МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТУРГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НИКОНОВА МОНАСТЫРЯ НОВОГО ИЕРУСАЛИМА

Патриарх Никон и церковно-певческое искусство его времени – с. 259; О певческих рукописях Новоиерусалимского монастыря – с. 264; Новоиерусалимская школа песнетворчества – с. 267

ПАТРИАРХ НИКОН И ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЕГО ВРЕМЕНИ

На протяжении XIX и XX вв. в научной литературе, посвященной истории и теории церковного пения, сложилась устойчивая концепция о разрушительной роли Патриарха Никона по отношению к традиционному богослужебному певческому искусству. Из работы в работу переходят одни и те же суждения, не подкрепленные непредвзятым анализом дошедших до нас источников. Эти источники – богослужебные нотированные рукописи, созданные после 60-х гг. XVII в. Круг их обширен: это книги, воспроизводящие всю полноту церковного пения в его реальной связи с чином; это и авторские теоретические руководства, изъясняющие «тонкость и дробь» церковных напевов. Исследователи крайне высоко оценивают содержание этих рукописей, забывая о том, что их создание было связано с деятельностью Святейшего Никона, шестого Патриарха Московского и всея Руси.

Что же имеется в виду под реформой церковно-певческого искусства? Прежде всего:

– правка гимнографических текстов по греческим и древним славянским книгам;

– запрещение раздельноречия и введение новоистинноречной фонетической редакции поющихся текстов;

– запрещение многогласия.

Корпус гимнографических поющихся текстов сохранился с небольшими изменениями, касающимися как орфографии, так и редакционной правки; новоистинноречная редакция уже вошла в практику церковного пения к 50-м гг. XVII в., а многогласие, выхолащивавшее смысл, содержание и догматическую сущность богослужения, подверглось осуждению еще на Стоглавом соборе.

Ни одно из этих деяний не соответствует термину «реформа», поскольку Патриарх не изменял сути древнерусской певческой традиции, но стремился исправить накопившиеся нестроения.

В вину Святейшему ставится особая любовь его к пению партесному, ориентированному на культуру Нового времени. Расширение средств выразительности, введение новых певческих стилей, авторские богато украшенные роспевы, существование одного текста с разными напевами получило повсеместное распространение с XVI в. Церковное пение (не только эпохи Средневековья, но и Нового времени) по определению многороспевно. Это связано и с многофункциональностью одного гимнографического текста в службе, и с художественными задачами и риторическими приемами выявления кульминаций в драматургии службы. Многоголосие, как строчное, так и впоследствии партесное, есть частный случай многороспевности, добавляющий церковному пению полноту, особую красочность, стилевое многообразие.

Но, тем не менее, певческие нотированные рукописи, созданные в 60–90-х гг. XVII в., обладают особыми качествами. Суть не только в книжной справе, нашедшей отражение в них. Суть в ином, по сравнению с предшествующим (от начала XVII в.) периодом порядке расположения материала, а также в новом отношении к выразительным средствам знаменного роспева.

Прежде чем говорить о нотированных источниках Никоновской и послениконовской поры, необходимо обратиться к рукописям, созданным до середины XVII в. и имеющим надписание имен. Именно в них указывается «черная дата» – точная

дата надписания рукописи или записи, что помогает нам точно датировать эти кодексы. Эти имена известны благодаря автографам, оставленным в рукописях – записям на полях, выходным записям, кратким ремаркам: не только писцы – создатели рукописей, но и вкладчики, в память о своей душе заказывавшие нотированную книгу; покупатели и продавцы книг, читатели, жертвователи, владельцы, певчие, собиратели и др. Они представляли разные социальные слои, находились на разных ступенях церковной иерархии: от патриарха, архиепископа, архимандрита, екклесиарха до инока, певчего, дьячка, псаломщика.

Если в рукописях четьих имена составителей, редакторов, владельцев встречаются довольно часто, уже с древнейших памятников письменности, то в рукописях нотированных имена, как и сами маргиналии, скорее исключение, чем правило. Они начинают появляться с большей интенсивно с XVI в., именно в тот период истории церковно-певческого искусства, когда процесс формирования певческого иконостаса подходит к кульминационной фазе.

Имена чернецов Гурия Тушина и Гурия Шишкина уже известны науке – исследователям удалось определить их вклад в составление письменного свидетельства о пении в начале XVI в. (они были не только писцами, но и редакторами, составителями рукописных сборников; именно в рукописях, созданных ими удалось обнаружить и самый ранний список философско-богословских определений певческих знаков, и первые списки покаянных стихов «О монастырском житии»). Так, М.В. Бражниковым опубликован «Ключ знаменной», входивший в уникальный кодекс, созданный в 1604 г. иноком Кирилло-Белозерского монастыря Христофором. Кроме того ученым известно имя писца и составителя инока Симонова монастыря Елисея Вологжанина, который создал рукопись, в которую включил как типовой устойчивый репертуар, так и новые тексты (среди них – цикл стихов покаянных). Елисей стремится реформировать нотацию, вводя в нее ранее неизвестные знаки.

Эти примеры достаточны для того, чтобы говорить об особой значимости кодексов, имеющих маргиналии на полях. Такие рукописи обладают полнотой состава, оригинальностью включенных текстов, почти обязательной многороспевностью, а, в связи с этим, нередко и полинотационностью. Скорее всего, писцы, составители, владельцы, вкладчики, понимали значимость созданных или принадлежащих им книг и поэтому оставляли свое имя.

В течение XVI и по середину XVII в. записи в рукописях принадлежали *пользователям*: «Книжица путная старца Варфоломея» (РНБ ОР. Кир.-Бел. 623/880); «Стихарарь Алексеевской» (Кир. – Бел. 654/911); «Сия книга знаменная, крюковая дьяка клироского Исаака Артемьева Терпскаго» (Кир.-Бел. 655/912); «Стихарал путной Денисьевской, Веревка зовом» (Кир. – Бел. 660/917). Редки и тем более ценны имена *писцов*: уже упомянутые Елисей Вологжанин и инок Христофор, Константин Козмин сын Тихов (РНБ ОР. Пог. 380), чернец дьякон Филарет по реклу Аршаков (РНБ ОР. ОЛДП. О112).

С 30-х гг. XVII в. довольно часто появляются вкладные записи: «143 (1635) августа 30-й день дал сию книгу Триоди певчие знаменные вкладом Соловецкого монастыря уставщик старец Геласия по Никифоре Новгородце» (РНБ ОР. Сол. 1192/1303); «От сотворения сего мира 7212, а от сошествия Христова 1704 марта в 4й день дал сию книгу в Ферапонтов монастырь Димитрий сын Кабяшев в поминовении Никиты» (РНБ ОР. ОСРК QI. 85). Иногда вкладные записи делаются писцами этих книг: «В лето 7164 месяца марта в 5-й день... вдаде святую сию книгу знаменную праздники... и трезвоны... и триоди... неотъемлемо вечно сея же церкви диакон Ияков Ермолаев сын о своей души и по своих родителях в наследие вечных благ. А писал сию книгу знаменную своею рукою» (РНБ ОР. Пог. 378).

Как известно, каждая нотированная рукопись представляет собой собрание текстов, организованных по литургическому, календарному, жанровому принципам. Каждая рукопись, таким образом, собиралась заново, и отражала цели и задачи составителя, заказчика, пользователя, писца (маргиналии с включением имени являются знаком ценности кодекса, свидетельством особого отношения к нему владельца или писца).

На протяжении XVI–XVII вв. ценность рукописи определялась по-разному. Для кодексов XVI в., имевших надписание имени, важна была оригинальность состава (краткость или полнота), новизна роспевов или особая красота оформления. Так, рукопись из Российской национальной библиотеки (собрание Толстого О.I.37) имеет скрепу «Владыка

Ферапонт Суждалский Пречистого Рожества в Ферапонтов монастырь и Мартемианов по своих родителех и по своей души»*.

В подписных рукописях начала XVII в., напротив, представлена полнота певческих стилей эпохи (РНБ ОР. ОСРК QI 1408; 1606–1610 гг.): знаменный и демественный роспевы с ин переводами, большой роспев, монастырские роспевы, полнота состава обихода с включением чинов венчания, заздравной чаши, за упокой, умовение ног. Замечательно оформление рукописи – от крышки переплета и до окончания включено изображение солярных кругов различной величины и орнаментики, а разделы маркированы двуцветной сложной вязью с большим количеством ложных мачт. Заставки неовизантийского и барочного орнаментов, красочные рамы, яркие инициалы создают особый колорит этой рукописи.

Для того чтобы определить новые, связанные с влиянием идей Патриарха Никона, особенности нотированных рукописей, необходимо выявить круг достоверных письменных источников. Прежде всего, это нотированные рукописи, имевшие владельческие и вкладные записи самого Патриарха. Они хранятся в Государственном Историческом музее (ГИМ ОР. Синод. певч. № 1358–1362). Созданные на протяжении 40–50-х гг. XVII в., эти рукописные сборники подробно фиксируют церковное пение дониконовской поры (монодия разных роспевов, знаменная нотация). Известно, что Святейший в начале своего монашеского бытия исполнял послушание на клиросе в то время, когда церковнопевческое искусство находилось на вершине своего развития. Никон воспринял на практике эти достижения. Став митрополитом Новгородским, он, по словам клирика Ивана Шушерина, «превелие имея прилежание до пения, и на славу прибравъ крылосы предивными певчими, и гласы преизбранными, пение одушевленное паче органа бездушнаго устроив... и такого пения, якоже у митрополита Никона, ни у кого не было».

Рукописи, принадлежавшие Патриарху, составляют полный круг церковного пения, записанный знаменной нотацией. Среди них только одна выпадает из этого круга. Этот кодекс создан в 1652 г. в Орше и пришел к Предстоятелю Церкви от кутейнинских монахов. Он нотирован пятилинейной нотацией и включает в себя роспевы, употребительные в первой половине XVII в. на территориях России, Украины, Белоруссии. Помимо знаменного, путного, большого, здесь представлены киевский, сербский, болгарский и греческий роспевы, расширяющие интонационное поле церковной монодии[1].

Этот корпус книг, принадлежавших Патриарху и составлявший его личный вклад в монастырь Нового Иерусалима, свидетельствует, прежде всего, о знании Святейшим древней традиции и понимании ее значения для певческой практики созданного монастыря.

Второй круг источников – нотированные рукописи, собираемые в течение тридцати лет (с 1674 по 1706 г.) постриженником Патриарха, головщиком иеродиаконом Кирилло-Белозерского монастыря Григорием Жерновым (РНБ ОР. Кир.-Бел. 666/923, 632/889, 700/957, 631/888, 678/935, 670/927). Этот корпус кодексов обладает рядом общих признаков, касающихся порядка изложения, особенностей роспевов, текстуальных совпадений в ремарках. По этим признакам удалось выявить еще несколько десятков рукописей, созданных в это же время в Соловецком монастыре. Выявленные источники позволяют судить об устойчивости нововведений в церковнопевческих рукописях и о непротиворечивости этих новаций сложившейся еще в конце XVI в. системе пения.

Определим, прежде всего, новое качество в сравнении с предшествующим периодом (началом XVII в.) корпуса нотированных рукописей. Это качество – практичность, направленность на богослужение в его реальном временном статусе. Именно поэтому в рукописях послениконовской поры нет ни одного «Стихираря», равного по со-

* Архиепископ Ферапонт в течение девяти лет (с 1530 по 1539 г.) был игуменом Ферапонтова монастыря, а с 1539 и до упокоения (1543) – Суздальским архиепископом. Он завещал похоронить себя в Ферапонтовом монастыре, а нотированная рукопись – его вклад. Эта изящная, малого формата, с заставками, инициалами, миниатюрой с изображением Иоанна Дамаскина, рукопись представляет собой собрание необходимых текстов в монастырском быту, без излишеств. Один певческий стиль, одна нотация.

[1] Подробнее см. ниже – статья Н.В. Заболотной; также см.: *Васильева Е.Е., Кручинина А.Н., Заболотная Н.В., Шмидт В.В.* Патриарх Никон: Традиция и современность (Русское певческое искусство второй половины XVII – начала XVIII века) // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2007. № 1–2 (38–39).

ставу памятей и количеству песнопений стихирарю «Дьячее Око», созданного в середине XVII в. «Стихирарь» конца XVII в. представляет собой лаконично краткий набор памятей – каждая служба оказалась представленной только славниками. Составители «Стихираря» исключили и русские, и студийские памяти, сохранив имена и песнопения русским основателям монастырей, подвижникам-исихастам. Из книги «Стихирарь» ушли не только памяти солнечного круга, но и песнопения двунадесятым праздникам (таким образом была создана книга «Праздники»). Оставшиеся же службы особо чтимым общехристианским святым образовали книгу «Трезвоны». Это разделение по книгам прежде единого и безбрежного моря песнопений святым разных разрядов связано было с установлением зримой и слышимой иерархии праздников церковного года. В «Праздниках» запечатлен круг самых торжественных и особо почитаемых дней церковного года. Этот круг начинается и завершается Богородичными праздниками – Рождеством и Успением.

Каждая из служб имеет свою схему и, за некоторыми исключениями, одинаковое количество песнопений. Устав, тем не менее, предписывает такое разнообразие музыкальных решений, (что проявляется в указаниях гласовой системы и в наличии ремарок, определяющих особые отношения текста и напева) что певческая реализация каждой службы представляет собой самостоятельную музыкально-поэтическую концепцию. В отличие от старших списков, в книги, созданные после 60-х гг. XVII в., вошли только стихиры и славники – песнопения, максимально точно отражавшие историческую, догматическую и молитвенную сущность воспоминаний о земной жизни Иисуса Христа и Богородицы. Безусловно, пострадала полнота состава, свойственная спискам начала XVII в., но книга стала не иллюстрацией Устава, а его музыкально-литургическим художественным обобщением.

В «Трезвонах» следующий круг последований: стихиры и славники особо значимым службам. Этот круг начинается службой Новолетия или службой Покрова, а заканчивается подборкой служб Иоанну Крестителю. В средней же части календарный принцип изложения сочетается с именным: так, рядом расположены службы свт. Николаю Мирликийскому (декабрьская и майская) и обе службы прп. Сергию Радонежскому (сентябрьская и июльская). И, наконец, «Стихирарь» по преимуществу связанный со службами русским святым, представляет собой малый круг, что проявляется в краткости состава каждого последования, включавшего только славники.

Разделение прежде единого годового последования на три круга сопровождалось стилевой дифференциацией ранее единого и неделимого знаменного роспева. Для «Праздников» характерна риторическая организация музыкального материала: напев, состоящий из гласовых формул подчинен риторическим приемам вербального ряда; стихиры на подобен точно следуют своему образцу, данному в подборке роспевочных подобнов; для славников характерен протяженный внутрислоговой роспев. В целом каждое последование ориентировано на свойственный только ему «текст в тексте», что выявляется эмфазисами роспева (протяженными фитами и лицами), «продлевающими» звучание ключевых слов, и создает особую систему координат. В разводы фит, помимо устойчивой системы степенных и указательных помет, включаются так называемые «странные пометы», которые, по-видимому, фиксируют давно сложившуюся в устной традиции манеру ладовой модуляции – своеобразный выход за пределы ладовой реальности знаменного роспева.

Так, не порывая с предшествующей традицией, композиция, стиль, музыкальный язык песнопений из книги «Праздники» обретают четкость и законченность. Безусловно, не последнюю роль в этом сыграла книжная справа, санкционированная Патриархом Никоном, и, прежде всего, окончательно утвержденная новоистинноречная редакция. Именно она и способствовала императивности, ритмичности, устойчивости словесных формул, что, в свою очередь, проявилось и в музыкальном тексте. Однако в раздельноречной (дониконовской) редакции присутствовало особое музыкальное «плетение» стиха: ассонансы, аллитерации, певучесть, мягкие переходы гласных, протяженность роспева. В новой редакции этим пришлось пожертвовать ради максимально полного выявления в форме и напеве богословской концепции каждого праздника.

Если в «Праздниках» сократился состав (и количественный, и жанровый) песнопений, то в «Ирмологии» напротив, количество ирмосов, служащих образцами для пения тропарей канона, существенно увеличилось; а в «Розниках», как устойчивое дополнение, помещаются каноны на умирение Церквей со

стихирами на проклятие еретиков, ирмосы канонов св. равноапостольной Ольги.

Полнота состава в «Ирмологии» способствовала планомерной правке музыкального текста. «Ирмологий» в это время оказался своеобразной лабораторией, где экспериментальным путем вырабатывалась идеальная просодия, точно соответствующая акцентности слова. Не случайно на протяжении XVII в. строки из «Ирмология» включались в трактаты выдающихся русских теоретиков – от инока Христофора до Тихона Макарьевского, служа идеальными примерами сопряжения напева и текста.

Особым образом живет в эту эпоху нотированная «Триодь». Здесь важно отметить не увеличение или уменьшение количества песнопений (объем, равный спискам конца XVI в., для этого времени невозможен), а другое качество роспева, ярче всего представленное в предуготовительных неделях Великого Поста. Знаменный роспев выступает здесь в особой, песенной форме: песнопение вырастает из начального вздоха-возгласа («Увы мне!», «О, горе мне!» и т.д.), роспетого краткой мелодической фразой. На этой фразе, вариантно развивающейся, и строится роспев. Вторая особенность «Триоди» заключается в фиксации возгласов, ранее входящих в область устной формы передачи («Слава долготерпению Твоему» из службы Страстей). И, наконец, третья особенность – своеобразие многороспевности. Многороспевность здесь связана, прежде всего, с литургической многофункциональностью поэтического текста («Царю Небесный» в службе Пятидесятницы звучит шесть раз в разных функциях, соответственно этому и шесть роспевов).

Особым образом в рукописях представлена книга «Обиход». Исследователям известно, что эта книга к концу XVII в. достигла исчерпывающей полноты, став своеобразной музыкальной иллюстрацией «Служебника» и «Требника».

В «Обиход», помимо песнопений, включались статьи из «Устава», напоминавшие об особенностях монастырского богослужения. Устойчивым признаком «Обиходов» никоновской и послениконовской поры оказывается неточное цитирование (парафраз) текстов «Проскинитария» Арсения Суханова об особенностях служения в Иерусалиме и на Афоне: «Величания же во Святей горе Афонстей и в прочих местех во Греции не поют нигде, но великороссийски; ... В Грецех же и во Афонстей горе и в Сербах, и в Болгарех, и в Белороссии прежде начинает первый лик». Что же касается песнопений, то в Обиходе присутствовали как традиционные, давно известные («сии два троична выписаны из старых знаменных преводов», «выписано из старых московских триодей»), так и новые роспевы, вошедшие в певческую практику во второй половине XVII в. («по- киевски путь», «преводне по-киевски», «“Преблагословенна еси” по-киевски», «болгарской светилен Пасхи», «канон Пасхи греческим согласием»). Заметим, что эти новые роспевы и ремарки, отмечающие их, мы видели в рукописи 1654 г. из коллекции Патриарха Никона.

Следующий слой ремарок указывает на местные и монастырские роспевы: «ярославское Святися», «путь соловецкой», «тихвинское Достойно», «опекаловское Трисвятое». Состав песнопений, многороспевность как типовая особенность этой книги, тексты ремарок оказываются общими для Обиходов послениконовской поры, независимо от места его создания.

Нам известны «Обиходы», созданные в Кирилло-Белозерском монастыре. Это рукопись, принадлежавшая патриаршему постриженнику Григорию Жернову, входит в собираемую им на протяжении тридцати лет коллекцию певческих книг, им же и подписанную в 1674 г. одновременно с «Обиходами», составленными в Соловецкой обители. Один из таких «Обиходов» написан доместиком Тарахом, как он пишет о себе – «Воскресенцем», в 1683 г. (РНБ ОР. Сол. 619/637). Другой (Сол. 277/282) написан в 1678 г. екклесиархом Игнатием (в миру Иван Степанович Римский-Корсаков), впоследствии – митрополитом Сибирским и Тобольским.

Таким образом, рукописи этого периода репрезентируют монодическую традицию, сложившуюся к 60-м гг. XVII в., в ее максимально развитом и разнообразном виде. В них собран общеславянский православный репертуар напевов: сербский, греческий, болгарский, киевский, знаменный. Каждому из них соответствует свой круг поэтических текстов. Если в начале XVII в. стволовым, устойчивым для певческой культуры был знаменный роспев (именно им определялась гимнография), то в конце XVII в. – ситуация иная. В гимнографии этого периода выстраивается некий свод текстов многороспевных, принадлежавших разным литургическим кругам. Каждый круг литургически приуроченных текстов обладает своим интонационным полем, своей выразительностью. Именно с этого времени можно говорить о стремлении к индивидуализации

средств музыкального языка монодии, о становлении литургически приуроченных характерных интонаций-знаков в рамках непротиворечивой музыкальной реальности конца XVII в.

Подавляющее большинство дошедших до нас певческих книг, созданных в третей четверти XVII в., репрезентируют культуру монодического типа в ее максимально полном и системном виде. Однако, это – время расцвета русского многоголосия, которое также представлено в рукописях в системном виде. Существование разных стилей пения создает полноту певческого богословствования, целостность и красоту звучащего Божьего мира, симфонию, к которой стремился Патриарх Никон.

© Кручинина А.Н., канд. искусствоведения,
профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

О ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЯХ НОВОИЕРУСАЛИМСКОГО МОНАСТЫРЯ

В противовес напору драматических событий XVII в. настойчиво утверждалось единство православной традиции. Как противодействие последствиям Смуты, ее разобщающему и разрушительному воздействию на умы и души, во многом и возникла идея создания Воскресенского монастыря Нового Иерусалима. Во всем здесь ощущалась центростремительная логика. Ее воплощение в планировке и жизненном укладе обители подчеркивало символическое значение этого центра Православия. Патриарх Никон «строил подобие Иерусалимского храма не как отдельный собор, а в монастыре – центре молитвенных подвигов и трудов... Никоновский монастырь Нового Иерусалима в духовном значении по замыслу оказывался непосредственным центром мира, центром определенных смысловых концентрических кругов. Если принять, что православный Восток затоплен мусульманством, то Россия – остров среди волн враждебного иноверного мира; в самой России остров спасения – Церковь Божия; в ней самой остров спасения от суеты «мира сего» – монашество; центром русского монашества должен был стать монастырь Нового Иерусалима; центром же монастыря – храм – образ тех мест, где совершились спасительные подвиги и победное воскресение Господа Иисуса Христа...»[2].

Понятно, что богослужебно-певческое устройство Ново-Иерусалимского монастыря изначально было включено в общий замысел, и звуковое пространство всего круга церковных песнопений должно было отвечать такой концепции. В подобном ключе продумывалось устройство монастырского певческого дела, которое изначально подчинялось четкому плану. Соответственно, богослужебно-певческое собрание обители также отражало общую идею. Это достигалось благодаря тщательному отбору и продуманному сочетанию определенного круга рукописей, как правило, высокого качества.

Насколько можно судить по сохранившимся манускриптам, которые находятся ныне в Государственном Историческом музее (ГИМ), на протяжении всей истории библиотеки поддерживались ее характерные черты, которые очевидно были определены изначально Святейшим Никоном. Его внимание к устройству богослужения было неослабным, многие книги были вложены им в монастырь в 1657–1661 гг. Об этом свидетельствуют собственноручные записи-скрепы (как правило, они велись полистно, на нижнем поле). В них, именуя себя «смиренный Никон, Божиею милостию Патриарх», он грозил тем, кто «восхощет усвоить... или утаити» книги, страшной расплатой:

[2] *Шмидт В.В.* Святого Живоносного Христова Воскресения монастырь Нового Иерусалима // *Патриарх Никон*. Труды / Сост. и общ. ред. В.В. Шмидта. М., 2004. С. 625.

«неблагословение и клятва и казнь Божия душевная и телесная в нынешнем веце, а в будущем вечная мука» (см. например, рукопись из Синодального певческого собрания № 1363. Л. 1–23).

Уже в период формирования книгохранилища обители сложились три группы певческих источников. Наиболее полно – от архаичных до современных общеизвестных образцов – отражена традиция невменного письма, которое веками служило основным способом передачи певческих нюансов церковной монодии. Она представлена в хронологическом интервале от древности до XVII в. Наибольшая группа рукописей – это современные певческие книги основных типов, необходимые для богослужебного пения. Собрание дополняют образцовые знаменные рукописи древнейшего (домонгольского) периода, которые символизируют верность глубинной певческой традиции. Третью группу, вновь относящуюся к современному периоду, составляют книги пятилинейной нотации, происходящие из Юго-Западной Руси.

Такое сочетание разных певческих источников не складывалось постепенно, подобно историческим «напластованиям», оно было сознательно заложено в основание будущей библиотеки. Смысловое соотношение основных групп книг воплощает идею преемственности и единства православного певческого наследия, позволяя забыть о том, что монастырское собрание не обладает длительной «культурной памятью». Четкая историческая логика изначально присутствует в книжно-певческой коллекции, которая продумана и проработана специально – в рамках цельного символического замысла.

Подробнее представим себе состав библиотеки, каким он был во второй половине XVII столетия. Сердцевина собрания – высококлассная коллекция невменных рукописей, отражающих состояние церковно-певческого дела того времени. Манускрипты невменной нотации (преимущественно знаменной) содержат ряд типовых певческих книг – Ирмологий, Октоих, Обиход, Праздники, Стихирарь месячный, Триодь – чаще всего, в виде сборников). Подобные рукописи явно имеют практический смысл: они весьма полно, для своего времени, характеризуют состояние церковной монодии, прежде всего – корпуса напевов знаменного роспева, а также избранные песнопения в местных вариантах (в том числе, монастырских), в стилистике пути и демества. Эта часть библиотеки содержит наибольший массив книг и служит центральным элементом собрания.

Его фундаментальность специально подчеркнута благодаря наличию еще одной группы знаменных книг, относящихся к домонгольской эпохе. В ее состав введены две тщательно нотированные пергаменные рукописи новгородского происхождения, которые становятся важной частью собрания. Это известные всем исследователям древнерусского певческого искусства «Ирмологий» знаменного письма (Воскресенское собрание № 28) и уникальная, последовательно снабженная знаменной нотацией, «Цветная Триодь» из того же собрания (№ 27).

С какой целью эти старинные манускрипты были включены в состав монастырского книгохранилища, которое создавалось в середине XVII в.? Думается, для певчих XVII столетия эти рукописи во многих отношениях служили образцом: пергаменные книги поражают уровнем профессионального письма, особенно нотного. Показательно, что аналогичным образом в середине столетия относился к древним рукописям и Александр Мезенец, указывавший, что справлялся «харатейными», т.е. пергаменными, рукописями «за четыреста лет и вящще»[3]. В первом источнике – «Ирмологии» – собраны ирмосы, представляющие круг повсеместно распространенных гласовых моделей, по которым распевались в древности тропари всех канонов. Во второй книге – «Цветной Триоди» – центральное место занимают именно каноны на период от Недели Цветной (Вербного Воскресенья) до Троицы. Обе эти книги отражают раннее состояние системы осмогласия в подробной, тщательной знаменной нотации. Оценивая их специфику, надо отметить, что они служили образцами для распевщиков уже в период своего создания. Новое значение, прежде всего историко-культурное, они приобретают в XVII в., поскольку служат напоминанием о стержневой роли осмогласия. Благодаря этому подтверждается ключевая позиция знаменного роспева в структуре книжно-певческого собрания. Принципиально важно то, что в переходный период он представлен в максимальном историческом диапазоне как основополагающий элемент церковного пения, обеспечивая устойчивость певческого канона.

[3] Александр Мезенец и другие: Извещение... желающим учиться пению (1670 г.) / Публикация и исслед. Н.П. Парфентьева и З.М. Гусейновой. Челябинск, 1996. С. 21

Наконец, третью группу в книгохранилище составляют современные певческие книги в пятилинейной нотации. Это «Ирмологионы», книги из Юго-Западной Руси, записанные квадратной киевской нотой. Они по сути являются певческими сборниками универсального назначения: в состав каждой такой рукописи входит сочетание разделов, представляющих основные типы певческих книг с разной степенью подробности. «Ирмологионы» содержат в качестве центрального элемента осмогласный репертуар песнопений «Октоиха» и ирмосов. Это ядро сборника дополняется обиходными песнопениями, а также избранными минейными и триодными стихирами и канонами. Таким образом, здесь последовательно фиксируется тот круг напевов, который в Юго-Западной Руси долгое время существовал лишь в устной передаче напевов, обрел на подступах к Новому времени нотную (пятилинейную) запись и впоследствии пополнил общерусский интонационный фонд церковного пения.

Из этого очевидно – переоценить историческую роль Ирмологионов невозможно: в переходный период эти книги обогащают знаменную монодию генетически родственными вариантами, которые и формируют основу киевского напева, укоренившегося на русской почве с середины столетия. При этом естественно сохраняется система осмогласия в целом и принципы тексто-музыкального строения осмогласных напевов в частности. Изменение деталей мелодического рисунка типологически не меняет его, оно лишь последовательно отражает интонационные нюансы устного происхождения.

Знаменательно также пополнение обиходного реперуара роспевами южнославянского происхождения: традиционная интонационная сфера дополняется новыми вариантами, в певческий обиход проникают напевы, определяемые как греческие, болгарские, реже – сербские, мултанские (молдавские). Именно «Ирмологионы», в которых впервые появилась запись устного южнославянского и шире – поствизантийского – репертуара, отразили восточнославянский вариант его восприятия. Затем, благодаря освоению напевов из «Ирмологионов» в Новом Иерусалиме и подобных центрах, эти напевы широко распространились по всем епархиям. Таким образом, эти разнообразные «интонационные включения», которые символизировали единение православного мира, были восприняты сквозь призму напевов Юго-Западной Руси, т.е. в восточнославянской интерпретации.

Итак, ради чего в монастыре собирались столь разные по происхождению и исторической судьбе книги? Бесспорно, показательна особая логика: в составе библиотеки важно не только само по себе наличие разнообразных групп рукописей, но и их сочетание. Оно осмыслено стилистически и функционально: общее качество, которое прослеживается как при создании библиотеки, так и в процессе исторического бытования – это практичность, взаимное дополнение ее частей, разных по исторической и локальной принадлежности. Рукописи, далекие друг от друга по происхождению, по времени и месту бытования, воспринимаются в новом качестве: собранные в пределах одной библиотеки, они позволяют наглядно представить связь времен, отчетливо уловить преемственность в развитии осмогласия.

Об использовании певческого собрания Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря как справочного фонда, свидетельствует характерный штрих. В описании библиотеки сохранилось указание на использование «Ирмологиона», происходящего из Юго-Западной Руси, в качестве образцовой рукописи – архимандрит Амфилохий отмечает по поводу «Ирмологиона» Новоиерусалимского собрания (из Синодального певческого собрания ГИМ № 1368): «Из сего Ирмолоя архимандритом Никанором в 1685 году были выписаны нотные песни и стихи (“Тебе одеющагося” и другие), которые пелись в Великую Пятницу и Субботу, слово до слова»[4].

Подобные свидетельства истории (как и сам состав певческого рукописного собрания) показательны с точки зрения историко-литургического и общекультурного контекста: они указывают на специфическую историческую роль монастыря в усовершенствовании богослужебного пения на Руси. Компактное и качественное собрание, помимо повседневного практического использования, сохраняло роль образца. Масштабность идеи обители, уникальная ее литургическая и архитектурно-топологическая проработка – все это находит убедительные соответствия в рукописном наследии. Его невозможно адекватно оценить без учета

[4] *Амфилохий, архим.* Описание Воскресенской Новоиерусалимской библиотеки. М., 1876. С. 108.

культурного контекста середины XVII в. и замысла Патриарха Никона о православном центре – Новом Иерусалиме. В подобной ситуации подчеркнутое расширение круга местных, юго-западно-русских (и шире – поствизантийских) ориентиров для пения должно было отразить формирование звучащего пространства особого рода. Наиболее характерная его черта связана с устойчивостью круга гласовых моделей, которые воспринимаются как стержень традиции – и в длительной письменной истории бытования, и в случае передачи устного опыта.

Итак, для рукописного собрания Воскресенского монастыря изначально характерны и верность древней церковной традиции, и пополнение певческого репертуара новыми напевами, называемыми киевскими, греческими, болгарскими. Все это свидетельствует о существенном расширении культурного кругозора при сохранении традиционного стержня: выработка певческих норм в условиях перехода к Новому времени опирается на опыт предшествующей знаменной традиции и живое интонирование, существующее в современном богослужебном пении. При этом учитываются разнохарактерные варианты, различные – устные и письменные – способы передачи интонационной нормы. Это сочетание доказало свою жизнеспособность, во многом оно закрепилось в певческой практике до наших дней. Певческое рукописное собрание обители, ее богослужебное пение включены в состав грандиозного общего культурно-исторического замысла. В этом символическом единстве значение имеет любая деталь. В перспективе необходимо разносторонне исследовать церковно-певческое наследие монастыря под этим углом зрения.

© Заболотная Н.В., д-р искусствоведения, проф.,
профессор Российской академии музыки им. Гнесиных

НОВОИЕРУСАЛИМСКАЯ ШКОЛА ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА

Это уникальное по значению и по месту в судьбах русской культуры явление остается все еще недостаточно познанным и осмысленным. Впервые о Новоиерусалимских (далее – НИ) песнотворцах написал в 60-х гг. XX в. А.В. Позднеев, ему же принадлежит именование Новоиерусалимской (Никоновой) школы[5]. Затем этот предмет затрагивали, в соответствии со своими темами и кругом интересов, исследователи русской поэзии и музыки. Однако происходило это от случая к случаю, НИ-школа оставалась обособленным островком, и собственная ее история, динамика и структура не становились предметом специального интереса после первого описания.

Положение стало меняться в связи с изучением ряда старейших рукописных песенников как музыкально-поэтических памятников: появился ряд статей посвященных отдельным группам НИ-псалмов (аутентичный термин, заимствованный из рукописей), проблеме источников, индивидуальности творческого стиля, воплощению библейских текстов, взаимоотношениям с устными песенными традициями. Всякий раз они сопровождались публикацией текстов – поэтических или вместе с партитурами. Особое значение имеет первая аудио-публикация – «Алфавит: Orthodox Tradition of Singing the Alphabet: Psalms by Archimandrit German († 1682)» [записан ансамблем «Псалмопевцы» и изданный на компакт-диске Bohem Music (BMR). М., 1999].

К настоящему времени представляется возможным более четко прописать проблематику,

[5] *Позднеев А.В.* Песни-акростихи Германа // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 364; *Он же*. Никоновская школа песенной поэзии // ТОДРЛ. Т. 17. М.; Л, 1961. С. 419–428; *Он же*. Рукописные песенники XVII–XVIII: Из истории русской силлабической поэзии. М., 1966.

направления исследований и насущные задачи по освоению наследия Новоиерусалимской школы. Первый (внешний) круг образуют темы, возникающие в контексте изучения русской культуры и истории.

Атрибуция рукописей. Исследование особого типа рукописей конца XVII – первой трети XIX в. получает историческое измерение от НИ-псалмов и рукописей НИ-круга. Выявление их в рукописных песенниках, принадлежащих различным книгохранилищам, помогает определить исторические обстоятельства, культурные связи, судьбу книг.

Рукописные песенники (термин А.В. Позднеева) содержат музыкально-поэтические произведения, графическое воплощение которых передает песенную форму (под трехстрочной партитурой линиями размещены поэтические строфы, причем стихи соотнесены с мелодическими фразами). Состав, смена стилистических ориентиров, господство тех или иных тем, а также изменение способов записи отображают активное бытование устно-песенной «книжной песни» в русской культуре[6].

Место в истории литературы. Собственно в общих чертах оно определено: между приказной школой поэзии и «первым литератором на Москве» Симеоном Полоцким. Однако такое линейное расположение не отражает сути процессов становления русской поэзии. В русле НИ-школы происходило соединение двух взаимодополняющих областей средневековой русской словесности, книжной и устной, а также творческое усвоение уроков европейской поэтической системы (через культуру Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой), опыты поэтического переложения Писания и Предания Православной Церкви. Наряду с общими тенденциями существенно индивидуальное творчество (авторство обозначено в акростихах некоторых псалмов; другие, оставаясь анонимными, обладают яркими индивидуальными чертами). Многие важные процессы происходили одновременно, перекрывая друг друга и образуя разнонаправленные линии связей.

В этом направлении исследования не продвинулись дальше выдвинутой А.В. Позднеевым гипотезы о принадлежности группы псалмов Епифанию Славинецкому.

Место в истории музыки не определено вовсе. По аналогии со сменой исторических стилей в европейском искусстве НИ-школа представляет раннее русское барокко – практически неизвестную страницу в истории русской музыки. В псалмах НИ-песнотворцев соединяются опыт *кантык* (в свою очередь воплотивших общий для западноевропейских народов импульс духовных песен на родном языке) с наследием (опытом) русских устных песенных традиций. Смена культурных приоритетов, социально значимых сфер, в которых концентрировались творческие усилия (панегирики и полковая музыка Петровских триумфов, духовные концерты, опера) заслонили роль НИ-школы в становлении музыкальной культуры Нового времени[7].

Сфера бытования, функции, тип музицирования. НИ-псалмы не входят в богослужебную (литургическую) практику – они представляют собой духовную лирику, рожденную в монастыре и вышедшую за его стены. На протяжении достаточно долгого времени этот процесс определялся как обмирщение, секуляризация (произведения искусства утрачивают ограниченное клерикальное значение). Однако в русле реально-историческом он имеет противоположный смысл – расширения сферы духовного воздействия, воцерковления мирской жизни. В то же время НИ-псалмы, своего рода первый пласт русской «книжной песни», стоят у истоков камерной музыки, которая не скоро еще выйдет из тени социальной доминанты (официальных церемоний-триумфов, оперы), но живет своей интенсивной жизнью в сфере домашнего музицирования, а две его главные ветви – вокально-романсовая и инструментальная – питают национальную русскую школу.

Перечисленные позиции обозначают внешние круги, в которых должна быть осмыслена НИ-

[6] *Лапин В.А.* Русская «книжная песня» XVIII века // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. I: Осьмнадцатое столетие. Кн. 2. С. 602–607; *Васильева Е.Е.* Рукописные песенники из собрания А.А. Титова // Материалы конференции историко-литературного музея «Ростовский кремль». Ростов, 2005. С. 124–149.

[7] *Васильева Е.Е.* Никоновская (Новоиерусалмская) школа песнотворчества: история, контекст, значение: (К постановке проблемы) // Социальные конфликты в России XVII–XVIII веков: Материалы всероссийской научно-практической конференции. Саранск, 2005. С. 278–284; *Васильева Е.Е.* Новоиерусалимская школа в контексте русской культуры XVII века // Человек верующий в культуре Древней Руси. СПб, 2005. С. 107–127.

школа. Для того, чтобы можно было решать эти проблемы, необходимо провести разносторонние исследования текстов, и только тщательный анализ даст основание для дальнейшей конкретизации и разработки проблематики, которая от реалий поэтики, языка, музыкальной формы восходит к историческим, этнокультурным процессам, богословским и философским идеям. Здесь также можно обозначить несколько основных направлений.

1. *Описание и изучение корпуса НИ-псалмов.*

Разрозненная библиотека монастыря не может сообщить о присутствии в ней рукописных песенников, нет документальных оснований для того, чтобы определить место их создания, назначение, степень полноты. В силу вещей с такими вопросами обращаться можно только к самим рукописям. Сопоставление «старейших рукописных песенников», состав которых совпадает не полностью, а расположение и «подача» произведений индивидуальны (различны), позволяет выделить репрезентирующий континуум текстов. Разночтения (варианты), выдающие звучащую природу текстов, разные способы записи, осознанное или случайное использование некоторых партитур как политекстовых – эти и другие особенности музыкально-поэтических текстов позволяет проследить их судьбу, динамику бытования[8].

2. *Замысел, идеи и обстоятельства работы НИ-песнотворцев.*

Эта трудная задача присутствует в глубине любого поиска, каждой аналитической операции. Приблизиться к ее разрешению помогает изучение структуры рукописей, восходящих к НИ кругу. Так, выявлены крупные циклы псалмов, ***Месяцеслов*** и ***Алфавит***[9].

Замысел *Месяцеслова* связан с происходившим в середине XVII в. упорядочиванием служб русским святым, объем которых оказался невместим для рядовых приходских храмов, в связи с чем пробовались иные формы «памятей». *Алфавит*, по-видимому, был замыслен как своего рода универсум православного Предания. Известно несколько Месяцесловов, в том числе и Симеона Полоцкого (Новоиерусалимский Месяцеслов, по нашему предположению, был первым опытом такого рода). *Алфавит* как смысловое и художественное единство уникален (обычно алфавитный порядок используется как способ упорядочивания текстов). Оба эти цикла помещены единым массивом в двух рукописях (РНБ ОР. Тит. 4172 и Пог. 426). Подсказка, которую дает структура книг, подтверждается анализом – с точки зрения музыкального компонента текстов, они являются крупными циклическими формами.

В одной из указанных рукописей (РНБ ОР. Тит. 4172) «Месяцеслов» и «Алфавит» соседствуют, а за ними следует равный им объем «иноязычных» текстов. Эту часть рукописи составляют сто псалмов – 50 на 50, – как ответ на «вызов» новой, привлекательной, но не своей поэзии[10]. Во второй части, которая организована алфавитной последовательностью, есть группы текстов, составляющих общность по разным характеристикам. О них будет сказано ниже.

3. *Состав рукописей НИ-круга с точки зрения языка поэтических текстов.*

Лингвистическая задача влечет за собой расширение круга сопоставляемых текстов. По мере ее решения должен проясняться характер связей между родственными по языку культурами, которые складывались в сложных, изменявшихся политических и конфессиональных обстоятельствах. Церковно-славянский, древнерусский, польский, следы диалектов русского и белорусского языка, полонизмы, украинизмы... К настоящему времени существуют только частные наблюдения в этом сложном языковом пространстве.

Очевидных вещей немного: число и состав «иноязычных» текстов меняются от одной рукописи к другой; число устойчиво вошедших в обиход невелико; как правило, они постепенно приспосабливаются к русскому языку заменой отдельных слов и грамматических форм; записаны исключительно кириллицей, неоднородны по происхождению. Есть

[8] Опыт такого исследования см.: *Васильева Е.Е.* Новоиерусалимская школа песнотворчества (по рукописям Российской национальной библиотеки) // Древнерусское песнопение: Пути во времени. Вып. 3: По материалам научной конференции «Бражниковские чтения – 2005». СПб., 2008. С. 161–186.

[9] Поэтические тексты опубликованы – см.: *Васильева Е.Е.* Новоиерусалимская школа песнотворчества // *Патриарх Никон.* Труды. М., 2004. С. 823–827.

[10] Этой рукописи посвящена статья: *Васильева Е.Е.* «Рукопись замечательная...» // Социальные конфликты в России XVII–XVIII веков... С. 264–278.

среди них безусловно польские – классические переложения псалмов Яна Кохановского, стихотворения С. Ягодинского. Выявить произведения литературного происхождения – если и нелегкая, то методически определенная задача; происхождение же большого ряда текстов может прояснить осторожное и беспристрастное исследование языка *кантык*, сопоставление с памятниками украинского, белорусского и польского происхождения (поныне недоступными или не выявленными), а также продолжающими бытование в устных песенных традициях версиями. Только таким образом можно будет прийти к достоверным представлениям об истории духовных песен (*псальм, кантычек, духовных стихов, песен братчиков*), которые все вместе бывают причислены то к польскому, то к белорусскому, то к украинскому достоянию.

4. *Музыкальная сторона творчества НИ-школы.*

Рассуждения о музыке НИ-псалмов основаны на представлении о двуединстве музыкально-поэтического текста, выраженном в записях, непременном в бытовании/исполнении, отчетливо выраженном в структуре произведений и восходящем к процессу сочинения. Эту органичную связь выявляет анализ, включающий методики, выработанные для работы с текстами устной традиции. Музыкальная форма строфы по объему не сопоставима с развернутыми композициями типа мотета, кантаты, концерта (напомним, что суть песенной формы составляет многократное повторение напева со сменяющими друг друга строфами текста). Но разнообразие композиционных приемов, мастерство соотношения временных планов, игра подобиями и преобразованиями элементов дают основание для серьезного изучения творчества этой первой композиторской школы Нового времени. Особенно привлекательны в этом смысле произведения архимандрита Германа, индивидуальный стиль которого позволит, быть может, опознать его «руку» среди псалмов, не несущих в акростихах его имени[11].

Среди НИ-псалмов есть *подобны*: «на голос», известный и любимый, сочинялись новые тексты; встречаются готовые стихи (Симеона Полоцкого), положенные на уже готовую музыку; несколько позже Василием Титовым на музыку была положена «Псалтирь рифмотворная». Сопоставлять эти произведения не менее важно, чем искать аналогии с техникой европейских композиторов и следы уроков Николая Дилецкого.

При этом музыку НИ-псалмов не следует смешивать с певческими стилями, составлявшими основной «запас» богослужебных певческих книг, – то была монодия различных роспевов, знаменное многоголосие в нескольких разновидностях; по монастырскому уставу пели еще *партесные* славники (заключительные тропари). Какой тип многоголосия при этом имелся в виду, какие именно произведения – достоверно неизвестно, но только не псалмы, которые принципиально отличались от роспева.

5. *Жизнь и история НИ-школы в контексте истории монастыря.*

Совмещение нескольких информационных рядов – имена в акростихах псалмов, в эпитафиях и летописи (поэзии в камне), а также в немногих сохранившихся документах послужило открытию А.В. Позднеева. Сопоставления источников разного рода необходимы для всех направлений исследования НИ-псалмов. Это относится к выявлению псалмов, связанных какой-либо общей характеристикой. Алфавитная последовательность, принятая в большинстве рукописей, скрывает эти группы, тематическая же группировка (в рукописи РГБ 9498) не отражает их историю и замысел. Группы эти различны, и каждая требует особого подхода. Перечислим их: переложение пяти глав Песни песней; вошедшие в обиход и отчасти обрусевшее *кантыки*; исторические (по А.В. Позднееву), а точнее политические тексты, обосновывающие обращение к православному царю за помощью против притеснений Польши; псалмы о святынях Иверского монастыря, о московских святителях, о чудотворных образах Богородицы; псалмы покаянные и псалмы праздникам; псалмы «псалтирные»

[11] Эти вопросы отражены в статьях, включающих публикацию текстов и их анализ: *Васильева Е.Е.* Об одной модели звучащего стиха в творчестве архимандрита Германа // Мастер и народная художественная культура Русского севера: Доклады III международной научной конференции «Рябининские чтения». Петрозаводск, 2000. С. 415–425; *Она же.* Три Воскресенских гимна архимандрита Германа // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». Вып. I. М., 2002. С. 253–262; Образ Богородицы в творчестве архимандрита Германа // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Вып. 2. По материалам научной конференции «Бражниковские чтения – 2004». СПб, 2005. С. 136–151; *Она же.* Новоиерусалимские песнотворцы: О первой русской композиторской школе // Павел Александрович Вульфиус: Судьба: Творчество: Память: Статьи: Материалы и документы: Воспоминания. СПб., 2008. С. 195–212.

(поэтические переложения псалмов Давидовых и молитв по кафизмам). Особую группу составляют произведения, содержащие в акростихах имена авторов. Так, благодаря акростихам и собственно поэтическим текстам архимандрита Германа можно реконструировать его судьбу, события жизни монастыря и его основателя.

Итак, изучение Новоиерусалимской (Никоновой) школы песнетворчества должно принять комплексный характер, для чего необходима активная деятельность многих специалистов. Это значит, что драгоценные рукописи должны стать доступными для широкого круга ученых. Следовательно, первоочередной задачей является собирание материала, описание памятников, подготовка публикаций, работа над исполнением и записью НИ-псалмов.

Эти прекрасные творения предстают в перекрестьи «горячих» исторических событий, которыми так преизобилен XVII век. Изучение наследия монастыря Нового Иерусалима в области духовной лирики, введение материалов в научный обиход, а самих произведений – в художественную культуру, дополнит наши представления об отечественной истории, а в чем-то и изменит их. Уже очевидно, что историческая инерция, приписывающая Святейшему Патриарху Никону запретительные меры и едва ли не истребление национального песнопения должна быть преодолена; придется отказаться и от привычной схемы, по которой рождение нового стиля непременно происходит через отрицание предшествующего. Таковы хрестоматийные положения истории европейской музыкальной культуры. Активное и осознанное противопоставление осмыслялось как подвиг философско-эстетической мысли (рождение drama per musika во Флоренции), как проблема отцов и детей (И.С. Бах и его сыновья), как обретение национального самосознания (своя опера против универсальной итальянской манеры – английские «маски»); как противостояние двух школ, двух маэстро («глюкисты» и «пиччинисты» во французской опере) и пр. Каждая такая ситуация обсуждалась, ее переживали гласно и страстно, иногда переходя в театральную «войну». В России XVII в. историческая смена стилей (в категориях исторических это древнерусское церковно-певческое искусство и духовная музыка Нового времени) оказалась слитой с политической, государственной историей, с борьбой за власть, которая поглотила суть и реальных событий, и прозрений, и стратегических перспектив.
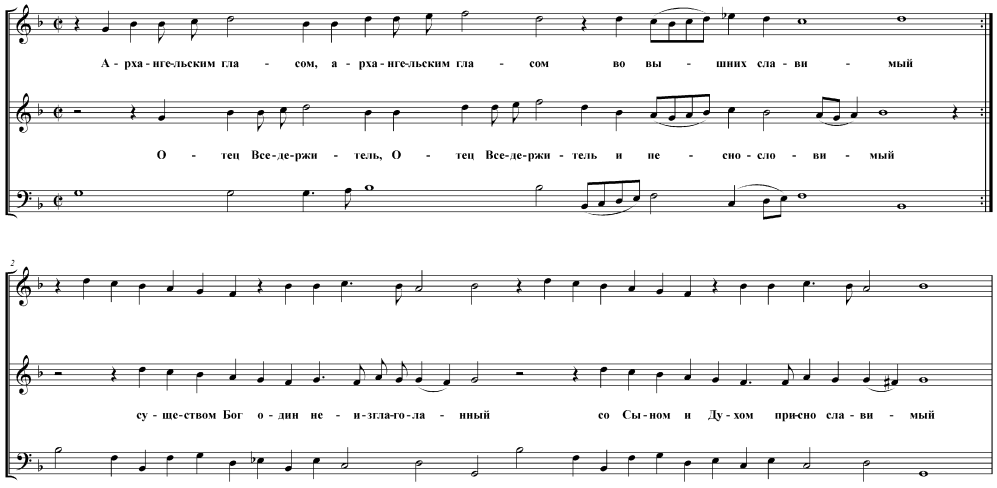


Никон, архиепископ царствующего града Москвы, и всея великия и малыя и белыя России и всех земель северных и поморья Патриарх

Иконография В. Шмидта. Прорись, письмо Ф. Сынтина

В Новом Иерусалиме совершался редкий опыт – становление нового в непротиворечивом соседстве с почитаемым прежде, а обновление понималось как способ бытия вечных истин и идей.

Об этом свидетельствует НИ-школа песнотворчества в целом и каждое из творений НИ песнотворцев. В частности, прилагаемые ниже три псалма одной темы. Различия между ними столь велики, что могут дать представление и о разнообразии решений в рамках одной формы (песенной) и одного состава (вокальное трехголосие).

Архангельским гласом



Архангельским гласом[12]

Архангельским гласом (2) во вышних славимый,
Отец Вседержитель (2) и песнославимый,
Существом Бог один неизглаголанный
Со Сыном и Духом присно славимый,

Благоизволи нам Сыном показати,
Верно во зерцале со Сыном познати.
Никто же никогда может постигнути
Премудрых Его дел всяк человек во плоти.

Прежде убо всех век присно пребываше,
Сый в Тройце единый, ничто требоваше,
Премирныя умы творит, умышляет,
Словом созидает, Духом утверждает.

Купно тройческим естеством единый,
Лицы разделяя Бог самодвиживый
Иже всей твари сый и вся исполняяй,
Ум невещественный всю тварь подвизаяй,

Нам днесь невидимо отчески наставит,
Словом умудряя, и Духом управит.
Аще же Отец сам от нас прославляем,
С ним Сын и Святый Дух купно воспеваем.

Егда бо вси Бога тройчно познаваем,
Тройцу лицы в свойствах ту исповедаем,
Единаго в Тройце Того восхваляем,
Егда един зрак лиц в образе являем.

Солнце егда землю утром посещает,
Ту абие свет весь мира освещает,
Лучи испущает с единаго круга
И твари показует в триех лицех Бога.

Отец сый начало Сам Слова раждает,
Нам непостижимо Духа испущает,
Егда убо вина сам в Тройце бывает,
Зде виновная два лица проявляет.

Нелепо есть уму без Слова пребыти,
Во едином лице Тройцу сочинити.
Егда ум сам в себе Слово соблюдает,
Тамо и Святый Дух присно пребывает.

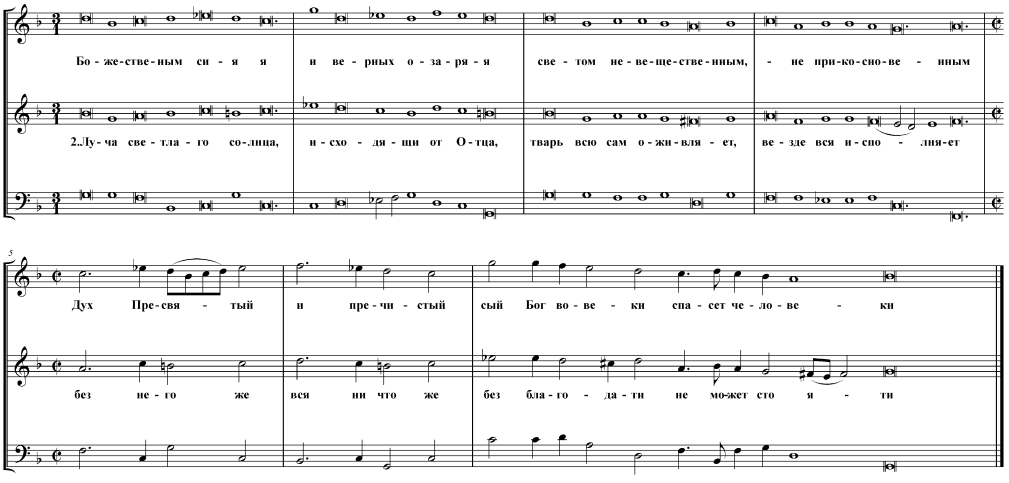
Во едином царстве выше на престоле
Царствуя всех Царю, и в земной удоле
Во веки вечныя присно восхваляем
Со Сыном и Духом от всех покланяем.

Поэтический текст требует внимательного прочтения-погружения – это богословское и философское рассуждение сосредоточенно и аскетично; слова-понятия, слова-символы прорабатываются во всех возможных модальностях отношений и связей. Образных «пятен» в словесном тексте немного, и от того они выступают с наибольшим эффектом – как притчи-примеры, необходимые для утомившегося ограниченного сознания. Это *солнце с лучами*, образ физического мира, *ум* со *словом* – психологический образ.

Композиция обрамлена увлекающей вверх и вглубь перспективой – мы можем познавать Бога в славе, в хвалении; Он нам является славимый *архангельским гласом*, пребывает превыше всех возможных степеней земной удоли; Он изволил в Сыне Себя явити, но чтобы познать (встретить) Сына нужна Его воля. Такое построение вызывает в памяти монументальные композиции зрелого Возрождения, вроде фрески Микельанджело: Творец среди вихрей и облаков. Этот образ создается партитурой: имитации в открывающем строфу разделе и потом лапидарный ритм соединенных в простом движении голосов. Десять строф, десять таких перемен – как высоченная лестница.

[12] Источники: полный текст из рукописи Пог. 426 (РНБ ОР); в рукописи Тит. 4172 утрачена часть (правая сторона разворота); сохранившаяся половина содержит минимальные разночтения с Пог. 426. Музыкальный компонент текста (партитура, выбор ключей, ритмический масштаб, случайные знаки) также совпадает.

Божественным сияя



Божественным сияя[13]

Божественным сияя
и верных озаряя

Светом невещественным
и неприкосновенным

Дух пресвятый
и пречистый,

Сый Бог вовеки
спасет человеки.

Луча светлаго солнца, исходящи от Отца
Тварь всю Сам оживляет, везде вся исполняет,
Без Него же вся ничтоже,
Без благодати не может стояти.

Тому вси хваление возлем, и моление
Да даст нам дух сокрушен**,** благ, кроток и украшен.
Доброгласно и прекрасно
Пения поем и присно вопием.

Небеснии вси умы Им суть утверждаемы,
На зло не уклоняют, со Духом созидают,
Созидая, утверждая
И животворя, и вся ново творя.

Приди, о Параклите, Боже вечный пресвяте,
Прийди и вселися в ны, и от всякия скверны
Очисти ны, и спаси ны,
Сый Бог препетый, от ангел воспетый.

Тебе вси призываем, грехи бо унываем
Ко смерти припадохом и жизни отпадохом,
Врачуй в радость и во сладость,
Присно творяще и в души скверняще.

Пречистое зерцало и всем благим начало,
Твоим гласом пресвятым, пресветло сияющим,
Мудростию, благостию
Всех нас озари враги пребори,
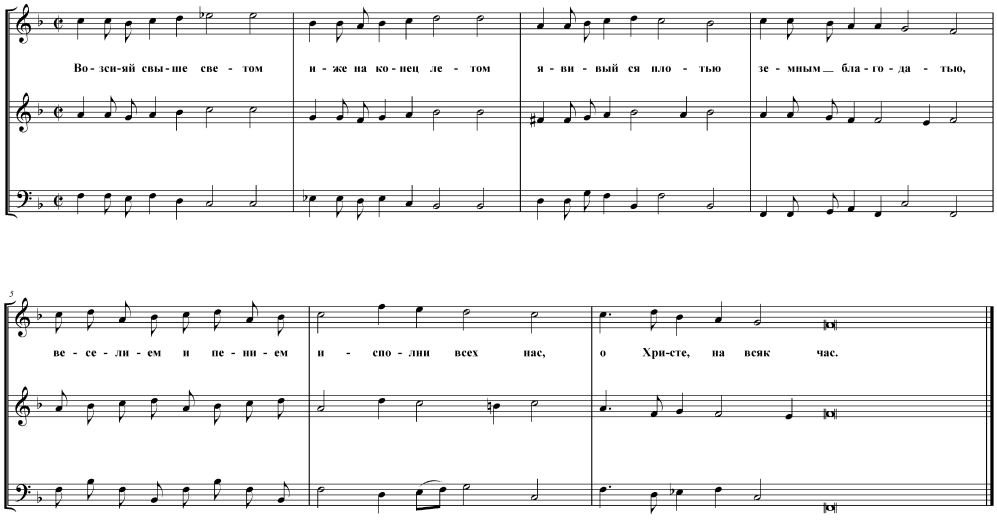
Иже нас невидимо тело все победимо
Мраком тмы омрачают, нощь и день ополчают.
Приди в помощь, разруши ношь,
Возсияй зарю, пренебесный Царю.

Ты еси день пресветлый, Душе благий пресвятый,
Сыны дню нас покажи и животом ублажи,
Мук же вечных, бесконечных
Верных сохрани, грехов не помяни.

Поэтический текст полон движения, зрительные образы подкреплены звукописью – то рассеянными в стихе *с-в-з-т*, то собранными в ряды однокоренных слов. Отметим мастерство составных рифм, точность вписанных слов молитвы. Легкая строфа состоит из пар коротких виршей: 7+7; 4+4; 5+6. Партитура состоит из двух частей (четыре и четыре стиха), «медленной» и «быстрой». Смена движения передана единственно возможным для того времени способом – сменой ритмического масштаба. В первой части слогу соответствуют бревисы и целые; во второй (где и стихи короче) основная мера слога – четверть.

[13] РНБ ОР. Тит. 4172. Л. 102об.–103; ср.: Пог. 426. Л. 10 об.–11.

Возсияй свыше светом



Возсияй свыше светом[14]

Возсияй свыше светом
Иже на конец летом
Явивыйся плотию,
Земным благодатию.
Веселием и пением
Исполни всех нас,
о Христе, на всяк час.

Тебе славят ангели
И поют архангели
Бога всемогущаго,
Над всеми владущаго
Небесныя и земныя
Хвалу приносят,
мысленно возносят.

И нас грешных не презри,
С небесе на ны призри,
Молим Тя, рабы Твои,
Вознося очи свои
Сердечнии, душевнии,
Помощи прося,
молитву принося

От врага избавити,
Иже нас поглотити
Присно приготовляет,
И яко лев рыкает.
Не даждь сему, сотри ему
Христе челюсти,
всех нас хотяй спасти.

Ты нас ради быв по нас,
Приди к нам и спаси нас.
Не даждь врагу пожерти
И в зубах его стерти
Твои раби. Сего зубы
Сокрушают вси,
с нами Ты Бог еси.

Но мы Тя прогневахом
И беззаконовахом,
Удалихом от Тебе,
Погубляюще себе,
Согрешая, преслушая,
Повеления,
о Царю, все твоя,

Волею согрешаем
И Тя не послушаем,
Плоти поработихом,
От врага вси плениxом,
Не остави, но направи
На Твои стези
поползших раб нозе.

Ад уста отверзает,
И смерть лук напрязает.
На всяк час времена
Греховная бремена,
Устрашают, ужасают.
Их всех разруши
и грехи разреши.

[14] РНБ ОР. Тит. 4172. Л. 106 об.–107.

Слово еси Божие,
Вселукавство вражие
Ведый сам вся и сведый,
Нашу немощь проведый,
Сам утверди и соблюди
Твою паствину
верную едину.

Аще и преступихом,
Но Ти не отступихом.
Тя вси исповедаем
И к Тебе припадаем:
Нас сохрани, не помяни
Злобы нашия
волей бывшия,

О Царю царствующий,
Везде господствующий,
Сотворивый небеса
И яже на нем суть вся,
Ты Бог вечный и превечный,
Всеми хвалимый
Владыко единый.

Текст вмещает молитвословные формулы в заданный ритм с легкостью естественной речи. Строфу составляют шесть стихов: две пары семисложных, цезурированный восьмисложник (4+4) с внутренней рифмой и 11-сложного (5+6), в котором цезура также подкреплена внутренней рифмой. Однако партитура интерпретирует эту строфу как 7-частную, причем все части (кроме 5-й) равны по протяженности звучания и имеют одинаковые ритмические завершения. Единая слогоритмическая модель 4-х семисложников подчеркивает динамичность мелодического развертывания: первая пара составляет секвенцию, вторая объединена контрастом восходящего и нисходящего движений. Пятая фраза обрывает установившуюся инерцию – ровный дробный ритм восьмисложника создает яркий контраст, ему соответствует стретта верхних мелодических линий, образующих «свернутый» бесконечный канон. Следующая фраза возвращается к прежнему временному объему, причем благодаря меньшему числу слогов начальный оборот звучит здесь в увеличении; последняя часть приближается к ритмической модели начальных. Мелодический рельеф 6–1 и 7-й фраз мягкими нисходящими волнами уравновешивает мощный взлет параллельных созвучий двух начальных.

© Васильева Е.Е., канд. искусствоведения,
доцент кафедры народного творчества и фольклора
Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства