

демита происходит своеобразная персонификация образов и ситуаций, семантически более нейтральных (не связанных непосредственно с феноменом театрального и инструментального амплуа).

Общность драматургических и композиционных принципов в различных жанрах творчества Пауля

Хиндемита позволяет говорить о сущностном единстве музыкального мышления композитора. При анализе образной основы и процесса формообразования инструментальных сонат выявляется специфически театральный модус композиторского мышления Хиндемита.

#### Список литературы

1. Аксенов В., Бебутов А., Мейерхольд В. Амплуа актера. М.: Изд. высш. реж. курсов, 1922. 16 с.
2. История зарубежного театра: В 4 ч. Ч. 1. Театр западной Европы от античности до Просвещения / Под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1981. 336 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: В 3 ч. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
4. Конен В. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 291 с.
5. Курышева Т. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 200 с.
6. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
7. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
8. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: URSS, 2015. 280 с.

## Vesna PENO Serbian Church singing in the context of singing tradition in the Balkans

A translation from the Serbian language of an article by a well-known Serbian musicologist DSc, PhD Vesna Sara Peno, dedicated to the history of Serbian church chanting from the 12<sup>th</sup> century to the present day. The content of this article was used in a webinar held at the St. Petersburg Conservatory in the framework of the Second All-Russian theoretical and practical conference of young specialists *Musical medieval studies in the XXI century* on April 27, 2018. Translation was made by the PhD, Associate Professor at the Department of the Old Russian Art of Singing of the St. Petersburg State Conservatory Natalia Mosyagina.  
**Keywords:** V. Peno, Serbian church chant, Byzantine tradition, neumes notation, holy dynasty of the Nemanjić, Hilandar, Sremski Karlovci, K. Stanković, S. Mokranjac.

## Весна ПЕНО Сербское церковное пение в контексте певческой традиции на Балканах

Статья известного сербского музыковеда, доктора исторических наук Весны Сары Пено, посвященная истории сербского церковного пения с XII века и до наших дней. Материалы статьи были использованы в вебинаре, состоявшемся в Санкт-Петербургской консерватории в рамках II Всероссийской научно-практической конференции молодых специалистов «Музыкальная медиевистика в XXI веке» 27 апреля 2018 года. Перевод с сербского языка выполнен кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории Натальей Викторовной Мосягиной.  
**Ключевые слова:** В. Пено, сербское церковное пение, византийская традиция, невменная нотация, святородная династия Неманичей, Хиландар, Сремски Карловцы, К. Станкович, С. Мокраняц.

*Весна Сара Пено родилась 18 декабря 1968 года в Белграде. Окончила филологический факультет Белградского университета по кафедре Музыковедения и кафедре Сербской литературы и языка и аспирантуру в Академии искусств в Новом Саде; имеет также*

певческое образование. В период с 1994 по 1996 и с 2001 по 2007 год изучала невменную византийскую и поздневизантийскую палеографию, теорию и исполнительскую практику церковного пения в Афинах, Салониках и Копенгагене. С 1999 года работает в Музыковедческом институте Сербской Академии Наук и Искусств. В 2008 году защитила докторскую диссертацию на кафедре отечественной истории средневековья Философского факультета в Белграде. С 2010 года — преподаватель истории музыки в Академии изобразительных искусств в Белграде. Постоянный участник международных научных конференций, как у себя на родине, так и за рубежом, член международного общества православной церковной музыки, американского общества византийской музыки и гимнологии, а также музыковедческой организации по изучению древней музыки *Cantus Planus*. Весна Сара является основателем и руководителем женского хора «Святая Кассиана». С 2011 года — редактор журнала «Музыкология» (Белград).

Сербское государство и его культура, укорененные в христианской цивилизации византийского круга, в течение всех средних веков, в период засилья турок, а также и в новейшей истории разделяли судьбу остальных балканских народов. Направление, в котором развивалась Сербия, задали просветители южных славян святые братья Кирилл и Мефодий, а затем и все сербские правители из святородной династии Неманичей — прежде всего святой Савва, первый сербский архиепископ<sup>1</sup>, и святой Симеон Мироточивый, отец святого Саввы<sup>2</sup>.

Благоустривая богослужебную жизнь в крупнейших сербских монашеских центрах — в монастыре Студеница в Сербии (основан в 1190 году) и в монастыре Хиландар на Святой Горе (основан в 1198 году), в соответствии с типиконом знаменитого тогда монастыря Богоматери Евергетидской в Константинополе, святой Савва с самого начала поставил перед сербскими монахами и священнослужителями высочайшие критерии духовного совершенствования. Заботясь об устройении церкви, он вместе с тем поддерживал и церковные искусства во Славу Божию и его святых.

То, что первый сербский архиепископ заботился о благолепии певческой составляющей богослужения, подтверждает и сам выбор Евергетидского типика, в котором искусству звука уделено большое внимание, а также отдельные дополнительные разделы в Хиландарском типиконе, которые касаются функции еклисиарха, отвечавшего, помимо прочего, и за клирос. Несомненно, что сербские певчие изначально приспособляли византийские мелодии к сербскому языку, но не исключено, что они могли пользоваться и русскими певческими

книгами, которые представляли собой своеобразный славянский вклад в единую византийскую музыкальную традицию. В библиотеке монастыря Хиландар сейчас хранятся две древние певческие рукописи, Стихирарь № 307 и Ирмологий № 308, написанные русским изводом и нотированные знаменами (невмами), которые были созданы на основе ранней формы палеовизантийского нотного письма, а также старейшая датированная греческая рукопись — пергаменная Минея с частично нотированными песнопениями, завершенная писцом Мануилом в 1277 году.

Все предания о славословии и пении, которые слышал на Святой Горе, святой Савва утвердил в сербской лавре на Афоне, а затем перенес в церкви и монастыри в своем отечестве. Святогорские монахи хотя и пели на разных языках, так как были представителями различных народов, в этот период, несомненно, исполняли песнопения на мелодии единой византийской псалмодии, которая и сейчас, несмотря на то, что звучит на разных языках, представляет собой часть единого православного церковного преданья.

Факт отсутствия древнейших источников — нотированных сербских певческих сборников — оправданно наводит нас на предположение, что сербы с трудом осваивали сложные семиографические правила нотации, и в этом отношении они были менее образованными по сравнению с греческими мастеропевцами. Из многовековой средневековой истории до нас дошли только три имени «музыкостовнейших» сербов: Исая, кир (господин) Стефан и Никола, которые в рукописях, как правило, сопровождаются определением «серб».

<sup>1</sup> Святой Савва Сербский (1169–1237) — первый архиепископ Сербской Православной Церкви, законодатель и устроитель независимого государства, просветитель и учитель Сербского народа. Был младшим сыном великого князя Стефана Немани и Анны Неманич, его светское имя было Растко. В семнадцатилетнем возрасте, встретив русского инока со Святой Горы Афон, он тайно оставил отчий дом и прибыл в русский Афонский Пантелеимонов монастырь и стал там монахом, получив монашеское имя Савва. Позднее вдвоем с отцом (в монашестве — Симеоном) воссоздал монастырь Хиландар на Афоне. После смерти отца Святой Савва вел аскетический образ жизни, оставался на Афоне до конца 1207 года. В память об отце им написано «Житие Святого Симеона». Мать Саввы Анна также приняла монашеский постриг в 1196 году под именем Анастасии, скончалась в 1200, канонизирована как преподобная Анастасия Сербская.

<sup>2</sup> Преподобный Симеон Мироточивый (1114–1200) — царь Сербский, в миру был великим жупаном (князем) Сербии, носил имя Стефан Неманя. Князь много потрудился для своего отечества: объединил большую часть сербских земель и добился для страны политической независимости. Он ревностно защищал свой народ от влияния латинства и от ересей. В возрасте 80 лет Стефан удалился на Афон, где принял монашеский постриг с именем Симеон. Скончался преподобный 13 февраля 1200 года. Мощи его стали источать миро, поэтому святого стали называть Мироточивый. Преподобный Савва перенес останки отца своего на родину, в Сербию, и положил в церкви Пресвятой Богородицы на реке Студенице, где они находятся и сейчас.



Сербский монастырь Хиландар,  
Святая гора Афон (Греция)



Фреска святителя Саввы Сербского. Монастырь  
Студеница (Сербия). 1315 год

Своими именами они подписывали песнопения, вероятнее всего исполнявшиеся в двуязычной греко-сербской среде, возможно, как раз на Афоне, где была принята практика общих богослужений.

В политической и общественной жизни Сербии того периода и на ниве культуры в течение десятилетий до падения Византии большую роль играли греческие архонты<sup>3</sup>, монахи, а также многочисленные знаменитые мастера из Константинополя и других краев Восточной империи. Достоверно известно, что в сербских богослужениях принимал участие Йован, в монашестве Иоаким, который в ремарках к отдельным песнопениям в невменных рукописях упоминается как брат Харсианитского монастыря и domestik Сербии, а также самый известный поздневизантийский музыкант Мануил Дукас Хрисафис.

Период с 1453 до 1580 года в музыковедческой литературе обозначен как время затишья в музыкально-певческой культуре Балкан. Он отмечен лишь нестабильной деятельностью переписчиков. В скрипториях в границах Византийского царства и за его пределами нотированные сборники переписывались в значительно меньшем объеме. В них мы не находим новых песнопений и новых распевов, художественное оформление их также было весьма скромным. До конца XVI века на музыкальной сцене не появилось ни одного впечатляющего распевщика, писца или музыковеда-учителя, и только редкий скрипторий, подобно тому, что находился в монастыре Путна, или такая певческая школа как критская имели влияние за пределами своих территорий.

Ни в многочисленных афонских и других монастырских библиотеках, ни в различных иностранных руко-

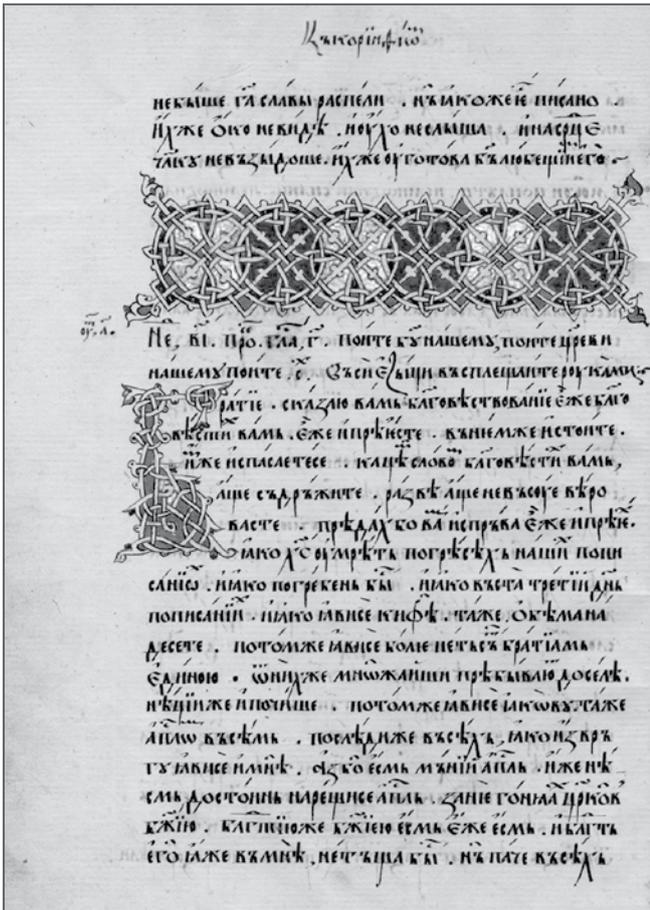
писных фондах не сохранилось ни одного нотированного кодекса, относящегося к этому периоду. Насколько изменившаяся политическая и общественная ситуация повлияла на певческое искусство и рукописную традицию говорит и тот факт, что стагнация затронула даже такие монашеские общины, чье церковно-певческое искусство было широко известно.

Определенный сдвиг в композиторском творчестве, а также в деятельности переписчиков произошел в восьмидесятых годах XVII века, когда появились песнопения в так называемом калофоническом стиле, созданные константинопольским патриархом Теофанисом Карикисом, Иосафом, известным под именем Новый Кукузель, и Арсением Ватопедским.

Подъем церковной музыки начался во второй половине XVII века, особенно в период с 1650 по 1720 год. Изучение певческого искусства в этот период стало более основательным: вновь возник интерес к традиционным музыкальным формам и стилям, при этом появились и новые интерпретации. Период, о котором идет речь, был отмечен особо богатыми и чрезмерно усложненными формами записи мелодий.

О взлетах и падениях поствизантийского церковного пения в сербской среде времен Деспотовины (конец XV — начало XVII века) сербские источники умалчивают. Последствия опустошений и разорений, неизменно сопровождавших турецкие завоевательные походы, ярче всего проявились в области богослужбной литературы. Церкви остались пустыми, без богослужбных книг, которые «агарянские чада» разграбили и уничтожили. Для того чтобы возместить отсутствие основных книг, без которых невозможно было совершать

<sup>3</sup> В греческих городах — высшее должностное лицо, аналогичное современному губернатору. В Византийской империи архонты — высокопоставленные вельможи, военные командиры, богатые люди.



Апостол. 1660 год. Сербская рукопись из собрания Российской национальной библиотеки. РНБ, F.I.612, 2 об.

богослужения, требовалось возродить деятельность переписчиков в духе средневековой традиции.

Едва ли в те времена существовал какой-либо более или менее значительный монастырь без скриптория. Многие монахи критически отбирали источники, редактировали и кодифицировали тексты, и таким образом обновили рукописную традицию. Их оправданно называют представителями особого направления или школы в развитии сербской церковной книжности позднего средневековья.

Услуги писца, за плату и по приглашению, предоставляли также и путешествующие писцы, мирские и священники, нередко сообщавшие в рукописях довольно обширные сведения о себе и своем времени. Однако среди известных писцов после иеромонаха Геннадия — составителя сербской службы и проложного жития святому Петру Афонскому, о котором известно, что в 70-х годах XV века он был доместиком, — в последующие столетия ни один не связан непосредственно с церковным пением.

В сербских рукописных фондах, включая монастырь Хиландар и Музей Сербской церкви в Сентандре (Венгрия), нет ни одного нотированного певческого сборника XVI–XVII веков, за исключением Стихиаря E-10 из монастыря Великая Лавра на Афоне, написанного старославянским языком с элементами русского церковнославянского и нотированного поздневизантийской нотацией.

Нет сведений о том, какова была певческая практика, кто были певчие, были ли учителя, греки они были или сербы. Не сохранилось даже следов информации о том, какие использовались распевы и были ли варианты распевов.

Музыкальная безграмотность стала постоянной составляющей сербской церковно-певческой традиции, что повлияло не только на мелодические особенности нового пения, но и стало причиной многих проблем, которые очевидны в современной богослужбной практике.

В тяжелый период туркокрации, при постоянных преследованиях, приведших в конце XVII и в первой половине XVIII века к массовой миграции сербов на север к границам Габсбургской империи (за реки Сава и Дунай), не было условий для какого-либо культурного и духовного роста. Один из показателей трагической ситуации — общая неграмотность сербских священников и монахов<sup>4</sup>. Только редкие люди могли осуществлять богослужение на основе книг, предусмотренных типиком. Церковные мелодии учились исключительно на слух. Об этом свидетельствуют и рукописные сборники, которые певчие создавали для того, чтобы собрать в одно место тексты необходимых гимнов для утренних и вечерних молитв и Литургии. Однако все они были без нотных символов<sup>5</sup>.

Известно, что богослужения в Сербской церкви проходили и в скорбные времена (при турецком засилии), и, несомненно, церковное пение звучало. Но единственным источником опосредованной информации о пении служат ненотированные сборники богослужбных гимнов, которые певчие писали и использовали в практике.

После великого переселения сербов из Косова и Метохии в 1690 и 1737 годах территории к северу от рек Савы и Дуная населяли многочисленные переселенцы других балканских народов, прежде всего греки и цинцары<sup>6</sup>. В многочисленных городах тогдашней Австрии существовали их крепкие общины и, естественно, что с единоверным сербским народом у них были близкие связи. Общими нередко были и церкви, в которых они служили и соответственно делили певческое пространство. Поэтому в ненотированных певческих сборниках, датированных началом XVII века,

<sup>4</sup> Подробнее см.: [1].

<sup>5</sup> О застое в рукописной традиции говорит и небольшое количество сохранившихся рукописей в монастырских библиотеках в Косово, в древней сербской родине. Подробнее см.: [2; 21].

<sup>6</sup> Цинцары — румынское племя, живущее в Македонии и в других областях южной части Балканского полуострова.

а особенно в сборниках XVIII века постоянно встречаются двуязычные записи гимнографических текстов на греческом и церковнославянском языках. Чаще всего представлены транслитерированные греческие тексты Трисвятой песни, Херувимской, Евхаристического канона, похвальной песни Богородице «Достойно есть», частного стиха из Литургии св. Василия Великого, кондака «Взбранной воеводе», тропарей и кондаков великих праздников.

Наличие греческих текстов в сербских нотированных сборниках еще точнее может указывать на ту роль, которую в певческой практике начала XVIII века среди сербов — и в порабощенном отечестве, и в Габсбургской монархии — играли именно греческие учителя. Первые организованные мероприятия по музыкальному образованию сербских певчих предпринял митрополит Моисей Петрович (1677–1730), организовавший в Белграде школу церковной музыки. В ней поствизантийской традиции и поздневизантийскому невменному письму обучали сербских учеников знаменитые Герасим, Никола Логиятат, родом из Солуна, и Константин, священник из Константинополя. В этой же школе в 40-х годах того же столетия пение преподавал ватопедский иеромонах Анатолий, прибывший из своего монастыря с двумя помощниками по просьбе митрополита Викентия Йовановича (1689–1737). Согласно договору, Анатолий должен был обучать своих учеников не только чтению невменной нотации, но и записи мелодий со слуха, что подразумевало намного более высокий уровень певческого мастерства и грамотности. При этом следует учитывать, что семиографические правила были очень трудные, так как в то время запись была еще усложнена хейрономическими знаками и сложными формулами.

Использование греческого языка и напевов, авторами которых были поствизантийские мастеропевцы, за богослужениями сербской церкви на территории Карловацкой митрополии, а также в южных сербских епархиях, особенно после упразднения в 1766 году Печской патриархии, поддерживали и многие другие греческие певчие — монахи и миряне, — как и сами сербские епископы<sup>7</sup>.

Известно, что с приходом владык-фанариотов<sup>8</sup> на сербские церковные кафедры в 1766 году в сербской церкви утвердилась практика двуязычного богослужения. Пение на греческом языке, прежде всего песнопений Литургии, сохранялось до 80-х годов XIX века в краях, находившихся под юрисдикцией Константинопольской

патриархии. Подтверждением того, что сербские певчие, особенно кафедральных храмов, знали тексты упомянутых служб как на греческом, так и на церковнославянском языках, могут служить многочисленные невменные кодексы, а также упомянутые нотированные Стихологии. Также с уверенностью можно сказать, что отдельные иереи и монахи, знатоки греческого языка, владели и использовали греческие богослужебные книги, среди которых были и нотированные.

Руководствуясь пониманием того, что музыкальная грамотность будущих сербских клириков очень важна, будимский епископ греческого происхождения Дионисий Попович для нужд сербских семинарий печатает Осмогласник с невменной нотацией<sup>9</sup>. И хотя сербские архиереи не отвергли априори инициативу Поповича, материально они проект не поддержали, таким образом, печатное невменное издание этого основного сборника для богослужения сербские певчие так и не получили.

От греческих дидаскалов певческое мастерство, возможно, и со знанием невменной нотации, приобрели первые сербские учителя пения в основанной в 1794 году семинарии в Сремских Карловцах: архимандрит Дмитрий Крестич (1762–1843), Дионисий Чупич (1775–1843/5?) и Ерофей Мутибарич (1799–1858)<sup>10</sup>. В историографических заметках церковных изданий они называются создателями нового вида пения, так называемого *сербского народного пения*, известного еще и как *карловацкое*, которое, судя по отсутствию нотных записей, передавалось в устной форме<sup>11</sup>.

Русские учителя, работавшие в так называемых латинских школах в Карловацкой митрополии, вероятно, вместе с необходимыми учебниками для семинарии использовали литературу для других предметов, а также книги для пения<sup>12</sup>. Однако и они не особо повлияли на грамотность сербских певчих. Посредством московских и киевских учителей сербы впервые познакомились с паралитургическим репертуаром — народными духовными песнями, так называемыми кантами<sup>13</sup>. Возможность приобщиться к европейской художественной музыке могла дополнительно мотивировать певчих изменить отношение к нотному тексту.

Основным же стимулом к тому, чтобы церковные мелодии стали записываться и чтобы певчие обучились пению по нотированным рукописям, было введение многоголосной церковной музыки в сербскую богослужебную практику в середине XIX века. Это сложное яв-

<sup>7</sup> О поствизантийском пении в монастыре Хиландар см.: [6].

<sup>8</sup> Фанариоты (греч. Φαναριώτες, рум. Fanarioti, тур. Fenerliler) — представители греческого духовенства и торгово-денежной аристократии в Османской империи в XVIII — начале XIX века.

<sup>9</sup> Для этого начинания было предусмотрено привлечение румынского иеромонаха Макария, уже начавшего во Влахии печатание «церковного пения» согласно с обычаем Константинопольской церкви на власском языке. См.: [3].

<sup>10</sup> Подробнее см.: [11].

<sup>11</sup> Подробнее см.: [5].

<sup>12</sup> Подробнее см.: [16–18].

<sup>13</sup> В новую музыкально-поэтическую форму, свойственную стилю барокко, сербы тоже внесли свой вклад. В кантах, написанных вначале по русским образцам, а также на церковные и мирские мелодии разнообразного происхождения, со временем стали прославляться и сербские святые, а также герои и события из национальной истории. См.: [15].

ление вошло в программу национального возрождения и ознаменовало новый этап в развитии сербской церковной музыки, в которой, как бы парадоксально это ни звучало, были окончательно забыты многие национальные традиции. Правда, одноголосное пение никогда не прекращалось, поскольку многоголосие звучало только в соборных храмах и больших городах на Литургии по воскресным и праздничным дням. Тем не менее, новый музыкальный вкус, следовательно, и новые критерии, стали решающими в восприятии церковной музыки, а также и в церковном искусстве в целом.

Даже и большие противники хоровой многоголосной музыки, видевшие в ней чуждый православной традиции дух, справедливо отмечали упадок сербской одноголосной певческой практики. Они указывали на невежество певчих, неправильно произносивших молитвенные слова и искажавших утвержденные напевы, а также на необходимость записывать мелодии и их унификацию. Таким образом, и процесс обучения должен был стать не «допотопным», как говорил один писатель, «из уст в уста, из уха в ухо» [13, с. 352], а иным.

Несмотря на очевидное запущенное состояние пения на сербских клиросах, эта проблема не привлекала к себе внимание сербских архиереев на церковных соборах. О различных проблемах церковно-певческой практики не было ни каких-либо постановлений, ни рекомендаций сверху. Правда, некоторые епископы старались организовать в своих епархиях певческую практику в соответствии с личными художественными вкусами и представлениями о том, как на богослужении должно петь.

Одним из таких епископов был карловацкий митрополит, позже патриарх Иосиф Раячич (1785–1861)<sup>14</sup>, известный деятель в области культурно-образовательного развития сербского народа в Габсбургской империи. Он, по рекомендации влиятельного славянофила, священника при русском посольстве в Вене Михаила Раевского, пригласил первого сербского композитора Корнилия Станковича (1831–1865), обучавшегося в Вене, записать церковные мелодии линейной нотацией<sup>15</sup>. Корнилий Станкович в 1854 году, а возможно и в 1855, начал записывать ноты одноголосных напевов, а также стал их гармонизировать. Таким образом он хотел проявить свои навыки по владению гармонией и полифонией и в то же время внести свой вклад во все более популярную многоголосную музыку<sup>16</sup>. Однако его первоначальным мотивом для записи, как впрочем, и у патриарха Раячича, было желание унифицировать и сохранить



Корнилий Станкович

сербское церковное пение, поскольку певчие, не пользуясь нотной записью, искажали мелодии<sup>17</sup>. Оба они разделяли убеждение, что устная передача церковного пения у сербов, наконец-то, может быть заменена более надежным и профессиональным методом.

В течение своей короткой жизни, исполненной болезнями<sup>18</sup>, Корнилий написал 17 томов различных богослужебных гимнов<sup>19</sup>, более 1 500 страниц, включая также 1 438 различных гармонизаций для четырехголосного хора. Министерство образования дало обещание композитору, что его хотя и не в полной мере упорядоченный нотный материал будет быстро напечатан, и что он станет доступным как для опытных певчих, так и для тех, кто только начинает учиться пению. Однако Корнилий Станкович так и не дождался публикации своей работы. Кроме того, материалы большей частью до сих пор остаются в рукописном виде<sup>20</sup>.

Будучи центром политической и церковной жизни, Сремски Карловцы одновременно были и центром образования сербских клириков, а также местом, в котором сформировалась новейшая сербская певческая традиция, известная как карловацкое пение. В частности, упомянутые учителя пения в Карловацкой семинарии, а затем и все выдающиеся певчие долгое время

<sup>14</sup> О нем см.: [19, с. 165–166].

<sup>15</sup> Вопрос о нотации, при помощи которой мелодии могли быть зафиксированы, даже не ставился. Более того, вопрос о древней «византийской псалмодии» стал своеобразным церковно-политическим вопросом. Подробнее см.: [12].

<sup>16</sup> Известно, что в 1851 году на Пасху в греческой церкви в Вене смешанный хор исполнил первую Литургию Станковича. При посредничестве протоиерея Раевского эту Литургию хотели включить и в богослужения в русской церкви в Вене.

<sup>17</sup> Подробнее об этом см.: [20].

<sup>18</sup> Об этом см.: [4, с. 148–149].

<sup>19</sup> Он записал Октоих, а также большое число гимнов для неподвижных и подвижных праздников.

<sup>20</sup> Рукописное наследие Корнилия Станковича хранится в Архиве Сербской академии наук и искусств, в отделе Исторического собрания № 7888.

считались основателями национального певческого искусства, которое необоснованно называют оригинальным, несмотря на его византийские корни. Карловацкое пение приобрело статус официального еще и благодаря тому, что Корнилий Станкович, первый сербский музыкант, получивший европейское образование, сделал первые нотные записи мелодий на основе пения карловацких певчих.

В последние десятилетия XIX века неоднократно создавались комиссии, которые получали задание проверить наследие Корнилия и установить, что необходимо исправить и дополнить в записях. У одного из членов такой комиссии, Николая Трифуновича, имелись личные причины, по которым он откладывал передачу нотного материала в типографию. Этот дьякон соборного храма в Белграде был сторонником использования крайне упрощенного мнемотехнического письма для записи церковных мелодий — так называемых «трил». Речь идет о нескольких символах, которые графически представляют мелодическое движение на некоторых слогах слов. Чтобы петь «трилы», певчий должен иметь опыт, накопленный в устной практике: он должен знать заранее, какие мелодические обороты в напеве определенного гласа осмогласия обозначаются этими символами.

Важно иметь в виду, что способ обучения пению подразумевает разделение мелодической строки на отрывки, которые воспринимались со слуха. Таким образом, запоминая по частям мелодию, певчие затем складывали их в музыкальный текст в целом. Эта форма обучения привела к схематизации мелодической структуры сербского осмогласия. Более того, установленная схема в чередовании мелодических образцов, которые следуют друг за другом, стала певческим идеалом, владение этой схемой было признаком мастерства. Если певчий знал, как строки между собой соединяются — он знал так называемое строение — формообразующий принцип, который давал ему возможность любой новый богослужебный текст петь в соответствии с определенной моделью. Такая певческая манера привела к тому, что богатый репертуар распевов в рамках восьми гласов всегда стал исполняться по принципу «самоподобный — подобный»<sup>21</sup>. Руководствуясь мелодическим образцом, а не молитвенным текстом, сербский певчий на самом деле «кроил» поэтическую строку в соответствии с установленной мелодией, а не наоборот, приспособив мелодию к поэтической строке.

Имея таким образом в памяти сохраненные характерные напевы, певчий использовал «трилы» как напоминание, а не как точное указание мелодии. Неизвестно, разработал ли упомянутый Николай Трифунович эти символы, которыми записал напевы осмогласия, а также и песнопения для больших праздников. Известно только, что он нотировал ими несколько изданий, которыми долгое время пользовались учащиеся в семинариях в Белграде и Призрене<sup>22</sup>. Несмотря на очевидные неточности этих мелизмов, узаконивших самопроизвольность в пении, несмотря на предписанные уроки «нотного пения» в семинариях, подразумевающие овладение западноевропейской нотацией и музыкальной теорией, которое должно было сделать учеников способными петь в хоре<sup>23</sup>, наконец, несмотря на существование нотных записей Корнилия Станковича, хранившихся «в столе» в ожидании публикации, решение создать более точную систему записи церковного пения еще долго будет откладываться.

Необходимость нотировать самые употребительные церковные распевы линейной системой осознавали все большее число музыкально грамотных семинаристов и некоторые преподаватели пения<sup>24</sup>. В последние десятилетия XIX века они записывали мелодии, которые пели сами, или переписывали уже существующие нотные записи, а некоторым из них удалось литографировать собранный нотный материал и представить в ограниченном тираже<sup>25</sup>. Кроме епископа Феодосия Мравича (1815–1891), который на личные средства в 1885 году основал фонд по попечению о церковном пении и неоднократно выступал за то, чтобы печатались нотные учебники, остальные сербские иерархи по-прежнему были небрежительны к решению накопленных проблем в певческой традиции<sup>26</sup>.

Из Карловацкой семинарии вышли и многие другие известные сербские мелурги, оставившие в рукописных сборниках, а также в литографических и печатных изданиях мелодии, которые они исполняли. Самым известным и по количеству записей самым плодовитым мелургом был Стефан Мокраняц, известный сербский композитор. Он, как и Корнилий Станкович, наряду с записью мелодий европейской нотацией, оставил после себя и собственные церковные композиции, основанные на мелодиях так называемого сербского народного пения.

Будучи преподавателем семинарии святого Саввы в Белграде, Мокраняц имел дополнительную мотивацию

<sup>21</sup> О способе изучения церковного пения в новейшей сербской традиции см.: [7–9]

<sup>22</sup> *Октоих* Трифуновича имел даже пять переизданий (1875, 1880, 1885, 1892, 1901), а *Праздничное пение* — три (1877, 1880, 1892). О закулисных действиях в связи с изданием сборника с «трилами» и об откладывании печатания наследия Корнилия Станковича см.: [4, с. 154–167].

<sup>23</sup> О «нотном пении» в сербских семинариях, введенном в восьмидесятые годы XIX века, см.: [8].

<sup>24</sup> Об этом подробнее см.: [14].

<sup>25</sup> Удивляет тот факт, что в докладах об обучении церковному пению в разных сербских семинариях никак не упоминаются ни существующие литографированные, ни печатные выпуски нотных сборников, как будто и учителям они были полностью неизвестны. О них не упоминает даже Стефан Мокраняц, работавший преподавателем в Белградской семинарии и осуществивший самое большое количество нотных записей церковного пения.

<sup>26</sup> Правда, архиерейский собор в 1886 году, по предложению епископа Феодосия, принял решение о предоставлении денежного пособия для печатания одногласных записей песнопений из *Октоиха* автора Миты Топаловича, но и данное предложение осталось неосуществленным. См.: [4, с. 165].



Стефан Мокраняц

для официального утверждения своих записей. Таким образом, начиная с этого времени и до настоящих дней в основе образования учащихся сербских семинарий лежит Осмогласник — Октоих, который не без трудностей был утвержден Синодом сербской церкви как официальный учебник в 1908 году.

Между тем, ни этот, ни другие последующие нотные сборники церковной музыки не способствовали значительному прогрессу в плане музыкального образования сербских певчих. Большинство семинаристов знакомо с доступными печатными и аудио изданиями, но до сих пор недостаточно знает или вообще не знает нот. Они все еще учатся по слуху и на практике поют, полагаясь главным образом на свою собственную музыкальную память. Лишь иногда, время от времени, они смотрят на нотную запись, замечая, в первую очередь, восходящую или нисходящую мелодическую линию и общие элементы нотированного текста<sup>27</sup>.

Однако певческое искусство в сербских семинариях и после появления нотированных сборников, так же как и в те времена, когда они отсутство-

вали, передавалось «допотопным способом», о чем в начале XX века оставил свидетельство один белградский дьякон. Учитель пения должен был много раз пропеть определенную мелодию, чтобы ученики, повторяя за ним, могли ее запомнить. Пение мелодических образцов с чередованием строк в определенном порядке и их приспособление к новым текстам через некоторое время стало называться «кроением». Со временем этот термин стал среди сербских певчих синонимом искусства пения. Мастером считался тот, кто знал и мог распевать новые тексты с учетом знаков препинания по известным мелодическим образцам. К сожалению, при этом было не важно, знает ли певчий другие особенности гласов или системы осмогласия в целом, звуковысотные параметры, главные тоны, структуру мелодии, ритмические особенности напева и так далее. Однако такое упрощенное певческое мастерство, в котором мелодия главенствовала над текстом молитвы, с течением времени получила статус сербской певческой традиции.

Наряду с репертуаром авторских композиций уже упомянутого Корнилия Станковича и прежде всего Стефана Мокранца, сочинения которого в церковных жанрах чаще всего исполняются за Литургией, в сербской церкви звучат и другие сочинения сербских и еще чаще русских композиторов.

В конце прошлого века, а особенно в течение 90-х годов, среди преимущественно молодых сербских верующих вновь утвердилась одноголосная певческая традиция, которая на Балканах — в Греции, Румынии и в Болгарии — никогда не прерывалась и которая не совсем точно, но с точки зрения церковного предания вполне определенно называется византийской традицией. Изучение невменной письменности и музыкальной теории, которую в начале XIX века утвердили три константинопольских учителя — Хрисанф, архимандрит, а позднее епископ Драча, Григорий, Протопсалт Великой церкви в Константинополе, и Хурмузий, архиварий при Великой церкви в Константинополе, — вызвано обновленным интересом к традиционным формам литургического устройства. В те бурные исторические времена эти традиционные формы богослужебного пения не осознавались адекватно как теми, кто в них не был заинтересован, так и носителями этой традиции. За прошедшие десятилетия на обычных богослужениях в сербских церквях, а также при монастырях много клиросов продолжало практиковать византийское пение по болгарским или греческим сборникам, что хранителями так называемого сербского народного церковного пения воспринималось как предательство и обращение к болгарской и греческой музыкальной традиции. Эта проблема оставалась даже тогда, когда в качестве справочной невменной литературы использовались хиландарские рукописи, чьими составителями были сербы, например, плодотворный каллиграф и мелод Викентий Хиландарац родом из Ниша.

Но если не брать во внимание эстетическую и психологическую оценку благолепия церковного пения и если к сербскому и, условно говоря, византийскому пению применить му-

<sup>27</sup> В положении о работе семинарий, принятом в 1960 году, в качестве основного учебника предписан *Октоих* Мокранца. Однако показательным и противоречивым является указание на то, что совокупное церковное пение, за исключением великого, следует изучать без нот. О состоянии в современной певческой практике в Сербской церкви см.: [10].

зыкально-аналитический метод, тогда совершенно точно можно заключить, что православная одноголосная певческая традиция до сих пор едина. Между ними больше сходств, чем различий, которые являются в основном последствиями двух взаимоудаленных способов нотирования мелодий — европейской пятилинейной нотации и невменной, а также способу усвоения мелодий, о чем говорит уже сделанный к настоящему времени анализ новейшей певческой традиции на Балканах.

О том, что в единой православной Церкви, к которой мы все относимся, независимо от того, в какой стране мы живем, веками сохранялось музыкальное предание как часть церковного предания, свидетельствует певческая традиция в сербском монастыре Жича и других, преимущественно женских монастырях, в которых

заботятся о певческом благолепии. Это пение говорит нам о том, что в области церковного искусства для оценки какого-либо явления не столь важным оказывается его продолжительность в исторической перспективе. Не все, что в течение истории многовекового церковного пения появлялось и существовало или до сих пор существует, входит в предание. Слушая на каждом литургическом собрании «новую песнь», мы в состоянии, опираясь на определенные критерии, понять, что относится к священному преданию, что получило эпитет традиционного, и тем самым определить те певческие варианты, которые будут наиболее точно соответствовать богослужению.

Перевод с сербского и подготовка к публикации  
Н. В. Мосягиной

### Литература

1. *Витковић Г.* Извештај Максима Ратковића, ексарха београдског митрополита (1733) // Гласник Српског научног друштва, књ. LVI, Београд: Штампарија Краљевине Србије, 1884. С. 135–294.
2. *Мошин В.* Рукописи Пећке патријаршије // Старине Косова и Метохије IV–V. Приштина: Покрајински завод за заштиту споменика културе, 1968–1971. С. 5–131.
3. *Moisescu T.* Byzantine Prolegomena. Byzantine Music in Manuscripts and old Romanian Books. Bucureşti: Editura Muzicală, 1985. P. 119–120.
4. *Павловић М.* Заоставштина Корнелија Станковића // Корнелије Станковић и његово доба / Науч. ред. Д. Стефановић. Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ. Научни скупови. Књ. XXIV. Одељење ликовне и музичке уметности. Књ. 1. Београд, 1985. С. 147–169.
5. *Пено В.* О пореклу новијег српског црквеног појања // Мокрањец. Књ. 2. Неготин: Мокрањчеви дани, 2000. С. 36–48.
6. *Пено В.* Из Хиландарске појачке ризнице. Викентије Хиландарац. Нови Сад: Арт Принт, 2003. 236 с.
7. *Peno V.* Tailoring of Texts Rather Than Melodies in the Serbian 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Church Chanting // Music and Networking, The Seventh International Conference / Ed. T. Marković and V. Mikić. Belgrade: Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, 2005. P. 211–220.
8. *Пено В.* Црквено појање са правилом у српским богословским школама // Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић: 36. радова / Науч. ред. И. Перковић-Радак, Д. Стојановић-Новичић, Д. Лајић-Михајловић. Београд: Факултет музичке уметности, 2006. С. 199–211.
9. *Peno V.* How Have Serbian Chanters Learned to Chant in Recent History // Papers Read at the 12<sup>th</sup> Study Group — Cantus Planus, Lillafüred / Hungary, 2004, August 23–28 / Ed. L. Dobszy. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006. P. 893–906.
10. *Peno V.* Methodological contribution to the research of Serbian church chant in the context of Balkan vocal music // Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives, Proceedings of the International conference held from November 23 to 25, 2011 / Ed. D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović. Belgrade: SASA: Institute of Musicology of SASA, 2012. P. 167–181.
11. *Πένο Β.* Η νεώτερη σερβική εκκλησιαστική ψαλμωδία πότοφως της υστεροβυζαντινής ψαλτικής παραδόσεως. Πολιφωνία 21, 2012. Σ. 155–171.
12. *Пено В.* О вишегласју у богослужбеној пракси православних Грка и Срба: теолошко културолошки дискурс // Музикологија 17. Београд: Музиколошки институт САНУ. Београд, 2014. С. 129–154.
13. *Петровић М.* Наше црквено певање // Весник српске православне цркве. 1897. № VIII/4. С. 349–356; 1898. № IV/1. С. 1054–1056; 1899. № X/4. С. 322–328.
14. *Петровић Д.* Српско народно црквено појање и његови записивачи // Српска музика кроз векове. Галерија САНУ. Књ. 22. Београд, 1973. С. 251–274.
15. *Петровић Д.* Нотни записи песама у част св. Лазара // Раваница 1381–1981 — Споменица о шестој стогодишњици. Београд: Манастир Раваница, 1981. С. 205–214.
16. *Petrović D.* Russian Music Manuscript in the Belgrade Patriarchal Library // Musica Antiqua Europae Orientalis VII. Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 1985. P. 273–285.
17. *Петровић Д.* Српска музика и руско-српске културне везе у 18. Веку // Југословенске земље и Русије у XVIII веку, Научни скупови САНУ. Књ. 32, Одељење историјских наука. Књ. 8. Београд, 1986. С. 303–319.
18. *Петровић Д.* Византија и западноевропски барок у православној руској и српској црквеној музици 17 и 18 века // Зборник Матице српске за сценске уметности и музику. 10–11. Нови Сад: Матица српска, 1992. С. 17–23.
19. *Слијепчевић Ђ.* Историја Српске православне цркве: Књ. 2. Београдско издавачко-графички завод, Београд, 1991. 673 с.
20. *Станковић К.* Српско народно црквено појање. Београд: Српска академије наука и уметности, 1994. 150 с.
21. *Шакота М.* Инвентар рукописних књига Дечанске библиотеке // Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије. Књ. I. Београд, 1956. С. 198–211.