
ОТРАЖЕНИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО КАНОНА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Г.А. Пожидаева

Канон как основа культуры имеет огромное значение для ее истории. Как принцип передачи культурной информации в различных видах искусства, канон в процессе исторического развития преобразуется в традицию – важнейшую движущую силу культурно-исторического процесса. Для эпохи Средневековья, в которой культивировалась традиция в самых различных ее проявлениях, каноничность была особенно важна во многих областях жизни, и в частности в культуре.

Византия как государство сыграла важнейшую роль в христианизации европейских народов, в том числе южных и восточных славян. Не только основы религии, но и основы христианского мировоззрения, философии и эстетики были привнесены в славянскую культуру из Византии. К нам, на Русь, было перенесено и такое значительное положение эстетики, как взгляд на человека как на «сосуд духовный», творение по образу и подобию Божьему. Вместе с новой религией славянскими народами были восприняты и новые каноны христианской культуры. Они относились как к устройению церковной жизни, так и ко всем видам церковного искусства.

Знаменитый литературно-исторический памятник XVI в. «Книга степенная царского родословия...», возможное авторство которой приписывается Афанасию, митрополиту Московскому, доносит до нас свидетельство о том, как при Ярославе Мудром от греческих певцов началась русская традиция церковного пения: «Веры же ради христоролюбиваго Ярослава приидоша к нему от Царяграда богодвизаемии трие певцы гречестии с роды своими. От них же начат быти в Русей земли ангелоподобное пение, изрядное знаменное осьмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демесътвенное пение в похвалу и славу Богу и Пречистой Его Матери и всем святым, в церковное сладкодушное утешение и украшение на пользу слышащим, во умиление душевное и во умягъчение сердечное к Богу»¹.

Музыкальное искусство, являясь одной из главных составляющих богослужения, имело особое значение, поскольку было связано с первичным и важнейшим его элементом – словом, звучащим в молитвословиях и песнопениях.

Здесь отражается основной эстетический канон, связующий храмовую музыкальную культуру Византии и Древней Руси, использование исключительно пения, голоса человеческого как инструмента, созданного самим Господом Богом.

Уже в ранней патристике в трудах Августина Блаженного («Шесть книг о музыке»), Иоанна Златоуста, Григория Нисского и др. сложилось представление о церковной музыке как о богогласной, ангелогласной, ангелоподобной. Счита-

лось, что музыка только тогда совершенна, когда человеку «сопоют ангелы». Златоуст в своем толковании на 7-й псалом писал: «Ангелы витают с пением вокруг наших хоров»². Этот эстетический канон был принят в Византии с эпохи раннего христианства.

Представление о пении как высокодуховном акте стало основой музыкальной эстетики и в Древней Руси. Пение в храме, особенно пространное, называлось не иначе как «красным пением», «красногласным»; оно считалось едва ли не главным украшением службы и осознавалось как явление высокодуховное и эстетическое. «Пение <...> украшение и слава соборная церкви, пения бо ради и людие в церквах собираются». Музыкальное искусство, по мнению русских мыслителей, оказывает возвышающее действие, формирует духовный мир человека.

В литературных произведениях средневековой Руси даже царство Российское характеризовалось через музыкальные образы и представлялось русскому человеку «святым пением изрядно светящееся», святая Русь «зело благолепием красится, и чудными иконами и колоколами ... и по всей Европе подобной той земли и чуднее нет»³. Так писалось в Хронографе XVII в. Как мы видим, само государство Российское не представлялось в XVII веке без святого пения. Это свидетельствует о том важном значении, которое придавалось церковному пению в ту эпоху.

Отметим, что развитие церковного пения во многом было связано с литургической поэзией, вначале переводной с греческого, позднее оригинальной славянской. На основе канонов византийской культуры славянские народы не только сохранили национальное своеобразие, но и, что самое главное, за короткое время создали свою церковно-певческую традицию. При этом византийский канон как структурный, организующий принцип (своего рода «шаблон») оживал в конкретных песнопениях, питаясь речевой интонацией славянских языков и отражая их характерные особенности. Поэтому музыкальная «лексика» каждой национальной культуры – древнерусской, сербской, болгарской – становилась реальным содержанием песнопений, создаваемых на основе византийских канонов. Церковная певческая культура Древней Руси не являлась исключением.

На протяжении всей эпохи русского Средневековья взаимосвязь русской и византийской церковных певческих культур остается достаточно заметной. В ранний период XI-XIV веков она была более очевидной и проявлялась в заимствовании элементов византийской культуры в различных областях: в литургии, гимнографии, богослужебной книжности, наконец, в музыкальной письменности и теории музыки. Кроме того, это проявлялось и в отдельных музыкально-стилистических признаках. Подчеркнем, что при этом заимствование византийских элементов касалось прежде всего внешней формы, внешних элементов, которые в русском варианте зачастую буквально совпадали с византийскими.

Исторически сложившийся в Византии и принятый на Руси церковный устав имел огромное значение для формирования самого богослужения. Он

предусматривал определенное строение службы и принципов использования в чинопоследовании богослужебных текстов, их чтения или пения.

В X–XIV вв. основным уставом, повсеместно распространенным на Руси, был Студийский монастырский устав, в соответствии с которым строилась служба в монастырской и приходской церкви. Типик Великой церкви, то есть устав для кафедральных соборов, также был принят в Киевской Руси: он определял порядок совершения архиерейских служб именно в кафедральных соборах. Например, одна из самых полных и интересных по составу древнерусских рукописей, Благовещенский кондакарь, содержит чинопоследование по уставу Великой церкви⁴.

С принятием Иерусалимского устава, в конце XIV–XV вв., служба становилась более музыкальной, так как в нее вводились новые певческие тексты, обусловленные новым чином всенощного бдения на воскресной и праздничной службе. С конца XV в. в певческих рукописях появляются распетые тексты важнейших песнопений, такие, как предначинательный псалом «Благослови, душе моя, Господа», псалом «Блажен муж», гимн «Свете тихий». Среди изменяемых песнопений существенно увеличиваются гласовые стихирарные циклы вечерни и утрени: на утрени добавлен литийный цикл и стихира по 50-м псалме. В сравнении со службой по Студийскому уставу количество мелодически развитых стихир-славников увеличивается более чем в два раза. Такого рода изменения создавали предпосылки для развития пространныго пения в церковном обиходе, что в дальнейшем было реализовано в певческой практике.

Благодаря общему церковному Уставу литургика и богослужение Византии и Древней Руси были достаточно близки. В результате богослужебные книги, греческие и славянские, зачастую совпадали по своему составу, содержали те же жанры гимнографии или много общих жанров. В этом смысле интересно сопоставить источники раннего периода – Стихирарь и Кондакарь.

Совпадая по структуре и жанровому составу, книги, русский и греческий Стихирари, существенно отличаются по музыкальному содержанию. Так же и русский Кондакарь – книга, содержащая преимущественно кондаки, изложенные в пространным стиле, – лишь частично совпадает с аналогичными греческими книгами Азматиконом и Псалтиконом даже по формальному признаку – составу песнопений, не говоря уже о музыкальном содержании.

Это, бесспорно, демонстрирует лишь частичное заимствование музыкальной письменности и несомненную самостоятельность русской певческой ветви даже в самый ранний ее период.

Позднее, в поствизантийский период, становится очевидной не только преемственность, но, главным образом, развитие византийских традиций на русской почве. Богослужебные книги эпохи Московской Руси отражают данный процесс. Это заметно и в типах книг, и в их строении, и в составе песнопений.

Подобно византийским Пападикам, возникает русский йотированный Обиход, содержащий преимущественно неизменяемые песнопения вседневного цикла богослужения. Многовариантность музыкальных редакций, характерная

для Пападикив, сохраняется и в русском Обиходе. Позднее, с начала XVII в., возникает его многоголосный вариант – Демественник, аналога которому в Византии не было.

Оригинальными стали и служебные певческие книги позднего происхождения – Праздники и Трезвоны. Они «отпочковались» от Стихиаря месячного и Стихиаря триодного, корпус которых сильно вырос за счет создания множества новых музыкальных редакций, а кроме того, за счет включения новых текстов, в том числе в службах русским святым.

Таким образом, древнерусская книжность в поствизантийскую эпоху становится еще более самостоятельной и оригинальной, демонстрируя новые типы служебных певческих книг, греческих аналогов которым не существовало.

Сравнительное изучение византийской и русской систем музыкальной письменности демонстрирует их взаимосвязь лишь на внешнем уровне, а именно: сходстве их графических элементов. Сам принцип записи оказывается различным: в византийских нотациях знаки нотации показывают интервалы между звуками напева. В то же время все читаемые русские невменные нотации были основаны на другом принципе: каждый знак, соответствующий слогу текста песнопения, отражал один или несколько звуков определенной длительности и ритмического значения, с помощью которого или которых распевался этот слог. То есть принцип записи был принципиально иной.

Создание во второй половине XVI в. новых русских нотаций – путевой, демественной и казанской – стало весомым доказательством развития отечественной музыкальной письменности, которая лишь косвенным образом связана с византийской. Имеющие некоторое графическое сходство с византийской музыкальной письменностью, эти нотации более связаны с кондакарным знаменем, что говорит в пользу их эволюционного происхождения. Вместе с тем их сущность демонстрирует более поздний этап в развитии музыкальной письменности византийско-славянской традиции. Как папеевизантийская нотация нашла продолжение в медиовизантийской, так русское знаменное и кондакарное письмо раннего периода нашли продолжение в знаменном, путевом, демественном и казанском письме Московской Руси. Это показывает эволюционный путь развития музыкальной письменности от изначальной византийской основы к самостоятельным оригинальным формам.

В музыкальной теории в поствизантийскую эпоху наблюдается та же тенденция: исходные византийские позиции по внешнему ряду и их последующее развитие. Так, в греческих рукописях уже с X в. известны краткие теоретические руководства – «азбуки», объясняющие названия знаков нотации. В эпоху Московской Руси, уже со второй трети XV в., создаются аналогичные музыкально-теоретические руководства. Это азбуки, содержащие перечисления основных знаков нотации, включая отдельные знамена, лица и фиты. Со временем количественный рост фит и лиц приводит к появлению самостоятельных разделов теоретических руководств, так называемых фитников. Их можно рассматривать также как аналогию византийским кратштариям, содержащим собра-

ния мелизматических вставок – теретизм, теререм, кратим. Подобно византийским кратиматариям, фитники содержат изложение фитных напевов простыми сјаеаіе (или по русской терминологии «дробным знаменем»).

Непосредственным следом византийских влияний становится появление в начале XVII сборников мелодических формул – так называемых кокизников, которые сопоставимы с известным музыкально-теоретическим трудом «Учебным песнопением» Иоанна Кукузеля.

Таким образом, и музыкальная письменность, и музыкальная теория Древней Руси, изначально связанные с византийскими, в зрелый период развития становятся самобытными и оригинальными, сообразно сложившимся национальным особенностям церковного пения.

Еще одним важным канонам, ставшим плодотворным для исторического развития русского церковного пения, оказалась сложившаяся в византийской певческой культуре иерархия типов пения, в зависимости от степени распевности. Церковно-певческую культуру Византии, как известно, составляли три типа пения, которые по сей день сохранились в греческой церкви: ирмологическое, стихирарное и пападическое⁵. Они стали канонам и на Руси. В древнерусском церковном пении мы также видим три основных типа: 1) краткий речитативный, или силлабический, соответствующий греческому ирмологическому, 2) средний речитативно-напевный, или силлабо-мелизматический, соответствующий греческому стихирарному и 3) напевный пространный, или мелизматический, соответствующий греческому пападическому.

Эти типы пения и в Византии, и на Руси отличались степенью внутрислогового распева. В силлабическом пении каждому слогу текста соответствовал один звук напева, в силлабо-мелизматическом – один-два звука; в пространном пении каждый слог распевался тремя и более звуками.

Прототипом русского пространного пения стало какофоническое пение Византии – их объединяет не только литургическая функция и жанровый состав песнопений, но и общие стилистические черты.

Калофония – «сладкогласие», «прекраснозвучие». Калофонический стиль распространился в Византии уже к XII в., а в XIII–XIV вв. стал ведущим⁶.

Выдающимися мастерами калофонического пения были Иоанн Кукузель, Иоанн Глика, Ксена Корона, служившие протопсалтами в соборе св. Софии в Константинополе.

Наиболее заметным проявлением византийского канона в пространном пении стало кондакарное пение, предназначенное, как и византийское калофоническое, для богослужений в кафедральных соборах.

До последнего времени образцы кондакарного пения как реально звучащая музыка не были введены в культурный оборот. Причина заключалась в музыкальной письменности, а именно в сложной кондакарной нотации, ключ к прочтению которой был утерян. Благодаря структурному методу анализа кондакарных песнопений, комплексному подходу к расшифровке кондакарной нотации, ретроспективному методу, методу экстраполяции и сравнительному изу-

чению всех видов древнерусского крюкового письма, а также текстологическому изучению различных списков Имен Кондакария на основе подлинной научной корректному прочтению кондакарного письма. Автором выполнен ряд расшифровок кондакарных песнопений по древнейшему из сохранившихся списков – Типографскому уставу и кондакарию. Музыкальный стиль кондакарного пения оказался близок знаменному пению раннего периода, он связан также с новыми русскими распевами – путевым и демественным. Выявленная эволюционная природа музыкального стиля кондакарного пения, на наш взгляд, является наиболее веским доказательством корректности самой расшифровки⁷.

В поздний период Московской Руси, когда церковное пение, развиваясь на основе византийского канона и органично его претворяя, становится самостоятельным и самобытным, отечественные деятели культуры в полной мере осознают его своеобразие, сложившееся в процессе исторического развития.

Деятельность раскольников получает высокую оценку современников: Нила Сорского, Зиновия Отенского, инока Христофора, инока Евфросина, об этом свидетельствуют сочинения анонимных авторов, предисловия к певческим азбукам и певческим сборникам. Таково, в частности, известное Предисловие к Стихирарю из собрания М.А. Оболенского: «Нам же убо мнится ... во всех греческих странах и в Палестине, и в Киеве, и во всех тамошних великих обителях пение отлично от нашего пения, подобно мусикийскому... А нашему русскому пению и погласице они дивятся, что с их пением и погласицею не сходится...»⁸. Автор Предисловия выражает сомнение в истинности сведений Степенной книги о том, что русское церковное пение «разсеяно по всей Руской земли» от трех греческих певцов. «И откуда убо сим трием певцам взяти сие осмогласное пение знаменное, и путь против знаменново изложен, подобно философстей премудрости? Мы же грешнии мним, изложено сие наше осмогласное пение, знаменное и трестрочное пение некоими премудрыми русскими риторами, паче же достоит рещи вдохновением святаго и животворящаго духа, наставляемым на дело сие»⁹.

Таким образом, реальное воплощение византийского канона в церковном пении ко второй половине XVII в. было осознано как творение русских премудрых риторов, великих распевщиков, вдохновленных духом святым.

В византийском пении эпохи Палеологов широко применялась многораспевность, то есть многовариантность напевов для одного и того же текста. Как уже отмечалось, особенно ярко это проявилось в Пападике – книге вседневных песнопений. Это явление также находит свою аналогию и продолжение на русской почве. Здесь можно говорить о многовариантности видов внутри типа пространного пения, а также о многовариантности музыкальных редакций внутри каждого вида.

Пространное пение Московской Руси как тип пения объединяет несколько распевов, являющихся его видами. К главным видам относятся путевой, демественный и большой распевы (последний – знаменный распев пространной редакции).

Кроме основной редакции, путевой и демественный распевы имеют также редакции пространные: большой путевой и большой демественный распев. Кроме того, имеются региональные и монастырские редакции этих распевов, сделанные для отдельных песнопений. Это демественная усольская и псковская редакции, путь троицкий и соловецкий, кирилловский и троицкий большой путь, чудовский путевой распев¹⁰.

В процессе исторического развития на основе путевого и демественного распева возникла многоголосная традиция. В многоголосии также были созданы различные музыкальные редакции, причем еще более разнообразные, чем в монодии. Тенденция «многораспевности» отражает общие закономерности музыкального искусства Средневековья и Предвозрождения – многовариантность музыкальных редакций на канонические тексты. Это стало реальным продолжением исторической эволюции пространного пения в поствизантийскую эпоху.

Разветвленная система распевов, создание их разновидностей, возникновение множества новых музыкальных редакций в монодии и многоголосии наглядно показывают развитие и расцвет церковного пения в эпоху Московской Руси, подтверждая, тем самым, значение русской столицы как нового центра Православия.

Интересные результаты дает стилистический анализ аналогичных типов пения: греческого (византийского) и древнерусского, в частности, сравнение пространного пения. Такой анализ показывает, что отдельные черты русского пространного пения со всей очевидностью можно соотнести с чертами византийского пространного, и, в частности, калофонического. Уместны и некоторые аналогии с сербским пространном пением, которое на протяжении столетий сохранялось в устной традиции и только в конце XIX в. было записано современной линейной нотацией¹¹.

Некоторое сходство с византийским калофоническим пением можно услышать в новых распевах Московской Руси – демественном, путевом и большом распевах. Оно проявляется в литургической функции, общей для калофонического пения и русского пространного. Общим является часть круга пения и жанров этих распевов. Их объединяют и такие приемы, как фонетические вставки – аненайки, хабувы и тереремы. Однако если в ранний период в кондакарном пении фонетические вставки занимали значительное место, то в средний, московский, период их употребление сильно сокращается. Они применяются, но эпизодически, лишь в отдельных песнопениях и, как правило, в окончании композиции.

Византийскую и русскую мелизматику объединяет и такой прием, как обрывы слов текста с последующим их повтором целиком (полностью): прием характерен для калофонии и демественного пения. Ранние образцы демественного распева, кроме того, подобно калофонии, возможно, исполнялись солистами.

Наконец, очень наглядно проявляется преемственность в структурной организации самого пространного типа пения, а также его видов и конкретных песнопений.

Интересные результаты дает сравнение «лексики» различных уровней в византийско-русской традиции. Так, в сравнении с «Учебным песнопением» Иоанна Кукузеля, в русских сборниках музыкальных «формул» – кокизниках и фитниках – значительно (в несколько раз) преобладает количество мелолексем – лиц и фит. Это отражает интонационное разнообразие русского знаменного распева, а также пространной традиции новых русских распевов – путевого, демественного и большого.

Пространный внутрислоговой распев также объединяет традицию византийско-русской мелизматике. К общим особенностям произнесения текста в песнопении (просодии) относится его замедленное ритмическое движение. При этом здесь есть приемы, позволяющие добиваться разнообразия и живости звучания. Это разнообразные (бинарные и гемиольные) ритмические пропорции и применение синкопированного ритма. Синкопированные ритмы особенно интересны и выразительны в позднем путевом распеве.

В русской традиции произнесение текста пространных песнопений становится более естественным. Оно органично включает принципы псалмодического интонирования. Синтез псалмодии и мелизматике достигается в лучших монастырских редакциях пространных распевов.

Таким образом, русское пространное пение оказывается необычайно развитой, разнообразной и богатой мелодической традицией. Сохраняя структурные принципы византийского церковного пения, русские пространные распевы образуют самостоятельный, сложившийся пласт восточно-православной культуры, свидетельствуя о развитии византийских канонов в поствизантийскую эпоху.

О значении византийских канонов для русской церковно-певческой культуры можно судить и по старообрядческой традиции, в которой вплоть до наших дней сохраняются многие особенности церковного обихода и монодическая традиция пения как продолжение византийского прообраза.

Традиция создания служб святым подвижникам, просветителям и защитникам родной земли стала одним из важнейших канонов отечественной гимнографии, начиная с ее самого раннего периода и заканчивая современностью. Канон святости, пришедший из Византии, положил начало созданию значительного пласта отечественной гимнографии, посвященной русским святым и чудотворным иконам, циклы служб которым имели огромное значение в духовном воспитании русского человека.

Обзор песнопений отечественной гимнографии выявляет различные тенденции. В древний период, когда были более сильны греческие влияния, отечественная гимнография впервые ставила распевщиков в условия возможного сочинения напевов без греческих образцов-моделей. При этом в кондакарных песнопениях русским святым был использован только тип пения на подобен, то

есть пения по известным напевам, которые служили образцами. В знаменных песнопениях был использован тип и подобного, и так называемого самогласнопения, и естественно при этом введены для каждого конкретного песнопения. Это было естественно для начальной поры, поскольку, как более сложный вид, кондакарное пение было менее освоено по композиционной технике, чем знаменное.

В ранней отечественной гимнографии знаменного распева возникло интереснейшее явление, отмеченное еще в русской классической медиевистике, – это небольшие фрагменты песнопений, изложенные кондакарной нотацией и включенные в состав знаменных песнопений. Судя по ним, знаменные стихиры с кондакарными фрагментами являются свидетельством близости музыкальных языков знаменного и кондакарного распевов. Не случайно соединение знаменного распева и элементов кондакарного произошло именно в образцах отечественной гимнографии, не имевших греческих прототипов. Их йотированная запись в определенном смысле больше отражала существо напева, используя для этого и знаменную, и кондакарную нотации.

Знаменное пространное пение древнего периода, имевшее условную или «тайнозамкнутую» форму записи для наиболее развитых мелодических оборотов – так называемых лиц и фит – существовало фактически в полуустной традиции. Форма бытования, близкая фольклорной, способствовала формированию музыкального языка, который соединял предписанные греческие каноны и привычные для слуха музыкальные обороты. Поэтому вероятно, что именно в этих сложных мелодических вставках фит и лиц, а также собственно кондакарном распеве складывались основы национального мелоса русского церковного пения. Поэтому отечественная гимнография, независимо от того, что ранних образцов ее немного, несомненно, сыграла свою заметную роль в становлении пространного пения древнего периода.

В более поздний период отечественная гимнография по музыкальным редакциям принципиально не отличается от других переводных памятников. Образцы создаются на основе усвоенных и переработанных греческих канонов, однако они уже естественны, органичны и отражают общие тенденции в развитии церковного пения.

Так, в период Московской Руси пространные редакции возникают вслед за новыми знаменными. Это тяготение к созданию пространных редакций путевого и большого распевов выявляет тенденцию к развитию мелодичности, напевности в церковной музыке.

С развитием раннего многоголосия (так называемого демественно-путевого), оно начинает использоваться и в отечественной гимнографии. Стихирарные самогласные жанры излагаются в пространной традиции в службах наиболее почитаемых святых и праздников чудотворных Богородичных икон.

Постепенно службы русским святым и отечественная гимнография становятся в один ряд со службами другим важным праздникам и творениями других гимнографов. В них используется не только знаменный, но и развитые про-

странные распевы – путевой, большой, монастырские путевые редакции троицкая и чудовская, демественное и путевое многоголосие. Разнообразие пространственных редакций, их распространенность в богослужебной практике, наконец, их художественные достоинства показывают реальное осознание значимости отечественной святости в духовной жизни русского общества.

Итак, следование канонам византийской культуры во многом определяло становление древнерусской церковно-певческой культуры на ее раннем этапе и дальнейшее развитие в зрелый период. К таким канонам можно отнести:

- 1) Канон пения как основы богослужения.
- 2) Каноны византийской богослужебной книжности, следование которым привело на Руси к появлению целого ряда книг, во многом повторяющих византийские, по структуре и содержанию. Вместе с тем возникли свои оригинальные певческие книги, развивающие традиции византийского канона, – Праздники, Трезвонны, Демественник.
- 3) Канон музыкальной письменности и музыкальной теории.
- 4) Канон соотношения текста и напева, на основе которого возникли главные типы пения – силлабический, силлабо-мелизматический и пространственный.
- 5) Канон, связанный со структурными особенностями песнопения.
- 6) Канон многораспевности, который на русской почве привел к возникновению уникальных распевов, не имеющих аналогов в мировой культуре, таких, как путевой, демественный и большой распевы. В дальнейшем эти распевы были положены в основу раннего русского многоголосия.
- 7) Канон святости, благодаря которому появился целый пласт отечественной гимнографии, посвященной русским святым.

В период позднего русского Средневековья мы наблюдаем явление, которое можно назвать трансплантацией византийских канонов. Это связано с переходом к Новому времени, с периодом многоголосия в русской певческой культуре, которое само по себе требовало более простых по структуре и форме напевов для их многоголосных обработок.

Этот процесс во многом связан с именем патриарха Никона, взгляды которого отличались, как известно, пристрастием к греческой (византийской) культуре. Именно в период его патриаршества мы наблюдаем последний в эпоху Средневековья всплеск греческого влияния на уровне трансплантации греческой музыкальной культуры, несущей древние каноны Византии. В певческом искусстве это проявляется в распространении греческого распева, благодаря греческому дьяку Мелетию со своими певчими, приглашенными патриархом Никоном.

В этот же период вместе с греческим распевом среди древнерусских распевов появляются болгарский и сербский распевы, также несущие отпечаток византийской культуры.

Греческий и болгарский распевы сохранились в современном церковном обиходе. Одноголосный греческий распев до наших дней бытует в монашеской

певческой практике Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Он представляет собой монастырскую троицкую редакцию распева XVII в.

Многоголосные обработки современного церковного обихода также включают греческий и болгарский распевы, однако их отличает уже самобытный национальный стиль, как, например, обработки С. Трубачева –кондака «Взбранной воеводе» и задостойника «О тебе радуется» греческого распева, песнопения «Всех скорбящих радости» болгарского распева в обработке М. Попова-Платонова¹².

Бытование балканских распевов в певческой практике показывает глубинные связи русской культуры с византийскими традициями. Вместе с тем очевидно, что эти связи приобрели еще более опосредованную форму, чем в период Средневековья, все дальше отступая от изначального греческого прообраза.

¹ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. Сост. А.И. Рогов. М., 1973. С. 39.

² Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 114.

³ Хронограф XVII в. Изборник славянских и русских сочинении и статей. Под ред. А. Попова. Л., 1869. С. 464.

⁴ Жуковская Л.П., Тихомиров Н.Б., Шеламанова Н.Б. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. М.: Наука, 1984. С. 88.

⁵ Статис Г. Искусство пения в православном богослужении. Сущность византийского и поствизантийского пения // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории). 3-8 сентября 1996. М., 2000, С. 74-86.

⁶ Williams E. The Kalophonic Tradition and Chants for the Polyeleos Psalm 134. In: Studies in Eastern Chant 4, ed. Milos Velimirovic, pp. 235-241. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1979; Stasis Gr. Oí áναυραγματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μουσικής. Athens, 1979; Статис Гр. Искусство пения в православном богослужении. Сущность византийского и поствизантийского пения // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского // Ученые записки Научного центра русской церковной музыки им. Протоиерея Димитрия Разумовского. Вып. 1. М., 2000. С. 81-82; Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 142-143; Raasted J. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts / ММВ. Subsidia VII. Copenhagen, 1966. P. 118; Тончева Е. Възрожденската версия на «полиелей на българката» от Йоан Кукузел // Музикални хоризонти. № 17-18. 1988. София. С. 8.

⁷ Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси. М.: Знак, 2007, С. 523-536.

⁸ «Предисловие, откуда и от коего времени начася быти в нашей Рустей земли осмогласное пение, и от коего времени, и от коего пошло на оба лика пети в церкви». Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. Сост. А.И. Рогов. М., 1973. С. 41.

⁹ Там же.

¹⁰ Публикации песнопений этих редакций см.: *Пожидаева Г.А.* Певческие традиции Древней Руси. М, 2007. С. 624-665; *Монастырские напевы XV1-XVII веков // Традиции русского церковного пения. Вып. 2. Перевод крюкового письма, предисловие, комментарии Г. Пожидаевой. Нотное издание. М.: Композитор, 2002.*

¹¹ См., например, одну из последних публикаций о сербском пении: *Весна Псно. Причастная песнь в сербском унисонном пении нового периода // Историко-литургические предпосылки пространного пения Московской Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад (к 2000-летию Рождества Христова). Материалы Международной научной конференции 15-19 мая 2000 года. Сост., отв. Ред. И. Лозовая / Гимнология. Вып. 3 // Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского // Ученые записки Научного центра русской церковной музыки им. прот. Дмитрия Разумовского. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. С. 198-224.*

¹² *Молебное пение Божией Матери. Издательский отдел Московского Патриархата. 1987, № 15, 25, 5.*

Приложение

Пример 1.

Знаки и графические элементы палервизантийской и кондакарной нотации как элементы основных семейств нотаций «красного пения»

Палеовизантийская и кондакарная нотации	Нотации «красного пения» путевая, демественная, казанская
× Хамили	✕ Знак «ключа»
> Апостроф	∩ Запятая
	∟ Ометный (отметный)
\ Вариа	\ Палка
= Оксия (Дипли)	= Статья простая
∞ Параклитики	ƒ Параклит
	ƒ _o Парклит с подчашием
∞ Пиасма	∞ Сложитье
2 Лигисма	∟ Крюк простой
+ Ставрос	+ Крыж
— Исон	∟ Элемент крюков,
	=— стрел,
	— мечиков,
	∞— скамейцы,
	∩— врахии,
	∟...— осоки

/ Оксия	 Элемент крюков,  стоиц,  переводок,  мечиков
• Кендима	 Элемент крюков,  стрел,  мечиков,  скамейцы,  врахии
•• Двойная кендима	 Элемент переводок,  голубчиков,  крюков,  стрел,  мечиков,  скамейцы,  осоки
••• Саксимата	<p data-bbox="710 1411 853 1456">Элемент</p>  скамейцы непостоянной  переводки непостоянной  стрелы непостоянной  голубчика тресветлого
∪ Класма	 Подчашие

Пример 2.

а) Ἰσον ὀλίγον

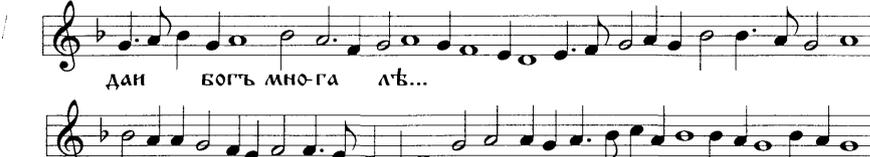
L L=

б) Крюк Крюк свет[лый]

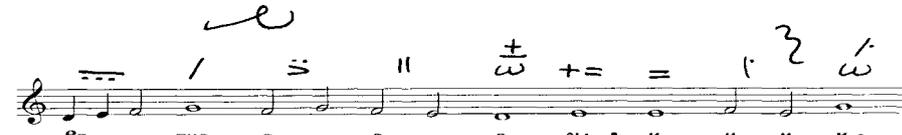
Пример 3.

а)  Даль е - си зна-ме - ні - є бо - ѿ - щим - ся те - бе го - спо - ди

б)  Прі - и - ди - те оу - блажимъ И - о - си-фа при- сно - па - ма тна-го

в)  ДАН БОГЪ МНО-ГА ЛЪ...

Пример 4.

а)  Въ зне є є є сы • и и и и •

б)  са а а на а а •

в)  крь ь ь • стъ хъ хъ ь ь

Пример 6.

а)

την ον-τως θε-, θε-ο-το- ...

б)

На рѣ-цѣ Ва-ви-ло... Ва-ви-ло...

На рѣ-цѣ Ва-ви-ло-стей гоу сѣ-до-хо-мо

Пример 7.

и намъ да- ро- ва

Подписи к примерам

1. Знаки и графические элементы палеовизантийской и кондакарной нотаций как элементы основных семейств новых русских нотаций – путевой, демественной и казанской.

2. Азбуки с названиями знаков нотации:

а) греческая; вторая половина XIII в., РНБ, Греч. 495, л. 1 об.

б) русская; 30-е гг. XV в., РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 9/1086, л. 301

3. Три типа древнерусского церковного пения:

а) краткий речитативный (силлабический); «Дал еси знамение»; последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 75;

б) средний речитативно-напевный (силлабо-мелизматический); стихира «Приидите, ублажим Иосифа»; последняя четверть XVII в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 18, л. 139;

в) напевный пространный (мелизматический); из царского многолетия демеством; середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 416 об. - 417°

-
4. Кондак Воздвижения «Вознесыися на крест». Типографский устав и кондакарь. Конец XI – начало XII в., ГТГ, К-5349, л. 27 и об.
5. «Аненайки» и «тереремы» в пространном пении:
- а) Из калофонической композиции Иоанна Кукузеля «Τὴν οὐτὼς Θεοτοκόν» (цит. по изд.: A.Lingas. Sunday Matins in the Byzantine Cathedral Rite. The University of British Columbia, 1996. P. 262)
- б) Фрагмент многолетия Алексею Михайловичу «демество большее». Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., 144, л. 418 и об.
6. Словообрывы в византийском калофоническом и русском пространном пении:
- а) Из калофонической композиции Иоанна Кукузеля «Τὴν οὐτὼς Θεοτοκόν» (цит. по указ, изд.: A.Lingas. Sunday Matins in the Byzantine Cathedral Rite. P. 262)
- б) Псалом «На реце Вавилонстей». Последняя треть XVI в., РГБ, Иосифо-Волоколамское собр., ф. ИЗ, № 238, л. 229
7. Синкопированная просодия путевого распева. «И нам дарова». Середина XVII в., РГБ, Вологодское собр., 144, л. 579 об.