

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

От редакторов

Альбина Кручинина, Марина Егорова
О задачах и методах музыкальной
иеротопии **8**

Статьи

Марина Егорова
«Нетление вечной жизни»
в пространстве гробницы святого
(песнопения свт. Петру Московскому
и алтарные росписи московского
Успенского собора) **18**

Анна Гаевская
Действо о Страшном суде в сакральном
пространстве Успенского собора
Московского Кремля **40**

Серафима Кудрявцева
Сотериологический аспект
образа-парадигмы рая в кондаке
Недели сыропустной и росписях
Спасо-Преображенского собора
Мирожского монастыря **72**

*Марина Егорова,
Екатерина Давиденкова-Хмара*
Аутентичная храмовая акустика
sub specie hierotopiae
(по материалам акустического
исследования Спасо-Преображенского
собора Соловецкого монастыря) **96**

Ирина Жуковская
Реминисценция образа-парадигмы
Священства Богородицы
в гимнографии великой вечерни
Рождества Богородицы **124**

Марина Мицкевич, Татьяна Швец
Четверогласник «Вострубим трубою
песней» Василию Блаженному
в сакральном пространстве
московских соборов конца XVI —
начала XVII века **144**

Антонина Козырева
Священная топография в песнопениях
на обретение мощей преподобного
Евфимия Суздальского **176**

Ирина Чудинова
Аудиальный жест
в литургическом пространстве храма **196**

Сведения об авторах **220**

Информация для авторов **225**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in the printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2023

Contents

From editors

Albina Kruchinina, Marina Egorova

On Tasks and Methods
of Musical Hierotopy **8**

Iryna Zhukovskaya

Reminiscence of the Image-Paradigm
of the Priesthood of the Virgin
in Hymnography of the Great Vespers
of the Nativity of the Mother of God **124**

Articles

Marina Egorova

“The Incorruptibility of Eternal Life”
in the Space of the Saint’s Tomb
(Chants to St. Peter of Moscow
and Altar Paintings of the Moscow
Assumption Cathedral) **18**

Anna Gaevskaya

Act on the Last Judgment
in the Sacred Space of the Assumption
Cathedral of the Moscow Kremlin **40**

Serafima G. Kudryavtseva

Soteriological Aspect
of the Image-Paradigm of Paradise
in the Kontakion in the Cheesefare Sunday
and Wall Paintings of the Transfiguration
Cathedral of the Mirozh Monastery **72**

Marina Egorova,

Ekaterina Davidenkova-Khmara

Authentic Temple sub specie Hierotopiae
Acoustics (Based on the Materials
of the Acoustic Study of the Transfiguration
Cathedral of the Solovetsky Monastery) **96**

Marina Mitskevich, Tatyana Shvets

Blessed Basils Fourmode-Chant
“Vostrubim Truboyu Pesney”
in the Sacred Space of Moscow Cathedrals
of the Late 16th — Early 17th Centuries **144**

Antonina Kosyreva

Sacred Topography in Chants
to the Uncovering of the Relics
of St. Euthymius of Suzdal **176**

Irina Chudinova

Auditory Gesture in the Liturgical Space
of the Temple **196**

Contributors to this issue **220**

Directions to contributors **225**

От редакторов

Редакторская заметка

УДК 783

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.001

О задачах и методах музыкальной иеротопии

Музыкальная иеротопия — молодое направление в современной музыкальной медиевистике, основы которого во многом были заложены исследователями предшествующих десятилетий, однако специфические задачи, методы и проблематика начинают складываться только сейчас. Концепция иеротопии была предложена в 2006 году А. М. Лидовым как специальная область исторического знания, направленная на изучение особого вида творчества — создания сакральных пространств преимущественно в восточнохристианской средневековой традиции. Для автора концепции принципиально важным стало осознание необходимости нового взгляда на памятники средневекового искусства, при котором, отказавшись от общераспространенной в искусствознании «предметоцентричности», исследователи могут сосредоточиться на сакральном пространстве — самодостаточном феномене со своим замыслом, структурой, соподчиненностью видимых, слышимых и осязаемых форм, образностью и динамикой. Новый подход был призван акцентировать внимание на том, что любое произведение религиозного искусства Средневековья задумывалось и создавалось как один из элементов «иеротопического проекта», иерархической структуры особого сакрального пространства¹.

Церковное певческое искусство, уже не одно десятилетие привлекающее внимание специалистов в области истории музыки, закономерным образом оказывается в поле зрения иеротопии. Музыкальный феномен литургического певческого текста изначально создавался, существовал и воспринимался прежде всего внутри сакрального пространства храма, непосредственным образом участвуя в его оформлении. Поэтому в контексте музыкальной медиевистики невозможно рассматривать пространство как чисто внешнюю среду существования музыкальных текстов, их субъективную проекцию или своеобразное ассоциативное дополнение к собственно музыкальному содержанию.

¹ См. об этом: *Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009. С. 11.

В чем заключается роль песнопения при создании сакрального пространства, наряду с иконографией, драматургией и семантикой ритуала (богослужбные действия, образность литургических предметов, символика священнических облачений, система освещения, запахи и т. д.)? Каковы, собственно, объект исследования и методы музыкальной иеротопии?

В поисках ответов на поставленные вопросы ученые сталкиваются с рядом методологических проблем: в их числе — неочевидность корреляций между пространственными и временными видами искусства, использующими разные материалы и разный художественный язык, и — что особенно важно — многозначность собственно понятия «пространство», которое, безусловно, нуждается в уточнении.

В контексте музыкальной медиевистики внутреннее пространство конкретного архитектурного объекта (определенного средневекового храма с характерным для него объемным решением и индивидуализированной морфологией) можно рассматривать в нескольких ракурсах. С одной стороны — как особым образом организованный интерьер с традиционными и уникальными, характерными только для данной постройки элементами, в рамках определенной историко-культурной эпохи. Статичное архитектурное пространство насыщено традиционной литургической символикой, которая играет ключевую роль в его осмыслении и восприятии. С другой стороны, храмовое пространство наполнено художественными артефактами, которые «внедрены» в него и организованы определенным образом в соответствии со средневековыми социокультурными практиками или индивидуальным замыслом, представляя собой некое художественное целое, подлежащее последовательной интерпретации. Далее, с точки зрения иеротопии, сакральное пространство принципиально динамично: в его материальной и символической «раме» происходит богослужбный ритуал, немислимый без исполнения певческих текстов. Подвижны элементы, организующие обрядовое действие и его драматургию, разворачивающуюся во времени, — движение, перемещение, пение, жесты, световая драматургия и т. п. Статичные, на первый взгляд, элементы пространства (например, архитектурные конструкции и визуальные образы) также приобретают динамические характеристики, будучи вовлечены в обрядовое действие и восприняты, осмыслены и интерпретированы познающим сознанием участника богослужения. Подвижен и музыкальный текст, восприятие которого может быть субъективным, личностно окрашенным и одновременно обусловленным традицией, коллективной памятью культуры. «Одушевленное» музыкальной составляющей обряда пространство «проживается» участ-

никами богослужения, поэтому у него есть еще и перцептивный аспект: даже такие объективные физические характеристики, как особенности звуковой среды в пространстве храма, влияют на восприятие всех его элементов, на эмоциональное и интеллектуальное истолкование, обусловленное традиционалистским типом средневековой культуры.

Все данные аспекты необходимо учитывать, отвечая на вопрос, как песнопение, зафиксированное в средневековой нотированной рукописи, может являться одним из инструментов при создании конкретного сакрального пространства. С привлечением давно сложившихся и ставших традиционными в музыкальной медиевистике методов (источниковедение, музыкальная текстология, историко-культурный анализ, стилеведение, поэтика, компаративистика) литургические песнопения древнерусской традиции следует наконец осмыслить и в контексте сущностной поликодовости средневекового искусства в целом.

В настоящем выпуске помещены статьи по материалам I Всероссийской научной конференции с международным участием «Музыкальная иеротопия в современных исследованиях. How to Create Space with Chants...», которая состоялась 12 мая 2022 года в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Публикации посвящены достаточно широкому кругу проблем, связанных с музыкальной иеротопией.

Внимание исследователей в первую очередь привлекли средневековые музыкально-поэтические тексты, которые были изначально созданы для того, чтобы звучать в конкретном сакральном пространстве, что закономерно. Многочисленные песнопения, посвященные тем или иным реликвиям в известных древнерусских храмах, непосредственно связаны с пространством, в котором находились и почитались чудотворные мощи русских святых, драгоценные святыни христианской истории — частицы Ризы Спасителя, Древа Животворящего Креста Господня, чудотворные иконы (Владимирская, Тихвинская и др.). В их образной структуре отражено пространство нахождения реликвии, в котором она доступна для поклонения. Музыкальная форма здесь служит одним из инструментов формирования образа реликвии и средством выражения коммеморативных по функции культурных моделей, реализующихся в богослужебном обряде. Именно к этому кругу древнерусских песнопений обращаются в своих статьях несколько авторов выпуска. М. С. Егорова на материале нотированных рукописей XV–XVII веков рассматривает музыкально-поэтические тексты в честь свт. Петра Московского в контексте сакрального пространства его гробницы в Успенском соборе Московского Кремля, делая акцент на воплощении в музыкальных и визуальных образах

эсхатологических мотивов, принципиальных для «культуры памяти» в средневековой традиции. Работа А. А. Козыревой посвящена образам сакральной топографии Суздаля в песнопениях уникальной службы на обретение мощей прп. Евфимия Суздальского, сохранившейся в единственном списке. М. С. Мицкевич и Т. В. Швец исследуют особенности музыкальной структуры четверогласника блж. Василию Московскому, обращая внимание на связь музыкально-поэтического текста с пространством придела в честь святого в храме Покрова Пресвятой Богородицы.

Другие авторы обратились к певческим текстам, обладающим универсальной христианской семантикой и не связанным с конкретным пространством (например, ряд широко распространенных и достаточно устойчивых музыкальных версий песнопений двенадцатых праздников, многочисленные христианские песнопения-гимны, в частности, «С нами Бог», «Достойно есть», «Свете Тихий» и т. д.). Такие песнопения в разных роспевах звучали на протяжении столетий в храмах, построенных в XI–XVII вв. в соответствии с различными историко-культурными и стилистическими приоритетами. При исследовании данного круга текстов перспективным может быть рассмотрение категории образа-парадигмы (термин, введенный в научный оборот применительно к средневековому творчеству А. М. Лидовым) и форм ее реализации в музыкальных памятниках разных эпох. В статье С. Г. Кудрявцевой содержание музыкально-поэтического текста кондака Недели об изгнании Адама из рая раскрывается с точки зрения сотериологических мотивов, актуализируемых в ходе богослужения в пространстве Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. В работе И. И. Жуковской представлен компаративный анализ роспевов стихир из службы Рождества Пресвятой Богородицы в древнерусской традиции и нотированных кодексах Великого Княжества Литовского в связи с образом-парадигмой «священства Богоматери».

Особенно актуальными следует считать музыковедческие исследования, посвященные ритуальному аспекту, без рассмотрения которого невозможно комплексное изучение сакрального пространства. Перспективным оказывается изучение особых древнерусских чин: Чин умоления ног, Действо о Страшном суде, Чин омовения мощей и т. п. Данный аспект затронут в статьях А. Н. Гаевской и И. А. Чудиновой. А. Н. Гаевская рассматривает песнопения древнерусского Действа о Страшном суде по музыкальным рукописям XVII века в контексте сакрального пространства Успенского собора Московского Кремля и, в частности, в сопоставлении с масштабной композицией «Страшный суд» на западной стене храма. В статье И. А. Чудиновой на материале греческих и древне-

русских Типиконов исследуется аудиальная жестовость в литургическом пространстве.

Практически неизученная проблема акустического «бытия» древнерусского песнопения в аутентичном пространстве древнерусского храма обсуждается в статье М. С. Егоровой и Е. Ш. Давиденковой-Хмара, поставивших вопрос о необходимости исследования музыкальной формы в рамках конкретного «звукового ландшафта» на примере аудиальной среды Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря. Это направление музыкальной иеротопии ставит новые задачи перед исследователями, расширяя пространство поиска и привлекая внимание к ранее не затрагивавшимся проблемам восприятия средневекового текста с точки зрения музыкальной акустики и психологии.

Все представленные работы убедительно демонстрируют, что с позиций музыкальной иеротопии древнерусский певческий текст должен изучаться в первую очередь как художественный феномен с обязательным осмыслением важнейших принципов средневекового музыкального творчества, с пристальным интересом к его художественной структуре, обусловленной сложным, неоднозначным взаимодействием вербального и музыкального рядов. Музыкальная иеротопия дает возможность говорить о поликодовом принципе организации литургического песнопения, учитывая его включенность в подвижное, меняющееся, многозначное сакральное пространство. Многие из высказанных исследователями идей являются дискуссионными, что обусловлено неординарностью взгляда на средневековый музыкально-поэтический текст с точки зрения его «пространственности». Тем не менее, новые междисциплинарные подходы и неожиданная проблематика для музыкальной медиевистики насущно необходимы. Певческое искусство в средневековой культуре осмыслялось не только как профессиональное ремесло, но и как художественное творчество, исторически и концептуально связанное с литургическим пространством. Именно сакральное пространство в единстве его статических и динамических качеств, символики и образности наполнения призвано было через священнодействие и соучастие в таинстве ввести человека в пространство Горнего Иерусалима. Поэтому возрастающий интерес к древнерусской музыкальной традиции *sub specie hierotopiae* вполне закономерен.

*Альбина Кручинина, Марина Егорова,
научные редакторы специального выпуска*

On Tasks and Methods of Musical Hierotopy

Musical hierotopy is a young direction in the modern musical medievalism mainly founded by researchers of the previous decades. However, it is not until now that its tasks, methods and the range of issues under study have been determined. The idea of hierotopy was proposed by A. M. Lidov in 2006 and meant a specific historic domain studying particular type of art, i.e. creation of sacred areas, mainly within the oriental Christian medieval tradition. The author of the idea considered extremely important to gain awareness of the need to develop a new vision of the monuments of the medieval art, which implies focus on the sacred area rather than on the objects of art, which used to be a widespread approach, as the sacred areas represent an integral phenomenon which has its own conception, structure, hierarchy of all the visible, audible and tangible forms, images and dynamics. The new approach took into account the fact that every work of the religious art was created as one of the elements of a "hierotopic project", a hierotopic structure of a specific sacred space.

The art of church singing has been attracting specialists in the music history for more than several decades and falls within the scope of the hierotopy. The musical phenomenon of a liturgical singing text was originally created, existed and was perceived primarily within the sacred space of the temple, directly participating in its design. Therefore, in the context of musical medieval studies, it is impossible to consider space as a purely external environment for the existence of musical texts, their subjective projection or a kind of associative addition to the actual musical content.

What is the role of chants in creation of a sacred space, along with iconography, dramaturgy, and the semantics of a ritual (liturgical actions, the imagery of liturgical objects, the symbolism of priestly vestments, the lighting system, smells, etc.)? What, in fact, is the object of study and the methods of musical hierotopy?

In search of answers to the above questions, scientists face a number of methodological problems including obscure correlations between spatial and temporal art forms using different materials and different artistic language, and, what is most important, ambiguity of the concept of "space" itself, which, certainly, needs clarification.

In the context of musical medievalism, the interior space of a certain medieval temple can be viewed from several angles. On the one hand, as a specially

organized interior with traditional and unique elements characteristic only for this building, within a certain historical and cultural era. The static architectural space is saturated with traditional liturgical symbolism, which plays a key role in its understanding and perception. On the other hand, the temple space is filled with artistic artifacts that are "embedded" in it and organized in a certain way in accordance with medieval socio-cultural practices or individual design, representing a kind of artistic whole that is subject to consistent interpretation. Further, from the point of view of hierotopy, the sacred space is fundamentally dynamic: in its material and symbolic "frame" a liturgical ritual takes place, inconceivable without performance of chanting texts. Mobile elements that organize the ritual action and its dramaturgy unfolding in time are movement, movement, singing, gestures, light dramaturgy, etc. Static, at first glance, elements of space (for example, architectural structures and visual images) also acquire dynamic characteristics, being involved in ritual action and perceived, comprehended and interpreted by the cognizing consciousness of the participant in the church service. The music text is also mobile. Its perception can be subjective, personally colored and at the same time due to tradition, and the collective memory of culture. The space "animated" by the musical component of the rite is "suffered" by the participants of the service, therefore it also has a perceptual aspect: even such objective physical characteristics as the features of the acoustic environment within the space of the temple affect the emotional and intellectual interpretation, which is due to the traditionalist type of medieval culture.

All these aspects must be taken into account when answering the question how a chant recorded in a medieval notated manuscript can be one of the tools for creating a specific sacred space. With the involvement of the methods that have long been established and have become traditional in musical medieval studies, the liturgical chants of the ancient Russian tradition should finally be comprehended in the context of the essential polycode nature of medieval art as a whole.

This issue contains articles based on the materials of the I All-Russian Scientific Conference with international participation "Musical hierotopy in modern research. How to Create Space with Chants...", which took place on May 12, 2022 at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

The attention of the researchers was primarily attracted by medieval musical and poetic texts, which were originally created in order to sound in a particular sacred space, which is natural. Numerous chants dedicated to certain relics in famous ancient Russian churches are directly connected with the space in which the miraculous relics of Russian saints, precious relics of Christian history were located and revered — particles of the Robe of the Savior, the

Tree of the Life-Giving Cross of the Lord, miraculous icons (Vladimirskaya, Tikhvinskaya, etc.). Their figurative structure reflects the location of the relic, in which it is available for worship. The musical form here serves as one of the tools for forming the image of a relic and a means of expressing cultural models that are commemorative in function and are realized in the liturgical rite. It is to this range of Old Russian chants that several authors of the issue refer in their articles. M. Egorova uses notated manuscripts of the 15th–17th centuries to consider musical and poetic texts in honor of St. Peter of Moscow in the context of the sacred space of his tomb in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, with an emphasis on the embodiment in musical and visual images of eschatological motifs that are fundamental for the “culture of memory” in the medieval tradition. The work of A. Kozyreva is dedicated to the images of the sacred topography of Suzdal in the chants of a unique service for the acquisition of the relics of St. Euthymius of Suzdal, preserved in the only list. M. Mitskevich and T. Shvets explore the features of the musical structure of the fourmode chant of blessed Vasily of Moscow, drawing attention to the connection of the musical and poetic text with the space of the chapel in honor of the saint in the Church of the Intercession of the Holy Virgin.

Other authors turned to chanted texts that have universal Christian semantics and are not associated with a specific space widespread and fairly stable musical versions of the hymns of the Twelve Great Feasts, numerous Christian hymns — “God is with us”, “It is worthy”, “Quiet Light”, etc.).

Such chants in different versions sounded for centuries in cathedrals built in the 11th–17th centuries in accordance with various historical, cultural and stylistic priorities. When studying this range of texts, it may be promising to consider the category of the image-paradigm (a term introduced into scientific circulation in relation to medieval art by A. M. Lidov) and the forms of its implementation in musical monuments of different eras. In the article by S. Kudryavtseva, the content of the musical and poetic text of the kontakion of the Weak on expulsion of Adam from paradise is explained from the point of view of soteriological motives that are actualized during the service in the space of the Transfiguration Cathedral of the Mirozh Monastery. The work of I. Zhukovskaya presents a comparative analysis of the chants of the stichera from the service of the Nativity of the Holy Virgin in the Old Russian tradition and the notated codes of the Grand Duchy of Lithuania in connection with the image paradigm of the “Priesthood of the Mother of God”.

Musicological studies devoted to the ritual aspect should be considered especially relevant, as it is especially essential for the comprehensive study of the sacred space. It is promising to study special ancient Russian rites: the rite of washing feet, the Last Judgment, the rite of washing relics, etc. This

aspect is touched upon in the articles by A. Gaevskaya and I. Chudinova. A. Gaevskaya considers the chants of the Last Judgment in accordance with the musical manuscripts of the 17th century in the context of the sacred space of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin and, in particular, in comparison with the large-scale composition “The Last Judgment” on the western wall of the cathedral.

The practically unexplored problem of the acoustic “being” of Old Russian chanting in the authentic space of an Old Russian temple is discussed in the article by M. Egorova and E. Davidenkova-Khmara, who raised a question of the need to study the musical form within a specific “sound landscape” using the example of the auditory environment of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery. This direction of musical hierotopy poses new challenges for researchers, expanding the search space and drawing attention to previously untouched problems of perception of medieval text from the point of view of musical acoustics and psychology. All the presented works convincingly demonstrate that, from the standpoint of musical hierotopy, the Old Russian singing text should be studied primarily as an artistic phenomenon with the obligatory comprehension of the most important principles of medieval musical creativity, with a close interest in its artistic structure, due to the complex, ambiguous interaction of verbal and musical series. Musical hierotopy makes it possible to talk about the polycode principle of organizing liturgical chants, given its inclusion in a mobile, changing, polysemantic sacred space. Many of the ideas expressed by the researchers are debatable, which is due to the eccentricity of the view on the medieval musical and poetic text from the point of view of its “spatiality”. Nevertheless, new interdisciplinary approaches and unexpected problems are urgently needed for musical medieval studies. The art of singing in medieval culture was understood not only as a professional craft, but also as artistic creativity, historically and conceptually associated with the liturgical space. It was the sacred space and the combination of its static and dynamic qualities, symbolism and figurativeness of the content that was called upon to introduce a person into the space of Heavenly Jerusalem through the sacrament and participation in the sacrament. This is why, the growing interest in the ancient Russian musical tradition *sub specie hierotopiae* is quite natural.

*Albina Kruchinina, Marina Egorova,
scientific editors of the special issue*

Статьи

Научная статья

УДК 283.2

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.002

«Нетление вечной жизни» в пространстве гробницы святого (песнопения свт. Петру Московскому и алтарные росписи московского Успенского собора)

Марина Сергеевна Егорова

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, kibotos@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-8324-3259>

Аннотация. В статье художественная форма песнопений в честь свт. Петра Московского рассматривается в пространственном контексте гробницы святого в некрополе Успенского собора Московского Кремля. Уникальный комплекс фресок в алтаре Успенского собора (1479–1481), окружающих раку с мощами святителя в жертвеннике, автор интерпретирует как часть пространства памяти/*locus memoriae*, в котором доминирующими являются образы «нетления вечной жизни». Прослеживается связь погребально-меморативной образности с музыкально-поэтическими текстами службы митр. Петру на 21 декабря. Материалом исследования послужили нотированные списки XV–XVII вв., включающие в состав чинопоследования стихиры-славники на «Господи, воззвах», на стиховне и на хвалитех. Анализ поэтического текста и музыкальной ткани показал, что как художественная структура песнопений, так и иконографическая программа росписей ориентированы на единую меморативную семантику, в которой ведущую роль играют эсхатологические мотивы. Сложная организация роспева подчеркивает поэтические формулы, характеризующие святого не столько как духовного пастыря и предстоятеля Русской Церкви, сколько свидетеля грядущего Царствия Небесного, воскресения мертвых и преодоления законов материального мира. Автор делает вывод о том, что визуальный, музыкальный и ритуальный аспекты почитания святого в пространстве его гробницы представляют собой длящийся во времени «иеротопический проект», возникший на волне ожидания конца света в последней четверти XV века.

Ключевые слова: *Успенский собор Московского кремля, знаменный распев, песнопения свт. Петру Московскому, иеротопия*

Для цитирования: *Егорова М. С. «Нетление вечной жизни» в пространстве гробницы святого (песнопения свт. Петру Московскому и алтарные росписи московского Успенского собора) // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 18–39. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.002>.*

© Егорова М. С., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.002

“The Incorrptibility of Eternal Life” in the Space of the Saint’s Tomb (Chants to St. Peter of Moscow and Altar Paintings of the Moscow Assumption Cathedral)

Marina S. Egorova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
kibotos@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8324-3259>

Abstract. The article is devoted to the consideration of the artistic form of chants in honor of St. Peter of Moscow in the spatial context of the saint’s tomb in the necropolis of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. The author offers an interpretation of a unique set of frescoes in the altar of the Assumption Cathedral, created in 1479–1481 and surrounding the shrine with the saint’s relics in the altar, as part of the space of memory, or locus memoria, in which the images of “incorrptible eternal life” are dominant. Further, the article traces the connection of funeral-memorial imagery with the musical and poetic texts of the service of Metropolitan Peter on December 21st. The notated lists of the 15th–17th centuries, which include stichera glorifying on “Lord, cry out”, on verses and on praises, served as the material for the study. The analysis of the poetic and the musical texts showed that the artistic structure of the chants is oriented towards the same memorative semantics, in which eschatological motifs play the leading role, as the iconographic program of the altar paintings. The complex organization of the chant, built on a system of vocalizing fragments, emphasizes the poetic formulas that characterize the saint not so much as a spiritual shepherd and primate of the Russian Church, but as a witness to the coming Kingdom of Heaven, the resurrection of the dead and overcoming the laws of the material world in the space of “resurrection”. The author concludes that the visual, musical and ritual aspects of the veneration of the saint in the space of his tomb represent a “hierotopic project” lasting in time, which arose on the wave of anticipation of the end of the world in the last quarter of the 15th century.

Keywords: *Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, znamenny chant, chants of St. Peter of Moscow, hierotopy*

For citation: Egorova M. S. “The Incorrptibility of Eternal Life” in the Space of the Saint’s Tomb (Chants to St. Peter of Moscow and Altar Paintings of the Moscow Assumption Cathedral). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 18–39. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.002>.

© Marina S. Egorova, 2023

Марина Егорова

**«Нетление вечной жизни»
в пространстве гробницы святого
(песнопения свт. Петру Московскому
и алтарные росписи
московского Успенского собора)**

В современной музыкальной медиевистике принято рассматривать богослужбное песнопение не как «молчаливый», с трудом поддающийся интерпретации артефакт из средневековых нотированных рукописей, но как целостный художественный феномен, насыщенный множественными культурными смыслами. Литургический певческий текст заключает в себе тесно связанные друг с другом семантические пласты: концептуальное содержание (в нашем случае это вся полнота христианской доктрины — темы, мотивы, образы, связанные со Священной историей, богословской традицией Церкви и ее Преданием, а также зачастую некие «знаки времени» — исторические детали, приметы стиля эпохи и т. д.) и содержание художественное, подвижное, многозначное и поэтому наиболее дискуссионное. Большинство современных исследователей с успехом применяют к средневековому музыкально-поэтическому тексту комплексный подход, при котором учитываются многие стороны вопроса — от истории бытования песнопения в рукописях до целостности и уникальности художественной формы в историко-культурном контексте. Однако один из аспектов существования певческого произведения в средневековую эпоху до сих пор остается недостаточно изученным.

Мы говорим о пространственном контексте «бытия» средневековых песнопений — они призваны звучать в сложно организованном, предназначенном для совершения священнодействия храмовом пространстве с его исторически сложившейся многозначной семантикой¹. Универсальная символика храма, раскрытая в известных в Древней Руси литургических

¹ См. об этом: Федоров А. Н. Символика и семантика в осмыслении христианского храма и его составляющих // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2018. Вып. 47. С. 28–36; Бусева-Давыдова И. Л. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы XVI — нач. XVIII в.: сб. ст. Москва: [б. и.], 1989. С. 279–308.

толкованиях², служила очевидной «матрицей» архитектурного образа. Интерьеры древнерусских храмов обладали конкретными неповторимыми конструктивными свойствами, индивидуализированным объемно-пространственным решением, своеобразием визуального оформления: иконографическим программам декорации стен, сводов, купола, комплексам иконных изображений, богослужебного убранства, особой организации света в храме были свойственны многие уникальные черты. В частности, в каждом храме существовала своя «топография святынь», связанная с расположением в пространстве почитаемых общиной реликвий: нетленных мощей, чудотворных образов, контактных реликвий (частицы Животворящего Креста Господня, фрагменты одежды Спасителя, Божией Матери, святых, предметы, которыми пользовались святые при жизни — вериги, посохи, сосуды и т. д.). Реликвии формировали вокруг себя особое микропространство, в котором иерофания (присутствие благодати) «закреплялась» с помощью видимых знаков — комплексов предметов, маркировавших его ограниченность (подсвечники, особо богато украшенные кивоты, привесы, драгоценные оклады или ковчеги, шитые ткани и т. п.). Святыня «нуждается» в проскинезисе — благоговейном поклонении и почитании, поэтому, так или иначе, богослужебный ритуал, регулируемый уставом, вовлекал человека в это пространство и предлагал формы для его «освоения».

В принципе, любое

архитектурное пространство не является эвклидовым в восприятии человека, находящегося в ситуации «множественной действительности», в «неоднородном», подвижном, ограниченном и эмоционально насыщенном пространстве <...>. Ощущение среды как «своей» неотделимо от причастности человека к тому, что в ней происходит [Степанов, Иванова, Нечаев 1993, 151].

И такой феномен средневекового искусства, как певческий текст, безусловно, служащий средством эффективного аудиального «освоения» среды, также неотделим от сакрального пространства, в котором разворачивается богослужебный ритуал. Именно в рамках комплекса «пространство — ритуал — песнопение» следует искать художественные и куль-

² Толкования пространства храма, атрибутируемые свт. Герману, патриарху Константинопольскому, Симеону Фессалоникийскому, представлены в компилятивных толкованиях на литургию, включавшихся в состав Кормчей, четых сборников. См. об этом: *Афанасьева Т. И.* Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв.: исследование и тексты. Москва: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2012. 393 с.

турно-исторические связи, раскрывающие специфику средневекового литургического синтеза. Можно согласиться с утверждением А. М. Лидова о том, что

практически все предметы религиозного искусства изначально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства [Лидов 2009, 12].

Данный важный аспект и находится в поле зрения музыкальной иеротопии как нового взгляда на песнопение в пространственном контексте. Возможности такого подхода достаточно широки.

Мы предлагаем рассмотреть механизмы взаимодействия древнерусского песнопения с сакральным пространством его звучания как один из компонентов средневековой *memoria* — культуры памяти и коммеморации, реализующейся в том числе в обрядовых формах. Категория памяти, обусловленная христианскими представлениями о времени, значительно повлияла на литургический календарь Церкви на разных этапах ее истории. Богослужебный год насыщен празднованиями памяти святых, изначально приуроченными к конкретному пространству, где покоились реликвии. Особой значимостью обладало пространство, в котором святой был погребен, — т. н. «гробницы», зачастую устроенные либо снаружи вблизи храма, либо непосредственно внутри него и являвшиеся

одним из эпицентров не только религиозной, но и общественной жизни эпохи средневековья. Несомненно, тогда в России буквально все, начиная с простого смертного и кончая великим князем или царем, многократно обращались со своими мольбами и чаяниями к таким гробницам [Мельник 2003, 533].

В соответствии с исторически сложившейся практикой места погребения святых становились специфическими сакральными локусами. Несложно представить, насколько важными оказывались литургические песнопения в честь святого в месте его почитания — у «святой гробницы», где любой верующий мог поклониться его нетленным мощам, прикоснуться к святыне и испросить в молитве помощи. Певческое наполнение богослужения в дни памяти святых аккумулировало в себе максимум семантики *memoria*, во всей неоднозначности этой традиции в эпоху Средневековья и во всей символической полноте сакрального пространства, в котором оно звучало. По сути, именно категория памя-

ти выступала объединяющей культурной универсалией, здесь переплелись смысловые линии, своеобразные «тяги» конструирования образа и в пространстве, и в ритуале, и в песнопении.

Попробуем проследить, как песнопения и пространство их звучания могут участвовать в создании иеротопического *locus memoriae* на примере гробницы святителя Петра Московского, являвшейся на протяжении столетий принципиально значимым элементом сакральной топографии средневековой Москвы. Незаурядная личность святого, поставленного в митрополиты Киевские патриархом Константинопольским Афанасием в 1308 году, сыграла решающую роль в будущем возвышении Московского княжества и наследников князя Ивана Даниловича Калиты, что во многом предопределило формирование и развитие культа святителя.

По свидетельствам источников, митрополит Петр еще при жизни в 1326 году устроил место своего погребения в жертвеннике первоначального Успенского собора Московского Кремля, освященного на следующий год после его смерти. Несколько раз перестраивавшийся собор стал государственным и культовым центром Руси: в нем начиная со второй четверти XV века торжественно наставляли великих князей, с 1547 года венчали на царство русских государей. В Успенском соборе рукополагали во епископов, служили молебны во время «морových поветрий», перед военными походами, совершали благодарственные службы в честь побед, панихиды об усопших воинах, оглашали государственные акты. Особенно символическая роль Успенского собора возрастает после приговора Архиерейского Собора 1459 года, на котором было установлено рукополагать русских митрополитов в «зборной церкви Святыя Богородицы на Москве <...> у гроба святаго Петра митрополита, русскаго чудотворца»:

В этом постановлении, как и в последовавших за ним текстах присяги русских епископов, Успенский собор — реликварий мощей митрополита Петра, через которого продолжилась апостольская преемственность всех последующих поставляемых здесь митрополитов — впервые служит символическим образом всей Русской Церкви [Баталов, Беляев 2010, 324].

С XIV века Успенский собор стал усыпальницей предстоятелей Русской Церкви — митрополитов, а с 1589 года — и патриархов.

Очевидным «ядром» топографии святительского некрополя служил один из компартиментов собора, а именно — жертвенник с гробницей свт. Петра Московского. Именно это пространство оказалось наиболее семантически нагруженным с точки зрения богослужебной традиции

memoria. С момента канонизации свт. Петра (1339), осуществленной по инициативе его преемника митр. Феогноста, у гробницы с чудотворными мощами, исцеления от которых тщательно документировались, должны были звучать литургические песнопения в его честь. Об этом, в частности, свидетельствует грамота Иоанна XIV Калеки, патриарха Константинопольского, датированная июлем того же года и адресованная главе русской митрополии:

...Получив и относительно сего (святого) твердое и несомненное удостоверение, священство твое и в настоящем случае всецело да поступит по тому же чину церкви, — почти и ублажи угодника Божия песнопениями и священными славословиями (курсив наш. — М. Е.) и предай сие на будущие времена, в хвалу и славу Богу, прославляющему прославляющих Его [Голубинский 1998, 383].

Песнопения в честь свт. Петра, как и их роспевы, по-видимому, создавались непосредственно для того, чтобы звучать у его гробницы за богослужением в Успенском соборе, а потом уже — повсеместно, став неотъемлемой частью храмового пространства в дни памяти святителя. Несмотря на то, что некоторые музыкально-поэтические тексты из чинопоследования на 21 декабря активно изучались музыковедами-медиевистами, именно иеротопический аспект певческого цикла в честь митр. Петра никак не осмыслен и не исследован.

Самая ранняя ненотированная рукопись с гимнографическими текстами в честь свт. Петра, созданными, вероятно, в 80-х гг. XIV века митрополитом Киприаном, автором пространныго жития святого, хранится в Харьковской научной библиотеке и датируется началом XV века [ХГНБ. № 816281]³. Вероятно, до этого момента богослужение в день памяти преставления митрополита — 20 (позднее — 21) декабря совершалось по Минее общей⁴, хотя наличие в этом раннем списке двух разных тропарей святителю Петру («Яже преже бесплодная земле» и «Благопожив в мире житие чисто») может косвенно свидетельствовать о создании од-

³ Датировка А. А. Турилова. Кодекс, вероятно, связан с югом Руси. См.: *Макарий (Булгаков), митр.* История Русской Церкви. Москва: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. Кн. 3. С. 558 (комментарий). Список службы по данной рукописи опубликован Р. А. Седовой в издании: [Седова 1993, 65–92]. Г. М. Прохоров датировал рукопись концом XIV века. См.: *Прохоров Г. М.* Древнейшая рукопись с произведениями митр. Киприана // Памятники культуры: Письменность. Искусство. Археология: Новые открытия: Ежегодник 1978. Ленинград: Наука, 1979. С. 17–30.

⁴ На это указывает и Н. С. Серегина, ссылаясь на Устав 1-й четверти XV века [Серегина 1994, 195].

ного из них до написания Киприаном жития и службы в конце XIV века. По крайней мере, именно в это время память святого начинает фиксироваться в Месяцесловах⁵. В дальнейшем в последней трети XV столетия мощи свт. Петра дважды переносились при перестройках храма. В честь первого из перенесений (1472) было установлено празднование на 1 июля, вероятно, для которого Пахомий Серб создал новую службу на перенесение мощей свт. Петра [Романова, Макарий 2019, 569]. Чуть позднее, в 1479 году, мощи были торжественно положены в новый Успенский собор, возведенный итальянским мастером Аристотелем Фиораванти, и память их перенесения была закреплена в календаре за другой датой — 24 августа⁶ [Романова, Макарий 2019, 560].

Ненотированная служба на преставление свт. Петра выявлена в еще одной рукописи начала XV века [РНБ, Кир.-Бел. 786/1043]⁷. Начиная с 60–80-х гг. того же столетия чинопоследование активно фиксируется в богослужебных Сборниках, Трефологиях, Минеях на декабрь ([РНБ, Соф. 194], [РНБ, Q.I.144], [РНБ, Погод. 443], [РНБ, Q.I.88], [РНБ, Солов. 518/537]). Состав песнопений на 21 декабря в большинстве ранних рукописей свидетельствует о полиелейном статусе чинопоследования, что только частично объясняется требованиями устава и приуроченностью празднования к дню предпразднества Рождества Христова: отсутствуют малая вечерня и лития, в качестве стихир на стиховне выписываются песнопения предпразднества, по 50-м псалме, согласно ремаркам, исползуются славники на «Господи, воззвах» или на стиховне. На повечерии часто указывается совершение службы мч. Иулиании. Исключением можно считать Трефологий [РГБ. Ф. 304.I. № 617] конца XV века, в котором впервые фиксируется комплекс текстов, соответствующий бденному статусу службы, что следует считать чрезвычайно важным свидетельством актуализации богослужебного почитания святителя в 80–90-е гг. XV столетия.

Важно отметить, что нотированные списки нескольких стихир-славников службы впервые появляются в кодексе того же времени — в 80-х гг. XV века. Это Сборник певческий из Троице-Сергиевой лавры [РГБ. Ф. 304.I. № 418]⁸, в который вошли стихиры на «Господи, воззвах»

⁵ В частности, в Уставе 3-й четверти XIV века [ГИМ. Син. 329]. См. об этом: Лосева О. В. Русские месяцесловы XI–XIV вв. Москва: Памятники исторической мысли, 2001. С. 112, 228.

⁶ Позднее, после чуда 1646 года, в богослужебную практику ненадолго входит еще один день памяти митрополита Петра — 4 августа, не закрепившийся в традиции и не получивший новых оригинальных гимнографических текстов.

⁷ Список выявлен Т. Б. Карбасовой.

⁸ Датировка рукописи осуществлена А. В. Александрinou. См.: Александрinou А. В. Певческие рукописные книги XV–XIX веков Троице-Сергиевой лавры. Научное описание. Москва: Лепта Книга, 2020.

«Киими похваленными» 2-го гласа со славником «Божественного свыше явления» 6-го гласа⁹, славник на стиховне «Приидете вси вернии» 8-го гласа и славник на хвалитех «Всяк град и страна» 6-го гласа (л. 175 об.–176), ставшие своеобразным «ядром» чинопоследования, постоянно фиксирующимся в Стихирарях на протяжении XVI–XVII вв.¹⁰

По сути, именно эти три песнопения можно считать образным «архетипом» всей певческой службы святителю Петру. В них оказались сосредоточены содержательные доминанты, которые закрепили в богослужбной традиции вполне устойчивый образ святителя как духовного пастыря, чудотворца и небесного заступника своей земной паствы. Роспев в этом процессе сыграл, по-видимому, важную роль.

Музыкальная форма песнопений в самых ранних нотированных списках характеризуется чрезвычайно сложным роспевом с включением от 10 до 12 фит и лиц в каждую из стихир. Сложность музыкальной композиции, активное использование роспевщиком вокализированных формул, выделяющих ряд ключевых слов поэтического текста, уже на раннем этапе богослужбного функционирования текстов указывают на то, что, несмотря на полиелейный статус службы, литургическое почитание святителя осознается как достаточно значимое. Именно в 80-е гг. этого столетия, собственно, складывается оформление пространства святительской гробницы в жертвеннике новоосвященного Успенского собора: на стенах алтарного пространства в 1479–1481 гг. размещаются фресковые композиции, создается «надгробный комплекс» (выражение А. Г. Мельника), по сути, конструируется то, что Я. Ассман называл «мнемотопом», — пространство коммеморации.

Важнейший компонент этого пространства — уникальный комплекс фресковых изображений в непосредственном окружении гробницы — необходимо прочитывать в связи с семантикой песнопений святителю Петру. Первая из композиций в пространстве жертвенника, привлекавшая внимание историков древнерусской живописи, — находящаяся на западной стене каменной алтарной преграды сцена «Погребение тела святите-

⁹ Указание в рукописи на 6-й глас, по-видимому, является ошибочным, так как в нотируемых кодексах, включая самый ранний, стихира приурочена к 1-му гласу. Надписание 6-м гласом встречается еще в двух певческих рукописях 1-й четверти и середины XVI века [РГБ. Ф. 304.1. № 417], [РГБ. Ф. 304.1. № 416]. Во всех кодексах, где на данный момент выявлены песнопения в честь митрополита Петра, славник сохраняет первоначальную музыкальную редакцию.

¹⁰ Приведем шифры некоторых из них: [РГБ. Ф. 304.1. № 417. Сборник певческий. 1-я четв. XVI в.], [РГБ. Ф. 304.1. № 415. Сборник певческий. 1560-е гг.], [РНБ. Кир.-Бел. 586/843. Стихирарь. 1580-е гг.], [РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Сборник певческий. 1604 г.], [РГБ. Ф. 379. Стихирарь. № 64].

ля», аналогичная по иконографии клеймам житийной иконы святителя из мастерской Дионисия (этот образ, парный образу свт. Алексия, был создан также в 80-е гг. XV столетия и с того времени хранится в Успенском соборе¹¹). Вторая композиция, на северной стене жертвенника справа от гробницы, — известная библейская сцена «Избавление ангелом от смерти трех отроков в печи огненной». На плоскости западной стены алтарной преграды уже в пространстве Петропавловского придела, от которого первоначальный жертвенник был отделен стеной (впоследствии растесанной), расположен довольно редкий в монументальной живописи сюжет «Семь спящих отроков Эфесских» в легко узнаваемой иконографии. И, наконец, на южной стене Петропавловского придела, отделяющей его от жертвенника, изображен сюжет «Сорок севастиийских мучеников», широко распространенный в монументальной живописи в нескольких иконографических изводах.

Согласно гипотезе О. В. Зоной, комплекс фресок служит напоминанием о значимых датах в истории Москвы и кафедрального собора. В частности, сюжет «Семь спящих отроков Эфесских» исследователь связывает с датой закладки митрополитом Петром первого каменного Успенского собора 4 августа 1326 года. Сцена «Сорок севастиийских мучеников», по мнению исследователя, связана с событиями 1416 года, когда произошел ряд чудесных исцелений от гроба свт. Петра в день их памяти — 9 марта¹². В таком случае, меморативный замысел комплекса фресок в алтарной части собора оказывается привязан к литургическому календарю, в который в качестве неотъемлемого богослужебного компонента входят особые мемориальные даты, связанные с именем святителя. Однако возможна иная интерпретация этого комплекса изображений, украсивших с 1479–1481 гг. стены жертвенника рядом с гробницей митр. Петра.

В каждом изображенном сюжете так или иначе присутствует общая идея чаемого воскресения мертвых и «жизни будущего века», обновления после Второго пришествия воскресшего во плоти человека и вечного нетления «пакибытия». Значимой деталью иконографии севастиийских мучеников, претерпевших телесные мучения и обретших Царствие Не-

¹¹ Описание иконы см. в издании: Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV–XVI век: Каталог. Москва: Московский Кремль, 2016. Кат. № 2. С. 96–107.

¹² См. об этом: Зонава О. В. Ранние фрески Успенского собора Московского Кремля как памятник русской культуры 80-х годов XV в. // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины (материалы юбилейной научной конференции). Москва: Изд-во МГУ, 1983. С. 177–182.

бесное (о чем свидетельствуют венцы, даруемые им Спасителем, — символы триумфа и победы над смертью), являются их обнаженные тела. В русской иконографической традиции так изображают монахов-отшельников, юродивых и самого Христа в сценах распятия, положения во гроб и оплакивания. С одной стороны, подчеркивается их страдание и беззащитность, с другой стороны, — воплощается мотив «обнаженности» от греха и одевание в нетленные ризы уже обретенной вечной жизни. Данный символический образ фигурирует во многих гимнографических текстах в честь святых. Косвенно такая интерпретация подкреплена тем, что композиция «Сорок севастийских мучеников», например, могла сопровождать в качестве иллюстрации 12-й стих 65-го псалма: «...проидохомъ сквозе огонь и воду, и извелъ еси ны въ покой» [Крапчунов 2021, 69]¹³. В псалме объединяются образы смертельного испытания (огонь, вода — символы материального воздействия на естество человека, в контексте псалма — вражеского обстоятельства), Божественного могущества, которое чудотворит и изменяет земные законы, а также — молитвы и богослужебного поклонения Его силе (в 13-м стихе: «вниду въ домъ Твой со всеожжениемъ, воздамъ Тебе молитвы моя»).

Очевидно, что эсхатологический мотив нетления свойственен и остальным композициям в алтарной зоне, окружающим гробницу митр. Петра. О сюжете «Семь эфесских отроков» Т. В. Толстая пишет:

эсхатологическое содержание этой темы базируется на известной легенде о семи юношах-христианах, чудесным образом уснувших «смертным сном» во время гонений на христиан императора Деция (249–251 гг.) и пробудившихся ото сна лишь 200 лет спустя, чтобы свидетельствовать победившим христианам о ставшем благодаря искупительной жертве Христа возможным для всех воскресении. Поэтому включение этой композиции в программу росписей погребального и мемориального придела естественно вписывается в его общую догматическую концепцию спасения праведных, — в первую очередь, упокоенных в этом храме, обещания им небесного заступничества на Страшном суде и утверждения всех верующих, приходящих на поклонение ко гробам святителей, в непременном грядущем воскресении [Толстая 1998, 132].

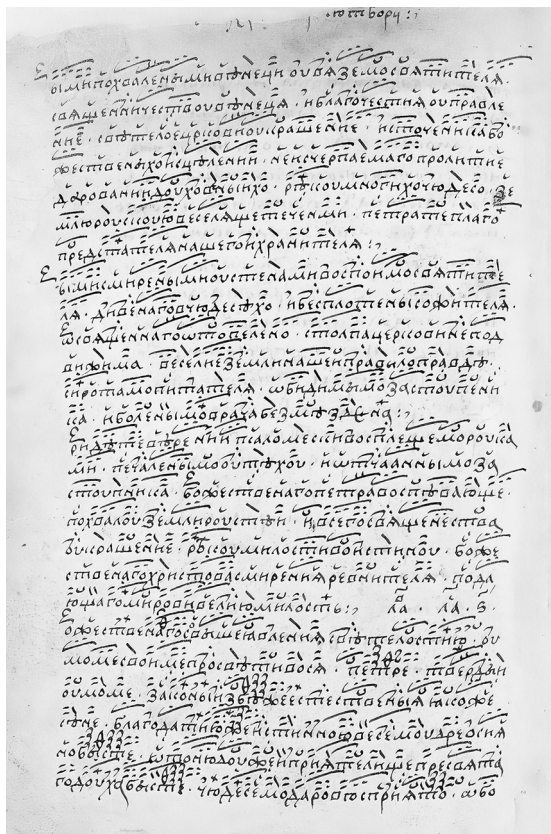
¹³ О символике воскресения в иконографии сюжета и народной обрядовой традиции см.: [Крапчунов 2021].

Особо хотелось бы подчеркнуть мотив преодоления земной тленности, чудесного преобразования Божественной благодатью природы человека.

Фреска с изображением трех вавилонских отроков также имеет символическое значение. Иконография сюжета из 3-й главы Книги пророка Даниила имеет долгую историю, будучи с раннехристианских времен связана с идеей восстания из мертвых Спасителя и воскресения всех христиан. Не случайно сцена получает распространение с III века в погребальных пространствах, прежде всего на саркофагах, и, по-видимому, «рассмотренный сюжет в раннехристианском искусстве не отличается символической поливалентностью, напротив, его достаточно точно можно интерпретировать как емкий образ спасения праведников и надежды на их будущее воскресение» [Ошарина 2006, 27].

В свою очередь, сцена погребения святителя содержит в себе схожую семантику, подчеркивая еще и ритуальный аспект почитания¹⁴: в пространстве жертвенника, на недоступной для взора простых верующих алтарной стене изображено многолюдное собрание, во главе с архиереем и князем, вокруг тела усопшего митрополита Петра. С одной стороны, это иллюстрация исторического события и, следовательно, элемент культуры *memoria*, с другой — символическое воплощение вечного богослужения у реликвии. Преодоление смерти и обретение покоя в нетлении вечной жизни — вот, собственно, общий смысловой элемент всех четырех сюжетов в программе алтарной росписи Успенского собора. В контексте погребально-мемориального характера комплекса фресок эта идея может рассматриваться как доминирующая и объединяющая все четыре композиции. Севастийские мученики претерпевают телесные мучения, и Господь являет их святость в нетлении мощей. Семь отроков Эфесских засыпают, т. е. символически умирают телом, и просыпаются, что толкуется как образ воскресения в новую жизнь. Три ветхозаветные отрока не погибают плотью в огне, разожженном по приказу Навуходоносора в печи, но чудесным образом выходят невредимыми, что трактуется как еще один образ победы над смертью и грядущего Царствия Небесного. И, наконец, композиция, изображающая погребение святителя Петра, также напоминает о временности телесной смерти и вечном нетлении святого, чьи чудотворные мощи, находящиеся в жертвеннике, окружены непрерывным литургическим почитанием.

¹⁴ Собственно, многократно повторявшийся, разработанный церемониал и сформировал типичную иконографию погребения святого и перенесения мощей. См. об этом: Шалина И. А. Реликвии в восточно-христианской иконографии. Москва: Индрик, 2005. 536 с., [120] л. ил.



Ил. 1. Стихирь свт. Петру по рукописи
[РГБ. Ф. 304.I. № 418. Л. 175 об.–176]

Fig. 1. Stichera to St. Peter according to the manuscript
[RSL. F. 304.I. No. 418. L. 175 v.–176]

В этом контексте достаточно важно отметить, что в роспеве стихир, зафиксированных в самом раннем Стихираре, содержащем песнопения святителю [РГБ. Ф. 304.I. № 418], вокализирующими формулами маркированы слова, которые в совокупности создают образ митрополита не столько как духовного пастыря (вопреки ожиданию), сколько чудотворца-целителя, своей святостью преодолевающего «законы естества» и состоящего в особых отношениях с вечностью (ил. 1).

В славнике на «Господи, воззвах» пространными роспевами подчеркнуты синтагмы (курсивом выделены наиболее значимые общие для всех трех песнопений поэтические формулы):

Божественнаго свыше явления — Петре — *законы избеже естественья* — благодатию же — осияно бысте — *чюдесемо даро восприято* — ныне — с первосвятители предостоя — Христу молися — о душах нашихо.

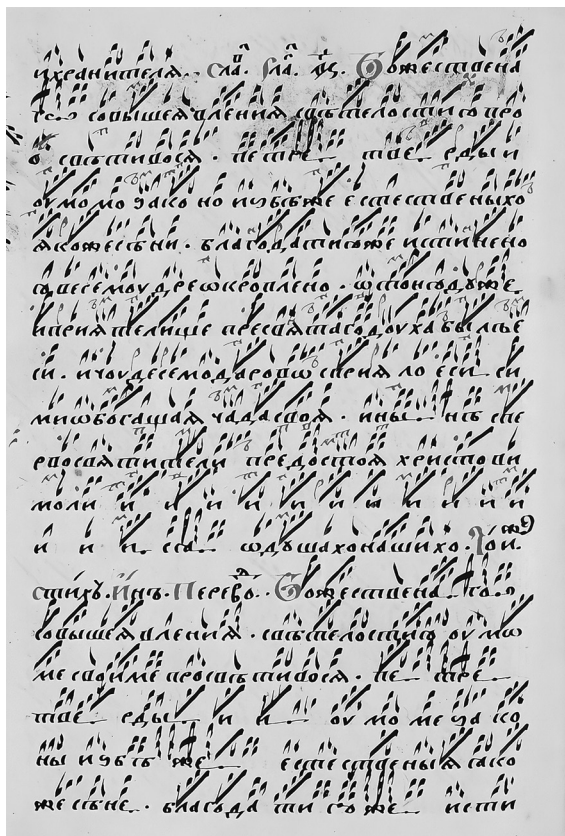
Обращают на себя внимание мотивы Божественного вмешательства в земные законы, стяжания благодати и, что очень важно, — преодоления естественного порядка вещей, т. е. смерти и материального тления (ср. синтагму «законы избеже естественья яко сень»). Во второй стихире — славнике на стиховне 8-го гласа — с помощью вокализации создан следующий «текст в тексте»:

Петра всеблаженнаго — терпению столпа — смирения реку независтеную — любве Христовы делателя — *сеи убо живои преставися* — человекомо заступеника — *спасителе показася* — *болезнемо неисцеленымо подавая* — Христа молити.

Смысловым ядром оказывается тот же мотив победы над тлением («живои преставися», т. е. и после смерти остался живым). В образе святителя Петра средствами роспева выделена уже знакомая по иконографическим сюжетам алтарной зоны тема нетления и вечной жизни. Благодаря обновленному состоянию святого он может быть заступником и спасителем, подающим исцеление «неизлечимым болезням» души и тела. В третьем музыкально-поэтическом тексте — славнике на хвалитех 6-го гласа — еще более явно звучит та же идея:

Спасителе наше великии Петре — *не хытростями человеческими* — ни обязанности — но *действию Духа* — *телесное исцеление* — *паче естества подавая* — егоже и приемлюще — возрасто всяко — славимо Христа Бога — *подающаго его ради* — того воспевающиимо.

Гимнограф именует митрополита Петра великим спасителем (греческий аналог этой лексемы — σωτήρ — этимологически связан с понятием исцеления, в христианском контексте — избавления от «болезни» смерти), который и после смерти не человеческими ухищрениями, но дей-



Ил. 2. Стихиря «Божественного свыше явления» по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 64. Л. 161 об.–162]

Fig. 2. Sticheron “Divine manifestation from above” according to the manuscript [RSL. F. 379. No. 64. L. 161 v.–162]

ством Святого Духа дает исцеление всем нуждающимся «паче естества», вопреки законам материального мира.

Чрезвычайно богатый вокализирующими роспевами фит и лиц музыкальный текст всех трех стихир организует единое семантическое пространство, построенное на акцентировании общей темы нетления вечной жизни. Семантическая «слитность» этого образа святого, в котором ведущими являются мотивы чудесного целительства, явления благодати, преодоления законов материи, усиливается тщательным выстраиванием

музыкальных эмфазисов и содержательно согласуется с иконографией алтарных росписей.

На протяжении XVI и XVII столетий славники фиксируются в составе чинопоследования на 21 декабря в наиболее полных Стихирарях. При этом их роспев остается стабильным, несмотря на некоторые разночтения, не влияющие принципиальным образом на музыкальную структуру. В кодексе середины XVII века [РГБ. Ф. 370. № 64] — самом полном Стихираре «Дьячье око», созданном «на образец», — они также присутствуют¹⁵. Славник на «Господи, воззвах» «Божественного свыше явления», например, выписан в двух музыкальных версиях, одна из которых («ин» перевод) явным образом восходит к прототипу XV века и представляет собой чрезвычайно сложный художественный текст с длительной вокализацией, тонко продуманной ритмикой, широким диапазоном, а другая принадлежит к «сокращенной» редакции, менее насыщенной вокализирующими роспевами и более простой по форме (*ил. 2*).

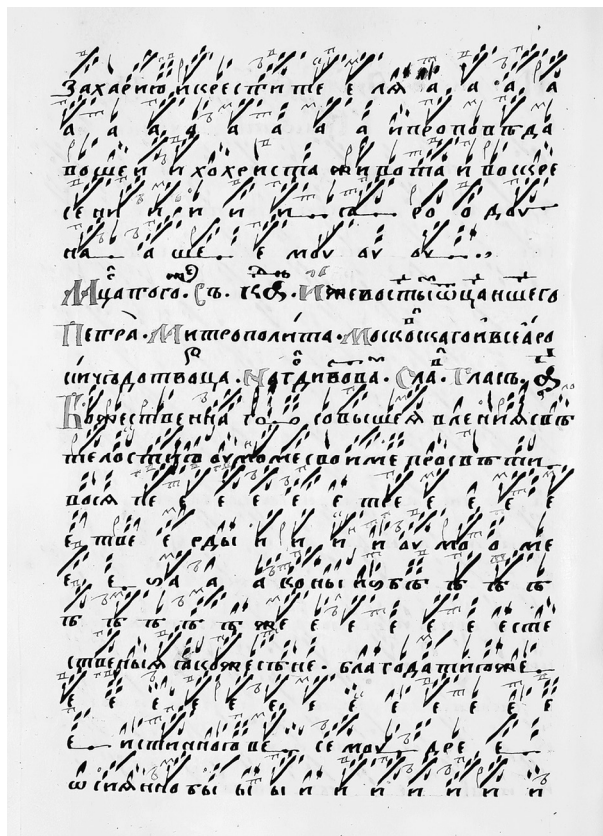
Наличие двух вариантов роспева могло подразумевать выбор одного из них для более торжественного, по-видимому, кафедрального богослужения, другого — для службы вне московских пределов или «по изволению настоятеля».

Еще одной особенностью этого Стихираря, наиболее полного по составу в XVII веке, можно считать включение в него отдельных песнопений в качестве дополнений к корпусу чинопоследований месяца. В «зимнем» томе Стихираря мы находим еще одну фиксацию роспева стихир-славников, выписанного отдельно от службы на 21 декабря с последовательно разведенными фитными и лицевыми формулами и тщательно опомеченного¹⁶. Музыкальные версии этих песнопений теснейшим образом связаны с редакциями в основном комплексе текстов памяти святого и также восходят к первоначальному архетипу, однако явно переосмысляют заданную исторически художественную структуру в сторону еще большего интонационного усложнения при сохранении композиции и расположения эмфазисов на тех же словах (*ил. 3*).

В частности, в роспеве стихир-славника на «Господи, воззвах» «Божественного свыше явления» 1-го гласа в этом списке можно наблюдать, при точном следовании сложившейся композиции, еще большее расширение интонационного материала. Отметим усиление ритмических контрастов за счет укрупнения длительностей в кадансовых зонах и введения ярких синкопированных мелодических фрагментов, включе-

¹⁵ Стихиры выписаны на лл. 161 об.–162, 167–167 об., 172–173.

¹⁶ Тексты зафиксированы на лл. 281 об.–284.



Ил. 3. Стихира «Божественного свыше явления» по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 64. Л. 281 об.–282]

Fig. 2. Sticheron “Divine manifestation from above” according to the manuscript [RSL. F. 379. No. 64. L. 281 v.–282]

ние широких регистровых скачков в объеме от кварты до октавы как на границах музыкально-поэтических строк¹⁷, так и внутри вокализирующих оборотов, повышение регистра, особенно к концу стихиры,

¹⁷ Особенно интонационно выразительно и содержательно выглядит скачок от ля малой октавы до си-бемоль первой октавы на границе строк «умом своим просветился» и «Петре», что максимально выделяет имя святителя на фоне предшествующей зоны доминирования низкого регистра в первых стихах песнопения. Такой же яркий скачок в объеме октавы находится на границе строк «Христу молися» и «о душах наших»,

на абсолютно сакрально маркированных поэтических формулах типа «Петре», «с первосвятители», «Христу», «молися о душах наших». Еще одним художественно и символически нагруженным средством организации интонационной ткани выступает мутационный сдвиг на строке «(приятелице Пресвятаго Духа) бысте»: создающий особое мелодическое микропространство, напрямую связанное с мистической, таинственной составляющей семантики текста. Даже использование фитных и лицевых оборотов разных гласов, вопреки ремарке о приуроченности к 1-му гласу, заданное древнейшей версией песнопения в XV веке, придает стихире некоторые черты многогласника, в котором соединяются разногласовые формулы, как в момент парусии разрушается земной мир, время и пространство меняют свою природу, обновляясь вместе с человеком. Совокупность интонационных особенностей этого песнопения может говорить о дальнейшем «неофициальном», художественном повышении литургического статуса службы, запечатлении в роспеве не только традиционного мотива почитания святого как помощника и чудесного целителя, но и структурообразующего образа «вечного нетления» в уже наступившем Небесном Царствии.

Подчеркнем, что в Стихираре середины XVII века, по-видимому, связанном именно с московской богослужебной и певческой традицией, представлены близкие ранним музыкальные версии стихир-славников на «Господи, возвах», на стиховне и на хвалитех. Общий словарь гласовой лексики, единая композиция музыкальных эмфазисов с редакцией самой ранней троичной рукописи (при частичном, по-видимому, расхождении отдельных деталей интонационной ткани) говорят о том, что созданная роспевщиком в XV веке сложная музыкальная форма, в которой доминирует множественная и не совсем стандартная вокализация, наиболее точно воплотила образность поэтического текста стихир. Роспев оказался настолько ярким, выразительным и при этом целостным с художественной точки зрения, что остался актуальным и в XVII столетии — времени наиболее торжественного, церемониально насыщенного богослужения в Успенском соборе и одновременно эпохи расцвета русской певческой культуры. Тогда же, в 1642 году, фрески Успенского собора были поновлены с сохранением иконографической программы росписей¹⁸. Сюжеты алтарной зоны и в XVII веке окружали гробницу святого Петра, даже после частичной реконструкции алтарной части

завершающих песнопение и выражающих собственно суть ритуального поклонения святому с прошением о его молитвенном заступничестве перед Богом.

¹⁸ Об истории поновления фресок Успенского собора см.: *Исаева О. А.* Росписи Успенского собора Московского Кремля в зеркале русской реставрации // *Известия Россий-*

в 50-х гг. по инициативе патриарха Никона. Сложность музыкальной формы свидетельствовала и в XV, и в XVII вв. о литургическом статусе одного из самых почитаемых русских святых, сохраняя свою связь с погребально-меморативным контекстом, который был сформирован вокруг гробницы в том числе средствами иконографии.

Подводя итоги, скажем, что пространство жертвенника Успенского собора, очевидно, стало длящимся «иеротопическим проектом», историческое «ядро» которого было реализовано в конце XV века и в дальнейшем развивалось в соответствии с эволюцией культа митрополита Петра. Этот *locus memoriae* не только вбирал в себя специфическое видение прошлого и, соответственно, память о святителе, преломленные средствами литургического искусства, но и конструировал будущее, выполняя функцию своеобразного «эсхатологического мнемотопа». Эсхатологизм пронизывает песнопения службы на 21 декабря, особенно явно обнаруживая себя в самых ранних стихирах-славниках. Напряженное ожидание Второго пришествия и конца света, свойственное русской культуре последней четверти XV века, выражено и во фресковых композициях алтаря, окружающих гробницу митр. Петра, и в музыкально-поэтических текстах службы, и в самом чине поклонения мощам святителя, которые выносились в наос собора и полагались в ковчеге на аналой рядом с образом святого и Петровской иконой Божией Матери¹⁹.

Я. Ассман отмечал, что

коллективная память действует в обоих направлениях: как назад, так и вперед. Память не только воссоздает прошлое, она также организует переживание настоящего и будущего, так что не имеет смысла противопоставлять «принципу памяти» «принцип надежды»: они взаимообусловлены и немислимы один без Другого [Ассман 2004, 43].

Песнопения службы на преставление раскрывают для молящихся образ грядущего Царствия, в котором «законы естества» рассеялись, как сон и тень. Молитвы митрополиту Петру обращены не к историческому персонажу — предстоятелю Церкви, который, согласно киприановскому житию, предсказал будущее величие Москвы и русского государства, но к духовному пастырю, чудотворцу и — свидетелю «нетления вечной

ского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2008. № 77. С. 94–100.

¹⁹ Описание ритуальной части богослужения в день памяти свт. Петра см.: Русская историческая библиотека. Т. 3. СПб., 1876. Стб. 42–44.

жизни». Здесь и сейчас, в *locus memoriae*, он свидетельствует о триумфе победы над смертью, в котором память человека и культуры утрачивает свою векторность, а законы материального мира преобразены действием Святого Духа. Символика жертвенника как части алтарного пространства поддерживает эту семантику. Прикосновение к святым мощам, к мертвому телу, «яко живу», в момент звучания песнопений, прославляющих чаемое воскресение мертвых, должно было обладать мощным эмоциональным эффектом и, безусловно, инициировало религиозное переживание прошлого и будущего уже в настоящем в конкретном пространстве московского храма. Показательно, что роспев в этом «эсхатологическом мнемотопе» Успенского собора играет важнейшую роль. Песнопения-славники с их особым музыкально-поэтическим содержанием, звучавшие у нетленных мощей в месте упокоения митр. Петра, создавались роспевщиками как очень сильное художественное средство, формирующее пространство «пакибытия» в сочетании с остальными элементами богослужения и иконографической программой гробницы святителя.

Сокращения

ХГНБ — Харьковская государственная научная библиотека имени В. Г. Короленко (Харьков)

Список источников

- [1] Ассман 2004 — Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
- [2] Баталов, Беляев 2010 — Баталов А. Л., Беляев Л. А. Сакральное пространство средневековой Москвы. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2010. 399 с.
- [3] Голубинский 1998 — Голубинский Е. Е. История канонизации святых в Русской церкви. Москва: Крутиц. Патриаршее Подворье: Общество любителей церков. истории, 1998. 597 с.
- [4] Крапчунов 2021 — Крапчунов Д. Е. Визуальные проекции почитания сорока севастьянских мучеников в праздничной обрядности русской традиционной культуры // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 60–84. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-60-84>.
- [5] Лидов 2009 — Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 352 с.

- [6] Мельник 2003 — Мельник А. Г. Гробница святого в пространстве русского храма XVI — начала XVII века // Восточнохристианские реликвии: сборник статей / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. С. 533–552.
- [7] Ошарина 2006 — Ошарина О. В. Изображение сюжета «Трех отроков в пещи огненной» в коптском искусстве // Античная древность и средние века. Вып. 37. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. С. 22–31.
- [8] Романова, Макарий 2019 — Романова А. А., Макарий (Веретенников), архим. Петр // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2019. С. 553–563.
- [9] Седова 1993 — Седова Р. А. Свяtitель Петр митрополит Московский в литературе и искусстве Древней Руси / науч. ред. и авт. предисл. Г. М. Прохоров. Москва: Русский мир, 1993. 199 с.
- [10] Серегина 1994 — Серегина Н. С. Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги X–XIX вв. «Стихирарь месячный». Санкт-Петербург: Российский институт истории искусства, 1994. 468 с.
- [11] Степанов, Иванова, Нечаев 1993 — Архитектура и психология: учеб. пособие для вузов / сост. А. В. Степанов, Г. И. Иванова, Н. Н. Нечаев. Москва: Стройиздат, 1993. 294 с.
- [12] Толстая 1998 — Толстая Т. В. «Сорок севастиийских мучеников» в программе алтарных росписей Успенского собора Московского кремля // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. Т. 20. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1998. С. 122–143.

References

- [1] Assmann, Jan (2004). *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory: Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity], translated from German by Mariya M. Sokol'skaya. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 368 p. (in Russian).
- [2] Batalov, Andrey L. & Belyaev, Leonid A. (2010). *Sakral'noe prostranstvo srednevekovoy Moskvy* [Sacred space of medieval Moscow]. Moscow: Dizayn. Informatsiya. Kartografiya, 399 p. (in Russian).
- [3] Golubinskiy, Evgeniy E. (1998). *Istoriya kanonizatsii svyatykh v Russkoy tserkvi* [The history of the canonization of saints in the Russian Church]. Moscow: Krutitskoe Patriarshee Podvor'e: Obshchestvo lyubiteley tserkovnoy istorii, 597 p. (in Russian).
- [4] Krapchunov, Daniil E. (2021). "Vizual'nye proektsii pochitaniya soroka sevastiyskikh muchenikov v prazdnichnoy obryadnosti russkoy traditsionnoy kul'tury" ["Visual Projections of the Forty Martyrs of Sebaste Veneration in the Festive Rites of Russian Traditional Culture"]. In *Vizual'naya teologiya* [Journal of Visual Theology]. 2021. 1 (4), pp. 60–84. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-60-84>.
- [5] Lidov, Aleksey M. (2009). *Ierotopiya. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kul'ture* [Hierotopy. Spatial Icons and Paradigm Images in Byzantine Culture]. Moscow: Dizayn. Informatsiya. Kartografiya, 352 p. (in Russian).

- [6] Meľnik, Aleksandr G. (2003). "Grobница svyatogo v prostranstve russkogo khrama XVI — nachala XVII veka" ["The saint's tomb in the space of a Russian church of the 16th — early 17th centuries"]. In *Vostochnokhristianskie relikvii [Eastern Christian relics]*: collection of articles, executive editor Aleksey M. Lidov. Moscow: Progress-Traditsiya, pp. 533–552 (in Russian).
- [7] Osharina, Olga V. (2006). "Izobrazhenie syuzheta 'Treh otrokov v peshchi ognennoy' v koptskom iskusstve" ["The depiction of the plot 'Three youths in a fiery cave' in Coptic art"]. In *Antichnaya drevnost' i srednie veka [Antique antiquity and the Middle Ages]*, Vol. 37. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, pp. 22–31 (in Russian).
- [8] Romanova, Anastasiya A. & Makariy (Veretennikov), arkhim. (2019). "Petr" ["Peter"]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox encyclopedia]*. Moscow: Tserkovno-nauch. tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya", pp. 553–563 (in Russian).
- [9] Sedova, Rimma A. (1993). *Svyatitel' Petr mitropolit Moskovskiy v literature i iskusstve Drevney Rusi [Saint Peter Metropolitan of Moscow in the literature and art of Ancient Rus]*, scientific editor and author of the foreword Gelian M. Prokhorov. Moscow: Russkiy mir, 199 p. (in Russian).
- [10] Seregina, Natalia S. (1994). *Pesnopeniya russkim svyatym: Po materialam rukopisnoy pevcheskoy knigi X–XIX vv. "Stikhirar' mesyachnyy" [Chants to Russian Saints: Based on the Materials of the Handwritten Book of Sticheron of the 10th–19th Centuries "Monthly Stichirar"]*. St. Peterburg: RIII, 468 p. (in Russian).
- [11] Stepanov, Aleksandr V., Ivanova, Galina I. & Nechaev, Nikolay N. (1993). *Arkhitektura i psikhologiya [Architecture and psychology]*: textbook for universities, compiled by Aleksandr V. Stepanov, Galina I. Ivanova, Nikolay N. Nechaev. Moscow: Stroyizdat, 294 p. (in Russian).
- [12] Tolstaya, Tatyana V. (1998). "Sorok sevastiyskikh muchenikov' v programme altarnykh rospisey Uspenskogo sobora Moskovskogo kremlya" ["Forty Martyrs of Sebaste' in the program of altar paintings of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin"]. In *Drevnerusskoe iskusstvo. Sergiy Radonezhskiy i khudozhestvennaya kul'tura Moskvy XIV–XV vv. [Ancient Russian Art. Sergius of Radonezh and the artistic culture of Moscow in the 14th–15th centuries]*. Vol. 20. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 122–143 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.03.2023; одобрена после рецензирования: 25.03.2023; принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 15.03.2023; approved after reviewing 25.03.2023; accepted for publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 783

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.003

Действо о Страшном суде в сакральном пространстве Успенского собора Московского Кремля

Анна Николаевна Гаевская

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия,
ganna17@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3720-5857>

Аннотация. В работе рассматривается одна из ярких социосимволических практик, значимых для религиозной и политической жизни Москвы XVII века, — литургическое Действо о Страшном суде, совершавшееся в пространстве Успенского собора Московского Кремля в Неделю мясопустную. В этот исторический период Действо о Страшном суде явилось максимально полным воплощением эсхатологической тематики в литургической жизни столицы. Этапы формирования Действа, появившегося в Новгороде на волне эсхатологических ожиданий в преддверии 1492 года, отражены в соборных Чиновниках XVI–XVII вв. Автор статьи исследует чинопоследование в сакральном пространстве Успенского собора как перформативную икону, доказывая, что решающее значение в процессе формирования единого иеротопического контекста Действа принадлежит песнопениям чина и их связи с фреской «Страшный суд», располагающейся на западной стене храма. В работе освещены драматургические принципы, объединяющие основные компоненты перформативной иконы: фреску и икону, ритуал, песнопения чина. Как показывает анализ, музыкальная драматургия Действа о Страшном суде играет решающую роль в создании пространственного образа, именно в песнопениях ярко и эмоционально раскрывается его эсхатологическая, панегирическая и доксологическая семантика.

Ключевые слова: *Действо о Страшном суде, иконография Страшного суда, иеротопия, Успенский собор Московского Кремля, знаменный распев*

Для цитирования: *Гаевская А. Н. Действо о Страшном суде в сакральном пространстве Успенского собора Московского Кремля // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 40–71. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.003>.*

© Гаевская А. Н., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.003

Act on the Last Judgment in the Sacred Space of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin

Anna N. Gaevskaya

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
ganna17@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3720-5857>

Abstract. The work considers one of the brightest socio-symbolic practices of importance for the religious and political life of Moscow in the 17th century — the liturgical Act on the Last Judgment, which took place in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin on Meatfare Week. During this historical period, the Act of the Last Judgment was the full embodiment of the eschatological theme in the liturgical life of the capital. The service had appeared in Novgorod at the end of the 15th — beginning of the 16th centuries on the wave of eschatological expectations on the eve of 1492. The author of the article includes the chanting of rites in the sacred space of the Assumption Cathedral as a performative icon, proving their crucial role in the process of the natural hierotopic context of Actions and their connection with the Last Judgment icon of the 14th century and the fresco with the same plot, located on the western wall of the cathedral. The work elucidates the dramaturgical principles that unite the main components of the performative icon into a single whole: fresco and icon, ritual, chants of the rank. According to the analysis, the musical dramaturgy of the Act of the Last Judgment plays a decisive role in revealing the violation of the way of life.

Keywords: *The Play of the Judgment Day, iconography of the Judgment Day, hierotopy, the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, znamenny chant*

For citation: Gaevskaya A. N. Act on the Last Judgment in the Sacred Space of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 40–71. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.003>.

© Anna N. Gaevskaya, 2023

Действо о Страшном суде в сакральном пространстве Успенского собора Московского Кремля

Яркой особенностью религиозной и политической московской жизни XVII века являлась традиция совершения особых литургических чинопоследований — так называемых «действ», которые к середине столетия достигают наивысшего расцвета в своем развитии. Традиционно к действиям относят Шествие на осяти, Пещное действо, Действо о Страшном суде и т. д.¹ Опираясь на концепцию иеротопии А. М. Лидова, каждое из этих действий можно рассматривать как перформативную пространственную икону: «Важная особенность пространственных икон — их динамика. Они формировались живым человеческим участием и восприятием, а матрицей пространственной иконы становился сам город» [Лидов 2006, 325]. Подобной «пространственной матрицей» оказываются Успенский собор и Соборная площадь Московского Кремля в момент совершения там внехрамовых литургических Действ, в частности, Действа о Страшном суде (далее — ДСС), которое и является основным объектом нашего исследования.

Действо о Страшном суде представляет собой отдельное чинопоследование, которое совершалось в Неделю мясопустную в XVI–XVII вв. в нескольких кафедральных соборах Русской Церкви. Совершение Действа представляет собой исключительно русскую традицию, но несомненна его преемственность от византийских литаний и массовых городских обрядов², а также типологическое родство с европейской литургической драмой, для которой XVI век стал «эпохой расцвета и заката»³.

В иеротопическом контексте существовавшие в рамках восточнохристианской традиции литургические действия, в том числе ДСС, рассмат-

¹ А. П. Голубцов также относит к Действам Водоосвящение, Воздвижение Креста, Маслоосвящение, Новолетие, омовение мощей, омовение ног, торжество Православия [Голубцов 1908, 310].

² См. об этом: Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. С. 325–348.

³ См. об этом: Некрасова И. А. Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков. Санкт-Петербург: Гиперион, 2013. 356 с.

ривались в работах ряда исследователей. В частности, в работе А. М. Лидова еженедельное Чудотворное Действо с Одигитрией Константинопольской представлено как «особое культурное и художественное явление», названное автором «„пространственной иконой“, созданной выдающимися художниками, <...> создателями сакральных пространств. Важно отметить, что они мыслили теми же иконными образами, только представленными в пространстве, в данном случае — на площади монастыря Одигон» [Лидов 2006, 325]. Традиция византийского «вторичного чуда», описанного исследователем, была хорошо известна в Москве XVI–XVII вв.: в Успенском соборе находилась икона XIV века «Похвала Богоматери с Акафистом», где сцена константинопольского Действа с образом Одигитрии иллюстрирует кондак «О, Всепетая Мати». Такое же изображение присутствует и на знаменитой подвесной пелене Елены Волошанки (1498), украшавшей икону Одигитрии из Вознесенского монастыря. А. М. Лидов указывает, что вторичное Действо было образцом для «иеротопических проектов»⁴ Москвы, в том числе Действа о Страшном суде.

М. Флайер изучает пространственные иконы в московской литургической традиции, осмыслив в этом контексте Действо в Неделю Ваий (Шествие на осяти), типологически близкое к ДСС. Для нашего исследования оказалась значимой *эсхатологическая* символика Шествия, на которой акцентирует внимание автор: «Эсхатологические аспекты Вербного воскресенья служили напоминанием, что конец света может настать в любую минуту. Обряд подчеркивал образ идеального государя, способного вывести свою паству к спасению и до, и после конца света» [Флайер 2011, 553].

Первым исследователем, рассмотревшим чинопоследование Действа о Страшном суде с точки зрения иеротопии, стала Н. И. Сазонова. Автор подчеркивает значимость Действа: «Специфика пространства действия, масштабность числа и состава его участников, содержание, связанное с конечными судьбами мира, делают действо о Страшном суде кульминацией развития богослужбных действий» [Сазонова 2016, 63].

В настоящей статье Действо о Страшном суде в пространстве Успенского собора Московского Кремля рассматривается как перформативная икона, которая в этот исторический период оказывается максимально полным воплощением эсхатологической тематики в литургической жизни столицы, позволяет всем присутствующим почувствовать себя участниками совершающегося Страшного суда и осознать реальность

⁴ Термин А. М. Лидова [Лидов 2006, 22].

приближения Второго Пришествия. Решающую роль в осмыслении ДСС в данном контексте играет музыкально-поэтическое оформление Действа и художественные интеракции с иконографией Страшного суда, представленной в моленных и настенных фресковых образах Успенского собора.

Богословской основой ДСС послужили общехристианские эсхатологические представления о Страшном суде, согласно которым это последний суд, совершаемый Богом над людьми с целью разделения праведников и грешников, определения награды первым и наказания последним⁵. Библейскими источниками христианского учения о Страшном суде является апокалиптическая литература Ветхого завета, книги пророка Исаии, Софонии и пророка Иоилия, где формируются основные составляющие жанра: видение, эсхатологическое пророчество о народах и описание гибели зла, — а также один из ключевых эсхатологических топосов: «День Господень», или «День Гнева» (греч. ἡμέρα Κυρίου). В книге пророка Даниила проявляется взгляд на историю человечества как на путь к «последним временам» и Страшному суду. В текстах Нового Завета учение о Страшном суде наиболее полно излагается в притче из Евангелия от Матфея (24–25-й главы). Эта притча стала основой для гимнографии триодной службы в Неделю о Страшном суде (другое название — Неделя мясопустная).

Гимнография службы складывается в византийской традиции в VIII–IX вв.⁶, а в XII веке переходит в русскую богослужебную практику, что отражено в певческих книгах Триодь постная и Стихирарь триодный не позднее XII века⁷. Сохранившиеся рукописи этого периода фиксируют 15 нотированных стихир и распеты тропари канона знаменного распева, среди которых уже представлены все те песнопения, которые в будущем станут основой музыкальной драматургии ДСС. При смене Студийского устава на Иерусалимский перестраивается состав и композиция службы Недели мясопустной. Все стихиры меняют свою литургическую функцию. Репертуар сокращается до 12 песнопений, три стихиры исчезают из данного чинопоследования. Среди них — стихира «Егда приидеши во славе», которая при смене уставов переходит в службу Великого Вторника, но позже появится в составе чинопоследования ДСС.

⁵ См.: *Философия: энцикл. словарь* / под ред. А. А. Ивина. Москва: Гардарики, 2006. 1072 с.

⁶ См. об этом: *Карабинов И. А.* Постная триодь: Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. Санкт-Петербург: тип. В. Д. Смирнова, 1910. 294 с.

⁷ См.: *Тутолмина С. Н.* Русские певческие Триоды древнейшей традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: [б. и.], 2004. 327 с.

Обычай совершения особого чинопоследования в Неделю мясопустную — Действа о Страшном суде — появляется в конце XV — начале XVI века, на волне эсхатологических ожиданий в преддверии 1492 года. Предположительно истоком Действа стали крестные ходы «встречи Второго Пришествия», которые совершались в Новгороде по инициативе архиепископа Геннадия⁸. Эти апокалиптические ожидания определили семантику ДСС, воплощающую идею осуществленной эсхатологии.

Этапы первоначального формирования Действа отражены в новгородских соборных Чиновниках [Голубцов 1899, 98, 149–165, 254], где каждый последующий памятник показывает динамику развития Действа, приобретающего все большую масштабность. Во второй половине XVI века обычай совершения ДСС переходит из Новгорода в Москву. На протяжении XVII столетия новгородская традиция Действа постепенно угасает, в то время как московская, связанная с богослужением в патриаршем Успенском соборе, активно развивается, формируя особую, московскую редакцию. Эта редакция зафиксирована в Чиновнике Московского Успенского собора 30-х гг. [Голубцов 1908, 83–85], книге выходов патриарха Никона 50-х гг. [Голубцов 1908, 242] и печатном Чиновнике Успенского собора 60-х гг. [Никольский 1885, 224–234] XVII века. Совершение Действа в 1655 году подробно изложено в записках Павла Алеппского, сына Антиохийского патриарха Макария III, который вместе с отцом посетил Москву [Павел Алеппский 1898, 40–44]. В последний раз Действо было совершено патриархом Адрианом в 1697 году.

В московской традиции ДСС начиналось в конце утрени Неделю мясопустной. После чтения канона из Успенского собора западными вратами выходил крестный ход, возглавляемый патриархом, который двигался к заранее подготовленному месту на Соборной площади. Там он соединялся с «царской» процессией, двигавшейся из Благовещенского собора⁹, и с шествием из Чудова монастыря. Само Действо включало исполнение стихир о Страшном суде, прокимна, чтение Паремий эсхатологического содержания, чтение Евангелия на четыре стороны света, освящение воды и умовение икон, окропление верующих святой водой и осенение крестом, сугубую ектению. Затем царь после особого обряда проводов

⁸ См. об этом: Романов Г. А. Городские крестные ходы XIV–XVI вв. (по материалам Москвы и Новгорода). дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.07 / Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. Москва: [б. и.], 1997. 214 с.

⁹ В «Выходах» патриарха Никона отражена особая практика ритуала ДСС, в которой царь присутствовал на утрени в Успенском соборе и шел к месту совершения Действа одновременно с патриаршей процессией и также вместе с ней возвращался в Успенский собор по завершении чина [Голубцов 1908, 242].

возвращался в Благовещенский собор, а основная процессия во главе с патриархом шла крестным ходом обратно в Успенский собор¹⁰.

К середине XVII века ДСС благодаря сложноорганизованной ритуальной и музыкальной драматургии становится максимально полным воплощением апокалиптической тематики в московской литургической традиции — иеротопическим проектом создания в центре Москвы пространства, наполненного ожиданием Второго Пришествия, перформативной и звучащей иконой Страшного суда, ежегодно воспроизводимой на территории Успенского собора и Соборной площади Московского Кремля. Иконография ритуала образует динамический диалог с композицией монументальной фрески Страшного суда на западной стене Успенского собора, многие элементы которой воплотились в драматургии московского Действа (ил. 1)¹¹.

Величественная фреска Страшного суда занимает большую часть западной стены Успенского собора. Изначальная роспись была создана в 1513 году, но в 1642–1643 гг. произошло ее поновление¹², которое совпало по времени с периодом расцвета и наибольшей пышности обрядового последования ДСС. Изображение на фреске отличает динамичность, особая насыщенность массовыми сценами. Страшный суд предстает на ней как вселенское, космологическое событие.

В процессе формирования единого иеротопического контекста ДСС важнейшую роль играет взаимосвязь изображений Страшного суда на фреске западной стены, чинопоследования и песнопений, звучащих во время Действа. Музыкальное содержание ДСС, сведения о котором нахо-

¹⁰ Подробная реконструкция и описание ритуала ДСС изложены в статье: Гаевская А. Н. Действо о Страшном суде по указаниям Чиновников Московского Успенского собора // Международная научно-практическая конференция «В начале славных дней» (к 350-летию юбилею Петра I): статьи и материалы. Псков: Логос, 2022. С. 67–116.

¹¹ В пространстве Успенского собора Московского Кремля XVII века присутствовали несколько изображений Второго Пришествия: икона «Страшный суд» XIV века (об иконе см.: [Антонова, Мнева 1963, 123], фреска Страшного суда на западной стене, икона «Апокалипсис» около 1500 года (об иконе см.: Качалова И. Я. Икона «Апокалипсис» в Успенском соборе Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия: Сб. статей. Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. Москва: Арт-Волхонка, 2011. С. 240–253) и роспись паперти с тем же сюжетом.

¹² Историю росписей см. в работах: Успенский А. И. История стенописи Успенского собора в Москве // Древности. Труды Имп. Московского археологического общества. Т. 19. Вып. 3. Москва: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. С. 47–70; Зонина О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. XVII век: сб. ст. / редкол.: В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин. Москва: Наука, 1964. С. 110–137; Качалова И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978–1979 гг. // Древнерусское искусство XIV–XV вв.: сб. ст. / отв. ред. О. И. Подобедова Москва: Наука, 1984. С. 267–282.



Ил. 1. Страшный суд. Фреска на западной стене Успенского собора Московского Кремля. 1515, 1642 гг.

Fig. 1. The Last Judgment. Fresco on the western wall of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. 1515, 1642

дятся в Чиновниках Успенского собора, систематизировано в представленной ниже таблице (*таблица 1*), где также указываются певческие книги XVII века, содержащие рассматриваемые песнопения.

Из представленной таблицы видно, что репертуар песнопений ДСС рассредоточен по разным певческим книгам, они фиксируются в Стихирарях постных, Обиходах, Демественниках. Вероятно, музыкальное наполнение Действа было полистилистическим: стихиры из Троицы представляли знаменную монодию или строчное многоголосие, а панегирические и доксологические песнопения, входящие в репертуар Демественника, — демественное многоголосие.

Рассмотрим подробно те драматургические принципы, которые объединяют в единое целое три основных компонента перформативной иконы: фреску, иконографию ритуала, музыкальное наполнение ДСС¹³.

¹³ Для исследования был использован музыкальный материал нотированных Стихирарей постных последней четверти XVII века, отражающих пореформенную редакцию текстов знаменного роспева [РГБ. Ф. 379. № 59], [РГБ. Ф. 379. № 60], [РГБ. Ф. 379. № 61], [РГБ. Ф. 272. № 306], [РГБ. Ф. 272. № 307].

Таблица 1. Репертуар песнопений Действа о Страшном суде

Table 1. Repertoire of chants of the Last Judgment Action

Обрядовое действие	Песнопение	Певческая книга
Патриарший Крестный ход из Успенского собора	1) многолетие патриарху 2) «Ис полла эти деспота» 3) «Тон деспотин» 4) 1-я стихира вечерни на «Господи, воззвах» в Неделю о Страшном суде «Егда приидеши Боже на землю» (глас 6)	Обиход, Демественник Демественник Демественник Триодный Стихирарь
Каждение патриархом всех участников ДСС во время пения стихир из Триоди	5) стихиры вечерни и утрени службы в Неделю мясопустную «Егда поставятся престоли» (глас 8) «Помышляю день он и час» (глас 6) «Увы мне, мрачная душе» (глас 8) «О кии час тогда, и день страшный» (глас 6) «Даниил пророк муж желанием быв» (глас 8) «Егда приидеши во славе» (глас 6)	Триодный Стихирарь
Исполнение Прокимна и чтение Апостола	6) прокимен «Велий господе наш и велия крепость Его и разума Его несть числа» 7) аллилуиа после чтения Апостола	Обиход, Демественник Обиход, Демественник
Чтение Евангелия на две или на четыре стороны	8) «Слава Тебе, Господи» 9) «Ис полла эти Деспота»	Обиход, Демественник
Водоосвящение и отирание святых икон освещенной водой	10) тропарь Кресту «Спаси, Господи, люди Твоя» (глас 1)	Обиход, Демественник
Осенение крестом народа на четыре стороны света	11) «Господи, помилуй», заключительное, трижды 12) «Честнейшую херувим»	Обиход, Демественник
Возвращение патриаршего крестного хода в Успенский собор	13) Стихира «Владычице, прими молитву раб твоих» (глас 8)	Обиход

1. Символ Креста и центричность композиции фрески, ритуального чинопоследования и музыкальной драматургии ДСС

Фреску Страшного суда отличает необычная плотность, насыщенность многофигурными сценами, распределенными по трем горизонтальным регистрам. В верхнем регистре — ангелы, окружающие сидящих апостолов, в среднем регистре — шествие праведников и грешников на суд, в нижнем — процессия праведников, входящих в рай, святые в райских палатах. Отсутствие просветов фона между фигурами, разнообразие поз, жестов, движений придают этим сценам динамику, характерную для большого скопления людей. Многофигурные сцены контрастируют с изображениями Новозаветной Троицы, Этимасии, креста, Спасителя в мандорле, Богородицы в раю, отделенных от остальной композиции свободным пространством. В указанном противопоставлении отразилось то, что Е. Н. Трубецкой называет действенным соприкосновением двух миров в русской иконе: «...С одной стороны, потусторонний вечный покой; с другой стороны, страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование» [Трубецкой 1916, 5].

Однако композиционным центром росписи оказывается изображение Этимасии — Престола уготованного, ожидающего Второго Пришествия, с воздвигнутым Крестом и орудиями Страстей. В иконографии Страшного суда Этимасия может находиться в левом верхнем углу или в центре изображения. В Успенском соборе Крест на престоле расположен точно по центру всей композиции, акцентно выделяясь из общего полотна.

Контраст толпы и свободного пространства, противопоставление массового собрания людей и отделенного от него сакрального центра присутствует и в ритуале ДСС. С одной стороны — масштабная массовая процессия, в котором принимали участие клирики Успенского, Благовещенского, Архангельского соборов, Чудова монастыря [Голубцов 1908, 83–84, 242], царь и бояре со свитой, представители иностранных посольств и множество простых верующих [Павел Алеппский 1898, 44]. С другой стороны — крест, Евангелие, икона Страшного суда, чаша со святой водой, поставленные на престоле в особом, заранее подготовленном месте, покрытом ковром и отделенном от основной массы участников Действа. Это священное место, в котором находятся самые значимые, ключевые для содержания Чина литургические предметы, представляет собой эсхатологическое пространство совершающегося Страшного суда,

тот всемирный сакральный центр, Престол Судии, вокруг которого собираются «все народы» в момент Второго Пришествия.

Особая семантика креста проявляется и в ритуальной составляющей чинопоследования, в котором «пространственная матрица» четыре раза крестообразно освящается. Во-первых, в самом начале Действа, когда патриарх кадит собравшихся на четыре стороны. Во-вторых, семантика крестообразного освящения Вселенной проявляется во время чтения Евангелия о Страшном суде, совершаемого следующим образом: каждая строка прочитывалась четыре раза патриархом, архидьяконом, ключарем Успенского собора, дьяконом, соответственно, на четыре стороны света — запад, восток, север и юг. Далее, после освящения воды, патриарх кропил собравшийся народ по сторонам света, а перед возвращением в Успенский собор таким же образом осеял крестом всех присутствующих.

В музыкальной драматургии ДСС также отражен принцип контраста массовости, многолюдного собрания людей и сакрального центра. В кульминационный момент чинопоследования, когда происходит освящение святой воды и омовение иконы Страшного суда, тропарь Кресту «Спаси Господи люди Твоя» исполняет не только хор, но и все участники Действа — патриарх, царь, певчие, клирики, простой народ. В этот момент все объединялись в славлении креста и молитве о спасении царя, государства, всех верующих, а через умовение святых икон к молящимся символическим образом присоединялась Богородица и святые (пример 1):

Пример 1. Тропарь Кресту «Спаси, Господи, люди Твоя» 1-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379, № 18. 1676–1682 гг. Л. 100]

Example 1. Troparion to the Cross “Save, O Lord, Thy people” according to the manuscript [RSL, F. 379, № 18. 1676–1682. L 100]

Спа - си го - сподни
лю - ди тво - я и бла - го - сло - ви

ДО - СТО - А - НИ - Е ЧТВО - Е ПО - БЪК - ДЫ

БЛА - ГО - ВЪК - РНО - МЪ ЦА - РЮ НА - ШЕ - МЪ ,А,Е - О

- ДО -

- РЪ НА СО - ПРО - ЧНЪК - НЫ - А ДА -

- РЪИ И ЧТВО - Е СОХ - РА - НА - А

КРЕЕ - ЧОМЪ ЧТВО - НМЪ ЖИ - ТЕЛЪ - СЧТВО

В музыкальном тексте тропаря с помощью музыкальных эмфазисов — трех пространных роспевов фит *поводной* [Бражников, Ф1-2/2] (повторяется дважды) и *кудрявой* [Бражников, Ф1-1/1] на словах «Господи», на имени царя (в нашем примере — Феодора) и на слове «сохраняя» — акцентируется роль государя, который ведет свой народ к спасению. В этом отразились византийские традиции имперской богослужебной символики, что отличает московскую традицию ДСС от новгородской. В Москве прославление монарха становится манифестацией церковной и государственной идеологии. Священная фигура царя занимает особое место в Действе: в ритуал включается отдельный царский крестный ход, появляется обряд встречи государя и отход государя от Действа.

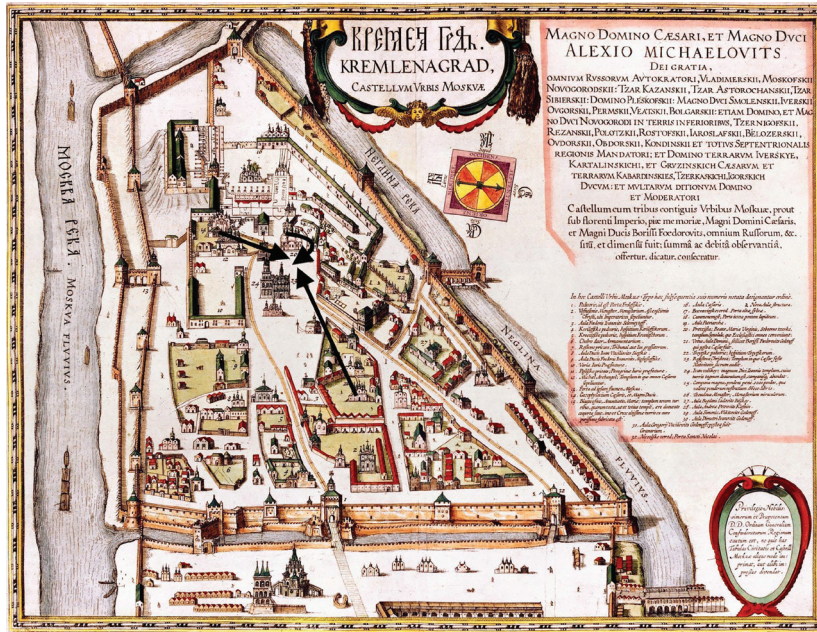
Таким образом, в музыкальной драматургии Действа кульминационным песнопением оказывается именно тропарь Кресту, визуальным «воплощением» которого является напрестольный крест, лежащий в центре выделенного, сакрализованного пространства ДСС. При этом способ исполнения тропаря максимально подчеркивает массовость собрания людей, окружающих центр действа. В этот момент разрушается контраст «пространства толпы» и «пространства вечности», соприкасаются два мира — реальный и эсхатологический.

2. Семантика процессии в ритуале, композиции фрески и в музыкальном оформлении ДСС

Процессионность лежит в основе ритуала ДСС. По указаниям Чиновников, Действо начиналось с движения трех масштабных шествий к Соборной площади (ил. 2):

И тако государь святѣйшій патриархъ пошел с своего мѣста со кресты, а иконы несли меншіе на уготованное мѣсто на воспоминаніе страшнаго суда <...> і идучи пѣли 1-ю стихѣру страшнаго суда, <...> и идут с хоругвью с болшую да с другой ис Чудова [Голубцов, 1908, 83], и потомъ пришед государь царь от Благовѣщення <...> и начнет знаменатися къ евангеліямъ и к образу Страшнаго суда и к инымъ чудотворнымъ иконамъ, и станет на своемъ мѣсте [Голубцов, 1908, 242].

Двигаясь из Успенского собора к месту совершения ДСС, ее участники в ходе процессии символически перемещаются не только в пространстве, но и во времени, от реального, «сегодняшнего дня» молящихся к трансцендентному пространству, в котором отсутствует само понятие времени. Шествие движется к приготовленному месту за алтарем Успенского собора, где, после остановки процессии, происходит символическое по своей сути ритуальное «воспроизведение» Страшного суда, центр драматургии Действа. В этот момент в чинопоследовании сочетается обращение к времени ветхозаветному (чтение пророчеств Иоила, Исаии, Даниила) и евангельскому (чтение притчи о Страшном суде), а также к времени Второго Пришествия, описанному в этих чтениях и триодных песнопениях, и молитвы о сегодняшнем благополучии царя, государства и всех верующих. В этом сочетании отражается эсхатологическое совмещение «земного» времени и «небесной» вечности.



Ил. 2. Г. Герритс. План Московского Кремля. Начало 1600-х гг.
Стрелками показано направление движения трех крестных ходов

Fig. 2. G. Gerrits. The plan of the Moscow Kremlin ("Kremlenagrad"). The beginning of the 1600s. The arrows show the direction of movement of the three processions

Процессионность в композиции фрески представлена тремя шествиями: праведников по правую руку от Христа и грешников слева от Спасителя в среднем регистре и — шествие святых в рай в нижнем регистре. Эти изображения отличает особая динамичность фигур, выраженная в разворотах, положении ног, руках, воздетых в молитвенном жесте. Каждая фигура исполнена экспрессией целеустремленного движения, как в пространстве, так и во времени. Категория вечности в композиции фрески реализуется в медальонах верхнего регистра, по сторонам от окна, где в окружении облаков изображена Троица в иконографическом варианте «Сопрестоліе» и сцена благословения Богом Отцом Бога Сына и ниспослания Его в мир. В этих сюжетах — вечное таинство общения лиц Святой Троицы, явление Логоса, изображение «домостроительства», изначального попечения Бога о судьбах мира и человечества от начала творения до Страшного суда. Как и в чинопоследовании ДСС,

во фреске представлено и ветхозаветное время (образы Адама и Евы, сюжет «видение пророка Даниила»), и новозаветное (предстояние Богородицы и Иоанна Предтечи), и вечное пребывание праведников в раю. Земное, конечное время визуально не представлено в композиции фрески, однако оно подразумевается в восприятии зрителя как участника чинопоследования.

В музыкально-поэтическом наполнении чина идея процессионности воплощена в первой стихире Действа «Егда хочещи приити», которая исполнялась во время выхода патриаршего крестного хода на утрени (после канона) из Успенского собора, к специально подготовленному месту за алтарем храма. Фактически эта стихира была связующей нитью, соединяющей внутреннее пространство собора, монументальную фреску о Страшном суде со всем последующим Действом. Звучание песнопения раздвигает, расширяет эсхатологическое наполнение пространства, которое уже сложилось внутри Успенского собора во время совершения вечерни и утрени, выводит его за пределы храма на территорию Кремля. Очевидно, что первое песнопение выполняет особую функцию в чинопоследовании ДСС, в нем собираются важнейшие смыслообразующие идеи, которые потом полномасштабно реализуются в драматургии Действа, поэтому оно требует особого внимания.

Представим эту стихиру в нашей расшифровке по рукописи последней четверти XVII века (*пример 2*):

Пример 2. Стихира «Егда хочещи приити» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 7]

Example 2. Sticheron “Egda hoscheshi priiti” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 7]

вг - да хоще - ши при - и - го - тко - ри - ти

СЪДЪ ПРА - БЕД-НЫИ СЪ - ДИ - Е

ПРА - БЕД - НЪИ - ШИИ НА ПРЕ - СТО - ЛЪ СЛА - БЫ

ЧТО - Е - Ѧ СЪ - ДЪ СЪ - КА СОГ - НЕН - НА - Ѧ ПРЪДЪ ЧТО - Е

СЪ - ДИ - ДИ - ЦЕ ОУ - ЖА - СА - Ю - ЦА - Ѧ

БЛЕ - ЧЕТЪ ВЪСЪХЪ ПРЪД - СТО - Ѧ - ЦИМЪ ЧЕ - БЕ

НЕ - БЕ - БНЫМЪИИ - ЛМЪ ЧЕ - ЛО - ВЪ - КОМЪ ЖЕ

СЪ - ДИ - МЫМЪ СЪТРА - ХОМЪ ІА - КО - ЖЕ КОЖ -

СЪ - ДИ - МЫМЪ СЪТРА - ХОМЪ ІА - КО - ЖЕ КОЖ -

(Окончание примера 2 см. на след. стр.)

Пример 2 (окончание):

ДО - ГО - ДА - А - ЛА
 ЧТОГДА НАСЯ ПО - ЦИДН
 И ЧА - СТИ ХРИ - СТЕ СПО -
 ДО - БИ СПА - Е - МЫХЪ ІА - КІО БЛА - ГО - ОУ - ГРО -
 - БЕНЪ
 БЕ - РО - Ю МО - АНН ТА

В первой фразе поэтического текста «Егда хочещи приити сотвори-ти суд праведный» ключевым словом является глагол «приити», в кото-ром выражена идея Второго Пришествия в том виде, в каком его рисует в своих творениях св. Ефрем Сирийн — величественное шествие Судии

на суд¹⁴. Роспевщик выделяет ключевое слово «прийти» ярким мелодическим оборотом — *большой кулизмой*. Каждая музыкальная строка этой фразы заканчивается вокализирующими роспевами (*большая кулизма, стрельностатейный оборот, площадка*), благодаря которым встречный ритм роспева раздвигает границы поэтических колонов, оттягивает наступление кадансовой остановки, что можно интерпретировать как музыкальное отражение идеи неуклонного движения, процессионности (*пример 3*):

Пример 3. Стихира «Егда хочещи приити» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 7]. Фрагмент 1

Example 3. Sticheron “Egda hoscheshi priiti” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 7]. Fragment 1

Ег - да хо - щие - ши при - и - ти
 ти бо - гво - си - ни
 ед - ний

На словах «река огненная пред Твое судилище ужасающая влечет всех» нет вокализирующих роспевов, однако благодаря завершению каждого поэтического колона попевками, не имеющими устойчивого кадансирования (*переволока, скачек*), происходит их соединение в одну большую

¹⁴ Сюжет представлен в «Слове о всеобщем Воскресении, о покаянии и любви, о Втором Пришествии Господа нашего Иисуса Христа» [Ефрем Сирин 1993, 216], «Слове на Пришествие Господне, на скончание мира и на пришествие антихристово» [Ефрем Сирин 1993, 235], «Слове о втором пришествии Господа нашего Иисуса Христа» [Ефрем Сирин 1993, 250].

музыкальную строку (в отличие от предшествующего фрагмента, где музыкальные строки состояли из двух-трех слов).

Таким образом, двумя разными художественными приемами (вокализирующим роспевом в кадансах и соединением колонов в одну большую строку) роспевщик достигает одной цели — отсутствия дробления песнопения на короткие музыкальные строки, что оказывается интонационным отображением текучего, безостановочного движения. Шествие большого количества людей со свечами и лампадами в руках к месту совершения ДСС вызывает ассоциации с огненной рекой, влекущей всех на Суд, о которой поется в стихире (пример 4):

Пример 4. Стихиря «Егда хочещи приити» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 7]. Фрагмент 2

Example 4. Sticheron “Egda hoscheshi priiti” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 7]. Fragment 2

Таким образом, процессионность самого ДСС и соответствующие мотивы фрески получают музыкальное воплощение в художественной структуре песнопения.

В рассматриваемой стихире, которая исполняется во время шествия к месту совершения ДСС, музыкально-поэтическими средствами также ярко выражен временной сдвиг, важный для ритуальной драматургии чина. В первом разделе песнопения, со слов «Егда хочещи приити сотворити суд праведный, Судие праведнейший», описывается момент перехода к событиям начала Страшного суда. А в заключительном вокальном разделе, который начинается со слов «тогда и нас пощади», происходит возвращение в настоящее время, актуальное для молящихся. Сопряжение двух времен имеет формообразующую функцию в стихире,

а маркером — разделителем формы является оппозиция слов «егда» — «тогда». В музыкальном тексте песнопения образ перехода от реального времени к эсхатологическому будущему создается с помощью мутационного сдвига звукоряда в роспеве лица *большая кулизма* на синтагме «егда приидиши» в первой строке стихир (пример 5):

Пример 5. Стихира «Егда хочещи приити» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 7]. Фрагмент 3

Example 5. Sticheron “Egda hoscheshi priiti” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 7]. Fragment 3

Большая кулизма с мутацией предваряет начало второго раздела песнопения, создавая образ обратного временного сдвига, возврата к сегодняшнему дню перед словами «тогда и нас пощади» (пример 6):

Пример 6. Стихира «Егда хочещи приити» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 7]. Фрагмент 4

Example 6. Sticheron “Egda hoscheshi priiti” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 7]. Fragment 4

В рассматриваемой стихире «Егда хочеш приити» подробно раскрываются различные аспекты семантики образа Страшного суда. Упоминание о суде появляется в песнопении четыре раза, каждый раз наполняясь новым смыслом: «сотворити суд праведный» (суд как событие — Второе пришествие), «судие праведнейший» (сам Судия — Спаситель), «пред твоє судилище» (судилище как место, пространство), «человеком судимым страхом» (частный суд над каждым человеком). Отметим, что все они проиллюстрированы во фреске. Роспевщик избегает традиционной музыкальной повторности на этих словах, каждый раз они озвучены разными интонационными формулами восьмого гласа, что подчеркивает их семантическую разницу.

Музыкальная кульминация песнопения звучит во втором, вокативном разделе музыкально-поэтического текста, она связана не с описанием суда, а с идеей Божественного милосердия. Вокативный раздел довольно краток по объему поэтического текста, но внутрислоговые роспевы двух фит уравнивают его по протяженности звучащего материала с первым. Первая фита появляется на словах «нас пощади» [Бражников, Фб-63/5], а вторая — «яко благоутробен» [Бражников, Фб-7/97] (примеры 7, 8):

Пример 7. Стихиря «Егда хочеш приити» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 7]. Фрагмент 5

Example 7. Sticheron “Egda hoscheshi priiti” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 7]. Fragment 5

The image shows a musical score for a fragment of a Sticheron. It consists of three staves of music in G major. The first staff contains the lyrics "тогда нас пощади" (toгда нас по-щади) and is marked with various musical notations above it, including a fermata over the first note, a 3/4 time signature, and several slurs and accents. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and note values.

Пример 8. Стихира «Егда хощеша приити» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 7]. Фрагмент 6

Example 8. Sticheron “Egda hoscheshi priiti” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 7]. Fragment 6

Я-КО БЛАГО - ОУ-ТРО -

- БИЖ

Роспев двух фит не контрастен друг другу, их объединяет общее кадансовое завершение. Первая фита с более кратким и сдержанным роспевом выполняет роль подготовки кульминации. Вторая фита — более протяженная, с развернутым роспевом, который характеризуется подъемом мелодической волны к самой высокой точке всего песнопения — высоте «мало повыше с хохлом», а затем постепенным нисходящим движением, основанном на опевании опорных звуков «повыше», затем «строка» и наконец, «низко».

Таким образом, кульминацией песнопения становятся слова о надежде, милости, прощении грехов. Заключение первого песнопения Действа предвосхищает итог всей драматургии ДСС, эта тема максимально раскрывается в последнем песнопении «Владычице, прими молитву раб Твоих и избави ны от всякия нужды и печали» (исполнялось во время возвращения процессии в Успенский собор). В целостной драматургии Действа стихиры «Егда хощеша приити» выполняет особую, экспозиционную функцию. В ней заявлены важнейшие темы, которые затем будут подробно раскрыты в песнопениях и ритуале чинопоследования: процессионность, сопоставление литургического и реального времени, категории суда и милосердия.

3. Бинарность иконографической композиции фрески и ее отражение в песнопениях ДСС

Для иконографии Страшного суда характерна дихотомия — четкое разделение на правую и левую части композиции по правую и левую руку Вседержителя-Судии. Это разделение отражает основную оппозицию евангельской притчи о Страшном суде — отделение праведников-«овец» от грешников-«козлищ».

В драматургии Действа представлена музыкальная композиция из шести стихир эсхатологического содержания, которые связаны с сюжетами, представленными на левой стороне фрески Успенского собора, и представляют музыкально-поэтическое истолкование каждого из них. Эти шесть стихир исполнялись подряд после того, как все участники Действа собирались в приготовленном месте за алтарем Успенского собора. Во время пения стихир патриарх, а за ним митрополиты и епископы, кадили иконы, евангелия, царя, бояр, священников, клириков и весь народ. В Чиновниках Успенского собора тексты этих стихир выписывались полностью, что свидетельствует об их значимости. С древнейших времен они фиксировались в нотированных Триодях, но были рассредоточены и не составляли целостного последования. Именно для Действа и была составлена эта особая композиция, имеющая явную параллель с иконографией фрески Страшного суда. В ее состав входят песнопения:

- 1) «Егда поставятся престоли» (славник на «Господи, воззвах» службы в Недедю о Страшном суде, глас 8);
- 2) «Помышляю день он и час» (первая стихира на хвалитех службы в Неделю о Страшном суде, глас 6);
- 3) «Увы мне, мрачная душе» (славник на стиховне службы в Неделю о Страшном суде, глас 8);
- 4) «О кий час тогда, и день страшный» (вторая стихира на хвалитех службы в Неделю о Страшном суде, глас 6);
- 5) «Даниил пророк муж желанием быв» (славник на хвалитех службы в Неделю о Страшном суде, глас 8);
- 6) «Егда приидеши во славе» (вторая стихира на стиховне из службы Великого Вторника, глас 6).

Во всем цикле выдерживается строгое чередование шестого и восьмого гласов, что на уровне музыкальной драматургии отражает идею бинарности, которая ярко продемонстрирована в композиции фрески. Выбор именно шестого и восьмого гласов для цикла обусловлен их музы-

кальным обликом — богатством интонационных формул, попевок, лиц, фит при достаточно ярком интонационном контрасте этих двух гласов. В то же время песнопения одного гласа объединяются на расстоянии одинаковыми мелодическими оборотами: в каждом из трех таких песнопений совпадают начальные и конечные интонационные обороты, а также ряд попевок и фитных оборотов.

Содержание первой стихиры «Егда поставятся престолы и разгнутся книги» связано с изображением Христа Судии на престоле. На фреске Христос благословляет праведников правой рукой, а в левой руке держит меч, направленный на грешников. Гимнографический текст стихир акцентирует внимание на данной оппозиции. Фраза «егда же услышим/зовуща Его/благословенные отца/во царствии си» обращена к праведникам, стоящим одесную Судии, а последующие слова «грешники же/отосылаеми в муку/и кто стерпит/страшного онога ответа» — к грешникам, стоящим ошуюю. В роспеве это противопоставление выражено регистровым сдвигом, сменой высокого и низкого согласий, а также яркой кульминацией в роспеве фиты *двоечельной* на словах, предваряющих прямую речь Судии: «зовуща его»¹⁵ (пример 9):

Пример 9. Стихира «Егда поставятся престолы» 8-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 11]. Фрагмент

Example 9. Sticheron “Egda postavyatsya prestoly” of the 8th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L 11]. Fragment

ЕГ - ДА ЖЕ ОУ - СЛЫШН - МЯ ЗО - ВЪ - ЦА Е - ГО

(Окончание примера 9 см. на след. стр.)

¹⁵ Для расшифровки были использованы нотированные Стихирари постные последней четверти XVII — начала XVIII века [РГБ. Ф. 379. № 59. Л. 11], [РГБ. Ф. 379. № 60. Л. 11], [РГБ. Ф. 37. № 152. Л. 100], [РГБ. Ф. 210. № 13. Л. 11].

Пример 9 (окончание):

БЛАГОСЛОВЕННЫ АЩЕ
ЦА ЦАРСТВО
ГРЪКШНИИ ЖЕ ШЫЛАЮЩА КЪ

Вторая стихира «Помышляю день оный» имеет общее содержание со сценами левой части фрески, связанными с описанием апокалиптических событий. Элемент фрески, изображающий ангелов с трубами, свивающими в свиток небо, отражен в поэтическом тексте стихир: «тогда труба возшумит вельми». Музыкальной кульминацией стихирой является именно звучание ангельской трубы, выраженное ярким фитным роспевом на соответствующих словах¹⁶ (пример 10):

Пример 10. Стихира «Помышляю день оный» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 10]. Фрагмент

Example 10. Sticheron “Pomyshlyayu den' ony” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 10]. Fragment

ТОГДА ТРЪБА ВОЗШУМЪ ВЕЛЬМИ

¹⁶ Для расшифровки были использованы нотированные постные Стихирари последней четверти XVII [РГБ. Ф. 379. № 59, л.12 об.], [РГБ. Ф. 379. № 60, л.10 об.], [РГБ. Ф. 379. № 61, л.16 об.]



Стихиря «Увы мне мрачная душе» — лирический центр всего цикла, голос кающегося человека, идущего к Спасителю на суд, одного из процессии, изображенной на фреске. Поэтический текст стихирь представляет собой скорбный внутренний монолог. Это подчеркнуто в роспеве: песнопение содержит самое большое количество фитных и лицевых роспевов, многие из которых имеют нисходящую мутацию. Встречный ритм внутрислоговых роспевов, останавливающих развитие поэтического текста, помогает молящимся обратить слова песнопения к самому себе, погрузиться в молитвенное размышление.

В словах стихирь «О кий час тогда и день страшен» отображена уже вся масштабная процессия, находящаяся слева от Судии: «царие и князи, раби и свободнии, богатии и нищии». Два музыкальных эмфазиса стихирь, выраженные лицевыми оборотами на словах «о час тогда и день страшен» и «о кий страх тогда», передают состояние трепета и ужаса этих людей, ожидающих Страшного суда¹⁷ (примеры 11, 12):

Пример 11. Стихиря «О кий час тогда и день страшен» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 11]. Фрагмент 1

Example 11. Sticheron "O kiy chas togda i den' strashen" of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 11]. Fragment 1

О - ки - й час то - гда и де - нь

стра - шный

¹⁷ Для расшифровки были использованы нотированные Стихирари постные последней четверти XVII [РГБ. Ф. 379. № 59. Л. 13], [РГБ. Ф. 379. № 60. Л. 11], [РГБ. Ф. 379. № 61. Л. 16].

Пример 12. Стихира «О кий час тогда и день страшен» 6-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 11]. Фрагмент 2

Example 12. Sticheron “O kiy chas togda i den’ strashen” of the 6th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 11]. Fragment 2



Поэтический текст стихиры «Даниил пророк муж желаний быв», состоит из двух разделов, первый из которых основан на аллюзиях из ветхозаветного текста пророчества Даниила, а второй представляет собой призыв к покаянию и содержит яркий образ геены огненной «да не во огонь отсылаема растаяшия». Этот образ подчеркнут в роспеве выходом в высокий регистр, что образует музыкальную кульминацию стихиры. Сочетание рядоположенных образов пророка Даниила и огня геенского, присутствующего и в текстах его пророчества, отражено в иконографической композиции фрески: сцена «Ангел пророчествует Даниилу» находится в нижней части правой стороны западной стены, непосредственно над изображением адского огня¹⁸ (*пример 13*):

Пример 13. Стихира «Даниил пророк муж желаний быв» 8-го гласа по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 60. Послед. четв. XVII в. Л. 11]. Фрагмент

Example 13 Sticheron “Daniil prorok muzh zhelaniiy byv” of the 8th mode according to the manuscript [RSL. F. 379. № 60. The last quarter of the XVII century. L. 11]. Fragment



¹⁸ Для расшифровки были использованы нотированные Стихирари постные последней четверти XVII [РГБ. Ф. 379. № 59. Л. 13 об.], [РГБ. Ф. 379. № 60. Л. 11 об.], [РГБ. Ф. 379. № 61. Л. 17].

Таким образом, цикл шести триодных стихир эсхатологического содержания в Действе образует звучащее, эмоционально наполненное перформативное изображение левой стороны фрески.

Правая часть композиции фрески отражает райскую тематику, в которой важное значение имеет образ Богородицы. Пресвятая Дева изображена в двух сценах: в верхнем регистре (в деисусе — сцене моления за мир) и в нижнем регистре, сидящей на престоле в раю. В завершении Действа о Страшном суде также дважды звучат песнопения, посвященные Богородице. Первое — краткое хвалительное песнопение «Честнейшую Херувим», которое маркировало ритуал «отхода царя от Действа». Его можно соотнести с изображением Богородицы на престоле в раю, что связано со славительным характером песнопения, а также с царской семантикой изображения Богородицы на троне. Данные Чиновников Успенского собора не содержат никаких сведений о том, как пелось это песнопение. Исполнительские указания для этого текста содержатся в Чиновнике Новгородского Софийского собора [Никольский 1885, 235], где отмечено, что «Честнейшую» поют поддьяки, особым образом «став на средую», то есть встав посередине, напротив святителя, что напоминает амвонное демественное пение поддьяков на литургии. Известно, что песнопение «Честнейшую Херувим» фиксировалось в певческой книге Демественник и входило в репертуар демественного многоголосия¹⁹. Можно предположить, что во время отхода царя от ДСС данное песнопение исполнялось в этом ярком и торжественном музыкальном стиле.

Второе песнопение Действа, посвященное Богородице, — пространный вокатив «Владычице, приими молитву раб твоих» завершает чиновное последование. Так называемая «Владычице большая» звучит во время возвращения патриаршего крестного хода в Успенский собор. Это песнопение по содержанию близко иконографии Богородицы в деисусной композиции левого верхнего регистра фрески, где изображено множество людей, воздевающих руки в молитве к Ней. Полный текст песнопения «Владычице, приими молитву раб твоих» написан вязью над парадным южным порталом Успенского собора, через который, предположительно, возвращались в Успенский собор участники ДСС. Данное богородичное песнопение, не входящее в триодную службу Недели мясопустной, тем не менее, является важным завершением эсхатологической семантики ДСС. Эта семантика раскрывается в толковании на евангельскую притчу

¹⁹ См. об этом: Смирнова Е. А. Раннее русское многоголосие: история, репертуар, многоголосность: на материале певческих книг Демественник и Обиход: учебное пособие. Санкт-Петербург: Скифия-Принт, 2017. 94 с.

о Страшном суде, согласно которому Богородица будет открывать врата райа праведникам. Символическим образом это толкование отражено в ритуале ДСС. После «совершения» Страшного суда процессия возвращается в церковь — образ Царства Небесного и входит под своды собора при пении богородичного песнопения. По контрасту с многоголосным звучанием «Честнейшей» «Владычица большая» исполнялась в стиле знаменного роспева 8-го гласа, что сближает ее со звучанием шести триодных стихир эсхатологического цикла.

Таким образом, песнопения, посвященные Богородице, озвучивают правую, райскую сторону фрески так же, как эсхатологические песнопения озвучивали левую. Музыкальная драматургия ДСС отражает сюжетные элементы фрески, группируя песнопения, относящиеся к ее левой стороне, в начало чинопоследования, а песнопения, озвучивающие правую, райскую тематику — в конце. Тем самым выявляется идея бинарности фресковой композиции.

Фреска Страшного суда наполнена звучанием. Это и глас ангельских труб (в Действе его аналогом можно считать звон колокола), и надписи на раскрытых свитках (которые озвучиваются в евангельских и паремийных чтениях Действа), и молитвы праведников, воздевающих руки к Спасителю (звучат в доксологических песнопениях Действа, например, «Спаси, Господи, люди Твоя»), и плач, крики грешников в аду (звучат в стихирах о Страшном суде, например, «Плачу и рыдаю егда в чувства прииму ад кромешный»), и моление Богоматери к Сыну в Деисусной композиции (которое проявлено в богородичне «Владычице, приими»). А также естественные звуки шагов, шум многолюдной процессии, безмолвные диалоги людей внутри шествия, изображенные на иконе и фреске. Во время Действа звуки «сходят с полотна» и наполняют собой внехрамовое пространство Московского Кремля.

Таким образом, музыкальная драматургия Действа о Страшном суде играет решающую роль в создании пространственной иконы. Именно в песнопениях ярко и эмоционально раскрывается эсхатологическая, панигирическая и доксологическая семантика Действа. Повышенное эмоциональное воздействие песнопений, исполненных одним из лучших хоровых коллективов Московского царства — хором патриарших певчих дьяков и поддьяков совместно с хором клириков Успенского собора, — создавало яркое эмоциональное восприятие религиозных образов, усиливало их убедительность и делало их формой объективного духовного опыта.

Список источников

- [1] Антонова, Мнева 1963 — Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации: [в 2 т.] / Гос. Третьяковская галерея. Т. I. Москва: Искусство, 1963. 394 с.
- [2] Голубцов 1899 — Чиновник Новгородского Софийского собора / предисл. и указ. сост. А. П. Голубцов. Москва: Унив. тип., 1899. 270 с.
- [3] Голубцов 1908 — Голубцов А. П. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона / с предисл. и указ. проф. А. П. Голубцова. Москва: Синод. тип., 1908. 312 с.
- [4] Ефрем Сирин 1993 — Ефрем Сирин. Творения: в 8 т. Т. 2. Москва: Отчий дом, 1993. 430 с.
- [5] Лидов 2006 — Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской. // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Москва: Индрик, 2006. С. 325–348.
- [6] Никольский 1885 — Никольский К. Т. О службах Русской Церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. Санкт-Петербург: Тип. т-ва «Общественная Польза», 1885. 411 с.
- [7] Остащенко 1998 — Остащенко Е. Я. Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблемы стиля последних десятилетий XIV в. // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.: сборник статей / отв. ред. Г. В. Попов. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1998. С. 246–270.
- [8] Павел Алеппский 1898 — Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским (по рукописи Московского главного архива М-ва иностранных дел). / пер. с араб. Г. Муркоса. Вып. 3. Кн. 7. Москва: Общество истории и древностей российских при Московском ун-те, 1898. 207 с.
- [9] Сазонова 2016 — Сазонова Н. И. Действо о Страшном суде в православном богослужении России в XVIII в.: к проблеме типологических характеристик богослужебного // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. Вып. 4 (10). С. 53–65.
- [10] Трубецкой 1916 — Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи. Москва: Путь, 1916. 32 с.
- [11] Флайер 2011 — Флайер М. Образ государя в московском обряде Вербного Воскресенья // Пространственные иконы. Перфомативное в Византии и Древней Руси: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2011. С. 534–562.

References

- [1] Antonova, Valentina I. & Mneva, Nadezhda E. (1963). *Katalog drevnerusskoy zhivopisi XI — nachala XVIII vv. Opyt istoriko-khudozhestvennoy klassifikatsii* [Catalogue of ancient Russian painting of the XI — early XVIII centuries. The experience of historical and artistic classification]: [in 2 volumes] / State Tretyakov Gallery. Vol. I. Moscow : Iskusstvo, 394 p. (in Russian).

- [2] Golubtsov, Alexander P. (1899). *Chinovnik Novgorodskogo Sofiyskogo sobora* [*The Official of the Novgorod St. Sophia Cathedral*], preface and index by Alexander P. Golubtsov. Moscow: Univ. tip., 270 p. (in Russian).
- [3] Golubtsov, Alexander P. (1908). *Chinovniki Moskovskogo Uspenskogo sobora i vykhody patriarkha Nikona* [*Officials of the Moscow Assumption Cathedral and the exits of Patriarch Nikon*], with preface and index by professor Alexander P. Golubtsov. Moscow: Synod. tip., 312 p. (in Russian).
- [4] Efrem Sirin (1993). *Tvoreniya* [*Creations*]: in 8 vol. Vol. 2. Moscow: Otchiy dom, 430 p. (in Russian).
- [5] Lidov, Alexey M. (2006). “Prostranstvennye ikony. Chudotvornoe deystvo s Odigitriey Konstantinopolskoy” [“Spatial icons. Miraculous action with the Hodigitria of Constantinople”]. In *Ierotopiya. Sozdanie sakral’nykh prostranstv v Vizantii i Drevney Rusi* [*Hierotopia. Creation of sacred spaces in Byzantium and Ancient Russia*]. Moscow: Indrik, pp. 325–348 (in Russian).
- [6] Nikolsky, Konstantin T. (1885). *O sluzhbach Russkoy Tserkvi, byvshikh v prezhnikh pechatnykh bogosluzhebnykh knigakh* [*About the services of the Russian Church, which were in the previous printed liturgical books*]. St. Petersburg: Tip. t-va “Obshchestvennaya pol’za”, 411 p. (in Russian).
- [7] Ostashenko, Elena Ya. (1998). “Ikona ‘Strashnyy sud’ iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya i problemy stilya poslednykh desyatiletiiy XIV v.” [“The icon ‘The Last Judgment’ from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin and the problems of style of the last decades of the XIV century”]. In *Drevnerusskoe iskusstvo. Sergiy Radonezhskiy i khudozhestvennaya kul’tura Moskvy XIV–XV vv.* [*Old Russian Art. Sergius of Radonezh and the artistic culture of Moscow of the XIV–XV centuries*]: collection of articles, ed. by Georgiy V. Popov. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, pp. 246–270 (in Russian).
- [8] Paul of Aleppo (1898). *Puteshestvie Antiokhiyskogo Patriarkha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arkhidiakonom Pavlom Aleppskim (po rukopisi Moskovskogo glavnogo arkhiva M-va inostrannykh del)* [*The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the half of the XVII century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo (according to the manuscript of the Moscow Main Archive of the Ministry of Foreign Affairs)*], trans. from the Arabian by Grigory A. Murkosa. Issue 3. Book 7. Moscow: Obshchestvo istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom un-te, 207 p. (in Russian).
- [9] Sazonova, Nataliya I. (2016). “Deystvo o Strashnom sude v pravoslavnom bogosluzhenii Rossii v XVIII v.: k probleme tipologicheskikh kharakteristik” [“The Action about the Last Judgment in the Orthodox Divine Liturgy in Russia in the 18th century: to the problem of typological characteristics of the liturgical”]. In *ИПАЭНМА. Problemy vizual’noy semiotiki: nauchnyy zhurnal* [*ИПАЭНМА. Journal of visual semiotics: scientific journal*], vol. 4, no. 10 (2016), pp. 53–65 (in Russian).
- [10] Trubetskoy, Evgeny N. (1916). *Dva mira v drevnerusskoy ikonopisi* [*Two worlds in ancient Russian iconography*]. Moscow: Put’, 32 p. (in Russian).
- [11] Flyer, Mayers (2011). “Obraz gosudarya v moskovskom obryade Verbnogo Voskresen’ya” [“The image of the sovereign in the Moscow rite of Palm Sunday”]. In *Prostranstvennye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevney Rusi* [*Spatial icons. Performative in Byzantium and Ancient Russia*]: collection of articles, editor-compiler Alexey M. Lidov. Moscow: Indrik, pp. 534–562 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 30.01.2023; одобрена после рецензирования: 27.02.2023;
принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 30.01.2023; approved after reviewing 27.02.2023; accepted for
publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 783

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.004

Сотериологический аспект образа-парадигмы рая в кондаке Недели сыропустной и росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря

Серафима Григорьевна Кудрявцева

Центр культуры и искусств «Согласие», д. Касимово Ленинградской области,
Россия, santa-grig@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5235-305X>

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению семантики музыкально-поэтического текста кондака Недели сыропустной по нотированным рукописям XI–XIII вв. как одного из художественных средств создания образа-парадигмы рая в контексте настенных росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Автор анализирует систему декорации купола собора, а также художественную организацию смыслового «ядра» чинопоследования Недели сыропустной — кондака, в которых райская символика буквально не эксплицирована, ее присутствие в семантике изображения и текста неочевидно. Исследование показывает, что музыкально-поэтический текст кондака, находясь в окружении других богослужебных текстов Недели сыропустной, изобилующих райскими и покаянными топосами, приобретает новые коннотации. Образ рая в песнопении включает в себя сотериологическую и христологическую составляющие, художественно претворенные в едином интонационном поле благодаря повторности музыкальных формул. Те же мотивы доминируют и в купольной композиции «Вознесение», непосредственно не связанной со сложившейся к XII веку «райской» иконографией, однако в контексте сакрального пространства Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря иносказательно выражающей семантику образа-парадигмы рая.

Ключевые слова: *древнерусское певческое искусство, иеротопия, образ-парадигма, иконография, кондакари, кондакарная нотация, Неделя сыропустная, рай*

Для цитирования: *Кудрявцева С. Г. Сотериологический аспект образа-парадигмы рая в кондаке Недели сыропустной и росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 72–95. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.004>.*

© Кудрявцева С. Г., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.004

Soteriological Aspect of the Image-Paradigm of Paradise in the Kontakion in the Cheesefare Sunday and Wall Paintings of the Transfiguration Cathedral of the Mirozh Monastery

Serafima G. Kudryavtseva

Center for Culture and Arts “Soglasie”, Kasimovo village, Leningrad region, Russia,
santa-grig@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5235-305X>

Abstract. In the article, the author refers to the concept of hierotopy, an area of art history research, related to the spatial context of medieval artifacts and their interaction with each other in this sacred space. The study is devoted to consideration of the imagery of the musical and poetic text of the kontakion in the Cheesefare Sunday in the notated manuscripts of the XI–XIIIth century as one of the most important artistic means of creating the image-paradigm of the Paradise in the context of the temple space, along with visual images in the iconography of the wall paintings of the Transfiguration Cathedral of the Mirozh Monastery. The author analyzes the decoration system of the dome of the cathedral, as well as the artistic organization of the semantic “core” of the service in the Cheesefare Sunday — kontakion, in which the heavenly symbolism is not explicated, its presence in the semantics of the image and text is not obvious. It is shown that the musical and poetic text of the kontakion, when surrounded by other liturgical texts of the Cheesefare Sunday, replete with paradisiacal and penitential toposes, acquires new connotations. The image-paradigm of the Paradise includes soteriological and christological components, artistically implemented in an integral intonation field due to repetition of musical formulas. The same motives also dominate in the Dome painting “Ascension of Christ”, which is not directly related to the the «paradise» iconography that had developed by the 12th century, but in the context of the sacred space of the Transfiguration Cathedral of the Mirozh Monastery allegorically express the semantics of the image-paradigm of the Paradise.

Keywords: *ancient Russian singing art, hierotopy, Image-Paradigm, iconography, kontakion, Kondakar notation, Cheesefare Sunday, paradise*

For citation: Kudryavtseva S. G. Soteriological Aspect of the Image-Paradigm of Paradise in the Kontakion in the Cheesefare Sunday and Wall Paintings of the Transfiguration Cathedral of the Mirozh Monastery. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 72–95. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.004>.

© Serafima G. Kudryavtseva, 2023

**Сотериологический аспект
образа-парадигмы рая
в кондаке Недели сыропустной и росписях
Спасо-Преображенского собора
Мирожского монастыря**

Образ рая занимает особое место в христианской культуре: Эдем, изначально являвшийся местом богообщения и блаженного пребывания первых людей — Адама и Евы, а также трагическая тема потери рая находят свое воплощение во многих произведениях церковного искусства, в том числе и в чинопоследованиях церковного годового круга. Одно из них — служба Недели об Адамовом изгнании или Недели сыропустной, последнего воскресенья перед началом Великого поста, представленная в русских нотированных рукописях с XII века.

В древнерусской литургической традиции на протяжении многих столетий музыкально-поэтические тексты Недели сыропустной вступают в непосредственную семантическую связь с другими элементами церковного ритуала, в частности, с визуальными образами. Особая роль при этом отводится как древнерусскому роспевщику — композитору-анониму, который с помощью имеющихся в его арсенале специфических художественных средств формирует в песнопениях образ рая, так и слушателю, который является непосредственным участником богослужения. Их восприятие иконографических образов в литургическом пространстве, богослужебных песнопений, звучащих в нем, предопределяет структуру и содержание образа-парадигмы рая. Этот образ закрепляется в культуре и транслируется из поколения в поколение. Понятие «образ-парадигма», введенное в оборот А. М. Лидовым, трактуется исследователями по-разному, сам же автор концепции иеротопии формулирует значение термина так: «Образ видимый и узнаваемый, но при этом принципиально не изобразимый в виде плоской картины или сочетания предметов» [Лидов 2009, 155].

В настоящей статье мы обратимся к купольной системе декорации русских храмов XII столетия, а также к музыкально-поэтическому тексту кондака Недели сыропустной, в которых райская символика буквально не визуализирована и не вербализирована, ее присутствие в семантике

изображения и текста неочевидно. При этом и художник, и гимнограф, и распевщик с помощью специфических средств формируют в этих произведениях сложный и многоплановый образ-парадигму рая, который максимально актуализируется при взаимодействии трех текстов: изобразительного, поэтического и музыкального.

Безусловной доминантой иконографических программ русских храмов XII столетия, таких как Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря во Пскове (до 1156), церковь вмч. Георгия в Старой Ладогe (3-я четверть XII века) и церковь Спаса на Нередице в Новгороде (1199), современных музыкально-поэтическому тексту кондака Недели об Адамовом изгнании, является фреска «Вознесение», расположенная в куполе. Отметим, что подобное размещение изображения этого евангельского события в пространстве храма встречается в более древних византийских и южнославянских постройках, например, в церкви Святой Софии в Фессалониках (880–885), церкви Святой Софии в Охриде (середина IX века). Венчая собой всю декорацию храма, фреска «Вознесение» не только соответствует общему замыслу декора средневековых культовых сооружений, в которых верхняя часть является «небесной» зоной, но и становится естественным центром, сосредоточием христологических и сотериологических смыслов иконографической программы, участвуя в формировании образа-парадигмы рая.

Остановимся подробнее на системе росписи самого древнего из русских храмов с купольным «Вознесением» — Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове, построенного в середине XII столетия по инициативе свт. Нифонта Новгородского (1131–1156) [см.: Печников 2019, 267–272]. Возведение и роспись собора являлись этапами единого замысла, принадлежавшего новгородскому архиепископу как непосредственному создателю сакрального пространства храма. В то время на окраинах Новгородской земли, к которым относился Псков, были все еще распространены языческие верования, поэтому главной задачей владыки Нифонта было просвещение недавно обратившейся в христианство псковской паствы. Этой идеей пронизана роспись собора Мирожского монастыря, которая раскрывает перед молящимися всю евангельскую историю, являясь при этом примером тонко организованной и догматически проработанной вероучительной программы. Лейтмотивом мирожских фресок служит догмат об ипостасном соединении во Христе божественной и человеческой природ, а также мотив искупительной Жертвы, раскрытию которых подчинены все узловые моменты декоративной системы храма.



Ил. 1. Вознесение в куполе Спасо-Преображенского Мировжского монастыря

Fig. 1. Ascension of Christ. Fresco in Mirozh Monastery

В трехмерном пространстве купола Спасо-Преображенского собора расположена величественная композиция «Вознесение» с изображением Иисуса Христа в окружении хора ангелов (*ил. 1*).

Визуальное доминирование фигуры Христа подчеркнуто в купольной композиции с помощью художественных средств. Изображение Спасителя расположено в центре медальона, оно значительно превосходит по размеру фигуры ангелов и апостолов и располагается на выделяющемся фоне сияющих окружностей. В трех средних «кольцах» медальона разбросаны звёзды, подчеркивающие славу и величие Бога, восседающего на радуге, символически изображенной в виде трех изогнутых дугообразных линий разных оттенков синего цвета. В контексте мировской программы, которая включает в себя различные иконографические образы Иисуса Христа, сосредоточенные «в важнейших сакральных зонах» [Сарабьянов 2011], сюжет Вознесения — триумфа Христа, победившего смерть и возносящегося на Небеса, обретает новые смыслы.

Следует отметить, что росписи собора последовательно раскрывают всю богословскую полноту образа Бога-Слова. В сцене «Преображения», занимающей свод алтаря, раскрывается божественная природа Христа.

Рядом, на подпружной арке, Он изображен в облике воплотившегося Младенца Эммануила. В средней зоне алтарной апсиды Христос предстает как Вселенский Архиерей, преподающий Причастие ученикам, и Добрый Пастырь. Конху апсиды занимает Деисус, где Христос восседает на троне, сопровождаемый молящимися Богородицею и Иоанном Предтечей. Спаситель изображен здесь не только как Владыка мира и грядущий Судия, но и как Жертва, о чем свидетельствует плат, на котором Он восседает, — символ покрывала алтарного престола. Наконец, тему соединения в Иисусе Христе божественной и человеческой природ воплощают два изображения «Спаса Нерукотворного» — на «убрусе» и на «чрепии». В сцене Вознесения, венчающей всю иконографическую программу храма, на первом плане находится факт вознесения Христа во плоти: «Вознесение становится завершающим актом искупительной жертвы воплотившегося Бога-Слова и торжеством Его богочеловеческой спасительной миссии» [Сарабьянов 2011].

Очевидно, что изображение возносящегося Христа в росписи купольной композиции Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря перестает быть только иллюстрацией конкретного евангельского события и в контексте всей иконографической программы приобретает новые семантические функции, связанные, в первую очередь, с образом-парадигмой рая. Ведущей тематикой купольной композиции можно обозначить ипостасное соединение во Христе божественной и человеческой природ, благодаря которому Спаситель возносит человеческое естество на Небеса. Этот доминантный мотив становится необычайно важным для раскрытия сложного и многостороннего образа-парадигмы рая, ведь именно в момент Вознесения происходит возвращение человеческой природы в небесную обитель, из которой люди были изгнаны после грехопадения: «И вот, образ Адама, — возглашает Псевдо-Златоуст, — погребенный во гробе, является уже не среди ангелов, но превыше ангелов восседает со Отцом, чтобы и нас посадить с Собою» [Иоанн Златоуст 1897].

Подобная интерпретация сюжета Вознесения может быть подкреплена святоотеческими текстами, широко распространенными в Древней Руси с XI века. Святые отцы усматривают искупительный смысл во всех моментах земной жизни Спасителя, являющих противоположность греховным поступкам Адама. Святитель Григорий Богослов, например, пишет: «Все это было для нас Божиим некоторым детоводительством и врачеванием нашей немощи, возвращающим ветхого Адама туда, откуда он ниспал, и приводящим к древу жизни, от которого удалил нас плод древа познания, безвременно и неблагоприятно вкушенный» [Терещенко 2008]. Благодаря искупительной Жертве и Воскресению Христа, душа

человека получает возможность вхождения в Царствие Небесное после разлучения с телом: «Одним только словом ввел в рай за преслушание изгнанного из него Адама, так как Он говорит разбойнику: „ныне же будешь со Мною в раю“ (Лук. 23:43)» [Иоанн Златоуст 1897]. Однако душа, разделенная с телом, не может достичь совершенного блаженства, т. к. «естеством человеческим правильно называть ни душу без тела, ни тело без души, но прекрасное целое, состоящее из сочетания души и тела» [Неллас 2011]. Благодаря же Вознесению, в котором Христос «вознесся на небо с теми же — и телом, и душою, и умом, соединив их в одно единство и в одну духовную ипостась, и совершив их обожение, воссел одесную Отца» [Епифаний 1872], после всеобщего Воскресения и обновления мира душа и «новое» тело человека вновь соединятся, и человечество сможет вечно пребывать в блаженстве рая: «„Ибо вострубит, — говорит Писание, — и мертвые во Христе воскреснут нетленными“ [1 Кор. 15:52] и неизменными, по примеру Господа. И как Его „взяло некоторое облако“ [Деян. 1:9], так и мы, по слову Павла, „восхищены будем на облаках“ [1 Сол. 4:17]. И как Он восшел при радостном крике и трубном звуке, таким же точно образом и мы, услышав архангельскую трубу и страшнув с себя облако смерти, как сон, соединимся с Начальником жизни» [Иоанн Златоуст 1897].

Немаловажным также оказывается уже упомянутое нами традиционное для средневековой культуры истолкование верхней зоны храма и, в частности, купола как символа неба, неизбежно ассоциирующегося с райским пространством. Таким образом, композиция «Вознесение», не включающая в себя привычных изобразительных атрибутов райского сада, Царствия Небесного или эсхатологической «земли новой» [Откр. 21:1], приобретает новые значения и участвует в формировании образа-парадигмы рая.

Столь же неочевидно райская образность присутствует и в кондаке Недели сыропустной 6-го гласа «Премудрости наставниче», исполняемом в чинопоследовании на утрене по 6-й песни канона.

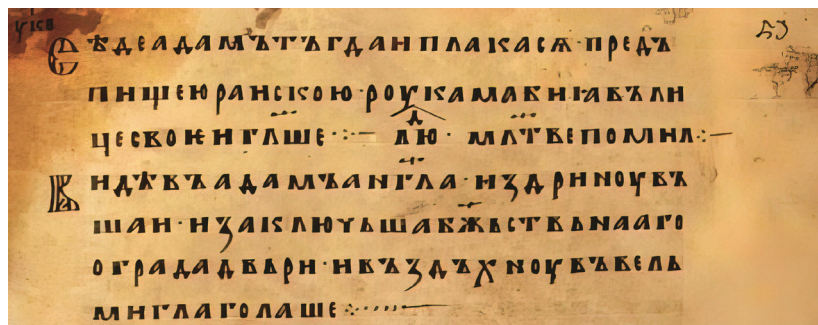
В первую очередь следует определиться с тем, что из себя представлял и как исполнялся кондак Недели об Адамовом изгнании в Студийскую эпоху. Кондак — один из основных жанров византийской гимнографии, сложившийся в Византии не позднее второй половины V века и переживший расцвет в творчестве великого гимнотворца и мелода Романа Сладкопевца. В синайской Триоди № 756 кондак Сырной Недели обозначается как ποιμα ῥωμαῖοῦ [Карабинов 1910, 82]. Однако свящ. Михаил Асмус пишет, что «кондак Недели сыропустной с инципитом „Премудрости наставниче“ хотя и издавался в XIX в. среди творений прп. Романа Сладко-

певца, в настоящее время считается принадлежащими перу более древнего (V в.) автора, неизвестного по имени» [Асмус 2009].

В первоначальном смысле слова кондак — многострофный гимн строго определенной формы. Песнопение состоит из вводной строфы, называемой проимием или кукулием, и череды икосов — строф, заканчивающихся одним и тем же припевом. Часто все икосы объединяет акростих по первым буквам, содержащий имя автора, сюжет или просто алфавит. В Неделю сыропустную предписано петь кондак с акростихом «ἐἶς τὸν πρотоπλάστον Ἀδάμ» («на первозданного Адама»)¹.

О способе исполнения кондака известно, что основной текст пелся стоящим на амвоне солистом, а припев — респонсорно хором [см.: Кривко 2015, 586–591]. В древнерусской традиции сохранилась традиция исполнять припев хором молящихся, и именно таким способом, вероятно,

¹ Изучение кондака Недели сыропустной началось с 70-х гг. XIX века. В 1876 году кардинал Жан-Батист-Франсуа Питра издал полный текст кондака в первом томе «Analecta Sacra Spicilegio Solesmensi Parata» по рукописям [Corsinii namque. Fol. 102] и [Taurin. Fol. 139] [Pitra 1876, 447–451]. Почти одновременно с кардиналом Питра архим. Амфилохий (Сергиевский-Казанский) в своем труде «Кондакарий в греческом подлиннике XII–XIII вв.» по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 437 приводит неполный текст кондака (с примечанием: «следующие икосы смотри в снимке»). Кроме того, архим. Амфилохий первым указывает на факт, что в Триоди постной напечатаны кондак и 4 икоса (1, 2, 3 и 7) [Амфилохий 1879, 14, 141]. В 40-е гг. XX века к этому тексту обращается И. А. Гарднер. В журнале «Православный путь. Орган русской православной богословской и церковно-общественной мысли» (выпуск II–III) опубликована его статья «Кондак в неделю Сыропустную» [Гарднер 1940, 76–87], в которой исследователь издал греческий текст кондака с собственным переводом на церковнославянский и русский языки, отмечая важнейшие различия и делая лексические примечания. В своем труде ученый предпринимает попытку осмыслить композицию всего кондака, предложив свою рубрикацию икосов: «описание положения Адама» (1–2 икосы); «плач Адама» (3–15 икосы); «ответ Божий Адаму» (16–17 икосы); «молитва певца» (18–22 икосы). Изучение кондака продолжается и в XXI веке. Так, свящ. Михаил Желтов приводит полный текст кондака в собственном переводе на церковнославянский язык [См.: Желтов 2017]. Проимий, представленный в печатных книгах, оставлен без изменения, перевод имеющихся в печатных книгах икосов выверен по греческому тексту, а остальные икосы переведены автором публикации по изданию Ж.-Б. Питра. Исследователь вкратце описывает содержание кондака: проимий, по его мнению, «представляет собой обращенную к Богу-Слову молитву о том, чтобы Он дал поэту подходящие слова для выражения его мысли». 1–3 икосы «дают яркое описание самого момента изгнания Адама из рая». В 4–13 икосах «Адам, размышляя в себе и одновременно обращаясь к раю, словно живому существу, изливает свою скорбь и приходит к осознанию того, чего он лишился». В 14–16 икосах «он задумывается о том, что означает одежда, в которую его облек Бог после изгнания из рая, и приходит к мысли, что эта одежда является доказательством продолжающейся заботы Бога о нем, а поэтому и символом грядущего избавления». В 17–18 икосах «Сам Бог отвечает Адаму и подтверждает его догадку». Кондак заканчивается «молением к Богу (икосы 19–23), уже не от лица Адама, а от лица самого поэта — или же молящегося, поющего кондак» [Желтов 2017].



Ил. 2. Триодъ постная [ГИМ. Син. № 319], нотированная. XII в. Л. 53

Fig. 2. The Lenten Triodion [SHM. Sin. № 319], notated. XII century. L. 53

пелся кондак Недели сыропустной в Студийскую эпоху, о чем свидетельствует приписка в рукописях «людие» (см. *ил. 2*).

В богослужбных книгах эпохи господства Иерусалимского устава от этих песнопений сохраняются обыкновенно лишь две строфы, известных под именем кондака и икоса². В кондаке Недели сыропустной сохранилось пять строф, что является очень редким случаем для Иерусалимской богослужбной традиции.

В греческих и славянских рукописных источниках XI–XIII вв., как ненотированных, так и нотированных, кондак представлен либо только проимием [РГАДА. Ф. 381. № 137], либо с ограниченным количеством икосов, в разных рукописях — с разными. Так, в рукописи [РНБ. Греч. 230] выписаны икосы в следующем составе и порядке: 1, 3, 2. В «Орбельской» [РНБ. Ф.п.1.102] и «Шафариковой» [РНБ. Ф.п.1.74] Триодях — 2, 4, 7, 12, 11 (со своей редакцией текста). В нотированной Триоди [ГИМ. Син. № 319] представлены икосы 1 и 2. В Триоди [РНБ. Погод. № 41] и Кондакаре [РГБ. ОИДР. № 107] выписан только 1-й икос, в современных Триодях (греческих и русских) — икосы 1, 2, 3, 7.

Музыкально-поэтический текст кондака Недели сыропустной с инципитом «Премудрости наставниче» в нотированном виде содержится в Типографском [ГТГ. К-5349. Кон. XI — нач. XII вв. Л. 162], Синодальном [ГИМ. Син. № 777. Пер. пол. XIII в. Л. 72–73] и Успенском [ГИМ. Усп. № 9.

² Только два кондака в богослужбном репертуаре Иерусалимской эпохи остаются в первоначальном виде: акафист Богородице «Взбранной Воеводе», состоящий из 25 строф, и заупокойный кондак «Сам един еси безсмертный», находящийся в чине священнического погребения и содержащий в себе 26 строф [см.: Карабинов 1910, 39].

1207 г. Л. 119 об.–121] Кондакарях. В Типографском Кондакаре текст обрывается на синтагме «отъчее слово».

Обратимся к поэтическому тексту кондака «Премудрости наставниче» и его греческому протографу. Греческий текст мы приводим по изданию Ж.-Б. Питра [Pitra 1876, 447–451], а церковнославянский перевод — по рукописи [ГИМ. Син. 777, Успенский Кондакаръ, л. 119 об.], выписывая текст без учета музыкально-поэтических вставок (*хабув* и *аненаек*) и повторения гласных во внутрислоговых распевах.

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| 1. Τῆς σοφίας ὁδηγέ, | 1. Премудрости наставниче |
| 2. φρονήσεως χορηγέ, | 2. и съмыслу давъче |
| 3. τῶν ἀφρόνων παιδευτά, | 3. несъмысльнымъ казателю |
| 4. καὶ πτωχῶν ὑπερασπιστά, | 4. и нищимъ заступниче |
| 5. στήριξον, | 5. утвърди |
| 6. συνέτισον | 6. в разуме |
| 7. τὴν καρδίαν μου, δέσποτα· | 7. сръдце мое владыко |
| 8. σὺ δίδου μοι λόγον, | 8. ты дажь ми слово |
| 9. ὁ τοῦ Πατρὸς Λόγος· | 9. отъчее слово |
| 10. ἴδου γὰρ τὰ χεῖλη μου | 10. се бо устньнама ми |
| 11. οὐ μὴ κωλύσω ἐν τῷ κράζειν σοι· | 11. не възбраню въпिति ти |
| 12. Ἐλεῆμον, | 12. милостиве |
| 13. ἐλέησόν | 13. помилуи |
| 14. τὸν παραπεσόντα. | 14. падъшаго. |

В соответствии с пословным принципом перевода славянский текст полностью соответствует греческому, за исключением союза «и» во 2-й строке (который вполне мог присутствовать в других списках) и замены глагольной формы «συνέτισον» существительным в предложном падеже «в разуме» в 6-й строке.

Поэтический текст песнопения состоит из трех частей. Первая часть (строки 1–4) — обращение поэта / певца / молящегося к Богу как к своему Наставнику, Подателю смысла, «Казателю» несмысленным³ и Заступнику (дословно: Защитнику) нищим. Эта часть песнопения представляет собой расширенный семантический комплекс — «единицу межтекстового смыслового пространства» [Егорова, Кручинина 2017, 17], характеризующий образ Спасителя. Славянский текст организован по принципу

³ В современных Триодях — «Наказателю», но И. А. Гарднер приводит другие варианты перевода слова «παιδευτά» — воспитатель, учитель, наставник, каратель [см.: Гарднер 1940, 85].

парности. Четыре стиха объединены начальными и конечными рифмами: анафора, выраженная союзом «и», представлена в 2-й и 4-й строках, эпифоры — в строках 1, 2 и 4 («наставъниче — давъче — заступъниче»). Антитеза, выраженная однокоренными лексемами «смыслу — несмыслынымъ» («φρονήσεως — ἀφρόνων»), акцентирует внимание на том, что истинная премудрость и разумение смысла, «логосности» всякого явления и вещи — у Бога и от Бога, который Сам есть Логос (Слово).

Подобный прием создания единого семантического комплекса, безусловно, более масштабного и разнопланового, мы наблюдали в иконографической программе Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, в которую, по заказу архиепископа Нифонта, артелью греческих художников были включены в определенной последовательности различные образы Иисуса Христа, раскрывающие всю полноту ипостаси Бога-Слова.

Вторая часть песнопения (строки 5–11) — просьба ко Второму Лицу Святой Троицы, Богу Слово, об утверждении и вразумлении сердца, о даровании слова, которым можно выразить свои мысли и чувства. Намеренным повторением лексемы «слово» подчеркивается именование Господа Отчим Словом, что отсылает нас к тексту Евангелия от Иоанна: «В начале бе Слово, и Слово бе к Богу, и Бог бе Слово» [Ин. 1 : 1]. «И Слово плоть бысть, и вселися в ны», — продолжает евангелист в 14-м стихе Евангелия от Иоанна [Ин. 1 : 14].

Как мы помним, мотив ипостасного соединения во Христе божественной и человеческой природ, благодаря которому Спаситель возносит человеческое естество на Небеса, особенно ярко проявляется в купольной композиции Вознесения Спасо-Мирожского собора, которая в контексте всей иконографической программы храма приобретает чрезвычайно важное для понимания образа-парадигмы рая значение. Этот мотив непосредственно связан с содержанием всех текстов чинопоследования Недели сыропустной, в котором вспоминаются события грехопадения и изгнания первых людей из рая. Через Адама и Еву вошли в мир грех и смерть. В силу природного единства преступление праотцев отразилось на всех людях: после грехопадения они рождаются отчужденными от Бога, поработанными диаволу, с искаженным образом Божиим и поврежденной природой. Спаситель, вочеловечившись, исправил преступление ветхого Адама, став родоначальником нового человечества, Новым Адамом. «Обитало Слово в нас, открывая и здесь нам весьма глубокую тайну, — пишет свт. Кирилл Александрийский, — ведь все мы были во Христе, и общее лицо человечества восходит к Его лицу, почему Он и назван последним Адамом, как обогащающий все к благополучию

и славе общностью Своей природы (с людьми), подобно тому, как и первый Адам — к тлению и бесславию» [Кирилл Александрийский 2011]. Здесь святитель вспоминает слова апостола Павла: «Первый человек от земли, перстен: второй человек Господь с небесе <...> и якоже облекохомся во образ перстнаго, да облечемся и во образ небеснаго» [1 Кор. 15:45, 47–49]. Будучи сыном Адама по рождению и возрожденным во Христе, христианин находится в постоянной связи с первым и вторым Адамами. Он призван, по слову апостола Павла, отложить «по первому житию, ветхаго человека, тлеющаго в похотех прелестных, <...> и облещися в новаго человека, созданнаго по Богу в правде и в преподобии истины» [Еф. 4:22, 24].

Третий раздел песнопения (строки 12–14) — вокатив — представляет собой звучащее «слово» Адама и всего человечества: «милостиве помилуй падъшаго». Использование песнотворцем однокоренных слов «милостиве — помилуй» («Ἐλεῆμων — ἐλεῆσον») выражают не только чувство глубокого покаяния, которым пронизана вся служба Недели сыропустной, но и надежду на милосердие и всепрощение Божие. Этот вокатив является рефреном — припевом, исполнявшимся хором молящихся в конце каждой строфы и превращавшимся в формообразующий фрагмент всего кондака, объединяя проимий (кукулий) и все икосы в единое произведение. Кроме того, с помощью рефрена «христоцентрический» текст кондака становится системообразующим для всей службы.

Покажем это на нескольких примерах — стихирах, известных в русской традиции с XII века. Песнопение «Солнце лучи скры», занимающее в чинопоследовании, согласно Студийскому уставу, положение второй стихиры в микроцикле на «Господи, воззвах», а по Иерусалимскому — славника на литии, имеет своим окончанием те же строки «Милостиве помилуй отъпадшааго» [РНБ. Соф. 85. Триодь постная. XIII в. Л. 5–5 об.], а в некоторых рукописях — «Милостиве помилуй мя падшаго» [РГБ. Ф. 113. № 65. Триодь. 1-я пол. XVI в. Л. 129 об.]. В этом песнопении содержится глубокое космогоническое истолкование событий с описанием природных явлений, сопровождавших изгнание первых людей из рая. Рефрен из кондака здесь выступает в качестве вербализации плача Адама, изгнанного из рая⁴. Еще одно песнопение «Седе Адамъ», литургическая

⁴ Точное повторение рефрена кондака в песнопении «Солнце лучи скры» привело о. Михаила Желтова к предположению, что славник на литии также заимствован из кондака «на первозданного Адама» и по своему смыслу должен открывать его. Поэтому о. Михаил выписывает это песнопение в качестве первого икоса кондака [см.: Желтов 2017]. Мы не можем согласиться с этой мыслью исследователя, так как при включении песнопения в древний кондак нарушается система акростиха.

функция которого — стихира на «Господи, воззвах» в Евергетидском (извод Студийского) и Иерусалимском уставах, также содержит рефрен кондака, но в более развернутом виде: «Милостиве щедрый въплю ти помилуи мя отъпадъшааго». Содержание этого песнопения — покаянный плач Адама, сокрушающегося о потере райской жизни. Эмоциональной кульминацией песнопения после слов праотца «Въ землю бо пойду отъ нея же преже възять быхъ» звучит обращение к милостивому Богу с просьбой о помиловании и с надеждой на прощение и возвращение в рай, которое стало возможно благодаря воплощению Христа. Таким образом, рефрен кондака объединяет в единый макротекст всю службу Недели сыропустной, причем кондак становится в нем своеобразным «ядром», центром чинопоследования, акцентируя внимание на важнейшей идее воплощения Бога-Слова и его необходимости для нашего возвращения в Царство Небесное.

Неотъемлемой частью древнего кондака являются икосы. Напомним, что в славянских рукописных источниках XII–XIII вв., как ненотированных, так и нотированных, кондак Недели сыропустной представлен либо только проимием, либо с ограниченным количеством икосов. Приведем тексты двух начальных икосов, зафиксированных в Триоди [ГИМ. Син. № 319], а также икосы 4, 7, 11 и 12, выписанные в «Орбельской» Триоди [РНБ. Ф.п.1.102], чтобы получить некоторое представление о богослужебном контексте, в котором существует музыкально-поэтический текст «Премудрости наставниче» в Студийскую эпоху:

Икос 1: Седе Адамъ тѣгда и плакася. предѣ пищею раискою. рукама бия въ лице свое и глаголаше. милостиве помилуи падъшааго.

Икос 2: Видевъ Адамъ ангела издринувъша и. и заключыша божественнааго ограда дѣври. и въздъхнувъ вельми глагола. милостиве помилуи падъшааго.

Икос 4: Древа преклонитеса яко душевныя. и припадите къ ключареви. еда тако оставитъ дѣвры отъврсты. милостиве помилуи отпадшаго.

Икос 7: Раю добры раю преблагы. Адама ради насаждень. и евы ради затворень. милостиве помилуи отпадшаго.

Икос 11: Грътань мои егоже наслаждь пения свята. Огорча ми юже множество въздыхания моего. милостиве помилуи мя падшагося.

Икос 12: Где падохъ чесо добыхъ. от престола на земля. и от божиа сущства на окаяное существо. милостиве помилуи отпадшаго.

В текстах икосов образ рая раскрывается посредством комплекса райско-покаянных топосов. Так, первозданный Эдем описывается как сад, насажденный «ради Адама» и затворенный «ради Евы», полный «пищи райской» и деревьев, после грехопадения обнесенный «божественной оградой». У его врат сидит изгнанный Адам, плачущий и «вельми въздыхающий». Его скорбь — о ниспадении «от престола на землю», «от Божьего существа в окаянное». Все указанные нами икосы интертекстуально связаны с другими песнопениями Недели сыропустной. Например, текст 1-го икоса соединяется со стихирой «Седе Адамъ», имеющей тот же инципит, а также с песнопением «Сълньце луча съкры», в котором три последние строки полностью совпадают с окончанием икоса: «рукама бия въ лице и глаголаше. милостиве. помилуй отъпадъшааго». Текст 7-го икоса перекликается с третьей стихирой на «Господи, възвах», в которой от лица Адама звучит обращение к раю: «раю пресвятыи. иже мене ради. насаженыи. и евгы ради затвореныи».

Отметим, что в других икосах, не сохранившихся в церковнославянском переводе, но зафиксированных в полном тексте древнего кондака в греческих рукописях, звучит неоднократно обращение Адама, а вместе с ним и всех молящихся, ко Христу. Например, в 15-м икосе кондака (перевод И. А. Гарднера): «Одеяние означает мне будущее восстановление (в прежнем достоинстве); ибо (Бог), только что меня одевши, сейчас же носит меня и спасает меня! Милостивый! Помилуй падшаго!» [Гарднер 1940, 81–82]. Здесь Адам, одетый в «кожаные ризы», предвидит будущее восстановление в райской славе и спасение через воплощение Бога-Слова.

Таким образом, предваряя икосы, тексты которых, насыщенные райско-покаянной символикой, перекликаются с другими песнопениями чинопоследования благодаря наличию интертекстуальных связей, музыкально-поэтический текст кондака-проимия «Премудрости наставниче» приобретает новые смыслы, включаясь в ряд текстов, выражающих семантику сложного и многопланового образа-парадигмы рая.

Обратимся теперь к анализу музыкального текста кондака, содержащегося в нотированной певческой книге Кондакаръ. Проанализируем его на уровне графики, попытаемся понять замысел роспевщика относительно композиции и формы песнопения и постараемся выяснить, какие специфические музыкальные средства использует композитор-аноним для создания образа рая в этом на первый взгляд «не райском» песнопении. Исследователи сходятся во мнении, что в основе кондакарной нотации⁵, которой записан музыкальный текст, — формульный принцип,

⁵ Кондакарная нотация, ее генезис, расшифровка является главным объектом научных споров, с середины XIX века и до настоящего времени. Подробный обзор научных

характерный для всех певческих стилей средневековой церковной традиции. Для анализа музыкального текста, который, повторимся, мы можем проанализировать только на уровне графики, в первую очередь было необходимо увидеть границы музыкально-поэтических формул. Для этого мы обращаемся к работам ученых, которые высказывали предположения о признаках попевочных формул в кондакарном пении.

В работе Ю. В. Артамоновой выдвигаются следующие положения:

- мелодия кондаков в композиционном отношении является центоном;
- сходное графическое оформление напева свидетельствует о сходстве мелодико-интонационном;
- композиция конкретного песнопения существует как координация двух оппозиционных структур: структуры текста и структуры напева [Артамонова 1997, 33].

Также именно Ю. В. Артамонова впервые указывает на «структурообразующую функцию» мартириев, разграничивающих, наравне со знаком высокой точки, музыкальные формулы друг от друга [Артамонова 1997, 33].

Т. Ф. Владышевская также указывает на формульное строение кондакарного пения:

Кондакарный распев, как и все средневековые распевы, обладал попевочной структурой, кондакарные попевки складывались из устойчивых знаковых комплексов, малых и больших кондакарных знаков [Владышевская 2006, 373].

По ее мнению, маркером кондакарных попевок являются большие ипостазы. Особые функции (синтаксическую и музыкальную), как отмечает исследовательница, выполняет знак высокой точки. Она ставится в центре, посередине строки, и отделяет попевки одну от другой. Также Т. Ф. Владышевская отмечает повторность некоторых строк в песнопениях, что, по ее мнению, является особым приемом в кондакарном пении. Устойчивым композиционным принципом кондакарного развития она называет варьированный повтор: попевки повторяются, но отдельные их знаки, или группы знаков, варьируются при повторе.

концепций возникновения кондакарного пения и нотации, выражающей его, а также описание попыток расшифровки двухъярусной невменной записи песнопений изложены в диссертации Т. В. Швеца «Благовещенский Кондакар — музыкальный памятник Древней Руси» [Швец 2018].

Для нашего исследования также важно мнение Т. Ф. Владышевской о том, что мартирии в Кондакарях и знак высокой точки имели одну и ту же функцию⁶. Кроме того, исследовательница придерживается мнения, что, как и греческие, кондакарные мартирии, очевидно, должны были выполнять функцию ладово-интонационной связи знаков и попевок. Из этой гипотезы следует, что мартирии ставились на стыке попевок и являлись способом разграничения формул кондакарного пения.

Г. А. Пожидаева выделяет «музыкальные <...> структуры различного уровня в соответствии со знаками музыкальной письменности» [Пожидаева 2007, 173] — тонемы и кокизы. Если тонемы — это простые знаки нижнего ряда, то кокизы — соединения тонем, музыкальные структуры, зафиксированные в верхнем ряду знаками больших ипостаз. Однако функциональность простых знаков, как считает исследовательница, позволяет определить границы кокиз и выделить их в напеве даже независимо от больших ипостаз. Многие простые знаки имеют определенную функцию в кокизе: *омега* — конечную, *голубчик* — начальную, *запятая* — речитативную. Г. А. Пожидаева отмечает также группы знаков, выполняющих соединительную функцию между кокизами. Функцией высокой точки автор считает разделение кокиз друг от друга. Интересно наблюдение Г. А. Пожидаевой — соответствие фонетических вставок *хабува* и *аненайка* и отдельных кокиз, выделенных с обеих сторон точками.

Таким образом, для выявления попевочного словаря песнопения необходимо учитывать знаки высокой точки и мартирии, выполняющие структурообразующую функцию. Хотя исследователи и дискутируют о значении больших ипостаз, совершенно очевидно, что верхние знаки консолидируют, дополняют или суммируют значение сочетаний малых знаков — попевок, которыми, собственно, записана мелодия песнопения: большая ипостаза должна соответствовать определенному набору малых знаков нижней строки.

Кондак «Премудрости наставниче» рассмотрен нами по трем спискам:

- 1) Типографский Кондакарь [ГТГ. К-5349. Кон. XI — нач. XII вв.];
- 2) Синодальный Кондакарь [ГИМ. Син. 777. Пер. пол. XIII в.];
- 3) Успенский Кондакарь [ГИМ. Усп. № 9. 1207 г.].

Музыкальная графика распева оказалась очень устойчивой во всех списках. Расхождение выявились минимальные: *голубчик борзый* иногда заменяется *запятой*, в ряде случаев в разных списках формулы могут

⁶ Мартирии в Типографском Уставе выскабливались редактором и заменялись точкой. «Редактор, правивший кондакарь ТУ, оставлял лишь надстрочные мартирии, строчные он обычно в процессе правки рукописи стирал или замазывал. Неясно, кто и с какой целью проводил редакционную работу с рукописью» [Владышевская 2006, 379].

«терять» начертания некоторых составляющих попевку знаков: *ставроса* (*крыжа*), *статьи*, *голубчика*, *палки* или *запятой*. При этом архетип формулы сохраняется.

Чтобы увидеть более точное разделение музыкального текста на попевки, необходимо изложить все три списка в партитурной записи. Лишь совместив все точки, мартирии и начертания знаков верхней строки по трем спискам, нам удалось выявить все формулы музыкального текста кондака. У каждого списка есть свои особенности. В Типографском Кондакаре, например, была выполнена работа по затирке мартириев, которые, повторим, имеют важную структурообразующую функцию, отделяя одну музыкальную формулу от другой. Партитурная запись помогла определить их местоположение там, где в одном из списков стоит мартирий, а в другом он отсутствует. Местоположение высокой точки также определяется с помощью партитурной записи. И, наконец, писцы случайно или осознанно пропускают в ряде случаев верхнюю ипостазу над попевкой. Партитурная запись позволяет выявить отсутствующие ипостазы (ил. 3):

The image shows three variants of a musical formula, labeled I, II, and III, arranged vertically and grouped by a large left-facing curly bracket. Each variant consists of a line of text with various musical signs and accents above it. The text is in Church Slavonic. Variant I has a 'c' above the first syllable, an 'S' above the second, and a '3' above the last. Variant II has a 'c' above the first syllable, a '3' above the last, and a '3' above the second syllable. Variant III has a '2' above the first syllable, a '3' above the last, and a '3' above the second syllable. The text in all variants is: Преемоу дроодости наагавъничеѣ.

Ил. 3. Проимий кондака Недели сыропустной. Фрагмент партитурной записи по трем спискам

Fig. 3. Proimion of the kontakion in the Cheesefare Sunday. Fragment of a score according to three manuscripts

При этом выявляется соответствие каждой верхней ипостазе определенного набора знаков в нижней строке. Попевки в песнопении повторяются, но иногда отдельные их знаки, или группы знаков, варьируются при повторе, что подтверждает точку зрения Т. Ф. Владышевской. Также при анализе музыкального текста выявились группы знаков, о которых говорила Г. А. Пожидаева, выполняющие соединительную функцию между кокизами.

Исходя из положения о том, что маркером кондакарных попевок являются большие ипостазы, и учитывая попевки, выполняющие соединительную

тельную функцию, мы составили обобщающую, сводную запись песнопения, перенеся все знаки высокой точки, мартирии и большие ипостазы из трех списков в один текст. Именно этот текст для наглядности будет использоваться в дальнейших примерах.

Взаимодействие музыкального и поэтического текстов кондака Недели сыропустной представляется весьма специфическим. На первый взгляд, поэтический текст никак не согласуется с музыкальным воплощением, что происходит из-за специфики мелизматического кондакарного стиля и довольно мелкого дробления невменной строки на музыкальные формулы. На одну лексему может приходиться от одной до пяти мелодических формул. Однако уже в первой части кондака (строки 1–4), которая представляет собой, напомним, семантический комплекс, характеризующий образ Спасителя, синтагмы-обращения ко Христу попарно рифмуются благодаря повторению последовательности музыкальных формул, а также объединяются общей конечной попевкой (ил. 4). Создание единого интонационного поля этого фрагмента песнопения полностью соответствует организации поэтического текста кондака и перекликается с «догматической» иконографической программой Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря:



Ил. 4. Первая часть кондака Недели сыропустной

Fig. 4. First part of the kontakion in the Cheesefare Sunday

В средней части песнопения, содержащей мольбу к Богу Слову об утверждении и вразумлении сердца, о даровании осмысленного глубокого слова, наблюдается внезапное обновление музыкального материала. Ипостаз *нана*⁷, соответствующая одной букве «у» в поэтическом тексте, служит разделительным маркером между частями песнопения (ил. 5):

⁷ Здесь и далее название верхних ипостаз по: [Владышевская 2006, 370–372].

V. 

Ил. 5. Начало второй части кондака
Недели сыропустной


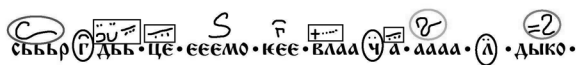
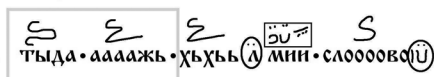

VI. 

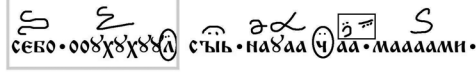
Fig. 5. Beginning of the second part
of the kontakion in the Cheesefare Sunday

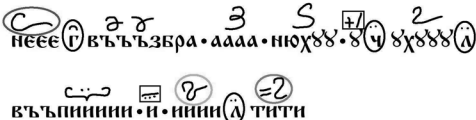
Обратим особое внимание на содержание 7-й и 11-й строк песнопения. Они объединены музыкальной анафорой и эпифорой. Здесь арочная конструкция имеет важную формообразующую функцию: музыкальная рифма этих строк выделяет находящийся между ними музыкально-поэтический текст. Создается музыкальная фигура средокрестия — хиазм, который выделяет смысловое «ядро» песнопения, насыщенное глубоким богословским смыслом. С восьмого по десятый стихи, в свою очередь, отмечены музыкальной анафорой (попевки, которым соответствуют ипостазы *стрентон* и *пестаста с лигисмой*) (ил. 6):

VII. 

VIII. 

IX. 

X. 


XI. 

Ил. 6. Вторая часть кондака Недели сыропустной.
Хиастическая конструкция

Fig. 6. Second part of the kontakion in the Cheesefare Sunday.
Chiastic construction

Специфическими средствами музыкальной выразительности распевщик акцентирует внимание на обращении ко Второму Лицу Пресвятой Троицы — Богу Слову, Который через Свое воплощение, искупительную Жертву, Воскресение и Вознесение на Небеса снова вводит «древнего Адама» туда, откуда он ниспал.

В музыкальной интерпретации заключительной части песнопения — рефрена — используется музыкальный словарь формул и невм, которые встречаются в распеве предыдущих разделов кондака. Мелодия вокатива подытоживает, «вбирает» в себя прозвучавшие музыкальные смыслы, что соответствует функции рефрена. Только завершающая попевка песнопения, которой соответствует ипостаз-лигатура (*тема гаплун + лигисма*)⁸, встречается впервые (ил. 7):

XII.  мнлоо • стнин • веее •

XIII.  по • мнин • лххххх • ннин •

XIV.  паахаха (ч) д'т'шшааааа • аааааго •

Ил. 7. Заключительная часть кондака Недели сыропустной

Fig. 7. Final part of the kontakion in the Cheesefare Sunday

Таким образом, при изучении кондака Недели сыропустной удалось выявить, что поэтический и музыкальный тексты песнопения, записанного кондакарной нотацией, находятся в тесной (хотя и неочевидной) связи между собой. Кондакарная нотация на сегодняшний день достоверно не прочитывается, но ее графика позволяет сделать некоторые предварительные заключения. С одной стороны, распев песнопений построен на цепи формул, создающей непрерывное обновление музыкального материала. С другой стороны, наблюдается прием нерегулярной повторности ряда попевок. Этот повтор явно не случаен: с его помощью распевщик подчеркивает рифмоидность поэтического текста, а также маркирует важные смыслы кондака.

Напомним, что в Студийскую эпоху исполнение кондака во время богослужения является одной из самых значимых и торжественных доминант всего богослужения. Именно в этом песнопении зачастую концентрируются основные смыслы праздника или триодной Недели, оно является своеобразной квинтэссенцией чинопоследования. При этом кондак «Премудрости наставниче» — одно из немногих песнопений чинопоследования Недели об Адамовом изгнании, в котором райская символика, явно присутствующая в других песнопениях службы и формирующая в сознании молящихся образ-парадигму рая, буквально не вербализуется. Однако, находясь в окружении других богослужебных текстов Недели сыропустной, в частности, предваряя икосы, текст ко-

⁸ Название по: [Швец 2018, 102].

торых изобилует райско-покаянными топосами, музыкально-поэтический текст кондака приобретает новые коннотации. Образ-парадигма рая в данном контексте включает в себя сотериологическую и христологическую составляющие, доминирующие, очевидно, и в купольной композиции «Вознесение», непосредственно не связанной со сложившейся к XII веку «райской» иконографией. В контексте сакрального пространства древнерусских храмов песнопение, воспевающее Христа, и специфическое воплощение сюжета Вознесения Господня в куполе храма благодаря художественному взаимодействию иносказательно выражают семантику образа-парадигмы рая.

Список источников

- [1] Амфилохий 1879 — *Амфилохий (Сергиевский-Казанцев), архим.* Кондакарий в греческом подлиннике XII–XIII вв. по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 437. Москва: Типография быв. А. В. Кудрявцевой, 1879. 260 с.
- [2] Артамонова 1997 — *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки. Москва, 1997. 148 с.
- [3] Асмус 2009 — *Асмус М. В.* Соединение несоединимого // Нескучный сад. 2009. 14 октября. Электронная копия: Правмир, 2003–2023. URL: <https://www.pramir.ru/soedinenie-nesoedinimogo/> (дата обращения: 15.01.2023).
- [4] Владышевская 2006 — *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. Москва : Знак, 2006. 472 с.
- [5] Гарднер 1940 — *Гарднер И. А.* Кондак в неделю Сыропустную // Православный путь. Орган русской православной богословской и церковно-общественной мысли. Ладомирова: Типографское братство преподобного Иова Почаевского, 1940. С. 76–87.
- [6] Егорова, Кручинина 2017 — *Егорова М. С., Кручинина А. Н.* Гимнографический текст и его распев: от формулы к смыслу (принцип стереотипности в средневековой традиции): учеб. пособие. Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2017. 72 с.
- [7] Епифаний 1872 — *Епифаний Кипрский.* На восемьдесят ересей. Панарий, или Ковчег // Творения святого Епифания Кипрского. Ч. 3. Москва: тип. В. Готье, 1872. 301 с. Электронная копия: Азбука веры, 2005–2023. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Epifanij_Kiprskij/na-vosemdesjaty-eresej-panarij-ili-kovcheg/3?voznesja#s4 (дата обращения: 15.01.2023).
- [8] Желтов 2017 — *Желтов М. С.* Кондак на первозданного Адама // Православие.ru, 1999–2023. URL: <https://pravoslavie.ru/101336.html> (дата публикации: 24 февраля 2017 г.; дата обращения: 15.01.2023).
- [9] Иоанн Златоуст 1897 — *Иоанн Златоуст.* Беседы на Вознесение Господа нашего Иисуса Христа // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Т. 3. Кн. 2. Санкт-Петербург: Издание Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1897. С. 847–862. Электронная

- копия: Азбука веры, 2005–2023. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/pa_voznesenie/#0_1 (дата обращения: 15.01.2023).
- [10] Карабинов 1910 — *Карабинов И. А.* Постная Триодь. Исторический обзор плана, состава, редакций и славянских переводов. Санкт-Петербург : Типография В. Л. Смирнова, 1910. 294 с.
- [11] Кирилл Александрийский 2011 — *Кирилл Александрийский*. Толкование на Евангелие от Иоанна / пер. М. Д. Муретова. Москва : Сибирская благовонница, 2011. Т. 1. 734 с. Электронная копия: Азбука веры, 2005–2023. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Kirill_Aleksandrijskij/tolkovanie-na-evangelie-ot-ioanna/ (дата обращения: 15.01.2023).
- [12] Кривко 2015 — *Кривко Р. Н.* Кондак // Православная энциклопедия. Т. 36. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. С. 586–591. Электронная версия: Православная Энциклопедия, 1998–2020. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1841894.html> (дата обращения: 15.01.2023).
- [13] Неллас 2011 — *Неллас П.* Обожение: Основы и перспективы православной антропологии. Москва: Никая, 2011. 304 с. Электронная копия: Азбука веры, 2005–2023. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Nellas-Panajotis/obozhenie-osnovy-i-perspektivy-pravoslavnoj-antropologii/> (дата обращения: 15.01.2023).
- [14] Печников 2019 — *Печников М. В.* Нифонт, свт., еп. Новгородский // Православная энциклопедия. Т. 51. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2019. С. 267–272.
- [15] Пожидаева 2007 — *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. Москва: Знак, 2007. 880 с.
- [16] Сарабьянов 2011 — *Сарабьянов В. Д.* Монументальная живопись Пскова XII–XV столетий // Наше Наследие: иллюстрированный культурно-исторический журнал. 2011. № 99. С. 12–27. Электронная копия: Наше Наследие: историко-культурный журнал. Русская история, культура, искусство, 2003–2018. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9903.php> (дата обращения: 15.01.2023).
- [17] Терещенко 2008 — Симфония по творениям святителя Григория Богослова / ред.-сост. Т. Н. Терещенко. Москва : Даръ, 2008. 608 с. Электронная копия: Азбука веры, 2005–2023. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Bogoslov/simfonija-po-tvorenijam-svjatitelja-grigorija-bogoslova/373 (дата обращения: 15.01.2023).
- [18] Швец 2018 — *Швец Т. В.* Благовещенский Кондакаръ — музыкальный памятник Древней Руси: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Санкт-Петербург: [б. и.], 2018. 260 с.
- [19] Pitra 1876 — *Pitra J.-B.* *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata.* Parisiis : A. Jouby et Rouger, Bibliopolis, Via vulgo dicta: Des Grandes-Augustins. 1876. Vol. 1. № 7. 704 p.

References

- [1] Amfilokhiy (Sergievskiy-Kazantsev), arkhim. (1879). *Kondakariy v grecheskom podlinnike XII–XIII vv. po rukopisi Moskovskoy Sinodal'noy biblioteki No. 437* [*Kondakary in the Greek original of the XII–XIII centuries according to the manuscript of the Moscow Synodal Library No. 437*]. Moscow: Типография быв. А. В. Кудрявтсевоу, 260 p. (in Russian).

- [2] Artamonova, Yuliya V. (1997). *Pesnopeniya-modeli v drevnerusskom pevcheskom iskusstve XI–XVIII vekov* [Chants-models in ancient Russian singing art of the XI–XVIII centuries]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Rossiyskaya akademiya muzyki, responsible organization. Moscow, 148 p. (in Russian).
- [3] Asmus, Mikhail V. (2009). “Soedinenie nesoedinimogo” [“The connection of unconnectable”]. In *Neskuchnyi sad* [Not boring garden]. 2009. October 14. Digital copy: Pravmir, 2003–2023. Available at: <http://www.pravmir.ru/soedinenie-nesoedinimogo/> (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [4] Vladyshevskaya, Tatyana F. (2006). *Muzykal'naya kul'tura Drevney Rusi* [Music culture of ancient Russia]. Moscow: Znak, 472 p. (in Russian).
- [5] Gardner, Ivan A. (1940). “Kondak v nedelyu Syropustnuyu” [“Kontakion in the Cheese-fare Sunday”]. In *Pravoslavnyi put'. Organ russkoy pravoslavnoy bogoslovskoy i tserkovno-obshchestvennoy mysli* [Orthodox way. Organ of Russian Orthodox theological and church-public thought]. Ladomirova: Tipografskoe bratstvo prepodobnogo Iova Pochaevskogo, pp. 76–87 (in Russian).
- [6] Egorova, Marina S. & Kruchinina, Albina N. (2017). *Gimnograficheskiy tekst i ego raspev: ot formuly k smyslu (printsip stereotipnosti v srednevekovoi traditsii)* [Gymnographic text and its chant: from the formula to the meaning (the principle of stereotyping in medieval tradition)]: study guide. St. Petersburg: Skifiya-print, 72 p. (in Russian).
- [7] Epiphanius of Salamis (1872). “Na vosemdesyat eresey. Panariy, ili Kovcheg” [“On eighty heresies. The Panarion, or the Ark”]. In *Tvoreniya svyatogo Epifaniya Kiprskago* [Creations of St. Epiphanius of Cyprus]. Part 3. Moscow: tip. V. Gautier, 301 p. Digital copy: Azbuka very, 2005–2023. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Epifanij_Kiprskij/na-vosemdesjaty-eresej-panarij-ili-kovcheg/3?voznessya#s4 (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [8] Zheltov, Mikhail S. (2017). “Kondak na pervozdannogo Adama” [“Kontakion on the pristine Adam”]. In *Pravoslavie.ru*, 1999–2023. Available at: <https://pravoslavie.ru/101336.html> (publication date: 24.02.2017; accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [9] John Chrysostom (1897). “Besedy na Voznesenie Gospoda nashego Iisusa Christa” [“Homilies on the Ascension of our Lord Jesus Christ”]. In *Tvoreniya svyatogo ottsa nashego Ioanna Zlatousta, arkhiepiskopa Konstantinopol'skogo, vrusskom perevode* [The works of our holy father John Chrysostom, archbishop of Constantinople, in Russian translation]. Vol. 3. Book 2. Saint-Peterburg: Izdanie Sankt-Peterburgskoy Dukhovnoy Akademii, pp. 847–862. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/na-vozneseenie/#0_1 (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [10] Karabinov, Ivan A. (1910). *Postnaya Triod'. Istoricheskiy obzor plana, sostava, redaktsiy i slavyanskikh perevodov* [Triodion of the Lent. Historical review of the plan, composition, editions and Slavic translations]. St. Petersburg: Tipografiya V. L. Smirnova, 294 p. (in Russian).
- [11] Cyril of Alexandria (2011). *Tolkovanie na Evangelie ot Ioanna* [Commentary on the Gospel of John], translated by Mitrofan D. Muretov. Vol. 1. Moscow: Sibirskaya blagovonnitsa, 734 p. Digital copy: Azbuka very, 2005–2023. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Kirill_Aleksandrijskiy/tolkovanie-na-evangelie-ot-ioanna/ (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [12] Krivko, Roman N. (2015). “Kondak” [“Kontakion”]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Vol. 36. Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr “Pra-

- voslavnaya entsiklopediya”, pp. 586–591. Digital copy: Pravoslavnyaya entsiklopediya, 1998–2020. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/1841894.html> (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [13] Nellas, Panayotis (2011). *Obozhenie: Osnovy i perspektivy pravoslavnoy antropologii* [*Theosis: Fundamentals and Perspectives of Orthodox Anthropology*]. Moscow: Nikeya, 304 p. Digital copy: Azbukavery, 2005–2023. Available at: <https://azbyka.ru/otechnik/Nellas-Panajotis/obozhenie-osnovy-i-perspektivy-pravoslavnoj-antropologii/> (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [14] Pechnikov, Mikhail V. (2019). “Nifont, svt., ep. Novgorodskiy” [“Nifont, the Archbishop of Novgorod”]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [*The Orthodox Encyclopedia*]. Vol. 51. Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr “Pravoslavnyaya entsiklopediya”, pp. 267–272 (in Russian).
- [15] Pozhidaeva, Galina A. (2007). *Pevcheskie traditsii Drevney Rusi: Ocherki teorii i stilya* [*Singing traditions of Ancient Russia: Essays of theory and style*]. Moscow : Znak, 880 p. (in Russian).
- [16] Sarab’yanov, Vladimir D. (2011). “Monumental’naya zhivopis’ Pskova XII–XV stoletiy” [“The monumental paintings of Pskov in the 12th–15th centuries”]. In *Nashe Nasledie: illyustrirovannyi kul’turno-istoricheskiy zhurnal* [*Our Heritage: an illustrated cultural and historical magazine*]. 2011. No. 99, pp. 12–27. Digital copy: Nashe nasledie, 2003–2018. Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9903.php> (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [17] Tereshchenko, Tatyana N. (2008). *Simfoniya po tvorenyam svyatitelya Grigoriya Bogoslova* [*Symphony on the works of St. Gregory the Theologian*], editor-compiler Tatyana N. Tereshchenko. Moscow: Dar, 608 p. Digital copy: Azbukavery, 2005–2023. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Grigoriy_Bogoslov/simfoniya-po-tvorenyam-svjatitelja-grigoriya-bogoslova/373 (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
- [18] Shvets, Tatyana V. (2018). *Blagoveshchenskiy Kondakar’ — muzykal’nyy pamyatnik Drevney Rusi* [*Annunciation Kondakar’ — a musical monument of Ancient Russia*]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, The Gnesin Russian Academy of Music, responsible organization. St. Petersburg, 260 p. (in Russian).
- [19] Pitra, Jean-Baptiste (1876). *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*. Parisii: A. Jouby et Rouger, Bibliopolis, Via vulgo dicta: Des Grandes-Augustins. 1876. Vol. 1. No. 7, 704 p.

Статья поступила в редакцию: 15.01.2023; одобрена после рецензирования: 10.02.2023; принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 15.01.2023; approved after reviewing 10.02.2023; accepted for publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 283.2

doi: 10.26156/ОМ.2023.15.2.005

**Аутентичная храмовая акустика *sub specie hierotopiae*
(по материалам акустического исследования
Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря)**

*Марина Сергеевна Егорова*¹,

*Екатерина Шандоровна Давиденкова-Хмара*²

^{1,2} Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

¹ kibotos@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8324-3259>

² k_davidenkova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-8739-3098>

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения акустических особенностей интерьеров древнерусских храмов в контексте иеротопии как особого вида средневекового творчества. Объектом исследования служит «звуковой ландшафт» Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря, построенного в 1558–1566 гг. по инициативе игумена Филиппа (Колычева), и певческая традиция Соловецкого монастыря по нотированным рукописям XVII века как связанные составляющие единого «иеротопического проекта». На основе полевых исследований, проведенных в аутентичном архитектурном пространстве, авторы анализируют объективные параметры акустического объема и резонансные характеристики храма, реакции «звукового ландшафта» на звучащие литургические песнопения. Психоакустические процессы звукопередачи во время озвучивания храма рассматриваются в связи с выявленными в ходе исследования ключевыми аспектами в семантике архитектурного образа Спасо-Преображенского собора и художественными особенностями песнопений престольного праздника. Авторы приходят к выводу о том, что особенности «звукового ландшафта» Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря являются важным фактором организации сакрального пространства, служа не только физической средой существования музыкального текста, но и средством смыслопорождения.

Ключевые слова: *иеротопия, музыкальная акустика, соловецкая певческая традиция, соловецкий Спасо-Преображенский собор, знаменный распев*

Для цитирования: *Егорова М. С., Давиденкова-Хмара Е. Ш.* Аутентичная храмовая акустика *sub specie hierotopiae* (по материалам акустического исследования Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря) // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 96–123. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.2.005>.

© Егорова М. С., Давиденкова-Хмара Е. Ш., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.005

Authentic Temple sub specie Hierotopiae Acoustics (Based on the Materials of the Acoustic Study of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery)

*Marina S. Egorova*¹,

*Ekaterina Sh. Davidenkova-Khmara*²

^{1,2} Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

¹ kibotos@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8324-3259>

² k_davidenkova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-8739-3098>

Abstract. The article is devoted to the problem of studying the acoustic features of the interiors of ancient Russian churches in the context of hierotopy as a special type of medieval art. The object of the study is the “sound landscape” of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery, built in 1558–1566 on the initiative of hegumen Philip (Kolychev), and the singing tradition of the Solovetsky Monastery according to notated manuscripts of the 17th century as related components of a single “hierotopic project”. Based on field studies conducted in an authentic architectural space, the authors analyze the objective parameters of the acoustic volume and resonant characteristics of the temple, the reactions of the “sound landscape” to sounding liturgical chants. The psychoacoustic processes of sound transmission during the scoring of the temple are considered in connection with the key aspects identified in the semantics of the architectural image of the Transfiguration Cathedral and the artistic features of the patronal feast chants. The authors come to the conclusion that the features of the “sound landscape” of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery are an important factor in the organization of sacred space.

Keywords: *hierotopy, musical acoustics, Solovetsky singing tradition, Solovetsky Transfiguration Cathedral, znamenny chant*

For citation: Egorova M. S., Davidenkova-Khmara E. Sh. Authentic Temple sub specie Hierotopiae Acoustics (Based on the Materials of the Acoustic Study of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 96–123. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.005>.

© Marina S. Egorova, Ekaterina Sh. Davidenkova-Khmara, 2023

*Марина Егорова,
Екатерина Давиденкова-Хмара*

**Аутентичная храмовая акустика
sub specie hierotopiae
(по материалам акустического исследования
Спасо-Преображенского собора
Соловецкого монастыря)**

С 2021 года Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиэвистики имени М. В. Бражникова осуществляется исследовательский проект «Звуковое пространство соловецкого Спасо-Преображенского собора и монастырская певческая традиция: музыкальная икона locus sacrus». Его замысел связан с актуальными в музыкальной медиэвистике тенденциями к междисциплинарному исследованию произведений средневекового певческого искусства. Проект призван рассмотреть разные аспекты уникального звучащего пространства соловецкого Спасо-Преображенского собора, возведенного в 1558–1566 гг. по инициативе игумена Филиппа (Колычева), в первую очередь — интеракции между аудиальным и визуальным опытом его восприятия. Цель проекта заключается в комплексном изучении акустических особенностей пространства собора, рассматриваемых не только с позиций музыкальной акустики, но и в контексте истории певческой традиции Соловецкого монастыря XVI — начала XVIII века, своеобразия соловецкой богослужбной практики и поэтики литургических песнопений, которые на протяжении столетий звучали в храме.

Обладая исключительно литургическими функциями, древнерусские песнопения были предназначены для исполнения в сакральном пространстве храма с его традиционными конструктивными формами и символикой. Как известно, консервативное по своей природе средневековое искусство принципиально синестетично, так как обусловлено целостностью богослужбного ритуала, в котором действие, жест, слово, пение, изображение и даже свет организуют сложные поликодовые образы — пространственные иконы¹, играющие важную роль в осмыслении конкретного сакрального пространства как иеротопического проекта.

¹ О пространственных иконах см.: [Лидов 2006, 23–24].

Музыкальный аспект оформления пространственных икон мало изучен и требует новых подходов в исследовании сохранившихся в древнерусских нотированных рукописях певческих текстов. Акустический ракурс позволяет соотнести физические характеристики пространства храма и те художественные черты музыкально-поэтических текстов из соловецкого богослужебного обихода, которые при определенных условиях актуализируются в том числе с помощью акустики, принципиально влияя на семантику пространственного образа.

Соловецкий Спасо-Преображенский собор был избран в качестве объекта исследования по нескольким причинам. Во-первых, его возведение в 50–60-х гг. XVI века на острове в Белом море вскоре после строительства первого каменного храма монастыря (Успенской трапезной церкви) рассматривается рядом ученых-медиевистов как целенаправленный иеротопический проект, автором которого вполне мог быть игумен Филипп². Построенный новгородскими мастерами, во многом оригинальный по своим конструктивным характеристикам и объемно-пространственному решению³ пятиглавый двухстолпный собор символически воплотил в себе несколько идей: храм предстает как сокровищница священных реликвий, как средоточие всей полноты литургической жизни монастыря и одновременно как образ Церкви Небесной, грядущего Царства вечной жизни⁴. Значительные для северных земель масштабы трехъярусного собора, возведенного на высоком подклете и заметного издали с моря, по замыслу заказчика, должны были способствовать созданию образа храма-крепости, храма-града и Дома Преображения. Посвящение главного престола Преображению Господню рассматривается современными исследователями как значимый выбор, обусловленный семантикой преображения Христа на Фаворской горе: восхождение Спасителя с учениками

² О роли свт. Филиппа в строительстве собора см.: Мельник А. Г. К вопросу о формировании архитектурно-художественной системы Преображенского собора Соловецкого монастыря // Архангельское Поморье. История и культура: сб. ст. / отв. ред. Г. Г. Фруменков. Архангельск: [б. и.], 1983. С. 82–83.

³ О специфике архитектуры собора см.: Петров Д. А. Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря в его отношении к новгородской архитектуре первой половины XVI в. // Соловецкий сборник. Вып. 1: Материалы и исследования. Архитектура и реставрация: сб. ст. / редакторы: А. Я. Мартынов, Л. А. Петровская. Архангельск: [б. и.], 1994. С. 38–66.

⁴ См. об этом: Александр (Федоров), архим. Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. Санкт-Петербург: Библикон, 2022. 336 с.; Юрасова И. В. Символика архитектурных форм русского православного храма (связь с идеей православного храма). Источник: РусАрх: Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры», 2005–2023. URL: <http://www.rusarch.ru/jurasova1.htm> (дата публикации: 2006; дата обращения: 14.02.2023).

на гору и явление им Божественной сущности в нетварном свете в средневековой культуре было устойчивым образом восхождения подвижника-аскета к собственному преображению и обожению⁵. Еще один важный аспект семантики связан с четырьмя «палатными» придельными церквями, которые были устроены в третьем ярусе собора. Посвящение их престолов в честь прп. Иоанна Лествичника и вмч. Феодора Стратилата — небесных покровителей сыновей царя Иоанна Васильевича⁶, а также в честь Соборов 12 и 70 Апостолов, что интерпретируется историками как «символ церкви вообще» [Скопин, Щенникова 1982, 51], вероятно, обусловлено стремлением реализовать замысел устройства литургической жизни Соловецкого монастыря как «царева богомолья»⁷. С момента возведения Спасо-Преображенский собор стал архитектурной и символической доминантой в пространстве не только монастырского Кремля, но и всего Большого Соловецкого острова, получив дополнительную семиотизацию в поморской культуре как храм-«маяк» — реальный ориентир для мореплавателей и «духовный светильник»⁸. Семантика света актуализируется как особенностями интерьера храма, в котором световые эффекты играют значимую роль, конструкцией барабана, свет из которого в темное время суток виден издали с моря, так и богословским содержанием евангельского события Преображения, в котором было явлено нетварное сияние Божественных энергий в виде Фаворского света⁹. И, наконец, еще один компонент семантики образа — храм как гора — по-видимому, изначально входил в замысел строителей, «поднявших» собор над горизонталью берега и сделавших его как визуальной, так и духовной доминантой ландшафта, отсылающей вновь

⁵ В частности, в исихастской традиции, см.: *Александр (Геронимус), прот.* Богословие священнобезмолвия // Синергия: Проблемы аскетики и мистики православия / под общ. ред. С. С. Хоружего. Москва: ДИ-ДИК, 1995. С. 151–176.

⁶ Об символике посвящений престолов см.: *Скопин В. В.* На Соловецких островах. Москва: Искусство, 1990. 198 с.

⁷ О статусе монастыря см.: *Буров В. А.* Государево богомолье — Соловецкий монастырь: проблемы истории великой северной обители (XV–XIX века). Москва; Архангельск: ИА РАН, 2013. 500 с.

⁸ Идея высказана В. Н. Матониным в докладе «Архитектурный ансамбль Соловецкого монастыря как визуальный и музыкальный образ» на Ежегодном международном научно-творческом симпозиуме «Бражниковские чтения» в 2021 году.

⁹ Световая организация пространства храма в контексте семантики Преображения и песнопений двенадцатого праздника рассмотрена в статье: *Егорова М. С.* Иеротопические исследования в музыкальной медиэвистике: от интонации к сакральному пространству (о проблемах метода) // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Вып. 9: Новые направления в современной музыкальной медиэвистике: в поисках метода: сб. ст. / сост. и науч. ред. М. С. Егорова, А. Н. Кручинина. Санкт-Петербург: Амирит, 2021. С. 343–371.

к реалиям палестинской земли и одновременно богословской сути празднуемого события Преображения¹⁰. Неудивительно, что на ряде икон «Обитель свв. Зосимы и Савватия» XVII–XVIII вв. собор изображается в центре монастырского кремля (что не соответствует реальному плану) как мистическая гора¹¹, на вершине которой изображен преобразившийся перед учениками Христос в традиционной иконографии с предстоящими ему основателями монастыря — прпп. Зосимой и Савватием¹².

Таким образом, семантика архитектурного образа Спасо-Преображенского собора (его внешнего облика и внутреннего пространства в их единстве) поливалентна, в ней сочетаются смысловые компоненты, заданные интенциями заказчика, мастерством зодчего, осуществившего этот проект, общекультурной пресуппозицией, более поздними семантическими наслоениями.

Во многом эта многослойная семантика явлена в литургических песнопениях престольного праздника Соловков — Преображения Господня, нотированные монодические версии которых широко представлены в соловецких музыкальных рукописях XVI — начала XVIII века. Средневековые певческие тексты ценны для современного исследователя тем, что они являются не только памятниками во многом ушедшей музыкальной культуры Древней Руси, но и в каком-то смысле «ключами интерпретации», позволяющими с привлечением аутентичных источников изучать сакральное пространство средневекового храма в единстве его элементов. С точки зрения иеротопии, рассматривающей создание сакральных пространств как «особый вид творчества» [Лидов 2006, 10],

¹⁰ О символике горы в христианской традиции см.: Иеротопия Святой Горы в христианской культуре / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Феория, 2019. 480 с.

¹¹ М. И. Мильчик отмечает, что «иконописцы уделяют внимание тем чертам, которые обеспечивают узнаваемость главного храма», достигая этого «подчеркиванием его доминирующей роли (столпообразность и яркость, шатровое завершение, наибольшие размеры, центральное положение в композиции); указанием главного престола <...> с помощью изображения соответствующих сюжетов на фасаде <...>; количеством глав <...>; выделением Зосимосавватиевского придела, где покоились мощи чудотворцев, а иногда и изображением их самих в позах предстояния» [Мильчик 2017, 95]. См. также об изображении монастыря как Небесного Града: Бузыкина Ю. Н. Образ священного града и монастыря в русской живописи Позднего Средневековья (XVI — первая половина XVII века): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2011. 245 с.

¹² О мотивах *transfiguratio spatii* в иконографии прпп. Зосимы и Савватия см.: Егорова М. С. Иеротопия преобразования: иконография «Обитель свв. Зосимы и Савватия» и литургические образы пространства // Музыкальное наследие Соловецкого монастыря и социокультурное пространство Русского Поморья: сб. ст. и публикаций текстов / сост. и науч. ред. М. С. Егорова, А. Н. Кручинина. Санкт-Петербург; Саратов: Амирит, 2020. С. 34–61.

аудиальная образность может служить одним из самых динамических и эмоционально наполненных компонентов художественной структуры пространственной иконы, подразумевающей восприятие образа в единстве темпоральных и специальных характеристик. В таком случае не только закрепившаяся в восточнохристианской традиции символика церковного пения, уподобленного небесному протопипу — ангельскому хору у Престола Бога, но и особенности физической природы певческого звучания в конкретном храмовом пространстве могли влиять на семантическое наполнение поликодовых образов, которые формировались в ходе совершения священного ритуала.

В рамках проекта изучения звукового пространства Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря *sub specie hierotopiae* решается ряд разноплановых задач, среди которых:

- 1) техническое исследование акустики храма с целью реконструкции его «звукового ландшафта», направленное на выявление алгоритмов акустической и энергетической «реакции» на звучащие в его пространстве литургические песнопения с учетом исторических стилевых характеристик исполнения; анализ параметров психоакустических процессов звукопередачи во время озвучивания храма и изучение особенностей комплексного воздействия звукового поля собора на восприятие; исследование объективных параметров акустического объема и резонансных характеристик храма, измеренных вне богослужебного и певческого процесса;
- 2) выявление в соловецких нотированных рукописях XVI–XVII вв. фактов фиксации разнообразных особенностей певческой практики соборного клироса (местонахождение исторического клироса, расстановка ликов во время богослужения, перемещения головщика с клироса на клирос, пение «на сходе», выбор одноголосных/многоголосных певческих произведений для торжественных моментов службы и т. п.);
- 3) исследование музыкальной структуры песнопений разных стилей, драматургии певческих последований в музыкальном аспекте, логикосемантических акцентов в художественной структуре музыкально-поэтических текстов, образной насыщенности и элементов интермедальности и т. д.;
- 4) интерпретация результатов акустического исследования в искусствоведческом и культурологическом ключе с учетом особого функционирования певческих текстов в средневековой традиции как феномена литургической культуры.

В рамках проекта в 2021 и 2022 гг. были осуществлены полевые исследования акустики непосредственно в Соловецком монастыре (п. Соловецкий, Архангельская область). В нотированных рукописях конца XVII — начала XVIII века из Соловецкого собрания Российской национальной библиотеки А. Н. Кручининой и С. А. Тимуск были выявлены и расшифрованы избранные тексты Преображению Господню, соловецким святым, песнопения двенадцатым праздникам и Пресвятой Богородице, входившие в соловецкую богослужебную практику. На основании архивных данных и реставрационных обследований собора было определено местонахождение исторического клироса. В Спасо-Преображенском соборе Е. Ш. Давиденковой-Хмара были произведены технические измерения акустики пустого храма, а также были записаны песнопения знаменного, большого знаменного, путевого роспевов, песнопения в стиле строчного многоголосия и партесные обработки знаменного роспева в исполнении Ансамбля древнерусской музыки под управлением Романа Поимцева и ансамбля Научно-исследовательской лаборатории русской музыкальной медиевистики «Инъ роспевъ» (художественный руководитель — София Никольская). Первые результаты исследования были представлены рабочей группой на Ежегодном международном научно-творческом симпозиуме «Бражниковские чтения» в 2021 году.

Репертуар привлеченных к исследованию песнопений включал 26 музыкально-поэтических текстов, среди которых особо значимым оказался блок, посвященный Преображению как престольному празднику монастыря (*таблица 1*).

Исследование звучания в соборе достаточно разноплановых песнопений знаменного, путевого, большого роспевов, текстов, распетых в стиле строчного многоголосия и в партесной гармонизации, позволило оценить, как аудиальное пространство храма откликается на разные типы роспевов, певческие голоса, а также — каким образом в «звуковом ландшафте» актуализируется / не актуализируется художественная форма музыкально-поэтического текста. Для изучения акустического пространства Спасо-Преображенского собора *sub specie hierotopiae* — как иеротопического проекта — важно решить методологическую проблему, связанную с тем, что анализ физических характеристик звука в современной музыкальной акустике осуществляется в целом *вне* задач музыкальной поэтики, его цели никак не согласуются с исследованием художественной структуры певческого произведения, звучащего в архитектурном пространстве.

Таблица 1. Репертуар песнопений, привлеченных к исследованию
 Table 1. Repertoire of chants involved in the study

1. Стихира 4 на «Господи, возвах» великой вечерни Преображению «На горе высоко» 4-го гласа	[РНБ. Солов. 691/790. Сборник певческий. Кон. XVII в. Л. 86–86 об.]	Знаменный роспев
2. Стихира-славник на «Господи, возвах» великой вечерни Преображению «Прообразу воскресения» 6-го гласа	[РНБ. Солов. 277/280. Сборник певческий. 70-е гг. XVII в. Л. 387 об.–388]	Путевой роспев
3. Стихира-славник на литии Преображению «Приидите взывдемъ на гору Господню» 5-го гласа	[РНБ. Солов. 621/663. Сборник певческий. Кон. XVII в. Л. 172]	Знаменный роспев
4. Задостойник Преображения «Рождество Твое нетленно явися»	[РНБ. Солов. 690/763. Сборник певческий. Сер. — 80-е гг. XVI в. Л. 298]	Путевой роспев
5. Стихира по 50-м псалме Преображению «Божества Твоего, Спасе» 5-го гласа	[РНБ. Солов. 691/784. XVIII в. Л. 99–99 об.; Солов. 691/785. XVIII в. Л. 102–102 об.; Солов. 691/778. XVIII в. Л. 99 об.–100; Солов. 691/780. XVIII в. Л. 113–114]	Партесная гармонизация
6. Стихира по 50-м псалме Преображению «Божества Твоего, Спасе» 5-го гласа	[РНБ. Солов. 277/280. Сборник певческий, 70-е гг. XVII в. Л. 391]	Большой роспев
7. Стихира 1 на хвалитех Преображению «Прежде честнаго креста» 5-го гласа	[РНБ. Солов. 690/765. Сборник певческий. Кон. XVII в. Л. 96 об.–97 (верх. пагинация)]	Знаменный роспев
8. Стихира-славник на «Господи, возвах» великой вечерни прп. Зосиме «Приидите постническое сословие» 6-го гласа	[РНБ. Солов. 691/792. Трезвонь. Кон. XVII в. Л. 149–150]	Знаменный роспев
9. Стихира 1 на литии прп. Зосиме «Светлая память успения твоего» 1-го гласа	[РНБ. Солов. 691/792. Трезвонь. Кон. XVII в. Л. 150–150 об.]	Знаменный роспев
10. Стихира-славник на литии прп. Зосиме «Возсия весна» 5-го гласа	[РНБ. Солов. 691/792. Трезвонь. Кон. XVII в. Л. 150 об.–151 об.]	Знаменный роспев
11. Стихира на стиховне прп. Зосиме и Савватию «Возвеселися явленно» 4-го гласа	[РНБ. Солов. 691/792. Трезвонь. Кон. XVII в. Л. 141–142 об.]	Знаменный роспев
12. Стихира 1 на литии прп. Савватию «Преподобне отче Савватие, сошедшеся любовью в память твою» 1-го гласа	[РНБ. Солов. 691/792. Трезвонь. Кон. XVII в. Л. 131 об.]	Знаменный роспев

13. Стихира 2 на литии прп. Савватию «Предстояще гробу знаменосному» 2-го гласа	[РНБ. Солов. 1193 / 1304. Трезвоны. XVII в. Л. 6–6 об.]	Знаменный роспев
14. Стихира 3 на литии прп. Савватию «Кая пеня ти принсесем, преподобне» 3-го гласа	[РНБ. Солов. 1193 / 1304. Трезвоны. XVII в. Л. 6 об.–7]	Знаменный роспев
15. Стихира-славник на литии прп. Савватию «Преподобне отче Савватие» 6-го гласа	[РНБ. Солов. 691 / 792. Трезвоны. Кон. XVII в. Л. 131 об.–132]	Знаменный роспев
16. Стихира 1 на стиховне прп. Савватию «Приидите примите братие» 8-го гласа	[РНБ. Солов. 1193 / 1304. Трезвоны. XVII в. Л. 8–8 об.]	Знаменный роспев
17. Величание прпп. Зосиме и Савватию	[РНБ. Солов. 621 / 664. Сборник смешанного состава. 90-е гг. XVII в. Л. 49 об.–50]	Строчное многоголосие
18. Стихира по 50-м псалме свт. Филиппу «Апостоломъ ревнителя» 8-го гласа	[РНБ. Солов. 691 / 792. Трезвоны. Кон. XVII в. Л. 98 об.–99]	Знаменный роспев
19. Стихира-славник на «Господи, воззвах» Успению Богородицы «Богочначальным мановением», осмогласник	[РНБ. Солов. 277 / 285. Сборник певческий. Кон. XV — нач. XVI вв. Л. 115 об.–117]	Знаменный роспев
20. Погребальные песнопения «Духовная моя братия» и «Вечная память»	[РНБ. Солов. 622 / 673. Сборник певческий. 2-я пол. XVIII в. Л. 110 об.–111]	Знаменный роспев
21. Славник на стиховне свт. Николаю «Исправление вере» («Правило веры») 2-го гласа	[РНБ. Солов. 1192 / 1304. Трезвоны и каноны нотированные, 1670-е гг. л. 25 об.–26]	Знаменный роспев
22. Стихира по 50-м псалме свт. Николаю «Наследниче Божий» 6-го гласа	[РНБ. Солов. 1192 / 1304. Трезвоны и каноны нотированные. 1670-е гг. Л. 33–33 об., 69–69 об.]	Пространный роспев (большой?)
23. «С нами Бог» (антифонное пение)	[РНБ. Солов. 621 / 663. Сборник певческий. Л. 7–8 об.]	Знаменный роспев
24. Стихира на литии Успению Богородицы «Приидите пражнолюбных», четверогласник	[РНБ. Солов. 277 / 282. Сборник певческий. 70-е гг. XVII в. Л. 493 об.]	Знаменный роспев
25. Задостойник Вознесению Господню «Я паче ума»	[РНБ. Солов. 690 / 773. Сборник певческий. 1676–1682 гг. Л. 403 об.–404]	Путь соловецкий
26. «Достойно есть»	[РНБ. Солов. 619 / 654. Сборник певческий. XVIII в. Л. 200–201 об. (верх. Пагинация)]	Постоянное многоголосие

Акустические исследования исторических архитектурных памятников являются по своей сути междисциплинарным научно-практическим направлением. К большому сожалению, в отечественной практике их проведение рассматривается лишь в контексте истории архитектуры или храмостроительства. Опыт зарубежных исследований убедительно доказывает значимость подобных проектов как для истории медиевистики¹³, так и для когнитивного музыкознания¹⁴. В основе их концепции лежит комплексный анализ объективных параметров звукообразования, звукопередачи и субъективных представлений, формируемых в процессе восприятия, благодаря определенным психоакустическим корреляциям. Сопоставление акустического пространственного анализа (вне музыкального наполнения) и процессуальной картины озвученного музыкальным материалом звукового поля позволяет выявить наиболее характерные для данного помещения свойства и сформулировать предположения о характере его воздействия на семантические и звуковые параметры музыкальных произведений, так как любое звучащее событие неотделимо от окружающего его пространства, а в данном контексте мы можем говорить об особой исторической конгруэнтности ландшафта и звучащей в нем материи.

Акустика любого помещения неразрывно связана с его конструктивными характеристиками: отметим наиболее значимые архитектурные параметры Спасо-Преображенского собора, влияющие на процессы распространения в нем звуковых явлений. Современная высота собора составляет примерно 41 м, хотя изначально, в XVI веке, она была приблизительно на 5 м ниже. Толщина стен в первом ярусе достигает почти 6 м; во втором, главном ярусе, приближается к 4 м (так, толщина кладки южной стены составляет 3,95 м). Его длина (по направлению север — юг) — 23,17–23,89 м. Двойной размер показывает, что помещение расширяется к востоку, вследствие чего длина у алтарной преграды на 72 см (ровно 1 аршин) больше, чем у западной стены. Ширина основного помещения — 17,7 м. В его высотном ландшафте образуется перепад высот (из-за неровностей поверхности, на которой построен собор), что является одной из причин сдвига центрального барабана здания

¹³ См.: *Autio H., Barbagallo M., Ask C., Hagberg D. B., Sandgren E. L., Lagergren K. Historically Based Room Acoustic Analysis and Auralization of a Church in the 1470s // Applied Science. 2021. Vol. 11 (4). Электронная копия: MDPI, 1996–2023 (Базель, Швейцария). URL: <https://www.mdpi.com/2076-3417/11/4/1586> (дата обращения: 01.02.2023).*

¹⁴ См.: *Pentcheva B. Aural Architecture in Byzantium: Music, Acoustics, and Ritual. London; New York: Routledge, 2018. 272 p.*

к востоку¹⁵. Нижний ярус включает в себя 8 (ранее 7) сводчатых ниш и выполняет функцию хозяйственного помещения. Второй ярус — это основное пространство храма. В стенах устроены на разных уровнях окна (относящиеся к XVI и XVIII вв.), а также камеры и лестницы. По лестнице, начинающейся в юго-западном углу, можно подняться на третий ярус, где находятся придельные церкви. Междуэтажная связь осуществляется внутрискладными каменными лестницами, но те из них, которые вели в подклет, теперь заложены. Алтарная пристройка отделена от основного объема сплошной стеной с двумя угловыми дверными проемами, ведущими в приделы. Царские врата (высота — 4 м, ширина — 1,5 м), покрытые сплошным орнаментом — растительным ковром, представляют собой один из замечательных образцов искусства русских резчиков. Высота и мощность алтарной преграды позволяют рассматривать заалтарную часть и основное помещение второго яруса собора как два акустически дифференцированных объема. Архитектурные свойства иконостаса способствуют лучшей фокусировке звука, направляя его внутрь храма и формируя его траекторию от иконостаса к местоположению прихожан.

Площадь внутренних помещений здания — 415 м². Пол, представляющий собой кирпичную кладку, отличается по уровню в разных частях храма, в зоне исторического клироса сохранено первоначальное покрытие. В исторических описях упоминаются клиросы, расположенные у восточной грани левого и правого столпов¹⁶. На правом клиросе было также игуменское место. На основании раскрытий и исследований архитекторов было высказано предположение, что исторические «крылосы» располагались на невысоких (в одну ступеньку) возвышениях, игуменское место находилось вплотную к правому клиросу. Постепенно многие компоненты древней конструкции храма были утрачены — к таковым относятся узорные венчания стен, рундуки, переходы и звонница. Были растесаны окна и двери, перестроена паперть и заложена одна из лестниц. Лишь мощный остов храма, формирующий архитектуру интерьера, остался сохранным (*ил. 1*).

Уникальность строения собора выделяет его из остального монастырского комплекса по целому ряду характеристик. В процессе аналитического изучения механизмов взаимодействия звучания песнопений

¹⁵ См. об этом: [История 2004, 42].

¹⁶ Здесь и далее в описании исторических фактов об устройстве клиросов используются рукописные материалы к отчету по исследованию и реставрации Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря, составленные в 1990 году О. Д. Савицкой.



Ил. 1. Архитектурные особенности пространства

Fig. 1. Architectural features of the space

в данном пространстве были произведены измерения процессов звукопередачи в основном храмовом помещении, сравнительное аудирование тех же песнопений в другой тембровой интерпретации (женским голосом), а также их исполнение в придельных церквях третьего яруса и в пространстве другого храма — трапезной Успенской церкви. Особенно информативным акустическим опытом стала замена певческого стиля литургических песнопений на партесные обработки знаменного пения (с участием женских голосов). Возможность осуществления в Спасо-Преображенском соборе Соловецкого монастыря двухэтапной схемы исследований, во второй раз — с применением более качественной звуковой и измерительной техники, позволило достаточно точно сформу-



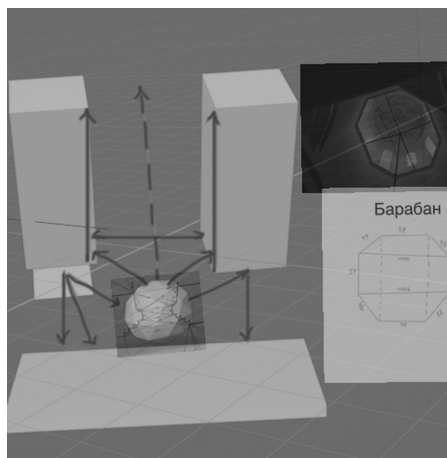
Ил. 2. Расстановки микрофонов и объемы придельных храмов

Fig. 2. Microphone arrangements and volumes of aisle temples

лизовать и обосновать выводы о специфике акустических особенностей храма и художественных ресурсах влияния звучащего поля собора на восприятие песнопений, которые звучали в нем в предыдущие столетия.

Акустическая реконструкция была проведена с учетом исторических и монастырских традиций расположения певчих и размещения прихожан в храме (ил. 2). Измерения и критерии оценки направленности и интенсивности звуковых процессов проводились со следующих позиций: относительно локализации певчих, расположения прихожан, купольной зоны собора.

Звуковое поле собора характеризуется наличием нескольких субзон, возникающих из-за масштабности опорных столпов и особенностей геометрии конструкции. Их, в свою очередь, можно разделить на более обособленные (правый и левый нефы строго за столпами и заалтарная зона) и совмещенные, взаимодействие объемов которых зависит от заполненности и локализации слушателей и направленности источников звука (зоны клиросов, зона между столпов и зона притвора). В общем пространстве собора акустическую независимость внутренних субпро-



Ил. 3. Схема распространения звука в зоне клироса

Fig. 3. The scheme of sound propagation in the choir area

странств формируют столпы и алтарь, значительно меняющие характер звуковых процессов, так как они являются отражающими звуковые волны препятствиями и создают спектральную фильтрацию волновой звукопередачи в храме (ил. 3). Каждая из субзон генерирует собственные резонансные отклики, которые, взаимодействуя и вовлекаясь в процесс доминирующего резонансного усиления, создаваемого куполом собора, организуют сложнейшее вторичное поле с длительной спектрально насыщенной диффузией. Особой звуковой «загадкой» собора является то, что при его двухстолпной конструкции с отсутствием единой оси симметрии, вытянутости, сравнительно небольшом общем объеме и предельно высокой купольной зоне, сложное реверберационное поле не входит в противостояние с такими важнейшими свойствами исполнения песнопений, как разборчивость, тембровая и регистровая дискретность, динамическая ясность и синтаксическая четкость.

В исследованиях, посвященных акустике католических соборов и монастырей, неоднократно упоминается о свойственной им многозональности и отличиях «внутренней» акустической картины в каждой из зон. На основании этого факта выдвигаются гипотезы о связи природы подобной зональности с необходимостью сепарировать некоторые пространства от прихожан — как визуально, так и аудиально. Это можно перенести и на традицию расположения певчих в Преображенском соборе, где клирос находится за правым столпом или же за обоими столпами при пении на два лика. Однако в храме акустически нет ощущения их обособленности; наоборот, благодаря окружению зоны клироса отража-

ющими поверхностями и близости его к купольной зоне, рассеивающей прямые отражения, создается удивительный эффект фокусировки звучания голосов, их концентрации, что позволяет достигнуть ясного и разборчивого заполнения храма в самых отдаленных его участках. Одним из механизмов возникновения подобного акустического эффекта является доминирование в композиции собора вытянутой ввысь вертикали светового барабана в основании купола. К сожалению, ни на одном из этапов исследования мы не имели возможности провести измерения в условиях заполненного во время богослужения храма (так как это холодный собор, службы проводятся в нем только летом в дни великих или двенадцатых праздников), но при частичной заполненности ясность и мелодическая четкость песнопения не теряется даже при переходе во время аудирования в разные акустические зоны, а также при проходах вдоль стен и входа. В рамках исследования были проведены записи и в зоне притвора храма, где процессуальная стороны акустической передачи звука значительно отличалась; тем не менее и там удавалось сохранить разборчивость и художественное качество всех аспектов исполнения.

На основе анализа исследований, в рамках которых проводился сравнительный анализ «звукового ландшафта» в условиях, когда заполнение менялось, максимально приближаясь к ситуации проведения в храме службы¹⁷, а также применения расчетов, основанных на общепринятых формулах выявления заданного акустикой пространства времени и характера реверберации, можно сделать следующие выводы. В условиях заполнения храма параметры рассеивания звуковых сигналов в ближайшей зоне клироса останутся неизменными до момента раскрытия царских врат. В этой ситуации ближайшее к певчим реверберационное и резонансное поля станут еще более объемными, время затухания удлинится на 10%. При заполнении основной части храма станет еще более заметным усиление звука отражающими поверхностями стен и столпов. Это позволит поддерживать в храме ясность и разборчивость пения, так как при многочисленных интерференциях сигнала в воздушных объемах твердые поверхности сохранят стабильность направленности звука и ровность его рассеивания на этапе диффузии. В статье, посвященной

¹⁷ См., например: *Blessner B., Salter L.-R.* Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture. Cambridge: MIT Press, 2007. 456 pp.; *Carvalho A. P.* Relations between rapid speech transmission index (RASTI) and other acoustical and architectural measures in churches // *Applied Acoustics*. 1999. Vol. 58, no. 1. P. 33–49; *Pentcheva B.* Aural architecture in Byzantium: Music, Acoustics, and Ritual; *Шевцов С. Е., Мазур Е. А.* Акустика тобольского Софийско-Успенского собора // *Электронный Журнал «Техническая Акустика»*, <http://ejta.org>, 2016, 2. (дата обращения: 12.02.2023).

исследованию акустических свойств Спасо-Преображенского собора, приводились сравнительные показатели характеристик реверберации — как для данного храма, так и для ряда более значительных по объемам соборов¹⁸. Не вдаваясь в частные моменты, мы можем со всей уверенностью говорить, что чрезвычайно долгая и объемная реверберация Преображенского собора является уникальным свойством этого пространства, так как она почти не отличается от реверберации в храмах, намного превышающих его объемы. Как было отмечено выше, причина этого лежит в особенностях общей конструкции основного пространства храма и специфике строения его купольной и алтарных зон.

В числе факторов, определяющих параметры акустики вторичного поля собора, следует выделить изрезанность стен и сводов небольшими углублениями, следами утраченных балок, сочетание в толщине стен плотной кирпичной кладки и пустот, образованных проемами окон, лестницами, дверями, камерами. В данном ряду мощность акустической преграды, которую представляет высокий алтарь, изолирующий внутреннее заалтарное пространство, становится доминантой в формировании векторов отражений и их направленности.

Мы предполагаем, что одним из факторов хорошей разборчивости звука в Преображенском соборе является сочетание квадратности остова конструкции и большого количества закругленных элементов внутри, таких как своды, арки, камеры, утопленные в ниши с арочным закруглением окна, закругленная основа восьмигранного светового барабана. На эффект арочности, сжатия объемов вверху формы работает и наклонность стен вовнутрь, а если рассматривать композицию по длине от западного входа к алтарю — деление его на несимметричные зоны, в которых более заполненной и энергетически насыщенной является область от столпов к алтарю. Эта фундаментальная локусная зона звукообразования в контексте традиционного функционирования собора актуализирует все звуковые процессы в пространстве храма.

В помещениях круглой формы, например, в различных средневековых галереях, возникает удивительный эффект, который получил название «мод шепчущей галереи»¹⁹. Он заключается в том, что звук может распро-

¹⁸ Давиденкова-Хмара Е. Ш. Научно-практические аспекты акустического исследования храмового пространства Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря // Музыкальное наследие Соловецкого монастыря и социокультурное пространство Русского Поморья. Вып. 2: сб. научных статей и публикаций текстов / сост. и науч. ред. М. С. Егорова, А. Н. Кручинина. Санкт-Петербург: Амирит, 2023. С. 47–64.

¹⁹ В частности, эффект описан Ю. А. Демченко. См.: Демченко Ю. А. Моды шепчущей галереи в неидеальных оптических микрорезонаторах. Методы аппроксимации: авто-

страняться в тонком слое вдоль стены, не проникая в центр помещения и почти не рассеиваясь²⁰. Можно предположить, что в акустическом поле Спасо-Преображенского собора сочетаются два способа генерации звуковых процессов. Основным является распространение волн от источника звуковых колебаний в направлении алтаря (здесь подразумевается звукообразование в процессе пения на клиросе, далее от него отражения попадают в купольную зону и зону столпов, отражаясь и образуя волновые массы со сложной картиной интерференции и дифракции, что приводит к заполнению всего объема собора). В то же время отражения звука от столпов и стен передаются по принципу, родственному модам шепчущей галереи, и аккумулируют звуковую энергию в параллельном волновом процессе в пространстве храма. Убедительность этой гипотезы подтвердилась в рамках второй части исследований акустики Спасо-Преображенского собора, при анализе динамической картины отражений в углах храма и вдоль стен: установлено, что все эти области являются усилителями звуковых процессов и при этом вдоль стен сохраняется стабильность спектральной картины отражений, подобная точному трехмерному слепку с оригинальной проекции.

Одним из наиболее характерных свойств звукового пространства собора является его долгое реверберационное наполнение (таблица 2):

Таблица 2. Среднее время реверберации RT-30 с в соборе, в разных полосах частот, измеренное в храме без пения

Table 2. The average reverberation time RT-30 s in the cathedral, in different frequency bands, measured in the temple without singing

125 Гц	250 Гц	500 Гц	1000 Гц	2000 Гц	3000 Гц	4000 Гц
6,4 (до ~6,8)	6,2	5,7 (до ~5,9)	5,4	5,5	6,1 (до ~6,3)	4,9

В процессе соединения нескольких голосов возникает суперпозиция их спектров, время реверберации нарастает до 7,5 с, переходя далее в отдельные диффузные отклики. Непосредственно на субъективной харак-

реф. дис. ... канд. физ.-мат. наук: 01.04.01 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2017. 24 с.

²⁰ Моды шепчущей галереи были теоретически описаны лордом Рэлеем в конце XIX века, а экспериментально подробно изучались Ч. В. Раманом в 1921 году в соборе Святого Павла в Лондоне. См. об этом: *Raman C. V. Scientific Papers. Vol. 2: Acoustics. Bangalore: Indian Academy of Sciences, 1988. 624 pp.*

теристике звучания данное обстоятельство отражается довольно существенно, так как в источниках музыкальных сигналов — мужских голосах — низкая певческая формантная область находится уже в области 200–300 Гц, а высокая певческая форманта — в зоне 2800–3000 Гц (в зависимости от тембра). Резонансные частоты реверберационного поля в области низких частот придают широту спектру и создают эффект глубины пространственной картины при исполнении вокальной музыки, выявляя дополнительные обертоны за пределами рабочего вокального диапазона. Анализ звучания в храме женских голосов, как в соединении с мужскими, так и дискретно, показал, что для них нехарактерен подобный эффект подчеркивания низких певческих формант, наоборот, реверберационное поле несколько высветляет тембры, добавляя резонансы в высоких формантных зонах, и так активных в звучании женского голоса. Более равномерная спектральная картина по отношению к звукопередаче женских и мужских голосов возникает в придельных церквях 3-го яруса и в трапезном Успенском соборе.

Звуковое поле Спасо-Преображенского собора оказалось наиболее чувствительным к сохранению исторического профиля тембрового звучания. То же самое относится к звуковой реакции на стиль традиционного знаменного пения и его партесные обработки. Несмотря на художественную яркость звучания партесного пения, ясность и разборчивость, степень слияния голосов в пространстве собора менее убедительны. Кроме того, в звуковой реакции помещения храма возникает большая пестрота и разобщенность: реверберация в зоне максимального усиления — подкупольного пространства генерирует частотные и фазовые биения, малозаметные при аудировании и критичные для фонографической фиксации. Можно уподобить такие звуковые ограничения пространства собора лаконизму и строгости его композиционного решения. В качестве радикального эксперимента в акустике собора были проведены измерения фонограммы инструментальной музыки, которую акустика собора деформировала подобно гребенчатому фильтру, приводя к слиянию мелоритмических конструкций, гулу при звучании высоких инструментальных регистров. Это еще раз подчеркивает цельность звуковой концепции пространства, в которой наиболее органично звучит именно мужское пение с определенной мелодической и темповременной организацией, характерной для певческой традиции Соловецкого монастыря XVI — начала XVIII века.

Аудиальное укрупнение и усиление звучания при приближении к алтарю можно сопоставить с интересным оптическим эффектом. Иссле-

дователями отмечается гиперболичность, концептуальность выделения алтарной зоны благодаря его особой возвышенности в архитектонике помещения²¹. Такая же слуховая фокусировка, настройка происходит при приближении к столпам храма: слушатели попадают в зону сферического излучения от купольной зоны, обрамленному отражающими и экранизирующими поверхностями столпов — рефлекторов пространства. Подобную особенность психоакустического восприятия звуковой картины собора — векторность природы аудиальной локализации, многомерность факторов звукового воздействия на слушателей пения в зоне исторического клироса (клиросов) — можно интерпретировать как один из семантических кодов конкретного сакрального пространства. Триадное соединение масштабности алтаря, динамичности вертикали купола и максимальной энергетической актуализации звукового поля в этой зоне можно уподобить материализации в этом локусе психофизического перехода в духовное молитвенное погружение, воплощающего сакральную сущность храма — духовного маяка обители. Совершенно другую звуковую картину можно наблюдать на верхнем, третьем ярусе, где находятся придельные церкви. Там возникает сепарация акустических зон как друг от друга, так и от второго яруса, что содействует целостности звукового поля в каждой из небольших церквей. Малое время реверберации, ясность и значимость вокализованного текста, который заполняет пространство придела и ощущается «в моменте», концентрируя не только звуковую энергию, но и само время молитвы, создают ощущение активного когнитивного и духовного вовлечения слушателя в процесс звукового «проживания» пространства.

Очевидно, что на формирование сложного пространственного образа, обусловленного поливалентной семантикой сакрального пространства собора, не могли не влиять литургические песнопения, ставшие неотъемлемой частью его звукового ландшафта и обладавшие индивидуальными характеристиками художественной формы. Акустическое пространство Спасо-Преображенского собора рассматривается как компонент целостного «иеротопического проекта», в рамках которого певческие тексты престольного праздника монастыря играют значимую роль «звуковой иконы». Следует отметить, что песнопения Преображению звучали не

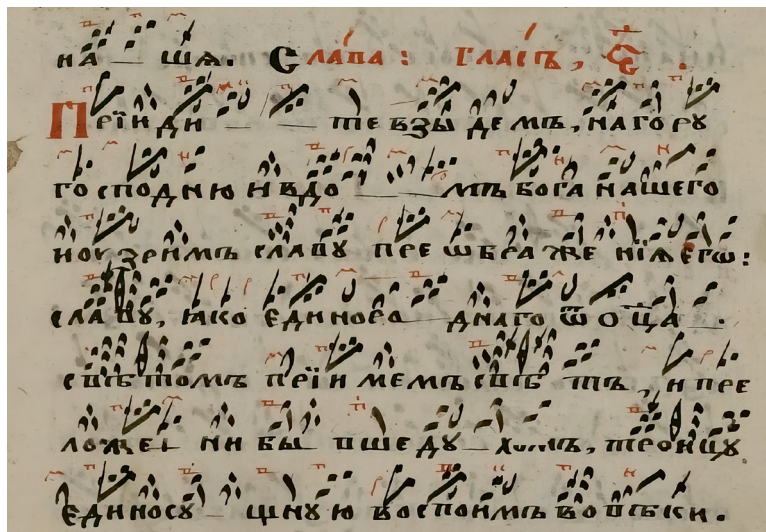
²¹ См. об этом: Мельник А. Г. Об иконостасах Преображенского собора Соловецкого монастыря // Археология и история Пскова и Псковской земли: материалы научного семинара / отв. ред. В. В. Седов. 1992. Псков: [б. и.], 1992. Электронный ресурс: РусАрх: Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры, 2005–2023. URL: <http://rusarch.ru/melnik27.htm> (дата обращения: 20.02.2023).

только в день празднования 6 августа, но и в воскресные дни, в молебнах, на литиях всенощных бдений в честь средних и великих святых, при посещении монастыря местным архиереем. Ежегодное повторение одних и тех же музыкально-поэтических текстов, в которых ярко и эмоционально выразилось богословское содержание праздника Преображения, должно было способствовать закреплению в коллективной религиозной памяти устойчивых образов богослужебного дня. Эти образы, «облеченные» в устоявшиеся, регулируемые соловецким Типиконом музыкальные версии (знаменного, путевого распевов), обладали безусловной убедительностью. Действенная сила авторитета библейского повествования, «растворенного» в песнопениях Преображения, и Предания Церкви, раскрывавшего богословский смысл евангельского события в поэтической форме, усиливались музыкальной структурой распева, психоакустическое восприятие которого было обусловлено особенностями организации звукового пространства храма.

В некоторых случаях речь может идти о своеобразных песнопениях-эмблемах, максимально сосредоточивших в себе богословскую семантику Преображения и ставших «аудиальными иконами» праздника. Одним из таких центральных песнопений праздника является стихира-славник на литии «Приидите въздем» 5-го гласа знаменного распева, в которой чрезвычайно интенсивно звучит главная тема — призыв к восхождению на гору Фавор вместе с апостолами, а также к восхождению в «Дом Бога» и соединение с Ним в нетварном свете. Начиная с нотированных рукописей XV века песнопение фиксируется чрезвычайно стабильно с незначительными разночтениями в музыкальной форме, где наиболее ярким является прием вокализации отдельных лексем, контрастирующий с речитативной интонационной тканью. Полевые исследования акустики Спасо-Преображенского собора и анализ художественной формы музыкально-поэтического текста позволяют говорить о том, что специфический «звуковой ландшафт» главного храма обители влияет на восприятие этого песнопения и в соединении со звучащим музыкальным образом способствует созданию «пространственной иконы» праздника.

В структуре стихир «Приидите въздем»²² (см. *ил. 4*) привлекают внимание зоны пространной вокализации, которые можно рассматривать как своеобразные символы духовного восхождения и нисхождения: длительными тайнозамкнутыми фитными формулами 5-го гласа маркированы слова «слава», синтагма «светом приимем свет» и «Троица» (см. расшифровку С. Тимуск в *приложении*). В центре конструкции находится

²² Далее текст рассматривается по рукописи [РНБ, Солов. 621/663. Кон. XVII в.].



Ил. 4. Стихира-славник на литии «Приидите взыдем» 5-го гласа знаменного роспева в рукописи [РНБ. Солов. 621 / 663. Л. 172]

Fig. 4. Sticheron-slavnik on the litany “Come we will ascend” of the 5th mode of the znamenny chant [NRL. Solov. 621 / 663. L. 172]

синтагма «светом приимем свет», распетая двумя протяженными вокализирующими оборотами — фитами *преложительна* и *хабува*. Для первой из них, на слове «светом», характерны необычайно высокий регистр и повторный мелодический рисунок, создающий ощущение «зависания» интонационного движения в тресветлом согласии — самой высокой зоне роспева. Вторая фита на лексеме «свет» отличается постепенным нисхождением мелодии из высокого регистра и роспева мутационным ходом за пределы обиходного звукоряда в заключительном фрагменте. Так интонационными средствами создается образ сияния небесного света и его вхождения в тварный мир, принятия человеком Божественной благодати нетварного света. Символизм музыкальной формы усилен очевидным интонационным повтором фиты *троичной* на словах «славу» и «Троицу», даже своим названием ассоциирующей с образом Божественной Троицы: один и тот же вокализирующий оборот композиционно «окружает» центральный «световой» образ, напоминая круги мандорлы в иконографии Преображения. По протяженности выделенные фрагменты текста превышают все остальные музыкально-поэтические строки. Доминиро-

вание протяженных зон роспева в высоком регистре в центральной части песнопения является очевидным художественным акцентом.

Удивительно гармоничная, целостная, наделенная формальными и содержательными эмфазисами структура стихир, представленная в многочисленных рукописях XVI–XVII вв., поддержана также и образностью неординарного пространства храма, в котором на протяжении веков она звучала на Соловках. В звуковой конструкции песнопения, зафиксированной записями в акустике собора, можно выделить ряд наиболее ярких по спектро-динамическим характеристикам участков, концентрирующих энергетический ресурс психофизического воздействия на слушателя.

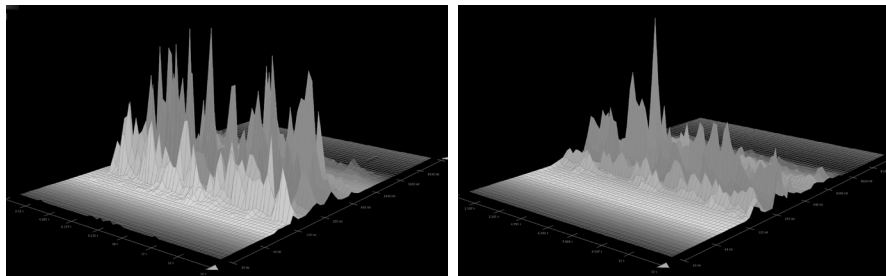
Начальная фраза является экспозицией спектрального поля, актуализирующегося во время исполнения песнопения: это ровное восхождение от фундаментальных частот в области 100 Гц через подъем в формантной зоне низких певческих формант 350 и 500 Гц до 700 Гц. Область высоких певческих формант представлена скупой, динамически скрадывающейся в тени ярко выраженной зоны средних частот.

Фраза, начинающаяся словом «слава», обращает на себя внимание подъемом в области «полётных» для вокальной речи 1200 Гц и выраженным динамическим усилением в области певческих формант (3600 Гц). При этом данные области, если рассматривать их в процессуальной динамике, согласованы между собой: они создают мерцание гармоник и переключение формант, выстраивают ровную картину амплитудно-частотного баланса, так как динамический уровень высокой формантной зоны соответствует уровню низких, фундаментальных частот спектрограммы.

В зоне мелодической фразы «свет» даже оптически в картине спектрограммы «высвечивается» резонанс (1300 Гц) и явно видна зона вторичного резонанса («отсвет») в области высших гармоник — 3300 Гц (ил. 5, 6). Мелодическая формула в зоне слова «Троицу» также визуализирует расширение начальных спектральных границ распределения спектральных зон — подъем в диапазоне 1450 Гц, ровно переходящий в область высоких певческих формант (ил. 7, 8).

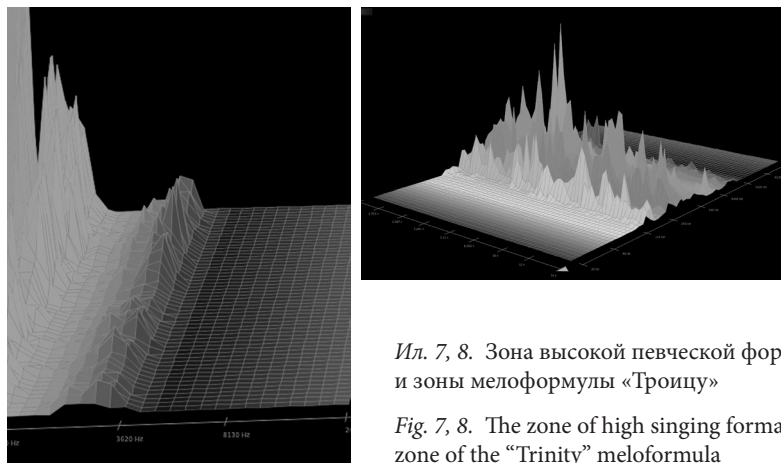
Особенность акустики Преображенского собора — подчеркивание зоны певческих формант мужского певческого голоса — эффективно усиливает спектральный ресурс, лежащий в основе скрытого в структуре песнопений сонографического звукового представления. Формируемые фонетической и мелодической картиной звучания области спектральных подъемов в акустике собора звучат значимо, возвышенно, ясно.

Как уже отмечалось выше, для собора характерна парадоксально долгая реверберация, которая, тем не менее, не деформирует разборчивость,



Ил. 5, 6. Спектральная картина начальной фразы песнопения и зоны мелодического распева «свет»

Fig. 5, 6. Spectral picture of the initial phrase of the chant and the zone of the melodic chant “light”



Ил. 7, 8. Зона высокой певческой форманты и зоны мелоформулы «Троицу»

Fig. 7, 8. The zone of high singing formant and the zone of the “Trinity” meloformula

синтаксическую дискретность исполнения. В контексте анализа рассматриваемого песнопения реверберационное поле окажет максимальное влияние на восприятие фрагмента, совпадающего с распевом «свет». Это связано прежде всего с определенной мелодической статикой — движением вокруг одних и тех же звуковысот на одном фонетическом контуре и в ровной динамической характеристике. Если перевести эти данные в область художественного обобщения, можно сказать, что образ света действительно возникает в спектральной картине стихир, рассеиваясь и удерживаясь на достаточно продолжительное время.

Сложившиеся исторические традиции исполнения литургических песнопений в Спасо-Преображенском соборе раскрывают их аудиальный и духовный ресурс, выявляя семантические доминанты композиции. Акустика собора, подобно восьмигранному световому барабану над амвоном, передающему световую энергию алтарю, фокусирует звуковую материю молитвенного слова, придавая ей объемность, пластичность и насыщенность. Проникая в каждый уголок пространства собора, заполняя его и не давая раствориться, прежде чем не будет прожита каждая нота, каждое слово, звуковая энергия храма создает ощущение нематериального, но чувственно осязаемого содержания, стирая временные границы и донося духовное послание от голоса к сердцу, от прошлого к настоящему, от вечного к земному. Изучение «звукового ландшафта» древнерусских храмов *sub specie hierotopiae*, таким образом, раскрывает перед исследователями широкие возможности. Подобный подход позволяет соотнести имманентные особенности акустической среды с интеллектуальным и эмоциональным воздействием звучащего музыкально-поэтического текста в сакральном пространстве. Исследования, смещающие акцент с традиционного «предметоцентричного» видения древнерусского певческого произведения на осмысление широкого контекста его функционирования в культуре, могут быть чрезвычайно перспективными для развития музыкальной медиевистики.

Приложение / Appendix

Стихира-славник на литии «Приидите въздемъ» 5-го гласа знаменного распева по рукописи [РНБ. Солов. 621 / 663. Сборник певческий. Кон. XVII в. Л. 172].
Расшифровка С. Тимуск

Sticheron-slavnik on the litany “Come we will ascend” of the 5th mode of the znamenny chant [NRL. Solov. 621 / 663. L. 172]. Transcript by S. Timusk

Прї - н - ан - те възы - демъ, на го - рѣ го - спо - дню

и б до - мъ бо - га на - ше - го

и оу - зрѣмъ сла - вѣ пре - ш - едѣ - же - ннѣ - ѡ - е - гв:
сла - вѣ,
сла - ко - е - дн - но - ро - дна - го ѿ - ѡ - ца,
свѣ -
тл - гомихъ
прѣ - н - мѣмъ свѣ -
тл - гомихъ,
и пре - ло - же - нн бы - вше дѣ - хомъ,
тро -

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

ицѣ - е - ди - но - е - цѣ - ю
бо - го - ми - ро - бо - вѣ - ки.

Список источников

- [1] Лидов 2006 — Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. С. 9–31.
- [2] Мильчик 1980 — Мильчик М. И. Об эволюции образа Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря на иконах и миниатюрах второй половины XVI — начала XVIII века // Мильчик М. И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI–XVIII веков. Санкт-Петербург: Издательский дом «Коло», 2017. С. 90–98.
- [3] История 2004 — История первоклассного ставропигиального Соловецкого монастыря. Москва: Товарищество Север. Мореходства, 2004. 225 с. [Репринтное переиздание книги 1899 года].
- [4] Скопин, Щенникова 1982 — Скопин В. В., Щенникова Л. А. Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. Москва: Искусство, 1982. 182 с.

References

- [1] Lidov, Aleksey M. (2006). "Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniya" ["Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Kind of Art and a Subject of Historical Research"]. In *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevney Rusi* [Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia], executive editor Aleksey M. Lidov. Moscow: Progress-traditsiya, pp. 9–31 (in Russian).
- [2] Milchik, Mikhail I. (2017). "Ob evolyutsii obraza Spaso-Preobrazhenskogo sobora Solovetskogo monastyrya na ikonakh i miniatyurakh vtoroy poloviny XVI — nachala XVIII veka" ["On the evolution of the image of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery on icons and miniatures of the second half of the 16th — early 18th centuries"]. In Mikhail I. Milchik, *Drevnerusskaya ikonografiya monastyrey, khramov i gorodov XVI–XVIII vekov* [Old Russian iconography of monasteries, temples and cities of the 16th–18th centuries]. St. Petersburg: Izdatel'skiy dom "Kolo", pp. 90–98 (in Russian).

- [3] _____ (2004). *Istoriya pervoklassnogo stavropigial'nogo Solovetskogo monastyrya* [*The history of the first-class stauropegial Solovetsky monastery*]. Moscow: Tovarithchestvo Severnogo Morekhodstva, 225 p. (in Russian).
- [4] Skopin, Vladimir V. & Shchennikova, Lyudmila A. (1982). *Arkhitekturno-khudozhestvennyy ansambl' Solovetskogo monastyrya* [*Architectural and artistic ensemble of the Solovetsky Monastery*]. Moscow: Iskusstvo, 182 pp. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.02.2023; одобрена после рецензирования: 15.03.2023; принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 15.02.2023; approved after reviewing 15.03.2023; accepted for publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 783.24:27-565.52(476)“15/17

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.006

Реминисценция образа-парадигмы Священства Богородицы в гимнографии великой вечерни Рождества Богородицы

Ирина Ивановна Жуковская

Белорусская государственная академия музыки, Минск, Республика Беларусь,
Zhukouskayairyna@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6997-2703>

Аннотация. Празднование Рождества Богородицы, возникшее в начале VI века в греческой Церкви, широко распространилось в христианском мире. Образ Богоматери связывался в латинском и византийском течениях христианства с церковью и литургией, что обусловило появление парадигмы «Богоматерь-священник». В Византии Священство Богородицы стало символически емким и укорененным в традиции понятием, нашедшем отражение в иеротопии — особом творчестве, результатом которого было формирование сакрального пространства праздничного богослужения. Чинопоследование Рождества Богородицы сложилось как высокохудожественное, совершенное по структуре и драматургии священнодействие. Музыкально-поэтические тексты чина обнаруживаются в Стихирарях, Ирмологионах и книге Праздники, созданных в религиозно-культурных центрах Восточной Европы — Великом Княжестве Литовском и Московской Руси. В исследовании поставлена цель охарактеризовать образ Богородицы в списках песнопения «Денесе иже на разумныхо престолехо» великой вечерни Рождества Богородицы конца XVI–XVIII вв. как реминисценции образа-парадигмы византийской иконографии «Священство Богоматери». Творчество белорусско-украинских и московских мастеров показывает многогранность и подвижность его отражений. В двух певческих традициях сформировались устойчивые и самостоятельные модели-отзвуки образа-парадигмы. Оригинальные композиции обнаруживают неповторимую и разнообразную корреляцию музыкальной лексики и поэтического текста.

Ключевые слова: *иеротопия, образ-парадигма, модель песнопения, музыкальная лексика, форма и композиция песнопения*

Для цитирования: Жуковская И. И. Реминисценция образа-парадигмы Священства Богородицы в гимнографии великой вечерни Рождества Богородицы // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 124–143. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.006>.

© Жуковская И. И., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.006

Reminiscence of the Image-Paradigm of the Priesthood of the Virgin in Hymnography of the Great Vespers of the Nativity of the Mother of God

Iryna I. Zhukovskaya

Belarusian State Academy of Music, Minsk, Republic of Belarus,
Zhukovskayairyna@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6997-2703>

Abstract. Celebration of the Saint Virgin's Birth, which started in the early 6th century in the Greek Church, widespread in the Christian world. The image of the Mother of God was associated in Latin and Byzantine currents of Christianity with the church and the liturgy, which determined appearance of the Saint Virgin-priest paradigm. In Byzantium the Priesthood of the Saint Virgin became a symbolic notion, which was reflected in hierotopy — a specific art implying formation of the sacred space of festive worship. The Nativity of Virgin Mary developed in a highly artistic and perfectly structured and dramatized service. Musical and poetic texts of the chant can be found in Verses, Irmologions and the Book of Prazdniki (Feasts), created in the religious and cultural centers of Eastern Europe — the Grand Duchy of Lithuania and Moscow Rus. The aim of the study is to characterize the image of the Mother of God in the lists of the chant “Now in heaven thrones” of the great Vespers of the Nativity of Virgin Mary at the end of the XVI–XVIIIth centuries, as a reminiscence of the image-paradigm of the Byzantine iconography “The Priesthood of the Saint Virgin”. The work of the Belarusian-Ukrainian and Moscow masters shows the versatility and mobility of its reflections. The two liturgical traditions formed stable and independent models-reflections of the image-paradigm. The form of the original compositions of the chant reveal a unique and diverse correlation between the musical vocabulary and the poetic text.

Keywords: *hierotopy, image-paradigm, chant model, musical vocabulary, chant form and composition*

For citation: Zhukovskaya I. I. Reminiscence of the Image-Paradigm of the Priesthood of the Virgin in Hymnography of the Great Vespers of the Nativity of the Mother of God. Opera musicologica. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 124–143. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.006>.

© Iryna I. Zhukovskaya, 2023

Реминисценция образа-парадигмы Священства Богородицы в гимнографии великой вечерни Рождества Богородицы

Праздник Рождества Богородицы, возникший в греческой Церкви в начале VI столетия и получивший затем широкое распространение во всем христианском мире, входит, как известно, в круг двенадцатых христианских праздников¹. М. Скабалланович пишет о длительном формировании чина, осуществлявшемся с крайней осмотрительностью. Ранние гимнографические тексты со временем заменялись новыми высокохудожественными песнопениями, авторами которых становились святые подвижники и исповедники VII–IX вв.: свт. Андрей Критский (VII век), Иоанн Дамаскин (VIII век), патриарх Константинопольский Герман (VIII век), Стефан и Сергей Святоградцы (IX век). Созданные ими творения определили облик праздника Рождества Богородицы: он представляет собой строго выдержанное во всех частях художественное целое [Скабалланович 2004, 9–18].

Богослужение, в соответствии со святоотеческим учением, выступает в земном мире отражением небесного первообраза [Чудинова 2003, 12]. Эта высшая реальность постигается посредством иеротопии² — храмо-

¹ В кириллических рукописях до середины XVI века они представлены в последовательности от Рождества Богородицы до Успения: Рождество Пресвятой Богородицы; Воздвижение Честного и Животворящего Креста; Введение во храм Пресвятой Богородицы; Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа; Богоявление Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа; Сретение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа; Благовещение Пресвятой Богородицы; Вход во Иерусалим Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа; Вознесение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа; неделя Пятидесятницы; Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа; Успение Пресвятой Богородицы. С появлением Ирмологиона как типа певческого сборника двенадцатые праздники могли быть записаны в соответствии с юлианским календарем, по которому церковный год начинается от Рождества Богородицы, и в соответствии с григорианским, по которому он начинается с первой недели Адвента. Например, раздел Праздников начинается с песнопений святому Николаю и/или Рождества Христова в Ирмологионе 70–80 гг. XVI века [BN. 12050.I] (крюковая нотация), Ирмологионах первой четверти и середины XVII века [НББ. 091/283] и 1669 года [НББ. 091/316] (киевская пятилинейная нотация).

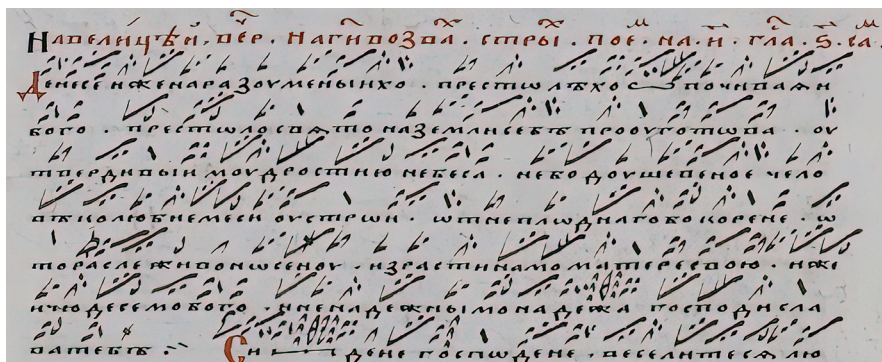
² Иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества [Лидов 2009, 9].

вой архитектуры, пространства внутри храма, системы росписей, иконостасов, священных облачений и драгоценной утвари, обрядовых жестов, молитвословий, гимнографии. Основополагающие модели организации сакральных пространств, отмечает А. М. Лидов, созданы для всего восточно-христианского мира Византией. В разных странах они адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и климатических условий. Изучение произведений богослужебного художественного творчества, основанное на иеротопическом подходе, открывает неведомое ранее знание о мире и искусстве [Лидов 2009, 9–27]. Необходимым интеллектуальным инструментом, помогающим объяснить многие явления в создании сакральных пространств, выступает введенное А. М. Лидовым понятие «образ-парадигма». Обладая комплексом литературно-символических смыслов и ассоциаций, образ-парадигма выступает как главная идея, просвечивающая за целым спектром видимых иконографических мотивов [Лидов 2009, 253–254].

Новый подход позволяет рассматривать музыкально-поэтические тексты чинопоследования Рождества Богородицы как реализацию гимнографами иеротопического проекта, а также как элемент сакрального пространства праздника. А. М. Лидов подчеркивает связанность образа Богоматери с Церковью и литургией. В XV веке, пишет исследователь, во французском богословии возникает специальное понятие «Богоматерь-священник» и появляются картины, подобные работе Мастера из Амьена «*Sacerdoce de la Vierge*» (1437) — «Священство Богоматери» (Лувр). Богословский смысл сцены, изображенной на картине, заключается в передаче ветхозаветного священства, наследуемого через Богоматерь, Христу как первосвященнику Новой церкви, начавшему новое и высшее служение. В Византии Священство Богоматери стало символически емким и глубоко укорененным в традиции понятием. Оно никогда не трактовалось как иллюстрация конкретного текста или богословского тезиса и может быть осмыслено только как образ-парадигма, существовавший в сознании иконографов и воспринимавшей их творчество среде [Лидов 2009, 223–256].

Цель статьи — охарактеризовать сакральный образ, созданный росписчиками в песнопении «Денесе иже на разумныхо престолехо» великой вечерни Рождества Богородицы как реминисценцию³ образа-

³ Реминисценция — элемент художественной системы, заключающийся в использовании общей структуры, отдельных мотивов ранее известных произведений искусства на ту же тему, где главным методом является аллюзия и ретроспекция. Определение см.: Словарь иностранных слов. Москва: Русский язык, 1990. 624 с.; Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва: Интелвак, 2001. 1596 с.



Ил. 1. Стихиря «Денесе иже на разумныхо». Стихирарь нотированный. Кон. XVI в. [РНБ. Кир.-Бел. 586/843]

Fig. 1. Sticheron “Now in heaven thrones”. Notated Book of sticheron. The end of 16th century [NLR. Kir.-Bel. 586/843]

парадигмы византийской иконографии «Священство Богоматери», раскрыв многогранность/подвижность его воплощения в литургических традициях Великого Княжества Литовского (далее — ВКЛ) и Московской Руси.

Песнопение «Денесе иже на разумныхо престолехо» было изучено на материале списков, выявленных в 12 рукописях конца XVI–XVIII вв. Нотация одного из списков крюковая беспометная (№ 1, см. ил. 1), двух — крюковая пометная (№ 2, 3), одного — двознаменная (крюковая пометная и нотолинейная, № 4) и восьми — нотолинейная (№ 5–12) (таблица 1).

Нотированные списки чинопоследования праздника обнаруживаются в рукописных источниках, сформировавшихся и созданных в различных религиозно-культурных центрах Восточной Европы — ВКЛ и Московской Руси. В XVI веке, времени расцвета монодийного искусства, к таким источникам принадлежат Стихирарь и Ирмологион, где песнопение зафиксировано в разделе Праздники, а с XVII века — также книга Праздники.

Изучение структуры Ирмологионов второй половины XVI века показало связь формирования их репертуара с эволюцией книги Праздники. Как известно, эта книга появилась в начале XVII века. Ирмологионы отразили синхронность с основными вехами развития Праздников, что проявилось в собирании праздничных песнопений (преимущественно стихир) в один раздел, формировании его устойчивого строения и содер-

Таблица 1. Списки песнопения «Денесе иже на разумныхо престолехо» великой вечерни Рождества Богородицы в нотированных источниках конца XVI–XVIII вв.

Table 1. Copies of the chant “Now in heaven thrones” of the Great Vespers of the Nativity of the Theotokos in notated sources of the late 16th–18th centuries

<i>Стихирарь и книга Праздники</i>	
1.	Стихирарь крюковой. 1589–1591 гг. [РНБ. Кир.-Бел. 586/843].
2.	Праздники крюковые. XVII век. [МДАиС. П-213 П- 23. № 231911].
3.	Праздники крюковые. XVII век. [МДАиС. П-213 П- 68. № 231909].
4.	Праздники двознаменные. Конец XVII–XVIII вв. [РГБ. 304.I. № 450].
5.	Праздники нотолинейные. XVII–XVIII вв. [МДАиС. П-214 П-68. № 234807].
6.	Праздники нотолинейные. XVII–XVIII вв. [МДАиС. П-214 П-68. № 235153].
7.	Праздники нотолинейные. XVIII век. [МДАиС. П-214 П-68. № 234787].
<i>Ирмологионы</i>	
8.	Ирмологион нотолинейный. Конец XVI — начало XVII вв. [IP НБУВ. Ф. I. 5391].
9.	Ирмологион нотолинейный. 1610–20-е и 1650 гг. [НББ. 091/283к].
10.	Ирмологион нотолинейный. 1649 год. [IP НБУВ. Ф. I. 3367].
11.	Ирмологион нотолинейный. 4-я четв. XVII век. [МДАиС. П-214 П-23. № 231908].
12.	Ирмологион нотолинейный. 2-я пол. XVIII век. [НББ. НДАК 11. Рк 922].

жания. В белорусско-украинских Ирмологионах сложились две формы организации праздничных циклов годового круга: в соответствии с юлианским и григорианским календарями. Согласно юлианскому календарю, праздничные циклы начинаются службой Рождества Богородицы, в соответствии с григорианским — праздником святителю Николаю и / или Рождества Христова.

При выявлении особенностей группировки песнопений в нотолинейных книгах Праздники и Ирмологионах московской книжной традиции, обнаружился иной, отличный от зафиксированного в Ирмологионах, созданных на белорусско-украинских землях Великого Княжества Литовского, состав песнопений. Сравнение выявило единство нотации и ясно обозначило типологические отличия между книгой Праздники и разделом Праздники в Ирмологионах. Списки чина Рождества Богородицы в Праздниках демонстрируют сохранение календарного принципа формирования репертуара и появление разных редакций состава — полной,

краткой, краткой с включениями и смешанной [Захарьина 2003, 71–77; Олехнович 2014, 126]. В Ирмологионах чин праздника всегда зафиксирован максимально кратко — в краткой редакции и краткой со включениями. Его размещение обусловлено типом кодекса — жанрово-тематическим, календарно-минейным или гласовым. Если Триодный раздел находился в центре Праздничного, песнопения были сгруппированы в соответствии с церковным календарем аналогично Минее. Принцип группировки — избирательный и моножанровый.

Известно, что длительное, в несколько столетий, бытование песнопения в певческих книгах обуславливало его запись разными нотациями — знаменной, путевой, нотолинейной. Поэтический текст распевался разными роспевами и в разных монодийных стилях, и при этом наблюдалось сохранение модели организации музыкально-поэтического текста, аналогично устойчивым композициям в иконописи.

Изучение роспева стихир «Денесе иже на разумных престолех» обозначило две устойчивые модели, закрепившиеся в белорусско-украинской и московской литургических традициях. Для нотолинейных Ирмологионов списком-архетипом песнопения избран музыкально-поэтический текст, выявленный в белорусском *Magnum opus* — Супрасльском Ирмологионе (1598–1601), для рукописей московской традиции — список, зафиксированный в Стихираре «Дьячье око» (1589–1598)⁴. Списки созданы приблизительно в одно то же время, на границе XVI и XVII вв.

Проанализируем песнопение «Денесе иже на разумных престолех» по спискам-архетипам и сопоставим модели его художественной организации. В чине великой вечерни Рождества Богородицы с «Денесе иже на разумных престолех» начинается цикл стихир на «Господи, воззвах». В стихире определяются два раздела — повествовательный и вокативный.

Стихира «Днесь иже на разумных престолех»

[ТСЛ. Ф. 304.I. № 450. Л. 4 об.–5 об.]

Повествовательный раздел

Днесь иже на разумных престолех /
 Престол свят на земли Себе предуготова /
 утвердивый мудростию Небеса /
 Небо одушевленное человеколюбием содела /
 от неплоднаго бо корене /

⁴ О Стихираре «Дьячье око» см.: Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 468 с.

Сад живоносен израсти нам Матерь Свою /
Иже чудес Бог /
и ненадеющихся надежда /

Вокативный раздел
Господи, слава Тебе.

М. Скабалланович приводит следующее толкование стихир на «Господи, воззвах» праздника Рождества Богородицы:

Восхваляемое событие изображается с самой общей, но вместе и с самой возвышенной точки зрения [Скабалланович 2004, 56].

В чине Рождества Богородицы две группы стихир — Сергия патриарха и Стефана Святоградца. Каждая группа имеет свою идею и ход мысли. В первых трех стихирах представлено

...обозрение празднуемого события с самых недостижимых небесных высот. Стихиры усматривают в рождении Пресвятой Богородицы <...> появление нового престола для Божества, подле небесного, земного, <...> нового неба (1-я стихира); затем, как бы спускаясь с неба ближе к земле, называют родившуюся чертогом Света, книгой Слова Божия, дверью Великого Первосвященника (2-я стихира); наконец, празднуемое событие воспевается и в его земной конкретности, как подобное прежним чудесным рождениям, хотя и превосходящее их рождение от неплодной Девы <...> (3-я стихира) [Скабалланович 2004, 57].

М. Скабалланович отмечает, что в первой группе стихир празднуемое событие показано в его мировом (космическом) значении, а во второй — раскрывается значение события для человечества, описываются блага, дарованные через него людям, и оценка в них более субъективная, чем в первой группе. В последней, 6-й стихире цикла показаны

...следствия события для человечества во временной перспективе, между двумя крайними пунктами времени: началом человечества и его бесконечным концом <...>. Таким образом, изображение события в последней стихире получает ту же широту во времени, какую оно имело в первой стихире («Днесь иже на разумных престолах») в пространстве [Скабалланович 2004, 60].

Толкование, данное выдающимся богословом, а также анализ песнопения позволяет увидеть реминисценцию образа-парадигмы Священства Богородицы, воплощенного в византийской иконографии, в музыкально-поэтическом тексте стихир «Денесе иже на разумных престолах» великой вечерни Рождества Богородицы. В связи с этим положением приведем некоторые результаты исследований А. М. Лидова по этой теме. В своей работе «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» он отмечает, что в православном богословии формально признанной темы священства Богоматери и ее систематического изложения не существует. Но в гомилетике и гимнографии высказывания о священнослужении Пречистой встречаются у св. Епифания Кипрского, св. патриарха Тарасия († 860), св. Андрея Критского, св. Иоанна Дамаскина, св. Феодора Студита, Георгия Никомидийского († 860), Иакова Коккиновафского (XI в.).

Тема Священства Богоматери присутствует не только в высоком красноречии, пишет исследователь, но воплощается также в житийной литературе и богослужебном изобразительном искусстве. Она актуализируется в образе Экклесии в одном из очень ранних памятников — фреске Деисус из церкви Панагия Дросиани на острове Наксос. Фреска датируется временем первого правления Юстиниана II (685–695), что позволило ученому высказать идею об изначально заложенной в Деисусе теме священства Богородицы:

Декларативное сопоставление Богоматери и Церкви по сторонам Христа-священника недвусмысленно вводит тему священства и церковного служения. Богоматерь и Церковь приносят Христа в Жертву и одновременно сослужат высшему первосвященнику во вневременной небесной литургии. <...> Богоматерь и Иоанн Креститель олицетворяют новозаветное и ветхозаветное священство, вместе с Христом они создают образ вневременного священнодействия и Вселенской Церкви [Лидов 2009, 237–238].

За Богоматерью на фреске расположен царь Соломон:

Смысл появления этого образа за Богоматерью также находит объяснение в ранневизантийской гомилетике, в которой слова Соломона о Премудрости, построившей себе Дом, прилагались к Богоматери [Лидов 2009, 238].

А. М. Лидов подчеркивает важность стихов 1–2 главы IX книги Притч, о Премудрости, «которая заколола Жертву, растворила вино свое и при-

готовила у себя трапезу, — он истолковывался как символическое указание на жертвоприношение — священство Богоматери» [Лидов 2009, 239]. Далее в исследовании указывается, что истоки темы Священства Богоматери в Деисусе можно обнаружить в самом тексте литургии:

Литургический текст достаточно ясно выражает символический замысел обряда: Богородичная просфора полагается на дискосе, поскольку благодаря молитвам Богоматери земная Жертва становится реальностью небесного богослужения; другими словами, говорится о вневременном священнодействии Богоматери, соединившей земной и небесный жертвенники [Лидов 2009, 239–240].

Пречистая в стихирах на «Господи, воззвах» великой вечерни Рождества Богородицы именуется «новым престолом для Божества», «новым небом», «чертогом Света», «книгой Слова Божия», «дверью Великого Первосвященника». Этот сакрально-художественный образ перекликается с образом-парадигмой Священства Богородицы, воплощенном в иконографии. Наблюдается ли эта связь во взаимодействии поэтического и музыкального текстов?

Роспев, записанный в Стихираре, основан на попевках шестого гласа и фите Ф6-70 [М. В. Бражников 1984, 245] (ил. 1, таблица 2):

Таблица 2. Музыкальная лексика и композиция песнопения «Днесе иже на разумныхо». Стихирарь нотированный. Кон. XVI в. [РНБ. Кир.-Бел. 586/843]

Table 2. Musical vocabulary and composition of the chant “Now in heaven thrones”. Notated Book of sticheron. The end of the 16th century [NRL. Kir.-Bel. 586/843]

Днесе иже на разумныхо	скопец	
престолехо	площадка	
опочиваяи Бого	мережа	
престоло свято	вознос	
на земли Себе	скопец	
проуготова	кавычка меньшая	
утвердивыи	площадка с палкой	

(Окончание Таблицы 2 см. на след. стр.)

(Окончание)

мудростию Небеса	<i>мережа</i>	
Небо душевное	<i>сколец</i>	
человеколюбием устрои	<i>возмер</i>	
от неплоднаго бо корене	<i>повертка меньшая</i>	
Оторасле живонсену	<i>колесо с трубой</i>	
израсти намо Матере Свою	<i>кавычка меньшая</i>	
иже чудесемо Бого	<i>мережа</i>	
и ненадежною Надежа	<i>кулизма + фита</i>	
Господи, слава тебе	<i>кулизма</i>	

Мелодические формулы локализуются в два словесно-интонационные комплекса. Попевками первого распеваются слова, связанные с именованьем Бога и Его деяниями (*сколец, площадка, мережа*), второго — лексемы, которыми прославляется Богородица (*кавычка меньшая, повертка меньшая, колесо с трубой*). Первый комплекс повторяется в распеве, соответствующем повествовательной части стихир, трижды. Он перемежается с новым материалом (*вознос* на словах «престолю свято») и *возмер* на лексеме «человеколюбием») и мелодически обогащается и частично замещается формулами второго, богородичного комплекса. Сквозная форма песнопения основывается на видоизмененном повторе (изменение синтаксиса и расширение формы) [Ручьевская 1998, 245–253]. Завершающий раздел песнопения подчеркивает вокативную часть поэтического текста: он включает фиту и две обрамляющие ее *кулизмы*.

Итак, в процессе развертывания распева формируются строки, в которых «господские» и «богородичные» формулы-символы соединяются в новые конструктивные единицы. Изменение при повторе «господского» комплекса (*сколец — площадка — мережа*) посредством включения богородичных формул (*кавычка меньшая, повертка меньшая, колесо с трубой*) определяется как реминисценция образа-парадигмы «Священство Богородицы» в музыкально-поэтическом тексте.

Перейдем к анализу нотолинейного списка, выявленного в Супрасльском Ирмологоне. Музыкальная лексика представлена десятью невматическими и тремя вокализованными строками (таблица 3):

Таблица 3. Музыкальная лексика и композиция песнопения «Днесе иже на разумныхо». Ирмологион нотолинейный. Кон. XVI — нач. XVII в. [IP НБУВ. Ф. I, 5391]

Table 3. Musical lexicon and composition of the chant “Now in heaven thrones”. *Notolinear Irmologion*. Late 16th — early 17th centuries [IM NLUV. F. I, 5391]

<i>Поэтическая строка</i>	<i>Мелодическая формула</i>
Днесе иже на разумныхо	1+
престолахо	2
почиваяи Бого	3
Престолю свято на земли	4+ ¹ варьирующая
Собе	Вокализированный распев А
проуготова	3
утвердивый мудростию	1 ¹ варьирующая
Небеса	3
Небо душевеное	5
человеколюбиеме си устрои	6
от неплодена бо корене	7+4 ¹ варьирующая
Отрасле живоносену	8
израсти намо	9
Матере Свою	3
иже чудесемо Бого	10
и ненадежнымо	Вокализированный распев Б
Надежа	Вокализированный распев В
Господи слава Тобе	Вокализированный распев В

В Супрасльском Ирмологионе песнопение «Днесе иже на разумныхо» записано в разделе «Праздники» (л. 437). Раздел оформлен заставкой и заголовком «С Бого[м] начинаем[ъ] сти[хи]ры и наславники на господския пра[зд]ники и на память[ъ] с[вя]ты[х] избранны[х]. Начинаем[м] м[еся]ца септеврия в 8 д[е]нь на Ро[ждество] Пр[есвя]тыя Б[огороди]ца. Вечер. Слава. Гласъ б». В распеве нет локализации формул на ком-

плексы по их закреплённости за лексемами, связанными с образами Бога и Богородицы (см. *приложение*). Здесь три внутрислоговых распевов, и они создают другую схему эмфазисов: ими выделены слова «Собе» (*образ Бога*) — «Ненадежно» (*образ христиан*) — «Надежа» (*образ Богородицы*) — «Господи слава Тобе». В композиции преобладает обновление мелодического материала. Форма песнопения сквозная, с повтором невматической формулы 3, соответствующей словам повествовательного раздела поэтического текста «Почиваяи Бого» — «Проуготова» — «Небеса» — «Матере Свою». Кадансом, подчеркивающим вокативную часть стихир, выступает дважды повторенный вокализованный распев В. Эта часть песнопения становится точкой пересечения моделей, выявленных в Стихираре и Ирмологионе: в крюковом списке она представляет собой повторение *кулизм*, окружающих фиту, и в нотолинейном — внутрислогового распева В.

Образ-парадигма Священства Богородицы находит в Ирмологионе оригинальное воплощение. Именования Бога и Богородицы распеты невматической формулой 3. Она пронизывает обновляемый мелодический материал четырежды⁵. В вокативной части эти слова объединены внутрисловым распевом В («Надежа» — «Господи слава Тобе»).

Ирмологион 1598–1601 гг., в котором зафиксирован нотолинейный список-архетип, создан, как известно, в Супрасльском Благовещенском монастыре. Охарактеризуем архитектуру собора лавры и его фрески как составляющие сакрального пространства, формируемого на великой вечерне Рождества Богородицы. Благовещенский монастырь был основан при церкви-крепости, построенной в 1503–1510 гг. на берегу живописной реки Супрасль по инициативе маршала Великого Княжества Литовского Александра Ходкевича. Церковь, где зазвучал сложившийся в среде белорусских мастеров распев песнопения «Денесе иже», в 1511 году освятил смоленский архиепископ Иосиф Солтан в честь Благовещения Пресвятой Богородицы.

Тамара Габрусь отмечает, что соборы, освященные в честь Благовещения, в Беларуси немногочисленны. Вестницами Добра она называет церкви Благовещения в Витебске и Супрасле [Габрусь 2003, 62]. Судьба этих храмов сложилась трагично — они были разрушены. На основании архивных документов, материалов археологических исследований и специальных научных публикаций Т. Габрусь восстанавливается их история и облик.

⁵ Возможно, распевщик связывал это с завершенностью и устойчивостью, которые символизирует число «4». См. об этом: Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI веков). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 320 с.

Здание православного собора в Супрасле сохраняло элементы зодчества древнерусского периода. Церковь представляла собой крестово-купольный, трехнефный храм, завершенный тремя алтарными апсидами, из которых центральная своими размерами значительно превосходила боковые. В XVI веке формы и конструкции храма приобрели совершенно иную трактовку в стиле белорусской готики.

Общеввропейские элементы объемно-пространственной композиции храма дополняли характерные детали белорусского оборонительного зодчества того времени. Углы основного объема фланкировали круглые боевые башни с бойницами и витыми лестницами, которые вели в помещение для защитников храма, находящиеся между готическими сводами и стропильной конструкцией крыши. Несмотря на оборонительный характер храма, его архитектура имела праздничный, жизнеутверждающий характер, создаваемый цветовым контрастом открытой красной кладки и белых оштукатуренных элементов декора, приемами разнообразных очертаний, утонченными пропорциями башен [Габрусь 2003, 65].

В 1557 году интерьер церкви украшала прекрасная фресковая роспись, выполненная в известково-темперной технике по частично высушенной штукатурке. Предполагают, что автором фресок могли быть белорусские мастера из артели живописцев, существовавшей в то время при Борисоглебской церкви в городе Гродно. По характеру иконографии и стилю исполнения роспись перекликалась с поздневизантийским искусством времен Палеологов. В системе расположения фресок наблюдались определенные отклонения от канонов. В церкви имелись две композиции «Благовещения». Одна из них, как главная во фресковом цикле, охватывала пространство на алтарной стене в нижнем регистре, другая — на южной стене, вместо традиционного размещения на южной грани опорного столба возле алтаря. Другой регистр на алтарной стене занимали сюжеты праздничного христологического цикла. Опорные столбы, подпружные арки, барабан купола украшали изображения святителей, отцов Церкви и пророков, над ними — серафимы, в скуфье купола находилась композиция «Христос Вседержитель».

Важную роль во фресковой росписи играл орнамент, который удачно сочетался с сюжетными композициями. Основной мотив орнамента — растительный. В нем использованы стилизованные цветы белорусской флоры в обрамлении вычурных завитков. Колористическое решение фресок с тонкими переливами охристых, розовых, вишневых и голубых тонов придавало внутреннему пространству храма чрезвычайно мажорное настроение [Габрусь 2003, 64–67].

Таким образом, празднование Рождества Богородицы в Супрасльской лавре наполнялось атмосферой особого света и радости. Церковь, освященная в честь Благовещения — праздника, напоминавшего и актуализировавшего событие Доброй вести, принесенной ангелом Пресвятой Деве Марии о рождении Иисуса Христа, была тем пространством, которое открывало внутреннему взору христиан лучи веры и вдохновляло на творчество, прославлявшее Господа Бога.

Сакральный образ, воплощенный в списках-архетипах первой стихирь на «Господи, воззвах» великой вечерни Рождества Богородицы конца XVI — начала XVII века, обнаруживает реминисценции образа-парадигмы «Священство Богородицы» византийской иконографии в поэтическом тексте (трактовка рождения Богородицы как нового престола для Божества и нового неба, именованная Пречистой) и композиции роспева (сочетание в мелодических строках музыкальной лексики «господского» и «богородичного» комплексов музыкальных формул / попевок).

В белорусско-украинской и московской литургической традициях сформировались оригинальные модели организации музыкально-поэтического текста песнопения «Днесе иже на разумныхо». Они основываются на различных принципах развертывания мелодического материала и распределения эмфазисов, что открывает богатство форм реализации образа-парадигмы «Священство Богородицы» в иеротопическом проекте, запечатленном в кириллических певческих рукописях.

Приложение / Appendix

Белорусско-украинская и московская модели песнопения «Днесе иже на разумныхо»: I. Ирмологий нотолинейный. Кон. XVI — нач. XVII в. [IP НБУВ (Київ). Ф. I. 5391]; II. Праздники двознаменные. Кон. XVII–XVIII в. [РГБ. Ф. 304. I. № 450]

Belorussian-Ukrainian and Moscow models of the chant "Now in heaven thrones":
I. *Notolinear Irmologion*. Late 16th — early 17th centuries [IM NBUV (Kyiv). F.I. 5391];
II. *Book of Prazdniki (Feasts) with two types of notation*. Late 17th — 18th centuries [RSL. F.304.I. No. 450]

Де - не - се и - же на ра - зу - ме - ны - и - хо пре - сто - ле - хо

Дне - сь и - же на ра-зу - мныхъ пре-сто - ле - хъ
по - чи - ва - я - и Бо - го
по - чи - ва - яй Бог
пре - сто - ло свя-то на зе - мли Со - бе
про - у - го - то - ва
пре - стол свят на зе-мли Се - бе про - у - го - то - ва
у - тве-рди - вы - и му - дро - сти - ю Не - бе - са
у - тве-рди - вы - и му - дро - сти - ю Не - бе - са
не-бо ду - ше-ве-не - но-е че-ло-ве-ко - лю-би-е - ме си у-стро - и

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

не - бо о - ду - ше - влe - нно че - ло - ве - ко - лю - би - ем со - де - ла

от не - пло - де - на бо ко - ре - не

от не - пло - дна - го бо ко - ре - не

о - тра - сле жи - во - но - се - ну и - зра - сти нам Ма - те - ре Сво - ю

сад жи - во - но - сен и - зра - сти нам, Ма - терь Сво - ю

И - же и чу - де - се - мо Бо - го

И - же чу - де - сем Бог

и не - на - де - жны - мо

На -

де - жа

и не - на - де - ю - щие - мся на - де -

жда

Го - спо - ди сла - ва Те - бе.

Аббревиатуры

- VN — Национальная библиотека Польши (Варшава)
- РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)
- РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)
- НББ — Национальная библиотека Беларуси (Минск)
- IP НБУВ — Институт рукописей Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского (Киев)
- МДАиС — Московская духовная академия и семинария Русской Православной Церкви (Москва)
- НДАК НББ — Научно-исследовательский отдел книговедения Национальной библиотеки Беларуси (Минск)

Список источников

- [1] Бражников 1984 — Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева: исследование. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1984. 304 с.
- [2] Захарьина 2003 — Захарьина Н. Б. Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков. Синаодальная традиция. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2003. 192 с.
- [3] Лидов 2009 — Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 352 с.
- [4] Олехнович 2014 — Олехнович Е. И. Двознаменные Праздники — певческая книга рубежа XVII–XVIII вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2014. Вып. 3 (15). С. 125–135.
- [5] Ручьевская 1998 — Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 1998. 268 с.
- [6] Скабалланович 2004 — Скабалланович М. Рождество Пресвятой Богородицы. Киев: Пролог, 2004. 192 с.
- [7] Габрусь 2003 — Страчаная спадчына / Т. В. Габрусь, А. М. Кулагін, Ю. У. Чантурья, М. А. Ткачоў. Мінск: Беларусь, 2003. 351 с.
- [8] Чудинова 2003 — Чудинова И. А. Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2003. 287 с.

References

- [1] Brazhnikov, Maxim V. (1984). *Litsa i fity znamennogo raspeva* [*Litsa and fity of znamenny chant*], general edition by Natalia S. Seregina, Andrey Kryukov; introduction by Natalia S. Seregina. Leningrad: Muzyka, 302 p. (in Russian).
- [2] Zakhar'ina, Nina B. (2003). *Russkie bogoslužebnye pevcheskie knigi XVIII–XIX vekov. Sinodal'naya traditsiya* [*Russian Liturgical Singing Books of the 18th–19th Centuries. Synodal tradition*]. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie, 192 p. (in Russian).
- [3] Lidov, Aleksey M. (2009). *Ierotopiya. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kul'ture* [*Hierotopy. Spatial Icons and Paradigm Images in Byzantine Culture*]. Moscow: Dizayn. Informatsiya. Kartografiya, 352 p. (in Russian).
- [4] Olekhnovich, Elena I. (2014). “Dvoznamennye Prazdniki — pevcheskaja kniga rubezha XVII–XVIII vv.” [“The Dvoznamenny Feasts is a book of singing at the turn of the 18th–19th centuries”]. In *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta* [*St. Tikhon's University Review*]. 2014. Vol. 3 (15). Pp. 125–135 (in Russian).
- [5] Ruchievskaya, Ekaterina A. (1998). *Klassicheskaya muzykal'naya forma. Uchebnik po analizu* [*Classical musical form. Analysis textbook*]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, 268 p. (in Russian).
- [6] Skaballanovich, Mikhail (2004). *Rozhdestvo Presvyatoy Bogoroditsy* [*Nativity of the Blessed Virgin*]. Kiev: Prolog, 192 p. (in Russian).

- [7] Gabrus, Tamara V. (2003). *Strachanaya spadchyna [Lost Legacy]*, edited by Tamara V. Gabrus, Anatoliy M. Kulagin, Yuriy U. Chanturyya, Mikhas' A. Tkachow. Minsk: Belarus', 351 p. (in Belorussian).
- [8] Chudinova, Irina A. (2003). *Vremya bezmolviya: Muzyka v monastyrskom ustave [Time of Silence: Music in the monastic charter]*. St. Petersburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 287 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 20.01.2023; одобрена после рецензирования: 20.02.2023;
принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 20.01.2023; approved after reviewing 20.02.2023; accepted for
publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 783.2; 783.6; 281.9
doi: 10.26156/ОМ.2023.15.2.007

Четверогласник «Вострубим трубою песней» Василию Блаженному в сакральном пространстве московских соборов конца XVI — начала XVII века

Марина Станиславовна Мицкевич¹, Татьяна Викторовна Швеиц²

^{1,2} Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

¹ 3247267@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1919-5795>

² t_shvets@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4952-7159>

Аннотация. Статья посвящена исследованию и публикации четверогласника из службы Василию Блаженному. Четверогласник — песнопение, разделенное на четыре части, каждая из которых распета в одном из гласов. Известны несколько песнопений-четверогласников с инципитом «Вострубим трубою песней». Их основной репертуар был выявлен на материале Стихираря «Дьячье Око» из собрания Д. В. Разумовского. Все песнопения выписаны в чинопоследованиях святителям, за исключением службы юродивому Василию Блаженному. Анализ характерных особенностей строения музыкальной формы четверогласников «Вострубим трубою песней» показал, что песнопения строятся по одной модели, определяемой как общая художественная модель «святительских» четверогласников. В поэтическом тексте стихиры Василию Блаженному выделяются: мотив сакрального пространства Москвы, мотив мощей; центральной становится молитва о чадородии для царской четы Федора Иоанновича и царицы Ирины, подчеркнутая музыкальными средствами. В статье впервые публикуется четверогласник Василию Блаженному «Вострубим трубою песней» с расшифровкой.

Ключевые слова: четверогласник, Василий Блаженный, Николай Чудотворец, чинопоследование, игротопия, Стихирарь «Дьячье Око», знаменный распев

Благодарность: Авторы статьи выражают благодарность М. С. Егоровой за возможность ознакомления с текстом неопубликованной статьи.

Для цитирования: Мицкевич М. С., Швеиц Т. В. Четверогласник «Вострубим трубою песней» Василию Блаженному в сакральном пространстве Московских соборов конца XVI — начала XVII века // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 144–175. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.2.007>.

© Мицкевич М. С., Швеиц Т. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.007

Blessed Basils Fourmode-Chant “Vostrubim Truboyu Pesney” in the Sacred Space of Moscow Cathedrals of the Late 16th — Early 17th Centuries

Marina S. Mitskevich¹, Tatyana V. Shvets²

^{1,2} Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

¹ 3247267@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1919-5795>

² t_shvets@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4952-7159>

Abstract. The article is devoted to the research and analysis of the fourmode-chant in the Blessed Basil church service. The Fourmode-chant – is a chant divided into four parts, each of which is chanted in one of the modes. In ancient Russian hymnography several fourmode-chant with incipit “Vostrubim truboyu pesney” (“Let us sound the trumpet of festal hymns”) are known. The main repertoire of which was revealed and analysed on the material of Sticherarion “D’yachye Oko” from D. V. Razumovsky’s collection of manuscripts. Frequently fourmode-chants with this incipit appear in services dedicated to church hierarchs. The chants are composed according to one common model called artistic model of “hierarchical” fourmode-chants. Each mode has a semantic meaning in the poetic composition of the heteromode-chant. The musical and poetic structure of chants contains common and independent fragments that distinguish the degree of independence of the pieces. The hymn of St. Basil reflects the meaning and nature of the worship of the saint. The poetic text of the sticheron highlights the sacred space of Moscow, in the center of which a sacred rite takes place, the motive of relics and a prayer for childbearing for the royal couple of Feodor I Ioannovich and Irina Feodorovna. This prayer is emphasized by musical media. This prayer is the central motive of the whole text. The article presents for the first time a transcription of the chant “Vostrubim truboyu pesney” from Blessed Basil’s service.

Keywords: *fourmodes-chants, Blessed Basil, Saint Nicholas, church service, hierotopy, Stichirar “D’yachye Oko”, znamenny chant*

Acknowledgments The authors express their gratitude to Marina S. Egorova for the opportunity to read an unpublished article.

For citation: Mitskevich M. S., Shvets T. V. Blessed Basils Fourmode-Chant “Vostrubim Truboyu Pesney” in the Sacred Space of Moscow Cathedrals of the Late 16th — Early 17th Centuries. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 144–175. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.007>.

© Marina S. Mitskevich, Tatyana V. Shvets, 2023

**Четверогласник
«Вострубим трубою песней»
Василию Блаженному
в сакральном пространстве московских
соборов конца XVI — начала XVII века**

И вся сия будущая святыи и блаженный Василий благочестивому царю пророчески сказа от озарения Святаго Духа. При последнем же издыхании царевичу Федору пророчески глаголаше: «Вся прародителей твоихъ твоя будутъ, и наследникъ будещи имъ», — и тако предаде душою свою в руке Божии. И исполнися от телесе святаго весь градъ благоухания, и множество града стекошася на погребение его. И бе видети умилень позоръ: царь бо и князи тело святаго сами несоша до церкви на рамехъ своихъ, и архиерее (так!) и священницы и весь причеть во псалмехъ и песнехъ блаженнаго хваляще и поюще, народи же со слезами вопиюще, глаголаху: «Преблаженне Василие, молися прилежно Христу Богу нашему за градъ нашъ Москву, и за вся российския гради и веси, и за христоролюбиваго царя нашего, и за его благочестивую царицу, и за благородныя чада ихъ, и воинству его буди на сопостаты победа и одоление!» (Житие Василия Блаженного по рукописи [ИРЛИ РАН. Собр. В. М. Амосова — А. Ф. Богдановой. № 46]¹).

Фигура Василия Блаженного занимает особое место в сознании русского человека второй половины XVI — начала XVII вв. Еще при жизни юродивый был чтим царской семьей и простым народом. О его почитании свидетельствуют различные памятники культуры: агиографические тексты, гимнографические произведения, устные предания, архитектурные памятники. Юродивый был канонизирован в 1589 году, и примерно в то же время появились придел Василия Блаженного в храме Покрова Пресвятой Богородицы на Рву и богато украшенная рака для мощей святого².

¹ Текст цитируется по изданию: [Руди 2009, 135].

² Первоначальная рака не сохранилась, в настоящее время захоронение украшают рака и сень, выполненные в 1897 году по проекту А. М. Павлинова и С. У. Соловьева.



Ил. 1. Погребение святого Василия Блаженного. Клеймо иконы

Fig. 1. Burial of Saint Blessed Basil. The border scene

Погребение Василия Блаженного, по утверждению исследователя истории строительства собора Покрова Богородицы А. Л. Баталова, совершалось возле обетного царского храма, который должен был стать образом Святого града Иерусалима. «Это означает, что уже тогда юродивый почитался как великий подвижник, освящающий собой Царствующий град» [Баталов 2011, 122].

Известно, что службу в день памяти Василия посещал государь и до 1677 года ее отправлял патриарх. В Чиновниках Успенского Собора можно найти подтверждение этому:

Поем по уставу с полиелеем. А государь царь и патриархъ со властми бывают у вечерни и у всеобщаго и у [о]бедни у праздника, а трезвонят, как государь к празднику поедет [Голубцов 1908, 70].

На основании другого фрагмента можно предположить, что патриарх сначала был в Успенском соборе, а затем по благовесту шел в храм Покрова к Василию Блаженному:

Государь патриархъ у вечерни былъ у Трех Святителей, а к Василью Блаженному отпустилъ ко всеобщаго Вологодскова владыку, а сам государь патриархъ былъ у Трехъ Святителей у заутрени. К литургии благовестъ былъ в полъ 3-го часа во вседневной колоколь, и по благовесту государь патриархъ пошелъ к празднику к Василью Блаженному. И, вшед в церков по чину, облачался в рядовое облачение меньше [Голубцов 1908, 276].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что торжественную службу с полиелеем отправляли в двух соборах. Кроме того, Московские Кремлевские соборы и собор Покрова на Рву были тесно связаны и другими священнодействиями, в частности, в сакральном пространстве центра Москвы совершалось известное «шествие на осляти»³.

Служба на 2 августа была распета очень быстро. Н. В. Рамазанова отмечает, что первые списки появились между 1584 и 1598 гг., а нотируемые источники служб существовали еще до формальной канонизации. Ученый выделяет три редакции службы: полиелейную и две бденных службы («рядовую» и «праздничную» из списка «ино творение»). И. И. Кузнецов, создатель монументального труда, посвященного Василию Блаженному, и Н. В. Рамазанова сходятся во мнении, что богослужение в Москве было наиболее торжественным: «По всей вероятности, торжественная „бденная“ — как великому святому, „имущему бдение“ — служба блаженному (с малой вечерни начинающаяся), отправлялась преимущественно в Москве и в прилежащей к ней области <...> чудотворец бл. Василий чтился особенно в Москве и Московской — Средней-Руси, как местный святой» [Кузнецов 1910, 389–390]. Однако Н. В. Рамазанова уточняет, что это утверждение относится именно к редакции, надписанной в рукописях «ино творение»: «Надо полагать, что редакция, надписанная „Ино творение“, принадлежала именно московским роспевщикам и предназначалась для особо торжественного богослужения, возможно, в самом соборе Покрова Богородицы...» [Рамазанова 1998, 86]. Исследователи отмечают, что служба Василию Блаженному вызывает много вопросов о ее датировке и составе, так как одновременно существовало несколько вариантов чинопоследований. Согласно мнению М. С. Егоровой, высказанному в устной беседе, в нотируемых рукописях распространены контаминации песнопений Василию из разных редакций служб. Предположительно, каждая редакция содержит хотя бы один многогласник⁴ на литии великой вечерни. Всего встречается три многогласника: один осмогласник «Преблаженне Василие» (гл. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1) и два четверогласника «Придете рустии собори» (гл. 5, 3, 7, 1), «Вострубим трубою песней» (гл. 5–8).

³ Подробнее см.: *Стенникова П. А.* «Церковно-театрализованные действия в России XVI–XVII вв. (на примере «пещного действия» и «шествия на осляти» в вербное воскресенье): дисс. ... канд. искусствоведения / Южно-Уральский государственный университет. Челябинск: [б. и.], 2006. 271 с.

⁴ Многогласник — песнопение, разделенное на несколько частей, каждая из которых распета в одном из гласов.

В настоящей статье рассматривается последний из упомянутых четверогласников. Он, несомненно, принадлежит к одной из ранних «московских» редакций службы. В рукописях обычно записывается несколько редакций чинопоследования Василию Блаженному, однако четверогласник «Вострубим трубою песней» встречается только в списках с такими ремарками, как: «ино празднество по старым Трефолюам и певчим минеям» [РГБ. Ф. 379. № 66], «ино творение» [РНБ. Кир.-Бел. 586/843], «выпись [о] старымъ славамъ которых нет в книгах в ряду» [БАН. Вят. 9].

Гимнографический текст славника восходит к службе свт. Николаю Чудотворцу. Самое раннее его появление в древнерусских певческих рукописях относится к XII веку [БАН. Тек. пост. 34.7.6. Л. 63]. Славник 5-го гласа, с тем же инципитом и распетый по той же модели, звучит во многих службах: Трем Святителям Вселенским, вмч. Дмитрию Солунскому, прп. Афанасию Афонскому, прп. Алексадру Свирскому, свт. Стефану Сурожскому, вмч. Лазарю Сербскому, Знамению Мирожской иконы Богородицы во Пскове, Сретению Владимирской иконы Божьей Матери, Трем Святителям Московским, прп. Макарию Желтоводскому.

В форме четверогласника песнопение появляется в конце XVI — начале XVII века. Однако круг песнопений, распетых на несколько гласов, более узок. Наиболее часто этот многогласник встречается в службах Николаю Мирликийскому и Василию Блаженному. Принимая во внимание еще и факт возникновения четверогласников в период появления службы Василию Московскому, в последние десятилетия XVI века, мы связываем их создание именно с появлением нового чинопоследования. Четверогласники с тем же инципитом также встречаются в службах на перенесение честных мощей Николая Чудотворца, Трем Святителям Вселенским и Трем Святителям Московским. В основном песнопения с этим инципитом находятся в Стихирарях типа «Дьячье Око» (например: [РНБ. Кир.-Бел. 586/843]; [БАН. Стр. 44]; [РГБ. Ф. 379 № 63–66]). Также их можно встретить в старообрядческих рукописях (например, в рукописи [ЦМиАР, № 5012]⁵).

В 4-томном Стихираре «Дьячье око» [РГБ. Ф. 379. № 63–66] середины XVII века группа четверогласников «Вострубим трубою песней» представлена наиболее широко. Многогласники входят в состав всех пяти вышперечисленных чинопоследований. В четырех из них, кроме службы юродивому, стихира «Вострубим трубою песней» сначала записывается

⁵ Расшифровка четверогласника службы Трем Святителям Московским из этой рукописи представлена на портале: Фонд знаменных песнопений, 2003–2023. URL: http://znamen.ru/Give.php?ruk=cm5012&id=a05_lc (дата обращения: 15.01.2023).

как славник 5-го гласа, а затем уже фиксируется как четверогласник. Песнопение Василию Блаженному представлено только в форме многогласника, не предполагая исполнения данного текста в одногласовом виде.

Четверогласники с инципитом «Вострубим трубою песней» создаются по одной художественной модели. С точки зрения поэтического текста песнопения делятся на три части⁶: первая — призыв христиан к прославлению, вторая — повествование о святом, 3-я часть — вокатив, моление к святому. Песнопения имеют общие и самостоятельные разделы. Общие разделы составляют музыкально-поэтические строки, сохраняющие свое местоположение в структуре песнопений всех служб. Самостоятельными разделами являются те, которые изменяют поэтическую составляющую или же имеют обновленный музыкально-поэтический материал. Например, в 5-м гласе строки 1–6 объединяются в общий раздел, а строки 7–9 изменяются в зависимости от службы (*ил. 2, 3*⁷). Надо отметить, что самостоятельный раздел сохраняет важные композиционные принципы песнопений, поэтому можно говорить о создании четверогласников по единой художественной модели. Их музыкальная форма объединяется определенным последованием гласов (5, 6, 7, 8). Семантика этих гласов также сохраняется во всех песнопениях. 5-й и 6-й гласы вместе составляют один раздел, в нем содержится призыв к прославлению, восхвалению. 7-й глас соответствует второму разделу, который включает последовательную характеристику святых. Этот раздел могут наполнять эпитеты, топосы, слова-символы, раскрывающие образы. 7-й глас свободен по текстуальному наполнению (изменяется в зависимости от службы), поэтому обозначается как самостоятельный раздел, но общий смысл строк и музыкальная модель раздела сохраняются. Завершающий 8-й глас, или 3-й раздел, представляет характерное гимнографическое завершение в форме моления — вокатив. Эта часть, так же как и предыдущая, является самостоятельным разделом с общими элементами и характерной стереотипной конечной формулой «и спаси / моли стадо свое, молитвами своими».

⁶ Е. А. Титова, рассматривая другой четверогласник, отмечает аналогичное деление текста. См.: *Титова Е. А. Четверогласник «Придете празднлюбенныхъ соборъ» в службе Успению Пресвятой Богородицы // Греко-русские певческие параллели: к 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского / сост. и науч. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2008. С. 276–291.*

⁷ В *ил. 2–4* арабские цифры обозначают музыкально-поэтические строки, на которые песнопение было разделено для анализа. Римские цифры обозначают службы, где: I — служба Николаю Чудотворцу; II — служба на перенесение мощей Николая Чудотворца; III — служба Трем Вселенским Святителям; IV — служба Трем Московским Святителям; V — служба Василию Блаженному.

5 глас. Общий раздел		
1.		<p>ВОСТРУБИМО ТРУБОЮ ПЕСНИИ</p>
2.		<p>ВОЗЫГРАМО ПРАЗДНИКО</p>
3.	I.	<p>И ЛЮБИМО РАДОУЩЕ</p>
4.	III.	<p>КО МОЛЕБНОЕ ТОРЖЕСТВО</p>
5.	IV.	<p>КОГОНОЕЦА ОТЕЦА</p>
6.		<p>ЦАРИ И КНЯЗИ ДА ВОТРУБИТЕ</p>

Ил. 2. Общий раздел четверогласников, пример 5-го гласа

Fig. 2. General part of fourmode-chants, example of 5th mode

5 глас. Самостоятельный раздел		
7.	I.	<p>И СОНЫМО СЪРАШЕНЫ МЫ МО О О О О О О О АБЛЕНН Е МЕ</p>
	II.	<p>И СОНЫМО СЪРАШЕНЫ И И МЕ Е Е Е Е Е Е Е АБЛЕНН Е МЕ</p>
	III.	<p>И ЧРЕДЪ СВЕТЛЕННИКОМО КОСЛАЩУЩЕ КО ПЕНЕХО</p>
	IV.	—
8.	I.	<p>ЦАРЯ ПРЕИРАЮЩА НЕПОВИННОМО ДЕРЖИМОМЕ</p>
	II.	<p>ЦАРЕНКО ОКЛНИША ДВОЕЧЕ СЧЕ ДЕРЖИЩУХО</p>
	III.	—
	IV.	—
9.	I.	<p>ТРИ ОЧВЕТЧТИ КОНЫ</p>
	II.	<p>ИЗВАНТИ МАДРОТНО ВОТКОРИША</p>
	III.	—
	IV.	—



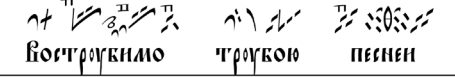
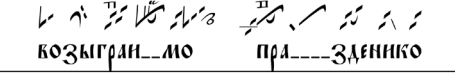
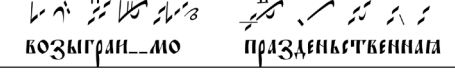
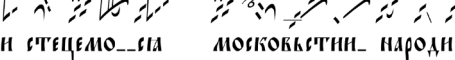
Ил. 3. Самостоятельные разделы четверогласников, пример 5-го гласа

Fig. 3. Variable parts of fourmode-chants, example of 5th mode

Из ряда четверогласников с единой композиционной моделью выделяются богородичен в форме четверогласника из службы Трех Святителям Московским и четверогласник Василию Блаженному. В этих двух песнопениях функции разделов сохраняются, но их музыкально-поэтическое наполнение создается более свободно. В композиции использовано меньше общих фрагментов. Многогласник юродивому наиболее вариантен по отношению к остальным четверогласникам. В песнопении общие фрагменты минимальны: в начале они ограничены единой тексто-музыкальной строкой, открывающей песнопения, и единой музыкальной строкой, соответствующей второму колону. Во всех четверогласниках звучит фраза «вострубим трубою песней, возыграймо празднико», а в четверогласнике Василию Блаженному — «вострубим трубою песней и стецемося московскийи народи». Но крюковая строка сохраняется при изменении поэтического текста (ил. 4). В 6-м гласе снова появятся отдельные музыкальные строки и формулы из общей музыкальной модели.

Основная группа песнопений-четверогласников находится в службах святителям. Все они создаются по общей композиционной схеме и образуют единую художественную модель «святительских» четверогласников. Возникает вопрос, почему св. Василий Блаженный ставится в один ряд со святителями? Ответ можно найти в поэтическом тексте песнопения. Юродивому приписывается святительское достоинство: «...яко втораго святителя и чудотворца Николы/и яко иных святыхъ почитающе». Так гимнограф связывает два образа: Николая и Василия. Это уподобление возникает на двух уровнях: на уровне поэтического текста и на уровне художественной модели четверогласника. Для Москвы образы трех московских святителей и образ Василия Блаженного связаны еще и близким местоположением их чудотворных мощей. Известно, что мощи двух московских святителей, Петра и Ионы, хранятся в Успенском соборе Московского Кремля. Таким образом, песнопение Василию Блаженному связано со святительскими четверогласниками композицией музыкально-поэтического текста, уподоблением Василия Николаю Чудотворцу, местоположением чудотворных мощей и литургическим действием, о чем свидетельствуют Чиновники Успенского собора.

Обратимся к четверогласнику Василию Блаженному. При реконструкции песнопения мы использовали ретроспективный метод, так как в основном списке [РНБ. Ф. 379. № 66] пометы проставлены частично, а развод фит и тайнозамкненных оборотов представлен в исключительных случаях. Песнопение строится по той же художественной модели, что и святительские четверогласники, тем не менее разделы многогласника

1.	I. II.	
1.	III. IV.	
1.	V.	
2.	I. II.	
2.	III. IV.	
2.	V.	

Ил. 4. Общий музыкальный фрагмент для всех четверогласников «Вострубим трубою песней»

Fig.4. General fragment for all fourmode-chants “Vostrubim truboyu pesney”

Василию Блаженному значительно расширены, поэтому для работы привлекались списки четверогласников «Вострубим трубою песней» из всех служб⁸.

Песнопение открывается призывом к прославлению, адресованным именно московскому народу: «вострубим трубою песней/и стецемося московстии народи». Кроме этого, гимнограф косвенно обозначает конкретное место событий — Красную площадь, Покровский собор. Он обращается к верующим со словами «стецемося к Живоначалнеи Троице», т. е. к восточной церкви, освященной во имя Святой Троицы, и «стецемося к Пречистыя Его Матери», т. е. к центральной церкви Покрова Пресвятой Богородицы. И, наконец, он призывает прийти в придел Василия Блаженного к мощам святого: «и узримо у честныя раки». Таким образом, при восприятии текста возникают образы сначала Красной площади, затем собора Покрова на Рву и сердца сакрального пространства — придела Василию Блаженному в Покровском соборе, где поко-

⁸ Для расшифровки многочисленных тайнозамкненных начертаний использовались опубликованные и рукописные теоретические руководства: [Бражников 1984; Григорьева 2014; Мосягина 2014] и другие.

К новому русскому чудотворцу обращали свои молитвы о даровании им наследника царь Федор и царица Ирина. Для их брака эта тема была чрезвычайно болезненной, так как единственная дочь Феодосия умерла вскоре после рождения. Отсутствие наследника престола могло привести к разводу <...> Поэтому царь Федор и царица Ирина постоянно возносили церковные моления о даровании им чад. С этой молитвой они обращались и к Василию юродивому. Именно она <...> и стала датирующим признаком одного из ранних списков службы [Рамазанова 1999, 87].

Важным элементом в структуре песнопения, отличающим его от святительских четверогласников, являются многократные хайретизмы. Н. В. Рамазанова выявила, что количество хайретизмов — шесть возгласов — связывают два микроцикла великой вечерни и славник «Вострубим трубою песней». Однако можно определить еще одно значение возгласов «радуйся», выделенное расстановкой фит в этом гласе: «Радуйся» — «и ныне» — «радуйся» — «государю» — «радуйся» — «нашему царю» — «царице». Эта фраза обращена именно к царю и царице, поэтому можно сделать вывод, что распев песнопения подчеркивает молитву царской четы еще на одном, но уже скрытом уровне.

В этом контексте важно обратить внимание и на сами тайнозамкненные начертания. Трижды в песнопении встречаются фиты, объединенные одним и тем же мелодическим движением: сначала восходящим до вершины *си-бемоль*, а потом нисходящим до ноты *ми*. В первом случае фита *высокогласна* с ремаркой «бол[шая]» на втором хайретизме «радуйся» [РНБ. Ф. 379. № 66. Л. 469 об.] демонстрирует более протяженный распев: здесь обозначенный фрагмент мелодии повторяется дважды. Затем это же мелодическое движение, но единожды, появляется в фите *зельносердной* на словах «и ныне» (в списке [РНБ. Ф. 379. № 66. Л. 469 об.] с ремаркой «мен[шая]») и «царице»⁹. Этот повтор одного и того же яркого, протяженного мелодического фрагмента является кульминацией песнопения, возносящей молитву для царской четы, которая приходится на «золотое сечение» песнопения. Еще одна гласовохарактерная попевка *колесо*, трижды звучащая в 7-м гласе на словах «ликуеши» — «Феодору» — «чадородие», также напоминает о молитве дарования чад. Таким образом, 7-й глас и вторая часть песнопения полностью пронизаны мотивом чадородия, что подчеркнуто как в гимнографическом тексте, так

⁹ О сложностях атрибуции фит 7-го гласа и их расшифровке см. в комментариях в конце статьи.

и в музыкальном. Именно эту молитву можно считать кульминационной для всего песнопения, поэтому распевщик неоднократно подчеркивает ее звучание.

Завершающий 8-й глас является вокативным разделом. Гимнограф дополняет образ блаженного и использует многочисленные эпитеты, сравнения, заключенные между молитвенными строками:

...и мы грешнии милости просимо / радуйся ангеломо сожителниче / и вере подвизателе / и нашего теплого заступниче / путешествующимо правителе / плавающимь кормителе / ты бо ныне точиши исцеление / и о насо молися благоюроде Василие.

Основная молитва, обращенная к Василию Блаженному, распета силлабо-мелизматическим распевом с использованием тайнозамкнутых лиц и фит. Строка «радуйся ангеломо сожительниче» содержит еще один мотив уподобления ангелу. Исследователи отмечают «частое использование в юродских житиях преподобнических топосов *imitatio angeli*» [Руди 2007, 468].

Эта синтагма имеет два варианта распева в рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66]. Между молитвенными строками гимнограф раскрывает образ Василия Блаженного как праведника и заступника всех путешествующих. Напомним, что одним из защитников путешествующих и плавающих по морю на Руси считался Николай Чудотворец. В некоторых списках жития Василия Блаженного также встречается похожий сюжет. Таким образом, мы находим еще один уровень уподобления Николая Мирликийского и Василия Чудотворца. Этот фрагмент распевается характерными силлабическими оборотами, тогда как основная молитва распевается лицами и фитами. В последних строках вновь появляется мотив мощей, чудотворных и исцеляющих: «ты бо ныне точиши исцеление». В музыкальном тексте он представлен распевом широко распространенного лица 8-го гласа, мелодическое движение которого сосредоточено главным образом в области высокого светлого и тресветлого согласий.

Таким образом, четверогласник «Вострубим трубою песней» из службы Василию Блаженному строится по той же художественной модели, что и святительские четверогласники. Структурообразующими элементами песнопения становятся гласовые формулы-попевки и отдельные устойчивые строки, встречающиеся во всех четверогласниках. Фиты и лица создают индивидуальный рельеф песнопения. Именно фитами распевщик подчеркивает важные слова и синтагмы, создает «текст в тексте». Ключевым для композиции четверогласника (гл. 5–8) становится

смысловое наполнение гласовых разделов, каждый из которых озвучивает определенный гимнографический текст.

Н. С. Серегина писала, что для славников характерна вторая система подобия, когда одно песнопение-славник становится образцом для роспева в других службах [Серегина 1994, 38]. Помимо явной группы славников с единым инципитом «Вострубим трубою песней» возникает еще одна возможная модель. Славник из службы Успения Богородицы «Приидите всекрасное Успение» стал формообразующей основой целого ряда новых стихир на русские праздники, в том числе для песнопения «Приидите рустии соборы». Как отмечает исследователь, для этой модели стереотипными становятся начальный призыв «Приидите» и три возгласа, начинающиеся со слов «радуйся», распетых фитами, во второй половине стихир. В службе Василию Блаженному в обоих славниках «Вострубим трубою песней» (гл. 5, 6, 7, 8 — четверогласник) и «Приидите рустии соборы» (гл. 5 — моногласник; гл. 5, 3, 7, 1 — четверогласник) фитные роспевы хайретизмов начинаются во второй части песнопений. Таким образом, славник-четверогласник «Вострубим трубою песней» соединяет две художественные модели, сохраняя при этом свою индивидуальность и особую композицию.

Подведем итоги: песнопение «Вострубим трубою песней» из службы Василию Блаженному является самостоятельным художественным произведением, опирающимся на общие для стихир-славников модели. Основными мотивами четверогласника становятся мотивы мощей и раки, уподобление юродивого святителям, Богоматери, ангелу. И наконец третьим, самым важным мотивом является молитва о чадородии. Благодаря ей мы можем примерно назвать время возникновения песнопения, которое ограничивается периодом 1584–1598 гг.¹⁰ Кроме этого, стихира всегда записывается в списках с ремаркой, указывающей на московское и более раннее происхождение. Например, в рукописи из собрания Д. В. Разумовского чинопоследование, в котором записан четверогласник, сопровождается следующим текстом: «служба по старым Трефолям и певчим Минеям»¹¹. В некоторых рукописях, например в БАН. Вят. 9, песнопение записано в дополнительном разделе, что, возможно, говорит о его неак-

¹⁰ В 1575 году Ирина становится женой царевича Федора Иоанновича, с этого момента молитва может стать актуальной. Однако первые нотированные списки служб датируются 1584 годом. В 1598 году умирает Федор Иоаннович.

¹¹ РГБ. Ф. 379. № 66. Л. 466.

туальности в более поздней богослужебной практике из-за отсутствия потребности в молитве о чадородии.

Несомненно, четверогласник «Вострубим трубою песней» имеет особую связь с пространством Покровского собора. Музыкальный и поэтический текст, исполняемые в храме рядом с ракой Василия Блаженного, постепенно раскрывает чудотворность его мощей и создает сакральное пространство вокруг, наполняя его «духовным благоуханием».

«Вострубим трубою песней». Стихира-славник на литии Василию Блаженному.
Четверогласник: 5–8 гласы. Знаменный распев. РГБ Ф. 379. № 66. Л. 469–470.
Реконструкция М. С. Мицкевич, Т. В. Швец

“Let us sound the trumpet with a song.” Stichera-slavnik on the litany of St. Basil the Blessed. Fourmode-chant: modes 5–8. Znamenny chant.
RSL F. 379. No. 66. L. 469–470. Reconstruction of M. Mitskevich, T. Shvets

5-й глас

снодию
Во-стру-бу-ем - ки - мо тру-бу - ко - ю цр-к - ене - ми
и рте-це - мш - ва мо - вко-вь - рчи - и
на - ро - ди. ко-жи - бо-на - чаль-не-и
[хромец]
тро - и - цк и пре-чи-стѣла
е - го ма - цѣ - рн. и оу - зри - мо оу - че - стны-а
[хабува]
ра - ки



[пятогласна]

ЧЮ - ДЕ - БА БВА - ЧА - - - - - ГШ



И ПРА - БЕ - ДНА - ГО БАА - ЖЕН - НА - ГО БА - ЕН - АН - А.



[полковка] юницу

НЫ - ПЕК ТО - ЧИ - ЧЕ



НЕ - ЦК - ЛЕ - НИ - Е ВЕК - МО ЧРЕ - КОУ - Ю - ЦИМЛЯ.

6-й глас



ПРИ - - - - - ДК - - - - - ЧЕ



КНИ ВК - РНИ - И ДОУ - ХШ - - - - - БЕ -



- - - - - НО - - - - - ВО - ЗБЕ - ЕЕ - - - - - АН - МО - БА.



Ω - О - О - Ω - Ω - - - - - Ω

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)

пра - ЗНАЕ - ть вѣк. бля - а - го - ю - ро - ди - ва - го
 ва - си - ли - а. ѿ - ко
 [красная]
 кто - ра - го бля - ти - те
 а
 [двоичная]
 и чю - до - ть вѣща ни - ко
 лоу ни а - ко ни - шк - хо бля тых по - чи -
 та - ю - ще. ни си - хо а - а - а - а -
 [плачевна]
 ко цвѣ - ты хва - ла - ми ре - е - коу

Ино. *mf* 4/4 2/2 [утешительная]

ЦЕ. РЕ - КОУ -

ОУ - ЦЕ - Е - Е - Е - Е - Е - Е -

Е - Е - Е - Е - Е - Е - Е - Е - Е - Е - Е - Е -

7-й глас

РА - А - А - ДОУ - ОУ - И - ЕВ ПРЕ - БЛА - ЖЕН - НЕ БА - ЕИ - ЛИ - Е.

ЗЕ - МЕ - НЫ - И А - НГЕ - ЛЕ НЕ - БЕ - СЕ - НЫ - И ЧЕ - ЛО - ВЪК - ЧЕ.

большая
РА - ДОУ - И

ЕА ЧИ - РГО - ЧЪК Ш - КИ - ТЕ - ЛИ - ЦЕ. РА - А - А - А - А - ДОУ - И - ЕВ

НА ЗЕ - МАН НА - ГЛО ХО - ДИ - ЛО Е - ЕИ. И ЧЕР - ПЕ - ЛО Е - ЕИ

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)

менишая

мра - зы егюу - де - ны - а. и ны - ну

при - а - ло е - ен жи - ан - це

на не - бе - стк - хо бо ан - ге - лы ан - юу - е - ши.

ра - доуеа

ра - а - доу - оу - н - н - н - н - н - н - н - н - н - н - н - н -

и - а - а - а - а - а про - ро - че - стк - вах е - ен бы - чи

[сложитная]

бо ца - стк - хо го - юу - да - рио

бла - го - вк - рно - моу ца - рио фе - о - до - роу. ра - доу - н -

[двоестрельна]

- а н мо - ан - а

нашемс - оу ца - рио

бла - го - ю - ро - де что - бы да - ро - вах богж

на - ше - лоу - оу - оу - оу ца - ро - оу - оу - оу - оу - оу - оу - оу - оу - оу - оу -

[зелносердная] сердца
це ча - ло - ро - ди - е.

8-й глас

и мы грей - ше - ни - и ми - ло - сти про -

[преложительна]
сти - мо. ра - лоу - и -

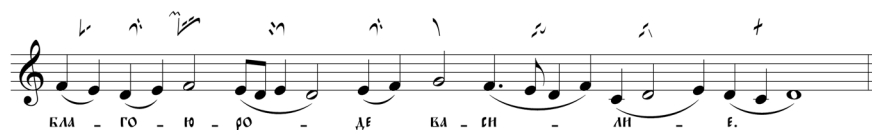
ста

а - нге - ло - мо

Ино.
го - жи - ге - лни - че. ра - а - а - а - лоу - оу -

и - и -

(Окончание см. на след. стр.)



Комментарии к реконструкции

Реконструкция четверогласника «Вострубим трубою песней» (гл. 5–8) из службы Василию Блаженному на 2 августа осуществлена М. С. Мицкевич и Т. В. Швец по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66. Л. 469–470] (нотация знаменная, беспризначная, частично пометная¹²).

В качестве дополнительных источников были использованы списки [БАН. Вят. 9] и [РНБ. Кап. О. 4].

В публикации церковнославянский текст и пунктуация отражают орфографию рукописи.

Проставленные условные тактовые пунктирные черты разграничивают поэтические строки.

Знаки альтерации распространяются только на одну ноту, перед которой они проставлены.

Знак «бекара» в скобках проставлен при возврате роспева в натуральную ступень звукоряда после транспонирующего фрагмента.

В квадратных скобках приведены названия фит, согласно теоретическим руководствам; курсивом указаны названия тайнозамкненных начертаний, которые обозначены в рукописи киноварью на полях.

При реконструкции были использованы следующие издания и материалы: [Бражников 1984], [Григорьев 2014], [Мосягина 2014], [Мосягина 2015], [Лозовая 2015], а также рукописи: [БАН. 34.7.6.]; [БАН. Вят. 9]; [ГИМ. Син. певч. 219]; [РГБ. Ф. 310. № 1218]; [РГБ. Ф. 379. № 63–66]; [РНБ. Вяз. Q. 215]; [РНБ. Кап. О. 4]; [РНБ. Кир.-Бел. 586/843]; [РНБ. Сол. 619/647].

¹² Киноварная правка, пометы и розводы в рукописи были проставлены позднее другими писцами. См.: Тихомирова А. А. Опыт составления словаря музыкальной лексики знаменного роспева (на материале Стихираря «Дьячье око» середины XVII века): дипломная работа / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2019. С. 55–70.

Тайнозамкненные начертания

5-й глас

На лексеме «песней» — фита 1-го гласа «снєдна(я)» [Бражников 1984, 172–173, Ф1-9/6]. В рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66] название фиты, которое соответствует подтекстовке в теоретических руководствах, подписано киноварью в правом поле листа около начертания как «в снעד». Розвод по: [Мосягина 2014, 110, № 8].

На лексеме «московстии» — лицо «большая кулизма» [Бражников 1984, 129, Л5-23/6]. Розвод по: [Мосягина 2014, 135, № 4].

На лексеме «Троице» — фита 5-го гласа «хромец» [Бражников 1984, 213–214, Ф5-7/3, «громозельная»]. Розвод по: [Мосягина 2015, 77, № 7].

На синтагме «у честныя раки» — фита 5-го гласа «хабува» [Бражников 1984, 212–213, Ф5-6/1]. Розвод по списку «Ключа разумения» РНБ. Вяз. Q. 215. Л. 23–23 об.

На синтагме «чюдеса святаго» — фита 5-го гласа «пятогласна» [Бражников 1984, 212, Ф5-4/4]. Розвод по: [Мосягина 2014, 134, № 1].

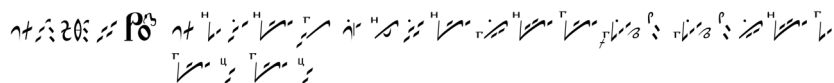
На лексеме «точите» — фита 5-го гласа «полковка» [Бражников 1984, 211, Ф5-1/5]. В теоретических руководствах распев имеет подтекстовку «юни-

цу». Фита подписана на полях рукописи [РНБ. Ф. 379. № 66] как «юн». Розвод по: [Мосягина 2014, 134, № 3].

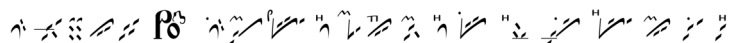


6-й глас

На лексеме «придете» — фита 6-го гласа [Бражников 1984, 227, Ф6-24/30]. Розвод по: [Мосягина 2014, 142, № 11].



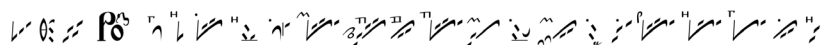
На синтагме «вси вернии» в рукописи РНБ. Ф. 379. № 66 неясно написана попевка «мережа»: два знака *крюк* и *чашка* сливаются в одну невму *крюк с подчашием*. Проверено по спискам: [БАН. Вят. 9] и [РНБ. Кап. О. 4]. На лексеме «дыховно» — лицо 6-го гласа [Бражников 1984, 138, Л6-16/18]. Розвод по: [Мосягина 2014, 147, № 7].



На синтагме «о [празднестве]» — лицо 6-го гласа [Бражников 1984, 145, Л6-34/41]. Розвод по теоретическому руководству [РГБ. Ф. 310 № 1218. Л. 41 об.]¹³ Следующее слово «празднестве» распето «стрельно-статейным» оборотом.

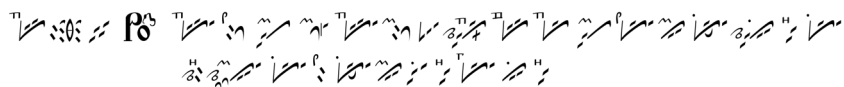


На лексеме «яко» — фита 6-го гласа «состоятелна» [Бражников 1984, 217–218, Ф6-1/4]. Розвод по: [Мосягина 2014, 139, № 2].

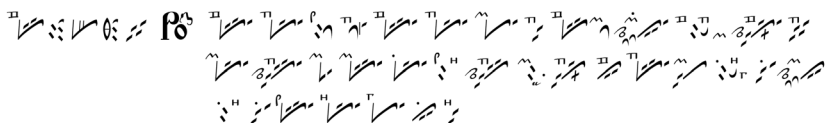


На лексеме «святителя» — фита 2-го и 6-го гласов «красная» [Бражников 1984, 189–190, Ф2-26/6]. Розвод по: [Мосягина 2015, 91, № 4].

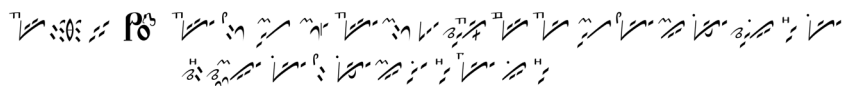
¹³ Рукопись указана М. В. Бражниковым [Бражников 1984, 145].



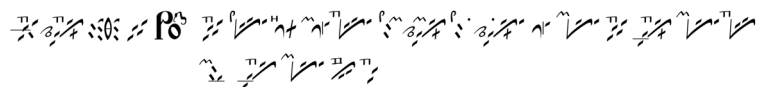
На лексеме «Николу» — фита 2-го, 6-го и 8-го гласов «двоечелная» [Бражников 1984, 179-180, Ф.2-10/4]. Розвод по: [Мосягина 2015, 97, № 33].



На синтагме «и сихо яко» — лицо 6-го гласа [Бражников 1984, 146, Лб-36/31]. У М. В. Бражникова указано как единое лицо. Вторая часть начертания (от статьи светлой с пометой «строка») встречается отдельным лицевым оборотом в «Ключе разумения» монаха Тихона Макариевского [Мосягина 2014, 221 № 49]. Розвод по рукописи [ГИМ. Син. певч. 219. Л. 410 об.]¹⁴.



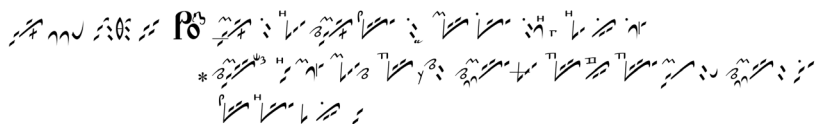
На лексеме «рекуще» — фита 6-го гласа «плачевна» [Бражников 1984, 220–221, Ф6-6/13]. Розвод по: [Мосягина 2014, 144, № 18].



На лексеме «рекуще» с ремаркой «Ино» — фита 6-го гласа «утешительная» [Бражников 1984, 243–244, Ф6-67/10]. Фита представлена как второй вариант роспева на этой же лексеме, однако окончание фиты изменено. В основной рукописи после фитного начертания роспевщик выписывает розвод 2-й части роспева формулы дробным знаменем (приведен ниже после знака «*»), который по мелодии соответствует другим фитам 6-го гласа, например, «двоечелной», «состоятельной», «возводной» и др. Переход во вторую часть розвода осуществляется восходящей четы-

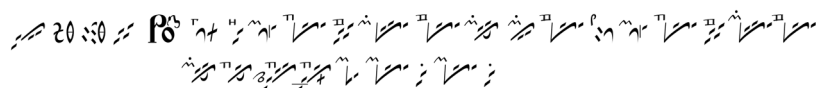
¹⁴ Рукопись указана М. В. Бражниковым [Бражников 1984, 146].

рехзвучной интонацией до ноты *соль* (выражено знаком *светлая стрела с сорочьей ногой*), после которого следует необычный скачок в звук *ре* (*статья простая* с пометой «низко»). При *стреле светлой* помета «повыше» была исправлена на «мало повыше» (в розводе *утешительной* фиты эта же восходящая интонация отражена знаком *громная стрела с сорочьей ногой*). Розвод по: [Мосягина 2014, 141–142, №10]; [РГБ. Ф. 379 № 66 Л. 469 об.].



7-й глас

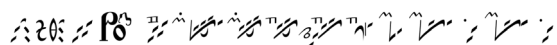
На лексеме «радуися» — фита 7-го гласа «высокогласна» [Бражников 1984, 249, Ф7-5/1]. В рукописи [РГБ. Ф. 379 № 66] фита подписана на полях киноварью как «бол[шай]», в списке [РНБ. Кап. О. 4] дополнительная ремарка «и намъ» указывает на подтекстовку формулы по теоретическим руководствам, что помогает ее точно атрибутировать. В основном списке [РГБ. Ф. 379. № 66] указание «бол[шай]» связано с ремаркой «мен[шай]», которое сопровождает следующую фиту на синтагме «и ныне». Фита «бол[шай]» содержит протяженный распев, а фита «мен[шай]» — этот же распев, но в сокращении. Кроме того, формула «большой» фиты включает два знака «фиты». Розвод по: [Мосягина 2014, 236, № 159].



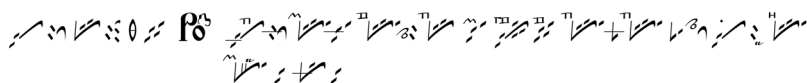
На синтагме «чистоте обитилище» в подводе к попевке *мережа* в основном списке *стрела светлая с оттяжкой* имеет помету «высоко» — расшифрована на согласие ниже, чтобы сохранить ровное мелодическое движение и избежать скачка. В списках [БАН. Вят. 9] и [РНБ. Кап. О. 4] в этом фрагменте при *стреле светлой* выписана помета «строка».

На синтагме «и ныне» и на лексеме «царице» — фита 3-го гласа «зелносердная» [Бражников 1984, 195, Ф3-4/3]. В теоретических руководствах фита выписывается с подтекстовкой «сердца». Во всех списках четверогласника фиту сопровождает киноварная ремарка на полях «сердца»: 1) [БАН. Вят. 9. Л. 526] и [РНБ. Кап. О. 4. Л. 307] указание выписано

при фите на синтагме «и ныне»; 2) в основном списке ремарка сопровождает второе начертание на лексеме «царице» [РГБ. Ф. 379. № 66. Л. 470], а формула «и ныне» обозначена как «мен[шая]». Роспев фиты 3-го гласа «зелносердная» представляет собой вторую заключительную часть фиты 7-го гласа «высокогласна» [Бражников 1984, 249. Ф7-5/1]. Этим можно объяснить сопровождающие указания при фитах: «мен[шая]» ориентирует на сокращение роспева, а ремарка «сердца» связана с подтекстовкой этой мелодии в фитниках. Розвод по: [Мосягина 2014, 125, № 3].



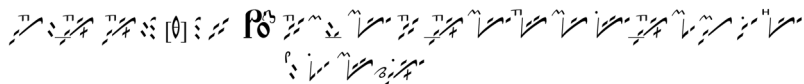
На лексеме «радуися» — фита с начертанием P^{b} . Тип по теоретическим руководствам не выявлен. Розвод фиты представлен в рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66]. Л. 469 об. В списках [РНБ. Кап. О. 4] и [БАН. Вят. 9] в этом фрагменте выписана другая — *двоестрельная* — фита с розводом [Бражников 1984, 247, Ф7-1/5]. Розвод по: [РГБ. Ф. 379. № 66. Л. 469 об.].



На лексеме «государю» — фита 7-го гласа *сложитная* [Бражников 1984, 248–249, Ф7-4/6]. Розвод по: [Мосягина 2014, 153, № 3].



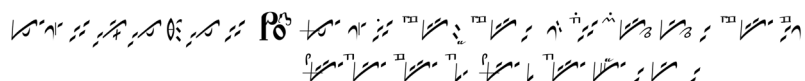
На лексеме «радуися» — фита 7-го гласа *двоестрелная* [Бражников 1984, 247, Ф7-1/5]. В рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66] начертание выписывается как лицо, без знака фиты (в остальных списках как фита). М. В. Бражников указывает на функционирование данного роспева как с фитным, так и с лицевым начертанием [Бражников 1984, 148, Л7-2/2]. Розвод по: [Мосягина, 2014, 152, № 1].



На синтагме «нашему царю» — фита с начертанием P^{b} . Всегда выписывается с розводом. Во всех списках начертание формулы

устойчиво: включает *стрелу крыжевую*, две *стрелы с подчашием*; первые три знака нетайнозамкненны (*крюк с подчашием* — *голубчик тихий* или *переводка тихая* — статья светлая).

В списках [БАН. Вят. 9] и [РНБ. Кап. О. 4] розвод совпадает с роспевом фиты 7-го гласа высокогласной [Бражников 1984, 249, Ф7-5/1], розвод формулы по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66] имеет незначительные изменения: его особенностью является восходящее движение до ноты do^2 , сокращение и изменение некоторых кратких мотивов. Кроме того, киноварные степенные пометы в трех списках четверогласника представляют различные уровни звуковысотности. Все перечисленные особенности отмечает М. В. Бражников для роспева чрезвычайно употребительной фиты 7-го гласа *высокогласна* [Бражников 1984, 249, Ф7-5/1]. Однако начертание формулы в песнопении «Вострубим трубою песней» сильно отличается от представленных в теоретических руководствах вариантов фиты *высокогласной*. Розвод по: [РГБ. Ф. 379. № 66. Л. 469 об.–470].

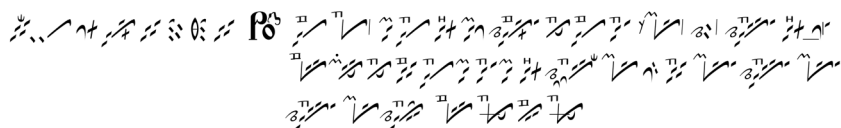


8-й глас


На лексемах «грешнии» и «ты» — лицо 8-го гласа [Бражников 1984, 152, Л8-9/17]. Розвод по: [Мосягина 2014, 160, № 8].

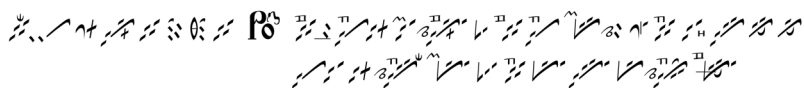




На лексеме «радуися» — фита 8-го гласа *преложительна* [Бражников 1984, 266–267, Ф8-37/47]. Начертания в теоретических руководствах разнообразны. В «Ключе разумения» монаха Тихона Макарьевского роспев приведен в строках 8-го гласа с этой же подтекстовкой [Мосягина 2014, 242, № 204]. Розвод по: [Григорьев 2014, 114, Ф165].



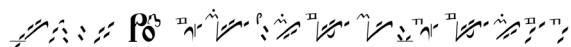
На лексеме «радуися» с ремаркой «ино» представлен розвод дробным знаменем этой же фиты. Однако роспев немного отличается от предыду-

щего: в розводе выпущено несколько *статей*, отсутствует еще одно повторение мотива  и три конечные невмы. Над одной из *статей* в рукописи стоят две степенные пометы: «Н» и «N». Скорее всего, распевщик не дописал помету «М», однако возможно, что высота «низко» была продублирована латинским начертанием¹⁵. Степенные пометы встречаются в рукописях XVII в. Розвод по: [РГБ. Ф. 379. № 66].



Ремарка «Ино», выписанная перед вторым вариантом «радуйся» относится, вероятно, к различному распеву следующей синтагмы «ангеломо сожителниче». В первом случае строку завершает попевка *мережа высокая* [Лозовая 2015, 77] ; во втором случае — *стрельно-статейный оборот*. Обращает на себя внимание необычный распев знака два в челну на лексеме «ангеломо»: согласно поставленным степенным пометам, это качка с восходящим на терцию ходом .

На лексеме «исцеление» — лицо 8-го гласа [Бражников 1984, 155–156, Л8-17/13]. Розвод по: [Мосягина 2014, 159, № 3].



На лексеме «молися» — фита 8-го гласа *троична* [Бражников, 1984, 254, Ф8-3/7]. Розвод по: [Мосягина 2015, 123, № 2].



Аббревиатуры

БАН — Библиотека Академии наук

ГИМ — Государственный исторический музей

¹⁵ Данную помету с латинским начертанием находит В. Ю. Григорьева в наонных рукописях XVII в. См.: Григорьева В. Ю. К вопросу об атрибуции киноварных помет в певческих рукописях XVII века // Современные проблемы археографии. Вып. 2: Сборник статей по материалам конференции к 300-летию Библиотеки Российской академии наук 21–24 октября 2014 г. Санкт-Петербург: БАН, 2016. С. 145.

РГБ — Российская государственная библиотека

РНБ — Российская национальная библиотека

ИРЛИ РАН — Институт русской литературы Российской Академии наук

Список источников

- [1] Баталов 2011 — *Баталов А. Л.* Придел Василия Блаженного собора Покрова на Рву и особенности почитания святого в конце XVI в. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. № 1 (4). С. 121–132.
- [2] Бражников 1984 — *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: исследование / общ. ред. Н. Серegiной, А. Крюкова; предисл. Н. Серegiной. Ленинград: Музыка, 1984. 302 с.
- [3] Голубцов 1908 — *Голубцов А. П.* Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. Москва: Синод. тип., 1908. 312 с.
- [4] Григорьев 2014 — *Григорьев Е.* Пособие по изучению церковного пения. Изд. 3-е. Рига: Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2014. 148 с.
- [5] Кузнецов 1910 — *Кузнецов И. И.* Святые блаженные Василий и Иоанн, Христа ради московские чудотворцы // Записки Московского археологического общества. Т. 8. Москва: [б. и.], 1910. 494 с.
- [6] Лозовая 2015 — *Лозовая И. Е.* Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII вв.). Формульная структура: учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 79 с.
- [7] Мосягина 2014 — *Мосягина Н. В.* Монах Тихон Макарьевский. Ключ разумения: исследование памятника, расшифровка знаменной нотации Н. В. Мосягиной. Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2014. 247 с.
- [8] Мосягина 2015 — *Мосягина Н. В.* Знамена, попевки, лица, фиты и строки осмогласного пения (на материале двознаменника «Ключ разумения» монаха Тихона Макарьевского): учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2015. 142 с.
- [9] Рамазанова 1999 — *Рамазанова Н. В.* «Радуйся, богомудре Василие» (служба Василию Блаженному в певческих рукописях РНБ) // Рукописные памятники. Вып. 5: Из истории музыкальной культуры. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 1999. С. 82–96.
- [10] Руди 2007 — *Руди Т. Р.* О топике житий юродивых // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 58 / отв. ред. Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука, 2007. С. 443–484.
- [11] Руди 2009 — *Руди Т. Р.* Об одной талмудической параллели к «апокрифическому» Житию Василия Блаженного // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 60 / отв. ред. Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука, 2009. С. 103–136.
- [12] Серегина 1994 — *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». Санкт-Петербург: РИИИ, 1994. 468 с.

References

- [1] Batalov, Andrei L. (2011). "Pridel Vasiliya Blazhennogo sobora Pokrova na Rvu i osobennosti pochitaniya svyatogo v kontse XVI v." ["Chapel of St. Basil the Blessed in the Church of Pokrov on the Ditch and the veneration of St. Basil in the late 16th century"]. In *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art]. 2011. No. 1 (4), pp. 121–132 (in Russian).
- [2] Brazhnikov, Maxim V. (1984). *Litsa i fity znamennogo raspeva* [*Litsa and fity of znamenny chant*], general edition by Natalia S. Seregina, Andrey Kryukov; introduction by Natalia S. Seregina. Leningrad: Muzyka, 302 p. (in Russian).
- [3] Golubtsov, Aleksandr P. (1908). *Chinovniki Moskovskogo Uspenskogo sobora i vykhody patriarkha Nikona* [*Pontifical service books of the Cathedral of the Dormition and patriarch Nikon's exits*]. Moscow: Sinod. tip., 312 p. (in Russian).
- [4] Grigor'ev, Evgeniy A. (2014). *Posobie po izucheniyu tserkovnogo peniya* [*Training manual of the study of church singing*]. 3rd edition. Riga: Rizhskaya Grebenshchikovskaya staroobryadcheskaya obshchina, 148 p. (in Russian).
- [5] Kuznetsov, Ioann I. (1910). "Svyatye blazhennyye Vasiliy i Ioann, Christa radi moskovskie chudotvortsy" ["Saints blessed Basil and Ioann, for Christ's sake Moscow wonderworkers"] // *Zapiski Moskovskogo arheologicheskogo obshchestva* [Notes of the Moscow Archaeological Society]. Vol. 8. Moscow: [s. l.], 494 p. (in Russian).
- [6] Lozovaya, Irina E. (2015). *Stolpovoy znamenny raspev (vtoraya polovina XV–XVII vv.). formul'naya struktura* [*Stolpovoy znamenny chant (2nd half of XV–XVIIth century). Formula structure*]. Moscow: Research and Publishing Center "Moscow Conservatory", 79 p. (in Russian).
- [7] Mosyagina, Natalia V. (2014). *Monakh Tikhon Makar'evskiy. Klyuch Razumeniya: issledovanie pamyatnika, rasshifrovka znamennoy notatsii* [*Monk Tikhon Makar'evskiy. The Key of Comprehension: research of the treatise and transcription of the znamenny neume notation*]. Moscow; St. Petersburg: Al'yans-Arkheo, 247 p. (in Russian).
- [8] Mosyagina, Natalia V. (2015). *Znamena, popevki, litsa, fity i stroki osmoglasnogo peniya (na materiale dvoznamennika "Klyuch razumeniya" monakha Tikhona Makar'evskogo)* [*Neume, formulas, litsa, fity and lines of modal singing (based on the materials of the "Key of comprehension" by monk Tikhon Makar'evskiy)*]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova, 142 p. (in Russian).
- [9] Ramazanova, Natalia V. (1999). "'Raduysya, Bogomudre Vasilie' (sluzhba Vasiliyu Blazhennomu v pevcheskih rukopisyah RNB)" ["'Rejoice, God-wise Basil' (St. Basil's church service in chant manuscripts of the National Library of Russia)"]. In *Rukopisnye pamyatniki* [*Handwritten monuments*]. Iss. 5: Iz istorii muzykal'noy kul'tury [From the history of musical culture], executive editor Natalia V. Ramazanova. St. Petersburg: Rossiyskaya natsional'naya biblioteka, pp. 82–96 (in Russian).
- [10] Rudi, Tatyana R. (2007). "O topike zhitiy yurodivykh" ["About topics in life of holy fools"]. In *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [*Proceedings of the Department of Old Russian Literature*]. Vol. 58, executive editor Natalia V. Ponyrko. St. Petersburg: Nauka, pp. 443–484 (in Russian).

- [11] Rudi, Tatyana R. (2009). "Ob odnoy talmudicheskoy paralleli k 'apokrificheskomu' Zhitiyu Vasiliya Blazhennogo" ["On a Talmudic parallel to the 'apocryphic' life of Saint Basil the Blessed"]. In *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 60, executive editor Natalia V. Porynko. St. Petersburg: Nauka, pp. 103–136 (in Russian).
- [12] Seregina, Natalia S. (1994). *Pesnopeniya russkim svyatym: Po materialam rukopisnoy pevcheskoy knigi XI–XIX vv. "Stikhirar' mesyachnyy"* [Chants in honour of Russian saints. Based on the materials of chant manuscripts of XI–XIX centuries "Stikhirar' mesyachnyy"]. St. Petersburg: Rossiyskiy Institut Istorii Iskusstv, 468 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 20.01.2023; одобрена после рецензирования: 15.02.2023; принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 20.01.2023; approved after reviewing 15.02.2023; accepted for publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 783

doi: 10.26156/ОМ.2023.15.2.008

Священная топография в песнопениях на обретение мощей преподобного Евфимия Суздальского

Антонина Андреевна Козырева

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия,
toni-ka@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4525-3699>

Аннотация. Статья посвящена исследованию отражения священной топографии города Суздаля в песнопениях уникальной службы прп. Евфимия Суздальского на 4 июля, тексты которой были созданы в 40-х гг. XVI века гимнографом, агиографом, иноком мужского суздальского Спасо-Евфимиева монастыря Григорием. Песнопения чинопоследования, обнаруженные в Стихираре типа «Дьячье Око» из собрания Д. В. Разумовского, рассматриваются в статье как специфический феномен локальной певческой культуры середины XVII века. Неоднократное упоминание Суздаля в музыкально-поэтических текстах службы позволяет рассмотреть их с точки зрения музыкальной иеротопии как направления в искусствоведении, исследующего роль церковного пения в оформлении сакрального пространства. Анализ образов «священного града» Суздаля, важнейших храмов как сакральных локусов, а также гробницы прп. Евфимия в поэтических текстах службы доказывает их непосредственную связь с локальной литургической традицией. На основании исследования художественной структуры роспева одного из песнопений в честь почитаемого суздальского святого автор приходит к выводу о том, что музыкальная форма последовательно воплощает средствами знаменного роспева образность, связанную с разными уровнями священной топографии города и его символическим центром — ракой с чудотворными мощами прп. Евфимия.

Ключевые слова: *священная топография, Евфимий Суздальский, инок Григорий, Стихирарь «Дьячье Око», музыкальная иеротопия, знаменный роспев*

Для цитирования: *Козырева А. А. Священная топография в песнопениях на обретение мощей преподобного Евфимия Суздальского // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 176–195. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.2.008>.*

© Козырева А. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.008

Sacred Topography in Chants to the Uncovering of the Relics of St. Euthymius of Suzdal

Antonina A. Kosyreva

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
toni-ka@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4525-3699>

Abstract. This work studies the way how the sacred topography of the city of Suzdal appears in the chants from the unique service of St. Euthymius of Suzdal on July 4, the texts of which were created in the 40s of the 16th century by the hymnographer, hagiographer, monk of the male Suzdal Spaso-Euthymiev monastery Grigory. The chants of the rites, discovered in the Book of Sticheron “D’yachë oko” from the collection of D. V. Razumovsky, are first considered in the article as a specific phenomenon of the local singing culture of the mid-XVIIth century. The repeated mention of the city of Suzdal in the musical and poetic texts of the service allows us to consider them from the point of view of musical hierotopy as a trend in the art history that explores the role of church singing in the design of sacred space. The analysis of the images of the “sacred city” of Suzdal, the most important temples as sacred loci, as well as the tomb of St. Euthymius in the poetic texts of the service proves their direct connection with the local liturgical tradition. Having studied the artistic structure of the chant of one of the texts in honor of the revered Suzdal saint, the author comes to the conclusion that the musical form consistently embodies the imagery associated with different levels of the sacred topography of the city, lining up, by means of the znamenny chant, from its symbolic center — the shrine with the miraculous relics of St. Euphemius.

Keywords: *sacred topography, St. Euthymius of Suzdal, monk Gregory, Book of Sticheron, musical hierotopy, znamenny chant*

For citation: Kosyreva A. A. Sacred Topography in Chants to the Uncovering of the Relics of St. Euthymius of Suzdal. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 176–196. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.008>.

© Antonina A. Kosyreva, 2023

Священная топография в песнопениях на обретение мощей преподобного Евфимия Суздальского

В последние несколько лет в музыкальной медиевистике становятся актуальными проблемы, связанные с представлениями о сакральной топографии в древнерусской культуре. Преимущественно эта проблематика разрабатывается историками архитектуры и градостроительства, которые в первую очередь обратили внимание на особую символическую организацию древнерусского городского пространства. А. Л. Баталов в своей совместной с Л. А. Беляевым статье о топографии средневекового города так определял понятие священной топографии:

Представления человека о том мире, в который он помещен неведомой ему силой, материализуются множеством способов. Среди них — обязательная и всеобщая сакрализация окружающей Среды, формирование особого, свойственного только данному социуму «священного пространства». <...> Конкретными средствами воплощения служат организация религиозной (в средневековой Европе — церковной) жизни, искусство и архитектура [Баталов, Беляев 1998, 13].

Авторы исследования полагают, что возникающие при этом системы могут быть описаны «как здания и специально организованные священные участки, а также как методы их размещения на местности и в конкретном ландшафте», «как смысловые взаимосвязи религиозного и исторического характера, которыми их наделяют создатели» и, наконец, «как способы функционального ритуального использования систем в качестве искусственно созданной сакральной среды» [Баталов, Беляев 1998, 13]. По мнению А. Л. Баталова и Л. А. Беяева,

взятые вместе, эти элементы и образуют сакральное пространство. Оно может быть дискретным или сплошным; покрывать занимаемую этносом территорию ровной сетью или формировать мощные семантические узлы (относительно независимые или собранные в жесткую иерархическую цепь). Человек, конеч-

но, всегда старается перекрыть всю занимаемую им территорию хотя бы системой зримых символов, а в идеале — незримым покровом сверхъестественной защиты [Баталов, Беляев 1998, 13].

Одним из средств формирования сакрального пространства оказывается музыкальная традиция, тесно связанная со священными локусами того или иного города, региона, государства.

В древнерусских песнопениях, посвященных прославлению русских чудотворцев, тема священной топографии представлена с древнейших времен, начиная с первых канонизированных святых — страстотерпцев Бориса и Глеба, а также прп. Феодосия Печерского, литургическое почитание которых складывается уже в XI веке [Сергина 1994, 55], но особого расцвета она достигает в XVI–XVII вв. К этому моменту в литургической традиции уже сформировалась особая система образности, выражающая идею сакрального городского пространства. В частности, тема священной топографии представлена в песнопениях суздальским святым, таким как, например, прп. Евфросиния Суздальская, Евфимий Суздальский и т. д. Совокупность и взаимодействие наполненных особым смыслом образов в древнерусских песнопениях играет ведущую роль в создании целостного единства песнопения и раскрытии авторского замысла средневековых гимнографов.

Рассуждая о природе образности священной топографии, архим. Александр (Федоров) пишет следующее:

Содержание образа-символа, а не только форма делает его сквозным в средневековой архитектуре. Однако он не является чем-то самоочевидным [Федоров 1999, 50].

Ведущими мотивами в содержании образности в архитектуре и изобразительном искусстве исследователь, вслед за Л. А. Успенским, выделяет две основные составляющие: Жертву Христа и Преображение мира [Федоров 1999, 50]. В песнопениях суздальским святым находит отражение осмысление городского пространства как пространства символического, в котором с помощью особой системы знаков происходит уподобление Суздальской земли Божественной реальности.

С градостроительной точки зрения,

...освоение города и вообще жизненного пространства по образно-символическим уровням есть «иконизация» мира, имеющая пер-

вообразом для архитектуры Горний Град, столь же центральный для архитектуры, как изображение Пантократора для живописи [Федоров 1999, 50].

В певческих произведениях, предназначенных для литургического использования в сакральном пространстве, также происходит своеобразная «иконизация» музыкально-поэтических образов, воплощающих идею древнерусского города как иконы Небесного Града Иерусалима.

Данное исследование посвящено рассмотрению форм реализации представлений о священной топографии в древнерусских песнопениях прп. Евфимия Суздальскому, основателю Спасо-Преображенского суздальского монастыря.

Прп. Евфимий Суздальский родился в начале XIV века (точный год его рождения не известен) и был уроженцем Нижнего Новгорода. Согласно текстам жития, Евфимий еще в отрочестве принял постриг в нижегородском Печерском в честь Вознесения Господня монастыре¹, настоятелем которого был Дионисий, впоследствии архиепископ Суздальский. В обители Евфимий пребывал в постоянном посте, совершал непрерывный молитвенный подвиг. Днем он трудился, исполняя послушания, а по ночам уединялся в пещеру:

Сеи же блаженни Еоуфимие бысть в подвизе велице <...> на молитву непрестанную, на алкание и на жажду, на молчание. на земли легание. наготу возлюби амягка одеяние возненавиде, всегда угодная богу творяше [РГБ. Ф. 113. № 628. XVI в. Л. 37–37 об.].

Когда Евфимию было 36 лет, святой Дионисий, по просьбе великого князя Нижегородско-Суздальского Бориса Константиновича, послал его и еще 11 своих учеников в Суздаль, для создания там мужского общежительного монастыря [Кривцов 2008, 384–397]. Прибыв в Суздаль, Евфимий вместе с архиереем и князем Борисом² отыскали место, к северу от города, где впоследствии был основан монастырь и возведена церковь Преображения Господня:

Князь же и епископъ взяша с собою и блаженнаго Еоуфимия. и поидоша богом наставляеми. и вышел за градъ <...> и поидоша

¹ Печерский Вознесенский монастырь — мужской православный монастырь в Нижнем Новгороде, основанный Дионисием Суздальским в 1328–1330 гг.

² Князь Борис Константинович Суздальский († 1393).

на ночную страну по реце в верхъ зовемья каменца<...> и дошедше обретоста место благополучно <...> на горе близъ града [РГБ. Ф. 113. № 628. XVI в. Л. 46 об.–47].

В пространной редакции жития прп. Евфимия годом основания монастыря указывается 1352 год [Кривцов 2008, 384]. Евфимий был рукоположен сначала в диакона, затем в иерея и архимандрита. Епископ благословил его служить с палицей, в митре и с рипидами. Эта традиция сохранялась на протяжении всего существования монастыря. В житии суздальского преподобного есть глава, описывающая подготовку святого к своей кончине:

...отеса три каменгиоу северских врат близ святаго жертвенника заложил себе гробъ в нем же и положено бысть святое и много-трудоположеное его тело [РГБ. Ф. 113. № 628. Л. 49–49 об.].

В пространной редакции жития указывается точная дата преставления Евфимия Суздальского — 1 апреля 6912 (1404) [Кривцов 2008, 384–397]. Мощи преподобного были обретены 4 июля 1517 года и положены в новом Спасо-Преображенском соборе, в котором, в том числе после перестройки храма в 50–60-х гг. XVI века, рака с мощами и находилась вплоть до первой половины XVII столетия [Кривцов 2008, 384–385].

Житие Евфимия Суздальского сохранилось в трех редакциях: проложной (1479 — начало XVI века), краткой (начало 10-х гг. XVI века) и составленной на ее основе расширенной пространной (вторая половина XVI века). Автором пространной редакции жития и текстов службы является инок Спасо-Евфимиева Суздальского монастыря Григорий. Образцом для нее послужила 4-я редакция жития Сергия Радонежского, автором которой считается Пахомий Логофет. Эта связь также прослеживается и в текстах службы [Кривцов 2008, 384–397]. Наиболее раннюю, проложную редакцию жития обнаружил А. А. Турилов [Турилов 2003, 21–25]. При датировке остальных двух редакций изначально было принято считать, что краткая составлена на основе пространной: это мнение было выдвинуто В. О. Ключевским и опровергнуто Т. В. Черторицкой, которая доказала, что пространная редакция — это краткая, дополненная наличием чудес и некоторыми сведениями, при написании которых автор, скорее всего, опирался на житие Сергия Радонежского [Кривцов 2008, 385].

Изучением жития Евфимия Суздальского занимались такие исследователи, как В. О. Ключевский в известной монографии, посвященной

древнерусским житиям³, В. А. Колобанов в работах «Владими́ро-Суздальская литература XIV–XVI вв.»⁴ и «Владими́ро-Суздальские литературные памятники»⁵, Б. М. Пудалов в статье «Житие Евфимия Суздальского и спорные вопросы истории великого княжества Нижегородского»⁶, А. А. Турилов, рассмотревший неизвестное краткое житие прп. Евфимия в Прологе начала XVI века из Библиотеки Папского Восточного института в Риме⁷.

Сведения об авторе текстов жития и, предположительно, службы иноке Григории известны по упоминаниям в его собственных произведениях — житиях, службах и канонах суздальским святым. Например, в заглавии к канону прп. Евфросинии Суздальской в большинстве списков указано: «Творение Григория инока смиренного». Так же надписаны многие каноны и жития в честь других суздальских святых, атрибутируемые иноку Григорию, например, в списках: [РНБ. ОЛДП. Ф. 223. XVII в. Л. 14]; [РНБ. Соф. 1467. XVII в. Л. 188]; [РНБ Ф. 113. № 628. XVI в. Л. 133]. При определении периода, в который творил инок Григорий, исследователи расходились во мнениях. В. А. Колобанов и Р. П. Дмитриева считали временными рамками его творчества вторую половину XVI века. Инок Григорием написаны жития и службы таких суздальских святых, как Евфимий Суздальский, Евфросиния Суздальская, еп. Иоанн Суздальский, прп. Козьма Яхромский, еп. Феодор Суздальский. Также ему принадлежит авторство похвального Слова «на память всех святых русских и новых чудотворцев», прославленных на соборах 1547 и 1549 гг. В настоящее время списки его произведений собраны и классифицированы В. А. Колобановым [Григорий 2011, 559]. Во многих произведениях инока Григория особое внимание уделено городу Суздали и почитанию его святынь, например, в житии Евфросинии Суздальской. Статья в «Православной энциклопедии», посвященная иноку Григорию, так характеризует его литературный стиль:

³ См.: *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. Москва: Наука, 1988. 509 с.

⁴ См.: *Колобанов В. А.* Владимиро-Суздальская литература XIV–XVI вв.: Учебное пособие. Москва: [б. и.], 1975. Вып. 1. 124 с.; 1976. Вып. 2. 69 с.; 1978. Вып. 3. 102 с.

⁵ См.: *Колобанов В. А.* Владимиро-Суздальские литературные памятники XIV–XVI веков: Учеб. пособие. Москва: МГПИ, 1982. 172 с.

⁶ *Пудалов Б. М.* Житие Евфимия Суздальского» и спорные вопросы истории великого княжества нижегородского // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики.* 2005. Вып. 3 (21). С. 82–83.

⁷ См.: *Турилов А. А.* К ранней истории общерусского почитания преп. Евфимия Суздальского (неизвестное краткое житие в Прологе нач. XVI в. из библиотеки Папского Восточного института в Риме) // *Суздальский Спасо-Евфимиев монастырь в истории и культуре России: (К 650-летию основания монастыря): Материалы научно-практической конференции.* Владимир; Суздаль: [б. и.], 2003. С. 21–25.

Житиям, написанным Григорием присущи стилистические черты, характерные для памятников середины XVI в.: риторичность, подражательность произведениям предшественников времени вплоть до прямых заимствований [Григорий 2011, 559].

Такие суждения свидетельствуют о недооценке современным литературоведением творческого вклада инока Григория в развитие суздальской литературной и литургической традиций.

Что касается служб Евфимию Суздальскому, то до настоящего времени было известно только одно чинопоследование, посвященное его памяти, — на усение святого 1 апреля, достаточно распространенное в ненотированных рукописях, в частности, Трефологиях и Минеях. Певческая версия службы известна уже с XVI века. Однако нами был выявлен единственный список особой службы на обретение мощей прп. Евфимия в Стихираре типа «Дьячье Око» [РГБ. Ф. 379. № 63–66] середины XVII века: служба на 1 апреля находится в «весеннем» томе № 65 (л. 152), песнопения же на обретение мощей на 4 июля выписана в «летнем» томе № 66 (л. 245–250). Оба чинопоследования остаются неизученными как с текстологической, так и с музыкальной точки зрения, хотя первое из них широко представлено в Стихирарях. Тексты службы на обретение мощей распеты знаменным распевом и зафиксированы в Стихираре из коллекции Д. В. Разумовского знаменной, частично опомеченной нотацией, без признаков. Тайнозамкнутые формулы даны в тексте без разводов. Служба, по-видимому, не была распространена и, возможно, связана именно с суздальской богослужебной практикой, точнее — с суздальским Спасо-Преображенским монастырем, в котором находились мощи преподобного. Служба ранее не изучалась и остается неопубликованной. Вопрос о том, является ли инок Григорий автором текстов чинопоследования на обретение мощей, требует дальнейшего изучения, однако предварительно можно высказать предположение, что служба составлена гораздо позднее (для решения проблемы авторства текстов необходимо, в первую очередь, выявить редкие списки чинопоследования в рукописях XVI века, которые пока не обнаружены).

Тема Суздаля как особого сакрального пространства, освящаемого мощами прп. Евфимия, представлена практически во всех песнопениях службы на 4 июля, тогда как в чинопоследовании на преставление образность, связанная с представлениями о священной топографии Суздаля, встречается гораздо реже.

Обратимся к характеристике чинопоследования на обретение мощей прп. Евфимия по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66]. Для анализа состава

службы был подготовлен инципитарий, в котором указаны формообразующие микроциклы стихир и другие значимые компоненты службы (таблица 1):

Таблица 1. Инципитарий службы на 4 июля по рукописи [РГБ. Ф. 379. № 66]

Table 1. The incipits of the service on July 4 according to the manuscript [RSL. F. 379. No. 66]

На великой вечерне:

Стихиры на «Господи, воззвах», гл. 4. Под.: «Дастъ знамение»

1. «Денесе яко второе солнце».
2. «Денесе сошедшеся».
3. «Денесе иначеский чино».

«Ины» стихиры, гл. 8. Под.: «О преславное» чудо.

1. «О преславному чудеси».
2. «Отче преподобне».
3. «Отче всеблаженне».

Слава, гл. 6, «Одеян добродетельми».

Стихиры на литии

1. «Радостию вси празднуем», гл. 4.
2. «Светло веселися», гл. 2.
3. «Красуися граде Соуждале», гл. 2.

Слава, гл. 8, «Денесе честное торжество».

Стихиры на стиховне, гл. 5. Самогласны.

1. «Вострубимо духовною».
2. «Денесе западная страна».
3. «Всем мнихомо».

Слава, гл. 6, «Придете иноко множество».

Стихира по 50-м псалме, гл. 6 «Днесе честное» (ук. «писан на литии»).

Стихиры на хвалитех, гл. 5. Самогласны.

1. «Верою и любовию».
2. «Веселися и радуися».
3. «Светела восия».

Слава, гл. 5, «Небесному царю».

Инципитарий демонстрирует, что служба в Стихираре из собрания Д. В. Разумовского формально зафиксирована как полиелейная с литией, и, вероятно, ее литургический статус мог быть повышен по решению настоятеля до бденной (несмотря на отсутствие в кодексе малой вечерни).

Служба была значима в локальной богослужебной практике, что нашло отражение в образцовом Стихираре «Дьячье око» московского происхождения. Об особой красочности и праздничности богослужения косвенно говорит также наличие «иных» стихир на «Господи, возвах» 4-го гласа. Рядовые стихиры в микроциклах на стиховне 5-го гласа и на хвалитех 5-го гласа — самогласные, их музыкально-поэтические тексты не ориентируются на традиционные певческие модели подобнов. Это свидетельствует об особой значимости чинопоследования, создание которого, вероятно, может быть связано с богослужебной практикой Суздальского Евфимиева Спасо-Преображенского монастыря, и о внимании гимнографа к торжественности богослужения, что было учтено распевщиком.

Литературные тексты песнопений службы насыщены мотивами, связанными со священной топографией, в них последовательно формируется образ пространства, которое освящается нетленными чудотворными мощами прп. Евфимия. Город Суздаль упоминается как место, в котором Евфимий получил прославление — «воссиял яко второе солнце». Например, во второй стихире на «Господи, возвах» 4-го гласа присутствует строка: «радуйся иноческому чину украшение и похвала земли суждальстеи». В центральной части службы Суздаль восхваляется как «пресветлый», его особое значение подчеркивается за счет использования хайре-тизма «радуйся» или призыва «красуйся». В центральной части службы, в микроцикле стихир на литии (4-го, 2-го и 8-го гласов), также находим упоминание чудотворной «многоцелебной» раки.

Стоит отметить, что в текстах песнопений встречается географическое упоминание Суздаля как «западной страны», например, в славнике на «Господи, возвах» 6-го гласа: «и на запади суждальскую страну чудесы просветиво отче Еуфимие». Во второй стихире на стиховне Суздаль сопоставляется с ветхозаветным образом: в стихире говорится о том, что «страна якоже нового Аврама переселника» приняла Евфимия, следовательно, в основе образа Суздаля как сакрального локуса находится библейский образ земли Ханаанской, в которой поселился Авраам и которую Бог отдал ему и его потомкам [Быт. 11:31]⁸.

Рассмотрим подробнее, как образ сакрального пространства создается в службе на обретение мощей прп. Евфимия на примере микроцикла стихир на литии, посвященного восхвалению города Суздаля, обители (которую основал св. Евфимий) и храма Преображения Господня, а также обретению чудотворных мощей (*ил. 1*).

⁸ Стоит отметить, что тот же образ встречается и в текстах некоторым другим русским святым, в частности, в редкой службе на перенесение мощей прп. Александра Свирского на 17 апреля.



Ил. 1. Интерьер Спасо-Преображеского собора суздальского Спасо-Евфимиева монастыря. Фото Э. Скворцова. 2015 г.

Fig. 1. Interior of the Transfiguration Cathedral of the Suzdal Spaso-Euthymiev Monastery. Photo by E. Skvortsov. 2015

Стоит сказать, что тема прославления Суздаля и связанная с этим интонация радости характерна для всей службы. Всего в чинопоследовании Суздаль упоминается 12 раз, и в четырех случаях делается акцент на его восхвалении. Чудотворная рака упоминается три раза — дважды в микроцикле стихир на литии (3-я стихира и славник), композиционном центре данного чинопоследования. В обоих случаях чудотворной раке дается характеристика — «многоцелебная» (таблица 2).

Локальная пространственная семантика в литийном микроцикле особенно выражена, в том числе, благодаря исполнению в начале чина песнопений в честь посвящения храма, в котором совершается богослужение.

На примере третьей стихире этого микроцикла рассмотрим особенности роспева и выраженной с его помощью образности. При расшифровке и реконструкции роспева были использованы следующие издания: «Лица и фиты знаменного роспева» М. В. Бражникова [Бражников 1984, 174–200, 217–247], «Пособие по изучению церковного пения» Е. А. Григорьева [Григорьев 2014, 63–75], «Ключ Разумения» монаха Тихона Макарьевского, изданный Н. В. Мосягиной [Мосягина 2014, 119], учебно-

Таблица 2. Мотивы, связанные со священной топографией в стихирах на литии из службы на 4 июля

Table 2. Motifs related to the sacred topography in stichera on litany from the service for July 4

Инципит	Упоминание города Суздаля, обители, храма и раки
1. «Радостию вси празднуим днесе»	«радуися граде Суздалю похвала и удобрение»
2. «Светло веселися инок множество»	—
3. «Красуися граде Соуждале»	«красуися граде Суздаде» «пречестен храмо созда и обитель возгради» «окресто стояще многоцелебныя раки»
Славник «Денесе честеное торжество»	«егоже ныне многоцелебную раку обстояще любезно лобзающе»

методическое пособие «Знамена, попевки, лица, фиты и строки осмогласного пения» Н. В. Мосягиной [Мосягина 2015, 40–52, 44–100] (см. Приложение).

В третьей стихире микроцикла можно проследить более подробную и последовательно выстроенную связь между различными сакральными пространствами, которые от максимально широкого («красуися граде Соуждале» в начале песнопения) постепенно сужаются до обители и храма («во славу пречестен храмо созда и обитель возгради»), а затем — до раки с обретенными мощами, рядом с которой иноки монастыря и миряне совершают моление Евфимию («окрест стояще многоцелебныя ти раки»). Эту последовательную связь подчеркивают образующиеся музыкально-смысловые рифмы, создающиеся за счет фитных роспевов, характерных для мелодики 2-го гласа: например, использование фиты *красной* (Бражников Ф2-26) на синтагмах «сего града», «обитель возгради» и «отче наш Евфимие», с одной стороны, подчеркивает значимость обители как воздвижение своего рода «града во граде», а с другой — последовательную связь между Суздадем, обителью и Евфимием, который эту обитель основал.

Также музыкальную рифму создает попевка *колыбцы* на синтагмах «граде Соуждале», «Христа возлюбиво» и «целебная ти раки». В центре этой композиции располагается строка, повествующая о создании храма в честь Преображения Господня: «ему же во славу пречестен храмо

созда», окончание которой распевается попевкой *кавычки* и создает музыкально-смысловую рифму с лексемами «глаголюще» и «глаголемо», образуя еще одну симметричную структуру. Лексема «ему же» выделена фитным роспевом (Бражников Ф6-1), прославляющим Христа, которого «измлада восприял» и «в сердце возлюбил» прп. Евфимий, что опять же послужило результатом создания святой обители.

Другой значимый музыкально-смысловой эмфазис связан с образом жителей Суздаля. Этот мотив также последовательно развивается: сначала призыв «веселитесь и вы людие сего града» во 2-й музыкально-поэтической строке, который, как уже говорилось ранее, выделен фитным роспевом, затем прямое обращение молящихся к прп. Евфимию, выраженное императивом «радуйся». Прямое обращение наделяет этот колон экспрессивным смысловым ударением, подчеркнутым довольно пространственным фитным роспевом в музыкальной ткани (Бражников Ф6-3). Это также является подтверждением начала нового раздела, в котором сосредоточено молитвенное обращение верующих к Евфимию, чудотворной раке и воспевание обители.

Стоит отметить, что песнопение в целом чрезвычайно богато на фитные роспевы. Всего в нем встречается семь фит, одна из которых повторяется трижды (таблица 3):

Таблица 3. Фиты в стихире на литии прп. Евфимию «Красуйся граде Суздалю»

Table 3. “Fitny” formulas in the sticheron on the litany to St. Euthymius “Show off, O city of Suzdal”

Начертание	Лексема	Атрибуция
	СЕГО ГРАДА ВОЗГРАДИ ЕОУФИМИЕ	Бражников Ф2-26/2
	РАДУЙСЯ	Бражников Ф3-3
	ЕМОУ ЖЕ	Бражников Ф6-1/4
	С НИМИ	Бражников Ф2-14/19
	ПРАЗНУЕМО	Бражников Ф2-10/4

Поэтические строки «и обитель возгради и инок множество собратам же с ними вкоупе празднуемо» драматургически являются эмоциональным центром песнопения. Фитами здесь отмечены местоимение «с ними» (Бражников Ф2-14), подразумевающее иноков монастыря, которых собрал св. Евфимий и с которыми верующие участвуют в праздничном богослужении, и идущая сразу же после лексема «празднуемо» (фита *двоечельна*, Бражников Ф2-10), подчеркивающая особую радость и торжественность цели совершения богослужения — воспевания чудотворных мощей и святой раки. Стоит отметить, что местоимение «с ними», обозначающая иноков обители, распето кратким, охватывающим небольшой диапазон кварты фитным распевом, статичным и не разнообразным ритмически, в то время как распев *двоечельной* фиты, приходящийся на лексему «празднуемо», создает яркий смысловой акцент, подчеркнутый сложной ритмической организацией и большой продолжительностью распева, который охватывает широкий диапазон (малая септима).

Стоит сказать, что структурообразующую роль в этом песнопении играет попевка *кулизма*, которая создает последовательную музыкально-смысловую рифму между строками: «честнаго телеси обретение», «воспевающе», «инок множество собрата», «руце простираемо», «честную память твою». Между строками «честнаго телеси обретение» и «во псалмехъ и песнехъ воспевающе» эта рифма образует симметричную структуру, в центре которой оказывается лексема «Евфимие», благодаря чему делается акцент на цели создания и совершения богослужения — воспевании в песнопениях обретения мощей почитаемого суздальского преподобного.

На примере этого песнопения легко проследить, насколько ярко и подробно проработана локальная пространственная семантика, свойственная данному чинопоследованию как центральная его идея. Очевидно, что представления о священной топографии, о сакральном пространстве как таковом, нашли отражение не только в поэтическом тексте стихир, но и в его музыкальной интерпретации. Судя по всему, неизвестный распевщик, вероятно, первой половины — середины XVII века находился в той же культурной парадигме, что и создатель чинопоследования — инок суздальского монастыря Григорий, и чутко откликался на те мотивы поэтического текста, которые выражали значимые для священной топографии локусы.

Для дальнейшего изучения певческой традиции, посвященной прп. Евфимию Суздальскому, необходимо рассмотреть как возможные источники музыкально-поэтических текстов службы на 4 июля, так и худо-

жественную форму всех остальных нотированных песнопений чинопоследования, создающих целостный образ чтимой реликвии, освящающей и микропространство придела храма, в котором находились чудотворные мощи, и пространство всего города. Культурно значимые смыслы, которые порождают музыкально-поэтические тексты, насыщенные образами священной топографии, безусловно, следует рассматривать как неотъемлемую часть местной церковно-певческой традиции.

Приложение / Appendix

«Красуйся граде Суждале». Стихира на литии прп. Евфимию Суздальскому.
2-й глас, знаменный распев. РГБ. Ф. 379 № 66, сер. XVII в., л. 247 об.–248.
Реконструкция: А. Козырева

“Show off, O city of Suzdal”. Sticheron on the litany to St. Euthymius.
2nd mode, znamenny chant. RSL. F. 379 No. 66, mid. XVII century, L. 247 vol.–248.
Reconstruction: A. Kozyreva

Кра - сѹ - и - сѧ гра - де суѹ - жда - ле бе - се - ли -

че - сѧ и бы лю - ди - е се - го гра - да [Красная]

пра - сѧ - ноу - ю - ще но - бы - и пра - сѧ - ни - ко

че - стѹ - на - го че - ле - би ѡ - брѹ - че - ни - е прѹ - по -

ДО - БНА - ГО Е - ОУ - ОН - МН - А ВО ПЛА - АМЕХХ И ПЕ - СВЕХХ

ВО - СПЕ - БА - Ю - ЦЕ ЕН - ЦЕ ГЛА - ГО - ЛЮ - ЦЕ

[Зилотна]

РА - ДОУ - И - ВА

А - КО КО - ЖЕ - РТЪЕ - ННО - Е ЖЕ - ЛА - НИ - Е ИЗ - МЛА - ДА КО -

ПРИ - Е - МО ВО РЕ - РДЦЫ СВО - Е - МЕ И ХРИ - СТА ВО - ЗЛЮ - БИ - КО

[Око сердца]

ОТ ВРЕ - А ДОУ - ША СВО - Е - А Е - МОУ - ЖЕ

ВО ГЛА - БОУ ПРИ - ЧЕ -

[Красная]

СГЕНХ ХРА - МО БО - ЗДА И О - БИ - ЧЕЛЪ ВОЗ - ГРА - ДИ

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

И И - НОК МНО - ЖЕ - РЧКО БО - БРА
 ЧЕМ - ЖЕ Е ИИ - МИ [Мрачна]
 К КОУ - ПКИ ПРА - ЗАЕ - ПОУ - И - МО
 ЧЕ - РЧЕ - НО - Е ЧКО - Е
 О - КРЕ - ЧЕ - ИИ - Е О - КРЕЧТ
 РЧО - А - ЦЕ МНО - ГО - ЦЕ - ЛЕ - БНЫ - А ЧИ БА - КИ
 МО - ЛЕ - БНО К ЧЕ - БЕ РОУ - ЦЕ ПРО - РЧИ - БА - Е - МО

И ОУ - МИ - ЛЕ - НО ГЛА - ГО - ЛЕ - МО ПРЕ - ПО - ДО - БНЕ

О - ЧТЕ НАШИХ Е - ОУ - ДИ - МИ - Е [Красная]

МО - ЛИ ХРИ - СТА

ОУ - ЧА - ДАХЪ СВО - И - ХО И ОУ БРЕХЪ И - ЖЕ БЪ - РО - Ю

И ЛЮ - БО - БИ - Ю ЧТОУ - ЦИИ - ХО

ЧЕ - СТЕ - НОУ - Ю ПА - МЪ - ЧЕ ЧКО - Ю.

Список источников

- [1] Баталов, Беляев 1998 — Некоторые проблемы топографии средневекового русского города // Сакральная топография средневекового города / ред. Л. А. Беляев, А. Л. Баталов. Москва: Институт Христианской Культуры Средневековья, 1998. С. 13–22. Электронная копия: РусАрх: Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры, 2005–2023. URL: <http://www.rusarch.ru/batalov5.htm> (дата обращения: 11.02.2023).

- [2] Бражников 1984 — *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева / общ. ред. Н. Серegiной, А. Крюкова; предисл. Н. С. Серegiной. Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1984. 302 с.
- [3] Григорий 2011 — Григорий // Православная энциклопедия. Т. 12. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 559–560.
- [4] Григорьев 2014 — *Григорьев Е. А.* Пособие по изучению церковного пения. Изд. 3-е. Рига: Рижская Гребеншиковская старообрядческая община, 2014. 318 с.
- [5] Кривцов 2008 — *Кривцов Д. Ю.* Евфимий // Православная энциклопедия. Т. 17. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. С. 384–397.
- [6] Мосягина 2014 — *Мосягина Н. В.* Монах Тихон Макарьевский. Ключ Разумения / исслед. памятника, расшифровка знаменной нотации Н. В. Мосягиной. Москва; Санкт-Петербург: Альянс-архео, 2014. 247 с.
- [7] Мосягина 2015 — *Мосягина Н. В.* Знамена, попевки, лица, фиты и строки осмогласного пения (на материале двознаменника «Ключ разумения» монаха Тихона Макарьевского): учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015. 141 с.
- [8] Серегина 1994 — *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». Санкт-Петербург: РИИИ, 1994. 468 с.
- [9] Федоров 1999 — *Федоров А. Н.* Образно-символическая система композиции древнерусского города. Санкт-Петербург: Спец. лит., 1999. 199 с.

References

- [1] Batalov, Andrey L. & Belyaev, Leonid A. (1998). “Nekotorye problemy topo-grafii srednevekovogo russkogo goroda” [“Some problems of the topography of a medieval Russian city”]. In *Sakral'naya topografiya srednevekovogo goroda [Sacred topography of a medieval city]*, executive editors: Leonid A. Belyaev, Andrey L. Batalov. Moscow: Institut Khristianskoy Kul'tury Srednevekov'ya, pp. 13–22. Digital copy: RusArkh: Elektronnaya nauchnaya biblioteka po istorii drevnerusskoy arkhitektury, 2005–2023. Available at: <http://www.rusarch.ru/batalov5.htm> (accessed: 11.01.2023) (in Russian).
- [2] Brazhnikov, Maxim V. (1984). *Litsa i fity znamennoogo raspeva [Litsa and fity of znamennoy chant]*, general edition by Natalia S. Seragina, Andrey Kryukov; introduction by Natalia S. Seragina. Leningrad: Muzyka, 302 p. (in Russian).
- [3] Grigoriy (2011). “Grigoriy” [“Gregory”]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]*, Vol. 12. Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr “Pravoslavnyaya entsiklopediya”, pp. 559–560 (in Russian).
- [4] Grigor'ev, Evgeniy A. (2014). *Posobie po izucheniyu tserkovnogo peniya [A manual for the study of church singing]*. Ed. 3. Riga: Rzhskaya Grebenshchikovskaya staroobryadcheskaya obshchina, 318 pp. (in Russian).
- [5] Krivtsov, Dmitriy Yu. (2008). “Evfimiy” [“Euthymius”]. In *Pravoslavnyaya Entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]*. Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr “Pravoslavnyaya entsiklopediya”, Vol. 17, pp. 384–397 (in Russian).

- [6] Mosyagina, Natalia V. (2014). *Monakh Tikhon Makaryevsky. Klyuch Razumeniya* [Monk Tikhon Makaryevsky. *The Key of Understanding*], study of the monument, deciphering the Znamenny notation by Natalia V. Mosyagina. Moscow; St. Petersburg: Al'yans-arkheo, 247 pp. (in Russian).
- [7] Mosyagina, Natalia V. (2015). *Znamena, popevki, litsa, fity i stroki osmoglasnogo peniya (na materiale dvoznamennika "Klyuch razumeniya" monakha Tikhona Makar'evskogo)* [Neume, formulas, litsa, fity and lines of modal singing (based on the materials of the "Key of comprehension" by monk Tikhon Makar'evskiy)]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova, 142 p. (in Russian).
- [8] Seregina, Natalia S. (1994). *Pesnopeniya russkim svyatym. Po materialam rukopisnoy pevcheskoy knigi XI–XIX vv. "Stikhirar' mesyachnyy"* [Hymns to Russian saints. Based on the materials of a handwritten singing book of the XI–XIX centuries "Monthly Stichera"]. St. Petersburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 468 pp. (in Russian).
- [9] Fedorov, Aleksandr N. (1999). *Obrazno-simvolicheskaya Sistema kompozitsii drevnerusskogo goroda* [The figurative and symbolic system of the composition of the ancient Russian city]. St. Petersburg: Spets. lit., 199 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 20.01.2023; одобрена после рецензирования: 27.02.2023; принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 20.01.2023; approved after reviewing 27.02.2023; accepted for publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 783

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.009

Аудиальный жест в литургическом пространстве храма

Ирина Анатольевна Чудинова

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия,
irinachud@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9808-9415>

Аннотация. На основании важнейших положений византийского богословия и данных византийских и славянских церковных Типиконов рассматривается принцип соотношения аудиальной жестовости и литургической топике храма. Приводятся свидетельства греческой и славянской литургической письменности, подтверждающие особую значимость для православной традиции связи произносимого литургического слова с аудиальным пространством храма. Принципиально важны расположение источника звука и место его слухового восприятия — место стояния и перемещения молящихся, возглашающих и поющих, так же как и тех идиофонов, которые употребляются в соответствии с обычаем и звучание которых «вплетено» в аудиальную ткань богослужения. Уставные указания определяют значение расстояния, а также пространственной ориентации при произнесении слова. Своеобразие аудиальной атмосферы придает каждому храму особый «голос», который находится в согласии со всеми другими православными храмами. Многообразие составляющих аудиально-жестовой системы богослужения подчинено базисной идее, выражаемой всем пространством храма, идеей креста и круга, круговым движением, концентрирующим внимание и направляющим к восприятию церковных Таинств. Для современного человека характерна внутренняя разорванность, отъединенность, расщепленность, которая прослеживается во всех проявлениях человеческого бытия. Выход из подобного состояния дан Божественной Литургией, силой, единой человека с самим собой и с Богом.

Ключевые слова: *аудиальный жест, литургическое пространство, церковный Типикон, православная традиция*

Для цитирования: Чудинова И. А. Аудиальный жест в литургическом пространстве храма // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 196–219. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.009>.

© Чудинова И. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.009

Auditory Gesture in the Liturgical Space of the Temple

Irina A. Chudinova

Russian Institute for Art History, Saint Petersburg, Russia,
irinachud@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9808-9415>

Abstract. The article considers the principle of correlation between auditory gestures and the liturgical space of the temple based on the most important provisions of Byzantine theology and the data of Byzantine and Slavic church Typicons, and gives evidence of Greek and Slavic liturgical writing, confirming special significance of the connection between the spoken liturgical word and the auditory space of the church for the Orthodox tradition. What matters is the location of the sound source and the place of its auditory perception — the place of standing and moving of those praying, proclaiming and singing, as well as those idiophones that are used in accordance with the custom and whose sound is “woven” into the auditory fabric of the worship. Statutory indications determine importance of distance, as well as spatial orientation when pronouncing a word. Due to the originality of the auditory atmosphere, each temple has its own special “voice”, which is in harmony with all other Orthodox churches. The diversity of the components of the auditory-gestural system of worship is subject to the basic idea expressed by the entire space of the temple, the idea of the cross and circle, a circular movement that focuses attention and directs to the perception of the Church Sacraments. Modern man is characterized by internal fragmentation, isolation, splitting, which can be traced in all manifestations of human existence. The way out of this state is given by the Divine Liturgy, the power that unites man with himself and with God.

Keywords: *auditory gesture, liturgical space, church Typicon, Orthodox tradition*

For citation: Chudinova I. A. Auditory Gesture in the Liturgical Space of the Temple. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 196–219. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.009>.

© Irina A. Chudinova, 2023

Ирина Чудинова

Аудиальный жест в литургическом пространстве храма

Согласно византийскому богословию, создание человека по образу и подобию Бога в последний день творения есть прототип устройства Богом всей вселенной: свт. Григорий Нисский говорит о том, что небо и земля происходят от противоположно направленных энергий, действие которых проявляется в статике и движении. Следуя Аристотелю, Григорий Нисский определяет два главенствующих типа движения: по кругу и по прямой линии. Эти типы определяют и объемно-пространственный кинесис богослужебного действия. Аудиальное пространство богослужения, артикулируемое определенным местом стояния и порядком пространственных перемещений служащих и молящихся, в неразрывной связи с пространственной ориентацией и архитектурной жестуальностью¹ выявляет строение храма как образ и подобие божественной вселенной и человека².

О подобии божественной вселенной, храма и человека, указанном уже в литургическом толковании св. Максима Исповедника, в наше время убедительно пишет богослов Павел Евдокимов: «Храм являет собой внутреннее строение вселенной. Не существует прекрасное вне порядка, сказали Платон и Аристотель: прекрасное существует в счислении и порядке. Бог — великий архитектор и геометр мира (Тимей), эти идеи восходят к Пифагору, для которого число созидает всеобщее... Небесный Иерусалим являет взаимозависимость круга и четвероугольника (Апок. 21, 16). Корабль спасения, „τὸ κλίτος“ (от латинского слова „корабль“), над которым главенствует сфера купола, выстраивается как единство круга и четвероугольника, число и порядок Небесного Царствия» [Евдокимов 1980, 116]³.

Согласно святому Максиму Исповеднику, весь мир в единстве и различии видимых и невидимых сущностей есть тип и образ Церкви⁴. Так

¹ См.: *Ποταμιανού Ι.* Το φως στη Βυζαντινή εκκλησία. Θεσσαλονίκη: Μάρτιος, 2000.

² См.: *Chudínova I. A.* Нχотолίο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση // Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. 2020. Νο. XLVII. 376 σ.

³ Все переводы с греческого языка выполнены автором статьи.

⁴ См.: [Максим Исповедник 1865, 668].

же, как и божественный космос, воспринимаемый одновременно в статике и движении⁵, образ храма раскрывается в связи «благоритмии» архитектуры, пространственного расположения стоящих в храме и их перемещений в соответствии с ритмом произносимого литургического слова. По словам св. Максима, храм есть в возможности святой алтарь, поскольку он освящается в высшей точке богослужения, а алтарь есть весь храм, обладая им как началом своего тайнодействия: Церковь едина и в алтаре, и в храме⁶. Место стояния и схемы перемещений народа, певчих и служителей алтаря в храме — всё то, что составляет аудиально-жестовую систему литургической речи, — раскрывает это единство.

Символическая топография и пространственная ориентация архитектуры храма — базисные начала, которые определились уже в II–IV вв. Тогда сложилась система главнейших составляющих архитектуры храма — место епископа, алтарь, солея. Согласно Симеону Салоникийскому, все чины служащих в храме должны располагаться в соответствующем, в меру своего посвящения и близости тайнодействию, месте. Он пишет:

Ἡ ἄνω καθέδρα παριστᾶ ὡς εἶπομεν τὴν ἐπουράνιον καθέδραν τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ· τὰ στάδια δὲ ὑποκάτω εἰς αὐτὴν τὴν τάξιν καὶ τὴν ἀνάβασιν ἐκάστου τῶν ἱεραρχῶν καὶ ἱερέων. Διὰ τοῦτο δὲ δὲν εἶναι εὐσεβὲς καὶ συγκεχωρημένον νὰ καθίση ἐκεῖ ἄλλος μῆτε αὐτοὶ οἱ διάκονοι. Δι' αὐτοὺς εἶναι τόπος ἄλλος διωρισμένος, ὁ ὁποῖος μάλιστα ὠνομάσθη ἐκ τούτου ἀκολουθῶς διακονικὸν, καὶ ἐκεῖ εἶναι πρέπον καὶ τακτικὸν νὰ καθίσουν. Οἱ ὑποδιάκονοι δὲ καὶ οἱ ἀναγνώσται ἕξω του βήματος πρέπει νὰ κάθηνται περὶ τὸν σωλῆαν, ὁ ὁποῖος καὶ βῆμα ἀναγνώστῶν ὀνομάζεται.

[Горнее место, как уже было сказано, это небесное седалище Иисуса Христа, а ступени рядом с ним ниже — порядок и восхождение каждого из иерархов и иереев. Потому не благочестиво и не приемлемо находиться там кому-либо другому, даже диаконам. Для них определено другое место, диаконник, потому подобает и соответствует правилу им там находиться. Иподиаконы и чтецы должны находиться вне алтаря, на солее, которая и называется возвышение чтецов] [Симеон 1866, 345В].

Имеет значение не только местоположение и ориентация, но и расстояние, которое разделяет народ, певчих и служащих, что определяет многообразие акустических характеристик пространства храма, качество

⁵ См.: [Григорий Нисский 1863, 441А].

⁶ См.: [Максим Исповедник 1865, 668–669].

звучания и ритм пения. К примеру, имеет большое значение расстояние от алтаря до середины храма⁷.

Храм, архитектурное и «вещественное» сооружение, представляет собой совершенный звуковой инструмент. Феофан Керамевс рассматривает константинопольский храм Святой Софии как великолепное создание рук человека, видимое очами и слышимое ушами. С детальным и последовательным описанием его интерьера и материалов, из которых был возведен храм, он постепенно продвигается вглубь, проходя вплоть до жертвенника и алтаря, останавливаясь здесь в молчании, с тем чтобы мы поняли, что храм, словно пещера, отвечает звучанию голосов гармоничным отзвуком всего своего убранства. По словам Феофана Керамевса, мерцание золота и серебра в храме соответствует вибрации голосов, звучащих в нем. Он пишет о храме как о «совоспевающем пению божественных гимнов», где пению вторит эхо — аудиальный отзвук «мерцания» и «блистания» серебра и золота его видимого пространства:

Ὁ δὲ ναὸς ἅπας τοῖς ἄδουσι τοὺς θεῖους ὕμνους, ὥσπερ τὰ ἄντρα ἡρέμα συναπτηχεῖ, τῆς φωνῆς ἐπιανοῦσης πρὸς ἑαυτὴν κατὰ τὸν ἀντίτυπον.

[Весь храм поющим божественные гимны, подобно пещере, тихо вместе воспевает, отзвуком голоса, возвращающимся в отражении эха] [Феофан Керамевс 1864, 952–953]⁸.

Аудиальное пространство храма становится музыкально значимым в единстве звучания и жестуальности, раскрываемом на протяжении развития литургического действия. Каждый православный храм, будучи выстроен в соответствии единому звукоидеалу (одной из важнейших характеристик которого есть то «вибрирующее мерцание», о котором пишет Феофан Керамевс), имеет и собственное акустическое своеобразие, зависящее от конкретных архитектурных особенностей, строительных материалов и убранства. Акустические возможности храма раскрываются в характере конкретного расположения и перемещения источников звука на протяжении развития литургического действия, подобно раскрытию акустических возможностей инструмента в процессе исполнения музыкального произведения.

⁷ Так, например, исследователь связывает две традиции русской духовности, связанных с именами прпп. Иосифа Волоцкого и Нила Сорского, со спецификой храмостроения, удаленностью или близостью расстояния между алтарем и стоящим народом в храме. См.: [Евдокимов 1980, 125].

⁸ Феофан Керамевс обращается здесь к образу Лукиана Самосатского [Lucian 1913, 178].

Имеет значение расположение источника звука и место его слухового восприятия — место стояния и перемещения молящихся, возглашающих и поющих, так же как и тех идиофонов, которые употребляются в соответствии с обычаем и звучание которых «вплетено» в аудиальную ткань богослужения, расстояние (близость — удаленность), а также пространственная ориентация при произнесении слова (например, лицом к алтарю или к середине храма, где стоят молящиеся). Благодаря своеобразию многих составляющих его аудиальной атмосферы каждый храм имеет свой особый «голос», который, однако, находится в согласии со всеми другими православными храмами. Как личный опыт (нахождение точного места стояния, наиболее благоприятного для звучания голосов, — часто это определенное место дополнительно отмечено в храме, или это знание передается наглядно и подражанием), так и обобщенная практика традиции, передаваемой устно и хранимой благодаря письменной фиксации в типиконах, сочетается в «акустическом благоустройстве» каждого храма.

Византийские и славянские Типики подробно указывают пространственно-аудиальную диспозицию богослужебного действия, придавая ей важное значение.

Так, например, в Типике монастыря Пантократора дается указание относительно порядка стояния монахов в храме (пресвитеры впереди диаконов, еkkлисиарх так, чтобы иметь возможность подать знак раздельно стоящим группам):

Ἦ δὲ στάσις τῶν μοναχῶν οὕτως ἔσται· οἱ πρεσβύτεροι πρὸ τῶν διακόνων στήσονται, οἱ δὲ διάκονοι μετ' αὐτοὺς καὶ οὕτως ἐφεξῆς οἱ λοιποὶ, καθὼς ἂν ὁ ἐκκλησιάρχης ἐκάστῳ τὴν στάσιν ἀφορίσῃ, νεύματι τοῦ καθηγουμένου ἐπόμενος.

[Стояние монахов таково: пресвитеры стоят впереди диаконов, остальные по порядку с ними, так, как еkkлисиарх каждому место стояния определит, по указанию игумена] [Gautier 1974, 35].

Выход певчих на середину храма и обращение лицом к алтарю указаны в особые моменты богослужебного действия:

Ἦπακοῆς δὲ ψαλλομένης ἢ ἑτέρου τοιοῦτου μέλους, ἰστάσθωσαν οἱ ἐπιστήμονες ἔμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου καὶ ψαλλέτωσαν τοῦτο μετὰ τῆς προσηκούσης τάξεως.

[Для пения ипакои и другого подобного мелоса, встают искусные перед алтарем и поют в надлежащем порядке] [Gautier 1974, 36].

Важное значение имеет указание Типиконов совершать богослужение не только в храме, но и в нарфике храма, а также в трапезе. Об этом подробно говорит И. А. Карабинов, рассматривая особенности Студийского устава и отмечая значение различия и соотношения отдельных частей и целых служб по месту их совершения:

Современный нам типик, или, точнее, обычное наше понимание его, значительно изменили подлинное соотношение церковных служб и отдельных их элементов. С исторической точки зрения главными и старейшими службами, кроме, конечно, литургии, являются утренняя и вечерняя: наш типик в своих разбросанных и неполных замечаниях об отправлении некоторых служб в притворе и келлиях сохранил память о старинном различении служб по их значению. В состав последований наших служб входят элементы различной служебной важности: там есть части основные и древнейшие — псалмы, содержащиеся в часослове, чтения из Св. Писания и молитвы, совершаемые священнослужителями, т. е. ектении и молитвы служебника, — затем имеются части дополнительные — стихословие псалтири и, наконец, элементы вспомогательные — песнопения, образовавшиеся из кратких припевов, коими когда-то сопровождалось пение основных псалмов. В нашей современной практике сознание сравнительного значения перечисленных частей перепуталось и смешалось: получился такой строй богослужения, в котором конструктивные части во многих случаях заменены орнаментальными или даже почти совсем устранены. В Студийском уставе, благодаря, б[ыть] м[ожет], его архаичности, лучше сохранилось и сравнительное значение церковных служб, и более правильное соотношение между их элементами» [Карабинов 1915, 1062].

Указания пения в трапезе находятся во многих византийских Типиках. Так, Типикон монастыря Спасителя в Мессине указывает совершение в ней повечерия:

Καὶ τότε εἰσερχόμεθα ἐν τῇ τραπέζῃ, καὶ τῶν προτειθεμένων μεταλαμβάνομεν, καὶ ἀνιστάμενοι τελοῦμεν ἐκεῖσε τὸ ἀποδειπνόν, ψάλλοντες τὸ Ὁ κατοικῶν ἐν βοηθείᾳ. Τὸ Μεθ' ἡμῶν ὁ Θεός. Καὶ ἐπέκεινα μέχρι τοῦ πεντηκοστοῦ. Τὸ ἀπολυτίκιον. Καὶ διδομένης εὐχῆς, ἀπερχόμεθα εἰς τὰς κέλλας ἡμῶν δοξάζοντες τὸν δι' ἡμᾶς γεννηθέντα Θεόν. Οὕτως δὲ ποιοῦμεν καὶ τὰ ἅγια Θεοφάνεια, καὶ τῇ Κυριακῇ τῆς τυρινῆς, καὶ τῇ μεγάλῃ ε', καὶ τῷ μεγάλῳ σαββάτῳ. Ταύτας γὰρ τὰς εὐρτάς ἀποδείπνιον ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ οὐ ψάλλομεν.

Ἀποδείπνιον δὲ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ οὐ ψάλλομεν, ἀλλ' ἐν τῷ τραπέζῳ μετὰ τὸ ἀναστῆναι τῆς βρώσεως.

[И тогда мы входим в трапезу, и вкушаем предложенное, и, встав, совершаем там повечерие, поя *Живый в помощи* (Пс. 90: 1). *С нами Бог*. И далее до пятидесятого псалма. Тропарь. И получив молитву, отходим в кельи наши, благодаря рожденного ради нас Бога. То же совершаем и в праздник Богоявления, в Сырную неделю и Великий Пяток и Великую Субботу. В эти праздники повечерие в храме не поем. Повечерие в храме не поем, но в трапезной после восстания от яств] [Arranz 1969, 196].

Важное значение имеют литании, ходы вокруг храма и момент входа в храм. Пример, касающийся праздника Благовещения, находим в Типике монастыря Спасителя в Мессине:

Εἰς δὲ τὸ ἀποδείπνιον ψάλλομεν κανόνα τοῦ ἀκαθίστου. Καὶ εὐθὺς ἢ Α΄ ὥρα, τρίψαλμος χωρὶς στιχολογίας. Ἀναγινώσκειται δὲ ἡ κατήχησις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἀρχὴν δὲ γ΄ ὥρας κρουσθέντος τοῦ ξύλου συναγόμεθα ἐν τῷ ναῷ. Καὶ ψάλλομεν πάσας τὰς ὥρας ὁμοίως χωρὶς στιχολογίας. Εἶτα ἐξερχόμεθα μετὰ λιτῆς, ψάλλοντες· *Σήμερον τῆς σωτηρίας ἡμῶν τὸ κεφάλαιον*. Καὶ περικυκλοῦμεν τὸν ναὸν. Εἶτα ὑποστρέψαντες, καὶ· *Χαίρε ἡ πύλη τοῦ Θεοῦ ἐναρξάμενοι*, εἰσερχόμεθα διὰ τῆς ὡραίας πύλης ἐν τῷ ναῷ.

[В повечерие поем канон Акафиста. И тут же первый час, три псалма без стихословия. Читается катихисис Благовещения. В начале третьего часа ударяют в деревянное било и мы собираемся в храм. И поем все часы вместе без стихословия. Выходим после литии с пением: *Днесь спасения нашего главизна*. и обходим вокруг храм. Возвращаясь, поем *Радуйся врата Бога отверзающая*, когда входим через красные врата в храм] [Arranz 1969, 131].

В понятии «жест» («χειρονομία») в древности включали не только ритмическое движение рук, но и ног. Греческое слово «χειρονομία» имеет, среди прочего, значение «раздавать что-либо», оно было связано не только с танцем, но и с игрой в мяч. Слово «νόμος», входящее в состав сложного слова «χειρονομία», означает «правило», «закон», «обычай» («κανόνας», «νόμος», «έθιμο»), но также и «напев», оно связано с глаголом «νέμω» («раздавать»)⁹.

⁹ Ср.: “1. Νόμος — law, rule, custom. 2. Νόμος — a musical note or air; a song” [Valpy 1826, 191]. Современный лексикон дает следующее толкование: «νέμω = μοιράζω, διανέμω νομ.: κατέχω (κάτι) και απολαμβάνω τα οφέλη που μου προσφέρει» [Бабиниотис 2013, 742].

Симеон Новый Богослов пишет об искусстве канонарха, задачей которого было руководить с помощью жестов общим пением, как об искусстве «раздачи голосом, как руками, божественного слова братьям»:

Ἐάν δὲ καὶ κανοναρχῆσαι προσταχθῆς, μὴ ῥαθύμως μηδὲ ἐκλυομένως τοῦτο ποιῆς, ἀλλὰ νουνεχῶς καὶ νηφόντως ὡς ἐνώπιον τοῦ ἐπὶ πάντων βασιλέως Χριστοῦ τὰ θεῖα λόγια διὰ τῆς σῆς φωνῆς ὡς διὰ χειρὸς τοῖς ἀδελφοῖς διανέμων.

[Также, если тебя определяют канонаршить, не твори это небрежно и лениво, а разумно и трезво, как бы пред Царем всех Христом раздавая божественные слова гласом своим, как рукою, братьям своим] [Syméon le Nouveau Théologien 1965, 210].

Понятие «руководитель» («χειραγωγόν»), в древнейшем значении, есть «искусный в ведении руками», умения соединить множество ведомых в единую группу и направить их. Псалом говорит о Боге: «...ἡ χεῖρ σου οδηγήσει με» — «...и тамо бо рука твоя наставить мя» [Пс. 138: 10]. Певческая хейрономия в определенной мере родственна игре в мяч — умение передать что-то из рук в руки, соединить группу в общем действии, как на игровом поле, сконцентрировать внимание многих на едином событии.

«Ведущий» в группе, «канонарх» (ο κανονάρχης) дает знак рукой и всем телом, обращаясь от одной группы певчих к другой, стоя между ними или же переходя от правого к левому клиросу и обратно (в реальности — перебегая), как бы «бросая мяч», с тем чтобы инициировать начало действия. Расстояние (близость — дальность), пространственная ориентация (лицом к алтарю, лицом к середине храма), схемы движения (по прямой или по кругу) — все это имеет значение в организации такого «игрового» пространства.

Обратимся к замечаниям византийских и славянских Типиконов, касающимся пространственной диспозиции и схем перемещения внутри храма. Поскольку принципиальной особенностью письменных литургических Уставов является показ отдельных деталей в контексте всей совокупности действий каждого обрядового события, примеры, приводимые нами, будут даны в максимально расширенном формате.

Важнейшее начало жестуальной программы богослужения — разделение поющих на правый и левый клирос, которые в определенные моменты развития действия соединяются на середине храма вместе («на сходе», «στην κάθοδο») [Рига 1994, 31]. В Типике монастыря Бачково упоминается обязательное правило ожидания начала и окончания поющих стихов

Псалтири на правом и левом клиросе — участники действия ожидают «подачи мяча»:

Περὶ φωταγωγίας τῶν ἁγίων ἐκκλησιῶν ἡμῶν, ὅπως ὀφείλει γενέσθαι, καὶ περὶ προσευχῆς ὅτι δεῖ ἀπερισπάστως προσεύχεσθαι <...> Πλὴν μὴ καθαρπαζέτωσαν ἐν σπουδῇ ἀπ' ἀλλήλων οἱ χοροὶ ἐν τῇ στιχολογίᾳ τοὺς στίχους, ἀλλ' ἐκδεχέσθω ὁ εἷς ἕως οὗ ὁ ἀρξάμενος τὸν στίχον πληρώσῃ καὶ εἰς τὸ τέλος λήξῃ, καὶ τότε αὐτὸς τὸν ἴδιον στίχον ἀρξάσθω, καὶ οὕτως εὐαγῶς τε καὶ θεοφιλῶς ἡ ὑμνωδία γενέσθω.

[Об освещении святых наших церквей, как требуется делать и о молитве, что нужно без рассеяния молиться <...> К тому же не срывать в нетерпении один после другого хоры в стихологии стихов, но принять то, что начавший стих исполнит и завершит до конца, тогда тот же стих начать, так благоговейно и богоугодно совершать пение гимнов] [Gautier 1984, 73].

Попеременное пение правого и левого клиросов образует музыкальное движение, динамической вершиной которого становится выход и соединение двух клиросов на середине храма:

...εἰ δέ ἐστι νηστεία ἤγουν λιτὴ ἡμέρα, πρὸς ὥραν γ' κρουομένου τοῦ ξύλου συναγόμεθα καὶ ψάλλομεν αὐτὴν τρίψαλμον ἔνδοθεν τοῦ ναοῦ, ἠλλαμένου ἱερέως καὶ διακόνου καὶ κηρῶν ἀπόντων ἐν ταῖς κατὰ συνήθειαν ἁγίαις εἰκόσι. μετὰ δὲ τὸ τρίψαλμον λέγομεν τροπᾶριον *Ἀπεγράφετο ποτὲ, Δόξα καὶ νῦν, Θεοτόκε σὺ εἶ ἄμπελος ἡ ἀληθινή* καὶ εὐθὺς ἄρχεται ὁ ἐνόρδινος χορὸς ὁ καὶ ἐναρξάμενος τὸ α' τροπᾶριον ἤχος πλάγιος δ' *Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου* εἶτα λέγει αὐτὸ καὶ ὁ ἄλλος χορὸς, καὶ πάλιν ὁ πρῶτος χορὸς λέγει στίχον καὶ τὸ δεῦτερον τροπᾶριον ἤχος ὁ αὐτὸς *Τάδε λέγει Ἰωσήφ*, καὶ πάλιν ὁ ἕτερος χορὸς ὁμοίως στίχον καὶ τὸ αὐτὸ τροπᾶριον-εἶτα ὁ ἐναρξάμενος χορὸς πάλιν στίχον ἕτερον εἰς ἤχον πλάγιον β' καὶ τὸ γ' τροπᾶριον *Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν*-εἶτα στίχον ὁ ἕτερος χορὸς καὶ πάλιν τὸ αὐτὸ τροπᾶριον. ἔπειτα ἐνούμενοι ἐν τῷ μέσῳ οἱ δύο χοροὶ λέγουσι *Δόξα καὶ νῦν* καὶ ψάλλουσιν ὁμοῦ τὸ αὐτὸ γ' τροπᾶριον *Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν*, καὶ εὐθὺς γίνεται ὑπὸ τοῦ διακόνου μικρὰ συναπτὴ καὶ ἡ παρὰ τοῦ ἱερέως ἐκφώνησις.

[...если время поста, день воздержания, в третий час с ударами деревянного била собираемся и поем три псалма внутри храма, со священником и диаконом, с возженными свечами. После трех псалмов говорим тропарь *Написовашеся иногда, Слава и ныне, Богородице, Ты еси лоза истинная* и тут же определенный к пению клирос начинает тропарь глас пятый *Готовися Вифлееме*. То же говорит и другой клирос, и снова первый клирос говорит

стих и второй тропарь того же гласа *Иосифе рци нам*, и снова другой клирос тот же стих и этот тропарь. Начиная пение клирос снова другой стих глас пятый и говорит третий тропарь *Сей Бог наш*, тот же стих другой клирос и снова этот тропарь. Потом, соединившись посередине два клироса говорят *Слава и ныне* и поют вместе третий тропарь *Сей Бог наш*, и сразу же совершается диаконом ектения и возглас священника [Jordan 2000, 324].

В великие праздники жестуальная программа становится более сложной. Важный способ, которые употребляется в такие дни, — сопоставление пения группы певчих и солиста, а перемещения и поклоны дополняют действие. Такой пример встречаем в указании службы кануна Рождества:

ᾠρα Α΄. Τὰ ῥήματα μου ἐνώτισαι Κύριε. Ἐξηρεύσατο ἡ καρδία μου λόγον, ψαλμὸς μδ΄. Ὁ Θεὸς ἡμῶν καταφυγὴ καὶ δύναμις, ψαλμὸς με΄. Εἶτα μετὰ τοὺς ψαλμοὺς γίνεται συναπτὴ. Καὶ μετὰ τὴν ἐκφώνησιν ψάλλουσι τροπάριον, ἦχος πλ. δ΄. Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου. Εὐτρεπίζεσθω ἡ φάτνη. Τοῦτο δὲ λέγουσιν ἕκαστος χορὸς πρὸς ἅπας... Καὶ μετὰ τὸ Ἀμὴν, οἱ ἐν τοῖς χοροῖς ἀδελφοί. Τί σε καλέσωμεν. Εἶτα οἱ ἐν τῷ βήματι ψάλλοντες δύο ἀδελφοί. Τὰ διαβήματά μου. Τὸ τρισάγιον. Ὁ ἱερεὺς· Ὁ Θεὸς οἰκτείρησαι ἡμᾶς. Οἱ ἐν τῷ βήματι γ΄ μεγάλα προσκυνήματα, καὶ εὐθύς· Δεῦτε προσκυνήσωμεν... (Трiтiη ᾠρα) Ὁ ἱερεὺς· Ἐκ τοῦ κατὰ Λουκᾶν· Ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις ἐξῆλθε δόγμα. Εἶτα ὁ διάκονος· Πληρώσωμεν τὴν δέησιν ἡμῶν, μετὰ τῶν αἰτήσεων. Καὶ ὁ ἱερεὺς ἐκφωνεῖ. Καὶ μετὰ τὸ Ἀμὴν, οἱ ἐν τοῖς χοροῖς· Θεοτόκε σὺ ἡ ἄμπελος. Εἶτα οἱ ἐν τῷ βήματι· Κύριος ὁ Θεὸς εὐλογητός. Τὸ τρισάγιον. Τὸ Κύριε ἐλέησον. Ὁ ἱερεὺς· Ὁ Θεὸς οἰκτείρησαι. Οἱ ἐν τῷ βήματι γ΄ μεγάλα προσκυνήματα. Καὶ ἀπολύει.

[Час первый. Глаголы моя внуши Господи. Отрыгну сердце мое слово, псалом 44. Бог нам прибежище и сила, псалом 45. После псалмов совершается ектения. После возгласа поем тропарь, глас пятый, *Вифлееме, уготовися, Благоукраситесь ясли*. Это говорит каждый клирос по разу. Потом *Аминь*, братья на клиросе *Что Тя наречем*. На амвоне поют два брата *Стопы моя направи. Трисвятое*. Священник: *Боже ущедри ны*. На амвоне три земных поклона и сразу же: *Приидите поклонимся...* (Третий час) Священник: апостола Луки, *Во днех оных изыде повеление*. Потом диакон: *Исполним молитву наша, с прошениями*. И священник возглашает. И после *Аминь*, на клиросах: *Богородице, ты еси лоза*. Потом на амвоне: *Господь Бог благословен. Трисвятое. Господи помилуй*. Священник: *Боже ущедри*. На амвоне три земных поклона. И отпуст] [Arranz 1969, 77, 78].

Изменение места интонирования (перемещение источника звука) образует особый параметр аудиального восприятия, добавляя пространственно-интонационное измерение в слушание слова.

Согласно архитектурным канонам византийского храма, в восточной его части находится возвышение (ο σολέας), центральное место которого называется «амвон» («ἀμβων» от глагола «ἀναβαίνω» — «восходить»). По обычаю певчие стоят на солее справа и слева, но в важные моменты развития обряда они выходят на середину перед алтарем:

Εἰς τὸν ὄρθρον σημαίνει ὦρα ς´ καὶ συναγόμεθα πάντες ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ καὶ ἀρχόμεθα τοῦ μεσονυκτίου, οὐ κατὰ τὸ σύνηθες, ἀλλ' εἰς τῶν ψαλλόντων ἀδελφῶν ἐν τῷ βήματι πρὸ τοῦ ἄμβωνος ἴσταται, καὶ λαμβάνει τὸ ψαλτήριον παρὰ τοῦ ἐκκλησιάρχου, καὶ τοῦ ἱερέως εἰπόντος τὸ *Εὐλογητὸς ὁ Θεός*, καὶ ἀποκρινομένων ἡμῶν τὸ *Ἀμήν*, τὸ μὲν τρισάγιον κοινῇ πάντες ψάλλομεν, καὶ τὸ *Πάτερ ἡμῶν*. τὸ δὲ *Δεῦτε προσκυνήσωμεν μόνος ὁ* πρὸ τοῦ ἄμβωνος ἐκφωνεῖ ἀδελφὸς λαμπρᾶ τῇ φωνῇ, καὶ οὕτως ἄρχεται τοῦ *Μακάριοι οἱ ἄμωμοι*.

[К утрени знаменует час шестой и собираемся все в церковь и начинаем полунощницу, не так, как обычно, но поют братья, стоящие на возвышении перед амвоном, принимает псалтирь от еkkлисиарха, священник говорит *Благословен Бог*, мы отвечаем *Аминь*, поем вместе *Трисвятое*, *Отче наш*, *Приидите поклонимся* поет один брат, стоя перед амвоном светлым гласом, и начинается *Блаженны непорочные*] [Arranz 1969, 196].

Более подробно описывает Мессинский типикон аналогичные действия в другом случае:

Εἰς τὸν ὄρθρον, εἰπόντος τοῦ ἱερέως τὸ *Εὐλογητὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν*, καὶ ἀποκριναμένων ἡμῶν τὸ *Ἀμήν*, εὐθύς οἱ κατὰ τὴν ἐβδομάδα ταχθέντες ψάλται δύο ἀδελφοὶ πρὸ τοῦ βήματος ἄρχονται λέγειν οὗτος· *Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς*, πάντων ἱσταμένων μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ πάσης προσοχῆς. Μετὰ δὲ τὸ *Πάτερ ἡμῶν*, ὁ ἱερεὺς ἐκφωνεῖ· *Ὅτι σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία*. Καὶ πάλιν αὐτοί· *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ*, γ´. *Κύριε τὰ χεῖλη μου ἀνοίξεις*, β´. *Κύριε, τί ἐπληθύνθησαν*. καὶ καθεξῆς λέγουσι τὸν ἐξάψαλμον ὅλον. Καὶ *τὸ Πνεῦμα σου τὸ ἀγαθόν*, καὶ τὸ *Δόξα καὶ νῦν*. οὐ γὰρ διαδέχονται ταῦτα οἱ χοροί, ὡς καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις ἡμέραις ἐφ' αἷς ψάλλομεν τὸ *Θεὸς Κύριος*. Εἶτα βαλόντες γ´ μεγάλα προσκυνήματα – ἐν πρὸς δυσμὰς καὶ β´ πρὸς τοὺς δύο χορούς, — ἀπέρχεται ὁ καθεὶς εἰς τὸ αὐτοῦ στάμα.

[На утрени, говорит священник *Благословен Бог*, мы отвечаем *Аминь*, тут же назначенные к этой неделе певчими два брата

перед возвышением начинают говорить *Отче наш*, стоя всегда со страхом Божиим и всяческим вниманием. После *Отче наш*, священник восклицает *Яко Твое есть Царство*, и они снова *Слава в вышних Богу*, трижды, *Господи устне моя отверзеши*, дважды, *Господи, что ся умножиши*, и так произносят все шестопсалмие. *Дух Твой благий* и *Слава и Ныне*, не перенимают хоры так, как в другие дни, когда поем *Бог Господь*. Потом сделав три поклона — один на запад и два к двум клиросам, каждый отходит к своему месту [Arranz 1969, 197].

Перемещение в пространстве и смена места интонирования имеет большое значение в восприятии богослужебного действия. В византийском Типиконе указаны три точки «интенсивности интонирования», соответствующие расположению участников богослужебного действия («μικρά καθέδρα», «καθέδρα κάτω» και «καθέδρα ἄνω»):

Ἀρχὴ δὲ ὥρας ἰ΄ σημαίνει τὸ λυχνικόν, καὶ μετὰ τὸ Εὐλόγει ἡ ψυχὴ μου, εἰς τὸ Κύριε ἐκέκραξα, ἰστώμεν στίχους η΄· καὶ ψάλλομεν στιχηρά, ἦχος β΄· Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα, τοῦτο ἐκ γ΄. Ἄλλο· Τοῦ Κυρίου Ἰησοῦ γεννηθέντος, καὶ τοῦτο ἐκ γ΄. Ἔτερον· Ἡ βασιλεία σου Χριστὲ ὁ Θεός, τοῦτο ἐκ β΄. Δόξα καὶ νῦν· Τί σοι προσενέγκωμεν. Εἶτα ἡ εἴσοδος μετὰ τοῦ Εὐαγγελίου. Καὶ γίνεται μικρὰ καθέδρα. Προκείμενον· Ὁ Κύριος ἐβασίλευσεν.

[В начале десятого часа звонят к вечерне и после *Благослови душе моя Господа*, полагаем на *Господи воззвах* восемь стихов и поем стихиры, глас второй. *Приидите возрадуемся*, трижды. Другое, *Господу Христу рождшуся*, и это трижды. И еще, *Царство Твое Христе Боже*, это дважды. *Слава и ныне. Что Тебе принесем*. Потом вход с Евангелием. И совершается малая кафедра. Прокимен *Господь воцарися*] [Arranz 1969, 80].

Παραμονὴ τῶν Φώτων. Εἶτα ἡ εἴσοδος εἰς τὸ Φῶς ἰλαρόν, μετὰ τοῦ Εὐαγγελίου. Καὶ γίνεται καθέδρα κάτω.

[Канун Богоявления. Вход на *Свете тихий*, с Евангелием. И совершается кафедра верхняя] [Arranz 1969, 96].

«Καὶ εὐθέως ὁ διάκονος ποιεῖ συναπτὴν μεγάλην τοῦ τρισαγίου. Εἶτα τὸ τρισάγιον ψαλτικῶς. Καὶ γίνεται καθέδρα ἡ ἄνω».

[«И тут же диакон исполняет великую ектению трисвятого. Трисвятое протяженно певчески. И совершается нижняя кафедра»] [Arranz 1969, 98].

Благодаря перемещениям источника звука и изменениям характера звучания в акустическом пространстве храм обретает свойства музыкального инструмента. Подобное использование акустических возможностей пространства храма находим в славянских Типиках.

Типик Соловецкого монастыря [РНБ, Солов. 1059/1168] содержит указание пения с одного клироса, попеременно с правого и левого клироса, с двух клиросов одновременно, пения собравшихся вместе перед алтарем «на сходе» — каждый способ исполнения имеет свое значение. Так, пение «на сходе» («*στην κάθοδο*») выделяет важнейшие моменты развития богослужения: «стихиры на (четыре) канархистъ носит по крылосамъ. *Слава и ныне* не сходе» (л. 3 об., 4, малая вечерня), «и когда допоют догматик и диакон кадит прямо царских дверей глаголет. *Премудрость прости, Свете тихий.* и входит в олтарь. по нем священник поклоняся игумену идет в олтарь. клирицы на сходе поют *Святых славы*» (л. 21 об., малое всенощное); «*Свете тихий* на сходе» (л. 315, вечерня Четырдесятницы); «*Достоино есть* всегда поють большое на сходе» (л. 49 об., л. 53 об., повечерие).

Попеременное пение двух клиросов создает особый акцент богослужбного хронотопа: «стихиры на четыре канархистъ носить по крылосом» (л. 3 об., малая вечерня, «Господи, воззвах»); «таже, на стих, стихиры. канархистъ носит по крылосом. первый стих. на левой крылосъ, а вторый на правый» (л. 4 об., малая вечерня).

«Канархание», возгласение стиха канонархом попеременно правому, левому клиросу и посередине, образует особый стереофонический эффект:

...светилен празднику трижды канархист скажет на правый лик таж на левой таж встав посреди поклонится в пояс, слава и ныне скажет посреди, и поклонився отидет на свое место (л. 18–18 об.).

На «малом» всенощном, в противоположность с «великим», «Слава» не поется «на сходе», но попеременно на правом и левом клиросе (по три стиха каждый): «клирицы поют величание, знаменное, по крылосом, по три строки на крылос» (л. 23 об.) Также и на богослужении Великой Субботы:

слава и ныне, аллилуиа трижды, промеж величании статей нет, таж левой запоет, достоино есть, по концы, слава и ныне, аллилуиа трижды, по сем правый начинает, *роди вси песньми*, пропев по три строки на крылос на сходе, потом, *благословен еси господи научи нас*, поют на крылосех (л. 360).

Типикон (Обиходник) Кирилло-Белозерского монастыря [РНБ, Соф. 1162] также дает указания петь «на клиросе» и «на сходе»:

по Евангелии, слава и ныне, молитвъ ради Богородица путное поють на оба крылоса <...> катавасия на восходе (л. 10 об., утренняя).

На протяжении Великой Четырдесятницы, согласно соловецкому Типику [РНБ, Солов. 1059/1168], полагается петь всю службу на одном клиросе. Правый и левый клирос меняются на протяжении седмицы каждый день:

...о литургихъ. во вторник, на, первой неделѣ. прежосященную поют на лѣвом. а в четверг, на правомъ. в субботу, на лѣвом. в неделю на правом крылосѣ. а на прочих неделяхъ в среду, на лѣвом. в пяток, на правом. на котором крылосѣ обѣдню поют, на том и достойно есть, говорят». Тот клирос, который поет Литургию, тот поет и «Честнейшую» [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 316].

Пространственность звучания характерна не только для пения, но и для чтения. Соловецкий Типик указывает читать житие святого на великой утрени последовательно игуменом, канонархом и на каждом клиросе попеременно (каждый стоит в особо указанном месте):

...и чтем житие святого. первую статью чтеть игумен, другую статью чтет дни того меньшого крылоса головщикъ. а прочии, чтут головщики с обѣих крылосовъ [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 14 об.].

Такой же порядок чтения сохраняется и на воскресной утрени после шестопсалмия:

...а оуоставщик приносит ко игумену к мѣсту книгу четию, в чемъ чести. а пономарь поднесет свѣщу. и первую статью чтеть игумень а прочетши прощается по крылосомъ. после игумена другую статью в воскресной день чтеть лѣвого крылоса. потомъ с правого крылоса головщикъ. и проча статьи по ряду чтутъ головщики с обѣих крылосовъ. також и на владычни праздники. и аще прилучится празднкъ в понедельник, или в среду и в пяток, первую статью чтет игумень. а другую чтеть головщикъ с правого крылоса. третью чтеть головщикъ лѣвого крылоса. и прочоа статьи по ряду [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 35 об.–36].

В отличие от «великого», на «малом» бдении чтение на утрени совершается с одного клироса: «чтение всѣхъ стати святому чтут с одново крылоса» (л. 23).

Канон — самая динамичная часть утрени, и не случайно то, что способ его интонирования включает пространственное разнообразие. В Соловецком Типике [РНБ, Солов. 1059/1168] указан следующий порядок чтения канона на «великом» бдении:

...канон празднику, носять по крылосомъ. по третеи пѣсне седален, и чтение празднику. по шестои пѣсне кондак на правом крылосѣ. а икос говорят посреде [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 17 об.].

В воскресные дни на утрених канонарх читает канон один, тогда как ирмосы поют на клиросах:

...егда речеть и нынѣ, тогда скажетъ катавасию, и покрывают на сходѣ (л. 38 об.).

На «малом» всенощном каноны читаются иным способом: канонарх не переходит от одного клироса к другому, но все читает от одного аналоя (л. 23 об.).

Традиция перемещения канонарха как важного момента организации аудиального пространства богослужения сохранялась на протяжении веков. Так, подробное описание действий канонарха, включающих выбор места стояния и передвижения с места на место, соответствующих древнему обычаю, подробно описаны в рукописи греческого монастыря Дусика (XIX век):

Καὶ εὐθὺς ὁ ἐφημέριος προσκυνεῖ τρίς καὶ βάνει μίαν μετάνοιαν μεγάλην κατὰ ἀνατολὰς καὶ ποιεῖ τὸν εὐλογητόν, ὁ δὲ ἐκκλησιάρχης πηγαίνει εἰς τὸ ἱερόν καὶ παίρνει τὴν ξύστρα καὶ στέκεται εἰς τὴν ἀριστερὴν μικρὴν πόρταν· καὶ ὅτι εἰπεῖ ὁ ἐφημέριος τὸ “Ποίησον μετ’ ἐμοῦ”, εὐθὺς αὐτὸς κάμει τὸν σταυρόν του εἰς τὴν ἄκρη τῆς Ὠραίας Πύλης καὶ βάνει μίαν μεγάλην μετάνοιαν καὶ ἀνοίγει τὴν Ὠραίαν Πύλην καὶ πάλιν προσκυνεῖ τρίς. Ἐπειτα κάνει σχῆμα κατὰ τὴν δύσιν καὶ πηγαίνει σημαίνει τὸ μέγαλον καὶ τὸ σίδερον τὸ στραβὸν εἰ μὲν εἶναι καθημερινή, εἰ δὲ ἑορτή, τὸ ἴσον <...> Καὶ τελειώνοντας ὁ ἐφημέριος τὰ εἰρηνικά, αὐτὸς εὐθὺς τὸ ψαλτήριον. Ἐπειτα δίδει τὸν ἦχον καὶ λέγει “Ὀρίστε, ἦχος δ’ θετέον” καὶ στέκεται εἰς τὰ χαλικάκια, ἔμπροσθεν τοῦ χοροῦ, μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας καί, ὅτι

φθάσει ὁ ψάλτης τῆ φωνῆ, βάνει μετάνοιαν.”Ἐπειτα κάμει σχῆμα καὶ παίρνει τὸ χαρτί καὶ κανοναρχεῖ· καὶ πάλιν, ὅτι ἀρχίσει ὁ ἀριστερὸς ψάλτης νὰ εἰπῆ “Ὅτι ἐκραταιώθη”, αὐτὸς στέκεται ἐκεῖ ὅπου λέγουν τὸν ἀπόστολον, προσκυνεῖ τρίς καὶ λέγει “Δόξα, ἦχος πρῶτος”, κατὰ τὸν ἦχον, ἢ “Δόξα, καὶ νῦν”, ἂν εἶναι καζιζιδια(;) νὰ καταλαμβάνουν οἱ ψάλται, εἰ δὲ καὶ εἶναι θεοτοκίον, λέγει “Δόξα, καὶ νῦν ὁμοιον”. Καὶ τελειώνοντας, βγάξει τὸ πανωκαμίλαυχον καὶ τὸ κρατεῖ εἰς τὰς χεῖρας καί, ὅτι εἰπεῖ ὁ ἐφημέριος “Ἐσπέρας προκειμενον”, αὐτὸς δίδει τὸ προκειμενον εἰς τοὺς ψάλτας “Ἰδοὺ δὴ εὐλογεῖτε τὸν Κύριον” καὶ στέκονται ἐκεῖ ὅπου λέγουν τὸν ἀπόστολον, λέγει καὶ τοὺς στίχους.”Ἐπειτα ἔρχεται ἔμπροσθεν εἰς τὰ βημόθυρα, βάζει τὸ πανωκαμίλαυχον καὶ προσκυνεῖ τρίς, κάμει ἓνα σχῆμα κατὰ τὴν δύσιν καὶ παίρνει τὸ χαρτί. Καὶ τελειώνοντας τὸν “Νῦν ἀπολύεις”, αὐτὸς ἐβγάξει τὸ πανωκαμίλαυχον καὶ πηγαίνει ἐκεῖ ὅπου λέγουν τὸν ἀπόστολον καὶ λέγει τὸ “Ἅγιος ὁ Θεός”· καὶ τελειώνοντας κάμει τρία προσκυνήματα, βάζει καὶ μίαν μεγάλην μετάνοιαν κατὰ ἀνατολάς, ἑτέραν εἰς τὸν δεξιὸν χορὸν, μὲ ἓν σχῆμα καὶ ἄλλον σχῆμα κατὰ τὴν δύσιν ἑτέραν μετάνοιαν εἰς τὸν ἀριστερὸν χορὸν, μὲ ἓν σχῆμα.

[И тут же служащий священник трижды кланяется и совершает земной поклон на восток и творит начальный возглас. Екклисиарх идет в алтарь, потом становится у левой малой двери и когда говорит священник «Сотвори со мною» (Пс. 108:21), тут же совершает крестное знамение с краю от Царских врат, совершает земной поклон, открывает Царские врата и снова делает три поклона. Потом совершает крестное знамение, повернувшись к западу и идет знаменовывать в великое (*било*) и железное клепало искривленное, если будний день, если же праздник, то бьет в прямое. <...> И когда священник завершит прошения ектении, екклисиарх сразу же начинает стихословить псалтирь. Потом подает глас и говорит: «Пожалуйста, полагается глас четвертый» и встает на коврик перед клиросом, где стоит хор, скрестив на груди руки, а когда певец определится с гласом, чтобы петь, совершает поклон. Потом творит крестное знамение, берет бумагу и начинает канонаршить (*т. е. возглашать строки певческого текста*), и снова, когда начинает правый певчий говорит: «Яко утвердися» (Пс. 116:2), трижды кланяется и говорит: «Слава, глас первый», соответственно гласу, или «Слава и ныне», если есть (каζιζιδια?), чтобы понимали певцы, что будет богородичен, говорит: «Слава и ныне, также». Завершив, снимает с головы покров камилавки (τὸ πανωκαμίλαυχον) и держит его в руках, и, когда служащий священник говорит «Прокимен вечерний», он подает прокимен певчим (*канонаршиит*) «Се ныне благословите Господа» и, встав там, где читают апостол, говорит (*канонаршиит*) и стихи. Потом идет, чтобы встать перед дверьми

алтаря, надевает покров камилавки и три раза кланяется, совершает крестное знамение, повернувшись на запад, и берет в руки бумагу. Исполнив «Ныне отпускаеши», снимает покров камилавки и идет встать туда, где читают Апостол, и говорит «Святый Боже» и, закончив, совершает три глубоких поклона, кладет земной поклон на восток, другой на левый клирос, с небольшим поклоном и крестным знамением, и еще одним небольшим поклоном с крестным знамением на запад, другой глубокий поклон на правый клирос с одним небольшим поклоном с крестным знамением»] [Дмитрий З. Софианос 2015, 1780].

Многообразие составляющих аудиально-жестовой системы богослужения подчинено базисной идее, выражаемой всем пространством храма, — идее креста и круга: движение по кругу ради концентрации и собирания внимания в центре креста¹⁰. Правило взаимного обмена местоположения правого и левого клиросов было указано уже в Студийском Типиконе:

Χρὴ γινώσκειν, ὅτι κατὰ καιρὸν τῇ παραμονῇ τῆς βασιφόρου εἰς τὸ *Κύριε ἐκέκραξα* ἀλλάσσονται οἱ χοροί, καὶ μὲν δεξιοὶ ἀπέρχονται εἰς τὰ ἀριστερά, οἱ δὲ ἀριστεροὶ εἰς τὰ δεξιὰ.

[Следует знать, что во время предпразднества Вербного воскресения на *Господи воззвах* меняются хоры — правый клирос переходит налево, левый направо] [Дмитриевский 1985, 237].

Круговое начало — в движении монаха, обходящего храм со стуком в било перед началом богослужения, в порядке каждения храма — когда диакон или священник обходит кругом пространство внутри храма, при совершении литании («крестного хода») вокруг храма или монастыря. Идея круга выражена и в значимом архитектурном жесте, хранимом традицией афонских монастырей (полиелей или «μεγάλος πολυέλειος» и металлический круг или «χορός»), так же как и в куполе каждого православного храма.

Особенность византийского восприятия пространства в связи с движением была в центре внимания многих исследователей искусства и фи-

¹⁰ О «круговращательном» движении, определяемом главенством евхаристической составляющей как стержня и назначения храма, характерном для византийской архитектуры, убедительно пишет архимандрит Александр (Федоров) в своей работе «Традиционный христианский храм: тенденции формообразования». См: Александр (Федоров), архим. Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. Санкт-Петербург: Библикон, 2022. 336 с.

лософов нашего времени. Так, М. Хайдеггер отмечает, что греки не имеют в своем лексиконе слова, которое бы соответствовало современному понятию «пространство», и это не случайно. Они издавна воспринимали пространство не в смысле расстояния, но как «место» («χῶρα»), что означает в большей мере «наполнение», «вместилище» [Heidegger 1959, 66]. Юлия Кристева, которая сыграла значительную роль в подъеме интереса к понятию «χῶρος», пишет о том, что оно воспринято из «Тимея» Платона, где означает распорядок движимого, созидаемый процессом движения и стояния. Такое понимание отлично от расположения (disposition) и геометричности [Kristeva 1984, 25–26]. Поэт М. Волошин обращается к круговому движению в пространстве в связи с античным мимесисом и звучанием, говоря о том, что музыка — это, прежде всего, память нашего тела в истории творения: каждый музыкальный ритм соответствует жесту, который хранит эта память, и в танце все тело становится музыкальным органом, оно звучит в тембре голоса. В этом Волошин видит связь с античным мимесисом, которой животворит человеческое творчество по сей день [Волошин 1989, 395–399]. Согласно К. Заксу в круговом танце как движению тела, созидающем пространство, воплощена полнота искусства, поскольку он несет в себе душевное, духовное и материальное начала мира¹¹.

Продолжением кругового движения в православном храме в греческой традиции является танец вокруг храма, совершаемый по обычаю в дни величайших церковных торжеств, особенно Пасхи. В этот день весь народ и причт вслед за священником выходит из храма, и начинается древнейший круговой танец (нередко во главе со священником) — обычай, сохранившийся в деревенском обычае в Греции до сегодняшнего дня. В своей книге “Cosmos, life and liturgy in Greek Orthodox village” Джульетта Дю Буле называет его «танцем жизни», направление которого никогда не обращено вспять, но есть всегда пребывание в движении и всегда против хода часовой стрелки, соединяя людей в единую сплоченную группу [Du Boulay 2009, 404]. Этот танец соответствует пониманию исцеляющей человека силы течения времени в потоке движения всего сущего в мире и благодатной силы движения церковного последования в храме. Такое понимание отражено лексически: по-гречески говорят «та φέρουσε βόλτα», «γύρισαν та χρόνια» [Du Boulay 2009, 411]. Суть такого движения наглядно выражена в обряде Крещения, когда новокрещаемый, ведомый за руку своим крестным, идет вслед за священником, совершаю-

¹¹ См.: Sachs C. World History of the Dance. New York: W. W. Norton & Company INC Publishers, 1937. 516 p.

щим обряд, обходя три раза купель, символизирующую Церковь, с пением молитвы. Аналогичное перемещение происходит и при совершении таинства венчания, то, что греки называют «ο χορός του Ησαΐα» («танец Исаии»).

В своем поучении о Божественной Литургии как «таинстве единения» («μυστηρίου της ενώσεως») афонский старец Эмилиан Симонопетрит подчеркивает, что сегодня, в большей мере и чаще, сравнительно с другими временами, человек проживает два болезненных состояния: рассеянность и оторванность от сообщества. Он пишет:

Κανείς δὲν μπορεῖ νὰ καρφώσῃ κάπου τὸν νοῦν του· φεύγει ἀδιαλείπτως. Περιπαῖται ἡ ἀνθρωπίνη ὕπαρξις. Ἀλλὰ καὶ ἡ διαίρεσις εἶναι ἐμφανής εἰς ὅλας τὰς ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς. Τὸ πρῶτον, ὁ περισπασμός, κατακερματίζει τὸν ἀνθρώπου, τὸν κατατακίζει. Τὸ δεῦτερον, ἡ διαίρεσις, τὸν διαλύει, τὸν ἀποσυνθέτει.

[Никто не может прикрепить умом к чему-то, мысль постоянно «уплывает». Рассеивается существо человека. Однако и оторванность, отъединенность прослеживается во всех проявлениях человеческого бытия. Во-первых, рассеянность делает существо человека фрагментарным, его болезненно грызет и угнетает. Во-вторых, оторванность, отъединенность его расщепляет, его разлагает)] [Эмилиан Симонопетрит 2001, 181].

Выход из подобного состояния дан Божественной Литургией, силой, единящей человека с самим собой и с Богом. Архимандрит Эмилиан говорит:

Δὲν ὑπάρχει ἀποτελεσματικώτερον ὄπλον καὶ φάρμακον κατὰ τῆς διπλῆς αὐτῆς μάστιγος ἀπὸ τὴν λειτουργίαν, ἢ ὅποια ἐνοποιεῖ ὄχι μόνον ἡμᾶς αὐτοὺς ἐν ἑαυτοῖς ἀλλὰ καὶ ἡμᾶς μετὰ τοῦ Θεοῦ, μετὰ πάντων τῶν ἁγίων καὶ μεθ' ὅλης τῆς κτίσεως.

[Не существует более совершенного оружия и лекарства от этого двойного мучения, кроме Литургии, которая не только единит нас самих внутри себя, но и с Богом, со всеми святыми и со всем творением] [Эмилиан Симонопетрит 2001, 181].

Церковное искусство в полноте своей аудиально-жестовой системы, как важнейшей черты его характерности, способствует исцелению человека от «рассредоточенности сознания» («περισπασμός»): «круговой танец вечности» соединяет человека с местом и временем, помогает стяжать состояние общности с Богом, «ὥστε μεταλαβεῖν τὸ ἅγιον ὄνομα

Ἰησοῦ» — «чтобы воспринять святое имя Иисуса»] [Эмилиан Симонопетрит 2007, 325]. В жестуальном симфонизме храмового пространства отражен мир Божий, в котором, по словам святителя Григория Нисского, «ἡ τοῦ παντὸς κρᾶσις <...> τὴν παναρμόνιον ταύτην ἐν τῷ παντὶ μουσουργεῖ μελωδίαν» — «неслитное смешение всего <...> всегармонии этой во всем извлекает мелодичное звучание» [Григорий Нисский 1863, 433С]. Подобное мироощущение определяет аудиально-жестовый облик и важнейший принцип церковного искусства, проявляющийся в неразрывной связи жестуальности с интонированием богослужебного слова в литургическом пространстве храма.

Список источников

- [1] Волошин 1989 — *Волошин М.* Лики творчества. Ленинград: Наука, 1989. 848 с.
- [2] Дмитриевский 1895 — *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. I. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. 912 с.
- [3] Карабинов 1915 — *Карабинов И. И.* Студийский Типик в связи с реформой нашего богослужебного устава // Христианское чтение. 1915. № 9. С. 1051–1062.
- [4] Arranz 1969 — *Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A.D.1131 / Introduction, text critique et notes par Migel Arranz S. I.* Roma: Point. institutum studiorum Orientalium, 1969. 208 p. (*Orientalia Christiana Analecta* 185).
- [5] Du Boulay 2009 — *Du Boulay J.* Cosmos, life and liturgy in Greek Orthodox village. Limni, Evia: Denise Harvey, 2009. 462 p.
- [6] Gautier 1974 — *Gautier P.* Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator // *Revue des études byzantines*. 1974. № 32. Pp. 1–145.
- [7] Gautier 1984 — *Gautier R.* Le Typikon du Sévaste Grégoire Pakourianos // *Revue des études byzantines*. 1984. № 42. Pp. 19–133.
- [8] Heidegger 1959 — *Heidegger M.* An Introduction to Metaphysics. New Haven: Yale University Press, 1959. 143 p.
- [9] Jordan 2000 — *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis / ed. by R. H. Jordan. Vol. 1.* Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 2000. 595 p. (*Belfast Byzantine Texts and Translations. Belfast Byzantine Enterprises*)
- [10] Kristeva 1984 — *Kristeva J.* Revolution in Poetic Language. New York: Columbia University Press, 1984. 271 p.
- [11] Lucian 1913 — *Lucian. Works / with an English Translation by A. M. Harmon. Vol. 1.* Cambridge; London: MA. Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1913. 471 p.
- [12] Syméon le Nouveau Théologien 1965 — *Syméon le Nouveau Théologien. Catéchès 23–34 / introduction, texte critique et notes par B. Krivochéine, traduction par J. Paramelle. T. III.* Paris: Les Éditions du CERF, 1965. 392 s. (*Sources chrétiennes*, 113).

- [13] Valpy 1826 — *Valpy F. E. J. The Fundamental Words of the Greek Language / published by Geo. B. Whittaker. London: Printed for G. B. Whittaker Ave Maria Lane, 1826. 362 p.*
- [14] Эмилиан Симонопетрит 2001 — *Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Κατηχήσεις καὶ λόγοι 4. Θεία Λατρεία. Προσδοκία καὶ ὄρασις Θεοῦ [Эмилиан Симонопетрит. Проповеди и беседы 4. Богослужение. Чаение и видение Бога]. Ормилия: [б. и.], 2001. 370 с. (на греч. яз.)*
- [15] Эмилиан Симонопетрит 2007 — *Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περὶ νήψεως [Эмилиан Симонопетрит. Слово о трезвении]. Афины: Индиктос, 2007. 611 с. (на греч. яз.)*
- [16] Григорий Нисский 1863 — *Γρηγορίου Νύσσης. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν [Григорий Нисский. О надписании псалмов] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 44. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1863. Col. 432–608 (на греч. яз.)*
- [17] Дмитрий З. Софианос 2015 — *Δημητρίου Ζ. Σοφιανού. Χατζη-Γερασιμου Ιερομονάχου Δουσικιώτη τα χρέη του εκκλησιάρχου της Μονής Δουσίκου (Κωδ. Δουσίκου 76, ετ. 1846) // Αντίδωρον τιμῆς καὶ μνήμης εἰς τὸν μακαριστὸν καθηγητὴν τῆς Λειτουργικῆς Ἰωάννην Μ. Φουνδοῦλην (†2007). Τ. Β΄ [Дмитрий З. Софианос. Хаджи-Герасима иеромонаха монастыря Дусику обязанности еkkлисиарха монастыря Дусику (код. Дусику 76, 1846 год) // В знак почтения и памяти приснопоминаемого профессора литургики Иоанна М. Фундулиса (†2007). Т. 2. / редаKTура Панагиота И. Скалтси, архимандрита Никодима А. Скретта]. Афины: Аделфон Кириакиди А. Е., 2015. С. 1771–1794] (на греч. яз.)*
- [18] Евдокимов 1980 — *Ευδοκίμοφ Π. Η τέχνη της εἰκόνας. Θεολογία της ωραιότητος [Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие прекрасного]. Салоники: Пурнарас, 1980. 482 с. (на греч. яз.)*
- [19] Феофан Керамевс 1864 — *Θεοφάνης Κεραμεύς. Ἐρμηνεῖα εἰς τὰ ΙΑ΄. ἑωθινά. Ὁμιλία ΝΕ΄ [Феофан Керамевс. Толкование на одиннадцать евангельских стихир. Беседа 55] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 132. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1864. Col. 952–953 (на греч. яз.)*
- [20] Максим Исповедник 1865 — *Μαξίμου Ὁμολογητοῦ. Μυσταγωγία [Максим Исповедник. Мистагогия] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 91. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1865. Col. 657–717 (на греч. яз.)*
- [21] Бабиниотис 2013 — *Μπαμπινιώτης Γ. Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας [Бабиниотис Г. Словарь новогреческого языка]. Афины: Центр языкознания, 2013. 2318 с. (на греч. яз.)*
- [22] Рига 1994 — *Ρήγα Γ. Τυπικόν [Рига Г. Типикон]. Салоники: Патриарший институт святоотеческих исследований, 1994. 909 с. (на греч. яз.)*
- [23] Симеон 1866 — *Συμεώνου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης. Περὶ τοῦ ἁγίου ναοῦ, καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως, κεφ. ΡΛΕ΄ [Симеон архиепископ Салоникийский. О святом храме и установлениях. Глава 135] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 155. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1866. Col. 305–361 (на греч. яз.)*

References

- [1] Voloshin, Maksimilian (1989). *Liki tvorchestva [Creativity icons]*. Leningrad: Nauka, 848 p. (in Russian).
- [2] Dmitrievsky, Aleksey A. (1895). *Opisanie liturgicheskikh rukopisey, khranyashchikhsya v bibliotekakh Pravoslavnogo Vostoka [Description of liturgical manuscripts preserved in the libraries of the Orthodox Orient]*. Vol. I. Kyiv: tip. G. T. Korchak-Novitskogo, 912 p. (in Russian).
- [3] Karabinov, Ivan A. (1915). “Studiysky Tipik v svyazi s reformoy nashego bogoslužhebno go ustava” [“Studite Typicon in connection with the reform of our liturgical charter”]. In *Khristianskoe chtenie [Christian reading]*. 1915. Vol. 9, pp. 1051–1062 (in Russian).
- [4] Arranz, Miguel S. (1969). *Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A.D.1131*, introduction, text critique et notes par Miguel Arranz S. I. Roma: Point. institutum studiorum Orientalium, 208 p. (Orientalia Christiana Analecta 185).
- [5] Du Boulay, Juliet (2009). *Cosmos, life and liturgy in Greek Orthodox village*. Limni, Evia: Denise Harvey, 462 p.
- [6] Gautier, Paul (1974). “Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator”. In *Revue des études byzantines*. 1974. Vol. 32, pp. 1–145.
- [7] Gautier, Paul (1984). “Le Typikon du Sévaste Grégoire Pakourianos”. In *Revue des études byzantines*. 1984. Vol. 42, pp. 19–133.
- [8] Heidegger, Martin (1959). *An Introduction to Metaphysics*. New Haven: Yale University Press, 143 p.
- [9] Jordan, Robert H. (2000). *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis*, ed. by R. H. Jordan. Vol. 1. Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 595 p. (Belfast Byzantine Texts and Translations. Belfast Byzantine Enterprises).
- [10] Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 271 p.
- [11] Lucian (1913) *Works*, with an English Translation by A. M. Harmon. Vol. 1. Cambridge; London: MA. Harvard University Press; William Heinemann Ltd, 471 p.
- [12] Syméon le Nouveau Théologien (1965). *Catéchès 23–34*, introduction, texte critique et notes par B. Krivochéine, traduction par J. Paramelle. T. III. Paris: Les Éditions du CERF, 392 s. (Sources chrétiennes, 113).
- [13] Valpy, Francis E. J. (1826). *The Fundamental Words of the Greek Language*, published by Geo. B. Whittaker. London: Printed for G. B. Whittaker Ave Maria Lane, 362 p.
- [14] Emilianos Simonopetritis (2001). *Kathichiseis kai logoi 4. Theia Latreia. Prosdokia kai orasis Theou [Sermons and talks 4. Worship. Expectation and vision of God]*. Ormylia, 370 p. (in Greek).
- [15] Emilianos Simonopetritis (2007). *Logos peri nipseos [Discourses on ascetism]*. Athens: Indiktos, 611 p. (in Greek).
- [16] Grigorios Nissis (1863). “Eis tin epigrafin ton psalmon” [About the inscriptions of the psalm]. In Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*. T. 44. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 432–608 (in Greek).
- [17] Sofianos, Dimitrios Z. (2015). “Chadzy-Gerasimou Ieromonachou Dousikiotou ta chrei tou ekklesiarchu tis Monis Dousikou (Kod. Dousiku 76, et. 1846” [Hieromonk

- Chatzi-Gerasim Duties of the Ecclesiaros of the Monastery Dusiku]. In *Antidoron timis kai mnimis eis ton makariston kathigitin tis leitourgikis Ioannin M. Foundoulin* (†2007). T. 2 [A gift of respect and memory of a professor of liturgy Ioannis M. Fundulis] / epim. Pangiotu I. Skaltsi, archim. Nikodimu A. Skretta. Athens: Adelfon Kiriakidi A. E. p. 1771–1794 (in Greek).
- [18] Evdokimov, Paulos H. (1980). *I techni tis eikonas. Theologia tis oreotitos* [*The art of iconography. Theology of beauty*]. Thessaloniki: Purnaris, 482 p. (in Greek).
- [19] Theofanis Kerameus (1864). “Ermineia eis ta 11 eothina, omilia 55” [Explanation of the eleven morning hymns]. In Migne Jacques Paul. *Patrologiae cursus completes. Series Graeca*. T. 132. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 952–953 (in Greek).
- [20] Maksim Omologitis (1865). “Mystagogia”. In Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completes. Series Graeca*. T. 91. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 657–717 (in Greek).
- [21] Babiniotis, Georgios (2013). *Leksiko tis neas ellinikis glossas* [*Dictionary of Modern Greek*]. Athens: Kentro Leksikologias, 2318 p. (in Greek).
- [22] Riga, Georgios (1994). *Typikón*. [*The Typikon*]. Thessaloniki: Patriarchikon Idryma Paterikon Meleton, 909 p. (in Greek).
- [23] Simeon (1866) “Peri tou agiou naou kai tis toutou kathieroseos, kef. 135” [About the holy temple and orders]. In Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completes. Series Graeca*. T. 155. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 305–361. (in Greek).

Статья поступила в редакцию: 20.01.2023; одобрена после рецензирования: 15.02.2023; принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 20.01.2023; approved after reviewing 15.02.2023; accepted for publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Сведения об авторах

Анна Николаевна Гаевская — студентка IV курса кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Лауреат международного конкурса, автор работ в области древнерусской церковной музыки. Участник Ежегодного международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения», международной научно-практической конференции молодых специалистов имени С. В. Смоленского «Музыкальная медиэвистика в XXI веке», всероссийской научной конференции с международным участием «Музыкальная иеротопия в современных исследованиях / How to Create Space with Chants...».

Екатерина Шандоровна Давиденкова-Хмара — кандидат искусствоведения (2011), педагог. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова как композитор (класс профессора Б. И. Тищенко, 2003). Окончила Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения по специальности «Звукорежиссер кино и телевидения» (дипломный проект снят на к/с «Мосфильм», 2010). Защитила кандидатскую диссертацию по теме «Тембр как категория искусствознания в практике музыкальной звукорежиссуры» (научный руководитель — доктор технических наук, профессор И. А. Алдошина, 2011). Доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (с 2014), преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова (с 2016). Область научных интересов: психоакустика, акустика вокала, теория электронной композиции и саунд-дизайна, современная гармония и киномузыка.

Contributors to this issue

Anna N. Gaevskaya — fourth year student of the Department of Old Russian Art of Singing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Laureate of an international competition, author of works in the field of ancient Russian church music. Participant of the Annual International Scientific Symposium for Art Workers “Brazhnikov Readings”, S. V. Smolensky international scientific and practical conference of young specialists “Musical medieval studies in the 21st century”, All-Russian scientific conference with international participation “Musical hierotopy in modern research / How to Create Space with Chants...”.

Ekaterina Sh. Davidenkova-Khmara — PhD (Arts, 2011), pedagogue. She was born in Saint-Petersburg, graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory as a composer (class of outstanding Russian composer Boris Tishchenko) and afterwards from the Saint-Petersburg University of TV and Cinema as a sound engineer of cinema. In 2011 she defended her PhD thesis (“Timbre as a category of the Art theory in the practice of musical sound engineering”, scientific adviser — Doctor of Technical Sciences, Professor Irina A. Aldoshina). Associate Professor of the Department of Orchestration and General Course in Composition at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2014) and lecturer at Saint-Petersburg N. A. Rimsky-Korsakov musical college. She is a composer and a musical therapist. Her research interests cover psychoacoustics, vocal acoustics, theory of electronic music and sound design, modern harmony and cinema music.

Марина Сергеевна Егорова — кандидат филологических наук (2000), главный научный сотрудник Научно-исследовательской лаборатории русской музыкальной медиовистики им. М. В. Бразникова (с 2018). Окончила Санкт-Петербургский государственный университет (1996), там же защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук по теме «Постнические слова Исаака Сирина в славяно-русской рукописной традиции XIV–XVI вв.» (научный руководитель — доктор филологических наук, профессор Н. С. Демкова). Преподавала в Институте богословия и философии (Санкт-Петербург, с 2002), в настоящее время — доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Область научных интересов: древнерусское искусство и архитектура, средневековое литургическое творчество, иеротопия, певческое искусство Древней Руси.

Ирина Ивановна Жуковская — искусствовед, педагог. Кандидат искусствоведения (2014). Доцент (2022) кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики Белорусской государственной академии музыки. Окончила Белорусский государственный университет (1992). Автор монографии «Монодийный певческий цикл антифонов «Страстей Христовых» в белорусско-украинских Ирмологиях конца XVI–XVII века» (Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2015). Круг научных интересов включает изучение певческих рукописей московской и белорусско-украинской книжных традиций в аспектах источниковедения, музыкальной палеографии, музыкальной текстологии, музыкальной герменевтики, поэтики.

Антонина Андреевна Козырева — студентка 4-го курса Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, участник ансамблей древнерусской духовной музыки «Знамение»,

Marina S. Egorova graduated from the Saint Petersburg State University in 1996, in 2000 she defended her dissertation in Philological Sciences on the topic “Ascetic words of Isaac the Syrian in the Slavic-Russian manuscript tradition of the XIV–XVI centuries” (scientific adviser — Doctor of Philology, Professor Natalya S. Demkova). Since 2002 she has taught at the Institute of Theology and Philosophy (St. Petersburg), since 2016 she has been an associate professor at the Department of Old Russian Art of Singing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Since 2018 — Chief Researcher of the M. V. Brazhnikov Research Laboratory of Russian Musical Medieval Studies. The area of scientific interests is ancient Russian art and architecture, medieval liturgical art, hierotopy, singing art of the Ancient Rus.

Iryna I. Zhukovskaya — PhD (Arts, 2014), pedagogue. Associate Professor (2022) of the Chair of Music History and Music of Belarus at the Belarusian State Academy of Music. Author of the Monograph “Monophonic singing antiphonal cycle of ‘The Passion’ in the Belarusian-Ukrainian Irmologies of the end of XVI–XVII century” (Vitebsk: P. M. Mashevrov VSU, 2015). Research interests: Cyrillic chant manuscripts of the liturgical traditions of the Grand Duchy of Lithuania and Moscow Russia in terms of source study, musical paleography, musical textology, musical hermeneutics, and poetics.

Antonina A. Kosyreva — fourth year student at the Department of Old Russian Art of Singing, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, singer of the Old Russian chant ensemble “Znameniyе”, “Kluch Razumeniа”,

«Ключ разума», «Инъ распевъ». Участник IV и V международных научно-практических конференций молодых специалистов им. С. В. Смоленского «Музыкальная медиэвистика в XXI веке» и I Всероссийской научной конференции с международным участием «Музыкальная иеротопия в современных исследованиях. How to create space with chants...»

Альбина Никандровна Кручинина — Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2002), кандидат искусствоведения (1979), доцент (1984), главный научный сотрудник и руководитель Научно-исследовательской лаборатории русской музыкальной медиэвистики им. М. В. Бразжникова. Окончила аспирантуру Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, защитив диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Попевка в русской музыкальной теории XVII века» (1979). Проректор по научной работе Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1980–1988). Основатель кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Создатель концепции и организатор Ежегодного научно-творческого симпозиума «Бразжниковские чтения» (с 1974). Научный организатор и руководитель ряда музыкальных фестивалей. Автор более 100 научных публикаций и монографий. Сфера научных интересов: палеография, источниковедение, историография, история, теория, поэтика древнерусского певческого искусства.

Серафима Григорьевна Кудрявцева — родилась в Санкт-Петербурге, обучалась в Школе искусств им. А. П. Бородин (2004–2013). Окончила отделение хорового дирижирования Ленинградского областного колледжа культуры и искусств (2013–2017). Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-

«In rospév» (Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). Participant of the 4th and 5th S. V. Smolensky international scientific and practical conferences of young specialists “Musical medieval studies in the 21st century” and 1st Russian scientific conference with international participation “Music hierotopy in the modern research. How to Create Space with Chants...”

Albina N. Kruchinina — Honored Art Worker of the Russian Federation (2002), PhD (Arts, 1979), Associate Professor (1984), Chief Researcher and Head of the M. V. Brazhnikov Research Laboratory of Russian Musical Medieval Studies. In 1975, she completed her postgraduate studies at the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, and in 1979 defended her PhD dissertation “Chanting in Russian Musical Theory of the 17th Century”. In 1980–1988 she was Vice-Rector for Research, Professor at the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory. She is the founder of the Department of Old Russian Art of Singing in the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Creator of the concept and organizer (since 1974) of the Annual International Scientific Symposium for Art Workers “Brazhnikov Readings”. Scientific organizer and leader of a number of music festivals. Author of more than 100 scientific publications and monographs. Research interests: paleography, source studies, historiography, Russian history, poetics of the ancient Russian singing art.

Serafima G. Kudryavtseva was born in St. Petersburg, in 2004–2013 she attended the A. P. Borodin School of Arts, in 2013–2017 she studied at the Leningrad Regional College of Culture and Arts at the department of choral conducting. From 2017 to 2021 she studied at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory at the Department of Musico-

Корсакова (2021), обучалась на кафедре древнерусского певческого искусства музыкального факультета. Преподаватель Певческой школы в Духовно-просветительском центре им. свт. Иннокентия Московского (с 2014); регент храма Державной иконы Божией Матери на пр. Культуры (с 2019); директор АНО «Центр культуры и искусств „Согласие“» (с 2022), менеджер и преподаватель музыкальных дисциплин в семейной школе «Согласие». Область исследовательских интересов: древнерусское певческое искусство, иеротопия.

Марина Станиславовна Мицкевич — студентка IV курса Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, участник ансамблей древнерусской духовной музыки «Знамение», «Ключ Разумения», «Ин роспев». Участник IV и V международных научно-практических конференций молодых специалистов им. С. В. Смоленского «Музыкальная медиавистика в XXI веке», Международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения» и I Всероссийской научной конференции с международным участием «Музыкальная иеротопия в современных исследованиях. How to create space with chants».

Ирина Анатольевна Чудинова — кандидат искусствоведения (1996), старший научный сотрудник Российского института истории искусств. Окончила Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «композиция» (1980), там же аспирантуру (1982). В Российском институте истории искусств защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга XVIII века» (1996); защитила диссертацию (PhD) на греческом языке на Богословском факультете Университета имени Аристотеля в Салониках («Нхотоπία

logy, Department of Old Russian Art of Singing. The area of scientific interests includes ancient Russian singing art, hierotopy. Since 2014, she has been a teacher at the Singing School at the Spiritual and Educational Center named after St. Innokentiy of Moscow; since 2019 she has been the conductor of the Church of Icon of Our Lady the Sovereign in Kultura Avenue; since 2022, she has been the director of the autonomous non-profit organization “Center for Culture and Arts ‘Soglasie’”, the manager and teacher of musical disciplines at the “So-glasie” family school.

Marina S. Mitskevich — the fourth year student of the Department of Old Russian Art of Singing, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, singer of the Old Russian chant ensembles “Znameniyе”, “Kluch Razumeniya”, “In rospev” (Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). Participant of the 4th and 5th S. V. Smolensky international scientific and practical conferences of young specialists “Musical medieval studies in the 21st century”, Annual International Scientific Symposium for Art Workers “Brazhnikov Readings” and I Russian scientific conference with international participation “Music hierotopy in the modern research. How to Create Space with Chants”.

Irina A. Chudinova — PhD (Arts, 1996, 2021), Senior Researcher at the Russian Institute of Art History. In 1980 she graduated from the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, majoring in composition, in 1982, postgraduate studies at the same conservatory, and in February 1996 she defended the thesis (“Topography of the church music culture of St. Petersburg of the 18th century”) and in January 2021 the PhD dissertation in Greek at the Theological Faculty of the Aristotle University in Thessaloniki (“The soundscape of monastic worship. Greek and Russian liturgical tradition”). Author of two published monographs (“Singing, ringing, ritual: Topography of the church music culture of St. Pe-

της μοναχικής λατρείας; ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση»; 2021). Автор двух изданных монографий («Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга» (1994), «Время без-молвия: Музыка в монастырском уставе» (2003) и ряда статей.

Татьяна Викторовна Швец — музыковед, медиевист, кандидат искусствоведения (2018), доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат международного конкурса, художественный руководитель Ансамбля древнерусской духовной музыки «Знамение». Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (2000), защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Благовещенский Кондакарь — музыкальный памятник Древней Руси» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор З. М. Гусейнова; 2018). Автор ряда исследовательских, учебно-методических работ в области древнерусской церковной музыки, а также расшифровок древнерусской монодии и многоголосия. Является одним из авторов-разработчиков виртуальной выставки «Благовещенский Кондакарь», подготовленной в 2017 г. Отделом рукописей Российской национальной библиотеки (См.: Благовещенский Кондакарь // Российская национальная библиотека, 2017–2023. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/index.php).

tersburg” (1994), “Time of silence: Music in the monastic rule” (2003) and many articles.

Tatyana V. Shvets — musicologist, medievalist, PhD (Arts, 2018), Associate Professor at the Department of Old Russian Art of Singing, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, laureate of International contest, Artistic director of the Old Russian chant ensemble “Znameniye” (Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). In 2000 she graduated as a musicologist from the Saint Petersburg Conservatory, and in 2018 defended her PhD dissertation “Blagoveshchensky Kondakar as a musical monument of Ancient Russia” (scientific adviser — Doctor of Art History, Professor Zivar M. Gusseyanova). She has authored a number of research articles and tutorials on Russian chant as well as transcriptions of the Old Russian monody and polyphony. She is one of the authors-developers of the Internet resource “Blagoveshchensky Kondakar”, arranged in 2017 by the Department of Manuscripts of the Russian National Library (Available at: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/index.php).

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе Word; шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и т. д.), в Списке источников должны даваться на языке оригинала и в квадратных скобках в переводе на русский язык. Те же источники в References — в трансли-

терации латинским шрифтом и в квадратных скобках в переводе на английский язык. В конце описания источника в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; верно: Friedrich Nietzsche; неверно: Fridrikh Nitsche.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). Аннотация не должна дословно копировать текст статьи. Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 2. 2023

Подписано в печать 11.05.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 14,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 14524.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifa-print@mail.ru