в котором никогда не прерывалась богослужебная практика, в том числе и певческая. Рогожское всегда являлось певческим центром. С ним связана деятельность выдающихся знатоков пения XIX – начала XX в. – М. Д. Озорнова, И. А. Фортова, Я. А. Богатенко, которые были руководителями хоров, создателями певческих Азбук, преподавателями знаменного пения. Конфискованная в 1918 г. из Рогожской общины библиотека рукописей и книг (в том числе певческих) составляет широко известный в научной среде Фонд № 247 Российской государственной библиотеки. Именно на Рогожском во второй половине XIX в. зародился знаменитый в старообрядчестве Морозовский хор. В начале XX столетия здесь проходили старообрядческие Соборы и съезды, на которых обсуждались вопросы церковно-певческого искусства» [24, с. 21].

Помимо перечисленных основных духовных и административных центров старообрядческой певческой культура существовала и во многих «локальных очагах», которые имели свои местные особенности, где также существовали традиции старообрядческого пения и создавались высокопрофессиональные коллективы. Одному из них – «Стрельниковскому хору Костромской земли», как указывалось выше, посвящена монография Н. Г. Денисова. В ней автор отмечает, что «в настоящее

время в нашей стране (с 1991 г. – в странах СНГ) действует более 250 общин белокрыницкого согласия и около 90 общин беллопоповского согласия<sup>64</sup>», в число которых входят только «регулярно действующие общины с населением, целиком придерживающимся традиций древнего Православия» [24, с. 121].

При всем разнообразии многочисленных старообрядческих общин и многоликости певческих традиций их пение имеет общие типологические черты. Изучив пение старообрядческих общин Поволжья, Москвы, юго-западной и южной части России, Н. Г. Денисов приходит к выводу: «Старообрядческая Церковь имеет культуру профессиональную, культуру письменную. В типологическом отношении она едина. Тем не менее, разные исторически сложившиеся регионы имеют свои особенности. Конечно, эти отличия не нарушают типологического единства самого материала, не сопоставимы с местными отличиями в фольклорном материале, хотя локальная специфика все-таки есть» [24, с. 122].

Далее остановимся на рассмотрении наиболее известных и характерных особенностей старообрядческого пения.

### **Богослужбно-певческие традиции Старообрядческой Церкви. Поморские и гусличские рукописи старообрядческих согласий**

Исследовательский интерес музыкальной медиевистики к старообрядчеству первоначально был вызван двумя причинами. *Одна* из них была связана с пониманием археологической ценности и необходимости изучения рукописного певческого наследия, бережно хранившегося в старообрядческих общинах. *Вторая* – пониманием особой ценности непрерывающейся со времен Древней Руси живой звучащей традиции церковного и мирского пения, наполнявшего жизнь старообрядца и в праздники, и в будни. Не передающиеся при письменной записи особенности манеры исполнения – артикуляционное произношение текста, темпоритм, фразировка, нюансы пения – привлекало внимание исследователей, стремившихся записать старообрядческое пение и с помощью расшифровки фонограммы проникнуть в тайны древних певческих традиций.

На ценность использования фонограммы «живого» исполнения при изучении старообрядческого пения указывала, в частности, Т. Ф. Владышевская, создавшая в 70-е гг. XX в. в Московской консерватории целую фонотеку записей древнерусского пения. Она замечала, что «ни одна даже очень развитая нотация не может быть адекватна живому исполнению. Особенно это касается крюковой нотации,

---

<sup>64</sup> «Белокриницкое согласие – наименование старообрядцев, приемлющих белокрыницкую иерархию. Белокрыницкая иерархия – иерархия Старообрядческой церкви, восстановленная в полноте трех священных чинов (диаконовство, пресвитерство и епископство) в 1846 г. в с. Беляя Криница (ныне Черновицкая область Украины, в то время – территория Австрийской империи) путем присоединения к старообрядчеству митрополита босно-сараевского Амвросия. В России официальное название этой Церкви – Русская Православная Старообрядческая Церковь. Главой Церкви является митрополит, носящий титул – Московский и всея Руси. <...>. Беллопоповское согласие – официальное название конфессии «Церковь Древлеправославных Христиан – Старообрядцев». Религиозно-административный центр с 1963 г. находится в г. Новозыбков Брянской области. Оба направления (белокрыницкое и беллопоповское) до середины XIX в. представляли единое *поповское* согласие. Когда в 1846 г. образовалась белокрыницкая иерархия во главе с митрополитом Амвросием, часть поповцев не признала ее. Они продолжали принимать священников от господствующей Церкви, т. е. безглых попов, отсюда и название – «беллопоповцы». В 1923 г. и они образовали свою иерархию. <...>» [24, с. 189].

обобщенной и в значительной мере условной, многое в ней передавалось устным путем от учителя к ученику. Живая певческая практика раскрывает характер исполнения знаменного пения, его ладовые и ритмические особенности, а также жанры, принадлежащие к исключительно устной традиции, не зафиксированной в рукописях, например чтение нараспев. Пение старообрядцев является единственным источником, сохранившим этот древнейший тип распева» [17, с. 240].

Оба способа – изучение рукописного материала и сравнение его с записью «живого» звука – продолжают применяться учеными и по сей день.

Исследование старообрядческих певческих рукописей, используемых в богослужбной практике, выделило среди них два вида: 1) более ранние *беспомятые раздельноречные рукописи*, продолжающие певческие традиции XV–XVI вв. – распространены в певческой практике старообрядцев-беспоповцев; 2) более поздние, *истинноречные рукописи*, отражающие певческие традиции второй половины XVII в. – характерны для певческой практики старообрядцев поповцев.

Особый интерес у исследователей вызывают рукописи беспоповцев, сохраняющие хомонию, традиции раздельноречного пения. Например, отмечается, что «их тексты имеют певческую специфику, в них оглашаются твердые и мягкие знаки, как в середине, так и в конце слов (это явление иногда также именуется хомонией)» [17, с. 241]. Привлекает внимание и оформление беспоповских рукописей, учитывая которое ученые определяют их происхождение и место изготовления. Так, например, «поморские рукописи, которые были написаны на Выге или в Поморье, отличаются большой изысканностью, они в основном небольшого размера, с витиеватым барочным орнаментом, с изображением цветов, птиц, морочки в теплых густых тонах (зеленый, вишневый с золотом)» [17, с. 241].

В истинноречных рукописях старообрядцев-поповцев произношение текста в пении не отличается от произношения его при чтении – в связи, с чем эти тексты принято называть *наречными*, а пение по таким рукописям «*наречным пением*» или «*пением на речь*». Рукописи поповцев содержат киноварные пометы и признаки, поясняющие звуковысотность, метроритмические особенности и характер исполнения. Истинноречные рукописи отличаются от раздельноречных поморских рукописей и своим оформлением. Как подчеркивает Т. Ф. Владышевская, «в оформлении певческих книг поповских согласий можно выделить одно господствующее направление – гуслицкие рукописи, хотя встречаются и другие, менее самостоятельные типы рукописей – например, поволжские, ветковские, сибирские. Гуслицкие рукописи ярче, крупнее поморских. В их орнаменте искусно сочетаются яркие цвета: красный, желтый и синий, они обильно снабжены колоритными заставками, буквицами. В гуслицких рукописях есть миниатюра, изображающая Иоанна Дамаскина – богослова и гимнографа, создателя системы осмогласия» [17, с. 242]. Высокий художественный уровень гуслицких певческих рукописей и искусство создания с них новых списков сохранялось вплоть до начала XX в. и стало приходить в упадок в связи с началом Л. Ф. Калашниковым печатным изданием певческих рукописей. Однако «гусликами было создано такое количество рукописей, что до сих пор они имеются практически во всех уголках земли, где живут и молятся старообрядцы» [24, с. 21].

Из многих фонограмм, сделанных Т.Ф.Владышевской, как лучший образец пения старообрядцев двух направлений – беспоповцев и поповцев она выделяет

пение «беспоповцев Рижской Гребенщиковской общины и поповцев Нижегородской Бугровской (Горьковской) общины, известных по книгам П. И. Мельникова-Печерского, центр которых был в Нижнем Новгороде. Хоры этих общин имеют опытных и грамотных певцов, знающих крюковую нотацию. Обе общины характеризуют старинные традиции, не прерывавшиеся с XVII в. Беспоповцы Рижской общины отражают новгородские традиции, связанные с Соловецким монастырем, имевшим большое влияние в северных районах: Архангельской области, Поморье. Традиции Нижегородских старообрядцев близки к московским» [17, с. 242].

Специфика пения беспоповцев (в основном поморцев, федосеевцев, скрытников, филипповцев), а также, как отмечают исследователи, и некоторых поповских согласий, объясняется особенностями произношения и лингвистическими нюансами текста. В нем сохраняется связь с системой произношения, существующей в древности, так называемой «*архаической системой произношения церковно-славянского текста*» или «*литургическим произношением*» (термин Б. А. Успенского). Т. Ф. Владышевская замечает, что «старообрядцы, придерживающиеся в чтении старинного литургического произношения, и в пении, как правило, сохраняют особое, архаическое интонирование» [17, с. 248]. Суть «*архаического интонирования*» (термин Т. Ф. Владышевской) заключается в том, что «оно связано с неуказанными в рукописях интонационными отклонениями от обиходного звукоряда», регулярность которых может быть выражена системой, названной автором «*целостной системой архаического интонирования*» [17, с. 248].

Благодаря этим отклонениям (например, характерным для третьего гласа), в обиходный двенадцатиступенный звукоряд «вводятся дополнительные звуки, расширяющие его, и если их систематизировать, то они составят еще один обиходный звукоряд, расположенный выше основного» [17, с. 248]<sup>65</sup>. Таким образом, в одном песнопении, можно услышать как попевки, содержащие фа и си бемоль (основного обиходного звукоряда), так и другие, содержащие фа диэз и си (отклонения от основного обиходного звукоряда). Как подчеркивает исследователь, «сами старообрядцы, даже наиболее грамотные певцы, исполняя песнопения этого гласа, не различают особенностей его интонирования. Впитав с детства эти напевы, их ладовые особенности, они почти не замечают этих отклонений, которые передаются устным путем» [17, с. 248].

Для системы архаического интонирования были характерны и другие виды его проявления, связанные с понижением некоторых участков обиходного звукоряда, на которые указывает Т. Ф. Владышевская. Например, «в знаменных песнопениях иногда встречаются транспозиции небольших отрывков песнопений на тон вниз, <...> в крюках в момент транспозиции ставится условный знак – крыж (крест), который означает, что с этого места напев должен быть транспонирован» [17, с. 251].

Перечисленные виды ладовых отклонений, характерные для ограниченного круга попевок, не являлись случайной ошибкой в пении и не были проявлением

---

<sup>65</sup> Напомним, обиходный двенадцатиступенный звукоряд состоит из четырех согласий – простого – ут, ре, ми; мрачного – ут, ре, ми; светлого – фа, соль, ля; тресветлого – фа, соль, ля (см. Приложение – Рис. 2).

какой-либо одной местной традиции. Они были присущи устной традиции пения старообрядцев различных согласий, проживающих в различных географических регионах, не сообщающихся друг с другом. Их следует отличать от иной певческой традиции старообрядцев – «пению по напевке», отражающей местные особенности устного пения, присущие локальной старообрядческой общине.

«*Пение по напевке*» – специфическая устная певческая традиция старообрядческого богослужения, сложившаяся в той или иной общине. Называется она старообрядцами по-разному – «напевка», «пение по напевке», «роспев напевка», «пение на память», «по погласке» и др.

Значимость «напевки» в изучении старообрядческого пения определяется тем, что о ней много дискутировали как сами старообрядцы, так и исследователи древнерусского пения, упоминавшие о ней как о явлении, требующем особого внимания. Впервые эта певческая традиция была специально изучена в исследовании Н. Г. Денисова, на которое мы и будем опираться [24]. Рассмотренные автором различные аспекты «напевки» – история ее возникновения, репертуар, особенности использования в современной богослужбной практике различных местных общин, а также сравнение устной редакции «напевки» с ее зафиксированными в книгах версиями, – позволило ученому доказать не только важность и необходимость этой певческой традиции в старообрядческом пении, но и ее особую роль в древнерусской певческой культуре в целом.

Каковы характерные особенности «пения по напевке»?

Роль «напевки» в богослужении старообрядцев весьма опутима. Ее следует отличать от ранних форм древнерусского певческого искусства «пения на подобен» и «самогласного пения», являющихся другой отдельной традицией, использующейся в старообрядческом устном пении.

«Пение по напевке» образует в певческой культуре старообрядцев целый пласт песнопений, поющих изустно – не по крюковым книгам или напевом, слегка отличающимся от них. В частности, «напевкой» поется «большое количество ирмосов, весь пасхальный канон, а также образцы других жанров: «Свете тихий», Великое славословие, «Единородный Сын» и т. д.» [24, с. 195]. «Напевка» охватывает песнопения почти всех богослужбных книг старообрядцев: Ирмосы, Обиход, Триодь Постная и Цветная, Октай, Обедница, Праздники, Трезвонны. Как подчеркивает Н. Г. Денисов, в современном старообрядческом богослужении «пение по напевке» «представляет собой пласт *чисто устного пения*. В общинах, где есть хоры с певцами, грамотно владеющими крюковой нотацией, песнопения, принятые петь «напевкой», так и исполняются, независимо от того, имеют ли они в певческих источниках письменную версию или зафиксированы в богослужбных книгах только в виде текста. Когда исполняемое «напевкой» песнопение имеет письменную версию, оно, тем не менее, воспроизводится в своей устной редакции, даже тогда, когда письменный источник находится непосредственно перед глазами певцов» [24, с. 221].

«Напевка» непосредственно отражает традиции одной конкретной старообрядческой общины – здесь она складывается на основе музыкального вкуса певцов, уровня их культуры. По мнению Н. Г. Денисова, ««напевка», устная версия – это музыкальный язык общины, на котором мыслят и певцы, и прихожане.

Все для них является родным в этих напевах: темп, долгота звуков, опевание опорных звуков, каждый мелодический оборот и т. д.» [24, с. 356].

Как характерная особенность пения местной певческой общины «напевка» была препятствием для певцов, пришедших из другой общины, даже очень грамотных, знающих крюки. «Бывали случаи (и они не редки), – как писал Я. Богатенко – когда вновь поступившие *по целому году* не могли привыкнуть к особенностям местного напева и покорно и терпеливо вслушивались в их извилистые, неподдающиеся памяти, переходы... а через некоторое после этого время, сменив почему-либо свое место служения, – *уже в другом* храме снова так же покорно и терпеливо вслушивались и запоминали *здесьнюю* «напевку», непохожую на прежнюю» [Цит. по: 24, с. 199–200].

О причинах и времени возникновения этой певческой традиции – до раскола или после него – исследователи пока не могут дать однозначного ответа. Среди старообрядцев считается, что она возникла внутри старообрядческой культуры в XVII–XIX вв. – в годы гонений, когда богослужение совершалось тайно, и общение староверов было затруднено. Бережно охраняемая в старообрядческой общине, «напевка» передавалась «из уст в уста», из поколения в поколение. «По крюкам – как говорили староверы, наставляя молодых певцов – может спеть каждый, кто знает их. А если вы потеряете этот напев, то потеряете навсегда традиции старообрядческого пения» [Цит. по: 24, с. 195].

Вместе с тем, не всеми «напевка» воспринималась с таким благоговением, были и иные точки зрения. Например, «объясняли ее существование безграмотностью певцов, ошибками, имеющимися в певческих книгах, отсутствием культуры, низким уровнем религиозности, следствием разрушения традиции, принадлежностью данных певцов и их приходов к провинции, долгим временем преследования старообрядчества и отсутствием централизованного обучения» [24, с. 197].

Действительно в начале XX в. в старообрядческой прессе выражалось мнение об упадке пения во многих старообрядческих общинах. В частности, можно было прочесть следующее: «Приходится констатировать тот факт, что во многих местах пение пришло в полный упадок, а вместе с этим, от времени, ввелось много неправильностей и неточностей, и, наконец, самый строй его разделился на несколько видов, горячо защищаемых их сторонниками» [Цит. по: 24, с. 197]. Или другая цитата: «В настоящее время почти большинство певчих не могут петь по крюкам без помет, не говоря уже о неправильно написанных крюках, по которым и знаток не совсем разберется» [Цит. по: 24, с. 197].

В своем исследовании Н.Г. Денисов доказывает, что «напевка» у старообрядцев «не есть результат упадка их культуры и потери крюковой грамотности. Как и в других видах церковного искусства – иконописи, медном литье, искусстве полемиической литературы и т. д. – старообрядцы в пении явились не просто формальными хранителями крюкового пения. Они создали целый пласт культуры, свой, самобытный, выстраданный во время гонений и запрещения – искусство пения по «напевке». Его отличает, помимо оригинальности, с одной стороны, отсутствие редакций данных напевов в письменных источниках до времени раскола на Руси, в иных средневековых культурах (в других странах и конфессиях), устный характер их передачи, а значит – непрерывный, не прекращавший

свое существование на какое-либо время, следовательно, несущий живую память о всех поколениях, хранивших «старую веру»; с другой стороны, стилистика этих песнопений доказывает их органическую связь с культурой Древней Руси, с напевами, зафиксированными в певческих источниках, тем самым, подтверждая, что старообрядцы сохранили древнерусскую культуру в музыкальном мышлении, исполнении и интерпретации памятников <...> [24, с. 357].

В начале XX в. предпринимались попытки определения значения самого термина «напевка», а также объяснения причин возникновения этой певческой традиции. В частности, проведена была грань между *рѳспевом* и *напевом*. Если рѳспев объяснялся как особенная «звукоследовательность или характер крюковой мелодии, относящейся к тому или другому „рѳспеву” в свою очередь находящемуся в зависимости от строя гаммовых переходов или так называемых „ладов” ... „Напев” же, или как его зовут певчие, – „напевка”, не подходит ни под какое, сколько-нибудь точное определение» [24, с. 200]. Происхождение ее объяснялось только «влиянием местных вкусов» певцов и их руководителей. Среди причин возникновения «напевки» выдвигались разные предположения: одни считали виною всему сокращение службы в будние дни – пение, не выполняющее «во всей точности все крюковые мелодии, которые находятся в книге»; другие – субъективное восприятие песнопения конкретным певцом, усваивающим напев «так, как он понял или усвоил данное песнопение» [24, с. 200–201].

Вопрос о церковном пении старообрядцев был вынесен в начале XX в. на Собор епископов, постановивший организовать специальную комиссию для «выработки некой единой редакции песнопений в певческих книгах». Но, как замечал Я. А. Богатенко, если бы комиссия и «пересмотрела рукописи крюковых книг и выбрала из них древнейшую, и даже *напечатала* и стала повсюду распространять свое издание, – совершенно врасплох появляется неожиданный вопрос, который и не поднимался на Соборе: «как же быть – с „напевкой”?» [Цит. по: 24, с. 204].

Таким образом, в начале XX в. в результате дискуссий, не приведших к единому мнению, «напевка» была сохранена в том виде, как она сложилась в той или иной местной старообрядческой общине на протяжении жизни нескольких поколений. Продолжает она существовать и поныне, являясь украшением старообрядческого пения и «кладезем» для дальнейших научных открытий.

### **Исполнительские традиции старообрядческого хора**

Богослужение старообрядцев отличается атмосфера особой торжественности, строгости, величественной «тишины» и «покоя». В соединении с убранством храма, сохраняющего традиции древнего стиля, с иконами, лампадами, восковыми свечами, с облачением священства и одеждами чтепов, хора и прихожан – мужчины в кафтанах, женщины в длинных сарафанах и по-особому покрывающими голову платками – церковное пение и чтение служит украшением богослужения. Для пения старообрядческого хора характерна сосредоточенность и погруженность в распеваемое «едиными устами» слово, размеренное в неспешном темпе пропеваемое и бережно произносимое. Если участь, что в хоре поют не только певцы, получившие профессиональное образование, но и певцы, достигшие необходимой певческой выучки самостоятельно – трудом и постоянным, как правило, с детства, участием в богослужении, то уровень мастерства поражает вдвойне. При этом от певцов требуется немалое – профессиональное

знание тайн хорового пения. Как отметил Н. Г. Денисов, «старобрядческое церковное исполнение имеет ряд особенностей: ровную динамику, цепное дыхание, четкую дикцию, звукоизвлечение, темпово-ритмическую нюансировку, стабильный регистр, профессиональное владение нотацией, систему обучения крюкам и пению в хоре» [24, с. 359].

Красота пения старобрядческого хора достигается не только владением техникой пения и методикой обучения крюковой нотации, но вместе с ними и знанием особых традиций пения, передаваемыми от отцов детям. Перечислим некоторые из них.

По своему певческому составу старобрядческий хор состоял из мужских голосов – правого и левого клироса. В начале XX в., после долгих дискуссий, постепенно начали вводиться женские голоса. В одних общинах пение женщин включалось только в исполнение отдельных песнопений, в других приходах оно вводилось в богослужение без возражений – женщинам было отведено место на левом клиросе. Но, например, на юге – казаки-некрасовцы допускали только мужское пение, таковым оно оставалось и в других общинах [24, с. 133–135]. Как указывает Н. Г. Денисов, «в конце 1980-х гг. прошлого века, в российских общинах стала появляться новая тенденция – создавать мужские хоры или петь только мужским составом. Так, например, в *Казани* существует мужской клирос. В *Нижнем Новгороде* Великое славословие в праздники поется исключительно мужской частью хора, и это закрепляется как традиция <...>. В Москве на праздничном богослужении в честь тысячелетия Крещения Руси на левом клиросе пел мужской состав. Тогда же на вечере духовной музыки ряд песнопений исполнял хор старобрядческого духовенства и т. д.» [24, с. 135].

Местоположение хора на протяжении всего богослужения, согласно Уставу старобрядческой церкви, не оставалось неизменным: «на литии хор выходит в придел, на стиховне поет в середине храма, на катавасиях – на каноне, на Великом славословии, на Херувимской песни и на «Достойно есть», или задостойнике (на Литургии), певцы спускаются с клиросов и встают перед амвоном. На клиросах певчие стоят только *лицом* к иконостасу. Таким же образом посередине между певчими встает головщик – руководитель хора» [24, с. 127]. При пении не на клиросе, а «на сходе», когда правый (мужской) и левый (женский) клиросы поют совместно, образуется смешанный хор.

Управление хором, начиная с начала XX в., головщик осуществляет с помощью «указки», напоминающей дирижерскую палочку, но которая значительно длиннее ее. Владение «указкой» – это особое искусство и каждый руководитель хора обладает своей неподражаемой манерой ее использования. «Указкой» головщик способен показать многое, начиная от управления темпом пропеваемого по крюкам слова до ритмических, звуковысотных, динамических особенностей напева.

Монодия – пение в унисон или октавный унисон – характерная особенность пения старобрядческого хора, сохраняющего традиции древнерусского пения. Приняв в середине XVII в. «единогласное пение» с использованием киноварных помет и признаков, старобрядцы не приняли партесное многоголосие, записываемое с помощью линейной нотации, оставаясь верными крюковому письму и монодийному пению.

Как известно, пение в унисон требует особого мастерства – начиная от умения точно проинтонировать звуки и одновременно произнести слово до владения единой манерой звукоизвлечения, добываясь слияния голосов по тембру, силе и др. И здесь в пении старообрядцев существуют различные направления. Во-первых, в основном старообрядческие согласия придерживаются традиции монодийного пения, но есть и исключения – нарушения чистоты одноголосия, в одном случае вызванные недостаточной грамотностью певцов, в другом – осознанным использованием элементов подголосочного многоголосия в виде терцовой вторы и др. Во-вторых, некоторые хоры придерживаются особой (не светской) академической манеры звукоизвлечения, другие близки к открытой, народной манере звукоизвлечения. К первым «принадлежат общины *Стрельникова* и *Костромы*, *Москвы*, *Гомеля*, *Кисловодска*, *Новосибирска*» [24, с. 149], а также *Петербурга*, *Нижнего Новгорода*, ко вторым – «преимущественно общины юго-западной части и юга *России*, *Украины* и *Молдовы*» [Там же]. Естественно, для певца, воспитанного в той или иной традиции, требуется немало усилий, чтобы привыкнуть к манере звукоизвлечения конкретного хора. Как известно, это очень важно для выстраивания качественного хорового унисона.

Важным является и владение певцами знаменной нотацией, характеризующее профессиональный уровень хора. Владение навыками пения по крюковой нотации, достигающееся профессиональным обучением в старообрядческих певческих школах или самостоятельным обучением, является достаточно распространенным явлением в современном старообрядческом пении. Но не всегда знанием крюков владеют все певцы хора или они находятся на различном уровне, помня наизусть многие напевы богослужения и опираясь на более опытного в этом отношении певца. Учитывая, что в богослужении многое поется изустно, для руководителя хора знание певцами крюковой нотации не является обязательным. Важны опыт пения в хоре, вокальные данные и желание постоянно работать и совершенствовать свои способности. Но и этого, как подчеркивает Н. Г. Денисов, бывает не достаточно – каждому певчому необходимо исповедоваться и получить благословение священника, чтобы участвовать в пении. «Таким образом, основанием для права «встать на клирос» являются не вокальные данные исполнителя, а его нравственные достоинства» [24, с. 143].

Подводя итог, подчеркнем следующее.

Сегодня старообрядчество переживает свое возрождение: восстанавливаются храмы, возобновлена богослужбная деятельность, развиваются певческие школы, издается печатная учебная и просветительская литература, проводятся фестивали, концерты, конференции. На вопрос, какую роль старообрядчество играет в современной культуре – остается ли необходимым духовно-религиозным движением только для самих хранителей древлего благочестия или ценным материалом для исследователей истории Древней Руси, в том числе и певческого искусства, ответ сегодня однозначен: *старообрядческое пение, является неотъемлемой частью отечественной истории и важной составляющей современной культуры*. Несомненно, оно требует дальнейшего изучения специалистами различных областей знания – в том числе и в области хорового исполнительского искусства, как народно-песенного фольклорного, так и академического направления. Объясняется это тем, что в старообрядческом пении – начиная от методи-

ки обучения пения по крюкам и распевания слова до выстраивания хорового унисона, ансамбля, – отражен самобытный певческий опыт поколений и непрерывающаяся исполнительская традиция.

В современной певческо-хоровой культуре наблюдается тяготение исполнителей к древним формам хорового исполнительства и поиску синтеза различных певческих традиций. Изучение истории певческих традиций старообрядцев может способствовать дальнейшему развитию современного хорового исполнительского искусства и творчества: расширению репертуарных границ, обогащению художественно-образных приемов и техники исполнения; освоению новых видов и форм хорового пения и др. Кроме того, оно может способствовать обнаружению в старообрядческом пении не только набора новых архаических приемов и методов хорового исполнительства, но и духовной мудрости, богатства и новизны восприятия мира, дающих творческой энергии импульс для дальнейшего развития.

В заключении приведем слова С. В. Смоленского, который в 1902 г. писал в своих «Воспоминаниях»: «Может быть, в будущем единоверию и старообрядчеству, живущих гораздо умнее и чувствующих себя вполне русскими, берегущими в себе все родное, придется сослужить России непредвидимую теперь, но важную службу своею здоровою кровью и своими выработанным складом ума и внешних проявлений чувств. Кто знает, на что еще пригодится эта здоровая, умная и обтерпевшаяся в своей стойкости огромная часть русского народа <...>. Нельзя не сказать, наверное, что время возвращения нашего домой, пожалуй, и не очень уж далеко. Пожалуй, тогда очень пригодятся эти истовые русские умные люди» [91, с. 213].

### **Вопросы для самоконтроля**

- 1) Когда возникло религиозно-духовное движение *старообрядчество*?
- 2) Причины возникновения раскола, касающиеся богослужебного пения.
- 3) В каких произведениях литературы, искусства и музыки отражена тема раскола?
- 4) Назовите основные духовно-административные центры старообрядчества, где формировались певческие традиции.
- 5) Поморские и гуслицкие рукописи – в чем их отличие и сходство.
- 6) В чем специфика пения старообрядцев-беспоповцев и старообрядцев-поповцев?
- 7) Суть понятия «*система архаического интонирования*».
- 8) Характерные особенности певческой традиции старообрядцев «пение по напевке».
- 9) Причины возникновения «напевки».
- 10) Местоположение хора в старообрядческом богослужении.
- 11) Каковы выразительные особенности старообрядческого пения?

### **Рекомендованная литература**

Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – С. 239–297.

Денисов Н. Г. Стрельниковский хор Костромской земли: Традиции старообрядческого церковного пения / Н. Г. Денисов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2005. – 480 с.

Знаменное пение (URL: <http://tpsc.ru/history/drevlepravoslavnie-tradicii/znamennoe-penie/>).

## Заключение

Рассмотренные в учебном пособии различные аспекты профессиональной певческой традиции Древней Руси XI–XVII вв. – исторические «вехи» развития древнерусского певческого искусства, особенности певческой письменности, своеобразии жанровых видов древнерусской певческой гимнографии, самобытность раннего русского профессионального многоголосия, имена выдающихся древнерусских творцов и исполнительская деятельность певческих школ, певческие традиции старообрядцев – свидетельствуют о *высочайшем уровне певческой культуры Древней Руси*. Определяется он созданием самобытной традиции стиля богослужбного и внебогослужбного пения, высокопрофессиональным уровнем мастерства древнерусских распевщиков и певческих коллективов исполнителей, особой силой творческого и духовного потенциала творцов – создателей древнерусского рукописного певческого наследия.

В современной культуре России начала XXI в. интерес к древним пластам профессиональной певческой культуры не только не иссякает, а напротив, возрастает. Причем проявляется он в устойчивом интересе к древнерусскому Средневековью как ученых, постигающих нераскрытые «тайны» певческого искусства далекого прошлого, которых, как мы видели, остается еще не мало, так и исполнителей, «озвучивающих» страницы древних певческих рукописей. Научные достижения сегодня не замыкаются рамками научно-исследовательской аудитории, что имеет первостепенное значение для современных исполнителей, специализирующихся на исполнении древнерусской монодии и раннего русского многоголосия. Получившее признание мастерство современных певческих коллективов – ансамблей и хоров, как правило, обеспечивается большой научно-изыскательской работой и поддержкой ученых. В свою очередь исполнители, обращаясь к древнерусским песнопениям и воссоздавая звуковое пространство, в котором оживают древние певческие рукописи, обеспечивают необходимую связь с реалиями живой певческой практики и тем самым также вносят свой вклад в восстановление утраченных певческих традиций.

Таким образом, на современном этапе развития хоровой культуры наблюдается тенденция взаимного общения: исполнители нуждаются в поддержке ученых, также как и ученым необходимо услышать исполнительское «прочтение» расшифровок певческих рукописей. Совершенно очевидно, что диалог ученых и исполнителей необходим, что осуществляется сегодня и дает положительные результаты.

На «перекрестке», где сходятся пути ученых и исполнителей, существует немало проблем. Известно, что поиск той или иной исполнительской интерпретации вбирает в себя решение множества вопросов, начиная от необходимости осуществления стилистического анализа исполняемого произведения и понимания его смыслового содержания до поиска средств его музыкально-выразительного воплощения. Здесь и выбор вокально-хоровой манеры пения, приемов артикуляции, работа над правильным произношением слова, трактовка темпа, динамики и многое другое. В отношении древнерусской монодии и раннего многоголосия важной проблемой является также преодоление трудностей в прочтении невменной нотации.

Обращаясь к древнерусским песнопениям, записанным крюковой нотацией, современное исполнительство в основном использует их нотнолинейные перево-

ды, так как по-прежнему исполнителей, владеющих навыками пения по крюкам и свободно «читающих» безлинейные нотации недостаточно. Вместе с тем, ученые всегда обращали внимание – как исполнителей, так и композиторов, прикасающихся к древнерусскому певческому наследию, – на преимущество крюковой нотации перед линейной записью и необходимость изучения безлинейной письменности. Достаточно вспомнить советы Д. В. Разумовского, которые ученый давал П. И. Чайковскому, постигающему особенности церковного пения, а также С. В. Смоленского, убеждающего С. В. Рахманинова в необходимости изучения крюков и др.

Сегодня эта проблема также актуальна, как и столетие назад. Например, М. В. Богомолова подчеркивает: «В наше время знаменная нотация кажется, по сравнению с нотной, чрезвычайно громоздкой и сложной. Действительно, куда проще выучить названия ступеней диатонической гаммы и их расположение на нотоносце, нежели запомнить множество разнообразных крюковых начертаний и постигнуть принципы их взаимодействия. Однако при изучении крюковых нотаций со временем приходит понимание, что сложность записи – лишь кажущаяся. Освоивший эту запись, несомненно, признает, что петь по крюкам значительно удобнее, нежели петь знаменные песнопения по нотным переводам». [3, с. 17]. Преимущество пения по крюкам она объясняет следующими причинами. «Нотная запись не в силах адекватно отразить знаменный распев, она дает лишь общую звуковысотную и ритмическую схему движения голоса. В нотной записи полностью нивелируется структура знаменных песнопений, так как исчезают отражающие ее графические ориентиры: начала и концы попевок трудно различимы; теряют свое значение ударные слоги. В нотной записи плохо выделяются речитативные фрагменты песнопений: практически непонятно, как исполнять ту или иную речитацию. Нотный перевод совершенно не отражает тонкости ритмической нюансировки, те незначительные замедления и ускорения, которые встречаются в знаменном распеве постоянно. В результате знаменный распев в нотной записи приобретает несвойственную ему ритмическую жесткость». [3, с. 17–18].

С этими выводами исследователя трудно не согласиться. Совершенно очевидно, чтобы исполнять древнерусское песнопение, надо знать секреты и премудрости древнего письма или хотя бы использовать в исполнительской практике двознаменники, которые позволяют визуально сопоставить понятный в линейной записи мелодический рисунок напева с начертаниями крюков. Отрадно, что сегодня преодолением трудностей в прочтении безлинейных нотаций озадачены многие исполнители.

Но на этом проблемы исполнительского «прочтения» древнерусских памятников не заканчиваются. Широкое разнообразие современных исполнительских трактовок показывает, что творческая инициатива исполнителей не иссякает, предлагая множество решений – особенно в поисках манеры звукоизвлечения и произношения слова. Какое же из исполнений является истинным и верно передающим традиции древнего пения? Разобраться в этом не просто<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> В Приложении данного учебного пособия представлен перечень некоторых наиболее известных ансамблей и хоров, предлагающих разнообразные исполнительские интерпретации древнерусской монодии и раннего русского многоголосия [См. с. 155–157].

В целом можно выделить несколько направлений, которые избирают современные исполнители певческой архаики Древней Руси. Одним из направлений по-прежнему остается *традиционное пение* по нотным переводам с использованием академической вокальной манеры исполнения. Другим направлением следует назвать поиск *аутентичного* исполнительского «прочтения», стремящегося к овладению безлинейной нотацией и раскрытию богатства исполнительских «смыслов» крюкового письма. Именно здесь наблюдается множество решений.

Судить об «истинной ценности» той или иной исполнительской интерпретации достаточно сложно. Но необходимо в первую очередь рассматривать ее с двух позиций – с точки зрения соблюдения *исторической достоверности*, а также – с позиций *убедительности художественной трактовки*. Под «исторической достоверностью» следует понимать знание исторического контекста бытования исполняемого песнопения, понимание его стиля, правильность расшифровки и произношения распеваемого слова. Немаловажную роль играют здесь и такие моменты как костюмы исполнителей, продуманность сценического движения (если таковое уместно) и др. Под «убедительностью художественной трактовки» исполнения следует понимать достойный уровень профессионального мастерства, в котором гармонично сочетаются технические и художественные элементы исполнения, где все направлено на раскрытие стиля песнопения, его духовного и идейно-смыслового содержания. Эти два критерия – историческая достоверность и убедительность художественной трактовки – должны обязательно присутствовать в том или ином исполнении, определяя его качественный уровень.

В многообразии трактовок аутентичного исполнения древнерусских песнопений, представленных сегодня в концертной практике, можно выделить несколько видов и обнаружить как их сходство, так и отличие.

Сходство аутентичных трактовок, т. е. то, что их объединяет, заключается в *отходе от традиционного академического пения*, ориентирующегося на нотолинейные переводы, *обращение к крюковой записи* и исполнительским видам пения, сосредоточенным на «*распевании*» слова, а не на его «*вокализации*».

Отличие аутентичных трактовок заключается, в частности, в том, что каждый из певческих коллективов предлагает *свою вокальную манеру «распевания» слова*. Часто она либо приближена к народной певческой традиции пения, или подобна ей – причем распространяется она как на исполнение богослужебных, так и внебогослужебных песнопений. Напротив, некоторые певческие коллективы аутентичного направления ищут необходимой исполнительской выразительности, оставаясь в рамках академической вокальной манеры пения, но, не дублируя ее полностью. Например, избегая в звукоизвлечении вибрато, нивелируя тембровые краски голоса и др. Очевидны различия аутентичного исполнения древнерусских песнопений, проявляющиеся в выборе тембровых голосовых составов исполнителей – однородного мужского или однородного женского (или детского), а также смешанного состава голосов.

Разнообразие аутентичных видов исполнительства (в поиске решения проблемы исторической достоверности) ощущается, например, в соблюдении или не

соблюдении специфики церковнославянского языка – древнего произношения слова (раздельноречного или истинноречного). Художественная выразительность и убедительность исполнения кроется в раскрытии всего богатства осмысленного исполнения распетого слова, которое зашифровано в крюковой записи, в убедительном раскрытии тех «оттенков исполнения», о которых писал когда-то С. В. Смоленский [97]. Тот, кто решает эти проблемы в большей степени приближается к желаемому аутентичному исполнению, нежели тот, кто их игнорирует.

Наряду с традиционными академическими и аутентичными видами исполнительских трактовок, не будем, исключать и третьего пути – тех исполнителей, которые находят в древнерусском песнопении импульс раскрытия творческой энергии в *свободной художественной форме*, не скованной условностями канонической традиции. Но и этот путь «художественной импровизации» не должен исключать глубокого и серьезного погружения в исполняемый певческий материал и в смысл «распеваемого слова».

Вместе с тем не следует забывать и о существовании также *богослужбной исполнительской традиции*, активно возрождающейся сегодня и развивающейся в пении старообрядческого и единоверческого церковных приходов. Соблюдение исторической достоверности здесь поддерживается существованием устного предания и передачи от отцов к детям того ценного знания, которое прошло через лихие годы испытаний и гонений. Кроме того, приближенность именно *богослужбного пения староверов и единоверцев* к древним традициям продиктовано сохранением того предназначения, которое церковное пение имело изначально – именно *молитвенного пения в храме, пения осмогласного, пения по Уставу* и, что особенно важно, – *сохранением богослужбного пения, которое являлось неотъемлемой частью в жизни христианина, формируя весь уклад его жизни*.

Перечисленные первые три вида исполнительских трактовок – традиционный, аутентичный и художественно-импровизационный – следует отнести к типу светской духовно-концертной деятельности, осуществляемой в рамках концертного музицирования (включая выступления на различного рода фестивалях, научно-практических конференциях, церковных празднествах и др.). В то же время богослужбная исполнительская традиция древнерусского пения является сугубо церковной и ориентирована в основном на исполнение в храме, участие в мирской концертной деятельности осуществляется здесь не так часто. В связи с этим необходимо понимание условий, в которых осуществляется то или иное исполнение и его предназначение. Например, метод *свободной художественной интерпретации* вряд ли применим к многочасовому и каждодневному пению во время богослужения. В то же время «перенесение» исполнения богослужбного песнопения в условия концерта или фестиваля требует иной эмоционально-психологической концентрации внимания. И в этих условиях оно вряд ли будет раскрыто полно и достоверно, как того требует каноническое правило.

Каждый из видов исполнительских трактовок древнерусского пения, при соблюдении исторической достоверности и убедительности исполнения, а также условий исполнения, достоин права на существование. Каждый из них по-своему

отражает стремление постичь утраченные певческие традиции и каждый – по своему способствуем расширению нашего представления о певческой культуре Древней Руси. Важно, чтобы в многообразии творческих поисков не терялась главная цель исполнения – *постижение божественной красоты древнерусского песнопения через пение, точнее – через осмысленное «разумное распевание» древнего слова*. Как известно, древнерусские мастера пения стремились к «разумному пению», к которому, как они считали, призывал Дух святой через пророка Давида: «Пойте Богу нашему, пойте, пойте Цареву нашему, пойте. Яко Царь вся земли Бог, пойте разумно» (Псал. 6, 7–8). Поясняя мудрые слова псалмопевца, что есть «пойте разумно», некий инок Ефросин в XVII в. писал: «Слышите внятно <...> и внимайте прилежно – что говорит дух святой: повелевает не просто петь, но разумно, то есть не громко или же красивым голосом, но чтоб поющему и слушающему пение можно было знать смысл слов, а не только увлекаться звуком, силой же слов пренебрегать. Всякое извращение и ересь привносятся в жизнь от невнимания, потому что кто-то не знает правильного, но как хочет и мыслит, так и принимает божественное писание. Чтобы и мы, не просто соблюдая священное писание, но не зная его сокровенного смысла, не впали в различные ереси и заблуждения» [Цит по: 83, с. 87]<sup>67</sup>.

Таким образом, проникновение в тайны древнерусского пения требует сегодня многого – но главное это ответственности перед той особой «духовной мерой», которая скрыта в певческом наследии Древней Руси. Формируются она из исторического знания, глубокого проникновения в древние «смыслы» певческой архаики и желания постичь духовную красоту, завещанную нам предками.

---

<sup>67</sup> Как поясняет В. В. Протопопов, «имя Ефросина как автора «Сказания о различных ересях» в рукописях XVII в. нам не встречалось, хотя Сахаров его приводит в своей публикации, и по традиции это «Сказание» приписывается иноку Ефросину» [83, с. 43].

## Приложения

### Приложение 1

#### Хронологическая таблица<sup>68</sup>

**957 г.** Княгиня Ольга слушает игру на органе и пение гимнов на церемонии, устроенной в ее честь константинопольским императором Константином Багрянородным.

**960-е гг.** Упоминание о бубнах и трубах в войске Святослава.

**968 г.** Труба использована как сигнальный инструмент в русском войске при осаде Киева печенегами.

**988 г.** Крещение св. равноапостольного кн. Владимира Святославовича, начало христианизации Руси.

С принцессой Анной – сестрой византийского императора Василия II, женой Владимира Святославовича, на Русь прибыл «царицын» греческий клир.

**Конец X, первая половина XI в.** – Перевод с греческого на старославянский певческой книги Минея служебная.

**XI в.** – Самый ранний образец так называемого Теофилова колокола, обнаруженного на территории Киевской Руси, который подтверждает его западное происхождение (с латинской надписью); на Руси начинается строительство деревянных подколокольных сооружений.

**Вторая половина XI в.** Введение бил на Руси (через заимствование устава Студийского Константинопольского монастыря).

**1037 г.** Князь Ярослав собрал в Киеве писцов, переведивших с греческого на русский и написавших много книг.

**1037 г.** «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона – положившее начало древнерусской литературе, богословию и философии и создавшее образ пения соборного, хвалебного, праздничного.

**1054 г.** Раскол Христианской церкви на католическую (римскую) и православную (греческую).

**1056–1057 гг.** – Один из самых ранних датированных списков Евангелия апракос («Остромирово евангелие») с экфонетической нотацией, написанный в Новгороде дьяконом Григорием.

**1062 г.** Указание на застольное пение (коляду) в Киево-Печерском монастыре.

**1066 г.** Первое известное упоминание о колоколах на Руси (Третья Новгородская летопись).

**1068 г.** Летописное известие о скоморохах, игравших на гусях и трубах и певших языческие «русалии» песни.

**1073 г.** Игра на гусях и других музыкальных инструментах при дворе Святослава Ярославовича.

**1074 г.** Упомянуты музыкальные инструменты сопель, бубен и гусли в рассказе об искушении печерского инока Исаакия (Киево-Печерский патерик).

---

<sup>68</sup> При составлении хронологической таблицы использованы материалы: Хронологическая таблица. Составитель Б. П. Карастоянов; Келдыш Ю. В. История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1983. Т. 1. – С 371–377; Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – М.: Знак, 2006 – С.451–460; Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – М.: Православный Св.-Тихоновский Богословский ин-т, 2004. – Т. 1: Сущность, система и история. – 488 с.

**1080–1089 гг.** Требования к духовенству избегать светской музыки и осуждение плясок и игры на музыкальных инструментах в Ответах киевского митрополита Иоанна II.

**1087 г.** Созданы песнопения русской службы перенесения мощей Николая Чудотворца в Бары.

**1095–1097 гг.** Самые ранние ненотированные списки певческой книги Минея служебная.

**Около 1100 г.** «Путятина» Минея служебная с указанием на ирмосы и подобны (Новгород).

**1130 г.** Приезд греческих певцов при князе Мстиславе.

**1134 г.** Упомянут дьякон и domestик новгородского Антониева монастыря Кирик.

**1137 г.** Знаменитый певец («певец гораздый») грек Мануил становится епископом смоленским.

**1151 г.** Упоминание о пении воинов киевского князя Изяслава.

**1156–1163 гг.** Ранний список певческой книги Стихирарь месячный с крюковой нотацией.

**1175 г.** «Демественник» Лука и руководимый им хор «луцина чадь» принимают участие в похоронах Андрея Боголюбского.

**Конец XI, начало XII в.** Ранний список певческой книги Кондакарь – Типографский устав с кондакарной нотацией.

**Конец 90-х гг. XII в.** Изображение трубы на фреске Дмитровского собора во Владимире.

**Первая четверть XII в.** Благовещенский Кондакарь с кондакарной нотацией.

**Конец XII в.** Лаврский (Троице-Сергиевой Лавры) Кондакарь с кондакарной нотацией.

**Конец XII в.** Ранние списки певческих книг Триодь цветная и Ирмологий с крюковой нотацией.

**Вторая половина XII в.** Самый ранний список певческой книги Стихирарь постный с крюковой нотацией.

**XII в.** Ранние списки Минеи служебной и Триоди постной с крюковой нотацией.

**1216 г.** В битве новгородцев и суздальцев у Юрия Всеволодовича было 40 труб, а в войске Ярослава Всеволодовича – 60 труб и бубнов.

**1219–1220 гг.** Перед штурмом города Болгара на Волге князь Святослав Всеволодович повелел играть наakraх, органах, трубах, сурнах, посвистелях.

**1240 г.** Летописное упоминание о прославленном («словутном») певце Митусе в Перемышле.

**1242 г.** Пение славы князю Александру Невскому при возвращении войска после победы на Чудском озере.

**1253 г.** В Ростове, в церкви Богородицы, левый клирос пел по-гречески, а правый по-русски.

**1274 г.** Постановление собора во Владимире о том, чтобы на клиросе пели только специально обученные певцы.

**1284 г.** Рязанская «Кормчая» осуждает «скомрахов, гудцов, свирельников, глумцов».

**1292 г.** Первое на Руси упоминание о колоколе, носящем имя собственное – Тюрк (Устюжская летопись).

**XIII в.** Генриз Латвийский указывает на наличие дудок и литавр в русских отрядах («Хроника Ливонии»).

**1313 г.** Изображение трубы на фреске Святогорского собора во Пскове.

**1329 г.** Первое упоминание о церкви «под колоколь» – в связи с завершением строительства церкви Иоанна Лествичника «иже под колоколь», прародительницы знаменитой колокольни Ивана Великого (Никоновская летопись).

**1341 г.** Самое раннее упоминание имени православного священника-колоколелитейщика (игумен Евфимий – в надписи на колоколе Юрьевской церкви во Львове); отлит «Святоюрский» колокол – старейший из сохранившихся колоколов, литых на Украине (Львов).

**1342 г.** Первое упоминание на Руси имени «литца» – ремесленника: Новгородский владька Василий призвал из Москвы «человека добра, именем Бориса» для отливки колокола (Новгородская летопись).

**1343 г.** Звуками военной музыки («удары в трубы, в бубны, в посвистели») подан сигнал отбоя в войске псковичей при осаде крепости Орешек.

**1346 г.** Первое летописное упоминание о литье колоколов на Москве, для Кремля.

**1358 г.** Изображение приплясывающего скомороха в Евангелии апракос (ГИМ, Син. № 69. л. 60).

**1378 г.** По указанию Ивана III снят и вывезен из Новгорода в Москву вечерней колокол – символ независимости Новгородской земли.

**1379 г.** В Москве литейщиком Аристотелем Фиорванти основан первый на Руси пушечно- и колоколелитейный завод (сгорел в 1489 г.).

**1380 г.** Звуками труб князь Владимир Андреевич Серпуховской собирает русское войско по окончании Куликовской битвы.

**XIV в.** Ранние списки ненотированных певчески книг Октоих и Обиход.

**Начало XV в.** Появление на Руси часобитен – четырехгранных каменных сооружений башенного типа с циферблатом, часовым механизмом на гиревом ходу и колоколами; с этого времени звон в колокола предусматривается уставами Киево-Печерского и других русских монастырей.

**XV в.** На Руси начинается строительство каменных подколокольных сооружений – отдельно от храма; на Русском Севере появляются первые иноземные колокола.

**1408 г.** Изображение трубы на фреске Андрея Рублева "Трубящий ангел" в Успенском соборе г. Владимира.

**1441 г.** Князь Дмитрий Красный при смерти пел демество.

**1476 г.** Построена Духовская церковь Тронце-Сергиевой лавры (Сергиев Посад), наиболее ранний из сохранившихся образцов церкви «под колоколь».

**1480-е гг.** Основан Московский Пушечный двор – первый в России государственно-производственный комплекс по отливке пушек и колоколов.

**1490 г.** Приезд из Рима капеллана августинова ордена и «органного играца» Ивана Сальватора (Спасителя, или Ивана Фрязина).

**1491 г.** Шваймпольт Феоль издает в Кракове впервые на славянском языке Октоих, Триодь постную и цветную и другие служебные книги.

**1495 г.** Изображение Давида и его хора на миниатюре «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова.

**1496—1504 гг.** Ходатайство новгородского архиепископа об открытии училищ с обучением «канарханью».

**Вторая половина XV в.** Введение хомонии (раздельноречия) в певческие тексты.

**Последняя четверть XV в.** – Ранние списки певческих азбук («А се имена значения» и «Имена знамени»).

**Конец XV в.** Первые образцы покаянных стихов.

Изображение хора певцов на новгородской иконе «Воздвижение креста» и «Покров Богородицы» (Новгородский музей).

**XV в.** На иконе «Апокалипсис» Успенского собора в Московском Кремле изображены гуслисты.

Изображение четырех пеших трубачей с прямыми трубами на иконе Знамения в новгородском Знаменском соборе.

**1503 г.** Первое летописное известие, указывающее на вес колокола («350 пудов одной только меди, не считая олова»); вкладной колокол Иван III (Лебедь), литый Петром Фрязиным, около 400 пудов весом.

**1508 г.** В Московском кремле взамен старого храма Иоанна Лествичника построена так называемая колокольня Ивана Великого – первый образец столпообразной церкви «под колоколь».

**1510 г.** Повелением великого князя Московского Василия III из поверженного им Пскова дьяк Долматов вывез в Москву вечевой колокол, символ независимости города. Первое упоминание в западных источниках о новом колокольном инструменте – карильоне, появившемся в сопредельных областях Бельгии, Голландии и северной Франции.

**Конец XV, начало XVI в.** Самый ранний образец демественного распева, нотированный столповой нотацией.

**XV–XVI в.** Циклизация героического былинного эпоса. Складывается жанр протяжной русской песни.

**1518 г.** Для исправления богослужебных книг с Афона вызван ученый монах Максим Грек (Михаил Триволис).

**После 1518 г.** Слово Максима Грека против скоморохов, порицающее игру на инструментах и пляски.

**1530-е гг.** В Коломенском под Москвой выстроена Георгиевская колокольня – первый образец собственно колокольни как таковой.

**1532 г.** Отлит крупнейший колокол для кремлевской звонницы (Лебедь, 500 пудов по летописи, мастер Николай Немчин): поставлен в западном звоне валового яруса колокольни Ивана Великого.

**1533 г.** Отлит Большой благовестник Василия III (1000 пудов, мастер Николаус Обракер); поставлен на новой деревянной колокольне между Грановитой палатой и колокольней Ивана Великого.

**1535 г.** Первое летописное упоминание о Пушечном дворе в Москве, где помимо пушек отливались и колокола.

**1539 г.** Появление на Русском Севере первых башенных часов с колокольным боем; установлены в Соловецком монастыре.

**40-е гг. XVI в.** Описание чина «пещного действия» в «Чине церковном архиепископа Великого Новгорода и Пскова».

**Около 1547 г.** Иван Грозный создает тексты стихир в честь московского митрополита Петра и перенесения иконы Владимирской Богоматери – «творения царя Иоанна деспота Российского».

**40–60-е гг. XVI в.** Первые упоминания о придворном хоре государевых певчих дьяков.

**Первая половина XVI в.** Автор «Валаамской беседы» осуждает создание новых распевов к каноническим текстам.

Митрополит Даниил упрекает пресвитеров, дьяконов, поддьяконов, чтецов и певцов, которые «глумясь, играют в гусли, домры, в смыки и в песнях бесовских».

**Середина XVI в.** Обучение чтению и пению в школе протопопа Сильвестра, автора одной из редакций «Домостроя» (1547–1550 гг.).

Маркел Безбородый распел в Новгороде «Псалтырь на весь год» и сложил канон архиепископу новгородскому Никите.

Создание демественной нотации.

Исторические песни, связанные с событиями царствования Ивана Грозного; песни о взятии Казани, о завоевании Сибири Ермаком и др.

**Середина XVI в.** Устанавливается обычай делать на колоколах надписи и украшения.

**1550 г.** Отлит кремлевский благовестник Ивана Грозного, самый большой по тем временам колокол (2200 пудов, мастер Кашпир Ганусов (?)).

**1551 г.** Стоглавый собор вменяет в обязанность духовным лицам учить детей «пению псалтырному» и не разрешает пользоваться неисправленными служебными книгами; запрещает многогласие и осуждает скоморохов.

Наказная грамота архиепископа Макария в Каргополь против изменений в пении и против многогласия.

**1551 г.** Первое упоминание о колокольном звоне в официальных документах Русской Православной Церкви (Решение Стоглавого собора).

**После 1552 г.** Введено в употребление казанское знамя, в котором соединяются элементы столповой и демественной нотации.

**1553–1564 гг.** Иваном Федоровым с товарищами отпечатана Триодь постная и цветная.

**1555 г.** Отлит знаменитый Новгородский вечевой колокол (500 пудов, мастера Матфей и Кузьма Андреевы), до утраты независимости Новгорода являвшийся символом его свободы.

**1557–1558 гг.** Список стихов «покаяльны на восемь гласов» в рукописи инока Елисея «родом Вологжанина».

**1565–1567 гг.** Первые письменные упоминания о колоколах в Среднем Поволжье.

**1570 г.** Иван Грозный вывез из Новгорода после его разгрома Пименовский (Новгородский) колокол.

**1571 г.** По распоряжению Ивана Грозного произведен массовый набор скomoroxов для отправки в Москву.

**1572 г. (?)** Иван Грозный (под псевдонимом Парфений Уродивый) написал «Канон ангелу Грозному воеводе».

**1586 г.** Английской королевой Елизаветой посланы в подарок царице Ирине орган и клавикорд.

**1589 г.** Основание хора патриарших певчих дьяков и поддьяков.

**1591 г.** Набат в Угличе, возвестивший о гибели царевича Дмитрия; колокол разбудивший народ и разнесший страшную весть, был публично предан гражданской казни, лишен уха (отчего получил прозвище Корноухий) и сослан в Сибирь (г. Тобольск).

**1594 г.** Андроник Невежа издает в Москве Октоих.

**1596–1598 г.** Петрушка Баскаков упомянут как певчий дьяк архиепископа Рязанского и Муромского.

**1598–1605 гг.** – Выписка заграничных музыкальных инструментов по поручению Бориса Годунова.

**XVI в.** Деятельность новгородских мастеров пения Саввы Рогова – основателя школы распевщиков – и Василия Рогова (ум. 1603).

Дьяконом из Твери заново распеты евангельские стихиры.

**Середина XVI в.** При дворе Ивана Грозного в Александровской слободе находится Федор Крестьянин (Христианин) – ученик Саввы Рогова, распевщик, создатель так называемого Христианинова, или московского перевода знаменного распева.

**Вторая половина XVI в., нач. XVII в.** Иван Нос, ученик Саввы Рогова, участник хора государевых певчих дьяков, заново распел Триодь, стихиры, славники, крестобогородичны и богородичны минейные.

Распевщик Стефан Гольш, ученик Саввы Рогова, служит в Усолье в хоре Строгановых.

**Вторая половина XVI в., ок. 1621 г.** Иван Лукошко, в иночестве Исая, ученик Стефана Гольша, создает новые певческие переводы ипакоев и стихир.

**Рубеж XVI–XVII в.** Образование цикла покаянных стихов.

**Конец XVI, нач. XVII в.** Упоминание о певчех Радилове («Аллилуиа Радилова»).

В России появляются частные колокольные мастера; в Москве снят запрет на колокола при иноверческих христианских храмах; начинается строительство колоколен и звонниц как единых сооружений с храмом.

**1600 г.** Отлит Годуновский, первый официальный Царь-колокол (2450 пудов, мастер Андрей Чохов).

**1604 г.** Старейший список кокизника в рукописи инока Кирилло-Белозерского монастыря Христофора.

**1605–1606 гг.** Польская музыкальная капелла в Москве при Лжедмитрии.

**1606–1610 гг.** Анонимное послание к патриарху Гермогену о злоупотреблении пением с «хабувами».

**Начало XVII в.** Ранний список певческой книги Праздники с крюковой нотацией: «Стихиры на 12 празднуемых господских и богородичных».

**1613 г.** При дворе царя Михаила Федоровича создана Потешная палата.

**1613–1614 гг.** Упомянуты придворные «цынбальники» (клавесинисты) Андрей Андреев и Томила Михайлов Бесов.

**1619–1620 гг.** Для Ричарда Джемса записаны тексты нескольких исторических песен.

**1625 г.** Над Спасскими воротами Московского кремля надстроена высокая стрельчатая башня, на которой установлены первые в России куранты.

**1626–1632 гг.** Цынбальник Мелентий Степанов находится на придворной службе.

**Ок. 1630 г.** Упоминание о строчном пении в «Чиновнике новгородского Софийского собора» (обедня «строчная Новгородская», «строчная Московская» и «строчная»).

**1630 г.** В Грановитой палате голландскими мастерами Яганом и Меххертом Лунами установлен механический орган.

**1633 г.** Упоминание о скоморохах, состоящих на службе у бояр И.И. Шуйского и Д. Пожарского.

**1641–1652 гг.** Дьяконом дворцовой Верхоспасской церкви служит Иван Игнатьев, мастер партесного пения.

**1642–1652 гг.** Челобитная неизвестного к патриарху Иосифу против многогласия.

**1648 г.** На свадьбе царя Алексея Михайловича певчие дьяки исполняли строчные и демественные большие песнопения.

Запретительная грамота, чтобы «скоморохов с домрами и с гусли и с волынками в дом к себе не призывали».

**1649 г.** Указ Алексея Михайловича верхотурскому воеводе о наказании скоморохов и уничтожении их музыкальных инструментов.

Церковный собор официально разрешил многогласие. Начата работа по исправлению певческих книг.

**1649–1650 гг.** Первые образцы киевского и болгарского распевов в московских певческих книгах.

**Первая половина XVII в.** Создание покаянных стихов на историческую тематику.

**1651 г.** Уложение (постановление) церковного собора «петь в церквах чинно, безмятежно и единогласно и читать в один голос тихо и неспешно».

Памфлет инок Ефросина «Сказание о различных ересях» против хомонии.

**1652 г.** Указ о запрещении многогласия, направленный царем Алексеем Михайловичем в Кострому.

Справщик печатного двора Мартемьян Шестак в «Слове извещательном вкупе и обличительном» выступает против сторонников многогласия.

Приезд в Москву архидьякона киевского Братского монастыря Михайло, певца Федора Тернопольского и его товарищей, знатоков партесного пения. Прибы-

ли в Москву из Киева певчие Яков Ильин, Петр Иванов, Иван Селиверстов и другие.

**1655 г.** Патриархом Никоном для основанного им Святоозерского Иверского монастыря выписан из Белоруссии хор Оршанского братства.

**1654 г.** Соборное постановление об исправлении служебных книг.

**1654–1656 гг.** Работа первой комиссии по исправлению служебных певческих книг из 14 «дидакалов».

**1654–1685 гг.** Симон Гутовский – польский органист, органный мастер, печатник и ремесленник на службе русского двора.

**1656 г.** Приезд в Москву архидьякона Мелетия, учившего дьяков и поддьяков греческому пению.

**1657 г.** «Память» ростовского митрополита Ионы о запрещении скоморохам играть в Устюжском и Сольвычегодском уездах.

Приезд в Москву украинского композитора Ивана (Иоанна) Календы (Коляды), ставшего через несколько лет регентом государева хора певчих дьяков.

**50-е гг. XVII в.** Установление истинноречия в певческих текстах.

Патриархом Никоном основан Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, ставший центром новых течений в искусстве.

Боярин Шереметьев привозит из Киева в Москву капеллу певчих.

**Вторая половина XVII в., не ранее 1666 г.** Предисловие к Стихирарю «Откуда и от коего времени начася быти а нашей русти земли осмогласное пение и от коего времени и от кого пошло на оба лики пети в церкви».

**1666 г.** Постановлением Московского собора церковное пение ставится под строгий контроль духовенства, осуждается многогласие.

**1666–1667 гг.** Окончательно санкционированы исправленные тексты певческих служебных книг.

**1668 г.** Создана вторая комиссия по исправлению певческих книг.

Трактат Александра Мезенца «Извещение о согласнейших пометах».

Введены тушевые признаки.

Патриархами Паисием Александрийским и Макарием Антиохийским санкционировано партесное пение.

**Около 1668 г.** Проект издания певческих служебных книг (не был осуществлен).

А. Мезенец назначен справщиком Московского печатного двора.

**1668 г.** Отлит Большой колокол Саввино-Сторожевского монастыря, навсегда признанный самым благозвучным колоколом в России (2125 пудов, мастер Александр Григорьев); колокол погиб в эвакуации в 1941 г.

**1669 г.** В «Послании рабом Христовым» протопоп Аввакум требует соблюдать единогласие и пользоваться истинноречными текстами.

**Конец 70, нач. 80-х гг. XVII в.** Двознаменный теоретический трактат Тихона Макарьевского – «Ключ разумения».

**1681 г.** Список «Грамматики» Н. Дилецкого с присоединением трактата И. Коренева. Рукопись снабжена рисунком «русская певческая школа».

Протопоп Аввакум в «Послании Борису и прочим рабам бога вышнего» выступает за единогласное и наречное пение.

**1683 г.** Анонимный автор «Броды духовной», выступая против хомонии и многогласия, противопоставляет усольскому фитному протяжному пению певческую практику украинцев.

**Около 1685 г.** Воспоминание Ивана Шуперина о введении греческого и киевского пения патриархом Никоном и о распространении наречного пения.

**1698 г.** Указ патриарха Адриана, направленный архимандриту костромского Ипатьевского монастыря Паисию с требованием соблюдать единогласие и петь «на речь».

**Последняя четверть XVII в.** В состав певческих хоров вводятся детские голоса – альт, а затем дискант.

Появление двознаменных (с крюковой и линейной нотацией) певческих рукописей.

**Конец XVII в.** Демественный распев записывается линейной нотацией.

Для царевича Петра устроена «накренная потеха», в которой участвовало 18 или 19 исполнителей на накрах.

**Вторая половина XVII в.** Трактат «Сказание о зарембах» («Сказание о поме-тах, еже пишутся в пении над знаменем»).

Возникновение шуточно-сатирических «молодецких» песен.

Эпические и лиро-эпические песни о народных восстаниях.

Песни о Степане Разине.

## Приложение 2

### Список литературы<sup>69</sup>

1. *Архимандритова (Смирнова) Е. А.* Источниковедение раннего русского путнодемественного многоголосия. Многораспевность в певческой книге Обиход: учеб.-метод. пособие / Е. А. Архимандритова (Смирнова). – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2003. – 52 с.
2. Берестяные грамоты: 50 лет открытия и изучения / Отв. ред. В. Л. Янин. – Москва: Индрик, 2003. – 336 с.
3. *Богомолова М. В.* Знаменная монодия и безлинейное многоголосие (на примере великой панихиды): в 2 вып. / М. В. Богомолова. – Москва: Композитор, 2005. – Вып. 1. Великая панихида знаменного роспева. – 80 с.
4. *Богомолова М. В.* Знаменная монодия и безлинейное многоголосие (на примере великой панихиды): в 2 вып. / М. В. Богомолова. – Москва: Композитор, 2005. – Вып. 2. Русское безлинейное многоголосие. – 304 с.
5. *Богомолова М. В.* Русское безлинейное многоголосие: на материале певческих рукописей XV–XVII вв.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / М. В. Богомолова; Гос. ин-т искусствознания. – Москва, 2006. – 386 с.
6. *Богомолова М. В.* Русское безлинейное многоголосие (на материале певческих рукописей XV–XVII вв.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / М. В. Богомолова; Гос. ин-т искусствознания. – Москва, 2006. – 37 с.
7. *Бражников М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVII веков / М. В. Бражников. – Ленинград: Музгиз, 1949. – 104 с.

<sup>69</sup> Расшифровки древнерусских песнопений находятся в следующих источниках, содержащихся в данном Списке литературы: см. № 3; 4; 10; 39; 41; 48; 63; 93; 101.

8. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII вв. / М. В. Бражников. – Ленинград: Музыка, 1972. – 424 с.
9. *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / М. В. Бражников. – Ленинград: Музыка, 1984. – 304 с., ил., нот.
10. *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур / М. В. Бражников // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: сб. ст. / сост. А. С. Белоненко. – Ленинград, 1979. – С. 7–61.
11. *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева / М. В. Бражников. – Ленинград: Музыка, 1967. – 83 с.
12. *Бражников М. В.* Русская певческая палеография / М. В. Бражников; ред., прим. Н. С. Серединой. – Санкт-Петербург: Изд-во РИИИ, 2002. – 296 с.
13. *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке / М. В. Бражников. – Ленинград: Музыка, 1975. – 120 с.
14. *Владышевская Т. Ф.* Азбучные знаки знаменной нотации и их семиотические истоки / Т. Ф. Владышевская // Музыкальная культура Средневековья: сб. науч. тр. / ЦМиАР, МГК. – Москва, 1990. – Вып. 1. Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. – С. 81–108.
15. *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения / Т. Ф. Владышевская // IX Международный съезд славистов (Киев, 1983): сб. науч. докл. – Москва, 1983. – С. 2–49.
16. *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства / Т. Ф. Владышевская // Музыкальная фольклористика: сб. науч. ст. – Москва, 1978. – Вып. 2. – С. 315–336.
17. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – 472 с.
18. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 1. Сущность, система и история. – 498 с.
19. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Москва: Изд-во Православ. Св.-Тихонов. Богослов. ин-та, 2004. – Т. 2. Сущность, система и история. – 530 с.
20. *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание / Е. В. Герцман. – Ленинград: Музыка, 1988. – 256 с.
21. *Гиппиус Е. В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века / Е. В. Гиппиус // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. – Москва, 2003. – С. 59–111.
22. *Гусейнова З. М.* Русские музыкальные азбуки XV–XVI веков: учеб. пособие / З. М. Гусейнова. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. С.-Петерб. Консерватории, 2003. – 163 с.
23. *Давыдова В. А.* Кроковая грамота: метод. пособие по изучению знаменного пения / В. А. Давыдова. – Санкт-Петербург: Изд-во Межрегион. благотворит. обществ. орг. Возрождение святынь Громов. старообряд. кладбища и древнерус. культуры, 2014. – 74 с.

24. *Денисов Н. Г.* Стрельниковский хор Костромской земли: Традиции старообрядческого церковного пения / Н. Г. Денисов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2005. – 480 с.
25. *Дилецкий Н.* Памятники русского музыкального искусства: в 9 вып. / Н. Дилецкий; публ., пер. Вл. Протопопова. – Москва, 1979. – Вып. 7. Идея грамматики мусикийской. – 637 с.
26. *Ермаков В. Д.* Культура России IX–XX вв.: учеб. пособие / В. Д. Ермаков. – Санкт-Петербург: Солар, 2004. – 68 с.
27. *Ефимова И. В.* Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII – начала XVIII веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / И. В. Ефимова. – Ленинград, 1984. – 24 с.
28. *Зализняк А. А.* Новгородская псалтирь начала XI века – древнейшая книга Руси / А. А. Зализняк, В. Л. Янин // Вестник Российской Академии наук. – 2001. – Т. 71, № 3 – С. 202–209.
29. *Захарьина Н. Б.* Русские певческие книги: Типология, пути эволюции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Н. Б. Захарьина. – Санкт-Петербург, 2006. – 36 с.
30. *Захарьина Н. Б.* Русские богослужбные певческие книги XVIII–XIX в. Синодальная традиция. / Н. Б. Захарьина. – Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2003. – 192 с.
31. *Зверева С. Г.* Русские хоры и мастера пения конца XV – середины XVII вв.: к проблеме организации певческого дела в средневековой России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. Г. Зверева. – Москва, 1988. – 24 с.
32. *Зеньковский С. А.* Русское старообрядчество: духовные движения семнадцатого века / С. А. Зеньковский. – Репринт. воспроизведение. – Москва: Церковь, 1995. – 528 с.
33. История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1983. – Т.1. Древняя Русь XI–XVII века. – 383 с.
34. История русской музыки: в 3 вып.: учебник / Т. Владышевская, О. Левапова, А. Кандинский. – Москва: Музыка, 2009. – Вып. 1. – 560 с., нот.
35. *Карпов В.* Наконец-то дошло / В. Карпов // Труд. – 2006. – 19 янв., № 007. – (URL: [http://www.trud.ru/article/19-01-2006/99407\\_nakonets-to\\_doshlo.html](http://www.trud.ru/article/19-01-2006/99407_nakonets-to_doshlo.html)).
36. *Коляда Е. И.* Жанровая система восточнохристианской и древнерусской гимнографии: генезис, основные этапы и закономерности формирования / Е. И. Коляда // Ежегодная Богословская Конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: материалы. – Москва, 1997. – С. 228–231.
37. *Коляда Е. И.* Проблема жанра в древнерусской гимнографии / Е. И. Коляда // Ежегодная Богословская Конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: материалы. – Москва, 1999. – С. 205–216.
38. *Коляда Е. И.* Проблема жанров в древнерусской гимнографии / Е. И. Коляда // Отечественная культура XX в. и духовная музыка. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 59–61.
39. *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие. Текстология, стиль, культурный контекст: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Конотоп. – Москва, 1996. – 69 с.

40. *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие. Текстология. Стилль. Культурный контекст / А. В. Конотоп. – Москва: Композитор, 2005. – 352 с., нот. прим., CD.
41. *Кораблева К. Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / К. Ю. Кораблева. – Москва, 1976. – 24 с.
42. *Крестьянин Ф.* Памятники русского музыкального искусства: в 12 вып. / Ф. Крестьянин; публ., расшрифровка, исслед. М. В. Бражникова. – Москва: Музыка, 1974. – Вып. 3. Стихиры. – 248 с.
43. *Лихачев Д. С.* Русская культура: сб. ст. / Д. С. Лихачев. – Москва: Искусство, 2000. – 439 с.
44. *Лихачев Д. С.* Текстология. На материале русской литературы X – XVII вв. / Д. С. Лихачев. – 2-е изд., перераб. и доп. – Ленинград: Наука, 1983. – 639 с.
45. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения: учеб. пособие / В. И. Мартынов. – Москва: Изд-во РИО Федер. арх.: Русские огни, 1994. – 239 с.
46. *Мартынов В. И.* Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе / В. И. Мартынов. – Москва: Филология, 1997. – 208 с.
47. *Мартынов В. И.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси / В. И. Мартынов. – Москва: Прогресс – Традиция: Русский путь, 2000. – 224 с.
48. *Мещерина Е. Г.* Музыкальная культура средневековой Руси / Е. Г. Мещерина. – Москва: Канон+: Реабилитация, 2008. – 320 с.
49. *Мишин А.* Певческая традиция русского Севера XVII–XIX вв. / А. Мишин; расш. Е. Смирнова. – Вологда: [б. и.], 2010. – 76 с.
50. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – Москва: Изд. Советская энциклопедия, 1978. – Т.4. Окунев – Симович. – 976 с., ил.
51. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Практика, 2007. – 1103 с.
52. *Мусин А. Е.* Социальные аспекты истории древнерусской церкви по данным новгородских берестяных грамот / А. Е. Мусин // Берестяные грамоты: 50 лет открытия и изучения / отв. ред. В. Л. Янин. – Москва, 2003. – С. 102–124.
53. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 334 с.
54. *Николаев Б.* Знаменный распев как основа русского православного церковного пения / Б. Николаев. – Москва: Научная книга; Талан; Изд-во Иосифо-волоцкого монастыря; Изд-во О-ва древнерус. музык. культуры, 1995. – 304 с.
55. *Николаева Е. В.* История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е. В. Николаева. – Москва: ВЛАДОС, 2003. – 208 с.: ил.; ноты.
56. *Никольская-Береговская К. Ф.* Развитие школы хорового пения России / К. Ф. Никольская-Береговская. – Москва: Советская Россия, 1974. – 78 с.
57. Новая Российская энциклопедия: в 12 т. / Редкол.: А. Д. Некипелов [и др.] – Москва: Энциклопедия: ИНФРА-М, 2003. – 2011. – Т.8 (2). Кокезия-Костариканцы. – 480 с.: ил.

58. *Одоевский В. Ф.* Избранные музыкально-критические статьи / В. Ф. Одоевский; вступ. ст., коммент. В. Протопопова. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1951. – 120 с.
59. *Орлова Е. М.* Лекции по истории русской музыки / Е. М. Орлова. – Москва: Музыка, 1977. – 383 с.
60. *Парфентьев Н. П.* Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности / Н. П. Парфентьев // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. – Новосибирск, 1985. – С. 52–69.
61. Александр Мезенец и прочие. Извещение желающим учиться пению (1670) / введ., публ., пер. Н. П. Парфентьева; коммент., исследование, расшифровка З. М. Гусейнова. – Челябинск, 1996. – 554 с.: ил.
62. *Парфентьев Н. П.* «Преславный певец» и распевщик Логин Шишелов (ум. 1624), его произведения и их исследование методом структурно-формульного анализа (на примере стихир в честь св. Николая / Н. П. Парфентьев, Н. В. Парфентьева // Традиции и новации в отечественной духовной культуре. – Челябинск, 2006. – С. 15–32.
63. *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков: Государевы певчие дяки и подьяки / Н. П. Парфентьев – Челябинск: [б. и.], 1991. – 444 с.
64. *Парфентьев Н. П.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков / Н. П. Парфентьев, Н. В. Парфентьева – Челябинск: [б. и.], 1993. – 347 с.: ил., нотн. прил.
65. Певческая капелла Санкт-Петербурга: [альбом] / авт.-сост. В. А. Чернушенко, П. П. Левандо. – Санкт-Петербург: Славия-Интербук, 1994. – 14, [95] с.: ил.
66. *Пименов (о. Леонтий)* О состоянии церковного пения. Выступление о. Леонтия Пименова на Съезде старообрядцев / о. Леонтий Пименов // Духовные ответы: Иллюстрированный информационно-просветительский сб. тверской старообрядческой общины храма во имя святителя Николая чудотворца в Москве. – Москва, 2003. – Вып. 16. – С. 22.
67. *Плетнева Е. В.* Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции (по рукописям XI–XV веков): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. В. Плетнева. – Санкт-Петербург, 2008. – 18 с.
68. *Поветкин В. И.* (Великий Новгород) Восстановление древних текстов: от берестяных грамот к восковой Новгородской псалтири / В. И. Поветкин // Берестяные грамоты: 50 лет открытия и изучения / отв. ред. В. Л. Янин. – Москва, 2003. – С. 141–148.
69. *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стили / Г. А. Пожидаева. – Москва: Знак, 2007. – 880 с.
70. Православная энциклопедия / Под общ. ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл., 2000. – Т. 1. – 750, [1] с.: ил. (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
71. Православная энциклопедия / Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл., 2001. – Т. 2. Алексей, Человек Божий – Анфим Анхильский. – 752 с.: ил. (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).

72. Православная энциклопедия \ Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл., 2002. – Т. 4. Афанасий – Бессмертие. – 752 с.: ил. – (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
73. Православная энциклопедия \ Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл., 2002. – Т. 5. Бессонов – Бонвеч. – 752 с.: ил. – (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
74. Православная энциклопедия \ Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл., 2003. – Т. 6. Бондаренко – Варфоломей Эдесский. – 752 с.: ил. (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
75. Православная энциклопедия / Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл, 2004. – Т. 8. Вероучение – Владимирво-вольнская епархия. – 752 с.: ил. (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
76. Православная энциклопедия / Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл, 2006. – Т. 11. Георгий – Гомар. – 752 с.: ил. – (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
77. Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексий II. – Москва: Православ. энцикл 2006. – Т.14. Даниил – Димитрий. – 752 с.: ил. (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
78. Православная энциклопедия / Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл 2009. – Т. 20. Зверин в честь Покрова Пресвятой Богородицы женский монастырь – Иверия. – 752 с.: ил. (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
79. Православная энциклопедия / Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл 2012. – Т. 29. К – Каменац. – 752 с.: ил. – (URL: <http://www.pravenc.ru/list.html>).
80. Православная энциклопедия / Под ред. патр. Алексия II. – Москва: Православ. энцикл 2014. – Т. 35. Кириопасха – Клосс – 752 с.: ил. – URL: <http://www.pravenc.ru/list.html> (дата обращения: 01.10.2015).
81. *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России / А. В. Преображенский. – Ленинград: Academia, 1924. – 123 с.
82. *Преображенский А. В.* Словарь русского церковного пения / А. В. Преображенский. – Санкт-Петербург: [б. и.], 1896. – 192 с.
83. *Протопопов В. В.* Русская мысль о музыке в XVII в. / В. В. Протопопов. – Москва: Музыка, 1989. – 94 с.
84. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура; In memotiam / Б. Н. Путилов. – Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2003. – 464 с. – (Ethnographica Petropolitana, IX).
85. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России: в 3 вып. / Д. В. Разумовский. – Москва: [б. и.], 1867. – 175 с.
86. *Рамазанова Н. В.* Об иерархии жанров в древнерусской службе XVI–XVII вв. / Н. В. Рамазанова // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: сб. науч. тр. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 150–160.
87. *Рапацкая Л. А.* История русской музыки от Древней Руси до серебряного века / Л. А. Рапацкая. – Санкт-Петербург: Владос, 2012. – 384 с.
88. Руководство к изучению Устава Богослужения православной церкви: пособие для обуч. в регент. классе при придвор. певч. капелле и в регент. училищах / Сост. К. Субботин. – Санкт-Петербург: [б. и.], 1908. – 230 с.

89. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 7 т. / Гос. ин-т искусствознания; Гос. Центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки; сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – Москва: Языки славянской культуры, 1998. – Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. – 682 с.

90. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 7 т. / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки; сост., вступит. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. – 680 с.

91. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 7 т. / Гос. Центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки; подгот. текста, вступ. ст., коммент. Н. И. Кабановой; науч. ред. М. П. Рахманова. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 4. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань. Москва. Петербург. – 688 с.

92. Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы: учеб. пособие для музык. вузов / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; вступ. ст., сост., коммент. П. А. Вульфуса. – Москва: Музыка, 1979. – 366 с.

93. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. / Акад. наук СССР, отд. истории, Археографическая комиссия. – Москва: Наука, 1984. – 405 с.

94. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым / Н. С. Серегина. – Санкт-Петербург: Изд-во Росс. ин-та истории искусств, 1994. – 470 с.

95. *Серегина Н. С.* Стихиры митрополиту Петру «творения» Ивана Грозного / Н. С. Серегина // Древнерусская певческая культура и книжность: сб. науч. тр. – Ленинград, 1990. – Вып. 4. – С. 69–80.

96. *Скотникова Г. В.* «Душа грустит о небесах...»: (древнерусское богослужбное пение и современное русское самосознание) / Г. В. Скотникова // Русская хоровая культура: История. Традиции. Современные проблемы: сб. науч. тр. – Санкт-Петербург, 1995. – С. 168–186.

97. *Смоленский С. В.* Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм церковных песнопений в крюковом письме / С. В. Смоленский // Церковное пение. – 1909. – № 3. – С. 65–83; № 12. – С. 314–317.

98. *Сокальский П. П.* Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки / П. П. Сокальский. – Харьков: Тип. Адольфа Дарре, 1888. – 393 с.

99. *Столярова Л. В.* Древнерусское книгопроизводство XI–XIV вв. (по материалам записей на книгах): автореф. дис. ... д-ра исторических наук: 07.00.09 / Столярова Любовь Викторовна. – Москва, 2002. – 40 с.

100. *Ступель А. М.* В. Ф. Одоевский: популяр. моногр. / А. М. Ступель. – Ленинград: Музыка: Ленингр. отд., 1985. – 96 с.

101. *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – Москва: Музыка, 1965. – 216 с.

102. *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства: музык. материал с ист.-теорет. коммент., ил. / Н. Д. Успенский. – 2-е изд., доп. – Ленинград: Музыка, 1971. – 354 с.
103. *Филарет (Гумилевский), архиеп.* Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви / Филарет. – Репринт. изд. – Сергиев Посад: Изд-во Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 393 с.
104. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. / Н. Ф. Финдейзен. – Москва; Ленинград: Музсектор, 1928–1929. – 376 с.
105. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, 1999. – 490 с.
106. Храм Божий и церковные службы: учеб. богослужения для сред. шк. / Сост. священник Н. Р. Антонов. – 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург: Типография М. А. Александрова, 1912. – 237 с.
107. *Христофор.* «Ключ знаменной» 1604 / Христофор; публ., пер. М. В. Бражникова и Г. А. Никишова; предисловие, комментарии, исследование Г. А. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. – Москва, 1983. – Вып. 9. – 295 с.
108. *Шабалин Д. С.* Древнерусская музыкальная энциклопедия / Д. С. Шабалин. – Краснодар: Совет. Кубань, 2007. – 913 с.
109. *Шабалин Д. С.* Певческие азбуки Древней Руси: переводы, исследования, комментарии / Д. С. Шабалин. – Краснодар: Совет. Кубань. – 2004. – 648 с. – (Материалы и исследования по древнерусской музыке).
110. *Шавохина Е. Е.* Русская профессиональная традиция многоголосного творчества XVII – начала XVIII веков: лекция по курсу «История русской музыки» / Е. Е. Шавохина. – Москва: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 64 с.
111. *Шиндин Б. А.* Жанровая типология древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Б. А. Шиндин. – Новосибирск, 2004. – 50 с.
112. *Шиндин Б. А.* Жанровая типология древнерусского певческого искусства: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Б. А. Шиндин. – Новосибирск, 2004. – 467 с.
113. *Шиндин Б. А.* Об изучении жанров древнерусского певческого искусства / Б. А. Шиндин // Традиции музыкальной науки: сб. исследоват. ст. – Ленинград, 1989. – С. 89–103.
114. *Шиндин Б. А.* Формы представления жанрового знания в древнерусском певческом искусстве / Б. А. Шиндин // Сибирский музыкальный альманах / Новосибир. гос. консерватория. – Новосибирск, 2001. – С. 97–101.
115. *Янин В. Л.* Значение открытия берестяных грамот для изучения отечественной истории / В. Л. Янин // Берестяные грамоты: 50 лет открытия и изучения / Отв. ред. В. Л. Янин. – Москва, 2003. – С. 15–23.

#### Интернет-ресурсы

1. [Электронный ресурс]. – URL: <http://tpsc.ru/history/drevlepravoslavnie-tradicii/znamennoe-penie/>
2. [Электронный ресурс]. – URL: <http://dyak-oko.mrezha.ru/index.php>

## Приложение 3

### Примеры исполнительских трактовок древнерусских песнопений (полезные ссылки на аудио-, видео-, фотоматериалы)

1) Ансамбль «Ключ разумения» под руководством Н. Мосягиной. (URL: <http://old.philharmonia.spb.ru/rus/pers/k/kluch Razum.php>).

2) Ансамбль древнерусской музыки Санкт-Петербургской консерватории «Знамение» под руководством Т. Швец (URL: <http://yandex.ru/video/search?text=%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D1%8C%20%22%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%81%20%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B2%22%20%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0&path=wizard>).

3) Ансамбль «Сирин» под руководством А. Котова (URL: [www.sirinensemble.ru](http://www.sirinensemble.ru)).

4) Ансамбль древнего богослужебного пения «Сретение» под руководством Игоря Сахно (URL: <http://predanie.ru/ansambl-drevnego-bogoslužebnogo-peniya-sretenie/>; URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=mpeg&id=sreten>).

5) Ансамбль «Глас веков» под руководством С. Кривобокова (URL: <http://shahinbars.io.ua/video59687>; URL: <http://yandex.ru/video/search?text=%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D1%8C%20%22%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%81%20%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B2%22%20%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0&path=wizard>).

6) Валаамский хор иеромонаха Давида Лереиды (URL: [http://yandex.ru/video/search?p=1&filmId=MY--f85CUXI&text=6.%09%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B0%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%85%D0%BE%D1%80%20%D0%B8%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%D0%B0%20%D0%94%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%20%D0%9B%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%B4%D1%8B.&path=wizard&\\_=1441](http://yandex.ru/video/search?p=1&filmId=MY--f85CUXI&text=6.%09%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B0%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%85%D0%BE%D1%80%20%D0%B8%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%D0%B0%20%D0%94%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%20%D0%9B%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%B4%D1%8B.&path=wizard&_=1441)).

7) Детско-юношеский хор преподобного Иоанна Дамаскина при петербургском соборе Владимирской иконы Божией Матери под руководством Ирины Болдышевой (URL: <http://damaskinhor.ru/>).

Воспойте и радуйтеса [Звукозапись: электронный ресурс]: песнопения Византийской традиции = *Asate kai ayalllasthe: hymns of the Byzantine tradition*: записано в Свято-Троицкой Сергиевой Приморской мужской Пустыни Санкт-Петербурга в февр.-апр. 2001 г. / Детско-юношеский хор св. Иоанна Дамаскина Собора Владимирской Иконы Божией Матери Санкт-Петербурга; вступ. ст. И. Болдышева; звукореж. Иеродиакон Герман (Рябцев). – Электрон. дан. – Санкт-Петербург, 2001. – 1 электрон. опт. диск (CD) + цв. буклет с нотами. Загл. с контейнера.

8. Мужской хор «Древнерусский распев» под руководством А. Гринденко.

URL: <http://predanie.ru/muzhskoy-hor-izdatelskogo-otdela-moskovskoy-patriarhiidrevnerusskiy-raspev/>; URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=mpeg&id=konotop>.

9. Мужской камерный хор Вологодской филармонии под управлением А. Мишина. Певческая традиция русского Севера XVII–XIX вв. [Звукозапись: электронный ресурс] / Мужской камерный хор Вологодской филармонии, дир. А. Мишин; М-во культуры РФ. – Электрон. дан. – [Вологда: б. и., 2010]. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): зв. (51 мин. 20 сек). – Загл. с контейнера.

10. Мужской хор Санкт-Петербургского Подворья монастыря Оптина пустынь под управлением А. Семенова (URL: [http://www.optina.ru/audio/songs/spb\\_1/](http://www.optina.ru/audio/songs/spb_1/)); Русское церковное пение [Звукозапись: электронный ресурс] = The russian church singing / Мужской хор «Оптина Пустынь»; под управл. Александра Семенова. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское Подворье монастыря Оптина Пустынь, 2007. – 1 электрон. опт. диск (CD): зв. (43 мин. 12 сек.) – Загл. с контейнера.

11. Праздничный хор Минского Свято-Елисаветинского монастыря под управлением Иулиании Денисовой (URL:<http://mp3davalka.com/files/%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%B2%20%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0/>).

12. Старообрядческий хор Лиговской общины г. Санкт-Петербурга (URL: <http://xn----ctbibbaul2adfcpg2g.xn--p1ai/audio?afs=87>).

Вечер духовных песнопений в Санкт-Петербурге [Звукозапись: электронный ресурс]: богослужб. песнопения древнерус. знамен. распева в исполн. приходских коллективов РПСЦ / Хор певчих старообрядческих приходов Сибири, Хор Лиговской старообрядческой общины. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург: Маркон, 2014. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): зв. (60 мин. 57 сек.). – Загл. с контейнера.

13. Хор Санкт-Петербургского подворья Валаамского монастыря Игоря Ушакова (URL: <http://classic-online.ru/ru/production/53702>)

14. Хор певчих старообрядческих приходов Сибири под управлением уставщика Новосибирского кафедрального храма Александра Емельянова.

Вечер духовных песнопений в Санкт-Петербурге [Звукозапись: электронный ресурс]: богослужб. песнопения древнерус. знамен. распева в исполн. приходских коллективов РПСЦ / Хор певчих старообрядческих приходов Сибири, Хор Лиговской старообрядческой общины. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург: Маркон, 2014. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): зв. (60 мин. 57 сек.). – Загл. с контейнера.

[Электронный ресурс]. – URL: <http://classic-online.ru/ru/collective/1755>

15. Распевы святой Руси [Звукозапись: электронный ресурс]: песнопения знаменного, демественного, путевого распевов и поместных напевов в исполнении старообрядческих хоровых коллективов / Моск. Междунар. Дом Музыки, Ин-т проблем гражданского общества. – Электрон. дан. – Москва: Московский Международный Дом Музыки, 2014. – 1 электрон. опт. диск (CD): зв. (2 час. 40 мин.). – (Из сокровищницы Древнерусской духовной культуры). – Загл. с контейнера.

16. Божественная литургия св. Иоанна Златоуста [Звукозапись: электронный ресурс]: миссионерское Богослужение: реконструкция распевов по древнерусским певческим рукописям: по благословению Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла / Сводный хор междунар. фестиваля «Академия Православной музыки»; М-во культуры Российской Федерации; Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор»; коммент. протодиакона Андрей Кураев. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург: Академия православной музыки, 2012. – 1 электрон. опт. диск (CD). – Загл. с контейнера.

17. Старообрядческое церковное пение [Звукозапись: электронный ресурс]: столетие со дня распечатания алтарей и возобновления таинства Евхаристии в храмах духовного центра старообрядческой Церкви, что на Рогожском кладбище в Москве посвящается / Хор храма Успения Пресвятыя Богородицы (Нижний

Новгород): 1–10, Морозовский хор: 11–24 ; Информац.-издат. отд. Московской Митрополии РПСЦ. – Электрон. дан. – Москва: РиА-Союз, 2005. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) + цв. буклет. – Загл. с контейнера.

## Приложение 4

### Словарь терминов и понятий

**A cappella**, alla cappella [итал. – как в церкви (часовне); для хора, см. также *Капелла*], хоровое пение без инструментального сопровождения. Распространено в народном и церковном пении (обиходном и авторском) и композиторском творчестве. Происхождение термина, вошедшего в употребление с конца XVII в., традиционно связывается с богослужбной практикой Сикстинской капеллы, где не использовались муз. инструменты для аккомпанирования голосов певчих. <...> В ср. века пение А с. господствовало в церковном хоровом искусстве. Практика Зап. и Вост. Церквей стала расходиться после введения в 660 г. по инициативе папы *Виталия (Виталиана)* в зап. богослужение органного сопровождения. <...>. На Востоке преобладало пение без сопровождения, однако в некоторых Церквях допускалось использование инструментов. Так, в *Эфиопской Церкви* богослужбные песнопения до сих пор могут исполняться как хором А с., так и в сопровождении инструментов <...>. Инструментальное сопровождение известно также в богослужении Коптской и Малабарской Церквей. <...>. В традиции большинства Вост. Церквей (Византия, Армения, Грузия, Сербия, Болгария и др.) используется только хоровое пение А.с. В России пение А с. развивалось от анонимных монодийных образцов к многоголосным преимущественно авторским композициям. <...>. В нач. XX в. предпринимались попытки введения в церковное пение инструментального сопровождения. <...>. Правосл. традиция продолжает сохранять церковное пение А с., оставляя возможность использования муз. инструментов во внебогослужбной *духовной музыке*» [70, с. 16–17].

**Автокефалия** – «(от греческого *авто* – сам и *цефал* – голова) – независимость, самостоятельность какой-либо национальной православной церкви от константинопольского патриарха» [17, с. 28].

«*Константинопольский Патриархат* предоставлял А. *Болгарской Церкви* (в 932, 1234 и 1946), *Сербской Церкви* (в 1218 и 1879), *Русской Церкви* в 1589 г., хотя она правомерно <...> обрела А. в 1448 г., но эта А. долго не признавалась в Константинополе. <...> После Ферраро-Флорантийского Собора (1439) в 1448 г. Русская Церковь утвердила свою независимость от Константинополя, не испрашивая на то согласия Патриарха и Синода, изменивших Православию». [70, с. 200–201].

**Авторские распевы** – «муз. варианты церковных песнопений, созданные древнерус. *распевщиками* и обозначенные в певч. книгах именами мастеров (Крестьянинов, Лукошков, Логинов, Баскаков и т. д.). Одновременно существовали также распевы, обозначенные по принадлежности к певч. школе или месту зарождения (московский, новгородский, усольский и др.) <...>, названию монастыря (соловецкий, кирилловский, опекаловский, тихвинский, троцкий и т. д. <...>, традиции, восходящей к пению др. правосл. стран (греческий распев, болгарский распев, антиохийский распев и др. расцвет авторского церковномуз. творчества в России приходится на XVI–XVII вв.» [70, с. 210].

**Ака́фист** – «[греч. *μνος κάθιστος* – гимн, при пении которого не сидят; церковнослав. *ака́днѣтъ, нестѣдальнѣ*. 1. Хвалебно-догматическое песнопение ко Пресв. Богородице (четвертого плагального, т. е. восьмого, гласа) (далее А. Богородице); в поздневизант. время стало называться «*икосы*» (οκοι), а затем «хайретизмы» (*χαρητισμοῦ*); др. название – Великий А.

2. Жанр позднейших церковных песнопений, написанных по образцу и в подражание первоначальному А. Богородице и посвященных Господу, Богородице, святым. Первоначально А. был один – А. ко Пресв. Богородице, и только спустя столетия, когда появились др. подобные ему песнопения, их стали также называть А., что стало обозначать не конкретный текст, а жанр песнопения». [70, с. 371–372].

**Акрости́х** – «[греч. *κροστιχς, κροστιχιον, κροτμενον, κροτελειον*], формальный прием организации преимущественно поэтических текстов, используемый обычно в декламационной и песенной поэзии. Суть А. состоит в том, что начальные буквы строф или глав (построфный принцип) или отдельных стихов (постишный принцип) образуют алфавитный ряд (азбучный, или алфавитный, А.) либо слово или фразу (фразовый, или текстовой, А.); в последнем случае А. может состояться не из начальных букв, а из начальных слов или слогов, иногда возможен и смешанный (словесно-буквенный или буквенно-слоговой) принцип создания фразового А. Частными вариантами А. (как азбучного, так и фразового), получившими распространение в эпохи поздней античности, Возрождения и барокко, являются телестих и мезостих, образуемые соответственно конечными буквами и буквами внутри текста; в последнем случае образующие А. буквы выделяются знаками препинания либо размерами и цветом. Встречаются и А. с обратным порядком чтения (слав. *впягословие*).<...>. В слав. гимнографии А. получил особо широкое распространение в кон. IX – нач. X в. в творчестве учеников равноапостольных *Константина (Кирилла)* и *Методия*, в первую очередь свт. Климента, еп. Величского (Охридского), *Константина*, еп. Преславского (Болгарского), и св. *Наума Охридского*, работавших в Болгарии. Их трудами был создан, по всей вероятности, корпус слав. песнопений, снабженных А., для всех богослужебных кругов: триодного, минейного (службы на двенадцатые праздники и избранным святым) и седмичного (именные А. свт. Климента обнаружены в недавнее время параллельно М. Йовчевой и О. А. Крапенинниковой в канонах Октоиха), а также для Миней Общей (каноны с А. свт. Климента) и на различные потребности (стихиры бельческого погребения в Требнике, возможно св. Константина Преславского). Образцами для них служили соответствующие сочинения греч. авторов (в первую очередь свт. Андрея Критского, преподобных Иоанна Дамаскина и Романа Сладкопевца)» [70, с. 403–406].

**Амвон** – «[греч. *ἀμβων* – возвышение], специальное сооружение в пространстве наоса христианского храма, предназначенное для чтения Свящ. Писания, пения или возглашения некоторых богослужебных текстов, произнесения проповедей» [71, с. 108].

**Амвросий** Аврелий (ок. 339–397 гг.), свт. (пам. 7 дек.), епископ Медиоланский (с 7.12.373), один из великих зап. отцов Церкви [71, с. 119].

«Был епископом во время арианских смут на западе. Для укрепления духовных сил своей паствы установил петь псалмы и гимны, по обычаю восточных

церквей, – антифонно. После победы православных над арианами ввел пение торжественного гимна «Тебе Бога хвалим», заимствовав текст его из песнопений церкви греческой. Амвросию приписывается введение в западное церковное пение четырех греческих ладов или гласов, которые получили впоследствии название автентических (главных); пение, основанное на этих гласах, называется амвросианским» [82, с. 5].

**Аненайка** – «вставная мелизматическая формула в песнопениях византийской и древнерусской традиций. Подтекстовывается слогами ve-va (не-на) или ve-βe (не-ве), с чем связано ее название (в визант. музыкально-теоретических текстах – *νευβίονα*, в древнерус. – аненаки (мн. ч.)). Наряду с *хабувой* и *теретисмой* является разновидностью *кратимы*. <...> А. получили распространение в *знаменном распеве*, *демественном пении* и др. певч. стилях, как правило в песнопениях особенно торжественного характера» [71, с. 429].

**Антифон** – [Греч. *ἀντίφωνον* от *ἀντίφωνος* – «звучащий попеременно; лат. *antiphona*, церковнослав. *ἀντιφώνη*], в христианской литургической терминологии псалом с припевом, исполняемый антифонно, т. е. с пением 2 хорами поочередно припева (или стихов псалма)» [71, с. 554];

Антифон в переводе с греческого – противогласие. У древних греков так назывался интервал октавы. В христианском церковном пении означает попеременно поющийся стих. Антифонное пение – пение попеременное в том смысле, что мелодия, исполненная одним голосом или хором, повторяется точно и другим. Антифонное пение, по свидетельству церковного историка Сократа, было введено в христианскую церковь св. Игнатием Богоносцем. Св. Ефрем Сирийский ввел это пение в церквях сирийских, желая отвлечь этим свою паству от бесчестных песней, распространяемых еретиками Армонием и Вардесаном. Что антифонное пение употреблялось при св. И. Златоусте, в этом нет никакого сомнения. Введение антифонного пения в западной церкви приписывается св. Амвросию Медиоланскому. Антифоны положено петь на двух клиросах попеременно. Антифоны бывают на всех службах церковных: на вечерне поется первый антифон первой кафизмы: «Блажен муж»; на утрени антифоны степенны; на литургии антифоны могут быть трех родов: вседневные, изобразительные и праздничные <...>. Их можно найти в Минеи, Триоди, Ирмологии и Апостоле» [82, с. 6–7].

**Аутентизм** (от латинского слова *authenticus* — *подлинный, достоверный, соответствующий самому себе*) — направление в современной исполнительской практике академических музыкантов, ставящее своей задачей максимально точное воссоздание звучания музыки более ранних эпох, соответствие современного исполнения замыслам и представлениям композиторов прошлого.

**Блаженны** – «на литургии после второго антифона пред малым входом поются так наз. «блаженны». Под этим словом подразумеваются не только евангельские стихи о блаженствах, но и тропари, которые поются после стихов. В Октоихе эти тропари печатаются отдельно, в последовании литургии, а в Минеи и Триоди тропари берутся из 3 и 6 песней канона» [82, с. 13].

**Богородичен, богородичен догматик** – «песнопения в честь Пресвятой Богородицы. Назначение их для пения бывает сообразно событию дня; поются они после стихир на Господи возвах и на стиховне. Некоторые Богородичны называются догматиками, так как в них вместе с похвалой Богородице содержится

догматическое учение о Лице Иисусу Христу. Догматики поются на вечерне и имеют над собою надписание гласа» [82, с. 13–14].

**Богослужебные певческие книги** – «В богослужебной практике православной церкви сохранились древние типы византийских гимнографических сборников: (1) однородные или одножанровые – Кондакарь, Стихирарь, Ирмологий, древний Параклитик (включал только *каноны* <>); (2) разножанровые (обусловленные порядком богослужения) – Октоих, Триодь постная и цветная (или Трипеснец; название подчеркивает, что Триодь включает каноны из трех песней), Минея (служебная и праздничная), с середины XVI в. появляются книги Праздники и Трезвоны, с конца XVI в. – Обиход (включающий неизменяемые песнопения *литургии, вечерни и утрени*). Одни и те же Б. п. к. могут быть как нотированными, так и ненотированными. Колокольные звоны православной церкви регламентируются Типиконом (Уставом), действующим в редакции конца XVII в.» [51, с. 123].

**Болгарский распев** – им «изложены некоторые песнопения в нотных церковных книгах, известен прежде всего из нотно-линейных рукописей XVII в. Несомненно, он составлен болгарскими певцами и перенесен через Афон в юго-западную Русь в начале XVII в. Певцами юго-западных братств и другими переселенцами был принесен в Великую Россию, где сначала получил широкое распространение, но потом был вытеснен распевом греческим» [82, с. 14–15];

Б. р. – монодийная церковнопевч. Традиция, зафиксированная (с надписанием «болгарский напел») в конце XVI–XVIII в. в украинско-белорус. Рукописных певч. книгах киевской «квадратной» нотацией. В первой половине XVII в. Б. р. распространился в певческих книгах Московской Руси, во второй половине XVII в. подвергся многоголосным хоровым обработкам в партесном стиле, впоследствии отразился в хоровом творчестве русских композиторов XVIII–XX вв. <...> Вопрос о происхождении этого распева – болг., киевском или рус. – до сих пор является предметом научной дискуссии. В последние годы высказан ряд аргументов в пользу барканского, а именно болг. происхождения Б.р.» [73, с. 643].

**Валаамский распев** – «совокупность муз. вариантов церковных песнопений, бытовавшая в Валаамском монастыре. Проблемы происхождения распева, его самостоятельности или, напротив, зависимости от др. распевов не нашли в настоящее время однозначного решения в современном музыковедении. В архивах России древние певческие рукописи Валаама, которые могли стать объектом исследования, не сохранились. В описании древлехранилища Валаамского монастыря, сделанном в 1913 г., значились 4 рукописных певч. «Ирмология», 2 из них были записаны знаменной нотацией, 2 – квадратной нотопевицей; в последнем есть примечание «ноты крюковые на пятилинейной системе (Епархиальное древлехранилище, с. 18)». Самая древняя рукопись, «Ирмологий нотный с месяцесловом» (полуустав XV в., раздельноречие), была отнесена составителями к эпохе князей, так как в припевах на девятой песни канона Сретению Господню упоминается князь (Епархиальное древлехранилище, с. 18–19); к тому же периоду относится и сокращенный «Ирмологий» <...>» [74, с. 510–511].

**Гимн** [лат. *hymnus*; греч. ὕμνος – песнь] – «1. Обобщающее название различных литургических песнопений христ. авторов. 2. В зап. христ. традиции – литургическое строфическое песнопение в куплетной форме со строго метризованным или, начиная со Средневековья, ритмизованным текстом и силлабической или невматической мелодикой. В католич. Богослужении гимн исполняются

главным образом на службах суточного круга, а также во время процессий и иногда в качестве вставок – *тропов* на мессе» [76, с. 480].

Гимн «по буквальному переводу означает хвалебную песнь. В церковном употреблении гимны были известны еще в первенствующей христианской церкви наряду с псалмами и песнями духовными. Это были гимны, заимствованные из ветхозаветных священных книг, или же составленные самими христианами». [82, с. 34].

**Гимнографический жанр** – «исторически сложившаяся совокупность песнопений, наделенных определенным художественным смыслом (то есть выражающих определенный аспект мысли и чувства)» [37, с. 216].

**Гимнография** – «[греч. ὑμνογραφία – песнотворчество, от ὕμνος – гимн, песнь и γράφω – писать], в христ. богослужении небилейские поэтические тексты, предназначенные для исполнения (в первую очередь певч.) в определенные моменты служб. Жанры церковной гимнографии разнообразны и имеют долгую историю» [76, с. 489].

**Глас** – [греч. ἦχος. – букв. – звук, молва, мелодия, напев; лат. tonus tropus modus; арм. ձայն; груз. ვდა; сир. qâl], элемент *осмогласия* (октоиха), интонационно-мелодической организации традиц. систем церковного пения в христ. культурах разных народов [76, с. 551].

Глас – «в церковном пении – это развитие мелодии по известному пути, с соблюдением составляющих сущность гласа законов об определенной области гласа, о господствующих и конечных звуках мелодии. К характерным особенностям каждого гласа относятся и гласовые попевки, или своеобразные мелодические обороты. В православном церковном пении различаются 8 гласов, из которых четыре первые называются главными, или прямыми, а четыре последних – производными или косвенными» [82, 34].

**Греческий роспев** «имеет в истории русского церковного пения два вида: 1) древнейший, известный из безлинейных рукописей-кондакарей, употреблявшихся от конца XI до XIV в.; 2) позднейший, известный из линейных нотных книг, начиная с половины XVII в. до настоящего времени. Мелодия древнейшего греческого роспева до сих пор не объяснена и не прочитана, потому что не сохранилось ни одной книги, излагающей это пение не-кондакарным знаменем, а это кондакарное с XIV в. не слышится на клиросах нашей церкви, не излагается в наших нотных книгах и потому составляет достояние только археологии. Позднейший вид греческого роспева, или согласия, явился в русской церкви в XVII в., благодаря юго-западным певцам и главным обр. некоему иеродиакону Мелентию, который был приглашен царем Алексеем Михайловичем в 1655 г. для обучения певчих греческому пению. Особенно полюбил это пение патриарх Никон; он ввел в богослужение даже текст греческих песнопений. Греческий роспев осмогласен, но не представляет собой подлинного греческого пения, а есть производный от него, притом упрощенный русскими певцами и приспособленный ими к славянскому тексту наших песнопений и общему характеру русского церковного пения» [82, с. 39].

**Двознаменник** – «певч. книга, разновидность *азбуки певческой* (или ее раздел), содержание которой изложено параллельно 2 нотациями, одна из которых служит средством объяснения другой. Термин «двознаменник» в рукописях не

встречается, введен в употребление исследователями для обозначения наличия в записи 2 типов «знамен» (т. е. нотаций). Небольшое число сохранившихся списков Д. свидетельствует о том, что широкого распространения они не имели. Исходя из способов записи, Д. можно разделить на 2 группы. В первой содержание изложено 2 крюковыми нотациями, во второй – столповой (знаменной) и 5-линейной нотациями» [77, с. 252].

**Демѣственная нотация** – «система записи *демественного* и *строчного пения*, выработанная в сер. XVI в. *государевыми певчими дяками* на основе фонда знаков *казанской нотации*. Наиболее ранние образцы Д. н. зафиксированы в поголосных записях многолетий, выявленных Н. Д. Успенским в составе путевой рукописи РНБ. Солов. № 763/690, датируемой 60–70 гг. XVI в. <...>. Анализ поголосных записей многолетий и одноголосных записей путевых песнопений в этой рукописи выявляет много совпадающих по графике начертаний, что позволяет предположить использование в них одной и той же знаковой системы. Изучение азбук *певческих* путевого и демественного знамени, в которых изложен основной фонд певч. знаков соответствующих нотаций, обнаруживает, что наиболее ранними являются азбуки путевого знамени, время бытования которых приходится на период с 1603 г. до 90-х гг. XVII в. Азбуки Д. н. появились в кон. XVIII в. и используются в старообрядческой среде в сотнях экземпляров до наст. времени». [77, с. 360–361]

**Дидѣскал** – «[Греч. *διδάσκαλος*], букв. – учитель. У разных народов и в разные эпохи термин, сохраняя основное значение, приобретал различные смысловые оттенки; менялось и место Д. в обществе <...>». [77, с. 662].

**Жанр** (франц. *genre* – род, тип, манера) — вид произв. какого-либо искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными, стилевыми признаками.

**Знаменная нотация** – «(от слав. «знамя» – знак) – невменная нотация для фиксации знаменного распева. Знаки знаменной нотации содержат три типа информации: 1. теоретическую – информацию о звуковысотном положении знака и интонационно-ритмическом обороте, 2. исполнительскую – о характере исполнения, 3. религиозно-философскую» [49, с. 61].

«З. н. прошла длительный путь развития, отмечается нескольких основных этапов, имеющих условные границы и предполагающих переходные разновидности: 1) ранняя форма З. н., которой были записаны псалмовые формулы, песнопения Ирмология, Стихираря минейного и триодного, Миней, Триоди Постной и Цветной, степенны Октоиха в рукописях кон. XI – первой половины XV в.; 2) «основная» форма, сложившаяся во второй половине XV в. в связи с происшедшей сменой литургического устава, когда был создан комплект певч. книг (включая новые – Октоих-Стихирарь и фрагменты Обихода), отразивший принципиальные изменения в записи мелоса песнопений; в XVI, первой половине XVIII в. эта форма постепенно совершенствовалась, становясь все более дифференцированной; 3) поздняя форма З. н., в которой знамена приобрели целый ряд уточняющих элементов, включая *пометы* (затем и *признаки*), появилась в рукописях около середины XVII в. и сохранялась впоследствии с незначительными изменениями. В XII–XVII вв. графика знамен изменялась, наиболее существенно – во второй половине XV в. и на рубеже XVI и XVII вв. Состав начертаний для каждого этапа развития З. н. в целом установлен, хотя и недостаточно дифференцированно, однако изучение почерков пис-

цов нотации – как их общих признаков, так и индивидуальных особенностей, т. е. муз. палеография как самостоятельная область музыкально-исторической науки, пока находится на начальном этапе развития» [78, с. 278].

**Знаменный распев** – «[знаменный распев, знаменное пение, крюковое пение], основная певческая традиция Древней Руси. Получил распространение после принятия христианства и поныне сохраняется в богослужбном пении. Понятие «знаменное пение» впервые встречается в текстах сер. XVII в. (см., напр.: «Предисловие, откуда и от коего времени начася быти в нашей Русей земли осмогласное пение» (до 1652): «пети горазд знаменному пению»; «Сказание о различных ересех... содержимых от неведения в знаменных книгах» (1651) мон. *Евфросина*: «некии хулные бредни в знаменном пении»). Это понятие в смысловом отношении условно, так как происходит от певч. термина «знамение», известного по текстам с первой половины XV в. («знаменье», позднее «знамя» – знак, указание, символ, изображение, начертание, обозначение и проч.), общего для различных певч. традиций (столповое, путевое, казанское, «петия красного», демественное ключевое, нотное знамя). Сохранение понятия «знаменная» за одной конкретной певч. традицией, получившей не позднее XV в. название «столповая», очевидно, связано с ее ведущей ролью в рус. церковном пении с древнейших времен. <...>» [78, с. 285–286].

**Казанская нотация, казанское знамя** – невменная система нотации для записи раннего русского многоголосия [49, с. 59].

**Калофоническое пение** – [калофония; греч. *καλοφωνία*, от *καλός* – прекрасный и *φωνή* – голос, звук], греч. певч. стиль, расцвет которого приходится на 2 последних столетия истории Византийской империи (1261–1453). Калофония считается вершиной развития греч. певч. искусства [79, с. 578–582].

**Канон** – («(греч. *κανών* – «правило», «образец») <...> (2) Жанр восточнохристианской гимнографии. Сложился в Византии в VII в. Авторы первых канонов – преп. Андрей Критский (создатель Великого канона, исполняемого в течение первой и на пятой неделе Великого поста), преп. Иоанн Дамаскин, преп. Косма Маюмский. Позднее К. создавали также древнерусские и славянские авторы. Канон – многочастное произведение, состоящее из девяти песней (од), содержание каждой из которых ориентировано на определенную библейскую *песнь*: первая и вторая – на песни Моисея (Исх. 15:1-19, Втор. 32:1-43), третья – на молитву Анны (1 Цар. 2:1-10), четвертая – на молитву Аввакума (Авв. 3:1-19), пятая – на песнь Исаии (Ис. 26:9-19), шестая – на молитву Ионы (Ион.2:3-10), седьмая и восьмая – на песнь трех отроков (Дан. 3:26-56, 57-88), девятая – на хвалебную песнь Богородицы (Лк. 1:46-55) и песнь Захарии (Лк. 1:68-79). Каждая песнь К. состоит из *ирмоса* и нескольких *тропарей* (в греческой традиции они точно повторяли форму ирмоса и его напев, в русской сохранился принцип подобия). В богослужении К. делится на 3 части (по 3 песни), которые чередуются с малыми ектеньями (после третьей песни исполняются ипакои и седален, после шестой – *кондак* и *икос*, после девятой – *светилен* и *экзопостиларий*). Вторая песнь К. поется только в Великий пост. К. содержатся в *Октоихе*, Триоди, Минее (см. *Богослужбные певческие книги*). В католической церкви канonom именуется часть *мессы*, завершающаяся молитвой *Pater noster* («Отче наш»))» [51, с. 377].

**Катавасия** – «так называются ирмосы, которые поются в конце каждой песни канона. Название ирмосов катавасией произошло от того, что для пения их уставом положено – певцам обоих клиросов сходиться на середину храма. Катавасия поется иногда только поле некоторых песней канона (3, 6 и 9), иногда-же после всех песней» [82, с. 74].

**Кафизма** – «чтение из псалтири. Слово кафизма означает сидение; название это указывает на древний обычай сидеть во время чтения тропарей, положенных между кафизмами, отчего и тропари названы седальными. Теперь кафизмы читаются, в древности же стихословие их состояло из пения, отчего части кафизм и теперь называются антифонами, и некоторые из них поются, напр. первый антифон первой кафизмы «Блажен муж» [82, с. 74–75].

**Клирос** – «объединение священников кафедральных соборов, состоявшее при епископах Русской Церкви в X–XVII вв., орган епархиального управления.

X–XIII вв. В древнерус. языке от греч. κλῆρος («клир», «духовенство», букв. – «жребий») образовались слова «крылос», «крылошане», обозначавшие епископский, кафедральный клир (в научной лит-ре, как правило, приняты понятия «клирос» и «клирошане»). Кроме того, словом «клирос» первоначально, в домонг. период, обозначалось место в церкви на предалтарном возвышении кафедрального храма, на к-ром во время богослужения наряду с певчими стояли и пели священники – члены К.; позднее К. в этом значении – северный и южный концы солеи <...>». [80, с. 698].

**Кокиза** – «устойчивый, относительно завершённый музыкальный оборот, объединяющий несколько тоном, обладающий своеобразным ритмическим рисунком и ладоинтонационной характерностью <...>. В крюковой нотации кокиза записывалась неизменным комплексом знаков, соответствуя такому же неизменному мелодическому обороту. Кокиза является русским аналогом понятию «музыкальной формуль» в западное-европейской средневековой и византийской музыке» [69, с. 57].

**Кондак** – «(от греч. kontakion – стержень, на который наматывался свиток с текстом) – жанр ортодоксальной христианской церковной поэзии и музыки. Истоки К. – в сирийских песнопениях IV–V вв., в первой половине VI в. св. Роман Сладкопевец определил систему правил К. и создал его лучшие образцы. Литературную основу К. составляет драматическая поэма с монологами и диалогами персонажей, солисты интонировали строфы, хор отвечал им исполнением рефренов (принцип *респонсория*). Эволюция К. в VII–IX вв. выражалась в сокращении и упрощении литературной основы и развитии мелодики. Вместе с христианством жанр К. пришел в Киевскую Русь, хотя в Византии в это время его уже начал вытеснять канон. 2 строфы К. сохраняются в современном православном богослужении: за шестой песнью канона следует первая из них – «К», за ней вторая – «икос» [57, с. 226].

**Кондакарное пение** – «византийский стиль пения при исполнении кондаков, псалмов и других связанных с ортодоксальным христианским культом произведений, виртуозный, красочный, был широко распространен в Киевской Руси. К. п. имело собственную нотацию, предназначенные для него сочинения составляли специальные певческие книги – кондакари (сохранилось 5 таких книг)» [57, с. 226].

**Куаленская нотация** – последняя, высшая ступень развития палеовизантийской нотации, условное наименование которой «было дано Тильярдом на осно-

вании рукописи Куаленского кодекса, находящейся в Парижской национальной библиотеке» [33, с. 89].

**Летописный свод** – соединение летописных источников (летописных записей, документов, актов, беллетристических повестей и житийных произведений) – в единое повествование.

**Медиевистика** – от латинского слова *medius* (средний) и *aevum* – век – эпоха – раздел исторической науки, изучающий историю Средних веков. Медиевист – историк, специалист по медиевистике.

**Мелизматический вид распевности** – распевание текста, при котором распевность превышает «четыре звука на один слог». Характерен для большого знаменного распева [17, с. 50].

**Многораспевность** – несколько певческих версий на один гимнографический текст [49, с. 59].

**Напевка, пение по напевке** – устная певческая традиция старообрядческого богослужения.

**Невматический вид распевности** – распевание текста, при котором «внутрислоговой распев составляют два-три звука – обычное число звуков в невмах». Характерен для столпового знаменного распева [17, с. 50].

**Невмы** – (возможно, от греч. *πνεῦμα* – «дыхание», позднелат., ед. число *neuma*). «Средневековые знаки *нотации*, указывающие на общие контуры движения мелодии и оттенки исполнения. Использовались в христианской церкви для записи песнопений, в том числе основанных на системе *гласов*, помогали певцам адаптировать уже известные напевы к различным словесным текстам. Н. имеют вид штрихов, дуг, запятых, прямых и волнистых линий и т. п., надписываются над слогами и, как правило, расшифровываются в соответствии со своим внешним начертанием (см. *Хирономия*). Существуют как простые, так и составные Н.; последние могут обозначать целые мелодические обороты. Известен ряд региональных разновидностей невменной нотации: византийская, западная, армянская (хазы), восточнославянская (знамена или крюки) и др. Общим источником для всех этих систем были, по-видимому, древнегреческие знаки просодии, указывающие на тип ударения и долготу гласных (см. также *Экфонетическая нотация*)» [51, с. 602].

**Осмогласие** – «система восьми музыкальных ладов-гласов, каждый из которых звучал одну неделю, а потом сменялся следующим. Восемь таких недель объединились в столп, в течение которого звучали определенные тексты и напевы, и по завершении столпа – восьми недель – тексты и напевы повторялись» [69, с. 56].

«Осмогласие – основная музыкально-литуургическая система богослужебного певческого искусства, организующая и регулирующая разножанровые песнопения в зависимости от указаний Устава. Осмогласие имеет византийское происхождение. Преподобный Иоанн дамаскин (VIII в.) организовал Осмогласие в стройную систему и выступил создателем певческой книги Октоих (от греч. Осмогласник)» [49, с. 60].

**Палеография** – от греческого слова *palaios*, (древний) и *grapho* (пишу) – наука о древнем письме (расшифровка его начертаний), об исследовании певческих памятников (определение их возраста, писчего материала и орудий письма и др.). «Певческая палеография есть вспомогательная дисциплина музыкально-исторического порядка, исследующая певческие памятники с внешней их сторо-

ны с целью определения времени и места их возникновения по имеющимся в них строкам нотных знаков и с целью понимания музыкального содержания этих памятников» [12, с. 17]

**Петь по солям** – традиция старообрядческого церковного пения по нотам, с названием звуков, принятых на Руси в XVII веке: ут, ре, ми, фа, соль, ля.

**Подобен** – (греч. ὁμοῖον – очень сходный, весьма похожий) – «прям визант. композиции. Мелод (поэт, он же композитор) сочинял несколько изометричных строф и к первой из них – мелодию. Последующие строфы должны были исполняться на напев первой. В поэмах знаменитого мелода Романа (VI в.) строфам предшествовал «проэмион» – вступление с иным метрич. сложением. От певца требовалось умение исполнять строфы на напев проэмиона, прибегая к мелизматич. украшению мелодии. В IX в. гимнографы (поэты, не сочинявшие музыки) стали писать гимны, исходя из метрики или силлабики строф их предшественников мелодов, так что напевы последних служили моделями для текстов. Указанием на модель являлись начальные слова ее текста, которые записывались над текстом гимна наряду с обозначением его гласовой принадлежности. Модель получила наименование П. Рус. церковь приняла византийские гимны вместе с указаниями П. для их пения и текстами, но т.к. при переводе текстов гимна и его П. на церк.-слав. язык нарушалось единство их силлабич. распевщикам пришлось составить для текстов П. свои, рус. модели псалмодич. типа с краткими распевами в конце мелод. строк. Это позволило петь «на подобен» тексты разл. силлабич. сложения. В XV в. пение «на подобен» очень сократилось. В певч. книгах сохранилась лишь незначительная часть моделей П. В богослужбной практике пение «на подобен» сохранялось в отд. монастырях и способствовало образованию местных напевов: Киевопечерского, Валаамского, Оптиной пустыни и др.» [50, с. 323].

**Пометы степенные** – буквенные обозначения, которые указывают на звуковысотное положение певческого знака (знамени) [49, с. 59].

**Пометы указательные** – буквенные обозначения, которые указывают на ритмические особенности певческого знака (знамени) [49, с. 59].

**Признаки** – «1. Доп. значки тоновысотности, присоединяемые к основным начерт. знамен. Заимствованы и установлены вторым составом группы дидакалов под руководством Александра Мезенца в конце 60 гг. XVII в. из употреблявшихся ранее аналогичных значков путн. зн. <...> с целью замены ими красных помет и приспособления графики знамен для типографского набора в одноцветной печати» [108, с. 467].

Признаки – «система обозначений, указывающая на движение мелодии (в канзанской и демественной нотации), высотное положение знака (в знаменной нотации)» [49, с. 59].

**Причастен** (киноник) – «стих из псалма (реже другой какой-либо текст из Священного Писания), который поется во время причащения священнослужителей и заканчивается протяжным, мелизматическим пением «аллилуйя», повторяемым иногда несколько раз. По содержанию соответствует главной теме дня» [18, с. 98].

**Прокимен** – («предлежащее») – «первоначально часть псалма (редко – целый псалом), теперь же – только один или два стиха из какого-либо псалма. Прокимен непосредственно предшествует чтению Священного Писания и исполняется в антифонно-респонсорном виде» [18, с. 95].

**Просодия** – «точное соответствие музыкальных ударений, акцентов, с ударениями словесными» [82, с. 135].

П. – «Речевые особенности образуют просодию языка как «систему фонетических средств (высотных, силовых, временных), реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов (слог, слово, словосочетание, синтагма, фраза, сверхфразовое единство, текст)». Более узкое понимание просодии – как системы средств, характеризующих слог: его долготу или краткость, ударность или безударность, напевность и др.» [69, с. 64].

**Раздельноречие** – «фонетическая редакция текста, при которой полугласные звуки были вокализированы, т. е. вместо Ъ выпевалась гласная О, а вместо Ь выпевалась гласная Е. Процесс уничтожения раздельноречия в певческих книгах продолжался на протяжении третьей четверти XVII в. в процессе богослужебных и текстовых реформ патриарха Никона (1652–1658) и деятельности Комиссий по исправлению певческих книг (1652, 1669)» [49, с. 67]

**Распёв (старинное ропев)** – «самостоятельная система монодии, характеризующаяся определенным фондом мотивов-попевок и закономерностями их организации в мелодиях. В рус. церк. пении существует несколько Р. Древнейший из них, обладающий самым богатым фондом попевок, – *знаменный распев*; истоки его восходят к XII в. Им распеты песнопения всего годичного круга богослужения, составляющие певческие книги: Октоих, Ирмологий, Обиход, Праздники и Триодь. Позже появились *демественный распев* и *путевой распев*, культивировавшиеся в XVI–XVII вв. Более поздние – *болгарский распев*, *греческий распев* и *киевский распев* применялись в рус. церк. пении с сер. XVII в. по фонду попевок все они значительно уступают знаменному Р. Закономерности их организации мало изучены. От . следует отличать напев; в рус. дореволюционной музыковедческой литературе это различие проводилось не всегда. В широком значении термина напевом может быть названа любая мелодия, в том числе и принадлежащая одному из указанных Р. Чаще напевами называют местные варианты того или иного Р., образовавшиеся в многовековой практике клиросного пения под влиянием местных певч. традиций». [50, с. 541].

**Самоподобны** – «имеют свою собственную, им свойственную мелодию, но являются и по мелодии, и по метрике (у греков) образцом для других песнопений того же гласа и той же текстовой и литургической группы (самоподобен – «сам есть подобен», т. е. «образец»)» [18, с. 99].

**Самогласны** – «имеют свою, им свойственную мелодию и не служат мелодическим образцом для других песнопений той же текстовой группы (стихир, тропарей и т. д.) К этой группе принадлежат, например, воскресные стихиры, стихиры больших праздников и т. п. Принадлежит ли данная стихира к разряду самогласных, указывается при тексте стихирь» [18, с. 98–99].

**Семейография** (другие транскрипции – семиография, семейография, симиография) – от греческих слов σημείο – знак и γράφω – пишу – наука о средневековой музыкальной знаковой письменности, о певческих знаках.

**Силлабический** (краткий) вид распевности – распевание текста, когда одному звуку соответствует один слог слова. Встречается в малом знаменном распеве и в пении «на подобен» старого знаменном распеве [17, с. 50].

**Силлабо-мелизматический** вид распевности – сочетает в себе силлабический и невматический принципы распевание текста. [17, с. 50]

**Стихи́ра** (Стихера) «1. Назв. песнопения силлабически-мелизматического склада дидактически-повествовательного характера дохристианского происхождения, состоящего из строфы в 8–12 стихотворных строк, от греч. *στιχῆρον* (мн. ч. *στιχῆρά*) – «стихотворение», «многостипшие». В большинстве случаев предваряется стихами из Священного Писания. По предшествующим стихам стихиры делятся на три вида: 1) «стихиры на «Господи воззвах» (после стихов из 140, а также из 116, 129 и 141 псалмов) – «стихиры воззвашны»; 2) «стихиры стиховны» или «на стиховне» – те же стихиры воззвашны, исполняемые после всех других стихов, кроме хвалитных, на вечерне и утрени, не после, а перед вечерними псалмами; 3) «стихиры хвалитные» или «стихиры на хвалитех», исполняемые после 148, 149 и 150 хвалитных псалмов со словом «хвалите». Различают также «стихиры вечерни», исполняемые между стихами вечерних псалмов, они же – «стихиры воззвашны», «стихиры на литии» – стихиры на выходе в притвор и из храма, «стихиры блаженны», исполняемые между стихами Нагорной проповеди и оканчивающиеся на слова «Слава... и ныне», **Стихиры евангельские, Славники**, исполняемые после запева «Слава...» <...>» [108, с. 582].

**Тоне́ма** – «наименьшая интонационно-ритмическая единица напева, не имеющая внутренней цезуры, состоящая из одного или нескольких звуков. Тонемы сопоставимы по продолжительности, звуковому составу, направленности и типу мелодического движения, положению в интонационном рисунке напева. В крюковой нотации каждой тоне́ме соответствовал один знак, что показывало целостное осмысление этой единицы в древнерусской теории музыки» [69, с. 57].

**Тропа́рь** – «(от греч. *τροπάριον*). Жанр восточнохристианского (византийского, древнерусского и т. д.) певческого искусства: однострофное песнопение в честь празднуемого события или прославляемого святого. Т. – первоначальное название *стихир*. Жанр Т. возник в IV в. на основе кратких припевов к стихам псалмов и гимнов. На Руси известен с XI в.; метрика Т. при переводе с греческого была утрачена. Т. в качестве раздела формы вошел в циклический жанр *канона* (2). Подобен *тропу* в музыке католической церкви». [51, с. 880].

**«Тропа́рь (Трепа́рь)** – Изначально свод тропов, направлений (от греч. *τροπάριον* < *τροπός* – «направление») – муз.-ладовых наклонений в пении стихов с силлабической метрикой повторяющейся строфы, часть **Канона**, резюмирующая другие песнопения и напоминающая о главной теме богослужения. Ранние тропари состояли из восьми строк, поздние из большего их количества. В современном обобщенном смысле обозначает всякое краткое церк. Песнопение, раскрывающее сущность праздника» [108, с. 618].

**Хироно́мия** (хейрономия, от греч. *χειρονομία* «жестикаляция», букв. «закон руки»). «Архаическая форма управления хором, при которой «дирижер» (доместик) движениями рук указывает певчим контуры мелодии. Х. применялась в Древнем Египте, Индии, на Ближнем Востоке, в Древней Греции, а также во всех раннехристианских культурах. *Невмы* представляют собой графический эквивалент хирономических движений» [51, с. 962].

Калофонический стиль пения, а месте с ним и «новый калофонический репертуар развивался параллельно с расцветом *хирономии*, искусства управления хором с помощью развитой системы жестов, имеющих как практическое значение (указание ритма, динамики, артикуляции и выразительных средств, а также собственно координация пения хора), так и символические коннотации (например,

жест, соответствующий исону, обозначал тайну Св. Троицы и двух природ Христа» [79, с. 579–580; см. об этом также: 20, с. 317–384].

**Хомовое пение** – хомония – раздельноречие, система произнесения и пропевания текста в древнерусском певческом искусстве XV–середины XVII вв. В XVII в. стало подвергаться критике и было заменено «истинноречным», приведенным в соответствие с реальным звучанием текстов при чтении.

**Хоровая культура** – практическая реализация общечеловеческих и духовных ценностей в певческой хоровой деятельности в различных сферах – хоровом творчестве, исполнительстве, образовании, науке, публицистике.

**Хоровой стиль** – определенная система и совокупность художественно-выразительных средств, приемов, характерных для хоровой музыки, композиторского творчества, хорового исполнительства, а также и характерных для эпох и периодов в развитии хоровой музыки, национальных культур.

**Шартрская нотация** – архаичная форма палеовизантийской нотации, предшествующая куаленской нотации. Ученые отмечают связь ее с кондакарной нотацией, частично – с знаменной письменностью на ранних стадиях развития [33, с. 91]. Свое название шартрская нотация получила от названия рукописи, хранящейся в Шартре [45, с. 91].

**Экзапостиларий** (греч. *ἐξαποστειλᾶριον*; от греч. *ἐξαποστέλλω* – посылаю), или **Светилен** (греч. *φωτιστικὴ* от греч. *φῶς* – свет и греч. *ἴω* – вести, приводить) – «строфа тропарного типа, которая на утрени поется перед хвалитными псалмами (Пс. 148–150) с их стихирами» [18, с. 97].

Название «светилен» заключает моление о ниспослании света свыше» [82, с. 190]. В православии песнопение, которое поется на утрени по девятой песни канона и малой ектении, а в воскресные дни – по пении Свят Господь Бог наш.

**Экфонетическая нотация** (от греч. *ἐκφώνεω* «восклицаю»). «Средневековая система знаков, предназначенная для чтения нараспев богослужебных книг. Возникла не ранее IV в. на основе древнегреческих знаков просодии. Знаки Э. н. надписываются над словами и, как правило, расшифровываются в соответствии со своим начертанием: знак, направленный снизу вверх (оксея или оксия, греч. *ὀξεῖα*), указывает на восходящее движение голоса, противоположно направленный знак (барейя или бария, греч. *βαρεῖα*) – на нисходящее движение голоса и т. п. Знаки Э. н. встречаются в сирийских, византийских, славянских, армянских, грузинских средневековых рукописях Библии, в иудейских богослужебных книгах. Многие знаки Э. н. вошли в систему *невм*» [51, с. 1049].

**Экфонетическая система знаков**, предназначенная для фиксации интонации литургического чтения, происходит, вероятно, от знаков просодии древнегреч. языка, изобретенных в Александрии грамматиком Аристофаном Византийским, жившим между 260 и 180 гг. до н. э. Знаки просодии обозначают муз. элементы, свойственные отдельным словам и устной речи в целом<...>. [75, с. 361–362].

## Приложение 5

### Тестовые задания для текущего контроля успеваемости

#### Глава 1. Исторический путь развития древнерусской певческой культуры XI – середины XVII вв.

Вопрос 1. Истоки древнерусского богослужебного пения восходят к:

- а) Италии
- б) Византии
- в) Болгарскому царству

Вопрос 2. Укажите к каким национальным культурам относилось творчество величайших гимнографов Средневековья, нашедшее отражение в православной гимнографии:

- а) византийской
- б) сирийской
- в) славянской
- г) римской
- д) немецкой
- е) русской
- ж) английской

Вопрос 3. Укажите правильную историческую последовательность периодов в развитии древнерусской певческой культуры (по И. А.Гарднеру):

- а) «предначинательный» период
- б) период кондакарного пения
- в) период господства одного столпового пения
- г) период раннего многоголосия

Вопрос 4. Укажите в каком периоде развития древнерусской певческой культуры возникло понятие *хирономия*:

- а) «предначинательном»
- б) кондакарном
- в) периоде господства столпового пения
- г) периоде раннего многоголосия

#### Глава 2. Древнерусская певческая письменность

Вопрос 1. Какие виды певческих нотаций использовались в Киевской Руси XI–XIV вв.?

- а) знаменная
- б) демественная
- в) кондакарная
- г) путевая
- д) казанское знамя

Вопрос 2. Какие виды певческих нотаций использовались в Московской Руси XIV–XVII вв.?

- а) знаменная
- б) демественная
- в) путевая
- г) кондакарная
- д) казанское знамя

Вопрос 3. Какие виды певческих нотаций были введены в богослужбное пение Московской Руси в XVI в.?

- а) путевая
- б) знаменная
- в) демественная
- г) казанское знамя
- д) кондакарная
- е) линейная

Вопрос 4. Укажите правильную историческую последовательность периодов в развитии древнерусской певческой письменности:

- а) период «старинного истиноречия»
- б) период «раздельноречия»
- в) период нового «истиноречия» или «праворечия»

Вопрос 5. Палеография – это:

а) наука о древнем письме: изучающая музыкальные памятники по различным внешним признакам – форме букв, музыкальных знаков, художественным украшениям, переплету, формату, по писчому материалу и водяным знакам и др.

б) наука, изучающая знаки музыкальной письменности, занимается их прочтением, расшифровкой и др.

в) наука, изучающая жанры древнерусской музыки, их структуру, жанровую систему в целом, соотношение отдельных жанров с другими

Вопрос 6. Симиография – это

а) наука, изучающая знаки музыкальной письменности, занимается их прочтением, расшифровкой и др.

б) наука о древнем письме: изучающая музыкальные памятники по различным внешним признакам – форме букв, музыкальных знаков, художественным украшениям, переплету, формату, по писчому материалу и водяным знакам и др.

в) наука, изучающая жанры древнерусской музыки, их структуру, жанровую систему в целом, соотношение отдельных жанров с другими

Вопрос 7. Гимнография – это:

а) наука о древнем письме: изучающая музыкальные памятники по различным внешним признакам – форме букв, музыкальных знаков, художественным украшениям, переплету, формату, по писчому материалу и водяным знакам и др.

б) наука, изучающая знаки музыкальной письменности, занимается их прочтением, расшифровкой и др.

в) наука, изучающая жанры древнерусской музыки, их структуру, жанровую систему в целом, соотношение отдельных жанров с другими

### **Глава 3. Памятники древнерусской певческой культуры**

Вопрос 1. Виды богослужебных певческих книг Древней Руси:

- а) Кондакарь
- б) Минея
- в) Ирмологий
- г) Евангелие
- д) Октоих
- е) Стихирарь
- ж) Апостол

Вопрос 2. В каком веке было написано «Остромирово Евангелие»?

- а) X в.
- б) XI в.
- в) XII в.

Вопрос 3. В каком веке был написан «Типографский Устав» – одна из древнейших известных русских богослужебных рукописей?

- а) XI–XII вв.
- б) XI в.
- в) XII в.

Вопрос 4. Какая нотация встречалась в первом письменном памятнике богослужебного певческого искусства – «Остромировом Евангелии»?

- а) экфонетическая
- б) знаменная
- в) кондакарная

Вопрос 5. В каком веке были введены двоезначенники – памятники, в которых изложение безлинейных певческих нотаций объяснено с помощью линейной нотации?

- а) XVI в.
- б) XVII в.
- в) XVIII в.

### **Глава 4. Жанровое своеобразие древнерусской певческой гимнографии**

Вопрос 1. Жанровые разновидности богослужебных песнопений Древней Руси:

- а) стихира
- б) кондак
- в) тропарь
- г) хорал
- д) светилен
- е) псалом
- ж) ирмосы канона

Вопрос 2. Назовите определение понятия *роспев* в древнерусском богослужебном пении:

а) система мелодий, имеющих свои особые эстетические музыкальные законы определенного происхождения, со свойственным им методом согласования музыкального элемента с текстом различного слогового состава

б) мелодии известного происхождения, местные, областные варианты (например, московский, валаамский и др.)

в) группа мелодий, предназначенная для пения по ним той или иной определенной гимнографической группы песнопений (например, стихир, тропарей, ирмосов, прокимнов)

Вопрос 3. Определение понятия *напев* («перевод» и «ин роспев») в древнерусском богослужебном пении:

а) группа мелодий, предназначенная для пения по ним той или иной определенной гимнографической группы песнопений (например, стихир, тропарей, ирмосов, прокимнов)

б) система мелодий, имеющих свои особые эстетические музыкальные законы определенного происхождения, со свойственным им методом согласования музыкального элемента с текстом различного слогового состава

в) мелодии известного происхождения, местные, областные варианты (например, московский, валаамский и др.)

Вопрос 4. Определение понятия *напев*:

а) мелодии известного происхождения, местные, областные варианты (например, московский, валаамский и др.)

б) группа мелодий, предназначенная для пения по ним той или иной определенной гимнографической группы песнопений (например, стихир, тропарей, ирмосов, прокимнов)

в) система мелодий, имеющих свои особые эстетические музыкальные законы определенного происхождения, со свойственным им методом согласования музыкального элемента с текстом различного слогового состава

Вопрос 5. Псалтирь явилась текстовой основой следующих видов богослужебных песнопений:

- а) прокимен
- б) причастен
- в) антифон
- г) кафизма
- д) канон
- е) стихира
- ж) тропарь
- з) кондак
- и) акафист

Вопрос 6. Девять библейских песен явились текстовой основой следующего вида богослужебных песнопений:

- а) прокимен
- б) причастен
- в) антифон
- г) кафизма
- д) канон
- е) стихира
- ж) тропарь
- з) кондак
- и) акафист

Вопрос 7. Самогласны – это

а) песнопения, имеющие свою собственную мелодию, но являющиеся и по мелодии, и по метрике (у греков) образцом для других песнопений того же гласа и той же текстовой и литургической группы.

б) песнопения, имеющие свою собственную мелодию и не служащие образцом для других песнопений той же текстовой группы (стихир, тропарей и т. д.)

в) песнопения, построенные и мелодически, и метрически по образцу того или иного самоподобна

Вопрос 8. Подобны – это:

а) песнопения, имеющие свою собственную мелодию, но являющиеся и по мелодии, и по метрике (у греков) образцом для других песнопений того же гласа и той же текстовой и литургической группы.

б) песнопения, имеющие свою собственную мелодию и не служащие образцом для других песнопений той же текстовой группы (стихир, тропарей и т. д.)

в) песнопения, построенные и мелодически, и метрически по образцу того или иного самоподобна

Вопрос 9. Самоподобны – это:

а) песнопения, имеющие свою собственную мелодию, но являющиеся и по мелодии, и по метрике (у греков) образцом для других песнопений того же гласа и той же текстовой и литургической группы.

б) песнопения, имеющие свою собственную мелодию и не служащие образцом для других песнопений той же текстовой группы (стихир, тропарей и т. д.)

в) песнопения, построенные и мелодически, и метрически по образцу того или иного самоподобна

## **Глава 5. Стилиевые особенности раннего русского профессионального многоголосия XVI – начала XVIII вв.**

Вопрос 1. Установите правильную последовательность голосов хоровой партитуры снизу вверх:

- а) верх
- б) низ
- в) демество
- г) путь

Вопрос 2. Укажите в правильном историческом порядке возникновение видов русского профессионального безлинейного многоголосия

- а) демественное многоголосие
- б) знаменное многоголосие

Вопрос 3. Многоголосие – это

а) одновременное певческое исполнение одного и того же текста на несколько голосов

б) одновременное певческое исполнение текста различного богослужебного материала на несколько голосов

Вопрос 4. Многогласие – это

а) одновременное певческое исполнение текста различного богослужебного материала на несколько голосов

б) одновременное певческое исполнение одного и того же текста на несколько голосов

Вопрос 5. Какая из двух точек зрения о происхождения раннего русского профессионального многоголосия правильна?

а) раннее русское профессиональное многоголосие – внутренне обусловленная фаза развития исконно русской певческой традиции

б) происхождение раннего русского профессионального многоголосия – явление заимствованного характера

Вопрос 6. Характерные стилистические признаки демественного многоголосия – первой фиксированной формы русской профессиональной полифонии

а) ритмическая согласованность голосов по вертикали

б) запись невменной нотацией

в) запись линейной нотацией

г) диссонантность звучания, как результат ритмической неупорядоченности голосов

д) партитурный принцип записи

е) принцип записи по голосам (партиям), а не партитурой

Вопрос 7. Характерные стилистические признаки знаменного многоголосия:

а) ритмически несоординированное звучание вертикали

б) консонантное многоголосие

в) становление тонального мышления

г) партитурный принцип записи

д) принцип записи по голосам (партиям), а не партитурой

## **Глава 6. Выдающиеся творцы и исполнители древнерусского певческого искусства**

Вопрос 1. Кто написал труд «Извещение о согласнейших пометах»?

а) Федор Крестьянин

б) Иван Шайдулов

в) Александр Мезенец

г) Маркел Безбородый

д) Стефан Гольш

Вопрос 2. Кто управлял богослужебным пением лика (хора) в Древней Руси XI, первой половины XVII вв.?

- а) канонарх
- б) доместик
- в) регент
- г) головщик (начальный певец, протопсалт)
- д) дидакал
- е) дирижер

Вопрос 3. Творцы и распевщики Древней Руси

- а) Ф. Крестьянин
- б) Н. Дилецкий
- в) В. Рогов
- г) И. Нос
- д) Ст. Гольш
- е) И. Грозный
- ж) А. Мезенец
- з) М. Безбородый

Вопрос 4. Укажите автора труда «Извещение о согласнейших пометах»

- а) Василий Рогов
- б) Александр Мезенец
- в) Федор Крестьянин

Вопрос 5. Укажите автора «Евангельских стихир»

- а) Федор Крестьянин
- б) Александр Мезенец
- в) Иван Шайдуров

Вопрос 6. В каком году был основан хор государевых певчих дьяков

- а) 1479 г.
- б) 1589 г.
- в) 1652 г.

Вопрос 7. В каком году был основан хор патриарших певчих дьяков

- а) 1479 г.
- б) 1589 г.
- в) 1652 г.

## **Глава 7. Певческая культура русского старообрядчества. История, традиции и современность.**

Вопрос 1. Известные центры старообрядческого богослужебного пения:

- а) Гуслицы
- б) Иргиз
- в) Рогожская община
- г) Усолье
- д) Воскресенский Новоиерусалимский монастырь
- е) Керженец

Вопрос 2. Кто управляет богослужебным пением старообрядческого хора?

- а) регент
- б) головщик
- в) дирижер

Вопрос 3. Беспометные рукописи раздельноречные, использующиеся в богослужении старообрядцев беспоповских согласий:

- а) Поморские певческие рукописи
- б) Гуслицкие певческие рукописи

Вопрос 4. Пометные рукописи наречные, использующиеся в богослужении старообрядцев поповских согласий:

- а) Поморские певческие рукописи
- б) Гуслицкие певческие рукописи

Вопрос 5. Укажите в правильном историческом порядке возникновение видов певческих рукописей:

- а) Поморские рукописи раздельноречные
- б) Гуслицкие рукописи наречные

Вопрос 6. Характерные особенности пения «по напевке»

- а) устная форма передачи информации
- б) традиция пения, зафиксированная в богослужебных певческих книгах
- в) местная традиция пения, выработанная практикой той или иной старообрядческой общины
- г) традиция старообрядческого пения локального происхождения

## Приложение 6

### Вопросы промежуточного контроля успеваемости (зачета)

1. Основные исторические вехи в развитии древнерусского певческого искусства XI – середины XVII вв.
2. Истоки древнерусского певческого искусства.
3. Периодизация древнерусского богослужебного пения.
4. Краткая характеристика и содержание развития богослужебного пения Киевской, Новгородской и Московской Руси.
5. Характеристика основных периодов развития древнерусской певческой письменности.
6. Виды древнерусских певческих нотаций.
7. Виды распевов древнерусского богослужебного пения.
8. Древнейшие письменные памятники Древней Руси – свидетельства развития певческой культуры XI–XII вв.
9. Древнейшие певческие памятники Древней Руси.
10. Виды богослужебных певческих книг Древней Руси.
11. Своеобразие эволюции древнерусской певческой гимнографии.
12. Характеристика основных жанровых видов древнерусских богослужебных песнопений.
13. Приемы композиции, используемые древнерусскими распевщиками – подобны, самоподобны, самогласны.
14. Разнообразие видов профессиональной певческой деятельности в Древней Руси.
15. Выдающиеся творцы и распевщики древнерусского певческого искусства.
16. Роль новгородской, московской и усольской певческих школ в развитии древнерусского певческого искусства.
17. Роль корпораций Государевых и Патриарших певчих дьяков и подьяков в развитии древнерусского певческого искусства.
18. Истоки возникновения раннего русского профессионального многоголосия.
19. Периоды развития раннего русского профессионального многоголосия второй половины XVI–XVII вв. Краткая характеристика каждого периода.
20. Проблема расшифровки песнопений раннего русского многоголосия. Памятники древнерусского певческого искусства в расшифровках современных исследователей.
21. Традиции певческой культуры старообрядцев. История и современность.
22. Духовные и административные центры старообрядчества и их вклад в развитие старообрядческих певческих традиций.
23. Особенности поморских и гуслицких рукописей. Отличие и сходство.
24. Роль пения «по напевке» в старообрядческой певческой культуре.
25. Характеристика современных певческих коллективов, исполняющих древнерусские песнопения. Основные тенденции развития.
26. Роль современной науки и исполнительства в постижении древнерусского певческого наследия.

## Приложение 7 Иллюстрации

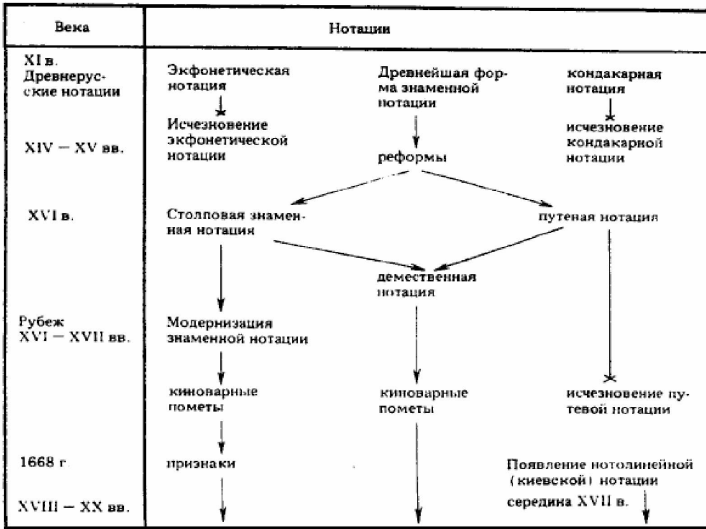


Рис. 1. Схема развития древнерусских безлинейных нотаций, предложенная Т. Ф. Владышевской [17, с. 65].



Рис. 2. Обиходный звукоряд, представленный в большинстве древнерусских певческих азбук, и в частности «Азбуке» Александра Мезенца, в виде традиционного двенадцатиступенного звукоряда [17, с. 254].

**Т. А. Чернышева**

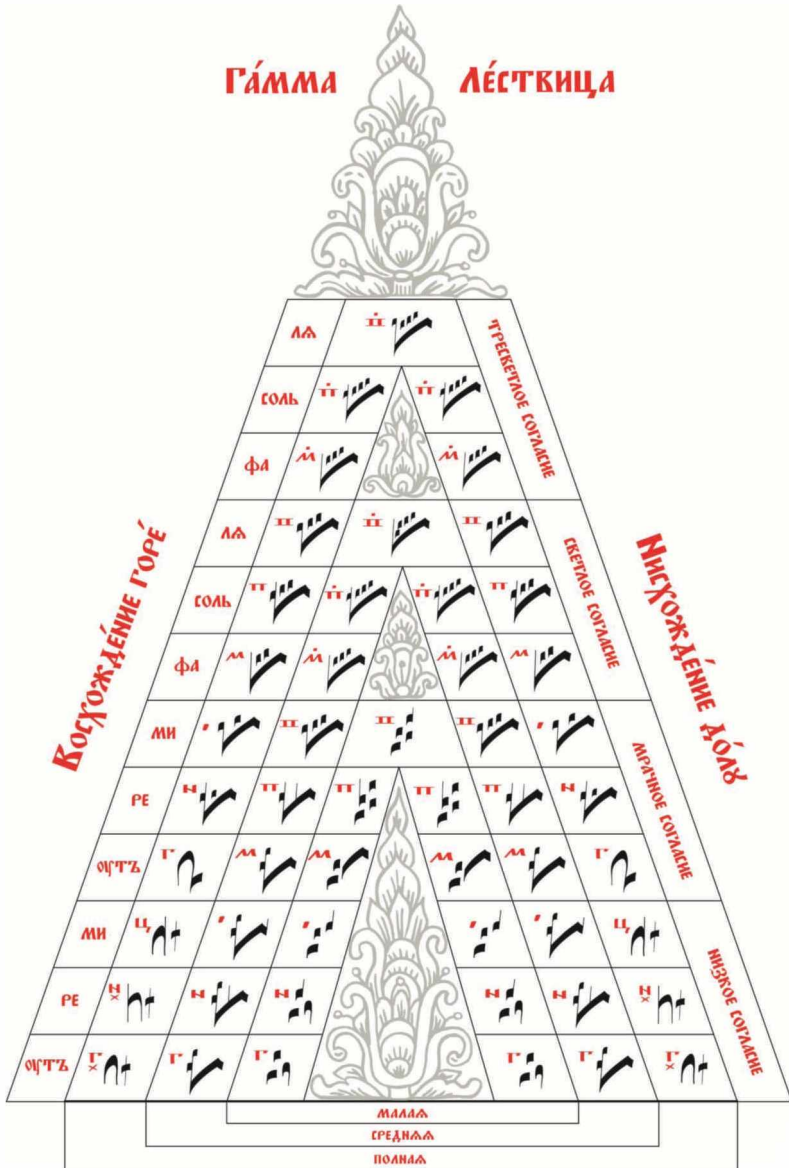
**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**  
**Древнерусская певческая культура**

*Учебное пособие*

Редактор А. С. Шитова  
Обложка Е. А. Соловьевой  
Верстка А. С. Шитовой

Подписано в печать 01.07.2016. Формат 60×84<sup>1</sup> / 16  
Усл. печ. л. 11,25. Уч.-изд. л. 11,25. Тир. 100. Зак.  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»  
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16  
Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ООО «Красногорский полиграфический комбинат».  
107140, Москва, пер. 1-й Красносельский, д. 3, оф. 17. Тел. 8(495)374 98 90

# Гамма Лѣстница



Гамма Лѣстница – древнерусский звукоряд, используемый при изучении крюковой пометной нотации. Данный рисунок широко применяется в практике обучения крюкам в старообрядческих приходах (см.: Давыдова В. А. Крюковая грамота. СПб., 2014. С. 36)

- Г** – ут – гораздо низко  
**Н** – ре – низко  
**’** – ми – строка или средним гласом  
**М** – фа – мало повыше строки  
**т** – соль – повыше  
**ш** – ля – высоко.

**Степенные пометы – эти ноты (степени) «или соли» составляют «основную или малую гамму лестницу, мрачное и светлое согласие» (см.: Давыдова В. А. Крюковая грамота. СПб., 2014. С. 36)**