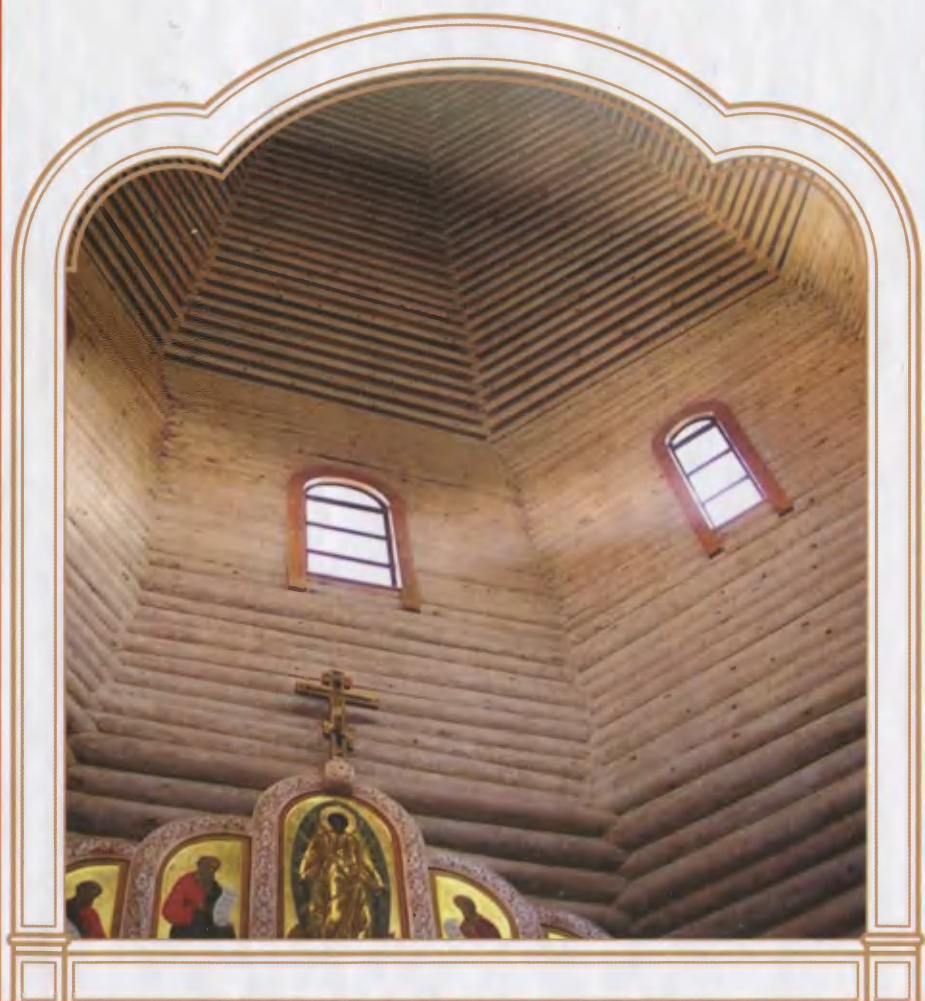


Лариса Густова

ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ

Белорусская певческая культура
православной традиции



Лариса Густова

ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ

**Белорусская певческая культура
православной традиции**

**МИНСК
«Харвест»**

УДК 783.03:271.22(476)

ББК 85.318(4Бел)

Г96

*Допущено к изданию Издательским советом
Белорусского Экзархата Московского Патриархата.
Решение № 466 от 30.05.2011 г.*

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *В. П. Прокопцова;*

доктор искусствоведения, профессор *Т. Г. Мдивани;*

доктор искусствоведения *Н. Г. Денисов*

*Рекомендовано ученым советом УО «Белорусская государственная
академия музыки» (протокол № 8 от 28 ноября 2012 г.)*

Густова, Л. А.

Г96

Церковное пение. Белорусская певческая культура православной традиции / Л. А. Густова. — Минск : Харвест, 2013. — 224 с.

ISBN 978-985-511-631-9.

Настоящее издание представляет первое историческое исследование певческой культуры Православной Церкви Беларуси. Региональные особенности богослужебного пения раскрываются через специфику взаимодействия различных традиций, существовавших на белорусских землях в XI—XX вв., что в значительной степени определило формирование современной православной певческой культуры.

Книга предназначена для широкого круга читателей: учителей школ, преподавателей и студентов высших, средних специальных учебных заведений (светских и духовных), магистрантов, аспирантов, научных работников гуманитарных специальностей, священнослужителей, а также лиц, интересующихся теорией и историей православного богослужебного пения.

УДК 783.03:271.22(476)

ББК 85.318(4Бел)

© Густова Л. А. 2013

© Подготовка, оформление.

ООО «Харвест», 2013

ISBN 978-985-511-631-9

Научное издание

Густова Лариса Александровна

ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ

БЕЛОРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

Ответственные за выпуск *И. В. Резько*

Подписано в печать 01.10.2013.

Формат 60x90¹/₁₆. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 14,0. Тираж 1000 экз. Заказ 1559.

ООО «Харвест». ЛИ № 02330/0494377 от 16.03.2009.

Ул. Кульман, д. 1, корп. 3, эт. 4, к. 42, 220013, г. Минск, Республика Беларусь.

E-mail редакции: harvest@anitex.by

Открытое акционерное общество

«Полиграфкомбинат имени Я. Коласа».

ЛП № 02330/0150496 от 11.03.2009.

Ул. Корженевского, 20, 220024, г. Минск, Республика Беларусь

*Посвящаю памяти
моего прадеда иерея Алексея Смирнова,
репрессированного в 1937 г.,
прадеда иерея Иоанна Лебедева,
расстрелянного в 1921 г.,
моей матери Валентины,
псаломщицы подмосковных церквей
в годы советской власти.
Упокой, Господи, души
раб Твоих.*

ОТ АВТОРА

История певческой культуры Православной Церкви насчитывает тысячелетия. Развиваются, сменяют друг друга стили певческого исполнения богослужебных песнопений, способы звукоизвлечения, нотации. Как все явления сакрального мира, богослужебная певческая культура сохраняет в настоящем прошлое, одновременно в одном мгновении ушедшее и происходящее, являя переживания здесь и сейчас того, что происходило тысячу и две тысячи лет назад.

Так, стоя в Великую Пятницу у Плащаницы, кто из нас не переживает реально ужас необратимого и безысходного векового страшного преступления? И кого неотступно не преследует мысль: а как же Мать Бога распятого, которая знает, что Сын воскреснет, и верит, что обязательно воскреснет, — как Она может это пережить? «Увы мне, Чадо мое! Увы мне, Свете мой! И Утроба моя возлюбленная! Симеоном предреченное в церкви — здесь сбывается. Мое сердце оружие пройде!»¹ — поет Церковь в этот день, повторяя скорбь страдающей Матери.

А на следующий день Страстной (страшной!) седмицы, в Великую Субботу, ежегодно вся природа — будто мертвая. Да-

¹ «Придите, ублажим Иосифа» — стихира на целование Плащаницы в Великую Пятницу.

да! И ветер как мертвый, и солнце совсем неживое испускает неживые лучи, и деревья как мертвые — вслушайтесь! Даже весенний ток сока в них приостанавливается. И время в этот уже не столь страшный, сколь никакой день приостанавливается, чтобы ровно в полночь вновь начать свой бег в вечность. И Церковь в этот день призывает: «Да молчит всякая плоть человеческая!»¹... И мы молчим, застыв внутренне, но знаем, что это пройдет. Христианское сердце стучит в ритм: «Христос воскреснет! Скоро воскреснет!» Мы уже живем ожиданием, вся душа полна ожиданием Воскресения, ожиданием начала нашей спасительной Пасхи Господней.

И как мы торжествуем Воскресение Спасителя! Ведь действительно, это мы с вами, ошеломленные, стояли вместе с Марией Магдалиной и другими женщинами у отверстого гроба. И Ангел, сидящий на камне, нам сказал: «Что вы ищете живого между мертвыми?».

Но прошлое, такое настоящее в сегодняшнем дне, живет и в будущем. Нас не обманул предрассветный туман, мы с вами сразу узнали Христа, сразу возгласили: «Христос воскрес из мертвых!» И ежегодно эта Пасхальная радость — самое реальное переживание, самое непреходящее и неизменное из всех жизненных переживаний.

Вот так в современной Православной Церкви — прошлое живет в настоящем, а настоящее прозревает будущее. И «пение всеумиленное»² в той или иной форме приносит Богу, Божией Матери и всем святым каждое поколение христиан. Вечные слова остаются в каждой эпохе такими простыми и доступными, такими нужными и важными, выражают именно твою печаль, твою радость, твою надежду.

¹Песнопение «Да молчит всякая плоть человека» поется в Великую Субботу вместо «Иже херувимы».

²Первые слова кондака акафиста перед иконой Божией Матери «Утоли моя печали».

ПРЕДИСЛОВИЕ

Характеристика православной богослужбной певческой культуры

Богослужбное пение православного храма, как форма богослужения, неотделимо от богослужения Спасителю и господу Иисусу Христу, которого Церковь называет Словом, Логосом. Богослужбное пение является, по сути, распетым словом, поэтому его называют звучащей иконой. Так же, как икона, богослужбное пение раскрывает образы невидимого горнего мира и помогает преображению человеческой души. Православное богослужбное пение сочетает в себе феномены музыкального и словесного рода. В слиянии текста и музыки собственно напев формируется и управляется словом. Положение и значение каждого песнопения зависят от строя богослужения.

Богослужбное пение подчинено строгим правилам церковного Устава (Типикона). В Уставе излагается порядок песнопений в процессе богослужения, регламентируются распределение песнопений по характеру их текстов и мелодий, их протяженность, скорость исполнения и громкость звучания, состав исполнителей, манеры исполнения и многое другое. Распределение песнопений по их содержанию устанавливается системой осмогласия, освященной древностью, как и сам Устав богослужения.

Православное богослужбное пение обладает рядом лишь ему присущих свойств, которые типичны для всего средневекового восточнохристианского искусства. Эти свойства, в частности, отметила Л. В. Левшун [171, с. 29—30] в отношении восточнохристианской книжности. Мы же осмыслим предложенную исследователем классификацию в отношении канонического богослужбного пения.

Основными свойствами православного богослужбного пения являются литургичность, харизматичность, молитвен-

ность, исповедность, теогностичность, спасительность, назидательность, соборность, святость.

Литургическая функция — первоосновная, так как богослужбное пение представляет собой форму богослужения. Главное богослужение Православной Церкви — Литургия. «Литургия» (греч. — λειτουργία) означает общественное дело, служение. А служение словом (в нашем случае, распетым словом) — прежде всего долг, а не произвольное желание, и, как сказано у апостола Павла «...необходимая *обязанность* моя» [24, 1 Кор. 9:16].

Харизматичность (богоданность, дар), или благодатность, — важнейший атрибутивный признак богослужбной певческой культуры. Во Втором послании апостола Павла коринфянам читаем: «Не потому, чтобы мы сами способны были помыслить что от себя, как бы от себя, но способность наша от Бога» [24, 2 Кор. 3:5—6]. Развивая эту мысль, можно говорить, что творчество в церковном искусстве есть со-творчество с Богом Словом, а не личное самовыражение.

Отцы Церкви утверждали, что духовная суть человека, все силы его души, весь эмоциональный и художественный опыт должны быть направлены на постижение Бога, приближение к Нему. Молитва есть общение с Богом. «И, по молитве их, поколебалось место, где они были собраны, и исполнились все Духа Святаго, и говорили слово Божие с дерзновением», — сказано в Деяниях апостолов [24, Деян. 4:31]. Апостол Лука подчеркивает, что молитва — главное условие успеха в служении. Поэтому идеалом любого художественного творчества во всех видах церковного искусства является молитва. Почти все виды церковного искусства возникли в связи с молитвой и способствуют созданию максимально благоприятной обстановки для молитвенного контакта, «собеседования» человека с Богом.

Исповедность богослужбной певческой культуры обусловлена тем, что всякое церковное песнопение создается и воспринимается только с верой и по вере. В песнопениях, как и в благовествовании, «...открывается правда Божия от веры в веру» [24, Рим. 1:17]. (В этом, видимо, и кроется объяснение тому, что секулярная наука часто бессильна в познании

истинного смысла церковной гимнографии, литургической поэзии, распетой тем или иным способом, и останавливается на изучении лишь ее внешних признаков и особенностей.)

Теогностичность (богопознание). Богослужбное пение способствует богопознанию, в богослужбных текстах открывается все, «что можно знать о Боге, ... потому что Бог явил им» [24, Рим. 1:19]. Таким образом, всю богослужбную гимнографию вслед за Л. В. Левшун можно назвать «священнодействием благовествования Божия» [24, Рим. 15:16; 171, с. 30].

Богопознание есть путь к спасению, поэтому литургическое гимнографическое и певческое творчество спасительно, служит для «созидания Тела Христова» [24, Ефес. 4:12], то есть Церкви, и домостроительства «таин Божиих» [24, 1 Кор. 4:1].

Литургическая певческая культура поучительна или назидательна, она имеет целью духовное преображение человека к совершенству: «да будет совершен Божий человек» [24, 2 Тим. 3:17].

Христианское богослужбное пение соборно. Это значит, что любое произведение христианского искусства создается не столько конкретным автором (конечно, под влиянием Святого Духа), но соборным¹ разумом Церкви. Поэтому автор выступает не как вольный художник, а как представитель Церкви и выразитель ее разума. Это свойство древнепевческого искусства и стало причиной его анонимности и каноничности.

Принцип канона в творениях мастеров церковного искусства проявлялся как тип восприятия и осмысления Священного Писания или тип библейского экзегезиса (толкования). Понятие канона как образца, правила, употреблялось в византийском законодательстве. Как закон позволяет различить полезное и неполезное для человека, так и канон позволяет различить полезное и неполезное для творчества. Канон показывает внутренний ориентир творчеству. Этот ориентир определен в учении свв. Отцов Церкви.

Итак, канон — это творческий метод, который помогает познать, почувствовать и воплотить Божию благодать. Но если

¹Соборный — всеобщий, совместный, совершаемый всеми вместе членами Церкви.

Благодать уходит (а Дух, как известно, дышит где хочет [24, Ин. 3:8]) и автор не чувствует, что соответствует Священному Писанию, а что нет, — истинное творчество прекращается. Тогда на смену канону приходит этикет (Д. Лихачев) как попытка узаконить внешнюю форму. Вводятся правила, появляется подражание, в творчестве начинает преобладать внешняя форма.

Каноничное христианское богослужбное искусство теоцентрично, а именно, христоцентрично, с присущей этому мирозерцанию целью богопознания; оно мыслится как приобщение к бытию Сущего. Не случайно православное богослужбное пение с древних времен называлось «ангелоподобным» и «ангельским».

Знание песнопений, как и умение читать безлинейную знаменную нотацию, передавалось из уст в уста. Поколение за поколением мастера пения усваивали на слух древние песнопения, созданные святыми и праведными отцами Византийской Церкви. Усваивали и знали, что древние мелодии являются результатом аскетического подвига и отражением Божественной жизни. Вплоть до XVII в. существовало разграничение понятий «пение» и «музыка»: «пение» относилось к богослужбным песнопениям, «музыка» ассоциировалась только с мирскими «играми бесовскими», игрой на музыкальных инструментах, даже если при этом пели.

Христоцентричное сознание общества определяло и критерий оценки творчества, основу которого составляли догматы Церкви — путеводная звезда для ищущих спасения. Поэтому христианская эстетика, разработанная Отцами Церкви, и сегодня воспринимается как догмат христианского музыкально-певческого искусства, которое развивалось в соответствии с принципами целостности, континуальности сознания, исключаящими внутреннюю двойственность, что воплотилось в певческом искусстве знаменной традиции.

В течение позднего Средневековья, Возрождения и Просвещения в европейской культуре кардинально изменился тип ценностной ориентации. На смену эпохе преимущественно теоцентричного сознания Средневековья пришла эпоха ан-

тропоцентричного (или гуманистического) сознания Возрождения. Кардинальные изменения претерпела и теологическая концепция, которая изначально формировала христианское богослужбное пение. С XVII в. развитие древнерусской православной музыкально-певческой культуры в направлении к полной секуляризации (И. А. Гардиер, В. И. Мартынов) определяла новая эстетическая концепция с учением о музыке как искусстве, которое возбуждает чувственность в человеке. Смена музыкального мышления нашла отражение и в смене нотации. Знаменная безлинейная нотация, представляющая собой своеобразную стенограмму мелодической линии песнопения и воссоздающая линейное молитвенное музыкальное мышление, сменилась нотолинейной системой записи музыки, фиксирующей каждый поющий звук. Песнопения, записанные при помощи линейной нотации, которая не соответствует импровизационной природе богослужбного пения знаменной традиции, постепенно утратили черты музыкального предания. Монодия сменилась многоголосием, что породило партесный, а затем хоральный стиль пения в православной музыкально-певческой культуре.

Антропоцентричное сознание повлекло за собой кардинальные изменения в самом характере музыкального творчества, даже в богослужбно-певческой культуре. При этом вектор ценностной ориентации сохранился. Возникает и развивается новая ее концепция, отрицающая сущность церковной музыки как формы богослужения и утверждающая отношение к ней как к эстетическому украшению службы. Эта концепция с течением времени стала господствующей¹.

Современная эгоцентричная система ценностей² трансформировала эстетическое чувство как общества, так и отдельной личности. И одна из реалий настоящего времени — превра-

¹ Уже в XVIII в. привычным становится словосочетание «церковная музыка», в XIX в. — «духовная музыка», а в конце XX в. — «православная музыка».

² Центром и целью ее становится индивидуум как единственная для самого себя реальность.

щение богослужебного пения из аскетической дисциплины в предмет эстетического наслаждения.

В конце XX в. в богослужебном певческом искусстве Православной Церкви начался процесс возрождения древнерусского богослужебного пения. Эта тенденция возникла в среде музыкантов-профессионалов, которые приходят на церковный клирос в качестве певчих, псаломщиков или регентов¹. В XXI в. процесс должен быть продолжен, потому что нельзя превращать храм в концертный зал, а богослужение — в своеобразный «музыкальный спектакль». Храм — это место общей молитвы и общественных богослужений, со своим особым языком (музыкальным в том числе), особым миром звуковой и световой драматургии, особыми каноническими и дисциплинарными требованиями, которые не позволяют главенствовать сиюминутному настроению, личному вкусу, преходящей моде и т. п. Богослужебное пение являет собой музыкальное осмысление мира, воплощение духовной жизни человека, богословие в звуках.

Определение «православная певческая культура» не является только определением ее содержания и функции, а обозначает тип сознания ее создателей. Это сознание церковное, соборное, христоцентричное.

Развитие исследовательской мысли о богослужебном пении Русской Православной Церкви

О начальной теории древнерусского певческого искусства дают представление певческие рукописи XI—XIV вв., первые практические руководства по пению — «Подобники», а также терминология церковных Уставов и служебников.

¹Процесс возрождения древнерусских форм богослужебного пения аналогичен процессу возрождения древнерусской иконописи в середине XIX в.

Древние крюковые рукописи XI—XIII вв, хотя и не поддаются расшифровке, дают достаточную основу для исследований в области истории музыки древнейшего периода. На полях рукописей можно видеть множество пометок, указывающих на особенности исполнения богослужебных песнопений, их характер. Суть церковных песнопений — в богословии, и поэтому певческое искусство интересовало не только самих исполнителей, но богословов и исследователей христианской музыкальной эстетики. Древнерусское понимание певческого искусства согласуется со средневековым знанием о музыке в других христианских культурах. Истоки этого знания — предания о происхождении музыки, а также переосмысленные раннехристианскими богословами идеи античной музыкальной эстетики, библейские упоминания о музыке, музыкальных инструментах и музыкантах. Сведения о певческом искусстве разбросаны в отдельных памятниках древнерусской письменности различного назначения. Эти разрозненные сведения, тем не менее, образуют последовательную систему идей, смысл которой — в обосновании, защите, практическом усвоении, сохранении и воссоздании одноголосного богослужебного пения Православной Церкви [21, с. 4].

Теория певческого искусства Православной Церкви в своем историческом развитии прошла три этапа: а) средневековый (XI—XVI вв.), новый (XVI — конец XVIII в.), новейшего времени (конец XVIII—XX в.). Каждый этап характеризуется отличающим его теоретическим знанием о задачах и функциях богослужебной певческой практики, ее мировоззренческих основ, категориальным аппаратом, пониманием природы певческого искусства.

Основу древнерусской средневековой теории богослужебной музыки составляет теологическая концепция богодухновенного пения, отражения в пении божественной гармонии, имматериального архетипа. В Древней Руси ясно и четко ощущали различие между богослужебным пением и музыкой. Словом «музыка» в западной культуре могли обозначаться как мирское музицирование, так и пение в церкви. На Руси для обозначения этих понятий употреблялись совершенно разные

термины¹. Многие памятники древнерусской письменности доносят мысль, что музыка есть богоборческая стихия, орудие поругания святости. Понятие же «музыка» связывается с понятием «игра» [25, с. 54—57]. Отношение к музыке и пению, как к столкновению двух начал, характерно для всего исторического развития древнерусской культуры и свидетельствует о постоянном внутреннем напряжении и борьбе. Древнерусское богослужбное пение всегда считалось следствием духовного взлета, мелодическим отражением Божественного порядка, особой аскетической дисциплиной и подлежало тщательному охранению от «порчи», «небрежения», от влияния постороннего.

Такое разумение богослужбного пения послужило почвой для выработки певческого канона, который усваивался в процессе обучения пению. Искусству пения обучались путем устного освоения певческой традиции. Знания певческого канона, таким образом, являлись тайнозамкнутыми, известными лишь избранным, и в этом сказывалась общая традиция богослужбного пения в древнем мире. Петь Богу, служить Ему могли лишь избранные, посвященные в сакральную мудрость, которые владели специальной системой записи мелодики песнопений, не берущей во внимание высотные и временные параметры звука [29, с. 62—67; 41, с. 191—192]. Древнерусская теория певческого искусства заложила такие основы звукозаписи, при помощи которых можно было выстроить мелодическую линию и осмыслить ее структуру, не имея понятий об абсолютной звуковысотности и кратности ритмических соотношений.

Таким образом, богослужбное пение и музыка в Древней Руси различались не только на идейном уровне, но и на уровне конкретных технических понятий и терминов, системы звукозаписи. Певческий чин представлен в церковно-канонической

¹Об этом свидетельствуют «Житие преподобного Феодосия Печерского», сборник XIV в. «Золотая цепь», постановления Стоглавого Собора, «Симеоновская летопись». «Музыка, — дается определение музыке в Азбуковнике XVII в., — в ней пишутся песни и кощуну бесовския, их же латины певают к музикийских орган согласию...» [202, с. 152].

литературе, в церковных Уставах, Типиконах, служебниках, которые регламентировали репертуар, напевы, темпы, манеру пения и позы певчих.

Главное в богослужебных песнопениях, — это слово, оно и было в центре внимания древних книжников и летописцев [22, с. 115]. Специальные толкования посвящались содержанию песнопений, их литургической функции.

Средневековое сознание волновала проблема божественного наития, озарившего первого создателя того или иного гимна. Предания о чудесном происхождении канонов, гимнов составили первоначальную основу древнерусской историографии богослужебного пения, вошли в древнейшие памятники русской агиографии и летописания, в минеи, патерики, прологи, хронографы, в жития царя Давида, свв. Игнатия Богоносца, Иосифа Песнописца, Романа Сладкопевца, Космы Маюмского, Иоанна Дамаскина, царя Льва Премудрого и других творцов-гимнографов.

В центре внимания древнерусских книжников было учение об этосе певческого искусства, развивавшееся в двух направлениях. Первое из них принимает пение песнопений. Пение гимнов и псалмов — это дело божественное, и св. Иоанн Златоуст заповедует христианам учиться духовному пению [127, с. 152]. Тому же учил и апостол Павел в своих Посланиях: «... научайте и вразумляйте друг друга псалмами, славословием и духовными песнями...» [24, 2 Кол. 3:16], «назидаая самих себя псалмами и славословиями и песнопениями духовными» [24, Еф. 5:19]. Второе направление — монашеско-аскетическое, оно осуждало искусное пение, которое отвлекает своей красотой от спасения, от созерцания Божественного [191, с. 19]. Богослужебное пение рассматривалось в православной аскетике как процесс сообщения миру духовного порядка¹.

¹ «Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом, который слался бы не из земных звуков (звуками я именую помышления). Но получал бы сверху, из Небесных Высот, свое чистое и внятное звучание. Слушатели этого псалма суть в иносказании те, кому ты подаешь пример достойной жизни», — утверждает Григорий Нисский [39, с. 108].

В древнерусской средневековой певческой традиции красной нитью проходит мысль о единстве пения и жизни.

Следующий этап развития исследовательской мысли о древнерусском богослужебном пении (конец XV—XVI в.) связан с возросшим вниманием к личности человека, его внутреннему миру. В учении о певческом искусстве акцентируется свойство этого искусства воздействовать на души людей, о чем свидетельствуют сочинения Максима Грека, Нила Сорского, Зиновия Отенского [41, с. 209—210].

Еще в XV в. появились первые азбуки, кокизники и фитники, расшифровывающие графику знамен, попевок (или кокиз), лиц и фит. Первые азбуки представляли собой страницу рукописного текста — ряд крюковых знамен. Сопровождающая надпись сообщала их название. Появившиеся позднее азбуки-толковники кроме начертания и названия знамен указывали на способ их исполнения.

В XVI в. с развитием новых нотаций (путевой и демественной) появляются и новые азбуки, кокизники и фитники, содержащие особые путевые и демественные знамена, попевки и фиты. Полные фитники содержали до полутора ста фит, кокизники — много сотен попевок, и вся эта огромная информация хранилась в памяти древнерусского распевщика. Рукописи XVI — XVII вв. свидетельствуют, что певчие пели кокизники «для науки» наизусть. Этот вид заучивания берет начало от византийской практики освоения богослужебного пения [185, с. 60—61].

Обобщением и суммированием опыта XVI в. стала азбука «Ключ знаменный» инока Христофора (насельника Кирилло-Белозерского монастыря), написанная в 1604 г. «Ключ знаменный» представляет все виды существующих в то время нотаций, что говорит о владении распевщиками всеми нотационными системами древнерусских распевов [209]. В XVI в. в рукописях появляются сведения об индивидуальном творчестве русских песнописцев; впервые критикуется католическая музыка («О Петре Гугнивом», «О канунах, когда начало прияша»).

В XVII в. сложилось новое понимание певческого искусства, которое формировалось одновременно с развитием и укорене-

нием нового стиля пения — многоголосного партеса. Главная функция новой теории певческого искусства заключалась в защите многоголосного партесного пения, появление которого на Руси было обусловлено расширением культурных связей с Европой и секуляризацией церковной культуры. Идейнными истоками новой теории стали рационализм, теория аффектов и гедонистическая эстетика гуманизма с культом эстетического удовольствия [36; 229; 56].

Если центральной проблемой древнерусской теории музыки было слово как образ и символ, во главу угла ставилось этическое, а не эстетическое начало, то основанием новой теории (XVII в.) стало учение о мусикии. В этом учении церковное пение впервые рассматривается как результат профессиональной деятельности человека, а не божественного наития.

В середине XVII в. начинают сливаться понятия богослужебного пения и музыки, пения и игры, которые теперь определяются одним словом «мусикия». Московский диакон Иоанникий Коренев в трактате «О пении божественном по чину мусикий» (предисловие к «Грамматике пения мусикийского» Н. Дилецкого) первым четко сформулировал единство богослужебного пения и музыки. С точки зрения И. Коренева, древнерусское богослужебное пение должно рассматриваться в качестве одного из элементов музыкального искусства. «Тем же и всяческое пение, им же токмо есть благое и доброе, такожде злое, от мусикии есть, ничтоже отъемлится от нея... Тем же неведый безумие глаголет, яко се есть мусикия, а се несть» [109, с. 106—107].

Защищая, исторически обосновывая многоголосное партесное пение и новую музыкальную практику в целом, сторонники новой теории обращаются к идее существования единой мировой музыки и равноправия ее национальных традиций. И. Коренев смешивает различные термины и понятия, которые, по сути, отражают древнерусское певческое мышление и западное «мусикийское»: «Ныне в мусикийстем согласии нарицаются: римски партес, гречески хоры, по-киевски клиросы, по-русски станицы, славенски такожде лики, — и добавляет, — ... се бо ин, яко юрод сый, глаголет: ино есть

знамение руское, еже глаголется кулизма, ино мусикийское. ... аз же, то ведая, известно слепляю, сливаю и совокупляю» [109, с. 107].

В области профессионального искусства Русской Церкви в XVII в. складывается новая теория музыки как учебно-прикладная дисциплина в виде руководств по нотному письму, сольмизации и многоголосной композиции; новая теория заявила о себе и как научная дисциплина — в ней содержится учение о тональностях, гармонических интервалах и аккордах. Автором новой теории музыки был Николай Дилецкий. Его «Грамматика пения мусикийского» впервые на русском языке была издана в 1677 г. в Смоленске¹. Н. Дилецкий истолковал выразительные возможности музыки в духе теории аффектов. Музыка понималась им как средство возбуждения чувственности: «...мусикия есть кая пением своим или игранием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу, ...мусикия ... веселая, ужасная, умилительная...» [109, с. 60]. И. А. Гарднер отметил, что одинаковый подход к певческому искусству и музыке инструментальной не отвечает требованиям, предъявляемым к музыке богослужбной, которая должна задавать единый ритм молитвенного дыхания и является образом молитвы. Принцип концертности, который лежит в основе партесного пения, а также мелодии, организованные по этому принципу, призваны порождать игру чувств. От этого происходят разноплановость и контрастность музыкального материала в отдельном песнопении и мозаичность всей службы, если она строится на принципе концертности [56, т. 2, с. 104].

Конкретным осуществлением положений И. Коренева и Н. Дилецкого явились двоезнаменники — рукописи, дающие прямую транскрипцию древнерусского знамени музыкальной нотой. Появляются азбуки, в которых при помощи пятилинейной нотации излагаются правила чтения певческих знамен. Одна из самых известных двоезнаменных азбук

¹И. Ф. Бэлза считает, что трактат «Идея грамматики мусикийской» впервые был издан на польском языке в Вильне (1675). Однако В. Протопопов оспаривает это мнение [109, с. 534].

«Ключ разумения»¹ Тихона Макарьевского наряду с другими двоезнаменниками имеет важное научное значение. По мысли М. В. Бражникова, без двоезначных азбук нам, возможно, никогда не удалось бы проникнуть в тайну древнерусского пения [25, с. 390].

В то же время существовала и иная точка зрения на певческое искусство. Ее придерживались сторонники протопопы Аввакума (впоследствии — старообрядцы), которые не допускали мысли об употреблении художественной музыки в богослужении, строго придерживались древнерусской певческой системы. Используют эту систему в старообрядческой среде и в настоящее время.

Защита древнерусской святоотеческой певческой традиции стала актуальной проблемой древнерусской теории пения второй половины XVII в. Эта проблема была разрешена комиссией по исправлению певческих книг (1668 г.), которую возглавил старец Александр Мезенец, составивший трактат «Извещение о согласнейших пометах» (позже известный как «Азбука Александра Мезенца»). Трактат стал прочным теоретическим основанием всего круга богослужебного пения Русской Церкви и сформулировал четкое отношение к богослужебному пению и музыке: «И ныне нецыи... мнят сие старославенороссийское в тайносокровенноличном знамени пение переводити во органогласовное, гласнотное пение и исправляти добре. Нам же ... иже непосредственне ведущим тайноводительствуемаго сего знамени гласы... никакая же належит о сем нотном знамени нужда» [254, с. 99]. Однако этот вывод, к которому пришла древнерусская теория пения, был скоро предан забвению.

На Московском Поместном Соборе 1666—1667 гг. (том самом, который осудил раскол) официально было признано учение о мусикийском художестве [164, с. 135]. Опасения правительства, что печатные труды по истории русского церковного пения могут стать средством пропаганды раскола, старооб-

¹ Полное название трактата Т. Макарьевского «Сказание о нотном гласобежании и о литерных знаменных пометах, и о знамени нотном».

рядчества, были главной причиной замедления в развитии теории певческого искусства в XVIII в. А главными предметами научной мысли музыкальной публицистики конца XVII — XVIII вв. стали «многогласие», «исправление на речь», партесный стиль пения.

Начало новейшего этапа в теории певческого богослужбного искусства, литургического музыковедения ознаменовали выход в свет синодального «Обихода нотного пения» в 1792 г. и выступление в 1797 г. на торжественном заседании (акте) в Воронежской духовной семинарии митрополита Евгения (Болховитинова) с рассуждением «О необходимости приблизить церковное пение к первоначальной простоте напева». Православный иерарх указал на неестественное историческое развитие русского церковного пения и на несвойственный православному богослужению современный ему характер. В «Историческом рассуждении о богослужбном пении» митрополит Евгений, обозревая историческое развитие богослужбного пения до конца XVIII в., говорил, что концертное, иноземное направление является для Церкви «вещью постороннею и от одного произволения зависящею» [185, с. 206].

Ценителем достоинств древнего пения выступил композитор, управляющий Придворной певческой капеллой Дмитрий Бортнянский. Ему приписывается авторство так называемого «Проекта» (конец XVIII в.), который стал первым в истории России исследованием древнерусской музыкальной культуры. В «Проекте» рассматривалась система крюковой нотации, ее история, давалась оценка в сравнении с современной автору нотацией, разбирались возможные перспективы развития отечественной музыки [148, с. 229]. Д. С. Бортнянский предлагал опубликовать все крюковые распевы, чтобы восстановить историческую связь в развитии древнего богослужбного пения, прекратить искажения богослужбных мелодий, дать объяснение крюковой системы для познания свойств диатонического лада, создать на основе знаменного пения свое отечественное многоголосие [148, с. 211—215]. Несмотря на важность поднятой Д. Бортнянским проблемы, серьезность поставленной задачи, авторитет автора, «Проект» остался без

движения — наверно, общество было не готово к восприятию и развитию сформулированных в нем идей.

Постепенно происходила замена средневековых представлений о богослужбной музыке, основывающихся на теологической концепции, научными знаниями. Предметом науки становится история древнерусского певческого искусства (святоотеческая мысль рассматривала церковное пение вне исторического времени), понимание природы пения. Упомянутый единый общецерковный нотолинейный свод напевов синодального издания, «Проект», приписываемый Д. С. Бортиянскому, программы Ф. П. Львова и П. И. Турчанинова «Об образовании древнего русского пения» являются примером эволюции взглядов музыкантов-практиков на природу песнопений.

В первой половине XIX в. русскими историками и археологами была создана источниковедческая база науки: впервые кратко описаны и датированы певческие рукописи ряда собраний, введены в научный оборот различные письменные источники.

Сотрудники Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге П. Е. Беликов и П. М. Воротников под руководством А. Ф. Львова в 1840-е гг., работая над созданием единой многоголосной редакции круга церковного пения (наблюдал за работой Московский комитет под председательством святителя Филарета, митрополита Московского), экспериментально установили явление многораспевности [21, с. 15]. Практика гармонизации древних напевов, изменения их ритмики и лада, анализ соотношения слова и напева нашли отражение в работе А. Ф. Львова «О свободном, или Несимметричном ритме», изданной в 1849 г. [192, с. 107—108; 56, т. 2, с. 329—330].

В 1846 г. вышла работа В. М. Ундольского «Замечания для истории церковного пения в России» — краткая и ясная, где приводятся названия певческих знаков и попевок [273].

И. П. Сахаров в 1849 г. в статье «Исследования о русском церковном песнопении» впервые сформулировал гипотезу о взаимосвязи эволюции нотного письма и напева и отметил, что нужно собрать источники с крюковыми нотами [56, т. 2, с. 402—404; 192, с. 132].

В. В. Стасов в 1855 г. первым проанализировал происхождение демественного и троестрочного пения [262]. Огромный интерес к церковному певческому искусству прошлого, которое считалось основой русского музыкального языка [21, с. 17], стремление к отказу от некритического подражания западной культуре объединил любителей церковного пения в кружок, который стал своеобразной лабораторией, исследующей различные проблемы православного богослужебного пения. В него входили князь В. Ф. Одоевский, М. И. Глинка, Н. М. Потулов, священник Д. В. Разумовский и др. Основание для научного подхода к богослужебному пению Православной Церкви заложил князь В. Ф. Одоевский [56, т. 2, с. 405].

Качественно новый уровень научных исследований засвидетельствовал труд протоиерея Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» [238; 239; 240]. Д. В. Разумовский приложил много сил к возвращению национального и уставного элементов в русское православное церковное пение.

Обществом любителей древней письменности был издан «Круг церковного древнего знаменного пения» в безлинейной столповой нотации и с текстами.

На развитие науки о древнепевческом искусстве повлиял метод исторического позитивизма с его первоочередным вниманием к факту и источнику, а также идея эволюции древнепевческого искусства, господствующая к концу XIX в. Описание древних певческих рукописей стало основой научных работ Д. В. Разумовского, П. П. Вяземского, И. И. Вознесенского.

Потребность в расшифровке знаменной нотации древних певческих рукописей привела к возникновению русской певческой семиографии. Увидели свет «Азбука крюкового пения» В. М. Металлова [190] и «Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца (1668)» С. В. Смоленского [254], в которых впервые расшифрован ряд систем нотного письма (знаменное пометное, призначное, «киевское знамя»), составлены каталоги фит, лиц, попевок. Директор московского Синодального училища С. В. Смоленский собрал обширную библиотеку древнепевческих рукописей,

основательно исследовал историю древнерусского нотного письма.

Трудами Д. В. Разумовского, А. П. Рязжского, В. М. Металлова, С. В. Смоленского, А. В. Преображенского была воссоздана общая картина развития русского богослужебного певческого искусства.

Во взглядах ученых XIX — начала XX в. на происхождение и развитие древнерусского церковного пения проявились два направления. Первое, сторонниками которого были В. Ф. Одоевский, В. В. Стасов, Ю. К. Арнольд, Н. М. Потулов, А. П. Рязжский, И. И. Вознесенский, Д. В. Разумовский, А. В. Преображенский, утверждало, что а) древнерусское и византийское певческие искусства подобны и б) знаменный распев (основной в церковном православном богослужении) не претерпел существенных изменений в своем развитии, поэтому периодизацию певческого искусства целесообразно давать по изменениям в гимнографическом, а не музыкальном тексте песнопений. Названные исследователи обращались к нотированным рукописям XVIII—XIX вв., к старообрядческим напевам, бытовавшим в устной певческой практике и устно передававшимся из поколения в поколение [234; 237; 236; 238; 239; 240].

Представители второго направления — С. В. Смоленский, В. М. Металлов, Д. В. Аллеманов, А. В. Никольский, А. Д. Кастильский — настаивали на том, что а) древнерусское певческое искусство самобытно; б) принципы музыкального мышления в народной песне и духовной музыке едины; в) попевок и согласия являются продуктом творчества древних распевщиков. Выдвигались гипотезы: а) об архаичности русской безлинейной нотации IX—XI вв. (до принятия христианства) и б) о реформе древнерусского пения и нотации, проведенной XIV в., которая привела к полному перерождению столбового пения в XV в. [254; 255; 256; 257; 3; 4; 5; 212; 213; 214].

Первое направление держалось понимания, что певческое искусство Православной Церкви — феномен богослужебный, то есть церковное пение — форма богослужения, а второе направление понимало его как феномен музыкального искусства.

Советские ученые рассматривали древнерусское богослужбное певческое искусство как один из видов средневековой профессиональной музыкальной культуры. В первое десятилетие после образования Советского государства научная и педагогическая деятельность А. В. Преображенского, В. М. Металлова, Н. Ф. Финдейзена, А. В. Никольского включала в себя проведение археографических экспедиций, издание древнепевческих памятников, изучение материалов по музыкальному быту России XVII—XVIII вв., создание общей научной истории русской музыки.

Во второй половине 1930-х гг. перед советской наукой о древнерусском певческом искусстве были поставлены новые задачи, сформулированные М. В. Бражниковым в Докладной записке в Государственный исследовательский институт театра и музыки: составление описания певческих рукописей, «отыскание ключа для прочтения рукописей XII—XVI вв., составление подробной и совершенно точной азбуки — ключа для чтения рукописей XVII в. и позднейших, исходя исключительно из данных подлинных рукописей, расшифровка кондакарного знамени, подготовка издания важнейших памятников и азбук знаменной нотации, создание теории знаменного пения, составление полного курса истории знаменного пения» [25, с. 64]. Часть поставленных задач была решена (найден ключ для расшифровки рукописей XVII в. и более поздних, создана теория знаменного пения, составлен курс истории знаменного пения), а часть находится в работе и до настоящего времени.

В 40—50-е гг. XX в. в центре внимания советских ученых оказалось второе дореволюционное направление исследовательской мысли о богослужбном пении (самостоятельность древнерусского певческого искусства и единство принципов музыкального мышления в богослужбных песнопениях и народной песне): ведущей стала установка на доказательство воздействия народной песни на церковное пение и существование самобытной школы древнерусских мастеров-распевщиков. М. В. Бражников подчеркивал своеобразие национального стиля одногласного знаменного пения, высшим достижением которого он считал большой знаменный распев и фитное

(мелизматическое) пение [25; 27, с. 92]; В. М. Беляев видел национальную самобытность в ранних формах древнерусского многоголосия (строчное пение) [56, т. 2, с. 448]. Н. Д. Успенский утверждал, что ладовые основы древнерусского осмогласия обязаны своим происхождением народному музыкальному мышлению [275, с. 34].

В работах В. М. Беляева, М. В. Бражникова, Н. Д. Успенского, С. С. Скребкова оформились историческое и теоретическое направления в исследовании древнерусского певческого искусства [29; 275; 276; 251]. Впервые в истории советского музыковедения М. В. Бражников и Н. Д. Успенский опубликовали расшифровки певческих крюковых рукописей XVII — XVIII вв. М. В. Бражников сформулировал цель, задачи, проблематику, методы, источниковедения и архивоведения древнерусского певческого искусства и певческой палеографии [27; 143].

В. В. Протопопов, исследуя и готовя к изданию трактат «Идея грамматики мусикийской» Н. Дилецкого, первым изучил историю создания текста этого памятника музыкально-теоретической мысли XVII в. [233].

В последние десятилетия XX в. усилился интерес к древнерусскому певческому искусству, ученые стали уделять большое внимание таким явлениям средневековой музыки, как партесный концерт и кант. Широко исследовались русские эстетические трактаты в духе концепции «мусикийского художества», теория музыки европейского типа. Изучая происхождение и развитие строчного и партесного многоголосия, исследователи сделали вывод о закономерностях древнерусского музыкально-исторического процесса. Так, например, С. С. Скребков, Н. Д. Успенский, Ю. В. Келдыш в теории «смены стилей» объясняли переход древнерусского строчного многоголосного пения к многоголосию европейского типа [251; 143; 275].

Т. Н. Ливанова начала сравнительно-типологическое изучение истории русской и западноевропейской музыкальных культур Средневековья и Нового времени. Такой подход привел к постановке новых проблем, например: «ренессансные тенденции» русской музыки XVI в. (Ю. В. Келдыш, проявление барокко в русской музыке XVII — начало XVIII в.

(Т. Н. Ливанова, Ю. В. Келдыш, Н. А. Герасимова-Персидская). С. С. Скребков и Н. А. Герасимова-Персидская при изучении партесного концерта впервые применили метод историко-стилистического анализа [59; 251]; вопросы музыкальной поэтики изучают исследователи Н. А. Герасимова-Персидская и Н. С. Гуляницкая.

Первым белорусским исследователем в области церковного пения стал архимандрит Мартирий (Горбачевич или Горбачевский) [228]. Наследие архимандрита Мартирия составляют работы «Краткое историческое сведение о песнопениях нашей Церкви» и «Историческое сведение о пении Греко-Российской Церкви» (обе работы изданы в 1831 г.), в них большое место отводится описанию жанров и форм песнопений, истории богослужебного певческого искусства, осмогласовой системы, характеристике каждого гласа и основных распевов Православной Церкви. Исследование архимандритом Мартирием певческих рукописей XVII—XVIII вв. легло в основу издания музыкально-теоретического пособия «Знамения осмогласного пения с литерными пометами и линейными нотами», которое предназначалось для подготовки церковных певцов к овладению техникой многоголосного пения. В пособие включены упражнения-схемы транспозиций и мутаций гексахордов для расширения возможностей монодийной системы цефавтной и пометной нотаций [220, с. 5; 237].

Работы архимандрита Мартирия отличаются академичностью слога, глубокой компетентностью и заинтересованностью древней крюковой нотацией. Архимандрит указал на такие черты церковной музыки, которые до него не были известны в научном обиходе, и изложил свое понимание явлений музыкально-певческой культуры, например, впервые дал образно-эмоциональную характеристику каждого гласа.

Выводами и образно-выразительными характеристиками гласов, сделанными архимандритом Мартирием, пользовался такой известный ученый, как С. В. Смоленский. Ссылаясь на труды архимандрита Мартирия, к музыкально-выразительной характеристике каждого гласа прибегает современный исследователь знаменного распева протоиерей Борис Николаев

в книге «Знаменный распев как основа русского православного церковного пения» [210, с. 81].

Белорусский исследователь Л. Ф. Костюковец впервые в истории белорусского музыкознания осветила историю развития знаменного распева [153], исследовала различные его виды, в том числе и многоголосные [299, с. 36]. Анализируя мелодику древних распевов, она расшифровала некоторые знаменные рукописи и описала белорусские рукописные Ирмолои (Ирмологионы) [136], представила историческое, типологическое, музыкальное, текстовое исследование белорусских кантов и псалм. Отметим, что в российском музыкознании впервые обратили внимание на кант и охарактеризовали его как явление демократической культуры Б. В. Асафьев и Т. Н. Ливанова [8; 174]. Л. Ф. Костюковец является основателем национальной музыковедческой школы изучения древнего белорусского певческого искусства.

Вопросы взаимовлияния православной и католической традиций богослужебного пения на белорусских землях затрагивает Т. В. Лихач, она также анализирует песнопения, входящие в состав униатского богослужения [177; 178]. Изучая городскую музыкальную культуру, бытовавшую в XVIII в., О. В. Дудинова касается проблем секуляризации и полонизации православной культуры этого столетия. В. П. Масленникова (Прокопцова) освещает роль православных братств в организации музыкального образования, издания нотных рукописей, сохранения и распространения православной музыкальной традиции [187, 101, с. 8; 102].

Богослужебное пение и церковная музыка западнорусской (белорусской) традиции интересовали, как национальных, так и зарубежных исследователей. Белорусскую церковную музыку исследовали Г. Пиккардо (Г. Пихуро, Англия) [222; 223], белорусский композитор-эмигрант Н. Н. Куликович-Щеглов (США) [162], А. В. Конотоп (Украина) [152], Ю. П. Ясиновский (Украина) [301; 302], Н. С. Серегина (Россия) [250], И. Е. Шевчук (Украина) [290], Н. В. Рамазанова (Россия) [241].

Результаты изучения богослужебного певческого искусства русскими и советскими учеными были развиты их западноевропейскими коллегами. На исследования Д. В. Разумовского,

С. В. Смоленского, В. М. Металлова и А. В. Преображенского опирался Оскар фон Риземан, который углубленно исследовал проблему путем изучения византийских и древнерусских рукописей. О. фон Риземан подчеркивал связь древнерусского певческого искусства с византийской певческой и хоровой традицией [44, с. 147—148].

До середины XX в. исследованием древнерусского музыкально-певческого искусства в западноевропейской науке помимо нескольких энтузиастов и любителей занималось лишь небольшое число ученых, часть из которых были лингвистами, а остальные — византологами. Э. Кошмидер и Г. Д. У. Тильярд, И. фон Гарднер, Р. Поликарова-Вердейль, К. Хёг, М. Велимирович, К. Флорос, К. Леви, О. Странк, Й. Раастед, Х. Ханник, Э. Веллес, Н. Ульф-Меллер, Г. Майерс применили метод сравнительного анализа древнейших славянских певческих рукописей и памятников палеовизантийской нотации, вплотную подошли к раскрытию ранних форм знаменного письма и расшифровали некоторые из нотированных песнопений кондакарной нотации [44, с. 149]. Этот факт свидетельствует о растущей возможности восстановления древних мелодий в том виде, в котором они исполнялись в период XIII—XIV вв.

Современная наука, изучающая древнерусскую богослужебную музыку, охватывает практически всю письменную историю древнерусской музыки, а также ее традиции, сохранившиеся до наших дней в народной культуре. Наряду с изучением общей истории певческого искусства, которая открывается теперь без советских запретительных установок, изучаются конкретные, локальные проблемы (Н. Г. Денисов, В. К. Былинин, И. Г. Школьник и М. Г. Школьник, Ю. В. Келдыш, М. В. Богомолова, В. Н. Холопова, А. С. Белоненко, Т. Ф. Владышевская, Е. В. Герцман, И. Ф. Безуглова, В. В. Протопопов, А. В. Конотоп, Н. С. Серегина, В. И. Мартынов, Н. С. Гуляницкая, И. А. Чудинова, А. В. Кручинина, Н. В. Рамазанова и многие др.). В настоящее время изучается история отдельных распевов, исторических периодов в развитии певческого искусства, анализируются местные «школь», певческие книги, циклы песнопений. Появляются научные работы, написанные

регентами-практиками (протоиерей Б. Николаев, Б. Кутузов и др.). Тематика их обширна — средневековые эстетические принципы, поэтика и стиль древней певческой традиции, мелодика и нотация православного церковного пения с церковно-богослужебной точки зрения, отдельные песнопения в их историческом и музыкальном развитии, их смысл и содержание, нотация и манера пения — все, что значимо для понимания сути традиции.

Отдельные современные белорусские практикующие регенты обращаются к различным аспектам богослужебно-певческой культуры и ее связи с общей историей искусства и художественной культуры Беларуси. Регент хора Минских духовных школ (г. п. Жировичи) протодиакон Андрей Скробот защитил диссертацию на соискание степени кандидата богословия «История церковной музыки на Беларуси»; вопросы духовного постижения музыки, связи искусства и религии ставит в своих публикациях кандидат педагогических наук, регент братского хора Свято-Покровского храма в Крупцах (Минск) Е. П. Дихтиевская; преподаватель Минского духовного училища и регент Е. И. Чернова рассматривает гимнографию православного богослужения в контексте белорусской музыкальной культуры XX — начала XXI в.

Все эти исследования могут послужить фундаментом для создания новой концепции общей истории древней богослужебной православной певческой культуры.

Глава I

ИСТОКИ.

ХРИСТИАНСКАЯ

БОГОСЛУЖЕБНАЯ

МУЗЫКА

Белорусская православная культура восходит к византийской культуре, от которой она усвоила христианские догматы, а также богослужебную культуру и искусство. Музыкально-эстетические представления раннехристианских мыслителей во многом легли в основу музыкальной эстетики и певческой практики европейского Средневековья, как восточнохристианского, так и западнохристианского.

§ 1

Богословие в звуках: эстетика

христианской богослужебной

певческой культуры

Вся раннехристианская культура исходила из стремления предельно осуществить догмат христианства о всеобъемлющей, всепрощающей любви Бога к людям. Ответить на Его любовь человек может, познавая Бога, преображая с Божией помощью свою душу во имя соединения человеческого и Божественного — обожения. «Вы ... — сограждане святым и свои Богу», — говорил апостол Павел [24, Еф. 2:19].

Новая музыка, по мнению свв. Отцов, должна была помочь человеку отрешиться от мирской суеты, чувственности, отдать себя в созерцание вечных абсолютных истин, узреть глубины собственного духа. Еще Тертуллиан (ок. 160 — после 220),

отмечая силу и привлекательность искусства вообще, противопоставлял языческим искусствам новое зарождающееся христианское искусство. Новыми эстетическими ценностями, которые отвечали новой ориентации духовной культуры, становятся у этого христианского писателя простота, естественность, истинность [39, с. 172—174, 180—181]. Святой Афанасий Александрийский (295—373) подчеркивал, что пение псалмов способствует отрешению души от страстей и обыденных чувств и побуждает ее к достижению высшего христианского идеала — вечного блаженства [35, с. 110].

Главная задача христианской богослужебной музыки — благоприятствовать молитве (когда помыслы молящихся становятся возвышенными и искренними). Святые Афанасий Александрийский, Василий Великий, Иоанн Златоуст, бл. Августин подчеркивали, что музыка на Литургии тогда выполняет свою функцию, когда способствует проникновению мысли в священный текст, помогает понять и почувствовать его, благодаря чему содержащиеся в нем положения закрепляются в памяти верующих.

Анализируя собственный опыт и руководствуясь пифагорейским учением о мощном психофизическом влиянии музыки на человека, Климент Александрийский (ок. 140/150 — ок. 215/220) делит музыку на полезную и вредную для человека. Вредной он считает музыку, которая разнеживает и расслабляет душу. Полезной — ту, которая улучшает и смягчает характер. Бесстрастные и целомудренные мелодии, считает Климент, своей серьезностью и строгостью в зародыше предупреждают бесстыдство и дикое пьянство, склонность к жизни бездеятельной и беспорядочной. Для человека, стремящегося к познанию истины, к духовному совершенству, важно, чтобы музыка была гармоничной, ибо, по мнению Климента, недостаток гармонии в музыке разрушает гармонию духа [39, с. 182].

У апологетов новой христианской культуры шел активный процесс переоценки художественных (музыкальных в том числе) ценностей. Климент Александрийский стремился переосмыслить и применить к новому мировоззрению известную пифагорейскую теорию о музыке космоса («гармония сфер»).

Пифагорейская музыкально-космологическая терминология наполняется у него образно-символическим содержанием: весь мир представляется гармонией, а человек — прекрасным одушевленным инструментом. Нарушения этой гармонии допущены по вине человека, и новая культура призвана устранить их с Божией помощью. Афанасий Александрийский использовал античную теорию «музыкального этоса», переплетая ее со знаково-символической теорией музыки. Музыка, утверждал он, не только настраивает души людей на соответственный лад, она выступает также символом, знаком душевного состояния поющего [39, с. 182—183; 35, с. 110].

Если искусства доставляют человеку удовольствия, то эти удовольствия могут быть и грубо чувственные, и вызывающие духовную радость. Лактанций (ок. 240 — ок. 320) отмечал, что искусства с точки зрения чистой духовности всегда имеют практическое значение: они должны делать более приятным восприятие истины, которая для христиан является абсолютной. Истина выше каких бы то ни было искусств, она никогда не требует украшений, потому что самому Богу присуща простота и все простое угодно Ему — утверждал Арнобий (VI в.) [39, с. 187, 215]. Поэтому и в христианской эстетике простота становится основой красоты. Так и богослужebная музыка проста и безыскусна. И, вместе с тем, она оказывает сильное эмоциональное воздействие на верующих и способствует постижению словесного содержания гимнов и псалмов, что явилось главной причиной введения ее в состав культа. Святой Василий Великий, епископ Кессарийский (ок. 330—379), подчеркивал, что стройное пение псалмов обучает души поющих: «Поелику Дух Святы́й знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, что по склонности к удовольствию мы не радим о правом пути, то что делает? К учению примешивает приятность сладкопения, чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове. На сей-то конец изобретены для нас стройные песнопения псалмов, чтобы и дети возрастом или вообще не возмужавшие нравами, по-видимому, только пели их, а в действительности обучали свои души» [56, т. 1, с. 63]. Выдающийся богослов, проповедник, гимнограф св. Иоанн

Златоуст (344/350—407), архиепископ Константинопольский, заметил, что Господь установил пение псалмов, дабы из этого мы получали удовольствие и пользу [127, с. 152].

Особое внимание критерию христианской музыкальной эстетики уделял блаженный Августин. «Звуки эти вливались в уши мои, истина отцеживалась в сердце мое, я был охвачен благоговением; слезы бежали, и хорошо мне было с ними»,— писал он в своей «Исповеди» [1, с. 239].

Блаженный Августин, епископ Иппонийский (Гиппонский) (354—430), впервые обосновал назначение музыки в христианской культуре, положившее начало средневековой теории музыкального искусства. В своих многочисленных сочинениях бл. Августин рассматривает ритмически-числовые основы мелодии и музыкальных интервалов, их эмоциональное и рациональное восприятие, символическое значение музыки и музыкальных инструментов.

Особый интерес представляет оценка бл. Августином юбилея как наиболее высокой формы музыкального искусства. Латинское «*jubilatic*» сродни древнееврейскому «халлелуйя», что означает «хвалить Бога» [35, с. 110]. Возглас ликования «аллилуйя» пришел в христианство из культовой практики семитских народов и с IV в. получил широкое распространение в христианском культе. Юбилея представляет собой вокальную импровизацию мелизматического типа восторженно-ликующего характера; это напев, распевающий слово «аллилуйя»¹.

Блаженный Августин пытался осмыслить значение этой музыкальной формы в структуре человеческого бытия [39, с. 478]. Вслед за псалмопевцем Давидом он восклицал: «Воспойте Господеви песнь нову!» [24, Пс. 32, 95, 97]. И разъяснял, что юбилея — эта та музыкальная форма, которая истекает непосредственно из эмоциональных глубин души, предоставляет певцу большие возможности для творческого акта. Есть состояния души, которые не могут быть выражены словами, но живо проявляются в музыкальных звуках. Слова

¹В настоящее время форма юбилея сохранилась в православных богослужениях стран южного и восточного регионов.

как бы отступают перед безграничным ликованием; и когда словами уже нельзя передать то, что волнует сердце, тогда начинается юбилей [35, с. 111].

Музыка в форме юбилея представляется бл. Августину единственным непосредственным способом общения души с Богом. Таким образом, он приходит к широким символическим обобщениям, связывая музыку с истиной, красотой и благом. Музыка, по его учению, призвана восстановить разрушенную грехопадением человека гармонию мира. Августин утверждает, что новая христианская музыка, новое христианское пение являются символом новой жизни, а вся жизнь христианина должна стать музыкой, ликующей песнью, хвалой Творцу. Музыка самое временное из всех искусств, самое преходящее, безвозвратно исчезающее во времени и это — единственный вид искусства, которое имеет доступ в потустороннее и остается в вечности. Для бл. Августина этот парадокс не удивителен, так как новая песнь выражает глубинные основы новой жизни, которые нельзя передать словами, но о которых поет сердце. А музыка, сопровождающая словесный текст, содействует более глубокому усвоению его духовного содержания [39, с. 480—481].

Воззрения бл. Августина на музыкальное искусство стали основополагающими для музыкальной эстетики европейского Средневековья и Возрождения, а также для осмысления сущности искусства как художественного феномена вообще.

Византийские Отцы Церкви свв. Иоанн Златоуст, Василий Великий, Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриархи константинопольские Никифор I, Герман и другие богословы и гимнографы развили эстетические идеи, ставшие особенно значимыми для искусства в ряде стран восточнохристианского региона.

Внимание богословов привлекала эстетика красоты. Святой Иоанн Дамаскин (ок. 675 — ум. до 753), выражая общее мнение отцов Церкви, утверждал, что «божественная красота блистает не какой-нибудь фигурой или благодаря какой-то прелести красок, и потому ее нельзя изобразить...» [128, с. 56]. Для монастырской эстетики аскетизма характерно утверждение духовной красоты в резком противопоставлении господству

в душе человека красоты материального мира. Святой Феодор Студит (759—826) считал, что тот, кто увлекается красотой материальной, плотской, пребывает в «ослеплении относительно того, что прекрасно» [281, с. 2]. По мнению патриарха Никифора I, духовные красоты наполняют небо, а душа украшается «дивной красотой» добродетелей, благочестия и праведности [128, с. 147]. Духовная красота сделалась идеальным эстетическим объектом, а духовная сфера стала главной в новой иерархии ценностей.

В религиозной эстетике «иконоборческого» периода и в последующее время разрабатывались такие глобальные проблемы, как знак, символ, образ, икона. Глобальной становилась и проблема литургического образа, который определял собой синтез искусств храмового действия — архитектуры, живописи, декоративных искусств, музыки, поэзии, декламации, своеобразной хореографии, организации световой среды и осуществлялся в этом синтезе. Важной проблемой стало осмысление новых функций искусства, новых задач, стоящих перед ним, новых принципов его формирования.

Богословы размышляли о каноне церковного искусства. Канон, будучи образцом, правилом, трактовался как своеобразная духовная цензура с требованиями запрета на отступления от выработанных норм. Эти цензурные требования изменчивы и соответствуют характеру эпохи и уровню церковного развития. Канон содержит в себе церковный взгляд на образы Божественного мира, выражаемые в образах искусства, и свидетельствует о соборном творчестве Церкви. Канон является элементом живой памяти Церкви и ее соборного вдохновения. В постановлении VII Вселенского Никейского Собора утверждается, что создание образов, отражающих реальность небесной жизни, — дело отцов Церкви, а не того или иного конкретного исполнителя. Канон не как внешний закон, а как внутренняя норма, которая, по определению священника Сергия Булгакова, «действует в силу своей убедительности и в меру своей убедительности» [31, с. 289], постоянно обновляется и обогащается.

Канон в религиозном искусстве, как в никаком другом, оправдан, ибо в религиозном искусстве, в частности религиоз-

ной музыке, «не может быть ничего случайного, субъективно-го, произвольно-капризного. Область этого искусства замкнута в себе несравненно более, нежели какого другого, и ничто чуждое, никакой “чужой огонь” не может быть возложен на этот священный жертвенник», — подчеркивал о. Павел Флоренский [284, с. 265].

В христианских обрядах и культовой практике далеко не все учреждено писаными законами. Патриарх Никифор I, ссылаясь на авторитет апостола Павла и ранних Отцов Церкви, утверждает, что самое твердое — это неписаное предание, которое дает основание и опору в жизни; после длительного использования оно становится обычаем, а обычай, с течением времени, приобретает силу природы. В частности, по преданию используются в богослужении и песнопения [128, с. 131].

Художественный канон певческого искусства не только ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ей банальных напевов, но и руководил творчеством певцов (распевщиков), регламентировал характер исполнения песнопений. Высокий художественный уровень, задаваемый канонem, и эталоны христианского церковного искусства содействовали творческому росту церковных музыкантов, которые в формах византийского канона создавали свои произведения непреходящей красоты и ценности.

Каноничность в отношении богослужебного пения проявлялась рядом требований:

- в церковно-богослужебную мелодию, которая распевает богослужебный текст, нельзя вносить никаких чужеродных элементов;
- использование богослужебных мелодий с текстами светских песен недопустимо, и, наоборот, нельзя богослужебный текст петь со светской мелодией;
- употребление богослужебных песнопений Устав Церкви ограничивает местом (храмом) и временем их прямого назначения (богослужением);
- богослужебное пение является объединяющим, соборным не только потому, что физически соединяет певцов или поющих в едином звучании их голосов, а потому что оно приносится Богу как словесная жертва хваления от лица всей

Церкви. Те же, кто молится молча, так же, как и поющие, приносят Богу словесную службу, совершая ее внутренне — умом и сердцем.

О таком негласном пении говорит св. Иоанн Златоуст: «Можно петь и без голоса, когда душа внутри издает звуки, потому что мы поем не для людей, но для Бога, который может слышать сердца и проникать в сокровенную глубину нашей души... Здесь требуется целомудренная душа, бодрый ум, сердце сокрушенное, помысел твердый, совесть чистая» [127, с. 153].

Богослужебная музыка восточнохристианской Церкви есть музыка *вокальная*. Некоторые отцы Церкви обосновывали запрещение инструментальной музыки в православном храме тем фактом, что такая музыка широко применялась язычниками в их культовых церемониях. Так, сравнивая христианские богослужения с языческим культом, сочетавшим пение с инструментальным сопровождением, Климент Александрийский указывал, что христиане в качестве инструмента пользуются для прославления Бога единственно мирным словом (логосом), а не трубой, тимпаном или флейтой, которые использовали военные в хоровых плясках, возбуждая чувственность [41, с. 182—183]. Древние богословы объясняют, что христиане славят Бога не безжизненными, бездушными инструментами (например, псалтирью, которая применялась иудеями в Иерусалимском храме), но благороднейшим естественным инструментом — человеческим голосом.

Апологеты Церкви аллегорически осмысливают призыв славить Бога с помощью музыкальных инструментов: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных...» [24, Пс. 150]. Так, Климент Александрийский, толкуя эти строки псалма, пишет, что человек анатомически устроен как мирный музыкальный инструмент, а все прочие инструменты, если рассудить, окажутся воинственными [41, с. 183].

Такое понимание человека как совершенного инструмента сформировало представление о церковной музыке как музыке

исключительно вокальной, музыке без инструментального сопровождения. Следовательно, раннехристианская эстетика воспринимала вокальную музыку как искусство более возвышенное, соответствующее чистому созерцанию Божественного.

Русские исследователи богослужебного пения Православной Церкви протоиерей Дмитрий Разумовский и священник Василий Металлов искали причины запрещения инструментальной музыки в храме при богослужениях в аскетических стремлениях, которые ярко выражены в Православной Церкви. Отец Павел Флоренский считал, что звуки инструментальной музыки не вяжутся с духом православных богослужений, с замкнутым единством стиля богослужения, если даже рассматривать его как простое явление искусства или синтеза искусств. Выдающийся религиозный мыслитель XX в. пишет: «... звуки инструментальной музыки, даже звуки органа как таковые, то есть независимо от композиции музыкального произведения, непереносимы в православном богослужении. Эти звуки слишком далеки от четкости, от “разумности”, от словесности, от умного богослужения Православной Церкви, чтобы послужить материей ее звуковому искусству. Разве непосредственно не ощущается звук органа слишком сочным, слишком тягучим, слишком чуждым прозрачности и кристалличности, слишком связанным с непросветленной подосновой человеческой усии (сущности), в данном ее состоянии, в ее натуральности, чтобы быть использованным в храмах православных?» [284, с. 266—267].

Размышления о. Павла Флоренского о материальной стороне различных видов церковного искусства приводят к заключению, что причины недопущения инструментальной музыки в православном храме связаны с самой природой богослужения. Известный представитель литургического музыковедения И. А. Гарднер указывает на природу богослужения и его оформление в Церкви как на основную причину запрещения инструментальной музыки в православном богослужении.

Православное богослужение «словесно», — пишет И. А. Гарднер, состоит почти только из слова в различных его вариантах: молитва, славословие, проповедь, поучение и т. д. Спетое

слово придает музыке определенный смысл, выражая конкретные, логически сформулированные идеи. В Православной Церкви все богослужения поются¹. Некоторые части служб не поются, а читаются нараспев, то есть псалмодируются, исполняются музыкально. Следовательно, слово на богослужении появляется в различном звуковом оформлении. А поскольку лишь человеческим голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках, создать осмысленную мелодию, голос и есть самый совершенный музыкальный инструмент [56, т. 1, с. 58—59].

Благодаря природе человеческого голоса, который может своим тембром и пластичностью выражать самые различные чувства, особенно в соединении с текстом, вокальное исполнение богослужебных песнопений способно производить на слушателей глубокое и неотразимое впечатление. Блаженный Августин, вспоминая слезы, которые возникали у него под звуки церковного пения в начале рождения его веры, признавал, что его трогало и само пение, и то, о чем поется [1, с. 296—297].

Работа гимнографа, как и работа зодчего, иконописца, предъявляла высокие моральные требования к человеку, так как она почиталась священной и ценилась чрезвычайно высоко. Духовный облик создателей песнопений, храмов, икон должен был соответствовать тому высокому делу, которому они служили². Большинство выдающихся византийских гимнографов причислены к лику святых: свв. Роман Сладкопевец, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин, Андрей Критский, Косьма Маюмский, Василий Великий, Ефрем (Евфрем) Сирий и др.

В Православной Церкви, во всех ее национальных частях, суть богослужебного пения одинакова: это *поемое* или возгла-

¹ Не имеет значения, поет за богослужением один священнослужитель, или образцовый хор, или поют все присутствующие на богослужении.

² В 43-м постановлении Стоглавого Собора говорится: «Подобает быти... смиренну, кротку, благоговейну, непразднословцу, несварливу, независтливу, непьяницы, неграбежнику, неубийцы, наипаче же хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением...» [36, 180].

шаемое слово, которое выступает в качестве формообразующего принципа. Богослужбное пение как форма богослужения является действенным средством усвоения основ вероучения и православного жизнепонимания. Виды исполнения, музыкальная форма и система осмогласия в разных национально-поместных частях Церкви могут быть различны. Они зависят от исторических условий, местных обычаев и влияний, многолетних певческих привычек народа, среди которого развивалось богослужбное пение данной части Церкви. Это выявляется в разнообразии музыкальных форм и тональных построений, которые самым тесным образом связаны с языком, а также с преобладающим видом коллективного исполнения. В каждой национальной части Церкви музыкальный элемент изменяется, следуя орфоэпическим особенностям данного языка, его естественному ритму. Региональные изменения могут идти так далеко, что мелодия, заимствованная у другого народа или даже у другой этнической или этнографической группы одного и того же народа, под влиянием местного способа артикуляции неизбежно изменится. Способ подачи звука, механика певческой артикуляции в данном языке — всегда важные факторы осмысления конкретного музыкально-певческого материала. Многообразие форм удерживается почти две тысячи лет, хотя все части Православной Церкви опираются на те же тексты, что и мать-Церковь (Церковь Византийская), лишь в переводе на различные языки.

Важнейшее положение теории и эстетики византийской музыкальной культуры — идея богоданности и богодухновенности церковного искусства. Моменты дарования свыше, Божественного откровения запечатлены на древних иконах, в многочисленных евангельских миниатюрах, в устных преданиях о прославленных певцах Церкви¹. Идея совместного служения Богу и пения Ему рода человеческого и мира ангельского выражена в иконе «Покрова Пресвятой Богородицы» из Феррапонтова монастыря работы Дионисия, в тексте кондака «Покрову Богородицы», в тайной литургической молитве священника о сослужении ангельских сил и людей.

¹ Например, о св. Романе Сладкопевце.

Христоцентричное сознание апологетов и богословов первых веков христианства применяло к богослужебному музыкально-певческому искусству совершенно иные критерии, чем к небогослужебной музыке. Эти критерии выражали как рациональное, так и эмоциональное начало. Важнейший тезис христианской эстетики заключает в себе представление о том, что *литургическое пение — не самостоятельное искусство, а зависит от богослужения и обусловлено его смыслом.* Следовательно, музыкальное оформление богослужения должно служить более динамичному его сопереживанию. Текст песнопений, который содержит в себе глубокие религиозные мысли, должен быть подан музыкой в таком эмоциональном ракурсе, чтобы они запечатлелись в сознании верующих. Литургический текст должен быть музыкально оформлен простыми средствами, которые бы не затрудняли, а помогали воспринимать слово. И если даже не учитывать многовековую связь инструментальной музыки с языческими культурами, то и тогда очевидно стремление раннехристианской эстетики к вокальному началу в музыкальном оформлении Литургии. Вокальное исполнение, передавая сокровенные чувства поющего, вызывает ответную эмоциональную реакцию слушающих; к тому же голос является универсальным музыкальным инструментом, которым пользоваться можно всегда. Вместе с тем в Литургию проникала и «чистая музыка» — юбилейная, способная передать то, что невозможно выразить словами. Такое явление не умаляло приоритет богослужебного текста, а сообщало сильнейшие импульсы не столько разуму, сколько сердцу и душе, создавало мистическое настроение, что увеличивало эмоциональное воздействие Литургии.

Христианский храм был «небом на земле» для человека, который, войдя в него, погружался в особый мир. Этому способствовали архитектура, условия особой акустики, музыка и живопись. Человек слышал слова молитв, слова Священного Писания. Все, что окружало его в храме, было исполнено сокровенным духом. Богослужение проходило в строгой последовательности, упорядоченности. Все было подчинено одной идее и, сливаясь в гармоническом единстве, возносило человеческий дух в горние высоты.

Летописец в «Повести временных лет», объясняя выбор князем Владимиром новой православной веры, передает слова русских послов: «И не знали на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми...» [225, с. 274]. Так восторженно описывает летописец впечатление послов от поэтического богатства и невыразимой силы действия византийского богослужения.

§ 2

Богослужбное пение Византийской Церкви

В IV в., когда император Константин издал вердикт о веротерпимости и легализации христианства, его страна называлась Восточной Римской империей¹. Восточная Римская империя получила название Византия (от Византия, древнегреческого портового города, расположенного на берегу Босфорского залива). Так называть эту страну стали римляне, в литературе это название закрепилось только в XIX в.; сами же византийцы именовали себя «ромеями».

В состав Византии в ранний период христианства входили страны Балканского полуострова, Малой Азии и северной Африки. И как же разнообразно было богослужбное пение в храмах христианской Византии! Каждый народ, населявший огромную страну и составлявший Византийскую Церковь, внес в музыкальное оформление богослужения свойственные этому народу музыкальное мышление и язык, своеобразные музыкальные системы, интонации, вкусы и привычки.

Так, например, в монастыре Св. Макария в египетской Нитрийской пустыне богослужбное пение с древнейших времен сопровождалось ударными инструментами (с европейской точ-

¹Западная часть Римской империи к тому времени уже склонилась под властью варваров.

ки зрения самыми примитивными). Этот обычай сохранился до настоящего времени несмотря на жесткую обусловленность культовых ритуалов.

Жизнь последователей христианской Церкви выражалась в различных формах религиозного быта, унаследованных от иудейства и наполняемых христианским смыслом. Некоторые формы христианской жизни представляли собой оригинальное творчество, в некоторых же случаях можно видеть аналогию и с эллинистической религиозной обрядностью.

Известно, что даже в суровые годы гонений христиане во время своих богослужений пели. Пели в подражание Христу [24, Мф. 26:30]; пели, следуя наставлениям апостола Павла: «научайте и вразумляйте друг друга псалмами, славословием и духовными песнями» [24, Кол. 3:16]; пели в подражание ангелам [24, Лк. 2:13—14].

Музыка христианского храма стала символом Духа. Мелодия христианских песнопений рождалась словом.

Историю византийского песнетворчества архимандрит Киприан (Керн) разделил на три периода:

1. Подготовительный период — до V в.
2. Период расцвета церковной поэзии — V—VII вв.
3. Период преобладания канонов — с VIII в. до падения Византийской империи [146, с. 63].

В первый период от начала формирования христианского богослужения до V в. практика отдельных церквей знала разные мелодические традиции. В этот ранний период гимнотворчества исключительное место в литургическом обиходе занимал библейский песенный репертуар, особенно псалмы. Употребление псалмов на богослужении возникло в подражание египетским и сирийским монахам, жившим в пустынях. Монахи и монахини использовали Псалтирь для углубления в созерцательную молитву. Причем распевали псалмы подряд, не выбирая, начиная с первого и заканчивая сто пятидесятым. Псалмы пел солист очень медленно и очень громко, довольно монотонно. Остальные монахи сидели, слушали и погружались в особое состояние созерцательной молитвы. Такое исполнение псалмов на богослужении входило в пустынный Устав, который не предусматривал никаких cere-

мональных действий. С IV в. Псалтирь стали использовать в городских кафедральных соборах, псалмы пелись выборочно. В городских храмах не было возможности для индивидуального созерцания во время молитвы, поэтому требования к оформлению богослужения в таких храмах были особые: обязательным стало возжжение свечей, каждение ладаном, большое внимание уделялось присутствию всей общины на богослужении.

В ранней византийской Церкви на богослужении пели также новые гимны и песнопения, составленные первыми христианами. Их песнетворчество носило импровизационный характер, было простым и безыскусным, так как первые христиане были, в основном, люди простые. Эти песнопения не были записаны, их передавали из уст в уста. Этот факт не удивителен, если вспомнить, что первые христиане жили с харизматическим настроением, в пророческой экзальтации и вдохновении, в постоянном ожидании второго пришествия Христа [24, Деян. 1:14, 2:43].

В этот период в Византии прославился своими стихирами и гимнами прп. Ефрем Сирий (IV в.). Его гимны стали частью сирийских Литургий и поются на богослужении в Сирийской Церкви до настоящего времени. Песнопения св. Ефрема переводились, включались в богослужебные книги, стали образцами для подражания в греческой, армянской, коптской, арабской, эфиопской гимнографиях. Его творчество вдохновило св. Романа Сладкопевца. А великопостная покаянная молитва «Господи и Владыко живота моего» и сегодня звучит под сводами храмов Православной Церкви [282, с. 83—91].

Большое значение в формировании христианского богослужения и богослужебной певческой традиции в первый период песнетворчества имели богослужебные процессии. Моления и процессии были обычной реакцией на различные опасности, такие как стихийные бедствия или ереси (которых, несомненно, было меньше, но представляли они не меньшую опасность). В случае землетрясения или извержения вулкана верующие выходили на улицы и молились о спасении. В известном предании о божественном происхождении песнопения «Трисвятое» рассказывается о молитве на одной из площадей

Константинополя во время землетрясения 25 сентября 437 г.¹ Через год после избавления от опасности дарованную милость Божию отмечало тоже богослужебное шествие.

Богослужебные процессии оказались и действенным способом борьбы с ересями. Ариане, например, каждую неделю проводили в Константинополе молитвенные шествия, во время которых пели антифонно песни, составленные в соответствии с арианским Символом веры. Святой Иоанн Златоуст, епископ² константинопольский, был озабочен тем, что «... как бы кто-нибудь из более наивных и доверчивых верующих не был отвлечен от Церкви подобными песнопениями, организовал своих людей на противостояние арианам. Они также должны были посвятить себя ночным песнопениям, дабы ослабить влияние ариан и укрепить веру своих прихожан», — писал Сократ Схоластик [267, с. 36—37]. Народ принял это нововведение с воодушевлением. Роберт Тафт, описывая шествия, организованные св. Иоанном Златоустом, отмечал: «Во время шествий они несли серебряные кресты с укрепленными на них зажженными свечами, спроектированные самим святым и оплаченные императрицей Евдокией (400—404). Свет факелов подобных процессий обращал Мраморное море, как и было задумано Златоустом, в огненный поток» [267, с. 37].

Верующим пришлось по душе такие процессии-богослужения, поэтому они продолжались и после того, как император положил конец арианским шествиям.

Во второй период развития византийского песнетворчества богослужебный обряд приобретает свои характерные черты. Энергично формируются две традиции — соборная и монастырская. Соборная традиция преобладала, что объяснимо. Она транслировала и развивала богослужебные традиции и «песенное последование» Великой церкви — собора Св. Софии Премудрости Божией в Константинополе. Храм Св. Софии

¹Один из мальчиков, присутствовавший на этом богослужении, был поднят порывом ветра в небо. Когда через некоторое время он был тоже порывом ветра спущен на землю, то рассказал, что видел на небе ангелов, которые пели «Святы́й Боже, Святы́й Крепкий, Святы́й Безсмертный». Присутствовавшие стали повторять эту молитву за отроком, прибавляя: «Помилуй нас».

²С 398 года.

построил император Юстиниан I (527—565), при котором богослужение приобрело особый ритуальный блеск и, в результате христологических споров, теологическую ясность [267, с. 32]. Пышные богослужения, величественные процессии, в которых участвовали император и его придворные, со строгим соблюдением ритуальных церемоний, установленных для каждой остановки на протяжении пути, производили огромное впечатление и вызывали благоговение¹. Участие императора придавало богослужению особый «имперский» характер.

С течением времени утверждались новые церковные праздники, в богослужение вводились новые песнопения: «Символ веры» (511), «Трисвятое» (ок. 438—439), «Единородный Сыне» (535—546) и «Иже херувимы» (573—574) [там же].

Продолжалось столь любимое в первые века христианских богослужений пение псалмов. С псалмами пелись многие привычные для нас песнопения. Например, «Трисвятое» из Божественной литургии. Схема исполнения песнопения была такова: диакон или священник пел «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный², помилуй нас», вслед за ним пели эту молитву прихожане, точно повторяя мелодию за солистом. Затем domestик распевал первый стих из определенного псалма, а люди пели снова «Святой Безсмертный, помилуй нас»; потом domestик пел второй стих псалма, люди снова повторяли, распевая: «Святой Безсмертный, помилуй нас» и т. д. Стихов в псалме могло быть очень много. После последнего стиха domestик пел: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь» — как предполагаемый стих из псалма, на который люди все также отвечали: «Святой Безсмертный, помилуй нас». И в заключение все вместе — domestик и люди — пели: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный, помилуй нас».

По такой же схеме пелись Предначинательный псалом на Вечерне, а также «Херувимская песнь», Запричастный (Ки-

¹ Араб Харун-ибн-Яхья описывал в конце IX в. императорское шествие из дворца в церковь, в котором участвовало более 55 тысяч придворных [267, с. 43].

² Текст песнопения «Трисвятое» дан в традиционной церковнославянской орфографии.

нонник). На Запричастном пели целый псалом, а тот стих, который мы слышим сегодня в этой части Литургии, был припевом к стихам исполняемого псалма.

Во второй половине V в. молитвословия почти всех праздников распел св. Роман Песнопевец, или Роман Сладкопевец. Он явился новатором в области поэтической богослужебной певческой метро-ритмики, его творчество оказало большое влияние на гимнографов следующих поколений, создававших песнопения в жанре кондака. Кондак праздника Рождество Христово св. Романа Сладкопевца стал одним из любимых песнопений в Православной Церкви [226, с. 493].

В качестве гимнографов и песнотворцев проявили себя в этот период многие византийские императоры: Юстиниан I, Лев Премудрый, Константин Багрянородный и др¹. Песнетворчеством занимались также представители высшей духовной власти: патриархи Софроний, Герман, Мефодий, Фотий; епископы и священники свв. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Амвросий Медиоланский, которые не только устанавливали в своих церквях службы с обязательным пением песнопений, но и лично организовывали хоры². Византийский писатель Псевдо-Дамаскин свидетельствует, что архиепископ Антиохии Флавиан (вторая половина V в.) «ради стройной вечно прекрасной мелодии» ввел антифонное пение [66, с. 487].

В IV—VII вв. в храмах появляются специально подготовленные и обученные певцы-профессионалы — доместики и магистры. В богослужебном пении возникают новые мелодические

¹Эта традиция «царского пения» нашла продолжение в Древней Руси. Блестящим примером тому служит певческая деятельность и творчество Иоанна IV Грозного. Любили петь на клиросе и русские цари Федор Иоаннович, Алексей Михайлович, Петр I, княжна полоцкая Предслава (в монашестве св. Евфросиния).

²Их примеру следовали в древнебелорусских княжествах, в Великом княжестве Литовском, в Беларуси с XIX в. по настоящее время. Например, митрополит Григорий Цамблак (XV в.), архиепископ Пинский Александр Иноземцев (XIX в.), игумен Никон (Воробьев) (30-е гг. XX в.), митрополит Минский и Слуцкий Филарет, архиепископ Брестский Константин (последняя четверть XX в.) и др.

формы, новые жанры — стихиры, тропари, кондаки, светильны, седальны, исполнение которых требовало профессиональной подготовки [282, с. 140—141].

В целом, византийскому церковному пению этого периода не была свойственна изобразительность: мелодия служила выразительности произносимого текста. Мелодические свойства византийского богослужебного обряда сохранялись и в богослужениях с участием императора, так называемых «имперских богослужениях», о чем уже говорилось.

В VII в. в Византийской Церкви наблюдается постепенный упадок богослужебной культуры, что сдержало и развитие богослужебной гимнографии. Это стало следствием смутного времени в истории Византии. Чума, засухи, землетрясения опустошили города империи. Попытки императора Юстиниана II (685—695) вернуть западные территории, завоеванные германскими племенами, истощили экономику и открыли персам и арабам возможность завоеваний на востоке. К исламскому миру отошли крупнейшие центры империи — Александрия, Антиохия и Иерусалим, в патриархатах которых монофизитское движение отступало от Православной Церкви. Утрата Византийской империей вследствие исламских завоеваний Сирии, Палестины и Египта, славянские погромы на Балканском полуострове¹, волнения в столице ослабили религиозность византийского общества. В империи, живущей в постоянном напряжении из-за внешних опасностей и внутренних бедствий, гаснет интерес к религиозной жизни, искание подвига, влечение к аскезе и монашеству. Вселенский Трулльский Собор 680—681 г. отмечал не только религиозный, но и глубокий нравственный кризис, оживление языческого культа, еще уцелевшего в жизненном обиходе и обычаях народа [278].

В 726—843 гг. Православная Церковь пережила самый страшный внутренний кризис во всей своей истории — иконоборчество [267, с. 50]. В 726 г. император Лев Исавр издал Указ против почитания икон. Только в 843 г., после почти столетия ожесточенных споров и даже борьбы, иконопочитание было восстановлено и утверждено в Церкви при царице Феодоре.

¹Славянские племена осели на Балканах ок. 580 г.

Впервые 11 марта 843 г. состоялось празднование праздника Торжество Православия [226, с. 457—458, 463].

На это время приходятся литургические реформы. Обряд Великой церкви¹ был модифицирован, что было вызвано общим снижением жизненного уровня в обществе. В столичных церквях в состав богослужения продолжали входить обычные ритуальные шествия, хотя, без сомнения, лишённые той роскоши, которая характеризовала богослужения периода формирования и расцвета византийского обряда. В храмах других городов богослужения совершались в упрощённом варианте. А вот монастыри патриархата, которые упорно сопротивлялись иконоборчеству, имели собственные богослужения, вовсе лишённые и блеска, и пышности [267, с. 71].

Вследствие реформы укоренялся новый предметно-изобразительный вид богослужения, на строй монашеской жизни все большее влияние стал оказывать общежительный Устав Студийского монастыря², созданный св. Феодором Студитом³ [192, с. 25].

Глава студийской реформы св. Феодор для победы над иконоборчеством и осуществления монастырской реформы приглашает в Студийский монастырь монахов из монастыря Св. Саввы в иудейской пустыне. Переселение монахов-савваитов, их литургическая деятельность стали судьбоносными в истории византийского церковного обряда и литургической певческой традиции.

Создавая новый тип богослужения, монахи Студийского монастыря соединили службу монастыря Св. Саввы с Песенным последованием Великой церкви (соборным богослужением).

¹Великой церковью называли храм Святой Софии Премудрости Божией в Константинополе.

²Студийский устав перешел во многие монастыри на Афоне, в южной Италии и в Древней Руси. На Руси Студийский устав впервые введен в Киево-Печерском монастыре прп. Феодосием Печерским [277, с. 65].

³Феодор Студит — подвижник и начальник Студийского монастыря (798 г.); много страдал от иконоборцев, умер в 826 г. Кроме Устава Студийского монастыря он является автором «Песен церковных» (Постной триоди), а также «Слов», «Оглашений», «Извещений» [282, с. 251—253].

Сдержанным молитвам палестинских пустынников студийский синтез придал ритуальную торжественность, а пению отводилась большая роль, чем псалмодированию Псалтири. Постепенно в византийской богослужебной культуре доминирующим становится монастырский обряд, а монастырская певческая традиция — преобладающей [267, с. 62—75].

В IX в. византийская религиозность переживала новый подъем, расцвет богослужебной культуры, к чему и была причастна творческая деятельность палестинских монахов.

Важным событием в богослужебно-певческой культуре стало появление гимнографических циклов. Разбросанные по разным собраниям стихиры, каноны, тропари, кондаки, седальны были кодифицированы и систематизированы. Так возникли Октоих (VIII в.) для воскресного цикла, Триодь, получившая название «Цветная» (X в.), для предпасхального и послепасхального циклов и Минея (X в.) для праздничных циклов [267, с. 74].

В процессе объединения нового гимнографического материала в циклы возникла необходимость упорядочить их взаимодействие. Ведь если воскресная служба совершается по Октоиху и в этот же день празднуется память, например, св. Николая (служба которому совершается по Минее), то необходимо единообразно соединить гимнографию воскресного дня с гимнографией, посвященной св. Николаю. Так появился новый тип монастырской книги — Типикон, который упорядочивал взаимодействие разных циклов. Первый Типикон был составлен игуменом Студийского монастыря, затем Алексием, патриархом Константинопольским (1025—1043)¹ [146, с. 133].

Одновременно с организацией текстов песнопений в циклы шли поиски путей приведения существующих песнопений в единую мелодическую систему. Такой мелодической системой стал принцип пения на гласы, или система осмогласия, которая уже к VII в. активно использовалась на Востоке, но не была еще обязательной для всей Церкви. Окончательно

¹Именно этот Типикон в XI в. св. Феодосий Печерский перевел на славянский (старославянский) язык и ввел как Устав Киево-Печерской Лавры.

сформулировал принцип осмогласия, превратил его в стройную и совершенную систему прп. Иоанн Дамаскин (VIII в.) — богослов. Он же создатель Октоиха — певческого сборника, а также огромного количества песнопений [282, с. 214—215].

Октоих, в котором содержались службы воскресных дней, не был результатом сугубо личного индивидуального творчества прп. Иоанна Дамаскина. Это — пример соборного, коллективного творения многих поколений, народов и даже целых культур, которые прп. Иоанн собрал и свел в единый универсальный образец пения всей Православной Церкви.

Октоих — одна из основных богослужебно-певческих книг, которая использовалась Православными Церквями: Византийской, Антиохийской, Иерусалимской, Александрийской, Болгарской, Моравской, Русской. Октоих, созданный прп. Иоанном Дамаскиным, сохранился до нашего времени в неизменном виде и являет собой образец не только византийского поэтического и мелодического творчества, но и сирийской (Антиохия), египетской, ливанской (Александрия), еврейской (Иерусалим) и прочих богослужебных певческих культур.

Как свидетельствует история церковного песнетворчества, в VIII—XI вв. завершается формирование новой гимнографической формы — канона. Создание нового жанра, новой формы — длительный процесс, в котором участвуют многие поколения авторов, имена которых в большинстве случаев в истории не остаются. Известный литургист профессор архимандрит Киприан (Керн) пишет, что первые воскресные каноны Октоиха принадлежат св. Иоанну Дамаскину, Крестовоскресные каноны — более позднего происхождения¹. Богородичные воскресные каноны не известны студийским и евергетидским типикам, они слагаются в период действия Иерусалимского Устава [146, с. 46].

Канон — это поэма, состоящая из ветхозаветных гимнов и новозаветных песнопений. Канон как жанр, тип гимнографического творчества быстро стал популярным в византийской культуре. Составители канонов охотно подражали более

¹ В Уставах XIII в. они уже упоминаются.

ранним образцам. Канон стремительно вытеснил не менее популярный некогда кондак¹.

И в настоящее время канон в богослужении Православной Церкви играет важную роль, он занимает центральное место в ежедневном богослужении, которое называется Утреня.

Исследователь византийской нотации монахиня Ольга (Володина) отмечает, что византийские музыкальные знаки происходят от декламационных знаков (экфонетическая нотация), которые использовались в церковной практике с IV в. [216, с. 58]. В. Металлов относит появление византийской невменной нотации к VIII в. [192, с. 58], м. Ольга (Володина), ссылаясь на фундаментальное исследование византийской нотации Тильярда — к IX в. [216, с. 58—59].

Раннюю нотацию можно уподобить стенограмме: певец, знавший наизусть мелодию того или иного песнопения, глядя на записи, мог вспомнить ее звучание. Каждый знак (невма²) ранневизантийской нотации мог обозначать несколько звуков. Невмы просто напоминали певцу о повышении или понижении мелодической линии. Мелодии же учили устным образом, на слух.

К X в. Византийская Церковь имела высокоразвитую музыкально-певческую культуру, основанную на учении свв. Отцов Церкви. Были распеты практически все праздничные богослужения. Сложились многообразные жанры богослужебных песнопений и виды их исполнения. Культивировались силлабический³, невматический⁴ и мелизматический⁵ стили.

¹Кондак в древности представлял собой форму многочастного песнопения, являясь, по сути, богословской поэмой. Подробно о классической форме богослужебных песнопений, их истории можно прочесть в книге архимандрита Киприана (Керн) «Литургика: Гимнография и зортология» [146].

²У греков этот термин обозначал знак, которым записаны напевы.

³На один слог текста приходится один звук мелодии.

⁴На один слог текста приходится от двух до пяти звуков мелодии.

⁵Каждый слог текста распевается (вокализируется) развитым напевом, а певец должен показать все свое искусство.

Богослужение приняло свой современный вид. К этому времени в Константинополе насчитывалось 268 церквей и 121 монастырь, где ежедневно совершались великолепные богослужения [278]. На одном из богослужений в константинопольском храме Святой Софии Премудрости Божией побывали русские послы, которые по приказу киевского князя Владимира посещали богослужения разных поместных Церквей. Их знаменитый рассказ о византийском богослужении: «И не знали на небе или на земле мы...»¹, — стал решающим для князя Владимира в выборе веры для подданных своего государства.

В XII в. в византийской певческой культуре произошла реформа нотации [192, с. 58]. Теперь каждая невма обозначала отдельную ноту. Таким образом, певец, который никогда не слышал мелодии песнопения, мог спеть ее по записи. В начале песнопения обозначался глас и указывался звук исона². Обозначался и темп, в котором песнопение должно исполняться. Эта форма записи наряду с позитивными, имела и негативные стороны. Негативной стороной было то, что церковный певец превращался в профессионала. До XII в. церковная музыка была народной, простой, импровизационной. Нотация же подобного рода была слишком техничной для простых верующих.

В храмах появляется специальный класс — клир, певцы-профессионалы [192, с. 34]. Они отделялись от прихожан — стояли сзади на специальном возвышении. Доместик (или протопсалт) общался с певчими при помощи особой жестикуляции — хирономии (хейрономии). У каждого руководителя хора была своя особая система хирономических знаков, связанная с творческой индивидуальностью, с профессиональными традициями в данном хоре и т. д. Он вычерчивал в воздухе изображение знаков, которые давали информацию о характере исполнения каждой фразы, о темпе и динамике звучания. Некоторые хирономические знаки встречаются в нотирован-

¹См. «Повесть временных лет» [225].

²Постоянный звук, своеобразный «органный пункт», который настраивает и поддерживает певца, поющего основную мелодию.

ных византийских рукописях. Кроме того, в начале нотных рукописей помещались протеоории — краткие руководства, содержащие основы нотации, важнейшие правила пения, сведения о ладотональной системе Октоиха и упражнения для сольфеджирования [66, с. 325—334].

Со второй половины XIII в. в византийской певческой культуре начал все больше использоваться калофонический стиль пения. Зародился этот стиль как праздничный, величественный («калофонический» означает «прекраснозвучный») и надолго сохранился в греческой церковной музыке, постоянно развиваясь. На смену редким и коротким распевам отдельных слогов текста пришла новая, противоположная тенденция. В распеваемом тексте стали практиковаться бесчисленные повторения отдельных фраз, слов и даже слогов, рассечение слов ничего не обозначающими сами по себе слогами. В калофоническом стиле пения стали использовать кратиматы — особые мелодические построения, которые основывались на распеве однотипных слогов — те-ре, те-ре-ре и др. Кратиматы не имели прямого отношения к смыслу богослужения, а вводились в его состав только с музыкально-эстетической целью.

В современном богослужебном пении Греческой Церкви используются все упомянутые стили пения.

Имена церковных певцов-композиторов — мелургов и мелопиев — стали появляться в рукописях только с XIII в., с распространением калофонического стиля [66, с. 403, 378, 697]. В древней Церкви собственно музыка, пение — звучащий голос понимались как вспомогательный элемент в «расцвечивании» богослужебного текста. Музыка (мелодия) и ее авторы выполняли подчиненную роль. Главенствующее место в творческом процессе занимал гимнограф, автор текста. Он сам подбирал мелодию или использовал известные напевы. Творчество же музыканта — доместика и протопсалта приравнивалось к труду ремесленника. Поэтому в нотных рукописях мы находим только имена гимнографов. Из церковного предания мы знаем, какими замечательными мелургами были свв. Роман Сладкопевец и Иоанн Дамаскин.

В калофоническом стиле пения текст дает музыканту творческий импульс для воплощения поэтического замысла

средствами чисто музыкальными. Теперь талантливая музыка определяла развитие содержание текста, а песнопения превратились в свободную музыкальную импровизацию, воплощающую идеи и образы, заложенные в тексте. Главным творцом песнопений стал музыкант, создатель музыки¹, и в нотированных рукописях появляются имена выдающихся мелургов. Святые Роман Сладкопевец, Иоанн Дамаскин, Иоанн Кукузель, Коронин звуками своего пения пленяли и услаждали души, вознося их к горнему, Божественному миру. Древние певцы, как и гимнографы, исходили из богословского учения о человеке, понимали глубинную согласованность между музыкальными звуками и способностью человека к их восприятию, соблюдали гармоническое единство в песнопении и текста, и мелодики. Они стремились к тому, чтобы богослужебные песнопения были выражением гармонии христианской души и проникались в своем исполнении чувством богобоязненности и благочестия. [66, с. 487]².

¹Музыкант в Византии не обозначался термином «композитор»; мы следуем этой традиции.

²Изучение византийской богослужебной певческой культуры связано с познанием византийских музыкальных систем и гласового пения, индивидуальной и коллективной техники богослужебного чтения и экфонесиса, истории жанров богослужебных песнопений и искусства хирономии.

Глава II

ЗАПАДНОРУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ БОГОСЛУЖЕБНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА XI – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.

§ 1

Периодизация развития богослужебной певческой культуры Белорусской Православной Церкви

Богослужебная певческая культура современной Белорусской Православной Церкви развивалась в синтезе с другими видами православной богослужебной художественной культуры в условиях политических реалий государств, в рамках которых существовала западнорусская Православная Церковь.

Богослужебная певческая культура Белорусской Православной Церкви складывалась в течение более чем тысячи лет; в ее истории выявляются два периода.

Первый период — X в. — 1830-е гг. — пребывание русской Православной Церкви в юрисдикции Константинопольского патриархата — формирование самобытной западнорусской православной певческой культуры на основе христианской богослужебной культуры восточного (византийского) образца. В этом периоде можно выделить следующие стадии:

Первая стадия — 992 г. — 1730-е гг. — господство одноголосного стиля пения, монодийного музыкального мышления и безлинейной нотации.

Эту стадию можно представить в виде двух этапов развития:

— первый этап — X—XIV вв. — ассимиляция византийской богослужбной певческой культуры, начало христианского богослужения в западнорусских храмах, распространение богослужбных книг на греческом и церковнославянском языках, усвоение восточными славянами византийской системы осмогласия и формирование на ее основе оригинального знаменного распева и знаменной нотации, появление западнорусской гимнографии;

— второй этап — XV—XVII вв. — формирование и закрепление местных вариантов знаменного распева, распространение демественного, путевого распева со своей системой нотации и строчного пения, а также локальная реформа богослужбно-певческого Устава, распространение линейной нотации и кантовой культуры (XVI в.), введение церковной Унии (1596 г.), массовое переселение белорусских мастеров церковного пения на Русь.

Вторая стадия — 1730—1830-е гг. — локализация и минимизация древней западнорусской православной культуры, модификация православного богослужбного певческого канона в условиях греко-католического обряда, функционирование православной богослужбной певческой культуры в простейших формах устной традиции, а также распространение партесного стиля пения и пятилинейной нотации.

Второй период — 1830-е гг. — по настоящее время — пребывание Православной Церкви на белорусских землях в юрисдикции Московского патриархата — формирование белорусской православной певческой культуры посредством унификации белорусского (западнорусского) православного богослужбного пения с российским.

Второй период был также стадийным.

Первая стадия — 1830-е гг. — 1918 / 1939 гг. — упразднение униатства, вытеснение униатского образа богослужения и соответствующего богослужбного пения, восстановление

богослужебно-певческого единообразия Православной Церкви, внедрение в богослужебный певческий обиход напевов и авторских хоровых композиций на канонические тексты, одобренных цензурой Санкт-Петербургской императорской Придворной певческой капеллы, а также культивирование местных обиходных распевов.

Вторая стадия — 1918 на территории западной Белоруссии с 1939 гг. — конец 1980-х гг. — латентное развитие богослужебной певческой культуры Православной Церкви.

В этой стадии четыре этапа развития:

— первый этап — 1918 / 1939—1941 гг. — период богоборчества в СССР, тайное бытование православной певческой культуры в вербальной форме;

— второй этап — 1941— начало 1950-х гг. — открытие оккупационными властями православных храмов (1941—1943 гг.), восстановление вокальной формы православной певческой культуры;

— третий этап — 1950-е — 1980-е гг. — репрессии в СССР по отношению к верующим, маргинальный статус православной певческой культуры, бытование различных певческих стилей в богослужебном обиходе;

— новый четвертый этап — 1989 г. — по настоящее время — активизация белорусской православной певческой культуры, развитие новых ее форм, расширение православной певческой ойкумены: создание в крупных городских храмах профессиональных хоровых коллективов, возрождение интереса к древнему знаменному пению, использование различных традиций в музыкально-богослужебном обиходе, развитие литургического музыкального творчества белорусских композиторов.

Изучая белорусскую историю и культуру, особенно древнюю, исследователи неизбежно сталкиваются с проблемой терминологии. В нашей книге мы используем как новую терминологию, принятую в современном белорусском научном сообществе, называя древнебелорусской культуру Полоцкого княжества; так и терминологию, принятую в XX в. (Е. Ф. Карский), и называем древнюю богослужебную певческую культуру, которая развивалась на территории проживания современных белорусов, западнорусской.

Развитие богослужбной певческой культуры современной Белорусской Православной Церкви Московского патриархата генетически связано с развитием богослужбной певческой культуры Русской Православной Церкви. В одни времена русская, белорусская и украинская богослужбные певческие культуры представляли собой единое целое (например, в XII—XV вв. или во 2-й половине XIX в. — 1990-е гг.) при наличии региональных особенностей. В другие времена (например, в XV — первой трети XIX в., а также в конце XX — начале XXI в.) эти культуры, развиваясь в разных государственно-политических образованиях, сохраняли видимые различия. Поэтому православная певческая культура и Речи Посполитой, и нынешней независимой Беларуси требует пристального внимания и научного осмысления. Предпринятая нами попытка исследования белорусской православной богослужбной певческой культуры от древности до начала XXI в. является первой и, несомненно, не претендует на полноту и завершенность. Бесспорно также что обозначенные проблемы ожидают новых исследований.

§ 2

Музыкально-фонетические связи церковного и фольклорного пения в древнебелорусской культуре

В белорусской науке существует тенденция противопоставлять традиционную народную и церковную культуры. Они рассматриваются как противоположные в условиях двоеверия. Национальное массовое сознание белорусов видится с точки зрения совмещения двух вер — христианской и языческой. Концепция двоеверия возникла и развивалась на основе марксистско-ленинской идеологии и считалась в советское время единственно возможной.

Однако еще в XIX в. высказывалась мысль о цельности народных верований. Ф. И. Буслаев считал, что народ, верно

и глубоко поняв христианские истины, постоянно держался их в действительности. И, несмотря на господствующие предрассудки и суеверия, умел открыть величие человеческой души, которое проявлялось в благородном сострадании к людским бедам, к несчастью ближнего. Неоспоримым доказательством к этому тезису служит духовный Стих об убогом Лазаре, необычайно распространенный в народной среде [32, с. 342], в том числе и в древнебелорусской [13, с. 79].

Светлая «человечность отношений» в разных слоях общества, считал Г. П. Федотов, порождена синтезом родовых начал славянского быта с христианской культурой [280, с. 182].

Современная наука вновь вернулась к признанию того, что восточнославянские церковные и народные традиции существовали в неразрывном единстве, что это единство и является определяющим фактором национального менталитета, что, по словам Н. И. Толстого, «народное христианское мировоззрение... нельзя называть двоеверием, поскольку оно *цельно* (курсив наш — Л. Г.) и представляет собой единую систему верований» [269, с. 146].

Цельность и единство народного мировоззрения породили, в итоге, единство музыкально-стилистических особенностей церковного и народного пения. Бесспорно, народное искусство получило новый импульс для развития, что было обусловлено освоением восточными славянами византийской культуры¹. Постижение христианского учения, в первую очередь идеи единения человека с Богом, возвышало человека, открывало ему путь к спасению.

Освоение византийской культуры древними русичами было связано и с познанием этико-эстетической византийской богословской традиции, которая утверждала понимание пения как ангельского делания, способного преобразить душу человека [89, с. 24—34]. Несомненно, усвоение христианской эстетики, выраженной в песнопениях и визуальных художественных образцах², обогащало мировоззрение народных

¹В процессе христианизации.

²Концепция ангельского пения выражена в иконографии Рождества Христова и Покрова Пресвятой Богородицы.

певцов¹ и музыкальную стилистику исполняемого ими народного песенного материала.

Неразрывность музыкально-стилистического единства древнейшей фольклорной и церковной певческой культур подчеркивали ученые и музыканты конца XIX — начала XX в.: С. В. Смоленский, В. М. Металлов, Д. В. Аллеманов, А. В. Никольский, А. Д. Кастальский. Они настаивали на единстве принципов музыкального мышления в народной песне и богослужбной певческой культуре [89, с. 138—139]².

Чтобы определить музыкально-стилистические особенности древнерусского³ пения, необходимо, в первую очередь, обратиться к культовой певческой культуре, которая является культурой письменной традиции. Ведущий русский медиевист Н. С. Серегина убедительно доказала, что многообразные стили древнерусского церковного пения соотносились с разными видами древнерусской нотации — кондакарной, знаменной, путевой, демественной [250, с. 45]. Наиболее изучена традиция знаменного распева, представленная в рукописных певческих сборниках XII—XVII вв.

Знаменный распев возник вследствие внедрения византийской культуры в древнерусскую, делает вывод И. Е. Лозовая. Она показывает, что из-за отсутствия достоверных расшифровок древнейших образцов знаменного распева и куаленской нотации византийских песнопений степень зависимости древнерусского пения от византийского различные исследователи устанавливают по-разному [180, с. 26]. Например, В. Ф. Одоевский, В. В. Стасов, Ю. К. Арнольд, Н. М. Потулов, А. П. Ряжский, И. И. Вознесенский, Д. В. Разумовский,

¹Усвоение христианских догматов и христианской эстетики народными певцами происходило опосредованно, так как в древности пение за богослужением было прерогативой священно- и церковнослужителей.

²Эти деятели явились вдохновителями так называемого Нового направления русской музыкальной культуры, их творчество основывалось на признании единства народной музыкальной речи и культового древнерусского мелоса.

³В контексте настоящей работы понятия «древнерусский» и «древнебелорусский» являются синонимами.

А. В. Преображенский на рубеже XIX—XX вв. утверждали, что древнерусское и византийское певческое искусство подобны, но знаменный распев вторичен. С. В. Смоленский, В. М. Металлов, Д. В. Аллеманов, А. В. Никольский, А. Д. Кастальский, в свою очередь, считали, что древнерусский знаменный распев — явление национальное, самобытное и является продуктом творчества древнерусских распевщиков [89, с. 138]. Современные исследователи в большинстве своем придерживаются именно этой точки зрения и подтверждение своим взглядам находят при сравнительном анализе музыкально-лексических и музыкально-фонетических особенностей древнерусского народного музыкального языка.

По наблюдению Н. С. Серединой, древнерусская народная и церковная традиции оказываются близки тематически. В народном песенном творчестве звучал былинный эпос, в котором главными действующими лицами были народные заступники-богатыри, а также песни-сказания о прошлых исторических событиях. В церковной певческой традиции создавались песнопения, посвященные русским праздникам и русским святым — заступникам русской земли, молитвенникам о народе Киевской Руси [250, с. 47]. Таковы песнопения, посвященные святым страстотерпцам Борису и Глебу, преподобной Евфросинии Полоцкой и др.

О генетическом родстве фольклорного и церковного древнерусского творчества свидетельствуют не только их общие черты, но и постоянное взаимовлияние.

На тесное взаимодействие профессиональной церковной и белорусской народной певческой культуры указывают общие черты, выразительные средства, стили пения. Сравнивая характерные особенности древнего богослужебного церковного и белорусского народного пения, отметим следующие закономерности:

- *единство слова и напева* отмечают все исследователи древнерусской богослужебной певческой культуры. Это приоритетное качество, характерное для любой древней музыкальной культуры. В древнерусском церковном искусстве богослужебное пение есть форма богослужения. Богослужебный текст и смысл, содержащийся в нем, определяют характер напева

и звукообразования, метро-ритм, мелодику, ладовую принадлежность и стилистику каждого православного церковного песнопения. В богослужебных певческих текстах распевается только эмоционально, логически, грамматически законченная мысль [41, с. 172; 89, с. 9].

Белорусские исследователи-фольклористы В. И. Елатов, А. В. Володкович, С. И. Мытько утверждают, что в раннепесенном искусстве древних племен, расселявшихся на землях современной Беларуси, наблюдаются те же тенденции: синтез слова и напева [118, с. 20—21; 115, с. 45, 51; 117, с. 45; 205, с. 85; 50, с. 13]. В. И. Елатов подчеркивает, что появление и закрепление мелодии происходило только тогда, когда она соответствовала тексту, а музыкальная интонация определялась конкретным текстом [115, с. 45, 51; 117, с. 45]; что за меру стиха принимался отрезок речи, содержащий законченное эмоциональное, логическое и грамматическое высказывание [118, с. 38]; что тексты наиболее древних белорусских песен, по сути, являлись неритмизованной прозой, которая проста и не имеет повторов; музыкальная часть во многом — сопровождающая [180, с. 41, 44];

- глубинное родство народной и церковной певческой культуры наблюдается в области ладово-мелодической ее природы. Н. С. Серегина, И. Е. Лозовая отмечают многоопорность песнопений знаменного распева [180, с. 36—37]. Ладовая организация древнерусских церковных песнопений представляет собой двенадцатиступенный обиходный звукоряд, разъясняют Т. Ф. Владышевская, Н. С. Серегина [41, с. 178; 250, с. 49], и включает четыре согласия: простое, мрачное, светлое и трисветлое (по три звука в каждом). Использование ладов с греческими названиями — лидийский, миксолидийский, дорийский и фригийский — напоминает, с одной стороны, о том времени, когда в богослужебном пении слышалось сильное влияние восточной мелодики; с другой, — подтверждает уже высказанное мнение, что в былые времена у многих народов и племен обряды, их музыкальное сопровождение и даже музыкальные системы были похожи или идентичны.

И в народной песне использовались церковные лады: миксолидийский, дорийский, фригийский, а также гиполады, которые

определяли ладовый колорит, пишет В. И. Елатов [116, с. 91]. Белорусские фольклористы говорят о строгой диатоничности, узкообъемности, периодической смене устойчивых звуков [116, с. 77, 78; 13, с. 7]. Л. Ф. Костюковец указывает на использование в раннетрадиционном фольклоре ладов большой и малой терции, большой и малой терции с субквартой (те же согласия, что и в церковном обиходном звукоряде, или их сочетание) [139, с. 81]. Все эти качества ладовой принадлежности мы наблюдаем и в церковных песнопениях знаменного распева;

- *мелодика* древних богослужебных песнопений одноголосна, проста и безыскусна, самые древние песнопения имели речитативный характер, ключевые слова подчеркивались мелодически — констатируют Т. Ф. Владышевская, Л. Ф. Костюковец [41, с.185; 153, с. 25, 27—28].

Такие качества свойственны и мелодике ранних народных песен, которая речитативна, характеризуется отсутствием внутрислоговых распевов, в ней присутствуют стабильные интонационные обороты, а различные песенные жанры обладают особым интонационным строем — замечают З. Я. Можейко, В. И. Елатов, Л. Ф. Костюковец, С. И. Мытько, А. Д. Гуслева и Л. Ф. Шматсутдинова [198, с. 83; 116, с. 96, 89; 139, с. 85; 205, с. 30; 71, с. 126];

- принцип *попевочности* являлся основой музыкальной структуры богослужебных напевов. Основными принципами развития богослужебного напева были межпопевочная и внутривопевочная вариационность и распев. Н. С. Серегина подчеркивает, что «... формы распева ... вбирают в себя всю красоту и сложность мелодических форм национального певческого искусства...» [250, с. 52]. И. Е. Лозовая, отмечая многоопорность знаменной ладовой системы, находит это качество и в обрядовом фольклоре, с тем, однако, отличием, что в фольклоре система переменных опор действует на уровне целого, а в песнопениях знаменного распева — на уровне частного: попевки или строки [179, с. 37].

Л. Ф. Костюковец, С. И. Мытько, И. А. Богданец, Л. Ф. Шматсутдинова, В. И. Елатов, А. Д. Гуслева показали, что основу раннетрадиционных белорусских песен одного обряда составляли напевы, восходящие к единому формульному напеву [17, с. 7; 205, с. 30; 11, с. 63], а единицей мелодики (темы) выступал

законченный в структурном отношении оборот, то есть попеvка. Несмотря на оригинальность почти каждой раннетрадиционной мелодии, все они представляют комплекс основных мелодических оборотов — формульных попеvок, по-разному сочлененных между собою [116, с. 56, 60, 61, 77; 71, с. 126];

• Ю. В. Келдьш обращает внимание на тот факт, что и для фольклора, и для древнерусского певческого искусства характерно творчество по модели с определенной долей импровизационности [130, с. 36—41]. Такие модели носят название подобнов. *Подобны*¹ выполняли роль архетипов. Согласно Т. Ф. Владышевской, каждый жанр богослужебной музыки имел свой набор подобнов. [41, с. 178].

В белорусском раннетрадиционном народном певческом творчестве существовали « типовые напевы », на каждый из которых в разных жизненных ситуациях исполнялось большое количество разнообразных текстов. В. И. Елатов установил, что до времени, которое он застал, на Полесье сохранились такие места, где для всего традиционного творчества существуют 3—4 типовых напева [116, с. 43, 44, 48]. Показательно, что типовым напевам соответствовала типовая интонация;

• *ритмическое строение* древних богослужебных песнопений было подчинено содержанию. Если текст песнопений являл собой поэтическую прозу со свободным строением, то и метроритм песнопений был несимметричен, постоянно изменялся, соотносясь со свободным течением богослужебного текста песнопений. Л. Ф. Костюковец, А. Т. Тевосян отмечают отсутствие строгой метрической организации, равномерное дробление длительностей, смещение мелодических опор с сильных метрических долей на слабые, ритмическое богатство в воплощении поэтического образа песнопений древнего знаменного распева [153, с. 27; 268, с. 56].

Однако И. Е. Лозовая подчеркивает, что глубинное родство ритмики песнопений и народной песни проявляется « в господстве бинарного деления основных ритмических единиц » метрической системы и асимметричности ритмической организации знаменного распева [179, с. 33—34].

¹Подобны — модель, образец по строению текста и напева для исполнения других песнопений.

Богослужение в целом, каждая его часть имеют внутренние, присущие им ритм и темп. Народное песенное творчество до XIX в. не имело нотной записи. На основе знаний ритмики древнецерковного пения, учитывая тесную взаимосвязь и взаимопроникновение профессионального и фольклорного певческого творчества, мы можем сделать вывод об импровизационно-ритмической исполнительской манере раннетрадиционного народного творчества, об изменении ритма в связи с изменением слогового объема текста, а также с событием, по поводу которого данный текст поется, или в связи с изменением жанровой принадлежности той или иной мелодии.

В. И. Елатов, говоря о равномерной метрической пульсации, переменных метрах, несимметрично расположенных ферматах, растяжении и сжатии метрических долей в древних белорусских народных песнях, указывает, что для раннетрадиционного творчества типичными были прием длительного растягивания звука, метрическая и мелодическая импровизационность [115, с. 29, 41; 116, с. 38; 117, с. 56, 58; 118, с. 19];

• *исполнение древнейших образцов богослужебных православных песнопений и ранних белорусских народных песен имело одинаковые стилевые особенности. К ним относятся: монодийность, импровизационность, антифонное пение и пение с канонархом (солистом), использование «гудящего» нижнего или верхнего голоса, исполняющего основной или квинтовый тон лада, глиссандирование и вибрато¹.*

¹В народной песенной манере исполнения также присутствовала своеобразная импровизационность и метроритмическая свобода; экспрессивная роль в раннетрадиционной (В. И. Елатов) мелодике принадлежала приему вибрато и глиссандированию мелодических линий. Вплоть до последней четверти XIX в. исполнение раннетрадиционных песен и песен более позднего происхождения было преимущественно одноголосным. Древнейшим стилем народного многоголосного пения является антифонное пение, стиль антифонного (двухорного) многоголосного пения до сих пор бытует на севере Беларуси в Витебской области. В народном многоголосном пении присутствует манера пения с «бурдоном», когда мелодию ведут наиболее голосистые исполнители, остальные же «тянут» один звук. В обрядовых народных песнях также встречается манера пения с солистом.

Необходимо особенно сказать о манере взятия *дыхания*. В народном песенном исполнительстве дыхание берется в тот момент, когда воздушный поток у певца иссякает. При этом не имеют значения ни смысл, ни местоположение слога или слова в фразе, то есть момент дыхания определяется физиологически. В исполнительстве древней богослужебной певческой культуры дыханию придавалось смысловое значение. При помощи дыхания достигалась подчеркнутая непрерывность мелодической ткани богослужебного пения. Если пел хор (в унисон), то использовалось цепное дыхание в течение всего богослужения. Если песнопение исполнялось одним певцом, то дыхание бралось посреди слова, но никак не между словами¹;

- *многоголосие* (двух- и трехголосие) богослужебной музыки² до XVI в. имело линейную музыкальную природу и опиралось на горизонтальное подголосочное и контрапунктическое многоголосие. С середины XVII в. в богослужебном пении началось культивирование многоголосного (партезного, а позже — хорального, гармонического) пения. Изменение стилистики наблюдается в народном музыкально-певческом творчестве. В XIX в. под влиянием богослужебной музыки в народной песне появился гомофонно-гармонический стиль [116, с. 100];

- древнейшие богослужебные песнопения содержали так называемые редуцированные звуки или полугласные³. Редуцированные звуки, а также глоссолалические вставки (которые на взгляд современного человека затемняют смысл пропеваемого текста) были принадлежностью многих сакральных языков индоевропейской семьи. Эти орфоэпические особенности спо-

¹Такая манера взятия дыхания до сих пор используется в богослужебном пении старообрядческих общин.

²Образцы знаменного многоголосия встречаются в безлинейных рукописях начиная с XV в.

³Редуцированные звуки, или полугласные, обозначались буквами «ъ» и «ь» и могли быть как в безударных, так и в ударных слогах. Богослужебные тексты с полугласными звуками использовались до реформ патриарха Никона в XVII в., используются и в настоящее время в некоторых общинах старообрядцев-безпоповцев.

собствовали созданию особого, часто тайного, богослужебного языка, которым пользовались только служители культа. Этот особый богослужебный язык порождал мистическое настроение у присутствующих на богослужении. Подобное явление, которое называется «огласовка» («огласование») согласных, встречалось и в древнейших пластах белорусского обрядового фольклора (колядных, масленичных, свадебных и других песнях)¹.

Признавая достоверным глубинное родство древнебелорусского музыкального фольклора и богослужебного певческого искусства, укажем и область их наибольшего стилистического различия. Это — область формообразования. И. Е. Лозовая свидетельствует, что народная песня — многострофное целое с ведущим принципом формообразования — периодической повторностью мелодических отрезков [179, с. 30]. Песнопения знаменного распева строились по принципу нерасчлененности музыкального развертывания при расчлененности словесно-музыкального текста на строки.

Различия устного и письменного пластов древнепевческой культуры наблюдались и в ритмике, и в ладо-мелодической организации. Они объясняются, в первую очередь, разной природой песнопения и песни, их функциональными различиями.

Таким образом, изучая богатейшее наследие древнерусской гимнографии и древнейшего пласта белорусского фольклорного пения, мы пришли к выводу о единых музыкально-фонетических истоках православного церковного и фольклорного пения.

Музыкальный язык христианского восточнославянского богослужебного пения формировался в процессе ассимиляции классического византийского гласового пения на основе музыкального языка народного обрядового пения.

Сопоставление различных сторон богослужебного и народного пения древних белорусов позволяет заключить, что эти виды певческого искусства не были абстрагированы друг от друга: православная богослужебная и народная певческая

¹Огласовка согласных — характерная черта древнейшего пласта фольклора у всех восточных славян.

культуры, при всей противоположности их духовного содержания, являлись генетически родственными, активно взаимодействовали между собою и взаимообогащались.

§ 3

Виды и формы православного древнерусского богослужебного пения

Богослужебно-певческие книги содержали тысячи песнопений суточного и годового богослужебного цикла. Способ исполнения песнопений (хоровой, антифонный, сольный, респонсорный) был одним из признаков жанровой принадлежности того или иного песнопения. На принадлежность к определенному жанру указывали также местоположение песнопения в богослужении и его содержание.

Основной характеристикой песнопений является их содержание. И. А. Гарднер все песнопения делил на следующие группы:

- догматические (догматики, исполняющиеся на воскресной Великой вечерне; «Единородный Сыне» — песнопение, исполняющееся на Литургии);
- повествовательно-исторические (кондак праздника Рождества Христова);
- нравственно-дидактические (стихира на стиховне, исполняющаяся в понедельник первой недели Великого поста);
- созерцательные («Тебе поем» — песнопение, исполняющееся на Литургии);
- славословные («Свете тихий» — песнопение, исполняющееся на Вечерне; «Великое славословие» — исполняющееся на Утрени);
- сопровождающие те или иные литургические действия («Иже херувимь» — песнопение, исполняющееся на Литургии), которые в поэтической форме излагают символическое значение происходящих литургических действий [56, т. 1; 68—72].

К основным жанрам церковной гимнографии в хронологическом порядке их возникновения относятся: псалмы (самый распространенный певческий жанр в церквях древних славянских княжеств), ипакои, тропари, кондаки, стихиры, ирмосы, каноны, антифоны, подобны, самогласны, самоподобны. Название каждого песнопения зависит от его местоположения в конкретном богослужении, от общего текстового и музыкального оформления богослужения, от вида и способа исполнения, от положения поющих и молящихся во время исполнения песнопения. Причем славянская литургическая терминология почти целиком калькирует греческую, хотя греческие термины, безусловно, несколько славянизированы.

Богослужбное пение формирует чинопоследование богослужения. Отдельные песнопения сопровождают тайные молитвы священника и прерываются его громкими возгласами¹, исполняются во время каждения храма², во время исхода священства на середину храма³ или в притвор⁴ и должны по времени исполнения соответствовать времени совершения священнодействия или сакрального церемониального действия.

Древнее певческое профессиональное искусство знало разнообразные типы исполнения, которые сохранились и поныне в культуре Православной Церкви. Все богослужбные певческие жанры распределяются, в первую очередь, по типу исполнения: сольное (чтение) и хоровое (пение).

Чтение как способ исполнения песнопений предстает в трех видах: собственно чтение, псалмодирование на погласицу и возглас, или экфонесис [56, с. 78—79; 199, с. 58—100].

Хоровое пение за богослужением предусматривается в Уставе, который содержит указания на четыре вида пения: антифонный, респонсорный, с канонархом, гимнический.

В богослужбном пении древней Православной Церкви существовали два певческих стиля — сольный кондакарный и хоровой знаменный. Кондакарным стилем исполнялись

¹И песнопение, и прерывающие его возгласы составляют единое музыкальное целое (например, «Милость мира» на Литургии).

²«Благослови, душе моя, Господа» на Великой вечерне.

³«Полиелей» на праздничной Утрене.

⁴«Лития» на Великой вечерне.

кондаки. Их мелодика отличалась мелизматичностью, сложностью и внутрислоговой распевностью. Кондакарное пение — это пение вокализационного типа [41, с. 186]. Сложность напева, изошренность кондакарной нотации, ориентация на профессиональное сольное пение обусловили исчезновение кондакарного пения уже к началу XIV в. Последняя кондакарная рукопись датируется XIII в. [28, с. 42; 41, с. 18; 56, т. 1, с. 270—273].

Основу певческого Устава Православной Церкви составляет система осмогласия, то есть система восьми церковных гласов. Под понятием «глас» в широком смысле слова подразумевается совокупность песнопений, поющихся в течение одной недели. В узком смысле слова гласом называлась особенная музыкальная система, в которой распевались песнопения каждого дня. В современной церковной культуре к названным понятиям прибавилось и третье. Гласами называют теперь определенные напевы, которыми распевают песнопения той или иной группы текстов (гласа).

Песнопения одного гласа связаны родством интонационно-певочного материала, что отражено в рукописных певческих книгах и азбуках XV—XIX вв. Внутри каждого гласа песнопения объединены в группы. Восьминедельный цикл называется «столп». На протяжении целого года гласовый столп повторяется примерно шесть с половиной раз, объединяя в себе мелодическое значение и календарное время. Гласовая система в славянской традиции получила название осмогласия.

Мелодический склад песнопений строился не на основе гаммы, а на основе группы формул-попевок, совокупность которых составляла материал каждого гласа.

В Православной Церкви древнебелорусских княжеств основным стал знаменный распев. Знаменный распев — явление музыкально-стилистическое. Его характеризует универсальность, органичная связь с текстом, удобство нотации. Знаменный распев — это невматический распев, состоящий из восьми гласов и имеющий свою нотацию. Каждый глас включает конкретный набор мелодико-ритмических формул-попевок. Каждая попевка имеет название, свое графическое начертание, звуковысотное положение и местоположение в форме напева. До XVII в. знаменный распев, господствовавший в певческом искусстве

Руси [28, с. 46], претерпел значительную эволюцию, хотя некоторые его виды остались неизменными. Мелодика знаменного распева образует одну из сторон синтеза храмового искусства в ее связи с богослужебным текстом и с самим богослужением.

Мелодика восточнославянского осмогласия знаменного распева строилась на трихордной и тетрахордной основе, присущей славянским народным песням, являлась оригинальной звуковой системой с конкретным содержанием — специфически русской формой ладового мышления, соответствующей основным закономерностям ладообразования в славянском музыкальном фольклоре [153, с. 25; 180, с. 69].

Существовали два типа знаменного пения — малый знаменный распев — простой, будничный и большой — протяжный, торжественный, праздничный. Каждый глас знаменного распева составляли от сорока до ста попевок.

С древних времен широкое развитие получает фитное пение. М. В. Бражников показывает, что фитное пение представляет собой сложную мелодическую систему византийского происхождения, которую Русь заимствовала вместе с богослужением [28, с. 56]. Лица и фиты как своеобразные мелодические сгустки в напеве украшают и обогащают его, делают развитым и сложным. Лица и фиты как часть знаменного пения являются высшим достижением вокальной культуры, связанным с развитой окружающей музыкальной культурой славянского Средневековья [25, с. 11]. Фиты были заимствованы из Византии, служили музыкальными знаками ранней византийской нотации [204, с. 478]. В православном церковном певческом искусстве периода Великого княжества Литовского складывается богатый фонд лицевых фитных попевок [299, с. 536]. Бытовали многообразные виды азбук — «Фитники» и «Кокизники» [25, с. 45].

К XVI в. видоизменение попевок знаменного распева привело к образованию путевого распева¹ [28, с. 92]. Путевым распевом пели только в особо торжественных случаях. Путевой распев в широком смысле слова — это особая музыкальная система, он нотировался путевой нотацией [28, с. 94].

¹Основная партия — «путь» — это нижний голос в двухголосных или средний голос в трехголосных партитурах.

В результате дальнейшего усложнения знаменного распева в XVI в. появилось и начало широко развиваться демественное пение¹. Демественное пение (или демество) была искусным мелизматическим одноголосным пением, нотировалось столповым знаменем; а в конце XVI в. возникает специальная демественная нотация [153, с. 26—27; 204, с. 315]. Демество стало устойчивой певческой традицией на протяжении нескольких столетий. С XVI в. бурно развивалось демественное многоголосие, которое записывалось демественной нотацией на нескольких строках. Это привело к появлению «строчных» партитур [28, с. 96; 224, с. 125]. Строчное пение имело линейную мелодическую природу и опиралось на горизонтальное подголосочное и контрапунктическое многоголосие.

В XVI—XVII вв. демественное пение исполнялось на особо торжественных богослужениях годового богослужебного цикла и в быту². В XVIII в. демественное пение исчезло из певческой практики господствующей церкви, но продолжало и продолжает существовать в старообрядческой (единоверческой) среде вплоть до наших дней, что свидетельствует о принадлежности демественного пения к важнейшему стилистическому пласту древнего певческого искусства.

Ритмическое начало положено в основу годового, недельного и суточного циклов (кругов) богослужений. В определенные дни недели и года совершались (и совершаются) богослужения в честь Дванадцятых праздников, соблюдались (и соблюдаются) посты, праздновались (и празднуются) дни памяти

¹Самое раннее упоминание о демественном пении встречается (до 1441 г.) в Воскресенской летописи [164, с. 66].

²Искусное, богато украшенное мелизматическое демественное пение использовалось в театрализованных обрядовых представлениях в дни больших религиозных праздников (например, «Шествие на осяти», «Пещное действо»), в быту в торжественных случаях и как домашнее изысканное музицирование [153, с. 27]. В старинных крюковых книгах, пишет Н. Ф. Финдейзен, помещены различные духовные стихи, стихи покаянные и стихи умиленные для домашнего демественного пения, изложенные одноголосным знаменным напевом, на церковнославянском языке, которые в настоящее время стали достоянием старообрядцев [282, с. 273].

святых. Даже так называемые подвижные праздники и посты (Пасха, Вознесение, Пятидесятница, Великий пост, Петровский пост и др.) имеют строгую связь с ритмом природных циклов (с весенним равноденствием).

Каждую неделю на богослужениях поется один из восьми гласов, которые сменяют друг друга со строгой периодичностью. Богослужение в целом, каждая его часть имеют внутренний ритм и темп. Изю дня в день повторяется суточный цикл из девяти служб¹. Недельный цикл, то есть ритм «гласов», определяет содержание прокимнов, песнопений, Евангельских чтений, кинонников (причастных), отпустов и т. д.

Древнейшие песнопения, которые исполнялись за богослужением в древнерусской Православной Церкви, были записаны в богослужебных книгах без звуковысотного обозначения, не сопровождалась певческими знаками. Каждому песнопению предшествовало указание на глас, в конце мелодических строк ставились точки. Мелодику песнопений учили по слуху, певческое искусство существовало в устной традиции.

Древнерусская безлинейная знаменная нотация формировалась на основе старовизантийской (X — нач. XII в.), которая не фиксировала точную высоту звука. Эта нотация видоизменялась в связи с особенностями старославянского языка, на который переводились греческие тексты [28, с. 24—26]. Славянская безлинейная нотация развивалась на протяжении XI—XVIII вв., обогащаясь новыми знаками, которых в греческой нотации нет. Расшифровка самых древних известных науке богослужебных певческих книг — Кондакарей и древних памятников знаменной нотации, созданных до XVII в., наталкивается на значительные трудности².

М. В. Бражников считает, что и сложнейшая кондакарная, и знаменная нотации (а, следовательно, кондакарное и знамен-

¹3-й час, 6-й час, 9-й час, Божественная литургия; малое повечерие, Вечерня, Утренняя, 1-й час, Полунощница.

²В 1640—1650-е гг. в певческих нотированных сборниках появились киноарные (красные) пометы. Пометы сделали доступной для музыкально-художественного понимания древнерусскую знаменную нотацию и, как следствие, знаменное пение. Подробно об этом — в книге М. В. Бражникова «Русская певческая палеография» [28].

ное пение) не могли стать началом древнерусского певческого искусства, потому что начальные формы любого вида искусства всегда просты, если не сказать — простейшие. А кондакарное пение, изложенное в древнейших памятниках певческого искусства XII в., чрезвычайно сложное и развитое. Это значит, что кондакарное пение — «особое явление в певческом искусстве Руси, простых и начальных форм (которого), мы не знаем и вряд ли сможем когда-нибудь узнать» [28, с. 43].

Отсутствие достоверно расшифрованных ранних певческих сборников, нотированных знаменной нотацией, объясняется следующим: и византийская, и русская нотации многозначны, графика расшифровывается множеством вариантов, расшифровка всегда предполагает творческий выбор; ни один напев не повторяет другой, и часто русский напев оказывался самобытным вариантом греческого.

Распевщик, исполняющий песнопения по нотированному тексту, знал наизусть множество попевок каждого гласа. Знаменная нотация помогала вспомнить определенную попевку или сочетание их. Распевая по знаменам то или иное песнопение, распевщик каждый раз импровизировал и мелодию, и ритм. Знаменная нотация позволяла значительные отклонения в ее интерпретации, что приводило к многовариантности православного церковного пения. Знаменную нотацию иногда называют столповой; это название произошло от понятия «осмогласный столп» — восьминедельная последовательность восьми гласов.

Не подлежит сомнению, что знаменный распев в той или иной местности имел различные напевы или музыкальные диалекты. У каждого из славянских этносов существовали локальные варианты роспевов, которые представляют родственные однотипные певческие культуры, так как они генетически восходят к единой византийской традиции и в процессе эволюции сохраняли общие черты¹.

К XVI в. в Великом княжестве Литовском, в состав которого входили белорусские земли, сложились супрасльский, могилевский, витебский, несвижский, кутеинский, слуцкий,

¹О древнебелорусских напевах см. в главе II § 4.

мирский, виленский, жировичский, старосимоновский и другие роспевы, или напевы.

В XIV—XV вв. в белорусской православной музыкально-певческой культуре существовало хомовое пение («хомония»), или раздельноречие¹, а также глоссолалическое пение, которые, несомненно, присутствовали в белорусской богослужбной певческой практике и в более раннее время². Хомовое пение было распространено повсеместно на территории современной Беларуси до конца XVIII в. Этот вид богослужбного пения встречается и поныне в среде старообрядцев.

В XVII в. появились киевский, болгарский, греческий роспевы, которые были записаны в новой пятилинейной системе нотации, так называемой «киевской»³. Новые роспевы пришли на Русь бла-

¹В период XI—XIII вв. из разговорной речи исчезли так называемые редуцированные, или «полугласные», звуки, обозначавшиеся буквами «ъ» и «ь». Некоторые из них, встречавшиеся в безударном слоге или в слабой фонетической позиции, исчезли из языка, другие — в ударном слоге или в сильной фонетической позиции — перешли в гласные полного образования [о] и [е] (например, «дънь» стало произноситься «день», а «дья» — «дня» и пр.). При пении полугласные и в ударном, и в безударном слоге могут распеваться и распевались. Мелодии распева над «ъ» и «ь» фиксировались соответствующей нотацией. Стремясь сохранить мелодику знаменного распева (изменение музыкально-певческого текста приравнивалось к святотатству), писцы богослужебно-певческих книг заменяли «ъ» и «ь» на «о» и «е». То есть вместо «дънь» стали писать «денесе», вместо «Съпасъ» — «Сопасо», вместо «видехомъ» — «видехомо» и т. п. В богослужебных текстах часто использовались глаголы первого лица множественного числа, имеющие окончания «хомъ» (или как их распевали «хомо»). От этого часто повторяющегося окончания «хомо» такое пение стало называться «хомовым» (или «хомонией», или «оним пением»).

²В распеваемом тексте встречались слоговые вставки: «ненена» или «аненена» и «хавуа» или «хабува», которые были заимствованы из греческих песнопений и служили художественным украшением мелодии. Такие вставки в распеваемый текст называются глоссолалическими.

³Очевидно, эти три варианта распева объединяет принадлежность к системе осмогласия, хотя греческий и болгарский роспевы неполные, то есть они не распевают все гласовые песнопения.

годаря белорусским и украинским певчим из Речи Посполитой. Мелодика этих роспевов, несомненно, несет в себе черты западного, в частности польского, влияния и католической инструментальной музыки, считает И. Гарднер [56, т. 2, с. 131—134].

Проникновение в церковное искусство ренессансных идей повлекло его переориентацию на субъективное человеческое восприятие. Назрела потребность в реформе православной музыкально-певческой культуры.

Реформа в Русской Православной Церкви началась в середине XVII в. Она происходила в ряду других церковных реформ и затрагивала область церковного пения. Реформа певческих текстов вызвала острую полемику между приверженцами хомонии (протопоп Аввакум, Гавриил Артемонов, инок Евфросин и др.) и ее противниками. Эта полемика была связана со сменой эстетических ценностей, с быстрой секуляризацией общественной и церковной жизни. Различная позиция по отношению к богослужебному пению отражала различие взглядов на природу и функцию как церковного пения, так и богослужения в целом.

Сторонники наречного пения (исправленного «на речь») во главу угла ставили восприятие молящимися смысла текстов, его доступность для понимания. Представление о природе богослужебного пения как форме богослужения в виде эмоционально окрашенного слова делало применение хомонии недопустимым.

Сторонники хомонии воспринимали богослужение прежде всего как общение с Богом, а не с человеком. С этой точки зрения хомония (как и многогласие или «разногласие»¹ и пение с глоссолатическими вставками) помогала созданию особого мистического настроения на богослужении и представлялась вполне уместной.

¹Типичной в период развития знаменного распева была практика многогласия. В целях сокращения богослужения некоторые из них делились на части, и эти части одновременно исполнялись несколькими исполнителями. Это явление было настолько распространено, что даже собирались специальные Соборы (в 1649, 1651 гг.) по вопросу о единогласном пении. В 1651 г. выпущен «Служебник» для совершения службы «единогласно».

И если в XVII в. в богослужебных книгах господствующей Церкви в России все хомовые тексты были исправлены «на речь», то в православном богослужебном пении белорусов хомония продержалась почти на сто лет дольше. Об этом свидетельствуют записи текста в Ирмологиях — богослужебных певческих сборниках¹.

Церковная реформа в России привела к церковному расколу. Старообрядцы (единоверцы) ушли на поселение в безлюдные, необжитые места на окраинах России, в Речь Посполитую (в пределы Великого княжества Литовского) и другие страны. Живя в глухих лесах, приверженцы старого обряда сохраняли в «законсервированном» виде православное богослужебное искусство начала XVII в. И в настоящее время крупные общины старообрядцев живут в Гомельской, Витебской, Гродненской областях, в Минске и других городах и деревнях Беларуси. В этих общинах до сих пор берегутся древние (дореформенные) обычаи, обряды, богослужебные певческие книги, нотированные знаменной нотацией, традиции богослужебного пения и т. д. Часть старообрядцев-беспоповцев сохранила хомовое пение, старообрядцы-поповцы и некоторые общины беспоповцев придерживаются наречного пения.

§ 4

Западнорусская православная богослужебная певческая культура в XI–XVI вв.

О времени распространения христианства на западнорусских землях нам известно из небольшого количества источников. Это свод законов «Русская правда» (IX в.), который действовал на территории древнерусских княжеств, «Повесть временных лет» (XII в.), Лаврентьевская, Ипатьевская, Радзи-

¹Об этом подробно говорится в гл. III, § 6.

вилловская (Кенингсбергская) летописи, немецкие и польские хроники (XI—XVI вв.), писания св. Кирилла Туровского, Владимира Мономаха («Поучение»), белорусские агиографические произведения: «Житие Преподобной Евфросинии игуменьи Полоцкой» (создано в XII—XIII вв., до нас дошло в списке XVI в.) [272, с. 36], «Память святого отца нашего Кирилла, епископа Туровского» и др.¹ Исследования современных ученых-историков дают нам более или менее полную картину распространения христианства у восточных славян.

В древнерусские княжества христианство приходило из Константинополя и из Киева. Первые миссионеры появились на западнорусских землях, скорее всего, еще в IX в., их число увеличивалось с расширением христианства в Европе, укреплением торговых связей славян с Византией. Известно, что после крещения Киева греческие и болгарские священники-миссионеры отправились с войском во главе с дядей князя Владимира Добрыней по водному пути к Новгороду через Туровское княжество.

Принятие христианства — важнейший этап в развитии древнерусской культуры. Первым приняло христианство Полоцкое княжество, которое было самым могучим и значимым среди западнорусских княжеств.

Полоцкая епархия была основана около 992 г. Для организации церковной жизни в Полоцкое княжество митрополит Киевский Михаил направил епископа, имя которого неизвестно истории [188, с. 18]. Доподлинно известно, что в 1104 г. епископом в Полоцке стал Мина [10, с. 69]². Несомненно, в городах Полоцкого княжества были и пресвитеры (священники), и диаконы, которые совершали богослужения, в том числе

¹ «Могилевские епархиальные ведомости» писали в 1889 г.: «Различные перевороты ... в крае, невнимательность к препятыванию его документов и другие подобные причины смогли сделать в ней (истории) значительные прорехи так, что при открытии ее теперь волей-неволей приходится пользоваться только немногим» [197, 1889 г. № 14—15, с. 170—171].

² Архиепископ Афанасий (Мартос), ссылаясь на Православную Богословскую Энциклопедию, утверждает, что епископ Мина был посвящен в сан в 1105 г. [10, с. 69].

в церкви Пресвятой Богородицы, построенной в 997 г., в соборе Св. Софии, построенном в 1055 г. [265, с. 37]¹.

После Полоцкой епархии в 1005 г. по инициативе князя Владимира (святого) была основана православная Туровская епископская кафедра². Первым епископом на Туровской кафедре был Фома [188, с. 326]. Во второй половине XII в. ее возглавлял известный проповедник епископ св. Кирилл Туровский.

Письменные источники доносят до нас сведения о существовании в X в. церкви Св. Иоанна рядом с городом Полоцком (около которой был похоронен святой Торвальд, крестивший исландские земли); о принятии княгиней Рогнедой, дочерью князя Рогволода (и женою киевского князя Владимира) монашества под именем Анастасии и возведении для нее монастыря в Изяславле, где она и находилась до самой смерти в 1000 г. Там же говорится и о полоцком князе Изяславе, сыне Рогнеды, который «любил и уважал Церковь, ... Святое Писание, был ... милосердный и долготерпеливый»; даются сведения о переносе святых мощей в церковь Пресвятой Богородицы в 1007 г. Эта церковь, по имеющимся данным, была, скорее всего, в Полоцке. Спасский и Богородицкий храмы (или монастыри) существовали также и в Турове [188, с. 325]. Дошли до наших дней сведения о строительстве в Полоцке кафедрального Софийского собора (1050—1055 гг.); о деятельности полоцкого князя Всеслава (1044—1101), при котором строили этот собор; о жизни и деятельности свв. Евфросинии Полоцкой и Кирилла Туровского в XII в. [188, с. 19; 135, с. 38, 62; 175, с. 69; 264, с. 40].

И после крещения на западнорусских землях частично сохранялось язычество, жрецы исполняли языческие обряды. Летописец пишет, что Всеслав, сын полоцкого князя Брячисла-

¹Возможно, что первым полоцким епископом был Никифор (1092 г.), но это — спорный факт; неизвестно также, кто его хиротонисал в епископа.

²Однако Я. Трещенок, ссылаясь на мнение М. Тихомирова, поддержанное А. Носоновым, П. Толочко, пишет, что Турово-Пинская земля как отдельная политическая единица Древней Руси никогда не существовала, оставаясь всегда киевским уделом [272, с. 37].

ва Изяславича, родился от волхвования: «...его же роди мати от вълхованья» и прослыл чародеем [272, с. 35].

Христианство и язычество, с их мощными традициями, не всегда мирно уживались. Пример тому — судьба Виленских мучеников. Святые Антоний, Иоанн и Евстафий были замучены до смерти в Литве в 1347 г. по требованию языческих жрецов за то, что объявили себя христианами, отказавшись есть мясо в Рождественский пост [18, с. 100]¹.

В целом же на западнорусских землях сосуществование христианства и язычества было достаточно мирным, по сравнению с ситуацией в Новгороде (XI в.), в Западной, Северной, Центральной и Восточной Европе — во Франции, Чехии, Швеции, Польше, где случались восстания против внедрения христианства [173, с. 62—63]. Некоторые западнорусские князья-христиане мирились с язычеством, другие активно содействовали распространению и укреплению христианства.

Христианизация западнорусских земель завершилась в конце XII — начале XIII в. [131, с. 5] или в конце XIII — начале XIV в. [134, с. 126—129]. С XII в. быстро росло количество храмов. В XII в. в Гродно действовали 3 церкви, в Витебске, Менске (Минск), Новом городке (Новогрудок), Волковыеске (Волковыск), Пинске — по 6, в Полоцке — 9 церквей [264, с. 41]. В Турове, по сведениям А. А. Мельникова, было около 40 церквей и монастырей [188, с. 333]².

На западнорусских землях христианство распространялось православными князьями. Крещение принимали вначале князья, бояре и их приближенные, а затем уже простой народ. Вера во Христа проникала в самую глубь общества путем расширения христианской среды: с XII в. возникают монастыри, которые населяют монахи, пустынники, столпники. Христианство принесло с собой развитую византийскую культуру, и наши предки восприняли ее, переработали и жили в этой новой для себя культурной среде как в родной, а не заимствованной.

¹Новейшие исследования показывают, что и в XIX в. в Белорусском Полесье жили некрещенные язычники, хотя жрецов не было.

²А. А. Мельников пишет, что такое количество церквей не удивляет, потому что каждый зажиточный горожанин старался обзавестись собственной домашней церковью [188, с. 333].

В XI—XII вв. высокого уровня развития достигли зодчество, письменность, светское и церковное изобразительное искусство. Религиозно-художественное творчество предков современных белорусов, просветительская деятельность свв. Евфросинии Полоцкой и Кирилла Туровского, а также летописание породили тот тип древнерусской христианской культуры, сутью которого являлось духовное подвижничество.

Первыми церковно-культурными центрами стали монастыри и городские церкви. Самые древние из них — Софийский собор в Полоцке (XI в.), церкви Спаса и Богородицы в Турове, которые упоминаются в Туровском Евангелии (XI в.) [126, с. 57], церковь в Берестье (1019 г.), Спасо-Преображенская церковь в женском монастыре в Сельце близ Полоцка, Богородицкий монастырь в Полоцке, Купятицкий монастырь на Пинщине, Бельчицкий Борисо-Глебский монастырь, Благовещенская церковь в Витебске, Борисо-Глебская церковь в Каложье близ Гродно, церковь Св. Петра (все XII в.). В XII в. возникают церкви во вновь построенных городах Дрогичине, Кобрине, Мельнике, Бельске, Каменце¹ [126, с. 59]. Здесь развивалась книжная деятельность (которую современники называли книжной справой), то есть переписывались книги Священного Писания и богослужебные сборники, по которым совершались богослужения.

В городах — центрах удельных княжеств — было по несколько церквей. При церквях, а еще более при монастырях, организовывались библиотеки, можно было получить образование. При одном из храмов Полоцка — Софийском соборе — постигла Священное Писание, богословие, церковный Устав преподобная Евфросиния Полоцкая (княжна Предслава), первая западнорусская (белорусская) святая [188, с. 50—51].

Местные, греческие и болгарские учителя (в основном, монахи) обучали церковному пению, чтению «налойному» (то есть чтению по погласицам) [69, с. 21], языкам (славянскому, греческому). Процесс обучения пению проходил дома (или в келье) у учителя, которому отдавали в обучение учеников.

¹Церковь в Каменце упоминается в Галицко-Волынской летописи XIII в.

Учителя ориентировались на византийскую систему образования, обучение велось на высоком уровне и было доступно представителям разных социальных слоев. Как следствие, в обществе начинается быстрый рост числа грамотных и образованных людей. Появились первые свои летописцы, проповедники, учителя. Несомненно, такое широкое развитие образования и культуры на западнорусских землях было обусловлено принятием христианства.

В начале развития богослужебного пения западнорусской Православной Церкви происходила адаптация классического гласового богослужебного пения к восточнославянскому типу интонационно-музыкального мышления. Существуют противоположные объяснения этому явлению. В соответствии с одним из них утверждается приоритет византийского богослужебного пения. Согласно другому, византийская певческая культура оказала влияние на русское церковное пение на ранней стадии его развития и послужила толчком для развития самобытного русского церковного искусства. Сторонниками первой версии были Д. В. Разумовский, Н. М. Потулов, А. В. Преображенский, И. Г. Школьник, М. Г. Школьник [238; 230; 295; 296]; сторонниками второй — В. М. Металлов, Н. Д. Успенский, Ю. В. Келдыш [192; 275; 144].

Очевидно, что ассимиляция классического богослужебного пения к культуре западнорусского типа происходила в тесной связи с развитием языка, устного народного творчества, храмовых искусств, прикладного искусства.

В начальную пору развития западнорусской (белорусской) христианской богослужебной певческой культуры неоспоримо влияние на мелодику богослужебных песнопений греческой и болгарской монодий. Это обосновано принятием новой веры византийского обряда, происхождением первых епископов Русской Православной Церкви из болгар и греков, составом первого богослужебного хора в восточнославянском (Киевском) княжестве, который назывался «царицын» и прибыл из Византии с царицей Анной, прибытием в Киевскую митрополию около 1130 г. к князю Мстиславу «для обучения русских пению» первых певцов-учителей из Греции. Очевидно, что при установлении богослужения восточными славянами использо-

вались богослужебные книги не только болгарские, но и сербские. Нет оснований отрицать существование славянского типа богослужебного пения. Славянское пение, вероятно болгарская его версия, могло к этому времени (988 г.) уже прочно укорениться на Руси. Можно допустить, что с прибытием греческих певцов утвердился синтез славянского и греческого богослужебного пения, осуществляемый русскими певцами, но регулируемый греческими мастерами пения.

Центром древнего славянского христианского пения, несомненно, был Киев. Здесь задолго до крещения его жителей князем Владимиром находилась соборная церковь в честь св. Ильи-пророка и другие храмы; здесь же в 1051 г. была основана Киево-Печерская Лавра, где культивировалось древнерусское знаменное пение, и к XVII в. — киевский распев.

Митрополиты Полоцкие, Смоленские, Туровские были различного происхождения и привносили в музыкальное оформление богослужений в храмах западнорусских княжеств этнический элемент родной культуры. Митрополит Смоленский скопец Мануил — один из первых греческих певцов-учителей, прибывших из Византии в начале XII в., безусловно, способствовал влиянию греческой традиции на формирующуюся древнерусскую богослужебно-певческую культуру [192, с. 42]. Преемником свт. Кирилла, епископа Туровского, был Лаврентий, который принял постриг в Киево-Печерской Лавре и принес на западнорусские земли влияние киевского богослужебного пения [10, с. 71]. Конечно, расширилось и балканское влияние на западнорусский знаменный распев в XV в. в связи с пребыванием на кафедре в Новогрудке митрополита Киевского Григория Цамблака, болгарина по происхождению [153, с. 27; 225, с. 12; 299, с. 538].

Влияние киевской богослужебной певческой культуры расширилось¹. Выходцы из Киево-Печерской Лавры основывали в Великом княжестве Литовском монастыри (например,

¹В. И. Елатов отмечает, что новая византийская культура двигалась вверх от Киева по Днепру, судоходный участок Днепра в пределах нынешней Гомельской и Черниговской областей был одним из участков пути «из варяг в греки» [117, с. 10].

в 1498 г. по приглашению князя Александра Ходкевича, сына киевского воеводы, в основанный им Супрасльский монастырь прибыли первые его насельники — монахи из Киево-Печерской Лавры, которые принесли в Супрасль первые богослужебно-певческие книги и традиции древнелаврского пения). В богослужебном пении широко применялся киевский распев: указания «напелу кievскаго» встречаются в богослужебных певческих книгах западнорусского происхождения.

О церковной певческой культуре X—XII вв. не имеется летописных или архивных данных. Самые древние певческие рукописи не сохранились и причиной тому могут быть: небрежное отношение к ним, использование дешевого недолговечного материала для рукописей, сожжение, если рукопись непригодна для употребления вследствие старости или реформы богослужебного пения¹.

Изучение древнего западнорусского искусства сопряжено с трудностями. Наибольшая из них — отсутствие безлинейных знаменых рукописей, бытовавших в западнорусской православной среде до конца XVI в. Самая древняя (и единственная) сохранившаяся рукопись — пергаментное Туровское Евангелие XI в. Рукописные же певческие памятники исследуемого периода не сохранились.

Известно, в западнорусские княжества из Византии и Болгарии привозились те богослужебные книги, которые использовались в церковно-монастырском быту, что складывалось под воздействием Типикона, Кормчей, а также природных условий. Это были: Студийско-Алексиевский Устав, Евангелие и Апостол (тип краткого и полного апракоса), Паремийник, Псалтирь (с разделением на антифоны, с припевами песенного последования и с библейскими песнями), Евхологион (Службник и Требник), певческие сборники: Ирмолог, Праздники, Минеи служебные (Постная и Цветная), Октоих избобрный,

¹Сжигали священные тексты исходя из понимания, что огонь есть символ очищения. Если рукопись содержала ошибки или была непригодна по какой-либо иной причине, ее не позволялось просто выбросить или порвать. Иоанн, митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский, полагает, что книги жгли из глубокого уважения к ним [129, с. 210].

Параклитик, Часослов, Пролог, или Синаксарь, Стихирарь, Кондакарь [171, с. 78—79]. Первые известные исследователям практические руководства по пению назывались Подобники. В древних певческих книгах Ирмологий, Праздники, Минеи, Триоди, Подобник, Стихирарь содержалась гимнография годового богослужебного круга. Богослужебные песнопения были распеты столповым знаменным распевом¹. Все песнопения этих книг были переведены на славянский язык только к XIII в., хотя и после в некоторых епархиях правый хор пел на славянском языке, левый — на греческом.

Термины «роспев» и «распев» многозначны. Термином «распев» может быть обозначено распевание текста. В богослужебных книгах встречаются такие указания: «распевание фитными строками», «распето строками второго (в) гласа». Термином «роспев» могут быть названы единая певческая традиция, комплекс напевов, имеющих общий интонационный состав (киевский, болгарский, греческий), местная традиция (тихвинский роспев, валаамский роспев и пр.), авторская интерпретация («христианский» роспев).

Мы трактуем термин «распев» как общее понятие для монодийной культуры, обозначающее мелодику, распевавшую богослужебный текст и записанную при помощи безлинейной нотации; термин «роспев» тождествен термину «напев» и обозначает местные варианты знаменного распева.

В западнорусских православных монастырях богослужения совершались по Студийско-Алексиевскому Уставу, как и во всех православных древнерусских монастырях. После 992 г. в княжеских и митрополичьих кафедральных соборах службы совершались по Песенному последованию Великой церкви —

¹Знаменным распевом Н. Д. Успенский, М. В. Бражников, И. А. Гарднер, Т. Ф. Владышевская, Ю. П. Ясиновский, о. Борис Николаев называют мелодику, которая была записана при помощи знамен, или знаков; локальные же варианты знаменного распева называют напевом. Л. Ф. Костюковец, Г. Н. Васильченко, Г. С. Федорова, Е. Ю. Шевчук местные варианты знаменного распева называют роспевом. Ю. П. Ясиновский замечает, что понятию распева в русской традиции соответствует понятие напева в юго-западной традиции [302].

храма Св. Софии в Константинополе¹. С XIII по XV в. Студийский Типикон постепенно вытесняется Иерусалимским².

Богослужебный материал был развит в отношении воскресных дней и дней великих праздников, таких как Пасха, Рождество Христово, Крещение, Преображение, Успение Божией Матери.

Примером древней западнорусской гимнографии могут служить стихиры, посвященные прославлению памяти св. Евфросинии Полоцкой. Как следует из «Жития преподобной Евфросинии игумени Полоцкой», после кончины паломницы в Иерусалиме в 1173 г. сопровождавшие ее брат Давид и родственница Евпраксия похоронили ее в Иерусалиме [189, с. 218—219] и, по-видимому, возвратились в родной Полоцк, неся весть о кончине и погребении монахини-княжны. Оплакивая кончину Евфросинии, в сохранение памяти о ней тогда же, в конце XII в., современники прп. Евфросинии сложили первые песнопения.

Гимнография первой белорусской святой формировалась в течение семи веков. Уже сам этот факт говорит о великом почитании прп. Евфросинии Полоцкой, о восхищении как современников, так и потомков подвигом ее жизни. Что же восхищало современников в преподобной, чем восторгались православные христиане в более позднее время, вчитываясь в строки «Жития» и обращаясь с молитвой к прп. Евфросинии, прося помощи и заступничества. Источником, питавшим благодарную память современников, стало непреходящее чувство материнской опеки княжны над своими подданными. И это чувство живо поныне в сердцах, почитающих преподобную³.

¹Как и в аналогичных храмах Киевской Руси, что объясняется несомненным влиянием киевской богослужебной культуры. Это и не могло быть иначе, потому что епископы, которые поставлялись на белорусские кафедры, были выходцами из Киево-Печерской Лавры.

²Об Уставах и уставных богослужебных правилах см. в главе II, §5.

³«Придите, люди полотския страны, молебными песньми наша заступницы и покровительницы честное перенесение радостно восхвалим», — воспевают Церковь в день перенесения мощей прп. Евфросинии 19 мая 1910 г. из Киева в Полоцк.

Н. С. Серегина выявила нотированную стихиру «Придѣте, любомудрѣнии» из пергаментного стихирая конца XII в.¹ Нет сомнения, что текст стихирѣ первого известного нам песнопения, посвященного памяти прп. Евфросини, был создан вскоре после ее кончины, когда еще не притерпелась боль утраты, когда слезы наполняли глаза при одном упоминании дорогого сердцу имени. Стихира могла быть создана в одной из полоцких обителей. А. А. Мельников предполагает, что это был либо Свято-Преображенский, либо Богородичен монастырь, возведенные Преподобной в 50-е гг. XII в. [189, с. 29].

Приводим текст стихирѣ из списка конца XII в. в реконструкции Н. С. Серegiной [250, с. 346, 348]²:

Придѣте.
любомудрѣнии пѣснемн.
богъ красныи. ми възспомнѣ.
къ достохвалнѣи
и съмѣреннѣи Евфросинѣи въсчыстнѣи.
шѣннѣи древо.
и невокопаном корении роувѣстѣи земли обвѣжнѣи.
источннѣи слезѣ.
шмымѣса рыдающе и плачюще.
нигъли.
господь и богъ.
рыданнѣи и плачь възприметь.
и аще тело.
и доушу нѣа.
прѣа.
и нго съмѣреннаа сама нзволнаа.
намъ можеть дати.

¹Рукопись XII в. представляет собой Триодный стихирай, записанный писцом Иоанном.

²РГБ, Соф. 96, л. 129 об. и л. 130.

СЪВЪКОУ ПИТНГА ПРИТЕКАЮЩЕ.
ТАКО.
ДОСТОХВАЛЬНОУЮ
И ДОБРОКРАСНОУЮ.
МОЛИТКОУ ЕЯ ВЪСПРИИМЕМЪ.
МЪНОГО БО ИСТЬ И ВЪСЧЫТЪНА.
ВЪ СЪДЪНЫИ ДЕНЬ СЪХОДАЩЕ.
МОЛЮ ЖЕ КЫ БРАТНІЕ.
НЕ ЛѢНИВИ БОУДЕМЪ.
ВЪ НОЩЬ И ВЪ ДЕНЬ МОЛАЩЕСЯ.
КЪ НЕБЕСНОУМУ И ЗЕМНОУМУ ТВОРЦЮ.
ТАКО ДОУХЪ ПОСЛАТЬ СВЯТЫИ.
КЪ СЪТЪЖАННІИ .
И СЪВЪКОУПІЕННІИ .
БЛАЖЕННІИ ЕУФРОСИНІИ .
И НАСЪ ИЗБАВИТЬ.
ОТЪ СѢТИ ВРАЖИИ.
И СЪПАСЕТИ.
ДУША НАША.

Источник слез —
им омоемся, рыдая и плача,
быть может,
Господь и Бог
рыдание и плач восприимет,
как тело
и душу ее
принял,
о чем смиренная сама просила,
и нам может дать
соединиться, к ней притекающим,
если достохвальную
и доброкрасную
молитву ее восприимем,

великую и всечестную,
ибо судный час вознесена.
Молю же вас, братия,
не ленивы будем,
ночь и день молясь
небесному и земному Творцу.
Тогда Дух Святой пошлет
от блаженной Евфросинии
спасение
и соединение
и нас избавит
от сети вражьей,
и спасет
души наши.

В древнем тексте, разумеется, все согласные огласованы гласными, в том числе редуцированными «ь» и «ъ», текст распет развитым напевом с наличием фит на словах «молящихся» и «Творцу». Выделение фитным распевом именно этих слов подчеркивает глубинный смысл стихиры, который заключается в призыве к соборной молитве.

Стихира «Придѣте, любомудрънии» может быть условно поделена на три части: I — призыв к воспеванию прп. Евфросинии теми, кто любит мудрость Господню; II — выражение надежды, «притекающих» на то, что Господь, «прия» тело Преподобной, примет «рыдание и плач» молящихся и поможет «совокупитися» с ее духом. Древний гимнограф, выражая мнение Церкви, уверен, что Господь воспримет «достохваленую и доброкрасеную» молитву Преподобной, которая много может в судный день; III часть стихиры — смысловая реприза, вновь призыв, но еще более эмоционально усиленный, с настойчивой просьбой молиться Небесному и земному Творцу об избавлении от сети «вражиа» и о самом главном — спасении душ молящихся.

Стихира «Придѣте, любомудрънии» обозначена как троегласник, то есть распевалась тремя гласами попеременно, гласы менялись соответственно частям текста. Подобный принцип распевания текста восходит к греческой традиции смены ихосов (гласов) в одном песнопении. В русском бого-

служении эта традиция существовала до конца XVI — начала XVII в.

Стихира «Придѣте, любомудрънии» представляет один из ранних образцов древнерусской гимнографии и обнаруживает в себе черты типично славянского творчества: песнопение многословно, молитва переходит в описание эмоционального состояния гимнографа и, таким образом, вносит посторонние элементы в ущерб молитвенному прославлению святости.

В списках XVI—XVII вв. стихира «Придѣте, любомудрънии» была заключительной в мини-цикле утренних стихир «на хвалитех» и распевалась шестым гласом. Эта стихира являлась так называемым «Славником», исполнялась «на Славу», после слов «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу». В современном чине богослужения в память прп. Евфросинии Полоцкой эта стихира поется на Утрени после Евангелия после чтения 50-го псалма.

В списках Стихихаря и Минеи служебной конца XVI — начала XVII в. находятся стихиры «Ис корени благородна», «Яко виноградо роуской земли», «Оумертвивоши тѣло» (все — 6-го гласа). Эти стихиры датируются концом XVI — началом XVII в., но по стилю и языку соответствуют уставному стереотипу певческой композиции древнейшего типа, что дало Н. С. Серегиной право утверждать: стихиры «Ис корени благородна», «Яко виноградо роуской земли», «Оумертвивоши тѣло» предшествовали в богослужении стихире «Придѣте, любомудрънии» [250, с. 129]. В этих стихирах прославляется прп. Евфросиния. Подчеркивается ее благородное происхождение, обращается внимание, что, умертвив тело, Преподобная получила благодатный плод — многие доброты, которые оживляют душу. Во всех стихирах воспевается древний Полоцк — корень, из которого выросла лоза по всей Русской земле (влияние Преподобной распространилось по всей Руси). Паломничество в Иерусалим и блаженная кончина Преподобной описываются с восторгом: пришла в Сион и «все свое богатство раздавши, небесная восприяла». Но внешние действия самой Евфросинии являются отражением и исполнением Божия Промысла: «[Бог] тебе же ныне принесе и преложив в землю обетованную».

Стихира «Придѣте, любомудрънии» — первое свидетельство почитания Церковью на Руси прп. Евфросинии Полоцкой. Стихира «Придѣте, любомудрънии» и стихиры XVI—XVII вв. отличаются прекрасный язык, яркая образность.

В течение многих веков с благоговением взывала Церковь к заступничеству Преподобной перед Господом. Самые древние списки службы прп. Евфросинии, известные в настоящее время, относятся к XVII в. В ранних службах не большое количество стихир, что характерно для богослужений ранней Русской Православной Церкви. Со временем растет богатство гимнографического материала службы прп. Евфросинии Полоцкой, растет и количество посвященных ей стихир. Певческие рукописи XVII в., а также более поздние богослужебные сборники обязательно включают в себя древние стихиры, которые становятся общими для всех вариантов богослужебных циклов.

§ 5

Православная богослужебная певческая культура в Великом княжестве Литовском: реформы XVI в.

Православная богослужебная певческая культура развивается в соответствии с церковным Уставом. Уставными предписаниями определяются все певческие богослужебные циклы. За период существования Православной Церкви бытовало множество богослужебных Уставов: Великой Константинопольской церкви, Евергетидский, Афонский (или Святогорский), Студийский, монастырский, патриарший (святогробский), Костамонитский, скитский, Студийско-Алексиевский, Саввинский и др. Многие из них действовали одновременно [95, с. 390].

Во всех православных храмах Великого княжества Литовского и на Руси одновременно действовали два Устава,

в одном из которых «... излагалось древнее соборно-приходское богослужение с его песенным последованием, в другом — монастырско-приходское, возникшее на основе слияния иноческого келейного правила с теми же песенными последованиями» [277, с. 65].

Православные богослужебные Уставы, как и богослужебные обычаи, претерпели длительный процесс трансформации¹. После быстрого роста количества храмов возникла надобность в более простом уставном богослужении, которое не требовало бы искусных певцов и большого клира. В монастырях и городских приходах со второй половины XI в. богослужения совершались по Студийско-Алексиевскому Уставу, введенному в Киево-Печерской Лавре в 1062 г., соединившему монашеское келейное правило с соборно-приходскими богослужебными песенными последованиями [95, с. 391].

К XV в. в Великом княжестве Литовском и на Руси сложились локальные богослужебные традиции, которые отличались большой устойчивостью, особенно в монастырях. За пятисотлетнее существование в Русской Церкви Устав Великой Константинопольской церкви и порядки Студийского Устава модифицировались и даже получили идейное переосмысление. Все, что установилось и закрепилось как «уставное», стало восприниматься как самобытное явление русской религиозной жизни.

XV в. стал веком устоявшихся богослужебных традиций. Именно в это время и начинается реформа богослужебного Устава, которая на Руси была закончена патриархом Никоном.

С XV в. в Русской Церкви последовательно вводится Иерусалимский Устав в его константинопольской редакции. Смена богослужебных Уставов протекала в «острой форме» из-за «столкновения прежних порядков с новыми» [277, с. 271]. Уставные правила не только заменялись одно другим, но и сливались. Кроме того, строгие уставные предписания «на местах» растворялись местными вариациями, обычаями и привычками.

¹В настоящее время Православная Церковь Беларуси живет по Иерусалимскому Уставу, который начал повсеместно распространяться на Православном Востоке с XIII в.

Сложный процесс замены старых богослужебных порядков новыми отражает письмо наместника Супрасльского Благовещенского монастыря архимандрита Сергия Кимбара митрополиту Киевскому Макарию II (около 1536 г.). Оно опубликовано Комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волыньском генерал-губернаторе, в сборнике «Архивы Юго-Западной России» (ч. 1, т. VII) в 1887 г. и свидетельствует об изменении богослужебного канона, богослужебных обычаев и установлений [334].

В письме архимандрит Сергей сообщает, что, руководствуясь Перемышльским Типиконом и Часословом афонских монастырей, он «поправил» богослужение и реформировал некоторые местные богослужебные обычаи, которые совершались в Супрасльском монастыре¹.

Из письма следует, что процесс вытеснения Студийско-Алексиевского Устава Иерусалимским начался давно, происходил постепенно и зачастую по «местной инициативе». Сокрушаясь о неточностях, ошибках и прямых нарушениях, которые наблюдались в богослужебном строе и поведении молящихся в храмах «в Литве» и везде «на Руси», архимандрит Сергей приказным порядком (благословением) ввел в Супрасльском монастыре в первой трети XVI в. Иерусалимский Устав богослужения.

Источником для уточнения Устава богослужения, или «справ Церкви Божией», стали Типик (Типикон) Святогорского монастыря, Типик Перемышльский, Часословы разных греческих монастырей «отколежь нам на Руси законъ святыи православный выдан» [344, с. 6], «книгы святыи правильныи церковныя и вчителныя» [334, с. 6] на славянском языке, а также Часослов (Часослов), который передал монастырю его попечитель митрополит Киевский Иосиф Солтан.

Митрополит Киевский, Галицкий и всея Руси Иосиф Солтан († 1521 г.) много путешествовал по разным православным странам, изучая нравы, быт и богослужебные порядки. В 1509 г. в Вильно он собрал и провел Собор, посвященный всем не-

¹Перемышльский Типикон и афонские Часословы были составлены в соответствии с Иерусалимским Уставом.

устройствам Православной Церкви. Митрополита любили, авторитет его был непререкаем, поэтому акт передачи в церкви и монастыри книг, привезенных им в Великое княжество Литовское, воспринимался как благословение (разрешение) на сравнение и «справу» уставного богослужения. Бесспорно, митрополит не мог желать вводить негодные богослужебные порядки (изложенные в книгах): «несправныя и церкви святой негодныя» [334, с. 7]. А тем более в церкви, «на которую он попечение как ктитор имел» [Там же].

В местных же церквях, по свидетельству архимандрита Сергия, и богослужения совершались, и богослужебные порядки устанавливались не по писанным в соответствующих книгах правилам, а следуя местным обычаям, — «немало есть... кая суть не по писанию, але по обычаю приложенная и отложенная» [334, с. 9]. Так, обычным в мнишеских (монашеских) и мирских церквях Великого княжества Литовского при отправлении богослужения стало его упрощение, например:

- стихиры (стихеры) на «Господи воззвах» пели по Октоиху и Минее, не следуя, однако, указаниям Типикона, но по своему обычаю, а псалмы, которые по Уставу должны были петь перед стихерами¹, — вовсе читали. В Супрасльском монастыре в 30-е гг. XVI в. пели два стиха «Господи воззвах» на глас Минеи («яко типик повелевает»), затем прочие стихи этого псалма стихологизовали² антифонно (двумя чтецами), а стихиры исполняли из Минеи «водле» указаний Типикона [334, с. 9];

- редко в каких церквях пели стихеры «на хвалитех», потому что мало кто знал порядок пения хвалитных псалмов. При о. Сергии в Супрасльском монастыре в воскресные дни после «Свят Господь Бог наш», а по праздникам после светильна стали петь «Всякое дыхание» и «Хвалите Господа с небес» на глас хвалитных стихир. После пения этих двух стихов остальные стихи псалма стихологизировались двумя чтецами (до стихир). Именно такое исполнение предусматривается в воскресные и праздничные дни и в Марковых главах Типикона

¹Так до XVII в. назывались стихиры.

²То есть читали.

«езде явлено», и в Часослове «явственно о том изображено» [334, с. 10];

- отпусты¹ Вечерни и Заутрени совершали по обычаю, а не по указанию Устава (Типикона);

- не знали, как исполняется соборное пение, которое не по Типикону, «а по обычаю сотворяют» [334, с. 11];

- в будние дни Великого поста («во вся дни святягы четьредесятницы, кроме суббот и недель») по окончании Полунощницы не пелись тропари «Помилуй нас, Господи, помилуй нас», за которыми следуют ектения и отпуст, хотя Часослов указывает («повелевает») именно такое окончание Полунощницы;

- в конце стихир Пасхи («Пасха священная») в праздник Пасхи и во время Светлой седмицы не исполняли тропарь воскресный по гласу, хотя на это есть указания в Часослове;

- во всю Светлую седмицу на Каноне воскресном после исполнения шестой песни, вслед за песней «Воскресение Христово» и тропарем «Воскрес Иисус от гроба», — не исполняли сугубую ектению «Помилуй мя Боже», как на то указывает церковное правило;

- пред Великим славословием священник не возглашал «Слава явльшему свет», хотя на этот возглас есть указание в Часослове;

- не точно пели псалом 103 на Вечерне. По традиции он заканчивался словами «Благослови душе моя Господа», но, по указаниям Типикона, этот псалом следует заканчивать словами «солнце позна запад свой, положил еси тму и бысть ночь, яко возвеличашася дела Твоя, Господи, вся премудростию сотворил еси» [338, с. 147—151];

- и на молебнах перед «Бог Господь» ектению «сотворяли» не по указаниям Типикона, а по своему обычаю;

- святым обычаем в Русской Церкви было чтение на воскресной Утрени второго Евангелия. Этот обычай касался только соборных храмов. Первое Евангелие читалось перед каноном после Славословия (по Иерусалимскому Уставу), чтение же второго Евангелия соответствовало старому Уставу Великой Константинопольской церкви [277, с. 348]. Этот обычай

¹Заключительная молитва священника на богослужении.

исполнялся повсюду в Литве, в том числе и в Супрасльском монастыре, о чем архимандрит Сергей печалился как о нарушении уставного предписания, но отменить этот обычай не решался. Однако очень внимательно следил за исполнением правил чтения ежедневных Апостола и Евангелия.

Местные традиции и обычаи касались не только богослужбных песнопений и молитвословий, но и чина кадиловозжигания, чина каждения, поведения в храме во время богослужения.

Архимандрит Сергей Кимбар, который в первой трети XVI в. ратовал и боролся за чистоту богослужебного канона, пришел в монастырь в 1510 г., на Богоявление, и нашел «в соборном правиле церкви отпуст и каждение и свечь возжигание и гашение, и клепание, и звонение, и колив чинение, и помощника чтение водле (согласно. — Л. Г.) обихода Святой Горы (Афона) и тамошних стран честных монастырей». Вот и установил по правилам Типика [334, с. 14] и по благословению митрополита. Ради того, чтобы соборное правило святой Церкви было не пестро, но «однолично, водле оных стран законного в монашеских соборах положение и утверждение, не от Литвы, а не от Москвы, но отголь, отколь нам крещение процвете и вера» [334, с. 14].

Необходимо заметить, что в православной среде «на Литве» в XVI в. Византийская Церковь оставалась идеальным образцом и тогда, когда Византийская империя перестала существовать и сама Византийская Церковь в некотором роде стала церковью «рассеяния».

Поэтому древние «царьградские» напевы исполняли во многих западнорусских монастырях и церквях [315] наряду с местными напевами — супрасльским, могилевским, витебским, несвижским, кутеинским, слуцким, мирским, виленским, жировичским [315; 203, с. 340].

Постепенно в православную богослужебную культуру стала проникать новая — линейная нотация. Толчком к распространению линейной нотации и в православной культурной среде стали гуситские песни, записанные непривычной поначалу нотацией и распространившиеся в бытовой народной культуре, а затем и в монашеской бытовой среде [299, с. 536].

Гуситы — протестанты из Чехии, бежавшие от репрессий на родине, — появились в Литве во второй половине XVI в. Они стали носителями новой песенной (кантовой) культуры, о которой будет рассказано далее.

§ 6

Певческие рукописи в белорусской православной богослужебной певческой культуре XVI–XVIII вв.

Основным источником информации о древнем певческом православном богослужебном искусстве является певческая рукопись, которая представляет собой синтез поэтики, гимнографии, музыки и художественного творчества.

К XVI в. в белорусской православной культуре складывается традиция фиксировать самые различные песнопения в одной книге — Ирмологии. Традиционный Ирмологион (византийской традиции) содержит только ирмосы различных канонов¹. Белорусские рукописные певческие нотированные квадратной нотой в пятилинейной нотации сборники Ирмологии (Ирмолой, Ермалой или Ярмалой, как они назывались в белорусской традиции) построены по литургическому принципу — то есть по порядку чинопоследования различных служб. В Ирмологиях записывались изменяемые песнопения Всенощного бдения (гласовые и минейные) и неизменяемые песнопения Литургии. Встречаются записи великопостных и пасхальных песнопений, а также подобнов [315—332]. Таким образом, белорусский Ирмолой сочетает в себе черты Октоиха, Минейного и Постного Стихираря, Цветной Триоди и даже Подобника. На наш взгляд, на функциональность Ирмологиев повлиял характер нотации.

По данным Л. Ф. Костюковец, белорусские Ирмолой известны с XV в. [136, с. 149]. Белорусская средневековая монодия

¹Из певческих сборников Октоих и Минея.

зафиксирована в нотированных певческих сборниках монодийной традиции, созданных в конце XVI, XVII и XVIII вв. Например, в Супрасльском Ирмологоне 1596—1601 гг. встречается указание на старинный напев, записанный распевщиком одного из предыдущих поколений («И. Т.») [315; 152].

Рукописные одноголосные белорусские Ирмологии (Ирмолои), которые хранятся в музеях и библиотеках Беларуси, Украины, России, Польши, Литвы, Сербии, Молдавии, Америки, — ценный материал для выявления особенностей средневековой белорусской музыкальной культуры.

Белорусские нотированные Ирмологии (Ирмолои), созданные в XVII—XVIII вв., обобщали музыкальную певческую практику XV—XVI вв. Среди белорусских Ирмолов встречаются и те, что написаны церковнослужителями Грекокатолической Церкви¹. В некоторых из рукописей использовались такие приемы записи, которые были недопустимы в православных книгах. Например, в Ирмолове иеромонаха Тарасия (до 1643 г.) предприняты попытки соединить старорусскую и западноевропейскую системы сольмизации: даются латинские обозначения звуков [204, с. 341]; встречаются записи богослужебных текстов на церковнославянском языке, сделанные латинскими буквами; маргинальные записи на полях выполнены на польском языке [178; 307]. Однако, несмотря на такие записи, мелодическое оформление богослужебных текстов, их распев оставались практически неизменными. Все упомянутые Ирмолои использовались либо в монастырском клиросном обиходе, либо на клиросах небольших деревенских церквей, где по традиции пел один псаломщик (дьяк, подьяк). Богослужебные мелодии, передаваясь из поколения в поколение, несли не менее чем столетнюю православную традицию монодийного церковного пения, и их «литургическая чистота» не подлежит сомнению.

Впервые собрал и систематизировал сведения о пятидесяти четырех белорусских рукописных Ирмолоях украинский ученый Ю. П. Ясиновский [302]. Л. Ф. Костюковец первой описала белорусские Ирмологии, находящиеся в коллекции

¹Подробнее об этом — в гл. III § 7.

Национальной библиотеки Беларуси, и предложила краткий анализ мелодической составляющей этих сборников [136]. Продолжила исследования Ирмолов белорусской традиции Е. Ю. Шевчук (Украина) [289].

В настоящее время памятники белорусской средневековой музыкальной культуры хранятся в Национальной библиотеке Беларуси, Национальном музее истории и культуры Беларуси, библиотеке Академии наук Литвы (г. Вильнюс), Национальной библиотеке Украины им. В. И. Вернадского (Киев), Национальном музее (во Львове), Российском государственном историческом музее, Российской государственной библиотеке, Санкт-Петербургской библиотеке Академии наук, Российской национальной библиотеке, Институте русского языка и литературы, Историко-культурном заповеднике в г. Острог (Украина), Российском государственном архиве [301].

Эти певческие сборники представляют достаточно полную картину средневекового белорусского музыкального искусства. Белорусские рукописные одноголосные Ирмолои XV—XVIII вв. имеют супрасльское, могилевское, пинское, витебское, кутеинское, виленское, жировичское, слуцкое, минское происхождение. А указания в них на напевы — белорусский, супрасльский, виленский, кутеинский, мирский, могилевский, слуцкий, жировичский, старосимоновский, иверский, вятский и др., — свидетельствуют о наличии многочисленных певческих школ в западнорусской Православной Церкви [204, с. 340].

Большинство белорусских Ирмологионов строго оформлены. Их отличают такие качества, как церковнославянский язык с белорусскими языковыми особенностями, наличие хомонии, квадратная пятилинейная нотация, вокальные ключи, обозначающие абсолютную высоту звуков; подвижные ключи, при помощи которых меняется ладовое наклонение и осуществляется переход в другой гексахорд без изменения высотного уровня строки; тайнопись, красно-коричневый нотный стан. Белорусские Ирмолои чаще всего сообщают имя составителя, место и дату написания рукописи [204, с. 339—340].

Факт сообщения имен авторов-составителей в белорусских Ирмологиях, тогда как подавляющее большинство рукописей XV—XVII вв., созданных в других регионах, анонимны, имеет

несколько причин. Разумеется, подпись автора-составителя говорит о значительной роли певческого искусства в том или ином культурном центре, которыми являлись монастыри [152, с. 4]. Видится здесь еще одна причина — это западный образец. В Западной Европе в анализируемый период художественное творчество уже индивидуализировалось, утратило понятие соборности и авторские труды подписывались.

Авторами-составителями Ирмолюев были певчие и регенты, писцы и художники, нередко сочетавшие эти специальности. Среди них: дьяк Сенька из Смоленска (XV в.) [222, с. 10], Богдан Онисимович из Пинска — Супрасльский монастырь (1598—1601) [152; 204, с. 341; 222, с. 16], И. Т. — Супрасльский монастырь (не позже XVI в.) [204, с. 341; 222, с. 39], Феодор Семионович из Бережан — Супрасльский монастырь (1638—1639 гг.), иеромонах Тарасий — Базилианские монастыри гг. Минска, Вильно, Жировичей (до 1643 г.), священник Тимофей Куликович — г. Белый Ковель (1652 г.), инок Феофил Терехович — Супрасльский монастырь (1662 г.), иеромонах Пархомий Паценка — Слуцкий монастырь, (1669 г.), иеромонах Гаврило Аренесович — Савва-Сторожевский монастырь (1673 г.), Антоний Кишиц — Супрасльский монастырь (1674 г.), Кирилл Иллинский — Давид-Городок (1713 г.), пресвитер Анатолий Тараневич — Пинский кафедральный собор (1759 г.), дьяк Корнилович из смолян — Свято-Иоанновская церковь, Ян Ледник — Ульская церковь¹ [204, с. 340].

Ирмолои в большинстве своем создавались в монастырях. Именно монастыри были культурными центрами в белорусских княжествах, а затем в Великом княжестве Литовском. С введением Брестской церковной унии (1956 г.) некоторые православные монастыри переселились на Русь. Например, Буйницкий монастырь стал Иверским на Валдайском озере. Белорусские монахи Кутеинского Оршанского монастыря населяли Иверский Валдайский монастырь. Многие монахи-белорусы ушли в Новодевичий, Савва-Сторожевский, Симо-

¹Ирмолои, которые писали дьяк Корнилович (Святоянская (Свято-Иоанновская) церковь), Ян Ледник (Ульская церковь) — не датированы.

новский монастыри (Москва), Киево-Печерскую Лавру (Киев) с рукописными Ирмологиями и другими богослужебными книгами, принося в иные края самобытность белорусской национальной православной культуры.

Многие русские рукописные памятники XVII—XVIII вв. выполнены белорусами-эмигрантами. Специфическое белорусское влияние выражается характерными чертами: «аканье» и «цеканье». Так, «ирмолой» — становится «ермалоем», «ярмалоем», «догматические» песнопения — «дагматическими», «свети» превращается в «святи». Наличествуют польские словоформы: «чловек» вместо «человек» и проч. [307].

Значительный интерес представляет самый древний рукописный памятник белорусского средневекового унисонного пения — Супрасльский Ирмологион 1596—1601 гг.¹, записанный Богданом Онисимовичем, «воспеваком», родом из Пинска [315]. Он являет прямую транскрипцию безлинейной столповой нотации линейной квадратной нотой. Супрасльский Ирмологион — древнейшая из дошедших до нас нотолинейных рукописей [152, с. 8].

Напевы Супрасльского Ирмологиона отражают белорусскую православную² музыкальную культуру XVI в. Они обобщают также предшествующую ей певческую практику. Принимая во внимание, что музыкальные вкусы, привычки — область достаточно консервативная, можно утверждать, что напевы Супрасльского Ирмологиона являются памятником музыкальной культуры XV в., а, возможно, и более раннего времени. Это предположение обосновано тем, что древнерусская (древнебелорусская) православная музыкальная культура, несмотря на свою письменную традицию, передавалась устным способом.

¹А. В. Коноп, Г. Пикардо и Ю. В. Ясиновский датируют этот древнейший западнорусский нотолинейный памятник 1598—1601 гг. [152; 222; 302], Л. А. Дубровина и Е. Ю. Шевчук — 1596—1601 гг. [289, с. 498, 500]. Мы придерживаемся датировки д. и. н. Л. А. Дубровиной, известного специалиста по кодикологии и кодикографии, директора Института рукописей Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского.

²Супрасльский монастырь перешел к Греко-католической Церкви в 1603 г.

Устная же традиция передачи музыкальной информации — сильнейший консервант музыкального элемента. Таким образом, белорусские Ирмологии представляют собой бесценный памятник древнейшей монодии.

Содержание Супрасльского Ирмологиона 1596—1601 гг. составляют литургические песнопения Всенощного бдения. В нем записаны средневековые белорусские демественные монодии супрасльского напева [315]. В сборник вошли различные песнопения древнего знаменного распева, местные напевы (супрасльский, мирский, пинский и др.) и заимствованные (киевский, царьградский, греческий) [152, с. 8; 204, с. 436]. В отдельный раздел выделена группа «подобнов», что характерно для белорусских Ирмологионов знаменной и линейной нотации XVI — первой четверти XVII в. [307; 152, с. 121]. В Супрасльском Ирмологионе использована система подвижных цефалутных ключей [204, с. 339]; возможно, в древности использовался именно такой способ транспозиции мелодии ради удобства исполнения.

Тексты всех песнопений Супрасльского Ирмологиона являются примером «иосифовского» текста¹. Наличие хомонии в других белорусских Ирмологиях XVII—XVIII вв. подтверждает факт неприятия на Беларуси (до упразднения унии в 1839 г.) реформ патриарха Никона.

Не менее характерна рукопись Кутеинского, или Баркалабовского, Ирмологиона, которая хранится в Национальном музее истории культуры Беларуси в Минске. Ирмологион (Ирмолой)

¹Еще до тотальных реформ патриарха Никона по благословению патриарха Иосифа была сделана частичная редакция некоторых богослужебных хомовых текстов. Богослужебные тексты в древнецерковнославянском варианте использовались на восточнославянских землях до 1668 г., когда патриарх Московский Никон и царь Алексей Михайлович приняли по предложению комиссии, возглавляемой старцем Александром Мезенцом, реформы по исправлению текстов «на речь». Православная Церковь на Беларуси находилась под юрисдикцией митрополита Киевского, что не обязывало к послушанию митрополиту Московскому. Поэтому так называемый «иосифовский» текст использовался до конца XVIII в. и до упразднения унии в 1839 г. Этим объясняется различие в текстах белорусских и русских Ирмологионов.

был создан в Кутеинском монастыре в 1651 г. по заказу игуменьи Баркалабовского монастыря Фотинии Киркоровны. Запись о том, что рукописный сборник выполнен для нужд Баркалабовского монастыря, стала поводом для исследователя Ю. Н. Лаврика назвать его Баркалабовским Ирмологионом [168, с. 164]. Этот Ирмолой имеет замечательно сохранившийся художественно оформленный титульный лист, на котором кроме заглавной надписи изображены свв. Иоанн Креститель и Иоанн Златоуст, Василий Великий и Григорий Богослов. Здесь же размещены две иконописные миниатюры — Вознесение Господне и Рождество Божией Матери. Ю. Н. Лаврик считает, что художник, работавший над титульным листом Кутеинского (Баркалабовского) Ирмологиона, был человеком высокообразованным, возможно, даже священником [170, с. 167].

Состав песнопений, которые записаны в Кутеинском (Баркалабовском) Ирмолое, стандартный. Это песнопения Всенощного бдения с наименованием болгарского роспева на листе 5 («Припелы Болгарскіе»), псалом 103, песнопения Литургии Иоанна Златоуста, катавасии на 8 гласов, гласовые (изменяемые) песнопения — догматики, седальны, антифоны, ирмосы субботней Вечерни, песнопения Октоиха (полный состав осмогласового столпа), тропари воскресных и праздничных дней годового богослужебного круга, песнопения на Литургии Василия Великого. В Ирмолое есть минейный раздел, в котором перечисляются праздники в течение литургического года с обозначением праздничных песнопений, а также обозначения песнопений на Господские и Богородичные праздники. Все песнопения Ирмологиона взяты из богослужебных певческих сборников Октоих, Минея и Праздники.

Такой сборник вполне отвечал потребностям поющих на клиросе, потому что в нем собраны основные песнопения, исполняющиеся за богослужением в течение литургического года.

Необходимо отметить, что в некоторых Ирмолоях белорусского происхождения в нотированных песнопениях наблюдается разделение текста на слоги, повторение их в произвольном порядке, а также повторение отдельных слов в тексте песнопений (например, в Херувимской песне из Ирмологиона 1649 г., который находится в Киевской национальной библиотеке)

[316]. Это явление имеет двоякое объяснение. С одной стороны, здесь, возможно, сказалось влияние барочной музыкальной культуры, когда подгонка текста под музыку была явлением обычным. Но мы склоняемся к мысли, что в этом случае обнаруживается новое прочтение хомового текста. И вместо «И животворяще, и животворяще Трои- животворяще Троицы три-, трисвя-, трисвя-, трисвятую, трисвятую песнь, трисвятую песнь при-, при-, но-, прино-, песнь приносящее, приносящее...» и т. д. когда-то были вставки слогов «хо», «хомо» и т. п. Учитывая еще один фактор этого песнопения — дореформенный текст, мы можем предполагать древнее происхождение мелодии Херувимской песни Ирмологиона 1649 г.

В целом нотополитические Ирмологионы белорусской традиции свидетельствуют о высокоразвитой православной музыкальной певческой монастырской культуре XV—XVIII вв.

Наряду с этим в столичных соборах и больших храмах крупных городов во время праздничных богослужений в их кульминационные моменты песнопения исполнялись в партесном многоголосном стиле [59, с. 29], что говорит об интенсивной смене музыкального мышления.

В восточнославянской православной богослужбной певческой культуре XVII—XVIII вв. происходила смена культурной ориентации с византийской традиции на западноевропейскую, и, тем самым, формировались условия для создания нового церковного музыкального искусства. Доказательством этому стало развитие хорового многоголосия, а примером стиля хорового многоголосия — барочные многоголосные партесные хоровые композиции [76, с. 501; 286].

Партесное многоголосие, как феномен музыкального искусства, было популярно в означенное время, и все мастера многоголосного хорового пения изучали этот хоровой стиль и обращались к нему в своем творчестве. А на обычных богослужениях дьяки и подьяки распевали богослужбные тексты старинными знаменными распевками, уже зафиксированными в Ирмолоях, которые переписывались по мере надобности почти без изменений.

Со времени распространения многоголосного партесного хорового пения, с развитием жанра партесного концерта

изменяются и названия рукописных певческих сборников. Состав певческих книг пополняется, одноголосные Ирмологионы трансформируются в многоголосные Службы Божии и Праздники, Обиход и Концерты [244]. Партитуры многоголосных концертов не издавали и, конечно, их не переписывали. Многоголосные произведения существовали в виде партий отдельных голосов. Певческие сборники белорусского происхождения, которые содержат многоголосные хоровые сочинения, хранятся в основном в Санкт-Петербургских музейных и библиотечных хранилищах.

Таким образом, белорусские богослужебные певческие сборники XVI—XVIII вв. свидетельствуют о сохранении в национальном профессиональном певческом искусстве многовековых традиций знаменного распева, богослужебных певческих традиций, заложенных до XV в., а также об изменении музыкального мышления и культивировании барочного многоголосного стиля богослужебного пения и развитии нового жанра — партесного концерта.

§ 7

Православная богослужебная певческая культура Речи Посполитой в 30-е гг. XVII — 30-е гг. XIX в.

В XVI в. в Речи Посполитой начался процесс объединения Православной и Католической Церквей, чему способствовали Люблинская (1569 г.) государственная и Брестская (1596 г.) церковная унии. Идея объединения Церквей стала одной из официальных идеологий Ватикана¹.

¹Формальное разделение христианской Церкви на Православную (Восточную) и Католическую (Западную) произошло в 1054 г. Одной из причин разделения стало неприятие восточными патриархатами нововведений, идущих из Рима (добавление к Символу веры *filioque*) [57, с. 8—9].

Брестская уния ставила своей целью полонизацию и окатоличивание Великого княжества Литовского Речью Посполитой и уничтожение Православия на этих землях [9, с. 28—29]. Уния, вызванная политическими и религиозными интригами, навязанная западнорусскому народу, стала тяжелой и трагической страницей в истории западнорусской Православной Церкви. Видный церковный историк прот. Константин Зноско пишет, что уния не могла глубоко укорениться, а только играла роль объекта для латинизаторских целей Рима [125, с. 188].

Происходило быстрое ополячивание большинства православных бояр, которые принимали католическую веру, чтобы уравнивать свои гражданские права с высшей знатью Польши. Католичество внедряло в сознание белорусской элиты польскую культуру и польский язык. Городские низы, крестьянство и обедневшая шляхта оставались православными или принимали униатство [112, с. 57]. Разделение западнорусского населения по социально-религиозному признаку в XVII — начале XVIII в. в условиях привилегированного положения «польскости» привело к упадку белорусской культуры и государственности.

В такой политической и религиозной обстановке естественным и необратимым было сильнейшее влияние на богослужбную православную певческую культуру латинской (в ее польском варианте) богослужбной культуры.

К 1596 г. реформа богослужбного Устава, который управляет жанровым составом песнопений на богослужении, особенностями их исполнения, была либо успешно завершена, либо прервана. Принимая во внимание аналогичные явления на Руси, можно сделать вывод, что к 1596 г. Русская Церковь усвоила Иерусалимский Типикон, однако исполняла его в рамках и обычаях прежнего Студийско-Алексиевского Устава.

Брестская уния положила начало созданию Греко-католической Церкви¹. Документы Брестского Собора утверждали обрядово-ритуальные условия объединения Церквей: «каб Божая хвала і ўсе малітвы ... нам засталіся нязьменнымі

¹Греко-католическая Церковь образовалась вследствие слияния Римско-католической и Православной Церквей Речи Посполитой.

згодна са старадаўнім звычаем Усходняй царквы ... а таксама ўсе цырымоніі ды абрады нашае Царквы, якія мы мелі дагэтуль... і каб усё гэта ў нас было нашаю моваю» ... «каб нам было дазволена засноўваць школы, семінарыі грэцкай і славянскай моваў ... а таксама адчыняць друкарні» [6, с. 13—16]. Документальна было засвідетельствована, што в умовах уніі грэчаская вера, грэчаскія абрады застаюцца без змяненняў, то ёсць дэкларавалася захаванне праваслаўнай літургічнай традыцыі, беручай пачатак у Византыйскай Царкве.

Такім чынам, богаслужэбны чын, яго назапоўненне заставаўся незмяненнымі. Есцэсна, усе малітвы і праваслаўныя песнопення Літургіі, Вечэрні, Утрэні і другіх служб на царковаславянскай мове захаваліся амаль без змяненняў. Менавіта толькі Сымвал веры — у яго было дабаўлена філіюкве (*filioque* — догмаат о том, што Святой Дух ісходзіт ад Отца і ад Сына¹), і дабаўлены малітвы, поминаючыя главу Католическай Царквы — Папу Рымскаго.

Тэарэтычна, у праваслаўнай богаслужэбнай певчаскай культуры пасля 1596 г. акрамя яе назваўня (яна стала Грэка-католическай, ці уніатскай) амаль нічога не змянілася. Чын богаслужэння, яго музыкальна-певчаскае назапоўненне засталіся пражымі. У уніатскіх царквах совершаліся богаслужэння па старым праваслаўным кнігам, якія паступенна прыходзілі ў негоднасць, пасля чаго перапісваліся.

С. В. Морозова ўтверджае, што історыя уніатства — гэты історыя канфлікта культур [183, с. 5]. Дзейсна, сядзінення, сагласія, дэкларуемых у дакументах Брэстскай уніі, не атрымалася. М. М. Демьянович гаворыць, што уніатская культура аказалася чужероднай для праваслаўнага сазнаўня [104, с. 51]. Заўважым, што гэты чужероднасць не пазволяла ў цэлым захаванне ў уніатскай царкве усходняы богаслужэбны чын. Праизошло перарождэнне праваслаўнага богаслужэбнага абрада ў уніатскай царкве Речі Пасполітай XVII—XVIII вв.

Ітак, с 1596 г. падаўляючы частка населення Велікаго княжства Літовскаго, як адзначае С. В. Морозова, стала не-

¹В праваслаўным варыянце ісповедуеця Сымвал веры Нікейскаго сабора, дзе сказана, што Святой Дух ісходзіт ад Отца.

вольными или, что встречалось реже, добротными униатами [183, с. 5]. Иерархическое подчинение униатской церкви Папе Римскому невольно привело к достаточно сильному влиянию западной латинской культуры на восточный богослужебный чин и обряд (и на восточную славянскую культуру в целом). При этом православная богослужебная культура в униатской церкви сохранялась почти без изменений на протяжении конца XVI — XVII в. И только после Замойского Собора 1720 г. постепенно набирает силу полонизация и латинизация богослужебного обряда, вследствие чего в недрах униатской церкви формируется совмещение культур, функционирующее по принципу скорее взаимоисключения, чем диалога¹.

Латинизация культуры, ее художественных форм обусловила рождение нового художественного стиля в архитектуре, так называемого «виленского, или униатского, барокко». Музыкально-литургическая практика также ориентировалась на римско-католическую модель [59, с. 26—27, 50].

Первые композиции фигурального пения полифонического и гомофонно-гармонического склада зафиксированы в Ирмолое Супрасльского монастыря 1639 г. [177, с. 215]. Из описи книг монастыря 1668 г. следует, что в его библиотеке находилось сорок четыре певческих сборника, песнопения в которых были изложены в партесном стиле [297, с. 141].

В униатской церкви изредка применялось вокально-инструментальное звучание песнопений на богослужении. Т. В. Лихач пишет, что униатский епископ Милетий Пегас не позволил использовать «бездушные органы», но униатское богослужение часто сопровождалось звучанием органа и инструментальных капелл [177, с. 216]. В начале XIX в. в некоторых сельских церквях по настоянию священника прихожане складывались на покупку и устройство органа [266, с. 270].

Т. В. Лихач выявила музыкальную сторону богослужения Греко-католической Церкви и отметила следующие его компо-

¹ Столкновения православной оппозиции, которая исповедовала традицию и верность патриарху Константинопольскому, и обновленцев-униатов, которые тоже уважали старину, породили раскол в обществе. Он выразился в гонениях и изоляции православной части населения Великого княжества Литовского.

ненты: сакральная монодия, изложенная знаменным распевом, фигуральные хоровые или вокально-инструментальные композиции, а также полуфольклорные религиозные песни [177, с. 214].

Несомненно, что различные компоненты требовали различного состава исполнителей. Монодийные песнопения исполнялись 1—2 певцами, преимущественно монахами, фигуральные или партесные хоровые композиции — многоголосным хором, а религиозные песни или духовные стихи пели прихожане, пришедшие в храм на богослужение.

Очевидно, что за богослужением разные по способу исполнения музыкальные элементы использовались в разных по статусу и величине храмах. Например, в монастырских и небольших приходских церквях песнопения распевали одноголосным знаменным распевом, а в крупных городских храмах использовался и монодийный, и фигуральный стили исполнения, когда на праздничных богослужениях звучали партесные композиции.

Названные музыкальные элементы греко-католического богослужения объединяла единая нотация. И фигуральные, и партесные композиции, и знаменный распев, и религиозные песни записывались в Русской Церкви Речи Посполитой с конца XVI в. западной пятилинейной нотацией.

При переводе древней знаменной монодии со старой крюковой безлинейной нотации на новую пятилинейную с квадратной нотой происходила транспозиция напева. Если принять во внимание, что рукописи переписывали только те, кто хорошо знал тексты и напевы, кто сам пел за богослужением, становится ясно, что сборники, записанные линейной нотацией с квадратной нотой, достаточно близки к оригиналу несмотря на неизбежные погрешности.

На строй и оформление богослужения Греко-католической Церкви сильное влияние оказывала и протестантская культура. В протестантской кирхе на богослужении все присутствующие пели псалмы, переработанные и изложенные доступным современникам языком, понятным всем, в том числе и малограмотным.

Греко-католическая Церковь предлагала своим прихожанам совершать утреннее и вечернее молитвенное правило с добав-

лением в привычный им православный чин так называемых «набожных песен». Тексты этих песен имели ярко выраженный просветительский характер и представляли собой современный тому времени вариант духовных стихов. Распевались такие «набожные песни» на любую подходящую мелодию. В белорусской народной среде печатные униатские сборники молитв, в которых немалое место отводилось и «набожным песням», распространялись с конца XVII и до начала XX в. [337].

Влияние латинской культуры, несомненно, сказывалось и на богослужебном языке. В конце XVI в. для первых униатов Великого княжества Литовского авторитет церковнославянского языка был высоким. А. Е. Наумов проследил процесс отхода от традиционного церковнославянского языка на материале униатской, гимнографии. Тексты богослужения в память архиепископа Полацкого Иосафата Кунцевича, жесткого проводника униатства, составленные после его убийства, написаны в лучших образцах церковнославянского языка [310, с. 42].

Однако в конце XVI — первой половине XVII в. в Греко-католической Церкви начался кризис церковнославянского языка. А. А. Суша отмечает, что в среде традиционного использования церковнославянского языка происходило мощное наступление польского и латинского языков, в результате чего вначале наблюдается демократизация богослужебного языка (его сближение с народным произношением в виде налетов просторечия, проникновение полонизмов), а затем — вытеснение церковнославянского и старобелорусского языков из употребления [263, с. 32—33].

С. В. Морозова констатирует, что с XVII в. униатское церковное руководство, преподаватели и студенты духовных учебных заведений, базилианское монашество все более использовали польский язык и латынь, а в XVIII — нач. XIX в. польский язык употребляли на всех уровнях униатской иерархической лестницы¹ [183, с. 8].

¹К XIX в. проповедь в униатских церквях произносилась только на польском языке, а если люди приветствовали друг друга на белорусском, униатский священник говорил своим прихожанам, что это для него — «нож в сердце» [266, с. 277].

Обращает на себя внимание тот факт, что в библиотеках униатских монастырей больше всего было литературы на латинском языке. В середине XVII—XVIII в. большинство униатских историков, теологов, филологов писали на латинском и польском языках. Униатские монахи-базилиане даже гордились перед белым духовенством своим неумением читать по-славянски [263, с. 33].

Борьба за чистоту богослужебного языка развернулась нешуточная. Римо-католики обвиняли греко-католиков в поддержке научно неразработанного языка¹. Православные, в свою очередь, обвиняли униатов в отступлении от чистоты совершенного церковнославянского языка к «несовершенному лядскому» (польскому) языку, особенно латыни.

Безусловно, главным фактором в приоритете того или иного языка, определяющим направление богослужебной и обрядовой жизни, являются богослужебные книги. Униатские богослужения до Замойского Собора 1720 г. проводились по старым, еще православным книгам [298, с. 12]. Подтверждением тому служат перечни имущества той или иной церкви. Например, в богослужебном обиходе Покровской церкви² села Киевец, сгоревшей в 70-е гг. XVIII в., использовались: Евангелие (1574—1575), Месяцеслов (1583), Часослов (без даты издания, однако сборник атрибутируется по отсутствию филиокве), Анфологион или Пентикостарион (или Цветослов, или Трифолог), Триодион (трипеснцы Великого поста), Октоих (1686, Львов), Псалтирь (1699, Львов, Братство), Требник (1645, Львов), Минея Праздничная (1756, Москва). Все книги, по свидетельству историка священника Владимира Татарова, строго православные, без догматических искажений [266, с. 259, 270—271].

Замойский Собор 1720 г. постановил печатать малый и великий катехизис на «посполитой»³ мове, издать единый для всех епархий Требник на церковнославянском языке⁴ и запре-

¹В то время церковнославянский язык не использовался ни в области науки, ни в области грамматики, ни риторике.

²Эта церковь в народе называлась Дмитриевской.

³Народной разговорной.

⁴Лев Кишка (униатский митрополит, который созвал Замойский Собор) в 1722 г. издал «Лексикон» — учебник со словарем для изучения церковнославянского языка.

тить использовать другую богословскую литературу. После Замойского Собора богослужения в униатских храмах совершались по собственным церковнославянским молитвенникам, в которые записывались и «набожные песни». Литургия служилась по тетрадам, в которых славянские слова были написаны латиницей [263, с. 33].

К началу XIX в. в униатском богослужебном обиходе использовался так называемый «Богогласник» с «набожными песнями», в котором утверждались новые для православного сознания униатские догматы. Например, сформулированный в булле Папы Римского в 1854 г. католический догмат о непорочном зачатии Пресвятой Богородицы. Такой прием, когда в вероисповедальных книгах прописывалось одно, а народу через понятные им песни внушалось другое, стал обычным для униатов. Упомянутый «Богогласник», изданный предположительно в Почаевской Лавре, активно вытеснял богослужебные книги из приходского литургического обихода [266, с. 241, 243].

Богослужебные книги, латинизированные, также использовались. В Покровской церкви деревни Киевец, построенной в 1835 г., использовались Литургион¹ (1692, Вильно), Литургион (1727—1732, Супрасль), Божественная Литургия, Требник (40—50-е гг. XIX в.), Апостол (1719), Апограф, или Слог чинный на праздник Тела Господня, Служба священномученику Иоасафату [266, с. 273].

Содержание Апостола и Евангелия, которые использовались в униатской церкви, изменений не имели. В Служебнике наблюдается разница между православной традицией и униатской: в молитвах на проскомидии упоминаются не пять хлебов, а один; в ектениях упоминается Папа Римский, употребляется термин «православие», «православный». В Требнике, в чине таинства заклиательные молитвы перечеркнуты как ненужные. В богослужебных текстах замечания и правки сделаны на латинском и польском языках. Отпуст в униатских служебниках содержал фразу: «всех вас, православных христиан», однако, как заметил В. Л. Татаров, реально священники

¹ Служебник.

за богослужением произносили: «всех вас, благочестивых (или «кафолических». — Л. Г.) христиан» [266, с. 277].

Становится очевидным, что формальной отмены восточного канона в униатской церкви не было, но на деле он терял свое значение для представителей этой церкви. Многое в восточном богослужении униатскому духовенству казалось диким и неосновательным. Поэтому даже низшее духовенство считало себя вправе изменять, урезать, дополнять тексты богослужений. Этот факт является небывалым и страшным в истории христианства.

В маленьких приходских церквях, в часовнях, где совершались богослужения после закрытия церквей или пожара, базилианский Богогласник стал чуть ли не важнейшей богослужебной книгой — понятной и малограмотному духовенству, и народу. Священник В. Л. Татаров пишет, что народ привык к разным «рожанцам» и отпустам, «шептухам» или «тихой имше»¹ [266, с. 276].

Происходило «кассование» праздников, то есть замена дней памяти восточных святых на дни памяти западных святых. Под влиянием латинской церкви появились и новые традиции: и мужчины, и женщины входили через Царские врата иконостаса «уклякать» возле Престола. Во время причастия прихожане стояли на коленях, и священник с чашей подходил к каждому из них и должен был наклоняться [266, с. 276, 292].

Невольные униаты-белорусы отличались благочестием и религиозным усердием, проявлявшимся в частом поминании усопших. Кроме уставных поминальных Литургий беспрестанно совершались частные панихидные требования (требы). Составлялись «субботники», или «помянники», в которых поминались усопшие с православными именами, если такой «субботник» был написан церковнославянским языком. Если «субботник» был написан польским языком, то и усопшие поминались с католическими именами. До середины XIX в. надписи на кладбищенских крестах составляли 50 % по-русски и 50 % по-польски [266, с. 292, 297]. Знания народа были проникнуты церковностью, белорусы знали содержание каждого Евангельского чтения.

¹Шептание молитвы.

Декларируемые в законоположениях 1596 г. требования сохранять в Греко-католической Церкви все элементы восточного обряда способствовали сохранению древней формы богослужебного певческого сборника — Ирмологиона или в белорусской интерпретации — Ирмолая. Музыкальный элемент белорусских Ирмолоев в наименьшей степени подвергся влиянию польско-латинской культуры, сохраняя древнейшую монодию, записанную линейной нотацией.

Так обстояло дело с богослужебным пением в небольших приходах, сельских и монастырских церквях. В крупных храмах, в столичных приходах (Вильно) в XVII в. укоренился многоголосный стиль пения — партесный [153, с. 30].

Партесный стиль пения зародился и сформировался в православной певческой среде Речи Посполитой. О значимости и степени распространения на западнорусских землях в XVII в. партесного пения свидетельствует творчество Николая Дилецкого (ок. 1630 — ок. 1690), известного композитора и теоретика партесного пения, исполнителя и педагога, ученика М. Мельчевского, Н. Загорецкого, С. Рожицкого [56, т. 2, с. 75—76; 222, с. 25]. Несколько редакций учебника Н. Дилецкого по композиции в партесном стиле были изданы в Вильне в 1675 г. («Идея грамматики мусикийской», на польском языке), Смоленске и в Москве в 1679 г. («Мусикийская грамматика» на русском языке). Факт, что Н. Дилецкий в основу «Грамматики» положил многие латинские трактаты о музыке и даже цитирует на латыни текст гимна св. Иоанну, говорит об увлечении автора латинской музыкальной культурой и о том, что он явился проводником западного латинского влияния в православную церковную певческую культуру [14, с. 152, 155].

Через пятьдесят лет после распространения киевской нотации и партесного пения на землях Речи Посполитой партесный стиль хорового пения и новую нотацию православные западнорусские певчие принесли в Москву [153, с. 30; 56, т. 2, с. 59]. Прибывавшие во второй половине XVII в. на Русь из белорусских и малороссийских земель певцы и богословы, «пропитанные» польской культурой, способствовали развитию моды на «все польское». Одним из белорусов, явившимся проводником латинского влияния на Московскую Русь, был монах Симе-

он Полоцкий (Самуил Емельянович Петровский-Ситнянович, 1629—1680), известный поэт, писатель, педагог и общественный деятель. Творчество Симеона Полоцкого тесно связано, с одной стороны, с польско-белорусской культурной традицией и школьным барокко, а с другой — с византийским пышным стилем. Среди многочисленных сочинений Симеона Полоцкого — канты и псалмы, составившие сборник «Псалтырь рифмотворная», впервые напечатанный в Кремлевской типографии в 1680 г. Музыка к «Псалтыри рифмотворной» была написана московским композитором В. П. Титовым (учеником Н. П. Дилецкого).

Широко известны факты приглашения царским двором и митрополитом Новгородским Никоном¹ белорусских мастеров партесного пения [222, с. 156; 185, 61—62]. Певчие белорусы пели в хоре Новоиерусалимского Воскресенского монастыря (личная резиденция патриарха Никона), который стал одним из центров партесного пения [185, с. 175; 299, с. 536]. В середине XVII в., в связи с насаждением унии в среде православных белорусов в Речи Посполитой, в Иверский Валдайский монастырь были переведены монахи из Кутеинского Оршанского монастыря. Белорусские иноки принесли с собой элементы западнорусского варианта знаменного распева и традицию многоголосного партесного пения [144, с. 156; 299, с. 536]. Певчие этого монастыря сыграли огромную роль в развитии традиций партесного пения в России. В монастыре жили и трудились авторы партесных композиций П. Гиржда и О. Миневский [144, с. 156].

Архивы сохранили имена белорусских «воспеваков» — певчих-распевщиков и певцов, многие из которых работали в XVII в. в Москве и несли знаменный распев белорусской и партесное пение в русскую певческую богослужебную культуру. И. Дьяковский, И. Кокля, И. Коленда, И. Конюховский, А. Бережанский, Д. Рогачевский. И. Конюховский, И. Дьяковский были известными композиторами, работавшими в партесном стиле [299, с. 536; 154, с. 31].

В партесных композициях закрепились мажоро-минорная система с опорой на трезвучие, выделением плагальной

¹Будущий патриарх Московский и всяя Руси.

и автеинтической каденции. Практиковались эксцентелированные бас с фигурированными ходами в обоих направлениях, частый уход в субдоминантовую гармоническую сферу. В партесных композициях главенствующими факторами стали музыкальный элемент, музыкальная форма. Текст песнопений нивелировался, что ослабляло его богослужбное значение и таило в себе нетребовательное отношение композиторов и певчих к тексту. Случалось, что богослужбный текст подгоняли под ранее сочиненную музыку. Например, ок. 1666 г. один из крупных композиторов партесного пения И. Коленда, подгоняя текст под существующую мелодию, писал: «радуем..., радуем..., радуемся» [56, т. 2, с. 80; 192, с. 89].

Новая композиторская техника применялась и в хоровых обработках уставных напевов знаменного распева [56, т. 2, с. 81]. Многоголосные обработки доказывали жизнеспособность древней монодии, возможность существования ее в новом хоровом стиле. Знаменная мелодия излагалась в партии тенора почти без звуковысотных и ритмических изменений. В таких гармонизациях нередки переkreщивания голосов, их параллелизм. Законом гармонизации в партесном стиле является также произнесение текста с одновременным участием всех голосов хора (без пауз), гармонизация каждого звука мелодии [233, с. 159]. Гармонизации знаменного распева в XVII в. отличаются от более поздних гармонизаций принципиально нетактовой системой ритмической организации.

В богослужбном музыкальном певческом искусстве произошел отказ от системы осмогласия. Были введены четырех-, шести-, восьми- и двенадцатиголосия, что требовало немало числа певцов в хорах. Развивался жанр духовного концерта. Ведущая роль стала принадлежать музыкальной фактуре, и, как следствие, музыкальный элемент полностью оторвался от словесного.

В Речи Посполитой не отмечено больших споров по поводу введения в православный обиход партесного стиля пения. Более того, введение нового стиля оказалось неизбежным, потому что в православной среде наблюдалось увлечение

католической паралитургической¹ музыкой. В XVII в. у православных белорусов священники спрашивали на исповеди, ходил ли тот в костел слушать орган и пение. И часто, по видимому, получали утвердительный ответ. Посещение костела в праздник, чтобы послушать красивое хоровое пение, стало обычным явлением.

Вследствие этого в православной среде начали образовываться многоголосные хоры и развиваться партесное пение. Особенное значение в этом процессе имели православные братства, широко распространившиеся в конце XVI — начале XVII в.² Братства открывали бесплатные начальные школы и училища, в которых преподавали образованные учителя (Стефан и Лаврентий Зизанин, Мелетий Смотрицкий, Симеон Полоцкий) [153, с. 17—18; 283, с. 113]. В некоторых из этих бессловных школ (где учились дети средних слоев населения, бедняков, высшего и среднего дворянства) давали очень хорошее образование.

Одним из основных предметов обучения было церковное пение: учащиеся изучали нотную грамоту, овладевали вокально-хоровыми навыками, осваивали литургические песнопения. В каждой школе существовал хор, который обязательно участвовал в постановках школьного театра [300, с. 53—54].

Именно в братских школах происходило становление и развитие многоголосного хорового пения [185, с. 175]. В некоторых школьных хорах исполнялись многоголосные (до восьми голосов) партесные композиции. Братские школы,

¹Паралитургическое песнопение создавалось на текст из Псалтири или иной богослужебной книги, однако в богослужебное последование такое песнопение не входило.

²Православные братства — национально-религиозные организации, которые в означенное время возникали в ответ на усиление давления со стороны Католической Церкви. Православные братства создавались там, где существовала угроза Православию. Мощные западнорусские братства образовались и действовали в Вильне (1584, 1588), Кричеве (1588), Рогатине (1589), Могилеве (1590, 1597, 1605), Минске (1591, 1592, 1612), Берестье (1591), Гродно (1591), Городке (1591), Орше (1592, 1648), Бельске (1594), Полоцке, Борисове, Мстиславле и др. [283, с. 22].

таким образом, оказали огромное влияние на формирование восточноевропейского профессионального певческого хорового искусства. Этот факт отмечали еще дореволюционные ученые С. В. Смоленский и Д. В. Разумовский. Последний считал, что православные братства оказались основными преобразователями музыкальной системы в России [153, с. 19].

В Россию партесное пение пришло вместе с модой на «польское». В России были как сторонники, так и противники нового стиля пения. Противниками введения партесного пения в богослужение выступали протопоп Аввакум, инок Евфросин и другие защитники древнеправославных («древлеправославных») обычаев, богослужебного порядка и древнего стиля пения. Они крайне резко высказывались о «латинском» пении. Противником партесного пения был и старец Александр Мезенец, который стоял во главе комиссии, собиравшей рукописи, содержащие «добрые переводы» за четыре века восточнославянского православного богослужебного пения с целью создания современной единой графической системы записи [185, с. 171]. Старец Александр Мезенец, резко отрицательно отзывался об «органогласовном и нотогласовном» партесном пении и составил «Азбуку знаменного пения» — руководство по чтению знамен в помощь певчим Православной Церкви [154, с. 31; 185, с. 179].

В XVII—XVIII вв. ученики и последователи Н. Дилецкого — В. Титов, С. Пикалицкий, Н. Калашников, Н. Бавыкин, С. Беляев, И. Коленда, В. Виноградов и др. — сочиняли хоровую музыку для четырех и более голосов к Божественной Литургии, называя ее «Служба Божия» или просто «Служба» [56, т. 2, с. 93; 244]. Композиторы, сочинявшие музыку к этим «Службам», воспринимали богослужебное пение не как форму богослужения или своего рода священнодействие, а как эстетический элемент, украшающий богослужение¹.

¹Известный исследователь церковного пения С. В. Смоленский, характеризуя сочинения такого рода, пишет, что их музыкальная ценность невысока, местами композиции довольно крикливы. Вместе с тем он указывает на проявляющуюся иногда мастерскую технику и хорошее знакомство с хоровыми эффектами, на истинное вдохновение, которое чувствуется в отдельные моменты [255, с. 91].

Белорусские композиторы и певчие, несомненно, оставили множество учеников. П. В. Аравин называет имя Ивана Игнатьева, дьякона дворцовой Верхне-Спасской церкви в Москве в 1641—1652 гг., который был автором многоголосных богослужебных песнопений, стилистически близких к сочинениям Ивана (Яна) Коленды [144, с. 157].

До сих пор в регентской практике используются сочинения композиторов XVII—XVIII вв., в том числе и самодеятельных. Очень часто эти композиции анонимны и отличаются вычурностью, громогласностью; музыка часто затемняет смысл текста, для письма характерна широта голосоведения. Нередко композиции имеют сентиментальные или некие ассоциативные подзаголовки — «Слеза», «Королев плач», «Умилительная», «Веселые распевы», «С выходками», «Волынка», «Птичка» и др.

Ученики и последователи Н. П. Дилецкого в конце XVII в. активно содействовали распространению нового стиля богослужебного пения в Русской Православной Церкви, почти во всех жанрах и формах пропагандируя партесную стилевую школу и способствуя забвению древнего знаменного богослужебного пения.

Распространившаяся в России в XVIII в. мода на итальянский концертный стиль в музыке (в том числе и богослужебном пении) не отразилась на богослужебном пении в православных церквях Речи Посполитой в силу изложенных причин (вследствие унии существовали односторонние контакты между двумя странами). Г. Пикардо в очерке «Царкоўная музыка на Беларусі 989—1995» приводит описание западным путешественником богослужения («русской литургии») в Могилевском православном соборе, где служба была «простая і ўрачыстая: простая ў сваёй унутранай будове, але бліскучая і пышная ў сваіх вонкавых формах... Два хоры сьпевакоў, якія, здавалася, ведаюць толькі напевы старых грэчаскіх хрысьціянскіх тонаў, сьпявалі разам, а часам толькі адны сапрама, або іншыя галасы — дысканты, тэнары, альты і басы — але ў канцы яны заўсёды зьліваліся ў адзін хор. ... народ спакойны і поўны малітоўнага настрою: не было чуцно нават шэпту і ніхто не марнаваў часу ў плётках, як гэта часта

бывае ў нашых цэрквах...» [222, с. 31]. В приведенном отрывке описан богослужебный хор, который пел за богослужением в партесном стиле («бліскучыя і пышныя формы», деление хора по партиям), используя гармонизированные осмогласные знаменные распевы.

§ 8

Народная религиозная православная певческая культура в XVI—XVIII вв.

Во второй половине XVI—XVII в. в белорусском народном музыкальном искусстве получили распространение так называемые канты и псалмы. Прототипами кантов стали песни из гуситских сборников, из протестантских канционалов, катехизисов, песенников. Кант как жанр сложился в духовных академиях, семинариях, уездных и приходских училищах, братских школах и монастырях¹. Тексты кантов имели форму стиха или куплетную форму [204, с. 344—345; 299, с. 668; 154, с. 36—94]. Большинство религиозных кантов посвящено борьбе с унией и написано на белорусском языке.

В западнорусской православной среде в XVII—XVIII вв. широко бытуют рождественские псалмы-колядки². Как в XVII—XVIII вв., так и сегодня популярны псалмы-колядки: «Нова радасць стала», «Вясёла свету навiна», «Не плач, Рахілі», «Неба і зямля», «У небе ўсе анёлы купна лікуйце», «Скінія золатая», «Новый год бежит», «Народился нам Спаситель», «Хрыстос з Девы ся раждае», «Вiде Бог, вiде Створiтель», «Шэдша трые цары» и др. Многие из перечисленных колядок сопровождали рождественские батлеечные представления (например, популярную постановку «Царь Ирод») и школьные спектакли

¹Православные канты и псалмы распространялись в устной традиции. Первые рукописные и печатные сборники православных кантов, псалм (богогласники) появляются лишь в XVIII в. Эти сборники содержали только тексты, мелодия же запоминалась «по слуху».

²Рождественские колядки приурочены ко времени Коляд, или Святков, в период от Рождества до Крещения.

(например, «Рождественская драма» святителя Димитрия Ростовского), а также шествия христославов с колядной звездой. Все рождественские колядки повествуют о воплощении Иисуса Христа. Но в отличие от богослужебных песнопений тексты рождественских псалм рассказывают о человеческой радости, используя знакомые бытовые образы: «там Отрочатко, яко овчатко» (псалма-колядка «Новый год бежит»), «Иисус мой возлежит в яслех, на сене» (псалма-колядка «Возсиявший над солнце ныне»), «Пойте, воспойте, лики во веки, торжествуйте, ликуйте» (псалм-колядка «Народился нам Спаситель»). О евангельских событиях, сопровождающих тайну Боговоплощения, повествуется образно, с использованием разнообразных эпитетов, сравнений: «Нова радасць стала, яка не бывала», «Возсиявший над солнце ныне» (одноименные псалмы-колядки), «Бог человеком ставае, покой земли поведает» (псалм-колядка «Хрыстос з Девы нарадзіўся»), «Неба і зямля радасна спяваюць» (псалм-колядка «Неба і зямля»). Образно-поэтический строй псалмов-колядок весьма разнообразен: это созерцательные, трогательные, лиричные, шуточные, радостные, ликующие, — очень человеческие образцы песенного духовного народного творчества. Мелодика рождественских псалмов-колядок близка к белорусской народной лирической песне («Возсиявший над солнце»), хотя встречаются мелодии строгие, созерцательного характера («Хрыстос з Девы нарадзіўся», «Виде Бог»)¹.

Распространению кантовой культуры среди широких масс способствовали школяры и семинаристы, которые ходили в праздники с вертепом, батлейкой, колядными звездами в каждой белорусской деревне [15, с. 63].

В XVI—XVII вв. большой популярностью среди белорусов пользовались псалмы, рассказывающие о вифлиемском избиении младенцев, о страданиях (страстях) Христа, о страданиях Богоматери²;

¹ Большинство рождественских псалм-колядок собраны, записаны и изданы Л. Ф. Костюковец и в настоящее время не только поются в дни праздников народными исполнителями, но и входят в репертуар самодеятельных и профессиональных хоровых коллективов.

² Например, «Уже Тя лишаюся», «Нас деля распятого Мариа рыдаше».

а также канты — славильные¹, нравоучительные², повествующие о святых³. Все канты проникнуты глубоким нравственным содержанием. Некоторые псалмы и канты, известные на территории нынешней Беларуси, имели латинскую первооснову и были переведены на чешский, польский и белорусский языки, а затем попали к старообрядцам⁴ [154, с. 62—64, 66, 67, 68, 70—79; 20].

Канты были настолько популярны, что иногда прихожане стремились заменить ими и богослужебные песнопения. В одном из храмов Полесья прихожане роптали в ответ на запрещение священнослужителей петь кант о страданиях Спасителя после Заутрени в Великий Четверг [154, с. 58].

Многие канты напоминают молитвы, они очень выразительны, основаны на попевках народных песен и свидетельствуют о набожности белорусов. Псалмы и канты так основательно прижились в православной народной среде, что их пели в быту, в дни церковных праздников и даже в церковном обиходе.

Посредством белорусских и украинских певчих канты и псалмы получили распространение в России в конце XVII в. Расширялась практика использования мелодий кантов в литургических песнопениях. Некоторые канты на богослужебные тексты стали называться «концертами» [222, с. 29; 56, т. 2, с. 118].

Форма канта глубоко повлияла на форму некоторых неизменяемых богослужебных песнопений. С. В. Смоленский

¹ Например, «Вселенный Свете», «О Девиге Пречистая», «Склонитесь веки вси со человеки», «О, Всепетая Мати», «Боже, Отче Всемогущий», «Дай нам, Христе, вспомо жени», «Над Ерданом стали».

² Например, «А вы люди, христиане», «Господь снидет», «Придет час, приспее время», «Кому пове м печаль мою».

³ Например, «А кто, кто Николая любит», «Дивный во делей Святитель Великий», «Николае-чудотворче», «Страдания мученика Стефана прославляймо», «Прачыста Сына родзіла» (о св. Илии), «Закон благодати» (о св. Варваре) и др.

⁴ Псалма «Боже Отче Всемогущий», которая была записана в конце XIX в. Е. Ф. Романовым от старообрядцев Гомельской губернии: поэтическая основа псалмы — латинское песнопение XV в. «*Salve decus virginum*», переведенное на чешский, в XVI в. — на польский, затем на белорусский язык.

приводит примеры того, как бывшие канты становятся богослужебными песнопениями («Херувимская песня», «Милость мира», «Достойно есть» и др.) [56, т. 2, с. 118]. Использование мелодий кантов для некоторых богослужебных песнопений привело к разрушению их уставной формы. Например, напев «Херувимской» должен быть мелодически сильно развит и звучать продолжительное время, так как во время пения в алтаре совершаются различные священнодействия. Однако короткие мелодии кантов не могут распеть три стиха до Великого Входа без повторений, а музыкальная форма канта обуславливает нелогичное повторение фраз и слов текста «Херувимской». Так возникает привычная сегодня куплетная форма этого песнопения с совершенно бессмысленными (с точки зрения текста) полными каденциями и завершенными фразами. Такая форма «Херувимской» использовалась всеми композиторами, писавшими богослужебную музыку, начиная с XVIII в., используется она и сейчас в творчестве современных композиторов. И. А. Гарднер предполагает, что «Херувимская» с куплетной формой канта сложилась в первой или второй половине XVII в. в юго-западной Руси [56, т. 2, с. 122—123].

Кантовый склад богослужебных песнопений характеризуют следующие признаки: 1) куплетная форма; 2) произвольное деление и повторение слов и фраз богослужебного текста для согласования его с мелодией канта-образца; 3) трехголосный склад, при котором верхние голоса образуют между собою терцию (ведущим является второй голос), а бас двигается по основным тонам трезвучий, намеченных верхними голосами.

Кантовый стиль сочинения и исполнения богослужебных песнопений укоренился даже в самых дальних монастырях. Использование партесного стиля и формы канта в богослужебных песнопениях стало началом новой эпохи в истории музыкально-певческого искусства Русской Православной Церкви, в том числе на землях нынешней Беларуси.

Таким образом, сложность и противоречивость развития формы богослужебного обряда Греко-католической Церкви Речи Посполитой была определена, в первую очередь,

политико-административными условиями. Музыкальный и лексический элементы богослужения наиболее ярко отразили процесс латинизации в униатской церкви изначально православной культуры.

Мощная латинизация и профанация белорусской православной культуры привели к тому, что в политико-административных условиях Российской империи произошла неизбежная реформа богослужебного обряда и его языка, в том числе музыкального.

Глава III

БЕЛОРУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

§ 1

Православная певческая культура Северо-Западного края Российской империи в XIX – начале XX в.

В конце XVIII в. в результате трех разделов Речи Посполитой между Россией, Пруссией и Австрией большинство земель, населенных белорусами, отошло к России.

В истории развития православной богослужебной культуры произошли знаменательные события: упразднение униатства (1839 г.), вытеснение униатского образа богослужения, восстановление богослужебного единообразия Православной Церкви. В процессе происходящих конфессиональных и религиозно-обрядовых перемен [247, с. 16] немаловажную роль играла певческая православная культура.

Правительством принимаются меры по укреплению Православия на исконных православных землях (так звучала официальная версия).

Белорусская сакральная культура православной традиции на рубеже XIX—XX вв. развивалась в среде русского православного населения литовско-белорусских губерний Северо-Западного края Российской империи, в состав которого входили земли, населенные этническими белорусами. «Русскость» православных литовско-белорусских губерний была связана,

в первую очередь, с их вероисповедованием, потому что на наших землях вплоть до начала XX в. православные именовали себя «русскими», католики — «поляками», иудеев называли — «жиды», мусульман — «татары».

Большое количество православных священников, регентов, певчих прибывает из России в литовско-белорусские губернии. Восстанавливаются православные храмы, монастыри, организуются церковные советы, приходские попечительства, возобновляется деятельность православных братств, открываются духовные школы, училища, семинарии; а также народные школы и училища, воскресные школы при семинариях, где наряду с изучением догматов веры, церковнославянского языка, счетом изучались молитвы и церковное пение [70, с. 75; 176, 1871 г., № 7, с. 278; 245, с. 166]. Формируются библиотеки православной литературы.

К 1870 г. были открыты Литовская, Минская¹, Витебская, Могилевская, Варшавская духовные семинарии, Виленское, Жировичское, Кобринское, Гродненское, Минское, Слуцкое, Пинское, Паричское, Боженское уездные духовные училища, Виленское училище для девушек из семей священнослужителей (1861 г.), Несвижская, Молодечненская учительские семинарии и др. [176, 1904 г., №№ 5, 6]. В каждом из этих учебных заведений существовал свой хор, который пел на богослужениях, праздниках, торжественных актах.

Духовные семинарии давали серьезное музыкально-певческое образование. Будущие священники и диаконы обязательно пели в церковных хорах с детства, а во время учебы — в семинарских или архиерейских хорах. Выпускники семинарий по окончании курса обучения направлялись на псаломщицкие (регентские) места в приходы. Каждый будущий священник или диакон обязательно несколько лет служил псаломщиком. Из семинаристов-хористов выходили иногда выдающиеся регенты и композиторы. В сельские

¹Литовская духовная семинария в 1828 г. была открыта при Жировичском монастыре, а в 1845 г. перенесена из Жирович в Вильно и расположена в Троицком монастыре. Минская духовная семинария в начале XX в. находилась в Слуцке [176, 1904 г., №№ 5, 6].

приходы порой назначались лица, не получившие духовного образования, но имевшие большой опыт пения в церковных хорах и сдавшие экзамен по литургике и церковному Уставу [176, 1870 г., № 8].

Благодаря духовенству, имевшему многолетние навыки пения в хорах и музыкальное певческое образование, углублялось и обогащалось эстетическое развитие прихожан, потому что православное богослужение по форме есть пение. Вдохновенный ансамбль священника, диакона и хора, особая акустика порождают молитвенное воодушевление и доставляют исключительное удовольствие восприятия красоты присутствующим за богослужением.

Так, сын настоятеля Свято-Покровской церкви протоиерея Иллариона Пастернацкого в д. Дудичи Игуменского уезда Владимир с детства пел в церковном хоре. После окончания Минской семинарии был рукоположен, стал священником и с 1908 г. служил настоятелем Свято-Петро-Павловской церкви села Песочное Слуцкого уезда. Большое впечатление на молящихся этого храма производил своеобразный богослужебно-певческий ансамбль о. Владимира, диакона Иоанна Духовского и клиросного хора.

В церкви поселка Погорельый Игуменского уезда в 1860-е гг. служил псаломщик Александр Верниковский. Его сын Константин, который стал епископом Климентом, с 1892 г. был ректором Московской духовной семинарии. Получив с детства отличную музыкально-певческую подготовку, епископ Климент большие усилия прилагал к тому, чтобы обеспечить высокий уровень хорового образования воспитанников семинарии. В учебный процесс было введено изучение музыкально-теоретических предметов, которые преподавал известный московский композитор В. П. Войзенов. Благодаря этому обучение хоровому пению в Московской духовной семинарии было действительно на высоком уровне.

В каждом учебном заведении литовско-белорусских губерний, как и по всей России, обязательно изучалось церковное пение. Выпускники всякого учебного заведения обладали необходимыми знаниями, навыками и опытом церковного пения [176, 1870 г., № 8].

Большинство преподавателей пения и музыки в светских учебных заведениях были церковными регентами, диаконами или священниками. В Минском городском училище в 1892 г. преподавал регент Федорович; в Речице в 1903 г. — регент Ф. Старожуков; в Минском женском училище в 1907 г. — регент И. Левченко, он же руководил хором в кружке «Любителей музыки, пения и драматического искусства»; в Минской гимназии — регент Ф. В. Костюкевич; в Негневичском народном училище — священник Негневичской церкви Р. Погодецкий и др. [121, с. 71—72; 227, с. 99; 196, 1881 г., № 2, с. 31].

Особое внимание уделялось обучению будущих певчих профессионалов. Для талантливых мальчиков существовало Училище для малолетних певчих при Минском архиерейском доме [196, 1881 г., № 3, с. 49]. Начальное музыкальное образование в архиерейском хоре получили первый исследователь-белорус в области церковного пения архимандрит Мартирий (Горбачевич) (в течение 1809—1812 гг.), белорусский композитор профессор Белорусской консерватории Н. Я. Ровенский (1895—1903) и др. [288, с. 11; 182, с. 177].

Церковное пение изучалось также в «народных школах» при сельских церквях. Учителя церковно-приходских школ обязательно занимались с учениками пением в классе и создавали из крестьянских детей хоры [176, 1876 г., № 22, с. 1061].

В д. Киевец Минского уезда, а позже в г. Турове, в д. Омельно Игуменского уезда (в народном училище), в д. Синча (1899 г., церковно-приходская школа) — учительствовал после окончания Подольской семинарии о. Владимир Хираско (1874—?). В каждой сельской школе о. Владимир занимался с учениками церковным пением, разучивал неизменяемые и изменяемые песнопения, учил «попадать в тон», добивался стройного ансамблевого звучания. А в д. Юревичи Игуменского уезда о. Владимир даже создал детский хор.

Четыре сына священника Оболь-Онуфриенского прихода о. Иоанна Румянцева после окончания Полоцкого духовного училища и Витебской духовной семинарии работали псаломщиками и учителями в церковно-приходских школах. Александр Иванович (1881—?) — учительствовал в Лепельском уезде, в 1910 г. был назначен псаломщиком в Полоцкий Спасо-

Евфросиниевский монастырь, затем стал законоучителем в образцовой церковно-приходской школе при Полоцком Спасо-Евфросиниевском женском епархиальном училище. Николай Иванович (1882—?) после Полоцкого духовного училища преподавал в Оболь-Онуфриенской церковно-приходской школе дидактику, методику, арифметику, геометрию, пение в 1-м отделении школы, управлял ученическим хором. В 1904 г. — назначен псаломщиком Городокского собора, в 1905 г. — рукоположен, стал священником и служил в Гульпяевской церкви Невельского уезда, а с 1909 г. — в Гульпяевской церкви Люцинского уезда и одновременно преподавал в школах.

Из некоторых малолетних певчих, участников ученических хоров, вырастали выдающиеся исполнители. В начале XX в. в московском Синодальном хоре пел и учился Михаил Головач (уроженец Гродно). Он был любимым солистом императора Николая II. Когда Михаил (ему было 14 лет), приехав к родителям на каникулы, трагически погиб, Николай II прислал в Гродно певчих Придворной певческой капеллы отпевать усопшего¹.

Представители духовенства, имеющие музыкально-певческое образование, обучали пению и взрослых прихожан. Взрослые прихожане умели петь обиходными напевами Символ веры, Молитву Господню, другие общедоступные молитвы, а иногда и всю Литургию [176, 1876 г., № 22, с. 1061].

Постепенно каждый губернский город стал своеобразным певческим центром. Особенно славились певческим исполнительским искусством могилевские церковные хоры (конец XIX — начало XX в.). Это было связано с тем, что в Могилеве находилась Ставка императора Николая II, взявшего на себя командование русской армией в ходе Первой мировой. В 1914 г. в Могилевском Спасском храме пел мужской хор, пение которого отличалось особой стройностью и глубокой молитвенностью [249]. В этом хоре пел знаменитый певец Семен Казаков (бас)².

¹Сведения получены в личной беседе от Г. С. Цитовича, племянника М. Головача, гражданина США, проживающего в Нью-Йорке.

²Сведения получены в личной беседе от протодиакона Леонида Ракитского и певчей Минского Свято-Духова кафедрального собора А. Г. Ракитской.

Большое значение для развития церковно-певческого искусства имело отношение правящего епископа к профессиональному уровню клиросных хоров. Можно назвать к примеру могилевского архиепископа Анастасия Братановского (1761—1806). Он очень любил хоровое пение, заботился о приходских хорах. Почти в каждой могилевской церкви хоры пели по нотам; некоторые хоры, состоящие из прихожан, славились своим строем [68, с. 42]. Особенно выделялся архиерейский хор Могилевского кафедрального собора, в котором пели воспитанники духовной семинарии, а регентами были преимущественно талантливые выпускники, которые обучали хор и занимались композицией [68, с. 27]. Архивы сохранили имена регентов могилевского архиерейского хора начала XIX в. Это — диакон, регент и композитор Вус; регент (1777—1809), композитор, выпускник Придворной певческой капеллы украинец Василий Нельговский; регент (1804—1805) Стефан Пузыревский; студент богословия, регент (1804—1805) Максим Пиючевский; Артемий Пославский [68, с. 27]. Прослужив некоторое время после окончания семинарии на клиросе, регент становился священником, на его место приходил новый. Только В. Нельговский, прошедший обучение в Придворной певческой капелле, имел солидную музыкальную подготовку, остальные, по-видимому, получали музыкальное образование здесь же, в хоре, и на занятиях по церковному пению в семинарии.

В репертуаре церковных хоров значительное место занимали песнопения петербургских авторов или песнопения тех авторов, сочинения которых получили одобрение цензурного комитета Придворной певческой капеллы. Часть репертуара составляли песнопения современных белорусских авторов. Например, в 1914 г. в Спасском соборе г. Могилева хор исполнял Херувимскую песнь «На разорение Могилева» протодиакона А. А. Сперанского [249].

Могилевщина стала родиной многих выдающихся певцов, которые воспитывались в церковных хорах. Сын священника Трехсвятительского собора (Могилев) Антония Цитовича Семен обладал таким голосом, что ему, по словам сына С. А. Цитовича Георгия, завидовал великий Шаляпин. Шаля-

пин говорил Цитовичу: «Тебе бы хорошего администратора, ты бы меня перепел». С. А. Цитович (1888—1953) учился в Синодальном училище (Москва), жил в комнате с известным советским дирижером и композитором А. В. Александровым. Позже Семен Антонович пел в Варшавском оперном театре, а в 1934—1939 гг. — в кафедральном соборе в Гродно. В 1939 г. С. А. Цитович уехал в Слоним, где работал школьным учителем, пел в церковном хоре, которым руководил А. К. Кислый¹. После Великой Отечественной войны работал на фабрике в Германии, затем в течение одного года пел в Нью-Йоркском Вознесенском соборе².

На белорусскую богослужебную музыкально-певческую культуру с середины XIX в. сильное влияние оказывало российское церковное искусство. Бесспорно, результаты этого влияния оказались плодотворными, и православная музыкально-певческая культура в белорусско-литовских губерниях получила интенсивное развитие.

Самыми популярными на территории Беларуси были киевский распев и петербургский обиход. В приходском богослужебном пении культивировались стиль, манера пения, репертуар Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы, которая с XVIII в. являлась законодателем указанных параметров в области церковного пения Русской Православной Церкви.

В белорусских монастырях использовались московские напевы, имевшие сдержанный характер, лишённые эффектных мелодических и гармонических оборотов³. Однако, даже при-

¹А. К. Кислый в 1955 г. служил псаломщиком и регентом Свято-Покровского кафедрального собора в Мельбурне (Австралия) в юрисдикции Русской Православной Церкви за границей (РПЦЗ). Его брат К. К. Кислый — известный регент и композитор служил в кафедральном соборе Белостока.

²Сведения получены в личной беседе от Г. С. Цитовича.

³Сведения получены в личной беседе от певчей Минского Свято-Духова кафедрального собора А. Г. Ракитской, церковного композитора и регента Н. В. Бутомо (Гомель), священника Виталия Голуба (д. Сенница Минского района), певчего В. Г. Юшкевича (с. Чижы Белостокского воеводства).

нимая во внимание многовековое и сильное влияние католической культуры на белорусскую православную богослужебную певческую культуру, нас не может не удивлять тот факт, что многие известные в России церковные напевы, звучавшие в белорусских монастырских храмах, стали похожи на те произведения, которые исполнялись на богослужениях в различных католических костелах.

В белорусских православных храмах на богослужениях использовались сборники гласового обиходного пения, издававшиеся в Варшаве. В православной певческой среде эти сборники назывались «Киреевскими»¹. Использовался также «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого» (1848), составленный директором Придворной певческой капеллы А. Ф. Львовым. Этот Обиход представлял собой переложение одноголосных богослужебных напевов для четырехголосного смешанного хора в гармоническом стиле немецкого хорала. В Синодальных богослужебно-певческих обиходных сборниках указанные одноголосные песнопения были изложены квадратной нотацией.

Новое издание Обихода (1879), дополненное и исправленное под руководством нового директора Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметева, рассылалось по всем епархиям Русской Православной Церкви (в том числе белорусским) и рекламировалось в церковных изданиях [196, 1881 г., № 2, с. 33].

Введение единообразного для Православной Церкви Российской империи Обихода имело как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, введение в богослужение печатного Обихода было позитивно для церковного пения того времени и способствовало прекращению любительщины. С другой стороны, гармонизованные напевы Обихода быстро и прочно укоренились в богослужебно-певческой практике Православной Церкви, вытесняя местные напевы. Гласовые напевы стали однообразными и бесхарактерными; система всего осмогласия в придворном Обиходе свелась практически только к двум ладам: мажору и гармоническому минору — как единственно возможным при

¹По фамилии издателя.

толковании гармонического значения древних уставных напевов, которые приходилось произвольно изменять, чтобы «уложить» в предложенную гармоническую схему [56, т. 2, с. 347—350]. Напевы нивелировались, затмеваясь гармонией, и, таким образом, происходило отступление от богослужебной православной традиции, и богослужебное пение еще более секуляризировалось. Произошло разделение богослужения и музыки, что привело к созданию произведений для богослужений совершенно в светском духе. Эти негативные тенденции продолжают поныне.

В конце XIX — начале XX в. среди населения Северо-Западного края Российской империи возрастает потребность в музыкальном образовании. Создаются литературно-музыкальные кружки и товарищества в Минске (1860, 1884, 1898, 1906—1909, 1912), Бресте (1855 и 1892), Витебске (1887), Могилеве (1905—1914), Гродно (1907—1914) и других городах для распространения эстетических и профессиональных музыкальных знаний среди широких слоев населения [227, с. 131]. В Минске в 1912 г. возникло «Общество друзей музыки», ставившее своей целью содействовать музыкальному просвещению и образованию. Оно объединяло музыкальных деятелей и любителей музыкального искусства. Общество устраивало музыкальные вечера, лекции и чтения, открыло читальню, библиотеку, музыкальный музей, организовывало концерты (в том числе церковной музыки) [279].

Репертуар концертов, на которых исполнялись православные песнопения, строго регламентировался: разрешалось только пение псалмов, песнопений Всенощного бдения, песнопений молебнов и прочих треб. Из песнопений Божественной Литургии дозволялось петь только «Отче наш» (Молитву Господню) [196, 1881 г., №3, с. 69].

Такое радение к церковному пению принесло свои плоды. Появились первые исследовательские работы, посвященные церковному пению. Мы уже упоминали о музыковедческих трудах в области церковного пения архимандрита Мартирия (Михаил Семенович Горбачевич, или Горбачевский).

Интенсивное развитие хорового клиросного пения в Православной Церкви белорусско-литовских губерний потребовало большого количества образованных регентов. Духовное

музыкальное образование можно было получить в Санкт-Петербургской Придворной певческой капелле, в Синодальном и регентском училищах (оба — в Москве). Выпускники этих учебных заведений служили регентами и псаломщиками, преподавали в учебных заведениях Российской империи, в том числе в Варшавской духовной семинарии и Варшавской духовной академии, Виленской, Минской, Могилевской семинариях, руководили архиерейскими и приходскими хорами белорусских православных храмов. И можно утверждать, что они задавали и поддерживали исполнительский уровень церковного православного пения на достойной высоте.

В начале XX в. во многих провинциальных городах действовали краткосрочные регентские и церковно-певческие курсы. В Гродно были организованы летние шестинедельные регентские курсы для учителей сельских и городских школ, которыми руководил регент 1-го разряда Н. С. Буйлов. О популярности Гродненских регентских курсов можно судить по количеству певчих хора этих курсов. В этом хоре пели 250 человек.

Регентские курсы были организованы в начале XX в. во всех крупных городах Российской империи. Открылись регентские курсы в Могилеве, Пинске, Полоцке. На них изучались: элементарная теория музыки, основы гармонии, сольфеджио, хоровое церковное пение, хоровое светское пение и искусство управления хором; слушатель курсов обучались основам игры на скрипке, фортепиано, фисгармонии [56, т. 2, с. 512—513]. Конечно, изучение предметов в таком объеме за столь короткий срок не могло быть достигнуто с должной глубиной и качеством. Богословский и теоретический аспекты богослужебного пения в духовных и певческих школах оставались вне программы обучения, так как богослужебное пение не являлось научной дисциплиной. Причиной тому был недостаток в специально образованных кадрах, а следствием — тиражирование утилитарного отношения к богослужебному пению.

Даже хорошо подготовленные певцы, регенты и учителя пения не обладали достаточными сведениями о внутреннем единстве богослужебного пения и сокрального действия. Традиционным был подход к богослужебному пению как к эстетическому оформлению богослужения.

Немногочисленные белорусские регенты, пройдя обучение в Придворной певческой капелле, привыкали к упрощенному и сокращенному придворному Уставу богослужений. Выпускники Придворной певческой капеллы становились «проводниками» петербургского стиля богослужебного пения в белорусской православной музыкально-певческой культуре.

Однако были и такие церковные музыканты, в которых жила потребность в национальном звучании богослужебных напевов. Так, в дореволюционной белорусской музыкально-певческой культуре появились аранжировки напевов Яблочинского, Жировичского монастырей. Гармонизации яблочинских, жировичских, минских, виленских напевов несут отпечаток сентиментального романтизма — стиля, популярного во второй половине XIX в.

Итак, напрашивается вывод, что по всей территории нынешней Беларуси распространялось церковное музыкально-певческое образование, наблюдался рост исполнительского уровня, хоровое пение стало популярным в обществе. Наряду с этим собственно богослужебное пение потеряло свою форму. Многие регенты, несмотря на замечания архиереев, позволяли себе пренебрегать Уставом и руководствовались в пении личными вкусами.

Как в приходах губернских и уездных городов, так и в сельских церквях существовали хоры, которыми руководили выпускники духовных семинарий. В 1876 г. в Виленском Пречистенском соборе управляли хором Григорий Рубинский, Осип Кончиловский, Николай Архангельский [176, 1876 г., № 7], в Пинском кафедральном соборе в 1881 г. служили регентами Владимир Завитневич и Николай Соловьевич [176, 1881 г., № 16], в Минском кафедральном соборе — Исаак Долматский и Семен Подобедов [196, 1881 г., № 13].

В начале 80-х гг. XIX в. в Минском, Борисовском, Игуменском (Игумен ныне — Червень), Новогрудском, Слуцком, Бобруйском, Мозырском, Речицком, Пинском уездах действовало 540 церквей; в каждой из них пели богослужебные хоры (различной численности и различных составов). В Минской епархии на службе состоял 551 псаломщик (регент), среди которых о. Иосиф Голуб (служил регентом в Молодечно до

1919 г.), матушка Никодима (Минский Свято-Преображенский женский монастырь) и др.¹ [196, 1881 г.].

В церковной периодической печати постоянно печатались напоминания о том, что священники должны следить за точным соблюдением псаломщиками напевов Православной Церкви, чтобы богослужбное пение было умирительно, осмысленно, сообразно нотному Обиходу [176, 1870 г., № 6], за чтением, которое должно быть негромкое, не скорое, не протяжное, но с расстановкой и выразительное [176, 1870 г., № 22, № 14]. Для священников такая цензура не была обременительна и трудна, каждый из них в начале своего церковного служения нес послушание псаломщика или регента.

Немногочисленные архивные данные сообщают имена таких выдающихся певцов, как Исаак Долматский, Семен Подобедов, Антоний Царенков. Исаак Долматский начинал петь в небольших храмах Гродненской губернии, затем был приглашен в кафедральный собор в Ковно, а позже переведен певчим в Минский кафедральный собор [176, 1870 г.], где через несколько лет стал регентом. Семен Подобедов был также опытным певчим, обладал красивым голосом, долгие годы пел в архиерейском хоре митрополита Санкт-Петербургского Исидора. Знаменитый бас Антоний Царенков служил певчим могилевского архиерейского хора, затем протодиаконом минского Свято-Покровского храма и позже — иереем минского Свято-Петро-Павловского кафедрального собора².

В настоящее время мы располагаем очень малым количеством церковных архивов. По свидетельствам протоиерея Виктора Бекаревича, диакона Леонида Ракитского и других, почти все церковные архивы были уничтожены в восточной части Беларуси после революции 1917 г., а в западной части Беларуси — во второй половине 40-х и в 50-е гг. Уничтожение вновь собранных церковных архивов продолжалось вплоть до 90-х гг. XX в.

Немногочисленные архивные сведения, которые касаются православного музыкально-певческого искусства, можно полу-

¹Сведения получены от протоиерея Виталия Голуба (Беларусь).

²Сведения получены от А. Г. Ракитской.

чить только из периодической печати (светской или церковной) или из других светских источников. Собственно церковные архивы содержат в себе только следующие сведения: 1) время учреждения церкви, средства, на которые построен храм и имена основных жертвователей; 2) годы служения и имена приходских священников; 3) характер прихода (классовая принадлежность большинства прихожан); 4) наличие сельской школы; 5) замечательные случаи и происшествия. Такое содержание церковных архивов было утверждено Святейшим Синодом.

Несомненно, активному восстановлению и развитию белорусского православного певческого искусства в XIX — начале XX в. способствовало включение белорусских земель в состав Российской империи и упразднение униатской церкви. Белорусское православное богослужбное певческое искусство живо развивалось в деревнях и городах, испытывая благотворное влияние музыкально-певческой культуры Русской Православной Церкви.

§ 2

Белорусская богослужбная певческая культура Польской Православной Церкви

После революции 1917 г., Гражданской войны и Рижского мирного договора 1921 г. белорусский народ оказался разделенным по разным государствам. Восточная Беларусь получила суверенитет, и советская Белоруссия вошла в состав единого советского государства, а западные белорусские земли вошли в состав Польши. В восточной Польше наполовину сократилось число православных приходов и монастырей (многие храмы и монастыри разрушались или были переданы Католической Церкви). Белорусская культура концентрировалась вокруг Православной Церкви и понятие «белорусский» еще более чем раньше ассоциировалось с понятием «православный». Бóльшая часть православного населения Польши называет

себя «белорусами», любит и бережет свою родную культуру, считает ядром своей культуры Православную Церковь.

Богослужебно-певческая культура Польской Православной Церкви сугубо традиционна. Богослужение осуществляется на церковнославянском языке, на клиросах пели и поют в традициях Петербургского обиходного церковного стиля пения XIX — начала XX в. все теми же напевами, и традиции белорусской богослужебной певческой культуры польские белорусы передают из поколения в поколение.

Именно в клиросных хорах польских православных храмов сохранилась белорусская исполнительская хоровая традиция, которая отличается необыкновенной мягкостью, единством стиля, внутренним достоинством и исключительно глубокой проникновенностью¹. Характерной чертой белорусской богослужебной певческой культуры Польской Православной Церкви стал ее любительский характер. По настоящее время в польских православных церковных хорах поют только любители, демонстрируя высокую культуру пения.

В автокефальной (с 1925 г.) Польской Православной Церкви [158, с. 76]) серьезное певческое и регентское образование можно было получить в духовных семинариях и духовных училищах. Действовали две духовные семинарии — в Вильно и в Кременце (Вольнь), где обучали церковному пению, и псаломщицко-диаконская школа в Яблочинском монастыре².

¹Западнорусскую исполнительскую манеру хорового пения мы можем услышать также в звучании мужского хора студентов Лювенского университета (Бельгия) под руководством Николая Ровенского, записи которого имеются в фондах Белорусского радио.

²Некоторые сведения о белорусской православной певческой культуре довоенного, военного и послевоенного периода получены от регентов и певчих, которые служили в белорусских православных храмах (на территории БССР, Литовской ССР и Республики Польша) — народного артиста СССР и БССР В. В. Ровдо (Минск), А. Г. Ракитской и диакона Леонида Ракитского (Минск), священника Виталия Голуба (д. Сенница Минского района), священника Бориса Пташинского (д. Сенница Минского района), Д. М. Рулинского (Минск), Василия Юшкевича (Белосточчина), Евгения Семеновича Грыко (Белосток), Леонида Адамовича Мурашко (Вильнюс), исследователя Г. Пикардо (Лондон).

В Виленской семинарии в 1930-е гг. церковное пение преподавали Федор Степанович Матвиец и немец Бейер (в первых классах семинарии). Учащиеся семинарии пели в хоре и играли в духовом оркестре. Одновременно Ф. С. Матвиец руководил архиерейским хором в Свято-Духовом кафедральном соборе (Вильно). В семинарском хоре пели учащиеся семинарии, среди которых были: Виктор Ровдо, Геннадий Цитович, Дмитрий Рулинский.

В предвоенные годы в хоре Свято-Духова мужского монастыря в Вильно пел и управлял хором будущий знаменитый дирижер, профессор В. В. Ровдо; пели будущая солистка театра оперы и балета БССР С. А. Воеводина, Л. С. Ракитский. Архиерейским хором руководил церковный композитор и дирижер Всеволод Кубаевский. В Пречистенском соборе (Вильно) пел в хоре и читал профессор Виленской консерватории композитор-симфонист К. М. Галковский (Галкаускас). В этом же соборе до 1939 г. служил псаломщиком и регентом будущий народный артист СССР и БССР Г. Р. Ширма. В 1940-х гг. в Пречистенском соборе управлял хором Д. М. Рулинский. В Занеманской церкви управлял хором церковный композитор Шах.

Хорошие церковные хоры были в Гродно, где в Кафедральном соборе регентами служили: выпускник Синодального училища и Варшавской духовной академии Дмитрий Орлов (до революции служил в Варшавском кафедральном соборе, после разрушения которого переехал в Гродно. В Гродненском кафедральном соборе Д. Орлов служил регентом до войны и во время оккупации), здесь же служил выпускник Варшавской духовной академии Е. Крылов в 1937—1938 гг. — о. Арсений Воробей. Богослужбное пение в любом кафедральном соборе в выходные и праздничные дни всегда осуществлялось двумя хорами: Правым и Левым. В состав Левого хора входили необученные любители пения, в основном пожилые женщины. Его репертуар составляли простые песнопения и гласовые напевы. Состав Правого хора формировался из профессионалов или певчих, одаренных от природы и получивших начальное музыкально-певческое образование. По традиции Правый хор исполнял большинство песнопений богослужения, в том числе неизменяемые песнопения, Славники и Догматики на Великой вечерне.

Замечательными были мужской монашеский хор в Гродненском мужском монастыре, хор в Занеманской церкви в Гродно.

Крупным музыкально-певческим центром был Пинск. Архиерейский хор, попечителем которого являлся архиепископ Александр (Иноземцев), влиял на музыкально-певческие вкусы не одного поколения регентов, псаломщиков, певчих и прихожан. Владыка Александр очень строго относился к церковно-певческой дисциплине, был требователен к уровню исполнительского мастерства. На богослужениях певчие Пинского кафедрального собора всегда пели в строгих костюмах: мужчины — в черных смокингах, женщины — в черных юбках и белых блузках. Певчие из этого хора (около сорока человек) впоследствии составили основу хора Г. Р. Ширмы. Собрал и руководил хором Полесско-Пинской епархии в 1930-е гг. замечательный регент К. В. Плевицкий, выпускник Одесской консерватории имени Л. Бетховена. Константин Владимирович Плевицкий ездил по приходам, слушал пение приходских хоров, приглашая в архиерейский хор обладателей замечательных голосов. Поэтому знаменитый архиерейский хор Полесско-Пинской епархии постоянно пополнялся и обновлялся.

Во время Второй мировой войны К. В. Плевицкий работал в Варшавском кафедральном соборе Святой Марии Магdalины, а после войны, в 1950-е гг., — в храме Св. Николая в г. Щетин (Польша). Умер К. В. Плевицкий в 1960-х гг. в Городке, близ Белостока, там он и похоронен.

Важным событием в истории белорусской православной певческой культуры стало издание в Пинске в 1929 г. сборника «Обиход нотного церковного пения» (или «Полесский сборник», или «Полесский обиход») [333]. Он был издан по благословлению архиепископа Александра Полесским епархиальным миссионерским комитетом.

«Полесский сборник» состоит из музыкально-теоретической и музыкальной (нотной) частей. Теоретическая часть сборника содержит элементарные сведения по теории музыки. Музыкальная часть представлена сочинениями русских композиторов — Д. Бортнянского, М. Виноградова, А. Веделя, С. Давыдова, Г. Ломакина, П. Чеснокова, А. Кастальского, С. Рахманинова,

П. Чайковского и других, а также известными напевами (старосимоновский, монастырский), сочинениями молодых композиторов, таких как Н. Н. Кедров (отец), местными напевами, например «Ныне отпущаеши», «Слава в вышних Богу», «Трисвятное», «Многолетие» [333, с. 26, 27, 119, 178].

«Полесский сборник» составляли разные священники, используя песнопения из обихода своих храмов, а главным редактором стал К. В. Плевицкий.

Таким образом, популярный и в настоящее время «Полесский сборник» представляет собой репертуарную панораму белорусских православных приходских хоров, которые функционировали в Западной Беларуси (Польше) в первой трети XX в.

Необходимо отметить особую благочестивость, присущую населению Белосточчины, которое составляли белорусы. В кафедральном соборе в честь св. Николая в Белостоке служило много выдающихся представителей белорусской православной богослужебной певческой культуры. В довоенный и военный период здесь служил регентом выдающийся композитор и дирижер Константин Кислый. В 1950—1970-х гг. управлял хором украинец Петр Доманчук, который затем преподавал церковное пение в Варшавской духовной академии (ум. в 1974 г.). С 1964 г. в кафедральном соборе Белостока руководил хором церковный композитор о. Петр Гудкевич.

В 1960-е гг. управляли хором также Виктор Осипов (из Минска), переведенный позже в Лодзь, выпускник Варшавской академии священник Георгий Мацкевич (в 1970—1992 гг.).

В период 1946—1970 гг. в кафедральном соборе Белостока служил протодиакон Леонтий Миронович¹. Его голос (бас)

¹ Леонтий Миронович (1920—1983) окончил псаломщицкую школу при Свято-Онуфриевском монастыре в Яблочине и был назначен псаломщиком в д. Телятичи Бельско-Подлясского уезда, где священником был в то время (1940—1942 гг.) его отец Николай Миронович; затем Леонтий Миронович был переведен в Свято-Димитровский приход д. Жерчичи (1942—1946 гг.), а в 1946 г. декретом Высокопреосвященнейшего архиепископа Тимофея — в Свято-Николаевский собор Белостока для диаконского служения. С 1970 г. до конца жизни участвовал в каждом богослужении Свято-Никольского кафедрального собора Белостока в качестве певчего.

оказывал огромное воздействие на молящихся, вызывая восторг и умиление. Глубокое знание церковного Устава и диаконского служения, тонкий слух, прекрасный певческий голос делали служение о. Леонтия образцовым. А исполнение им богослужбных песнопений, особенно «Разбойника благоразумнаго» П. Динева, «Ныне отпускаеши» М. Строкина и «Ныне отпускаеши» Н. Куликовича-Щеглова приводили в восхищение всех, кто его слышал.

Даже небольшие города, поселки и деревни Белосточчины становились центрами певческой культуры. В конце 1940-х гг. в гг. Заблудов и Соколка, затем в мест. Клещели (около Бельск-Подляского) управлял клиросными хорами выдающийся хормейстер А. В. Аверчук. Антон Викторович до революции окончил Гродненское хоровое училище, а затем Гродненские регентские курсы.

Неудивительно, что ученики выдающихся белорусских регентов работали и работают в православных храмах разных стран. Например, известный белорусский регент и композитор Евгений Иванович Ивец служил в Парижском кафедральном соборе в честь св. Александра Невского, его сын Василий Ивец — служит регентом в одном из храмов Парижа и ныне.

Прекрасные хоры существовали и в небольших городах, селах и даже деревнях. В 1930-е гг. в д. Городилово Молодечненского района настоятелем церкви выпускником Виленской духовной семинарии о. Алексеем Маевским был создан замечательный хор из прихожан. Священник сам обучал звукоизвлечению, нотной грамоте, гласовым песнопениям. Отец Алексей прослужил в этом приходе 67 лет и всегда заботился о высоком исполнительском уровне церковного пения.

Превосходный хор в довоенное время существовал в Дятлычесской церкви (регент — диакон Яков Семашко). Хор Свято-Успенской церкви д. Чижы Белостокского воеводства несколько десятилетий пользовался большой известностью на Белосточчине; в довоенное и военное время им управлял священник и церковный композитор Илья Юшкевич, а в 1950-е гг. — священник Григорий Юшкевич.

В одной из гродненских церквей регентом служил Владимир Цинцевич (сослан в 1939 г.). В церкви д. Гольнка регентом был Микуть, который имел высшее музыкальное и духовное образование. В церковном хоре под его руководством пели 16 человек (8 мужчин и 8 девушек). Современники вспоминают о нем как о талантливом регенте.

Православную национальную культуру белорусов сохраняли и деревенские псаломщики-дьячки: в Семятичах служил псаломщиком А. Вышенка, в Бельск-Подляском — П. Цыбрук, в Белостоке — Л. Миронович, в Клещелях — А. Аверчук, в Плосках — М. Мицевич [223, № 85, С. 5]. В Гродненской области в различных приходах служил о. Георгий Цинцевич (1905 —?). В деревнях Свислочь, Загорье, Сенное, мест. Волпа в 1930-е гг. о. Георгий служил диаконом, затем священником в мест. Большая Берестовица, в д. Гольнка. В каждом приходе о. Георгий организовывал хоры, обучал певчих церковному чтению, пению, нотной грамоте. В хорах названных приходов пели большие любители и ценители церковного пения; каждый хор состоял из певчих всех возрастов, в том числе детей. В хор брали певцов, обладающих сильными, красивыми голосами.

В православных храмах Польши служили регентами многие видные музыканты, которые всю свою жизнь и творчество посвятили Церкви. До войны в церквях Вильно, Гродно, Клецка, Слонима, Новогрудка работал выпускник богословского факультета Варшавского университета и Варшавской консерватории церковный композитор А. М. Вольнчик (1896—1985), в Гайновской церкви (Белостокское воеводство) пел замечательный тенор П. В. Пташинский.

На клиросах Польской Православной Церкви на богослужении пользовались и пользуются богослужебными певческими сборниками, изданными в XIX и XX вв., один из них — «Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов», вышедший в Москве в Синодальной типографии (1890). Сборник является точной копией Обихода 1772 г. В свою очередь Обиход 1772 г. перепечатан с более древних печатных сборников, песнопения в которых изложены в знаменной нотации (крюками). Пользовались также сборником «Руководство

древнего богослужебного пения» (Москва, 1875, составитель Н. М. Потолов), «Полесским сборником», изданным архиепископом Александром (Иноземцевым) (Пинск, 1929), и «Нотным сборником Православного Русского церковного пения» в 4-х томах (Брюссель, 1957; Лондон, 1962), посвященным памяти выдающегося церковного музыканта М. М. Осоргина. В первом томе Брюссельского сборника представлены песнопения Божественной литургии, во втором — песнопения Вечерни, Утрени (службы воскресной), в третьем — песнопения Триоди Постной и Цветной, в четвертом томе — песнопения Праздников, Тайнств, Треб. В сборнике не только собраны образцы «славного прошлого» русского церковного пения, но и «намечены вечно новые пути к его молитвенному будущему», как сказано во вступительной статье. Редакторы и аранжировщики «Нотного сборника Православного Русского церковного пения» — известные русские музыканты, которые и в России, и в эмиграции служили регентами в том или ином храме: А. П. Жаворонков (Париж), И. М. Порецкий (Сен-Женевьев де Буа), Н. Н. Кедров (Париж), М. Е. Ковалевский, Н. М. Осоргин, П. В. Спасский, Ф. Г. Спасский, В. И. Польш, А. И. Лабинский, К. Ф. Войченко, В. Н. Раевский (Париж), И. А. Гарднер (Мюнхен), А. И. Красностовский (Хельсинки), А. И. Шишкин, Ф. И. Рудиков (Паоло Алто, Калифорния, США), а также Л. Н. Парийский (Ленинград).

Говоря о белорусской православной богослужебной культуре Польской Православной Церкви, нельзя обойти молчанием новые формы развития православной певческой культуры. С 1982 г. по благословению Блаженнейшего Митрополита Варшавского и всея Польши Василия в небольшом провинциальном городке Гайновка Белостокского воеводства ежегодно проходит Международный фестиваль церковной музыки (Miedzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej). Фестиваль стал международным православным праздником и яркой страницей жизни Польской Православной Церкви.

В 1982 г. в Гайновке пел местный церковный хор и приходские хоры из Бельск-Подляского, Дубнова, Чижей, Клецелей, Клеников, Люблина, Подбеле. Впервые в мире на фестивале

(тогда он назывался Дни церковной музыки) звучали православные литургические песнопения. Не забыть того радостного волнения, которое охватывало участников и организаторов первого фестиваля.

Когда автор этих строк в 1993 г. впервые попала на Фестиваль церковной музыки, то не могла понять — «на Небе, или на земле» происходит этот праздник торжества Православия. Казалось, что весь мир поет богодухновенные православные песнопения. В великолепном храме Святой Троицы во время концертов представлялось, что по всему пространству движется Святой Дух Истины (так говорил о богослужбных песнопениях св. Иоанн Кронштадский). К недостижимым высотам возносился дух человеческий. В вере и любви объединялись и поющие, и слушающие, голос человека воспринимался проводником Божией благодати и радостно прославлял Создателя, являя собой чудесную симфонию небесного и земного. На концертах фестиваля зал то самозабвенно вздыхал, то тихо плакал, плакал не от горя, а от благодати, нисходившей на поющих и слушающих.

На фестивале за годы его существования пели почти все приходские хоры Польской Православной Церкви. В настоящее время в приходских хорах много молодежи, а еще недавно хоры состояли почти из пожилых женщин и бабушек. В этом тоже заслуга фестиваля.

Польские регенты (большинство из которых — выпускники Варшавской духовной семинарии) имеют хорошую школу, даже, можно сказать, учебную базу на основе Фестиваля церковной музыки, ведь музыкант приобретает образование не только в учебных стенах. Очень важное в образовании музыканта — возможность слушать и сравнивать различные стили и уровни исполнения. Эту возможность и певцам, и регентам предоставляет Фестиваль церковной музыки.

На фестивале поют не только церковные хоры, но и светские. Многие польские любительские хоры (состоящие из католиков) и даже хоры католических учебных заведений для участия в концертах вводят в репертуар православные песнопения, изучают манеру их исполнения.

На Фестивале церковной музыки в разные годы звучали древние богослужбные песнопения многих поместных Церк-

вей — грузинской, армянской, румынской, болгарской, русской, индийской, греческой, коптской и др. Все чаще звучат и древние знаменные распевы Русской Православной Церкви.

Фестиваль в Гайновке вдохнул жизнь в аналогичные мероприятия, проводимые в Беларуси, России, Литве, Эстонии, Болгарии, Румынии и др. В этих странах организованы фестивали: Православной духовной музыки «Credo» (Таллинн), Православной музыки (Москва), Православных песнопений (Минск), Русской духовной музыки (Вильнюс), Православного искусства (Обнинск, Россия), «Каложский благовест» (Гродно, Беларусь). Каждый из перечисленных фестивалей имеет свои особенности, свою «изюминку», свои особенные формы. Это свидетельствует о богатом наследии, оставленном предшествующими поколениями, развивать и обогащать которое помогает Мать-Церковь.

§ 3

Богослужбная певческая культура Православной Церкви в Советской Белоруссии

После Октябрьской революции 1917 г. в политической, общественной и экономической жизни Беларуси произошли перемены. В 1918 г. в восточных губерниях Беларуси укрепилась советская власть, которая с первых дней своего существования повела борьбу с религией. Развитие церковно-певческой культуры Православной Церкви Беларуси было остановлено на долгие десятилетия, хотя богослужбное пение продолжало существовать, так как богослужения в оставшихся храмах и монастырях (и в других, иногда экстремальных условиях, например, в концлагерях) продолжались и осуществлялись самым простым пением. Носителями богослужбной традиции в годы советской власти стали не регенты и не церковные хоры, а православные верующие люди, в основном пожилые женщины.

В Советской Белоруссии, несмотря на тяжелое положение Церкви, в предвоенные годы в отдельных храмах служили

прекрасные певчие и регенты: в минских храмах — Крестовой церкви, Свято-Духовом кафедральном соборе (регент Пигулевский), церкви Св. Марии Магдалины (регенты Владимир Теравский — до 1933 г. и Павел Вершинский), церкви Св. Николая Мир Ликийских Чудотворца Козыревской церкви (настоятель о. Иоанн Курьян), церкви на Сторожевке (настоятель о. Алексей Рождественский), в Свято-Петро-Павловской церкви в д. Сенница Минского района, Свято-Успенском соборе в Слуцке (регент Михаил Николаевич). В Минском женском Св.-Преображенском монастыре в хоре пели шесть монахинь под руководством монахини Никодимы. В светских музыкальных учебных заведениях преподавали выпускники Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы. Один из них — А. Е. Никлоусов — в Могилевском музыкальном училище.

Нельзя не вспомнить тех, кто за свои убеждения, за исповедание православной веры был репрессирован за период 1918—1951 гг. Приводим имена некоторых мучеников-исповедников православных христиан: регенты и псаломщики Минской епархии — знаменитый бас Антоний Царенков (служил певчим могилевского архиерейского хора, а затем протодиаконом минского Покровского храма, позже — иереем минского Свято-Петро-Павловского кафедрального собора), регент Минского кафедрального собора Пигулевский, регент Свято-Успенского собора в Слуцке Михаил Николаевич; расстреляны регенты церкви Свято Марии Магдалины в Минске Павел Вершинский (01.09.1937) и Владимир Теравский (17.08.1938), псаломщики церкви Св. Ильи Пророка с. Шацк Пуховичского района Юлиан Гуринович (13.10.1937) и Стефан Гапанович (02.09.1937), псаломщик Смолевичской церкви Стефан Ярошевич (11.11.1937), псаломщик церкви с. Погост ныне Солигорского района Павел Будилович (1932 г.), псаломщик церкви с. Языль Стародорожского района Василий Копаченя (12.02.1933); были сосланы и не вернулись из ссылки псаломщики Ольга Крук (р. в 1895 г.) — с. Велятичи Борисовского района, Андрей Гвоздович — Свято-Петро-Павловская церковь с. Кищина Слобода Борисовского района, Геннадий Юноцкевич — церковь Рождества Пресвятой Богородицы с. Оздятичи Борисовского района, Иустинья Космович — Борисовский район, Василий Решетник (р. в 1891 г.) —

церковь с. Велятичи Борисовского района, Иосиф Высоцкий (р. в 1890 г.) — Свято-Покровская церковь с. Иодчицы Клецкого района, Петр Романовский — Великое Село Койдановского района, Александр Букато (р. в 1888 г.) — церковь Преображения Господня с. Быстрица Копыльского района, Герасим Симончик (р. в 1892 г.) — Свято-Николаевская церковь с. Грозово Копыльского района, Андрей Лутович — с. Таль Логойского района, Иоанн Корсак — церковь Св. Живоначальной Троицы с. Лебедево Молодечненского района, диакон Симеон Калоша (р. в 1892 г.) — с. Лань Несвижского района, Борис Шеметило — Слуцк, Игнатий Криводубский (р. в 1894 г.) — Свято-Успенский собор в Слуцке, Александр Лисовский (р. в 1872 г.) — Слуцк, Владимир Хлебцевич (р. в 1874 г.), Никифор Очаловский (р. в 1863 г.) — Свято-Михайловский храм в Слуцке, Василий Рачковский (р. в 1873 г.) — Свято-Воскресенская церковь в Слуцке, Иоанн Степура (р. в 1862 г.) — Крестовоздвиженская церковь с. Ивань Слуцкого района, Александр Гоголушко (р. в 1909 г.) — церковь Рождества Богородицы с. Старый Свержень Столбцовского района, Александр Москалевич (р. в 1870 г.) — Свято-Космо-Дамианская церковь с. Клинок Червеньского района, Стефан Нарко — с. Гродзяка Осиповичского района [160, с. 99]. В послевоенный период был арестован, осужден на десять лет и только в 1956 г. реабилитирован известный композитор А. Е. Туренков (1886—1958).

Вечная им память.

В 30-е гг. XX в. пострадали многие священно- и церковнослужители. Весной 1933 г. настоятель Спасо-Вознесенской церкви в Копыле протоиерей Владимир Пастернацкий остался единственным православным священником на весь Копыльский район. Мужественный пастырь епископ Могилевский Феодосий (Ващинский), арестованный в 1933 г., скитался по лагерям. Центральные храмы в Минске либо были заняты обновленцами, либо духовенство объединялось вокруг епископа Бобруйского Филарета (Раменского)¹, сторонника автокефалии. Никто из них не признавал власти епископа Феофана (Семеняко), который

¹Расстрелян в 1937 г.

пребывал в юрисдикции заместителя местоблюстителя Патриаршего Престола митрополита Сергия (Старогородского).

После закрытия своих храмов в Свято-Николаевской Козыревской¹ церкви в пригороде Минска служили духовник Спасо-Преображенского женского монастыря² протоиерей Иоанн Зенюк, настоятель храма Казанской иконы Божией Матери³ протоиерей Владимир Бируля, наместник⁴ Ляденского Свято-Благовещенского мужского монастыря иеромонах Гавриил Горбач, диакон Агафий Комяго и 30 монахинь — бывших насельниц Спасо-Преображенского женского монастыря. Все они жили по частным квартирам, пели в хоре Козыревской церкви, образовали сестричество. Настоятелем Свято-Николаевской Козыревской церкви был протоиерей Александр Яхневич, богослужения совершал епископ Феофан (Семеняко).

Игумен Никон (Воробьев)⁵ воссоздал приходской хор Козыревской церкви из числа монахинь и руководил им. Этот монашеский хор привлекал в церковь все большее число богомольцев не только из Минска, но даже из сельской местности. Верующие приходили в храм пешком, а расстояния были большие, поэтому такие паломничества в пору гонений можно

¹Свято-Николаевская церковь находилась недалеко от Козыревского кладбища.

²Монастырь закрыт в 1924 г., в его здании теперь находится кинотеатр «Победа».

³Закрыт в 1929 г.

⁴До 1922 г.

⁵Игумен Никон (Николай Николаевич Воробьев) родился в 1894 г. в с. Микшино Бежецкого уезда Тверской губернии в многодетной крестьянской семье. Разносторонне одаренный, он в 1914 г. поступил в психо-неврологический институт, окончил 1 курс и ушел в отшельническую жизнь. В 1917 г. стал вольным слушателем Московской духовной академии, после закрытия которой преподавал математику в с. Сосновицы, затем работал псаломщиком при Свято-Борисо-Глебском храме в Москве. 23 марта 1931 г. был пострижен в монашество епископом Минским Феофаном (Семеняко) с именем Никон, на праздник Благовещения Пресвятой Богородицы епископ рукоположил его в сан иеродиакона, а 26 декабря 1932 г. — в сан иеромонаха. После освобождения из лагерей о. Никон служил в приходах Козельска, Белова, Евфремова, Смоленска, Гжатска в России.

расценивать как подвиг прихожан. Даже зимой в большие праздники храм не мог вместить всех желающих. Летом те, кто не мог войти в храм, молились на улице.

Церковный историк иерей Федор Кривонос, опираясь на воспоминания современников, отмечает, что «чудные монашеские голоса, умело собранные и организованные иеромонахом Никоном, создавали особый колорит пения» [159, с. 58]. В этом хоре пели монахини Евдокия (Лукашевич), Евфросиния (Гутор), Елена (Галкина), Ксения (Лецко), которые в 1933 г. были арестованы и приговорены к трехлетней ссылке. 23 марта 1933 г. за уважение, которым он пользовался у прихожан, за святой образ жизни, за устройство при церкви дивного хора был арестован и приговорен к ссылке в сибирские лагеря на пять лет и игумен Никон. Вместе с ним арестованы о. Александр Яхневич и о. Гавриил Горбач, который под тяжестью бесчеловечных допросов возвел на о. Никона много напраслины.

Довоенная композиторская деятельность белорусских музыкантов тоже находилась под идеологическим давлением. Газеты 1930-х гг. призывали композиторов громить троцкизм, нацдемовщину, избавиться от политических ошибок, жить интересами масс. Критике подвергались некоторые виды композиторской техники, использование того или иного приема фактуры. Гармонический склад хоровой фактуры светских хоровых произведений попадал под обвинение в подражании церковным песнопениям. В годы советской власти существовал официальный запрет на сочинение и распространение религиозной музыки. В суровых условиях запретов и репрессий белорусские композиторы Н. И. Анцев¹,

¹Для произведений Николая Ивановича Анцева (1865—1945), последователя петербургской школы, характерны гармоническая фактура, хоральный стиль, разнообразие звукоизобразительных элементов, развернутый тональный план. В стремлении преодолеть рамки банальных приемов, которые считались каноническими для церковных песнопений в XIX в., он пришел к использованию септаккордов субдоминантовой сферы («Запричастный стих»), четвертой лидийской ступени («Милость мира»), хроматических опеваний («Херувимская» № 2), широкому введению в музыкальную ткань неаккордовых звуков, что придает музыке красочность и неординарность.

А. Е. Туренков¹, Н. Я. Ровенский², М. Ф. Маттисон, Н. В. Бутомо, о. Петр Ляшкевич, В. В. Скоробогатов, А. И. Вольтчик,

¹Сочинения Алексея Евлампиевича Туренкова (1886—1958), ученика А. К. Лядова и А. М. Соколова, получили международное признание еще в 1912—1917 гг. Большая часть литургических музыкальных произведений А. Е. Туренкова сгорела во время Великой Отечественной войны. Среди сохранившихся произведений композитора: «Херувимская», «Милость мира» № 1 и № 2, «Хвали, душе моя, Господа», «Величит душа моя Господа», «Разбойника благоразумного» (1912), «Пасхальный тропарь», «Тропарь Рождеству Христову», концерт «Торжествуйте днесь», рождественский кант «Днесь Христос в Вифлееме». Наиболее выразительными сочинениями А. Е. Туренкова являются так называемые концерты, которые относятся к паралитургическим песнопениям. В концертах ярко выражено мелодическое начало, закономерны в творчестве композитора элементы подголосочной полифонии. Несмотря на то что композитор гармонизирует почти каждый слог текста, фактура его произведений прозрачная, не перегруженная («Тропарь Рождеству Христову», «Торжествуйте днесь»), изобретательна в звуко-изобразительных приемах («Разбойника благоразумного»). Многолетнее изучение белорусской народной песни, работа над ее обработкой дали возможность А. Е. Туренкову и в церковные песнопения вводить приемы музыкального развития, характерные для многоголосной белорусской хоровой песни: сопоставление разных хоровых групп («Торжествуйте днесь»), постепенное усиление звучности («Тропарь Рождеству Христову»), унисонное и исонное звучание («Разбойника благоразумного»), во всех сочинениях используются полифонические подголоски. Введением в партитуры различных технических приемов, как-то: имитации, унисон в сочетании с tutti, секвенции, исонное звучание, сопоставление хоровых партий, несинхронное начало песнопения всеми голосами, контрапунктированный бас и др. достигается повышенная выразительность хоровой фактуры.

²Произведения Николая Яковлевича Ровенского (1886—1953), в числе которых «Верую» для соло контральто и смешанного хора (1943), несколько «Херувимских», «Милость мира», «Символ верь» (для хора и баритона solo), «Отче наш», «Достойно есть» (1943), хоровой концерт «Слава в вышних Богу» (1943), «Литургия» для мужского хора (1950), «Канон», гимны «Божа Усяладнь», «Магутны Божа», выделяются глубокой эмоциональностью, одухотворенностью, академичностью, они доступны для исполнения небольшим церковным хором. Им свойственно традиционное письмо: секстовые и терцовые ходы в мелодии, использование простой гармонии (трезвучия главных ступеней и доминантсептаккорд в каденциях), кратковременные отклонения, сопоставления хоровых партий, непритязательная мелодика.

о. Петр Гудкевич, К. М. Галковский (К. Галкаускас), Л. С. Ракитский, Н. Николаевич, Соломка творили церковную музыку. Глубокое религиозное чувство, исповедование себя членом Церкви, любовь к храму, богослужению подвигли упомянутых композиторов и их преемников писать православные богослужебные песнопения. Каждое из написанных ими произведений высоко одухотворено, ориентировано на гармонический хоровой стиль XIX в., правила классической гармонии, которые принимались за канон.

В желании выйти за рамки хорального шаблона композитор обогащает свою музыку народно-песенными интонациями. В темах песнопений угадываются фольклорные мотивы, например, «Херувимская № 2» Ре мажор написана на тему белорусской народной песни «Голуб сівенькі».

Другого плана гимны Н. Я. Ровенского «Божа Усяладны» и «Магутны Божа». В гимне «Магутны Божа» (1946, слова Н. Арсеньевой) хоровая фактура, вначале скромная, на протяжении всего песнопения усложняется, становится более мощной. Мелодия носит ярко выраженный гимнический характер, чему способствуют восходящий квартовый ход в начале, размеренное движение, октавный ход в кульминации. Музыка гимна покоряет проникновенностью, задушевностью, она лишена внешних эффектов, ясная по мысли, эмоционально насыщенная.

Творческая деятельность белорусских церковных композиторов стала более интенсивной в годы Великой Отечественной войны, во время оккупации. В этот тяжелый период православных иерархов, священников, монахов было мало, но верующих — огромное число. Пользуясь тем, что в первые дни и месяцы оккупации немецко-фашистские захватчики принялись за наведение «нового порядка» в религиозной жизни народа, и население по своей инициативе организовывало приходские советы из активных верующих. Эти церковные советы открывали церкви, обращались к правящему епископу Пантелеиму (Рожнову) с просьбой прислать к ним священника и, по возможности, возобновляли богослужение.

Оккупанты, заигрывая с населением, поддержали инициативу общественности и разрешили восстановление церковной жизни. Однако немецкая власть не собиралась давать права Православной Церкви как Церкви покоренной нации и несла с собой непоправимый вред Церкви в Беларуси. Тяжелую судьбу своей паствы во время оккупации разделили православное духовенство и клир.

В военные годы белорусскими церковными хорами управляли образованные музыканты и композиторы, такие как Н. Я. Ровенский (Червень), К. А. Кислый (Белосток). Они внесли большой вклад в развитие музыкально-певческой культуры Белорусской Православной Церкви.

В Молодечно в 1942—1945 гг. в Свято-Покровском храме управлял хором знаток церковного пения Ставский. В его хоре пела молодежь, репертуар хора составляли произведения А. Архангельского, Д. Бортнянского. В церкви д. Остров (Ляховичский район Брестской области) в 1943—1950 гг. хором управлял псаломщик Василий Тимофеевич Пташинский.

После окончания Великой Отечественной войны в богослужбно-певческой культуре Беларуси наблюдались явления и тенденции, аналогичные довоенным. Псаломщики или регенты Белорусской Православной Церкви продолжали развивать церковно-певческие традиции XIX в. В церковных хорах пели в основном женщины пожилого возраста. Только в крупных городах в состав клиросного хора входило до двадцати человек (уполномоченные по делам религии не разрешали набирать в хоры более пяти человек в партию).

В 1950-х — начале 1980-х гг. в Брестском Свято-Симеоновском кафедральном соборе руководил хором Г. Г. Грудовик — прекрасный регент, имевший высшее богословское образование (закончил Варшавскую духовную академию). Г. Г. Грудовик стремился составить репертуар своего хора из песнопений белорусских церковных композиторов А. Е. Туренкова, Н. В. Бутомо.

В Гомельском Свято-Петро-Павловском соборе в эти же годы управлял хором зять А. В. Туренкова — Фитейский.

В Добрушской церкви, затем в Гомельской Свято-Преображенской церкви служил регентом в Свято-Никольском

храме и Свято-Петро-Павловском соборе (до 1965 г.) белорусский церковный композитор, ученик А. Е. Туренкова, Н. В. Бутомо¹.

В Жировичской семинарии преподавали церковное пение Пигулевский (1960-е гг.), Федор Васильевич Савинич (до 1947 г., руководил семинарским хором, занимался с провин-

¹Николай Владимирович Бутомо (1905—1986) — автор более 300 богослужебных песнопений для церковного хора, более 20 хоровых концертов, составитель «Обихода церковных песнопений», среди которых: «Литургия» № 1 (45 хоров), «Литургия» № 2 (22 хора), «Литургия» № 3 «Заупокойная» (10 хоров), «Всенощное бдение» № 1 (35 хоров), «Всенощное бдение» № 2 (соло и дуэты в сопровождении смешанного хора — 16 хоров), «Всенощное бдение» № 3 (25 хоров), «Песнопения Святой Пасхи» (10 хоров), «Песнопения архиерейского богослужения» (14 хоров), песнопения Великого поста и Страстной седмицы, двенадцатых праздников, Пассии, акафистов и пр. В своем творчестве Н. В. Бутомо придерживается традиционного мелодического и ладогармонического музыкального языка. Создание такого количества ярких, грамотно написанных песнопений гомельского самодеятельного автора обогатило наследие белорусской православной богослужебной композиторской школы. Рамки традиционного хорального стиля, в котором написаны произведения, не стесняют мелодического дара композитора. Мелодика всех его песнопений очень выразительна и не оставляет сомнения в народных истоках. Связь с песенной мелодикой проявляется в поступенности мелодического движения, в использовании (эпизодически) принципа попевочности («Хвалите Имя Господне» № 7, «Да возрадуется»). В сольных эпизодах мелодия достигает большой экспрессивности за счет скачков, ритмического дробления и отклонений («Разбойника благоразумного»). Ладогармоническое мышление композитора связано с церковной традицией XIX в. Формообразующим началом является богослужебный текст. Композитор бережно относится к богослужебному тексту, не допуская повторов слов, исключая «Херувимские» и «Тебе поем». В этих частях богослужения повторы текста стали традиционными с XVIII в. (возможно, Бутомо не знал, что по Уставу такие повторы недопустимы). В хоровых паралитургических концертах повторения слов допускаются для усиления эмоционального напряжения текста («Молитву пролию», «Скажи ми, Господи» и др.), что типично для хорового концерта XVIII—XIX вв.

циальными регентами), Антон Иванович Волынчик (1947—1962 гг., он же управлял семинарским хором), протодиакон Николай Авсиевич (1980-е гг. — по настоящее время), протодиакон Андрей Скробот (конец 1990-х гг. — по настоящее время).

В «застойные годы» в Свято-Духовом мужском монастыре в Вильнюсе периодически управлял хором В. В. Ровдо.

В минской Крестовой церкви, которая была взорвана в 1961 г., в разные годы руководили хором Ф. В. Савинич, А. И. Волынчик (1940-е гг.), Л. С. Ракитский.

После разрушения Крестовой церкви часть хора ее перешла в хор Минского Свято-Духова кафедрального собора, которым руководил композитор и богослов Константин Николаевич Смольский, окончивший Варшавскую духовную академию и Варшавскую консерваторию. Остальные певчиеполнили хор церкви в честь св. Александра Невского, в Минске.

В хоре Минского Свято-Духова кафедрального собора пели выдающиеся певцы — В. Некрасов (его голос называли «божественный тенор»), С. Казаков (бас), В. Кубаевский (баритон), А. Ракитская (сопрано), Ж. Безменова (сопрано), Л. Ракитский (баритон). Исключительным по силе и красоте тембра голосом (баритон) обладал протоиерей И. Серпокрылов (р. в 1918 г.). В течение нескольких десятилетий под сводами главного храма столицы в особо торжественных случаях звучала композиция «Утверди, Боже» Я. Косолапова, сольную партию в которой исполнял протодиакон И. Серпокрылов.

Около двадцати лет архиерейским хором Минского кафедрального собора руководил о. Петр Лешкевич (1921—1996). Родился о. Петр в с. Ольпень Давид-городокского района Пинской волости в семье крестьян. После окончания двухлетней псаломщицкой школы в Кременецком Свято-Успенском монастыре (1939 г.) служил псаломщиком в церквях Пинщины, с 1949 г. диаконом Свято-Николаевской соборной церкви в Пинске и регентом соборного хора; в 1955—1983 гг. отец Петр служил — регентом Минского Свято-Духова кафедрального собора и диаконом-регентом Свято-Александро-Невской церкви

в Минске; в 1983 г. о. Петр был возведен в сан протодиакона и продолжал служить в прежнем качестве в церкви в честь св. Александра Невского в Минске.

Современники отзываются о протодиаконе Петре Лешкевиче как о талантливом регенте, который своим композиторским и регентским творчеством, своим чтением создавал удивительную молитвенную атмосферу в храме. Отец Петр умножил данный ему Богом талант, развивая его в композиторском творчестве. Особо популярна композиция о. Петра «Тропарь Минской иконе Божией Матери», которая входит в репертуар всех церковных хоров Беларуси.

Много выдающихся регентов служило в минском храме в честь св. Александра Невского: Федор Степанович Матвиец (1896—1948) — в военные годы, отец Евстафий Балык (после возвращения из ссылки), церковный композитор Василий Владимирович Скоробогатов (после войны управлял хором Минского Свято-Духова кафедрального собора), бывший священник Пигулевский (после возвращения из ссылки), Д. М. Рулинский (с 1988 г.).

В 1983 г. руководство архиерейским хором Минского кафедрального собора принял Леонид Сергеевич Ракитский (позже — протодиакон), обладавший красивым баритоном. Л. С. Ракитский служил инженером в одном из проектных институтов Минска, а страстную любовь к церковному пению пронес через всю жизнь. В репертуар минского архиерейского хора входили песнопения как русской церковной классической музыки, так и белорусских авторов. Степени на Утрени пелись всегда знаменным распевом.

В 1989 г. к празднику Тысячелетия Крещения Руси впервые в Беларуси была выпущена грампластинка (альбом) с записью богослужбных песнопений в исполнении архиерейского хора Минского Свято-Духова кафедрального собора под управлением Л. С. Ракитского. Знаменательно, что на первой пластинке были записаны песнопения только белорусских церковных композиторов: тропарь празднику «Собор белорусских святых» — знаменный распев, гл. 6 в гармонизации Л. С. Ракитского; кондак празднику «Собор белорусских свя-

тых» — композиция Л. С. Ракитского; стихира на Господи воззвах праздника «Собор белорусских святых», гл. 8 в гармонизации В. Скоробогатова; тропарь прп. Евфросинии Полоцкой — греческий распев в гармонизации Л. Ракитского; тропарь св. Кириллу Туровскому — волынский распев в гармонизации В. Скоробогатова; тропарь прп. Софии Слуцкой — композиция Л. С. Ракитского; тропарь Минской иконе Божией Матери — композиция протодиакона Петра Лешкевича; тропарь Жировичской иконе Божией Матери; стихира Казанской иконе Божией Матери — композиция А. И. Волынчика; «Хвали, душе моя, Господа» — композиция регента Левого хора Свято-Духова кафедрального собора Н. Николаевича; «Боже, во имя Твое спаси мя» — композиция Н. В. Бутомо; «Торжествуйте днесь» — композиция А. Е. Туренкова. Вторая пластинка включала в себя фрагменты богослужения Митрополита Минского и Белорусского Филарета в праздник «Собор белорусских святых» (Всенощного бдения и Литургии). Запись альбома произведена в Свято-Духовом кафедральном соборе в Минске.

К 1000-летию Крещения Руси архиерейскому хору Минского Свято-Духова кафедрального собора были сшиты костюмы. Хор сопровождал Его Высокопреосвященство Митрополита Филарета в его поездках по Беларуси, неся свое искусство в самые отдаленные приходы Белорусского Экзархата.

В последнее десятилетие XX в. архиерейским хором Свято-Духова кафедрального собора руководили диакон Николай Авсиевич (1990—1995) и Ю. Н. Шамко (с 1995 г. — по настоящее время).

Церковным певцам и регентам в годы советской власти жить и работать было нелегко, почти все они подвергались опасности преследования. Однако не оскудевал приток на церковные клиросы любителей богослужебного пения. Многие из них происходили из семей священнослужителей, но много было и светских людей. Несмотря на то что в советских гражданах с малых лет вся образовательная система и идеологическая пропаганда воспитывали нетерпимость к религии и Церкви, все певцы клиросных хоров были людьми глубоко верующими.

Продолжало развиваться и выполняло миссионерскую функцию белорусское богослужебно-певческое искусство в эмиграции. В 1950 г. Н. Я. Ровенский в г. Лювен (Бельгия) создал белорусский студенческий хор, который исполнял белорусские народные песни и православные песнопения (преимущественно белорусских авторов). Творчество лювенского студенческого хора снискало много поклонников, в том числе и Г. Пикардо (Г. Пихуро), известного исследователя истории белорусской православной музыки, который предоставил нам много ценных сведений и воспоминаний, хранящихся в зарубежных архивах. После смерти Н. Я. Ровенского в 1953 г. студенческим хором руководил регент и композитор К. А. Кислый (1898—1985).

Выдающийся белорусский церковный композитор и музыковед Н. Н. Куликович-Щеглов в 1960-е гг. управлял хором белорусского прихода Святого Спаса в г. Чикаго (США)¹.

Композитор хорошо знал древние распевы — знаменный, путевой, владел техникой современного композиторского письма. В 1959 г. он аранжировал древние песнопения из Ирмология XVI—XVIII вв. Обработки супрасльского, мирского, яблочинского, пинского напевов созданы в соответствии с древними традициями хорового пения. В них ощутим колорит архаики благодаря использованию октавных унисонов, квинтовых параллелизмов («Херувимская» яблочинского напева, «Приидите, поклонимся», «Аллилуиа»). Стремление к мелодизации хоровых партий создает «кружевную» звуковую ткань.

Одна из самых колоритных композиций — «Милость мира», которая представляет собой своеобразный трехчастный концерт. В композиции этого песнопения все небольшие фразы

¹Н. Н. Куликович-Щеглов (1897—1969), выпускник Московской консерватории, ученик А. Кастальского и М. М. Ипполитова-Иванова. С середины 1940-х гг. интенсивно работал в жанрах богослужебной православной музыки. В его композициях «Достойно есть», «Тропарь Рождеству Христову» (1942—1943), «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Усыпачная» на белорусском языке (1948), «Великий канон», «Херувимская», «Тебе поем», «Отче наш», «Милость мира», «Плотию уснув» выразительная мелодика напоминает о фольклорных мотивах.

связаны единым гармоническим и мелодическим развитием. В разделе «Свят, свят...» непрерывное развитие до кульминации создает праздничную атмосферу, исполненную света и торжества. Заключительный раздел песнопения — «Тебе поем», музыка которого поразительна по глубине переживания и проникновенности.

Песнопения белорусских авторов включали в свой репертуар в 1962—1963 гг. парижский студенческий хор св. Ириней (руководитель М. Давиденков); лондонский хор учащихся школы им. Кирилла Туровского.

В эмиграции издаются сборники белорусских церковных богослужебных песнопений и религиозных песен. К. К. Кислый в 1957—1963 гг. издал в Кливленде (США) собранные им полесские пасхальные и иные «местные напевы». В Лондоне в 1979, 1989 и 1991 гг. изданы подготовленные Н. Н. Куликович-Щегловым «Беларускі царкоўны спеўнік», «Беларускі духоўны спеўнік» и «Беларускі царкоўны спеўнік II». Сборники содержат литургические песнопения белорусских композиторов на белорусском языке; супрасльский, жировичский, гродненский, подлясский, виленский напевы различных песнопений; религиозные светские песни в четырехголосном изложении для смешанного хора. Эти песни (колядные, волочечные, посвященные Господу и Божией Матери) любимы народом и исполняются в настоящее время как во время общественных религиозных мероприятий (поломничество и др.), так и в быту.

Подобный сборник был составлен А. В. Пекутько и издан в Минске в 1995 г. В сборник «Нова радасць стала. Хрэстаматыя па духоўнай харавой музыцы» вошли религиозные песни из упомянутого лондонского издания и богослужебные песнопения А. Е. Туренкова и Н. В. Бутомо, канты в обработке современных белорусских композиторов.

В 1998 г. в Польше выпущен сборник белорусских колядок в обработке известного польского композитора Р. Твардовского. Четырехголосное переложение древних духовных песен исполнено композитором в фактуре и гармонии традиционного хорального стиля.

§ 4

Богослужебная певческая культура Белорусской Православной Церкви в конце XX — начале XXI в.

Богослужебно-певческая культура Белорусской Православной Церкви (официально этот статус Православная Церковь в Беларуси приобрела в 1992 г.) в 1990-е гг. получила интенсивное развитие. Строятся новые храмы, основываются монастыри, открылись Минская духовная семинария и Минская духовная академия. Минское духовное училище, Слонимское духовное училище, Витебское духовное училище, регентский класс при Минской духовной семинарии готовят певчих, псаломщиков и регентов. Выпускники высших и средних музыкальных учебных заведений становятся регентами и певчими в православных храмах различных городов Беларуси.

В православных храмах Минска, Витебска, Бреста, Гомеля, Слуцка, Барановичей, Орши, Гродно, Пинска созданы превосходные хоры, которые не только восстанавливают утраченные традиции, но и создают новые. В репертуаре церковных хоров — знаменные распевы в расшифровке, строчные трехголосные песнопения, композиции, написанные в XIX в., «Обиход нотного пения» А. Львова—Н. Бахметева, «Обиход» А. Кастальского, Синодальный одноголосный «Обиход», в котором песнопения записаны квадратной нотой. Особенностью современного периода развития богослужебной музыкально-певческой культуры стало повышение интереса к уставным песнопениям, к знаменному распеву, к знаменной нотации. В Минском духовном училище изучают знаменную нотацию и знаменные распевы. Белорусские регенты изучают искусство пения по знаменам у старообрядцев, у московских и петербургских специалистов. В течение 1999—2000 гг. в Минском духовном училище преподавал старейший регент Русской Православной Церкви о. Михаил Фортунато (протоиерей и регент Лондонского Свято-Успенского кафедрального собора), передавая опыт и знания молодым белорусским певчим

и регентам. Хор студентов Минского духовного училища под управлением о. Михаила Фортунато 5 марта 2000 г. на Всенощном бдении в Минском Свято-Духовом кафедральном соборе все песнопения пел знаменным распевом.

Самобытные хоры существуют в Жировичской духовной семинарии (регент диакон Андрей Скробот), в Минском духовном училище (регент Ольга Янум), в Минском Свято-Петро-Павловском соборе (регенты Наталья Латушко, Роман Шурпак, Алексей Климович), выдающийся хор поет за воскресными и праздничными Литургиями в Свято-Елисаветинском монастыре (регент церковный композитор монахиня Иулиания (Денисова)¹). Великолепные хоры поют в минском храме в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» (регент Любовь Сорокина), в Брестском Свято-Симеоновском кафедральном соборе (регент Виталий Ющук), Минском Свято-Духовом кафедральном соборе (регент Юрий Шамко), Гродненском Свято-Петро-Павловском кафедральном соборе (регент Жанна Никонович), Витебской церкви Свято-Александра Невского (регентом была матушка Татьяна Быстрякова), Витебском Свято-Восресенском храме (регент м. Ольга Янченко) — все они становились лауреатами различных международных конкурсов исполнителей церковной музыки, в Минском Троицком храме (регент Ю. Куйчик), храме Св. Иова Многострадального (регент Людмила Повная).

В 2009 г. И. Денисова стала инокиней женского Свято-Елисаветинского монастыря в Минске, а в 2010 г. была пострижена с именем Иулиания и продолжает нести в монастыре клиросное послушание в качестве регента. Хор, созданный при Свято-Петро-Павловском соборе, поет теперь на воскресных

¹Песнопения м. Иулиании (Денисовой, р. в 1957 г.), лауреата международных конкурсов, преподавателя гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки, развивают традиции русской композиторской школы начала XX в. Гармонический хоральный стиль, в котором пишет автор, обогащается использованием уменьшенных и альтерированных аккордов, внезапными отклонениями, подголосками во всех голосах, контрастной динамикой. Даже привычные напевы обиходных гласовых мелодий в гармонизации И. Денисовой звучат свежо и неординарно («Богородице Дево»).

и праздничных монастырских богослужениях под руководством м. Иулиании.

Белорусский Экзархат издал «Учебник церковного пения» В. А. Вахромеева в 2-х томах, в котором в современной нотации последовательно изложены гласовый богослужебный материал, неизменяемые богослужебные песнопения, распетые знаменным распевом [43].

Богослужебные песнопения Православной Церкви стали неотъемлемой частью репертуара всех профессиональных и большинства любительских хоров в Беларуси. По благословению Высокопреосвященнейшего Филарета, Митрополита Минского и Слуцкого, Патриаршего Экзарха всея Беларуси в Минске регулярно проводится Международный фестиваль православных песнопений, который объединяет, пожалуй, все виды церковного искусства. Белорусские граждане благодаря Международному фестивалю православных песнопений имеют возможность познакомиться с православной культурой многих стран мира.

В столице, областных и районных центрах лучшие церковные хоры принимают участие в концертных выступлениях, выполняя просветительную миссию. Некоторые современные композиторы с интересом пишут в литургических жанрах, используя в своих произведениях канонические тексты Православной Церкви.

При воскресных школах активно работают детские хоры, возрождая преемственность церковно-певческого творчества.

Традиции национальной церковной православной композиторской школы продолжают развивать современные белорусские композиторы. Один из крупнейших — священник Андрей Васильевич Бондаренко, клирик Свято-Борисо-Глебской (Каложской) церкви в Гродно, профессиональный композитор, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, творчество которого получило широкое признание в нашей стране и за ее пределами.

Музыка А. Бондаренко концертного плана, она свидетельствует о поисках композитором новых выразительных средств в области религиозной хоровой музыки и глубоком понимании

образного строя канонического текста. В основе его музыки — интонации древней православной монодии, следование традиции линейного музыкального мышления в сочетании с сонорностью, диссонансным колоритом. Звуковая палитра сочинений — тонкая, разносторонняя, живописная. Композитор не избегает хроматики, не отступает от изысканной композиторской техники XX в. Через слово, окрашенное музыкальным звуком, в хоровом творчестве о. Андрея объединяются традиционность и новизна. Художественный идеал композитора формируется взаимодействием религиозной, молитвенной стихии и интеллектуального духа современной культуры. Звуковые образы, создаваемые музыкой о. Андрея, воссоздают духовный мир современного человека. Произведения композитора проникнуты идеей христианской всеобъемлющей любви, которая продолжает главную тему его жизни и творчества — свидетельство о Христе, служение Богу и людям.

Глубоким эмоциональным воздействием, яркостью и образностью обладают произведения Л. К. Шлег. Развивая певческие традиции Православной Церкви, она чутка к доступности исполнения и доходчивости восприятия своих сочинений. Всем произведениям Л. Шлег присущи свободная метрика, ладовая переменность, асимметрия формы. В богослужебном тексте автор видит благодатный материал для творческой фантазии. Композитор ищет мелодические формы, ритмы и стиль, которые соответствовали бы молитвенному пению в древности. В последних произведениях (хоровая фреска «Святая Троица» для смешанного хора партитура: по одноименной иконе Андрея Рублева, 2000) автор не выходит за рамки канона, что выражается в соблюдении внутренней нормы при обновлении музыкального языка.

Открытие (или возрождение) таких форм музыкального искусства, которые полностью отличаются для слушателей от привычных, является свидетельством обновления белорусской православной певческой культуры искусства, подготавливает слушателей к новому музыкальному мышлению.

К текстам песнопений Православной Церкви обращаются в своем творчестве С. Бельтюков, О. Залётнев, М. Васючков, Э. Носко, В. Копытько, А. Козлова, О. Ходоско, идя к новому

музыкальному мышлению через забытое старое, открывая в себе глубинное чувство Бога.

Видится, что в желании белорусских композиторов освоить древние православные традиции музыкально-певческого искусства проявляется стремление к воссозданию духа национальной культуры в новых культурно-исторических условиях.

Разработка религиозной тематики в современных инструментальных, вокально-инструментальных и даже музыкально-театральных жанрах, применение в древних жанрах христианских песнопений современной композиторской техники, цитирование знаменных распевов и сочинение стилизованной мелодики характерно для творчества А. Короткиной, М. Мдивани, О. Ходоско. Так, А. Короткина цитирует древнюю монодию из «Ирмологиона» XVII в. на фоне сонорного оркестрового звучания в поэме «Эклезиаст» для симфонического оркестра и чтеца, которая представляется прочтением вечных истин сознанием современного человека. Стилизованную под знаменный распев мелодику композитор использует в Стихире для смешанного хора. А. Мдивани вводит в финал балета «Страсти» смешанный хор, звучание которого стилизовано «под» церковное. О. Ходоско представил на суд слушателей Симфонию-Литургию «Покаяние», в симфоническую ткань которой введено звучание смешанного хора, исполняющего православные богослужебные песнопения.

Усвоение опыта современной европейской музыкальной культуры, сопричастность к плодотворным художественным открытиям, возрождение интереса к формам и жанрам музыки прошлого — эти тенденции в развитии православной певческой культуры в богослужебных и концертных формах музыки определяют искания названных и близких к ним по религиозному сознанию и эстетическому горизонту белорусских композиторов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перед вашими глазами, дорогие читатели, прошла тысячелетняя история богослужебной певческой культуры Белорусской Православной Церкви.

Суть и уникальность православной богослужебной певческой культуры состоит в отражении в ней христианской идеи Боговоплощения и догматов Православия. В основе развития самобытной белорусской православной церковно-певческой культуры — традиции античной, древнеиудейской, византийской и древнеславянской богослужебных певческих культур. А история богослужебной певческой культуры Белорусской Православной Церкви неразрывно связана с общей историей Православной Церкви и историей белорусских земель и живущего на них народа. Поэтому особенности и противоречия в развитии белорусской православной богослужебной певческой культуры за тысячелетие христианства у восточных славян обусловлены, с одной стороны, изменением церковного сознания и, с другой стороны, изменением статуса западнорусской (белорусской) Православной Церкви в различные исторические периоды.

Богатый фактологический материал предоставил возможность реконструировать процессы, происходившие в белорусском православном богослужебном певческом искусстве как во времена расцвета в XVI и в XIX вв., так и во времена «застоя» от XVII до последней четверти XVIII в. и в 20—80-е гг. XX в. Противоречивость деятельности западнорусской (белорусской) Православной Церкви как субъекта Константинопольского патриархата (X — конец XVIII в.), Русской Православной Церкви (конец XVIII — начало XX в.), Московского патриархата Русской Православной Церкви (начало XX в. — по настоящее время) не отменяет самобытности, которую обрела белорусская богослужебная певческая православная культура в рамках вселенского канона православного искусства.

Архивные материалы, связанные с историей Православной Церкви Беларуси, ее богослужебной певческой культурой, выявляют изумительную любовь и преданность православных

белорусов своей Церкви и богослужебным традициям. Эти любовь и преданность живы и ныне.

На развитие богослужебной певческой культуры Православной Церкви на территории Беларуси оказали влияние все исторические и политические коллизии, выпавшие на долю белорусского народа. И в настоящее время, в начале XXI в., в музыкально-певческой культуре Белорусской Православной Церкви наблюдается стремление к созданию новой концепции православной церковно-певческой культуры. Она примет в себя достижения предшествующей тысячелетней истории развития богослужебного искусства Православной Церкви и определит пути его развития.

Культура конца XX в. и миропонимание эпохи диалогичны. Древняя культура в настоящее время оказывается востребованной и понятной. Современные наука, культура и искусство стремительно осваивают духовно-религиозные традиции, которые в течение семидесяти лет были закрыты для исследований и творческого постижения. Несомненно, что развитие белорусской культуры, и, в частности, православной церковно-певческой, в третьем тысячелетии должно происходить в условиях, которые обеспечат ее свободную и полноценную жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Августин*. Исповедь / пер. с лат. и коммент. М. Е. Сергиенко ; предисл. и послесл. Н. И. Григорьевой / Августин. — М.: Гендальф, 1992. — 544 с.

2. *Алексеева, Г. В.* О генезисе системы осмогласия знаменного распева / Г. В. Алексеева // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 60—63.

3. *Аллеманов, Д. В.* Курс истории церковного пения: в 2 ч. / Д. В. Аллеманов. — М. ; Лейпциг: Изд-во П. Юргенсона, 1911. — Ч. 1. — 104 с.

4. *Аллеманов, Д. В.* Курс истории церковного пения: в 2 ч. / Д. В. Аллеманов. — М. ; Лейпциг: Изд-во П. Юргенсона, 1914. — Ч. 2. — 192 с.

5. *Аллеманов, Д., Зверев, А.* Современное нотописание греческой церкви / Д. Аллеманов, А. Зверев // Памятники древней письменности и искусства. CLXVI. — Б. м.: Б. и., 1907. — 58 с.

6. Артыкулы, якія належаць да злучэння з Рымскаю Царквою // Царква. — 1996. — № 3—4 (7—8). — С. 13—16.

7. *Асафьев, Б.* Знаменный распев // О хоровом искусстве: сб. ст. / Б. Асафьев ; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. — Л.: Музыка, 1980. — С. 36—39.

8. *Асафьев, Б.* Хоровая культура // О хоровом искусстве: сб. ст. / Б. Асафьев ; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. — Л.: Музыка, 1980. — С. 11—31.

9. *Астапенка, А. У.* Міф аб уніі як нацыянальнай веры / А. У. Астапенка // Грамадзянская альтэрнатыва. — 1999. — Вып. 9. — С. 26—39.

10. *Афанасий (Мартос)*, архиепископ. Беларусь в исторической, государственной и церковной жизни / Афанасий (Мартос). — Минск: Белорусский экзархат, 1990. — 297 с.

11. *Багданец, І. А., Шматсутдзінава, Л. Ф.* Троіцка-сяміцкі абрад // Беларускія народныя абрады / І. А. Багданец,

Л. Ф. Шматсутдзінава ; скл., навук. рэд. і прафм. Л. П. Касцюкавец. — Мінск: Беларусь, 1994. — С. 44—67.

12. *Балуева, Н. В.* Протоиерей Михаил Фортунатто: регентский жест в литургическом контексте / Центр русской церковной музыки им. прот. Дмитрия Разумовского / Н. В. Балуева. — Рыбинск: Рыбинск—Михайлов посад, 2004. — 80 с.

13. *Баранкевич, Л. Ф.* Белорусские духовные стихи о Лазаре [Текст] / Л. Ф. Баранкевич // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. — 2005. — № 6. — С. 79—88.

14. *Баранова, Т. Н.* Дилецкий и западноевропейская теория музыки / Т. Н. Баранова // «Старинная музыка и современность»: Тез. докл. XVII науч. конф. музыковедов Прибалтики, Шауляй, 23—26 марта 1982 г. / Союз композиторов Литовской ССР. — Шауляй, 1983. — С. 152—156.

15. *Барышев, Г. И.,* Капилов, А. Л., Кулешова, Г. Г. [и др.]. Музыкальный театр Беларуси: дооктябрьский период / Г. И. Барышев, А. Л. Капилов, Г. Г. Кулешова [и др.]. — Минск: Наука и техника, 1990. — 384 с.

16. *Беднов, В. А.* Православная Церковь в Польше и Литве / В. А. Беднов. — Минск: Лучи Софии, 2002. — 432 с.

17. Беларускія народныя абрады / скл., навук. рэд. і прафм. Л. П. Касцюкавец. — Мінск: Беларусь, 1994. — 128 с.

18. Беларускія праваслаўныя каляндар. Катэхізіс. Беларускія праваслаўныя святыні / Беларускае праваслаўнае Брацтва Трех Віленскіх Мучанікаў ; скл.: Л. М. Качанка, П. В. Баянкоў, Т. А. Матрунчык. — Мінск: Б. в., 1993. — 112 с.

19. Беларускія праваслаўныя патэрык: Першы сшытак. — Варшава: Б. в., 1943. — 24 с.

20. Беларускія канты / скл. Л. П. Касцюкавец. — Мінск: Ін-т праблем культуры, 1992. — 150 с.

21. *Белоненко, А. С.* История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. С. Белоненко ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1982. — 25 с.

22. *Белоненко, А. С.* К вопросу о типологии русской мысли XI — начала XV в. о певческом искусстве / А. С. Белоненко // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства

им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 112—115.

23. *Бибииков, М. В.* Византийские источники по истории Древней Руси и Кавказа / М. В. Бибииков. — СПб.: Алетейя, 2001. — 314 с.

24. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1989. — 2514 с.

25. *Бражников, М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV—XVIII вв. / М. В. Бражников. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-е, 1972. — 423 с.: факс., ноты.

26. *Бражников, М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / М. В. Бражников ; общ. ред. Н. Серegiной и А. Крюкова. — Л.: Музыка, 1984. — 302 с.

27. *Бражников, М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII вв.: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений / М. В. Бражников. — Л. ; М.: Музгиз, 1949. — 104 с.: ноты.

28. *Бражников, М. В.* Русская певческая палеография / М. В. Бражников ; науч. ред., прим., вступ. статья, палеографические таблицы Н. С. Серegiной. — СПб.: РИИИ ; СПбГК, 2002. — 296 с.: 30 илл.

29. *Бражников, М. В.* Статьи по древнерусской музыке / М. В. Бражников. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-е, 1975. — 120 с.: ноты.

30. *Булгаков, С. Н.* Икона, ее содержание и границы / С. Н. Булгаков // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. — М.: Прогресс, 1993. — С. 281—291.

31. *Булгаков, С. Н.* Православие: Очерки учения православной церкви / С. Н. Булгаков. — Киев: Лыбидь, 1991. — 335 с.

32. *Буслаев, Ф. И.* Русские духовные стихи / Ф. И. Буслаев // Народный эпос и мифология. — М.: Высшая школа, 2003. — С. 328—374.

33. *Бычков, В. В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы / В. В. Бычков. — М.: Искусство, 1977. — 199 с.

34. *Бычков, В. В.* Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. — Киев: Путь к истине, 1991. — 407 с.

35. *Бычков, В. В.* Некоторые проблемы музыкальной эстетики в ранней патристике / В. В. Бычков // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 110—112.
36. *Бычков, В. В.* Русская средневековая эстетика XV—XVII вв. / В. В. Бычков. — М.: Мысль, 1992. — 637с.: илл.
37. *Бычков, В. В.* Смысл искусства в византийской культуре / В. В. Бычков. — М.: Знание, 1991. — 64 с.
38. *Бычков, В. В.* Эстетика Аврелия Августина / В. В. Бычков. — М.: Искусство, 1984. — 264 с.
39. *Бычков, В. В.* Эстетика Отцов Церкви = Aestetica patrum / В. В. Бычков. — М.: Ладомир, 1995. — 593 с.
40. *Бычков, В. В.* Эстетические идеи патристики II—V вв. н. э.: критический анализ: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 // В. В. Бычков ; Акад. наук СССР. Ин-т философии. — М., 1980. — 40 с.
41. *Вагнер, Г. К.,* Владышевская, Т. Ф. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. — М.: Искусство, 1993. — 255 с.
42. *Васильченко, Г. Н.* Типологические схождения структурных признаков славянских распевов / Г. Н. Васильченко // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. В. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 43—46.
43. *Вахромеев, В. А.* Учебник церковного пения: в 2 т. / В. А. Вахромеев. — Минск: Белорусский экзархат, 2000. — Т. 1. — 394 с. ; Т. 2. — 310 с. — (Духовная музыка).
44. *Велимирович, М.* Изучение русской средневековой музыки в Западной Европе и Америке / М. Велимирович // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 147—149.
45. *Веселовский, А.* Калики переходные и богомильские странники / А. Веселовский. — 1872. — 722 с.

46. Византия и Русь: сб. ст. / сост. Т. Б. Князевская. — М.: Наука, 1989. — 336 с.

47. *Владышевская, Т. Ф.* Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси / Т. Ф. Владышевская // Византия и Русь: сб. ст. / сост. Т. Б. Князевская. — М.: Наука, 1989. — С. 145—159.

48. *Владышевская, Т. Ф.* К вопросу о роли византийских и национально русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения / Т. Ф. Владышевская // Доклады IX Международного съезда славистов, Киев, 1983 г. — М.: Б. и., 1983. — 49 с.: ноты илл.

49. *Владышевская, Т. Ф.* Партесный концерт (хоровой) в эпоху Барокко / Т. Ф. Владышевская // Традиции русской музыкальной культуры XVIII в. — М.: Б. и., 1975. — 21 с.

50. *Володкович, А. В.* Народные белорусские речитативные жанры / А. В. Володкович // Вопросы музыкознания / М-во культуры БССР. Бел. гос. консерватория им. А. В. Луначарского; гл. ред. К. И. Степаневич. — Минск: Вышэйш. школа, 1981. — С. 10—17.

51. *Восович, С. М.* Деятельность церковных школ Ведомства православного исповедования на территории Белоруссии (конец XIX — начало XX века) / С. М. Восович // Материалы V Международных Кирилло-Мефодиевских чтений, посвященных Дням славянской письменности и культуры, Минск, 24—26 мая 1999 г.: в 2 ч. / Европ. гуманит. ун-т; Бел. ун-т культуры; редкол.: А. Ю. Бендин (отв. ред.) [и др.]. — Минск: Бел. ун-т культуры, 2000. — Ч. 1. — С. 65—72.

52. Восточнохристианский храм: Литургия и искусство: сб. ст. / Центр восточнохристианской культуры; ред.-сост. А. М. Лидов. — СПб.: Б. и., 1994. — 328 с.

53. *Гайдук, Н.* Брестская Уния 1596 года / Н. Гайдук. — Минск: Б. и., 1996. — 208 с.

54. *Гальковский, Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси: в 2 т. / Н. М. Гальковский — Харьков: Б. и., 1916. — 308 с.

55. *Гапановіч, В. Ф., Царанкоў, Л. А.* Учарашні і сённяшні дзень уніяцкай царквы / В. Ф. Гапановіч, Л. А. Царанкоў. — Мінск: Беларусь, 1985. — 96 с.

56. *Гарднер, И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. — Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. — Т. 1. — 580 с. ; Т. 2. — 629 с.

57. *Гардун, С.* Брэсцкая унія як царкоўна-гістарычная трагедыя беларускага народа / священник Сергей Гордун // Царкоўнае слова. — 1997. — № 9 (66). — С. 8—9.

58. *Герасимова-Персидская, Н. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. — М.: Музыка, 1983. — 288 с.

59. *Герасимова-Персидская, Н. А.* Русская музыка XVII века — встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. — М.: Музыка, 1994. — 126 с.: ноты.

60. *Герцман, Е. В.* Византийское музыкознание / Е. В. Герцман. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-е, 1988. — 254 с.

61. *Герцман, Е. В.* В поисках песнопений греческой церкви: Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция древних музыкальных рукописей / Е. В. Герцман. — СПб.: Алетейя, 1996. — 228 с.

62. *Герцман, Е. В.* Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. В. Герцман. — М.: Музыка, 1996. — 286 с.: илл.

63. *Герцман, Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима / Е. В. Герцман. — СПб.: Алетейя, 1995. — 336 с.

64. *Герцман, Е. В.* Музыкальная Бозциана: перевод и исследование трактата Бозция / Е. В. Герцман. — СПб.: Глаголь, 1995. — 479 с.: илл. — (Основания христианской культуры.)

65. *Герцман, Е. В.* Об актуальных проблемах изучения ладовых особенностей византийской музыки / Е. В. Герцман, С. Е. Монахова // Византийский временник. — Т. 41. — 1980. — С. 235—248.

66. *Герцман, Е. В.* Петербургский Теоретикон = Petersburg Theoreticon: [Визант. теория музыки: публ., пер. и анализ муз.-теорет. рукоп., хранящихся в Петербурге] / Е. В. Герцман. — Одесса: Вариант, 1994. — 901 с.

67. *Гончарова, В.* В память о матери / В. Гончарова // Победоносец. — № 29. — 30 апреля 2006 г. — Витебск. — С. 12—13.

68. *Горючко, П. С.* Материалы для истории церквей Белоруссии конца XVIII и начала XIX вв.: Материалы для истории

могилевского архиерейского хора 1798—1805 гг. / П. С. Горючко. — Могилев: Б. и., 1903. — 42 с.

69. Греко-славянская школа церковного пения: Материалы научно-практического семинара. Семинар I. 9—13 июня 2005 г. Пение псалтири // Федеральное агентство по культуре и кинематографии; Российская академия наук; Российский институт истории искусств, сектор инструментоведения / сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко; ред. Ю. М. Зислин. — СПб., 2005. — 36 с.

70. Гулак, Н. Слуга царю / Н. Гулак // Спадчына. — 1995. — № 1. — С. 70—79.

71. Гуслева, А. Д. Каравайны абрад // Беларuskія народныя абрады / скл., навук. рэд. і прадм. Л. П. Касцюкавец / А. Д. Гуслева, Л. Ф. Шматсутдзінава. — Мінск: Беларусь, 1994. — С. 105—127.

72. Густова, Л. А. Беларуская пеўчая культура ў Польскай Праваслаўнай Царкве (XX ст.) / Л. А. Густова // *Cerkiewny Wiestnik*. — № 1. — Warszawa: Warszawska Metropolia Prawosławna, 2012. — С. 46—50.

73. Густова, Л. А. Беларуская царкоўная музыка / Л. А. Густова // *Przegląd Prawosławny*. — 1996. — № 9 (145). — С. 21.

74. Густова, Л. А. Белорусские церковные композиторы / Л. А. Густова // *Церковное слово*. — 1997. — № 8. — С. 11.

75. Густова, Л. А. Белорусские Ирмологионы как отражение средневековой певческой традиции / Л. А. Густова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вып. 5. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. — Мінск: Права і экамоніка, 2010. — 151—156.

76. Густова, Л. А. Беларусь: Становление партесного стиля пения (XVII—XVIII вв.). Распространение гомофонно-гармонического стиля пения (кон. XVIII — нач. XX в.). 1917 г. — нач. XXI в. / Л. А. Густова // *Православная Энциклопедия*: Т. IV. — Москва: Православная Энциклопедия, 2002. — С. 501—503.

77. Густова, Л. Богословие в звуци: [Текст на болгарском языке] // *Музыкальны хоризонти*: Издание Союза болгарских музыкальных и танцевальных деятелей / *Музыкална нау-*

ка / Перевод Ю. Куюмджиев / Л. Густова. — 2009 г., № 10. — С. 23—26.

78. *Густова, Л. А.* Византийский богослужебно-певческий устав в Супрасльском Благовещенском монастыре (XVI в.) / Л. А. Густова // *Latopisy Akademii Supraskiej. Vol. 2: Kościoł prawosławny na Bałkanach i w Polsce — wzajemne relacje oraz wspólna tradycja* / Red. U. Pawlucyuk. Białystok, 2011 — S. 153—161.

79. *Густова, Л. А.* Дар веры / Л. А. Густова // *Русь — Россия: выбор веры: История и современность: Сборник материалов Седьмой Межрегиональной научно-практической конференции «Духовные основы русской культуры: изучение и преподавание в высшей и средней школе».* — М.: Наука и Слово, 2011. — С. 93—100.

80. *Густова, Л.* Духовность, духовная культура и духовная музыка: к вопросу терминологии // *Культура. Наука. Творчество: Сб. научн. статей. Основан в 2008 году. Вып. 2* / Науч. ред. Е. Н. Дулова. — Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2008. — С. 95—101.

81. *Густова, Л., Денисов, Н.* Митрополит Филарет: Буду петь Богу моему, доколе есмь / Л. Густова, Н. Денисов // *Музыкальная академия.* — № 1. — 2005. — С. 1—5.

82. *Густова, Л. А.* Духовно-нравственные аспекты творчества церковного музыканта / Л. А. Густова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: вып. 10 / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка.* — Мінск: Права і эканоміка, 2011. — С. 161—165.

83. *Густова Л. А.* Из истории православной музыкально-певческой культуры (семья Кедровых) / Л. А. Густова // *VI Международные Кирилло-Мефодиевские чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры: Материалы чтений, Минск, 24—26 мая 1999 г.: В 2 ч. / Европейский гуманитарный ун-т; Белорусский ун-т культуры; Редкол.: Бендин А. Ю. (отв. ред.) и др.* — Мінск: Бел. ун-т культуры, 2001. — Ч. 2. — С. 86—95.

84. *Густова, Л. А.* Иконография музыкальных инструментов в белорусском сакральном искусстве / Л. А. Густова //

Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. — 2010. — 17. — С. 16—19.

85. Густова, Л. А. Истоки дирижерского искусства: историко-методологический аспект / Л. А. Густова // Вести ИСЗ.— 2010. — № 1. — С. 33—37.

86. *Густова, Л. А.* Канонические тексты Православной Церкви в музыке славянских композиторов: Р. Твардовский / Л.А. Густова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: вып. 11 / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка.* — Мінск: Права і эканоміка, 2011. — С. 158—164.

87. *Густова, Л. А.* Музыка в формировании личности человека (к вопросу о проблеме творческого метода) / Л. А. Густова // *Интегративная педагогика и психология искусства в полиэтническом регионе: материалы IV Международной конференции, 15—17 апреля 2009 года / Адыгейский государственный университет, Институт искусств / Л. Густова — Майкоп: изд-во ООО «Аякс» — 2009. — С. 29—89.*

88. *Густова Л.* Музыкальное региональное творчество православной традиции: литургический и бытовой аспект культурной коммуникации // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 5. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка.* — Мінск: Права і эканоміка, 2008. — (всего 592 с.) — С. 176—182.

89. *Густова, Л. А.* Музыкально-певческая культура Православной Церкви Беларуси / Л. А. Густова. — Минск: Бест-принт, 2006. — 169 с.

90. *Густова, Л. А.* Новый подход в изучении сакральной певческой культуры православной традиции: вопросы методологии / Л. А. Густова // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.* — 2011. — № 19. — С. 64—67.

91. *Густова, Л. А.* Образ святой преподобной Евфросинии Полоцкой — просветительницы Белой Руси в гимнографии XII—XX столетий / Л. А. Густова // А. А. Мельников. 3 неапублікаванай спадчыны: Манаграфіі, артыкулы, вершы, матэрыялы навуковай канферэнцыі, успаміны сучаснікаў /

Аляксей Мельнікаў. — Мінск: Чатыры чвэрці, 2005. — С. 552—565.

92. *Густова, Л.* Особенности воплощения национальной литургической символики в современном храме / Л. А. Густова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: вып. 9 / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка.* — Мінск: Права і эканоміка, 2010. — С. 31—36.

93. *Густова, Л. А.* Певческие рукописи из фондов Музея книгопечатания как памятники древнего музыкального искусства / Л. А. Густова // *Вести ИСЗ.* — 2012. — № 3. — С. 29—33.

94. *Густова, Л.* Певческие сборники в белорусской культуре периода Полоцкого княжества / Л. А. Густова // *Беларуская кніга ў кантэксце сусветнай кніжнай культуры: зб. навук. арт.: у 2 ч. Ч. 1.* / Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; скл. Т. А. Дзем'яновіч, Л. І. Доўнар, Т. А. Самайлюк. — Мінск, 2006. — С. 74—80.

95. *Густова, Л.* Реформы богослужебного устава Православной Церкви Великого Княжества Литовского в XVI столетии / Л. А. Густова // *Исторический поиск Беларуси. Альманах.* — Минск: Экономпресс, 2006. — С. 390—398.

96. *Густова, Л. А.* Современный псаломщик Русской Православной Церкви / Л. А. Густова // *Просвещение, свидетельство и проповедь, миссия Церкви: история и современность: мат-лы Междунар. научно-практич. конференции, посвящ. 1020-летию крещения Руси, 15 — 16 декабря 2008 г.; Минск/ Ред.кол.: В.Г. Башкиров [и др.]; под общ. ред. епископа Бобруйского и Быховского Серафима (А.Д. Белоножко).* — Минск: Издат. центр БГУ, 2009. — С. 126—129. (всего 290 с.)

97. *Густова Л.* Супрасльская редакция русского богослужебного канона в первой половине XVI века // *Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад. Вып. 5: сборник статей (Ученые записки Научно-исследовательского центра церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского) / Под ред. И. Е.Лозовой, Н. Г. Денисова / Лариса Густова.* — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — (Гимнология; Вып. 5.) — С. 232—241.

98. *Густова, Л. А.* Трактовка византийского канона в белорусской певческой культуре православной традиции (XI—XVIII вв.) / Л. А. Густова // Культура. Наука. Творчество: Сборник научных статей. Вып. 5. — Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2011. — С. 433—441.

99. *Густова, Л. А.* Феномен тишины в сакральном аудиальном пространстве / Л. А. Густова // Христианство В Европе: взгляд в прошлое или путь в будущее: мат-лы межд. студенческой конференции-семинара, 10 — 12 декабря 2010 г.; Минск / сост. Г.П. Петровский. — Минск: Ковчег, 2010. — С. 63—67.

100. *Густова, Л. А.* Церковное пение: традиционная и современная интерпретация понятия «православная традиция» / Л. А. Густова // Культура. Наука. Творчество: VI Междунар. научно.-практич. конф., Минск, 10—11 мая 2012 г.: сб. науч. ст.; науч. ред. М. А. Можейко. — Минск: БГУКИ, 2012. — С. 181—186.

101. *Дадзіёмава, В. У.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст. / В. У. Дадзіёмава. — Мінск: Беларус. гуманіт. адукацыйна-культурны цэнтр, 1994. — 96 с.

102. *Дадзіёмава, В. У.* Наша першае нотнае выданне / В. У. Дадзіёмава // Спадчына. — 1995. — № 4. — С. 3—10.

103. *Дадиомова, О. В.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке / О. В. Дадиомова. — Минск: Наука и техника, 1992. — 207 с.

104. *Демьянович, М. М.* О духовных стихах, употребительных в Брашевичском приходе Кобринского уезда / М. М. Демьянович. — Вильна: Губернская типография, 1892. — 59 с.

105. *Денисов, Н. Г.* Служба старообрядческому епископу Павлу Коломенскому / Н. Г. Денисов // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 33—39.

106. *Денисов, Н. Г.* Стрельниковский хор Костромской земли: Традиции старообрядческого церковного пения / Н. Г. Денисов. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 480 с.

107. Денисов, Н. Г. Традиции пения старообрядцев юго-западной части России и Верхнего Поволжья / Н. Г. Денисов // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 196—210.

108. Детский молитвослов: учеб. пособие для детских воскресных школ / сост. Л. А. Густова. — Минск: Православная инициатива, 1996. — 24 с.

109. Дилецкий, Н. Идея грамматики мусикийской / Н. Дилецкий ; публ., пер., исслед. и комент. В. Протопопова. — М.: Музыка, 1979. — 639 с.

110. Дмитриевский, И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии / И. Дмитриевский. — М.: Московская патриархия, 1993. — 424 с.

111. Добрянский, Ф. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковнославянских и русских / Ф. Добрянский. — Вильна: Б. и., 1882. — 533 с.

112. Драгун, Ю. Уніяцкая царква Беларусі і дзяржаўная палітыка / Ю. Драгун // 3 гісторыяй на «Вы». — 1994. — Вып. 2. — 106 с.

113. Евдокимова, Е., Конотоп, А., Кореньков, Н. Ектении / Е. Евдокимова, А. Конотоп, А. Кореньков. — М.: Композитор, 1996. — 96 с.

114. Евдокимова, Е., Конотоп, А., Кореньков, Н. Трисвятое / Е. Евдокимова, А. Конотоп, А. Кореньков. — М.: Православное пение, 1997. — 79 с.

115. Елатов, В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. — Минск: Наука и техника, 1964. — 216 с.

116. Елатов, В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. — Минск: Наука и техника, 1970. — 143 с.

117. Елатов, В. И. Песни восточнославянской общности / В. И. Елатов ; Акад. наук БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. — Минск: Наука и техника, 1977. — 245 с.

118. *Елатов, В. И.* Ритмические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. — Минск: Наука и техника, 1966. — 220 с.

119. *Еремина, В. И.* Ритуал и фольклор / В. И. Еремина ; Акад. наук СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; отв. ред. А. А. Горелов. — Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1991. — 206 с.

120. *Ермаловіч, М. І.* Старажытная Беларусь. Віленскі перыяд. Гістарычны нарыс / М. І. Ермаловіч. — Мінск: Бацькаўшчына ; МП «Бесядзь», 1994. — 91 с.

121. *Ерохина, С. К.* Хоровое исполнительство в Белоруссии конца XIX — начала XX в.: к проблеме наследия / С. К. Ерохина // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. — Минск: Вышэйш. школа, 1986. — Вып. 5. — С. 69—73.

122. Житие преподобной матери нашей Ефросинии // Преподобная Ефрасиния княжна и игумения Полотская: житие, чудеса, служба с акафистом. — Минск: Братство в честь Святого Архистратига Михаила в г. Минске Минской епархии БПЦ, 2006. — С. 5—23.

123. *Зайкоўскі, Э.* Калі на Беларусі з'явілася пісьмо? / Э. Зайкоўскі // Спадчына. — 1992. — № 2. — С. 13—17.

124. *Зверева, С. Г., Наумов, А. А., Рахманова, М. П.* Василий Сергеевич Орлов / С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова // Русская духовная музыка в документах и материалах. — Т. I: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. — М.: Языки русской культуры. — С. 165—204.

125. *Зноско, К.* Краткий очерк церковной унии, ее происхождение и характер / К. Зноско. — М.: Московский патриархат ; Мартис, 1993. — 233 с.

126. Іканапіс Заходняга Палесся XVI — XIX стст. / В. Ф. Шматаў [і інш.] ; навук. рэд. В. Ф. Шматаў ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. — 2-е выд. — Мінск: Бел. навука, 2005. — 349 с.: іл.

127. *Иоанн Златоуст.* Творения: в 12 т. / Иоанн Златоуст — СПб.: С.-Петербургская духовная академия, 1899. — Т. 5, кн. 1. — 412 с.

128. *Иоанн Дамаскин*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / Иоанн Дамаскин. — М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра ; РФМ, 1993. — 168 с.

129. *Иоанн*, митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский. Самодержавие духа: очерки русского самосознания / митрополит Иоанн — СПб.: Б. и., 1994. — 352 с.

130. История русской музыки: в 10 т. — Т. 1: Древняя Русь, XI—XVII вв. / Ю. В. Келдыш. — М., 1985. — 383 с.

131. История русской Церкви. — Спасо-Преображенский Валаамский монастырь: Отд. Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1991. — 663 с.

132. История южных и западных славян / ред. И. М. Белявская, И. В. Воронков, В. Г. Карасев, И. В. Созин. — М.: Моск. ун-т, 1969. — 296 с.

133. *Каждан, А. П.* Византийская культура: X—XII вв. / А. П. Каждан ; вступ. ст. Я. Н. Любарского. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Алетейя, 1997. — 279 с.

134. *Карский, Е. Ф.* Западнорусский сборник XV века, принадлежащий императорской публичной библиотеке / Е. Ф. Карский. — СПб.: Б. и., 1897. — 173 с.

135. *Касцюк, М. П., Исаенка, Ю. Ф., Штыхаў, Г. В.* Нарысы гісторыі Беларусі: у 2 ч. / М. П. Касцюк, Ю. Ф. Исаенка, Г. В. Штыхаў. — Мінск: Беларусь, 1994. — Ч. 1. — 527 с.: іл.

136. *Касцюкавец, Л. П.* Беларускі рукапісны ірмалой / Л. П. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: новыя даследаванні: зб. арт. / Акад. навук БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. С. В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1989. — С. 149—154.

137. *Касцюкавец, Л. П.* Кантавая лірыка на тэксты «Песні песняў» / Л. П. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларускай эпохі адраджэння: зб. арт. / Акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; рэд. С. В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1994. — С. 207—221.

138. *Касцюкавец, Л. П.* Канты Епіфанія Славінецкага / Л. П. Касцюкавец // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях: зб. дакл. III навук. чытанняў

пам'яці Л. С. Мухарынскай, Мінск, 24—25 сак. 1994 г. — Мінск, 1996. — С. 89.

139. *Касцюкавец, Л. П.* Купальскі абрад / скл., навук. рэд. і прагм. Л. П. Касцюкавец // Беларуска народныя абрады. — Мінск: Беларусь, 1994. — С. 68—86.

140. *Касцюкавец, Л. П.* Стихира Богородицы на проклятие геретьков / Л. П. Касцюкавец // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: рэсп. міжвед. зб. навук. прац. — Мінск: Вышэйш. школа, 1994. — Вып. 13. — С. 54—58.

141. *Касяк, І.* З гісторыі праваслаўнай царквы беларускага народу / І. Касяк. — Нью-Йорк: Б. в., 1956. — 191 с.

142. *Катанец, К.* Першы беларускі каляндар «Нашай нівы» на 1910 г. / К. Катанец. — Вільня: Б. в., 1909. — 59 с.

143. *Келдыш, Ю. В.* История русской музыки: учеб. пособие / Ю. В. Келдыш. — М. ; Л.: Музгиз, 1948. — 472 с.

144. *Келдыш, Ю. В.* О времени возникновения партесного пения в России / Ю. В. Келдыш // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 156—157.

145. *Киприан (Керн),* архимандрит. Евхаристия / архимандрит Киприан (Керн). — М.: Храм святых бессребреников Космы и Дамиана на Маросейке, 1999. — 316 с.

146. *Киприан (Керн),* архимандрит. Литургия: Гимнография и эртология / архимандрит Киприан (Керн). — М.: Крутицкое патриаршее подворье, 1997. — 151 с.

147. *Киприанович, Г. Я.* Иосиф Семашко, митрополит Литовский и Виленский: Очерк его жизни и деятельности по воссоединению западнорусских униатов с православной церковью в 1839 г. / Г. Я. Киприанович. — Вильно: Б. и., 1894. — 32 с.: портр.

148. *Ковалев, К. П. Д. С.* Бортнянский / К. П. Ковалев. — М.: Молодая гвардия, 1989. — 302 с.

149. Колокольные звоны России: сб. ст. / сост. В. С. Мартышин. — М.: Советская Россия, 1990. — 112 с.

150. *Конон, В. М.* Типология белорусской культуры в летописную эпоху XI—XVII вв. / В. М. Конон // Русь — Литва — Беларусь: Проблемы национального самосознания в историко-

графии и культурологии: Материалы междунар. науч. конф., посвященной 90-летию со дня рождения Н. Н. Улащика, Москва, 31 января 1996 г. — М., 1996. — С. 56—64.

151. *Конотоп, А. В.* Русское строчное многоголосие XV — XVII веков. Текстология. Стилль. Культурный контекст / А. В. Конотоп. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. — 352 с.

152. *Конотоп, А. В.* Супрасльский Ирмологион 1598—1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева: На материале певческих и нотоплинейных рукописей XVII в.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Конотоп ; Ин-т истории искусств. — М., 1974. — 29 с.

153. *Костюковец, Л. Ф.* Из истории древнерусского знаменного пения / Л. Ф. Костюковец // Вопросы музыкознания / М-во культуры БССР. Бел. гос. консерватория им. А. В. Луначарского ; гл. ред. К. И. Степаневич. — Минск: Вышэйш. школа, 1981. — С. 24—30.

154. *Костюковец, Л. Ф.* Кантовая культура в Белоруссии / Л. Ф. Костюковец. — Минск: Вышэйш. школа, 1975. — 96 с.

155. *Котляревский, А. А.* Погребальные обычаи языческих славян / А. А. Котляревский. — М., 1868. — 252 с.

156. *Котляревский, А. А.* Русская народная литература: сочинения / А. А. Котляревский. — Т. I. — СПб.: Тип. Имп. академии наук, 1893. — 521 с.

157. *Крашевский, И.* Рассказы о польской старине: Записки XVIII в. с рукописей, после нее оставшихся, переписанные и изданные И. Крашевским / И. Крашевский. — СПб.: Б. и., 1874. — 655 с.

158. *Кривонос, Ф.* Белорусская Православная Церковь в XX столетии: спецкурс лекций для Минской Духовной Семинарии / священник Федор Кривонос. — Минск: Врата, 2008. — 255 с.

159. *Кривонос, Ф.* Игумен Никон / Ф. Кривонос // МЕВ. — № 3 (42). — 1997. — С. 56—59.

160. *Кривонос, Ф.* Синодик за веру пострадавших / священник Федор Кривонос. — Минск: Б. и., 1996. — 99 с.

161. *Кузьмин, М. А.* О церковном уставе и церковном пении: Из переписки М. А. Кузьмина и Г. В. Чичерина / М. А. Кузь-

мин ; публ. и послесл. М. П. Рахманова // Музыкальная академия. — 1992. — № 3. — С. 37—44.

162. *Куліковіч, М.* Беларуская музыка: Кароткі нарыс гісторыі беларускага музычнага мастацтва / М. Куліковіч. — Нью-Йорк: Б. в., 1953. — 63 с.: ноты іл.

163. *Кутузов, Б. П.* Знаменный распев и зонная природа человеческого слуха / Б. П. Кутузов // Школа знаменного пения. — 2000. — Вып. 2. — С. 23—25.

164. *Кутузов, Б. П.* Русское знаменное пение / Б. П. Кутузов. — М.: Изд-во храма Спаса Нерукотворного Образа Андрониковского монастыря, 2002. — 324 с.

165. *Лабынцаў, Ю. А.* «Напой росой благодати»: Малітоўная паэзія Кірылы Тураўскага / Ю. А. Лабынцаў. — Мінск: Маст. літ., 1992. — 234 с.

166. *Лабынцев, Ю. А.* Воссиявший нам на Руси: Первое печатное собрание сочинений святителя Кирилла Туровского / Ю. А. Лабынцев ; Рос. акад. наук ; Ин-т славяноведения и балканистики ; Бел. гос. ун-т транспорта ; Центр белорусовед. ; О-во Кирилла Туровского ; пред. В. С. Селицкого. — Гомель ; Минск, 1996. — 45 с.

167. *Лазарев, В. Н.* Русская средневековая живопись: статьи и исследования / В. Н. Лазарев. — М.: Наука, 1970. — 343 с.: илл.

168. *Лапіцкі, М.* Праваслаўе ў Вялікім княстве Літоўскім за час панавання Уладзіслава Ягайлы / М. Лапіцкі. — Нью-Йорк: Б. в., 1978. — 153 с.

169. *Ластоўскі, В.* Нарысы беларускай гісторыі / В. Ластоўскі // Спадчына. — 1996. — № 4. — С. 3—52.

170. *Лаўрык, Ю. М.* Некалькі развагаў пра кнігапісанне ў Куцейне / Ю. М. Лаўрык // Беларуская кніга ў кантэксте сусветнай кніжнай культуры: зб. навук. арт.: у 2 ч. Ч. 1 / Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; скл. Т. А. Дзем'яновіч, Л. І. Доўнар, Т. А. Самайлюк. — Мінск, 2006. — С. 163—176.

171. *Левшун, Л. В.* История восточнославянского книжного слова XI — XVIII веков / Л. В. Левшун. — Минск: Экономпресс, 2001. — 352 с.

172. *Левшун, Л. В.* О слове преображенном и слове преображающем: теоретико-аналитический очерк истории

восточнославянского книжного слова XI — XVIII веков / Л. В. Левшун. — Минск: Белорусская Православная Церковь, 2009. — 896 с.

173. Ле Гофф, Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. Е. И. Лебедевой и др; общ. ред. Ю. Л. Бессмертного ; послесл. А. Я. Гуревича. — М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. — 376 с.

174. *Ливанова, Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. / Т. Н. Ливанова. — М.: Музгиз, 1952—1953. — Т. 1. — 535 с.; Т. 2. — 476 с.

175. *Линнікава, Т.* Новае пра Усяслава Чарадзея / Т. // Спадчына. — 1994. — № 3. — С. 69—71.

176. Литовские епархиальные ведомости. — 1870. — №№ 6, 8, 14, 22; 1871. — № 7; 1876. — №№ 7, 8, 10, 12, 15—17, 19—31, 33—52; 1904. — №№ 5, 6, 12, 19, 20, 21, 23, 24, 27—30.

177. *Лихач, Т. В.* Музыкальнае мастацтва уніяцкай царквы ў Беларусі / Т. В. Лихач // Актуальныя праблемы светскай культуры: мат-лы Междунар. науч. канферэнцыі, Гродно 25—26 марта 2004 г. / редкол.: У. Д. Розенфельд (отв. ред.) [и др.]: в 2-х ч. Ч. 1. — Гродно, 2004. — С. 212—216.

178. *Ліхач, Т. В.* Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Бел. дзярж. акад. музыкі; Праблемная навук.-дасл. лабараторыя музыкі; навук. рэд. І. Назіна / Т. В. Ліхач. — Мінск: Бел. дзярж. акад. музыкі, 1999. — 195 с.

179. *Лозовая, И. Е.* Знаменный распев и русская народная песня (О самобытных чертах столпового знаменного распева) / И. Е. Лозовая // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков: сб. трудов, вып. 83 / Министерство культуры РФСР ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1986. — С. 26—45.

180. *Лозовая, И. Е.* Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная ладовая система / И. Е. Лозовая // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 66—69.

181. *Макарий (Булгаков).* История русской церкви: в 5 т. / Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломен-

ский. — М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1994. — Т. 1. — 698 с.; Т. 3. — 703 с.

182. *Максімяк, Я.* Мікола Равенскі / Я. Максімяк // Спадчына. — 1995. — № 4. — С. 176—178.

183. *Марозава, С. В.* Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596—1839 гады): аўтарэф. ... д-ра гістарыч. навук: 07.00.02 / С. В. Марозава; Нац. акад. навук Беларусі; Ін-т гісторыі. — Мінск. — 2002. — 46 с.

184. *Мартынов, В. И.* Возвращение к истокам: из истории русской музыкальной медиевистики: работы митрополита Евгения (Болховитинова), Д. Бортнянского, В. Ундольского, В. Одоевского, Д. Разумовского, С. Смоленского, В. Металлова / В. И. Мартынов // Музыкальная жизнь. — 1988. — № 19. — С. 10—11.

185. *Мартынов, В. И.* История богослужебного пения / В. И. Мартынов. — М.: РИО ФА, 1994. — 240 с.

186. *Мартынов, В. И.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси / В. И. Мартынов. — М.: Прогресс-традиция; Русский путь, 2000. — 224 с.

187. *Масленікава, В. П.* Музычная адукацыя ў Беларусі / В. П. Масленікава. — Мінск: Навука і тэхніка, 1980. — 111 с.

188. *Мельнікаў, А. А.* 3 неапублікаванай спадчыны: Манаграфіі, артыкулы, вершы, матэрыялы навуковай канферэнцыі, успаміны сучаснікаў / А. Мельнікаў. — Мінск: Чатыры чвэрці, 2005. — 592 с.: іл.

189. *Мельников, А.* Путь непечален: исторические свидетельства о святости Белой Руси / А. Мельников. — Минск: Изд-во Белорусской Православной Церкви, 1992 г. — 592 с.

190. *Металлов, В. М.* Азбука крыюковага пения: Опыт системного руководства к чтению крыюковой семиографии песнопений знаменного распева периода киноварных помет / В. М. Металлов. — М.: Б. и., 1899. — 130 с.

191. *Металлов, В. М.* Осмогласие знаменного распева / В. М. Металлов. — М.: Б. и., 1899. — 24 с.

192. *Металлов, В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М.: Б. и., 1915. — 150 с.: табл.

193. *Металлов, В. М.* Русская семиография: Из области церковно-певческой археологии / В. М. Металлов. — М.: Б. и. — 114 с.: табл.

194. *Металлов, В. М.* Строгий стиль гармонии: Опыт изложения оснований строгого и строгоцерковного стиля гармонии / В. М. Металлов. — М.: Б. и., 1897. — 110 с.

195. Миняя. Месяц май 23-й день. [Служба] Преподобных матери нашей Евфросинии Полотския. — С. 44—61.

196. Минские епархиальные ведомости 1869—1917 гг. — Минск: Б. и., 1869—1917.

197. Могилевские епархиальные ведомости, 1883—1916 гг. — Могилев: Б. и., 1883—1916.

198. *Можейко, З. Я.* Песенная культура Белорусского Полесья / З. Я. Можейко. — Минск: Наука и техника, 1971. — 263 с.

199. Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: к 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря // сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. — СПб.: Фонд по изучению истории Русской Православной Церкви во имя свт. Димитрия Ростовского; Нац. Свиридовский фонд, 2000. — 296 с.

200. Музыка колоколов: сб. исследований и материалов. Серия «Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии». — Вып. 2. — СПб., 1999. — 273 с.

201. Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — 223 с.

202. Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв. / сост. текстов, пер. и вступ. ст. А. И. Рогова. — М: Музыка, 1973. — 245 с.

203. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 672 с.: илл.

204. Музыканы слоўнік беларуска-рускі. Музыкальный словарь русско-белорусский / аўт.-скл. Г. Р. Куляшова [і інш.] ; навук. рэд.: Г. Р. Куляшова, Л. А. Антанюк. — Мінск: Бел. навука, 1999. — 559 с.: ноты.

205. *Мыцько, С. І.* Валачобны абрад // Беларуска народныя абрады / С. І. Мыцько ; скл., навук. рэд. і праім. Л. П. Касцюкавец. — Мінск: Беларусь, 1994. — С. 21—43.

206. Настольная книга священнослужителя: в 8 т. — М.: Б. и., 1979. — Т. 3. — 800 с.

207. *Нікалаеў, М.* Палата кнігапісная: Рукапісная кніга на Беларусі ў X — XVIII стагоддзях / М. Нікалаеў; рэд. М. М. Розаў, А. С. Мьльнікаў. — Мінск: Маст. літ., 1993. — 239 с.

208. *Никаноров, А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря / А. Б. Никаноров. — СПб., 2000. — 192 с.

209. *Никишов, Г. А.* «Ключ знаменный» Христофора в связи с написанными им нотными сборниками / Г. А. Никишов // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 83—84.

210. *Николаев, Б.* Знаменный распев как основа русского православного церковного пения: Опыт исследования мелодики и нотации русского православного пения со стороны церковно-богослужебной / Б. Николаев. — М.: Научная книга, 1995. — 250 с.

211. *Николай (Долматов),* архимандрит. Супрасльский Благовещенский монастырь: ист.-стат. описание / архимандрит Николай (Долматов). — СПб.: Б. и., 1892. — 611 с.

212. *Никольский, А. С.* Краткий очерк истории церковного пения в период I—X вв.: Руководство для духовных семинарий, епархиальных женских училищ, регентских школ и курсов / А. С. Никольский. — М.: Б. и., 1916. — 36 с.

213. *Никольский, А.* Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенной в практических примерах. — Курс 1. — М., 1908; курс 2. — М., 1909 (совместно с Н. Д. Кашкиным).

214. *Никольский, А. С.* С. В. Смоленский и его роль в новом направлении русской церковной музыки / А. С. Никольский // Музыкальная жизнь. — 1991. — № 3. — С. 14—27.

215. *Никон (Воробьев)*, игумен. Нам оставлено покаяние: Письма / игумен Никон (Воробьев). — М.: Б. и., 1997. — 432 с.

216. *Ольга (Володина)*, монахиня. Музыкальная культура Византии: учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений // О. Володина. — М.: Сретенский монастырь; Новая книга; Ковчег, 1998. — 128 с.

217. Описание библиотеки Супрасльского монастыря. — Б. м.: Б. и., 1836. — 34 с.

218. Пахавальныя і памінальныя звычаі і абрады // Традиційная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. — Т. 1: Магілёўскае Падняпроўе / Т. Б. Варфаламеева, В. І. Басько, Н. А. Козенка [і інш.]. — Мінск: Бел. навука, 2001. — С. 305—322.

219. Пахавальныя і памінальныя звычаі і абрады // Традиційная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. — Т. 2: Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, Н. А. Козенка [і інш.]; скл. Т. Б. Варфаламеева. — Мінск: Бел. навука, 2004. — С. 376—398.

220. Певческие азбуки Древней Руси / публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. — Кемерово: Кузбассвузиздат, 1991. — 267 с.

221. Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика) / сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. — СПб.: Ut, 2002. — 384 с.

222. *Пікарда, Г.* Царкоўная музыка на Беларусі 989—1995 / Г. Пікарда. — Мінск: М-ва культуры і друку РБ ; НТКА «Беларуская капэла», 1995. — 44 с.: іл.

223. *Піхура, Г.* Царкоўная музыка на Беларусі / Г. Піхура // Лёндан: Божым шляхам. — 1964. — № 83. — С. 8—14 ; № 84. — С. 4—10; № 85. — С. 5—7.

224. *Пожидаева, Г. А.* Об истории развития демественного пения и его бытования / Г. А. Пожидаева // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 124—126.

225. Полное собрание русских летописей / Акад. наук СССР; Ин-т истории СССР. — М.: Наука, 1975. — Т. 32: Хроники Литовская и Жемойтская, и Быховца; Летописи: Баркулабовская, Аверки и Панцырного / сост., ред. и авт. предисл. Н. Н. Улащик. — 306 с.

226. *Поснов, М. Э.* История Христианской Церкви / М. Э. Поснов. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1964. — 615 с.

227. *Пракапцова, В. П.* Мастоцкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. — Мінск: Бел. ун-т культуры, 1999. — 210 с.

228. *Пратапопаў, У. У.* Архімандрыйт Марцірый (Гарбачэвіч) — буйны навуковец-беларус у галіне царкоўнага спявання / У. У. Пратапопаў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Рэсп. міжвед. зб. навук. прац. — Мінск: Вышэйш. школа, 1993. — Вып. 12. — С. 12—16.

229. *Преображенский, А. В.* Вопрос о единоголосном пении в русской церкви XVII в.: Исторические сведения и письменные памятники / А. В. Преображенский. — СПб.: Б. и., 1904. — 80 с. — (Памятники древней письменности и искусства.)

230. *Преображенский, А.* Культурная музыка в России / А. В. Преображенский. — Л.: Б. и., 1924. — 123 с.

231. *Преображенский, А. В.* О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI—XII вв. / А. В. Преображенский. — Б. м.: Б. и., 1909. — 4 с. — (Отдельный оттиск из «Русской музыкальной газеты».)

232. *Протопопов, В. В.* Многоголосные обработки мелодий болгарского распева по русским рукописям XVII века / В. В. Протопопов // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 159—160.

233. *Протопопов, В. В.* Николай Дилецкий. Идея грамматики мусикийской = An idea of music's grammar / публ., пер., исслед. и коммент. В. Протопопова. — М.: Музыка, 1979. — 639 с.

234. *Протопопов, В. В.* О русских музыкантах по записям в синодиках XVI — XVII веков / В. В. Протопопов // Памят-

ники культуры: новые открытия 1984 г. — Л.: Наука, 1986. — 176 с.

235. *Протопопов, В. В.* Русская мысль XVI—XVII вв. о церковном пении / В. В. Протопопов // Проблемы истории и культуры. / Рост.-Яросл. архит.-худож. музей-заповедник; [редкол.: А. Г. Мельник, гл. ред. В. В. Протопопов. Значение партесного стиля в истории русской музыки] // Сов. музыка. — 1991. — № 1. — С. 88—92.

236. *Протопопов, В. В.* Русская мысль о музыке в XVII веке / В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1989. — 96 с.

237. *Протопопов, В. В.* Русская мысль XVI—XVII вв. о церковном пении / В. В. Протопопов // Проблемы истории и культуры / Рост.-Яросл. архит.-худож. музей-заповедник; [редкол.: А. Г. Мельник (гл. ред.) и др.]. — Ростов: Русь, 1993. — С. 167—186.

238. *Разумовский, Д. В.* Церковное пение в России профессора Московской консерватории Димитрия Разумовского: в 3 вып. / Д. В. Разумовский. — М., 1867. — Вып. 1. — 136 с.: ноты.

239. *Разумовский, Д. В.* Церковное пение в России профессора Московской консерватории Димитрия Разумовского: в 3 вып. / Д. В. Разумовский. — М., 1868. — Вып. 2. — 121 с.

240. *Разумовский, Д. В.* Церковное пение в России профессора Московской консерватории Димитрия Разумовского: в 3 вып. / Д. В. Разумовский. — М., 1869. — Вып. 3. — 109 с.: ноты.

241. *Рамазанова, Н. В.* Музыкальная драматургия древнерусского певческого цикла / Н. В. Рамазанова // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 115—119.

242. *Рахманова, М. П.* Духовный стих. Взаимодействие устной и письменной традиций / М. П. Рахманова // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 125—127.

243. *Романовский, Н.* Русский регент / Н. Романовский. — Лебедянь: Б. и., 1992. — 60 с.

244. Рукописные книги собрания Придворной певческой капеллы: каталог / сост. Н. В. Рамазанова, науч. ред. В. М. Загребин ; РНБ. — СПб., 1994. — 260 с.

245. Русская духовная музыка в документах и материалах: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Гос. музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Гос. ин-т искусствознания ; сост., вступ. ст., коммент. С. Г. Зверева [и др.]. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 688 с.: 30 илл.

246. *Рыбаков, Б. А.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М.: Наука, 1986. — 606 с.: илл.

247. *Сапунов, А. П.* Витебский Успенский собор в связи с событиями из религиозной жизни витеблян: публ. лекция, читан. в зале городской Думы 23 января 1894 г. / А. П. Сапунов. — Б. м.: Б. и., Б. г. — 22 с.

248. *Седов, В. В.* Распространение христианства в Древней Руси (по археологическим материалам) / В. В. Седов // Археология и история Пскова и Псковских земель. — Псков: Б. и., 1988. — С. 126—129.

249. *Серафим, иеромонах.* В раскаявшемся сердце / иеромонах Серафим // Русь державная. — 1999. — № 6 (52). — С. 7.

250. *Серегина, Н. С.* Песнопения русским святым: по материалам певческой книги IX—XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н. С. Серегина; Министерство культуры Российской Федерации; Российская академия наук; Российский институт истории искусств. — СПб., 1994. — 470 с.

251. *Скребков, С.* Русская хоровая музыка конца XVII — начала XVIII в. / С. Скребков. — М.: Музыка, 1969. — 120 с.: ноты.

252. Служба на перенесение честных мощей преподобныя матери нашей Евфросинии, княжны Полотския от града Киева во град Полотск. — СПб.: Синодальная типография, 1911. — 40 с.

253. *Смагін, А. І.* Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя / А. І. Смагін. — Мінск: Бел. ун-т культуры, 1998. — 187 с.

254. *Смоленский, С. В.* Азбука знаменного пения Александра Мезенца (1668 г.) / С. В. Смоленский. — Казань: Б. и., 1888. — 132 с.: ноты.

255. *Смоленский, С. В.* Мусикийская грамматика Николая Дилецкого: Посмертный труд С. В. Смоленского, изданный на средства председателя общества графа С. Д. Шереметьева / С. В. Смоленский. — СПб.: О-во любителей древней письменности, 1910. — 174 с.

256. *Смоленский, С. В.* О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области русской церковно-певческой археологии / С. В. Смоленский. — СПб.: О-во любителей древней письменности, 1904. — 64 с. — (Памятники древней письменности и искусства.)

257. *Смоленский, С. В.* О древнерусских певческих нотациях: Ист.-палеограф. очерк / С. В. Смоленский. — СПб.: Общество любителей древней письменности, 1901 г. — 120 с. — (Памятники древней письменности и искусства.)

258. *Смоленский, С. В.* О колокольном звоне в России / С. В. Смоленский. — СПб.: Б. и., 1907. — 26 с.

259. *Смоленский, С. В.* О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения / С. В. Смоленский. — М.: Б. и., 1898. — 4 с. — (Отдельный оттиск из «Русской музыкальной газеты» за 1899 г.)

260. *Соколов, Ю. М.* Духовные стихи / Ю. М. Соколов // Русский фольклор. — М., 1941. — С. 284—291.

261. *Срезневский, И. И.* Исследования о языческом богослужении древних славян / И. И. Срезневский. — СПб.: Б. и., 1848. — 96 с.

262. *Стасов, В. В.* Заметки о демественном и троестроичном пении: статьи о музыке: в 5 т. / В. В. Стасов. — М.: Музыка, 1976. — Т. 2. — С. 34—54.

263. *Суша, А. А.* Царкоўнаславянская мова ва ўжытку уніяцкай царквы / А. А. Суша // Мовы Вялікага княства Літоўскага / пад агульн. рэд. М. М. Аляхновіча. — Брэст: Акадэмія, 2005. — С. 31—33.

264. *Тарасаў, С. В.* Прылучэнне да хрысціянства / С. В. Тарасаў // Беларускі гістарычны часопіс. — 1993. — № 1. — С. 34—42.

265. *Тарасаў, С. В.* Узнікненне дзяржавы і царквы на Беларусі ў X — XIII стст. / С. В. Тарасаў // Гістарычная навука і гістарычная адукацыя ў Рэспубліцы Беларусь: Новыя канцэпцыі і падыходы: у 2 ч. / Усебеларус. канф. гісторыкаў, Мінск, 3—5 лют. 1993 г. — Мінск, 1994. — Ч. 1: Гісторыя Беларусі. — С. 34—38 с.

266. *Татаров, В.* Историческое описание Киевецкой церкви Седлецкой губернии Бельского уезда / В. Татаров // Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской архиерейской кафедре: за 1879 гт. — Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1879. — С. 239—244; 258—263 ; 269—277 ; 292—297.

267. *Тафт, Р. Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк / Р. Ф. Тафт; пер. с англ. А. А. Чекаловой; ред. рус. перевода и послесл. В. М. Лурье. — СПб.: Алетейя, 2000. — 160 с.

268. *Тевосян, А. Т.* Средневековая монодия и пятилинейная нотация: расшифровка или перевод? / А. Т. Тевосян // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 54—57.

269. *Толстой, Н.* Религиозные верования древних славян / Н. Толстой // Очерки истории культуры славян. — М., 1996. — С. 145—195.

270. *Толстой, Н. И.* Несколько слов о новой серии и новой книге Г. П. Федотова «Стихи духовные» / Н. И. Толстой. — М.: Прогресс; Гнозис, 1991. — С. 5—19.

271. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. — Т. 2: Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, М. А. Козенка [і інш.]; скл. Т. Б. Варфаламеева. — Мінск: Бел. навука, 2004. — 910 с.

272. *Трещенок, Я. И.* История Беларуси. Ч. 1: Досоветский период: учеб. пособие / Я. И. Трещенок. — Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2003. — 176 с.

273. *Ундольский, В. М.* Замечания для истории церковного пения в России / В. М. Ундольский. — М.: Б. и., 1846. — 46 с.

274. Унія в документах: сб. / сост. В. А. Теплова, З. И. Зуева. — Минск: Лучи Софии, 1997. — 520 с.

275. *Успенский, Н. Д.* Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. — М.: Сов. композитор, 1971. — 623 с.

276. *Успенский, Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Д. Успенский. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-е, 1968. — 264 с.

277. *Успенский, Н. Д.* Православная вечерня: Историко-литургический очерк. Чин всеобщего бдения на Православном Востоке и в Русской Церкви / Н. Д. Успенский. — М.: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2004. — 480 с. — (Серия «Литургическая библиотека».)

278. *Успенский, Ф. И.* История Византийской империи / Ф. И. Успенский ; сост. Т. В. Мальчикова. — М.: Мысль, 1996. — 827 с.

279. Устав Минского общества друзей музыки. — Минск: Б. и., 1912. — 12 с.

280. *Федотов, Г. П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г. П. Федотов. — М.: Прогресс; Гнозис, 1991. — 185 с.

281. *Феодор Студит.* Послание Платону о почитании икон / Феодор Студит. — М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. — 168 с.

282. *Филарет (Гумилевский),* архиепископ Черниговский. Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви / архиепископ Филарет (Гумилевский). — СПб.: Б. и., 1902.— 381 с.: илл.

283. *Флеров Иоанн.* О православных церковных братствах, противоборствовавших унии в юго-западной России в XVI, XVII и XVIII столетиях / Флеров Иоанн. — СПб.: Б. и., 1857. — 200 с.

284. *Флоренский, П.* Иконостас / П. Флоренский ; сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина // Философия русского религиозного искусства XVI — XX вв: Антология. — М.: Прогресс, 1993. — С. 265—280.

285. *Харлампович, К.* Западнорусские православные школы XVI — начала XVII в., отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви / К. Харлампович. — Казань: Б. и., 1898. — 524 с.

286. *Цмыг, Г. П.* Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры: автореф. ... дис. канд. искусствоведения / Г. П. Цмыг. — Минск, 2005. — 20 с.

287. *Чудинова, И. А.* Время безмолвия: музыка в монастырском уставе / И. А. Чудинова. — СПб., 2003. — 188 с.

288. *Шабалин, Д. С.* Проблемы дешифровки памятников древнерусской хоровой музыки / Д. С. Шабалин // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 50—54.

289. *Шевчук, Е.* Беларусь: Церковное пение. Древнерусский период (X—XVII вв.) / Е. Шевчук // Православная Энциклопедия: т. IV. — М.: Православная Энциклопедия, 2002. — С. 497—501.

290. *Шевчук, Е.* Киевский распев как явление певческого искусства юго-западной Руси / Е. Шевчук // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 46—48.

291. *Шейкин, Г. Н.* Полоцкая епархия: Историко-статистическое обозрение / Г. Н. Шейкин. — Минск: Свято-Петро-Павловский собор; Бел. правосл. братство Трех виленских мучеников, 1997. — 95 с.

292. *Шестаков, В. П.* От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. / В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1975. — 351 с.

293. *Шибeko, З. В., Шибeko, С. Ф.* Минск: Страницы жизни дореволюционного города / З. В. Шибeko, С. Ф. Шибeko. — Минск: Польшмя, 1990. — 352 с.

294. *Шиндин, Б. А.* Жанровые атрибуты древнерусского профессионального певческого искусства / Б. А. Шиндин // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 141—144.

295. *Школьник, И. Г.* Византийская стихира V—XII вв.: Музыкальный и литургический аспекты: автореф. ... дис. канд.

искусствоведения: 17.00.02 / И. Г. Школьник / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1994. — 25 с.

296. *Школьник, И. Г., Школьник, М. Г.* Византийско-русский Ирмологий: Актуальные проблемы сравнительного исследования / И. Г. Школьник, М. Г. Школьник // Музыкальная культура средневековья: сб. науч. тр. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. — М., 1992. — Вып. 2. — С. 211—215.

297. *Щавинская, Л., Лабынцев, Ю.* Литература белорусов Польши (XV—XIX вв.) / Л. Щавинская, Ю. Лабынцев. — Минск, 2003. — С. 141.

298. *Щавинская, Л. Л.* Литературная культура белорусов Подляшья XV—XIX вв. / Л. Л. Щавинская. — Минск, 1998. — 175 с.

299. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі / рэд. кол.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]: у 5 т. — Мінск: БелСЭ, 1985. — Т. 2. — 702 с.

300. *Ялінская, М.* Школы праваслаўных брацтваў у сярэднявечнай Беларусі: 3 гісторыі / М. Ялінская // Спадчына. — 1992. — № 1. — С. 51—55.

301. *Ясіноўскі, Ю. П.* Беларускія Ірмалой: Помнікі музычнага мастацтва XVI — XVIII ст. / Ю. П. Ясіноўскі // Мастацтва Беларусі. — 1984. — № 11. — С. 50—55.

302. *Ясиновский, Ю. В.* Українські та білоруські нотолінійні Ирмалой 16—18 століть: Каталог і кодкіологічно-палеографічне дослідження / Ю. В. Ясиновский; ред. Я. Исаевич, О. Цалай-Якименко ; Ін-т українознавства ім. Крип'якевича НАН України. — Львів: Вид-во «Місіонер», 1996. — 623 с. — (Історія укр. музики ; Вип. 2: Джерела.)

303. *Chodyncki, K.* Коњсіуі Prawosławny a Rzeczpospolita Polska (1370—1632) / K. Chodyncki. — Warszawa: Pałac Staszica, 1934. — 610 с.

304. *Gustova, L.* Wokalne kształcenie na Ziemi Białoruskiej od zarania dziejow do XIX stulecia / L. Gustova // Gazieta Festiwaliova. — 1998. — № 1. — С. 8.

305. *Gustova, L.* «Z historii prawosławnej kultury muzyczno-wokalnej (rodzina Kiedrowów) / L. Gustova // Hajnowka — Gazeta Festiwalowa. — 2003. — № 2 (27), 25.

306. *Gustova, L.* Muzyka Romualda Twardowskiego do tekstyw liturgicznych Cerkwi Prawosławnej / L. Gustova // Wokalistyka i pedagogika wokalna: t. IV / Akademia muzyczna im. Karola Lipickiego we Wrocławiu. — Wrocław. 2005. — S. 201—209.

307. *Picarda Gay.* Białoruska muzyka duchowa / Picarda Gay // Gazeta Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkwnej w Hajnówce, maj 1996. — № 2 (8). — S. 13—14.

308. *Pichura, H.* The Podobny Texts and Chants of the Suprasl Irmologion of 1601 / H. Pichura // The Journal of Byelorussian studies. — Brussel. — № 3. — 1964. — P. 192—221.

309. *Pichura Gavriil P.* Monuments of Byelorussian church music: From Eastern Churches Quarterly / Pichura Gavriil P. // The Journal of Byelorussian studies. — Brussel. — 1962. — № 4. — P. 6.

310. *Naumov, A.* Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewno-świątecznej na ziemiach polsko-litewskich / A. Naumov. — Kraków, 1996. — 215 s.

311. Rękopisz cerkiewnoświąteczny w Polsce: katalog. Wzdanie drugie zmienione / Opracowali Aleksander Naumov oraz Andrzej Kaszlej. — Kraków: Scriptum, 2004. — 572 s.

ИСТОЧНИКИ

312. Духовные стихи старинные. — Рига: Изд-во М. Дидовского, 1937. — 13 с.

313. Ирмологий: Нотное приложение: в 3 т. — М.: Московская патриархия, 1982. — Т. 2. — 213 с.

314. Ирмологий: Нотное приложение: в 3 т. — М.: Московская патриархия, 1983. — Т. 3. — 477 с.

315. Ирмолой нотолинейный 1598 — 1601 гг., Супрасль-ский монастырь // Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского (НБУ). — Институт рукописей. — Фонд I. — № 5391.

316. Ирмолой 1649 г. // НБУ. — Институт рукописей. — Фонд I. — № 3367.

317. Ирмолой 1651 г. Кутеинский монастырь // Национальный музей Истории и культуры Беларуси (НМИиКБ). — № 4574.

318. Ирмолой 1697 г. // НБУ. — Институт рукописей. — Да 95 Л.

319. Ирмологий 10–20 гг. и 50-е гг. XVII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/283.

320. Ирмологий на линейных нотах XVII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/316.

321. Ирмологий на линейных нотах 2-я четв. XVII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/309.

322. Ирмологий на крюковых нотах: 2-я пол. XVII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/4287.

323. Ирмологий на линейных нотах конца XVII — 1-й пол. XVIII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/295.

324. Ирмологий на линейных нотах конца XVII — 1-я пол. XVIII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/126.

325. Ирмологий на линейных нотах; 3-я четв. XVIII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/148.

326. Ирмологий на линейных нотах 1721 г. (?) и 2-я пол. XVIII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/289.

327. Ирмологий на линейных нотах 2-я пол. XVIII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/70(н).

328. Ирмологий на крюковых нотах: 2-я пол. XVIII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/4269.

329. Ирмолой 1770 г. — // НБУ. — Институт рукописей. — ДА 107Л.

330. Ирмолой — // НБУ. — Институт рукописей. — I, 1743.

331. Ирмолой — // НБУ. — Институт рукописей. — ДА 95Л.

332. Ирмолой нотополосный 1772 г., Преображенская церковь // НБУ. — Институт рукописей. — I, 4070.

333. Обиход нотного церковного пения. — Пинск: Полесский епархиальный миссионерский комитет, 1929. — 392 с. — (Перепеч. — Люблин, 1997.)

334. Письмо супрасльского архимандрита Сергия Кимбара к киевскому митрополиту Макарию II, около 1536 г. // Архив Юго-Западной России, издаваемый комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе, ч. 1, т. VII. — рипр.: тип. Г. Т. Корчак-Новицкий, 1887. — С. 1—15.

335. Сборник духовных песен священника Иакова Коляды, г.Браслав // Личный архив настоятеля Свято-Георгиевской церкви г. Витебска протоиерея Николая Коляды. — 115 с.

336. Сборник певческий (Ирмологий, Обиход, Октоих) на крюковых нотах, 1-я пол. XVII в. // НББ. — Отдел редкой печатной и рукописной книги. — 091/4280.

337. «Хлѣбъ душъ» або зборникъ молитовъ и нобожныхъ пѣсень для руского народу // Александра Духновича (в переробце). — Винтерберг: Изд-во Штейнбренера, 1837. — 383 с.

338. Часослов. — М.: Московская Патриархия, 1980. — 352 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Искусство хирономии (искусство управления хором)

В интерпретации хорового произведения немалую роль играет дирижерская техника. Техника дирижирования включает в себя многие аспекты. Центральный из них — дирижерский жест, который предполагает метрическую схему, темп, динамику, агогику, тембр, фактуру, артикуляцию, фразировку. Дирижерский жест наполнен также эмоционально.

Совсем иные качества требовались от дирижерского жеста в древности. И они интересуют нас не только с исторической точки зрения. Дело в том, что введение в репертуар исторических пластов музыкальной культуры не может ограничиваться простым воспроизведением музыкального материала, дошедшим до настоящего времени в письменной форме. Исполнителям необходимо в той или иной мере активное конструирование исполнительских приемов и, в первую очередь, — дирижерского жеста. При условии выполнения этого требования во время исполнения древнерусских песнопений может произойти тембровое перевоплощение исполнительского голоса, что сделает возможным исторически верное звучание песнопения.

Овладение исторической формой произведения помогает его интерпретации. После усвоения роли и места древних песнопений в православной певческой культуре, местоположения их в литургическом цикле начинается введение их в исполнительскую практику. Традиции древней музыки по мере того, как они становятся живой практикой, порождают новые механизмы актуализации звука и исполнительские жесты, обеспечивающие воплощение древнего материала.

Введение произведений древней музыкальной культуры в исполнительскую практику начинается с усвоения эстетики, породившей музыкальную форму, чтобы найти соответствующую

щие звуковые реалии. К ним отнесем требования к акустике, манере звукоизвлечения, к расположению певцов относительно друг друга, к темпам, предметам и жестам, используемым при отсчете такта.

Исторические формы и язык средневековой певческой культуры будет лучше понять при знакомстве с техникой управления хором с помощью хирономии.

Хирономия — древнейшее искусство управления хором с помощью руки, которая указывает мелос.

Истоки искусства хирономии теряются в веках. На египетских барельефах IV династии (2732—2563 гг. до н. э.) можно видеть изображения музыканта и сидящего перед ним человека, который рукой показывает определенные знаки: соединяет большой и указательный палец в круг, раскрывает ладонь и вытягивает все пальцы, поднимает вверх указательный палец или, в большей или меньшей степени, вытягивает всю руку [66, с. 232].

Е. В. Герцман пишет, что известия о хирономии, которая стала частью византийской мелургии, проходят через всю историю византийской музыки. Свидетельства о хирономирующих музыкантах встречаются в хрониках конца III — начала IV в.; в хронике VI в. встречаются упоминания о хирономирующей женщине, управляющей женским хором. Искусством хирономии владели как церковнослужители-музыканты (певчие), так и любители пения. Например, византийский император Феофил (829—842), любя церковное пение, время от времени хирономировал на богослужениях [66, с. 322, 325].

Византийская наука подчеркивала преемственность искусства хирономии. В Студийском, Иерусалимском Типиконах X в., Типиконе Великой Церкви есть многочисленные указания пения «по хирономии» [152, с. 355]. Хирономия применялась и в первой половине XVII в., причем в своем классическом виде: «... руководитель пения, видимый всеми, чертит посредством различных движений и жестов правой руки различные фигуры мелодии. Поднимая, опуская, вытягивая и разжимая пальцы», — сообщает греческий ученый Иван Гоар [66, с. 327].

Древнегреческие музыканты замечали все, что может способствовать качеству звука. По их мнению, согласованное пение, созвучие может возникнуть лишь благодаря руке доместика, который подсказывал качество и эмоциональные оттенки отдельных интервалов, ритмические особенности мелодии, ее динамические аспекты [66, с. 329, 334].

Хиროномия использовалась для исполнения и культовых, и светских песнопений. Общеизвестно, что, исполняя светские песни, греческий хор двигался. А хироном в таком случае показывал певцам условными знаками не только особенности мелодии, но и танцевальные движения.

Византийский доместик обучался устным путем, получая, однако, и книжные знания. В византийских рукописных певческих сборниках излагался теоретический материал, представляющий собой музыкальных алфавит, и указания, которые касались дирижерского жеста.

На основе теоретических руководств византийских мастеров и знатоков пения, переведенных с греческого языка Е. В. Герцманом [66], мы можем составить картину развития искусства дирижирования (хирономии) в древней культуре.

Очевидно, что искусство хирономии, развиваясь, изменялось. Развитие было обусловлено тем, что музыкальный материал при исполнении видоизменялся, трансформировался, что, конечно, оказывало влияние на особенности исполнения, в том числе и на хирономию. В результате отмирали старые нормы хирономии. На смену им приходили новые. Таким образом, древние правила и нормы хирономии оказывались скрытыми для новых поколений. Этот факт отметил Кирилл Мармаринский (XVIII в.) [66, с. 327].

Византийская музыкально-теоретическая мысль об искусстве хирономии признавала преемственность его традиций и необходимость при пении. «Когда вступает голос того, кто собирается петь, — говорит Псевдо-Дамаскин, — тотчас же появляется и хирономия, чтобы... указывать мелос» [66, с. 328]. Причем хирономия воспринималась в качестве певческого закона. Древние теоретики считали, что только благодаря хирономии возникает созвучие, которое отлично от шума.

Руководитель хора жестами показывал начало и окончание пения, качество интервала, который должен прозвучать, его характер и ритмическую организацию. Изредка при помощи хирономии можно было подсказать эмоциональные оттенки отдельных интервалов, ритмические особенности движения музыки, ее динамические аспекты. А. В. Конотоп говорит, что хирономические жесты фиксировали три звуковысотных уровня — низкий, средний и верхний [152].

Хирономия — средство живого общения домостиков с певчими. Ее особенности всегда зависели не только от музыкального материала, но и от своеобразия творческой манеры руководителя хора, от состава и возможностей самого хора, его профессиональной культуры. Хирономические жесты, следовательно, не везде были одинаковыми. При соблюдении неких общих принципов у каждого мастера они приобретали индивидуальные черты, порой могли и радикально отличаться. Поэтому движения, которые зафиксированы, могут рассматриваться как вариант из множества жестов.

Жесты хирономии основывались на графике хирономических знаков, которые запечатлевали семантику, содержащуюся в названии того или иного певческого знака.

Хирономические знаки изображались в византийских певческих рукописях, располагаясь над мелодическим текстом. В древнерусских певческих рукописях подобные двухъярусные записи не встречаются.

Кроме того, жесты хирономии руководствовались графикой знаков безлинейной нотации. Так же, как и певческие невмы, каждый знак, обозначающий хирономический жест, наделялся глубоким богословским смыслом. Таким образом, сакрально-музыкальный текст, записанный невмами и передаваемый хирономическими знаками, носил иконический характер. А хирономические жесты, в свою очередь, помогали поющим глубже проникнуть в смысл песнопения.

Доместик-хироном переводил невмы, которыми записывался мелос песнопения, в хирономические знаки. Он слышал невмы как божественные (или космические) структуры. Его музыкальное мышление и воображение действовали сквозь нотный текст, в духовном пространстве. Воссоздавая

сакрально-музыкальный текст при помощи голоса и руки — метафизических «инструментов», domestik-хироном вкладывал глубинный смысл в интонационно-ценностный контекст каждого песнопения.

В древнерусской музыкально-певческой культуре искусство хирономии повсеместно применялось в церковно-богослужебной практике. Об этом свидетельствует древнерусская иконография хирономических жестов. Их изображения обнаруживаются в храмовой стенописи, изображающей житийные сцены, в иллюстрациях к отдельным псалмам, в иконографии праздников, иллюстрации к акафисту Пресвятой Богородицы, в рисунках на полях певческих рукописей и даже в мотивах греческого, болгарского, сербского и русского церковного шитья [152, с. 59]. Даже в иконописи (до XVI в.) практика хирономии находит отображение. Очевидно, что язык хирономических жестов был известен не только клиросным певчим.

Безусловно, хирономические жесты трактовались как богослужебно-обрядовые, ритуальные, поэтому и воспроизводились в названных памятниках предельно точно.

В процессе эволюции музыкальной культуры средства выразительности способны устаревать. При несомненной модификации языка сакральных текстов происходит трансформация элементов музыкально-певческого языка, а иногда и рождение новых средств музыкальной выразительности и жестов, ими управляющих.

Не подлежит сомнению, что при возникновении новых стилей богослужебного пения (например, партесного), при возникновении новой нотации трансформируется и система ручных знаков, которыми пользуется руководитель хора.

Современный обученный дирижер, управляя поющим хором, жестами воспроизводит так называемую «сетку дирижирования». В этом случае воспроизвести глубинное содержание текста песнопения ему оказывается не по силам, потому что метрическая сетка «поглощает» подтекст. И поэтому современный дирижер, чтобы передать глубинный, духовный смысл песнопения, обращается к эмоциям, используя для их показа мимику, положение тела.

Итак, ознакомившись с принципами древнего дирижерского искусства, можно сделать вывод, что при работе над литургическим песнопением следует избегать метрической «сетки». В этом случае руководитель хора может пользоваться системой ручных знаков, которые каждый дирижер вырабатывает индивидуально. Каждый жест имеет определенный символический смысл. И восприятие хором сакрального текста, который он поет, происходит посредством понимания символики, которую образует система ручных знаков дирижера.

От уровня понимания певцами хора «хирономического» искусства своего дирижера зависит качество пения, качество не музыкальное, но интонационно-ценностное.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ¹

Акафист (греч. — Ακάθιστος Ὕμνος — букв. гимн, при слушании которого нельзя сидеть) — жанр православной церковной гимнографии; разновидность *кондака* в первоначальном значении термина. Первый акафист — «Пресвятой Богородице» создан, вероятно, к 626 г.; литургическое употребление предписано Типиконом в пятую субботу Великого поста на Утрени, так называется «Похвала Богородицы». В богослужбную практику Русской Православной Церкви вошло включение акафиста в молебен и индивидуальное, или келейное, пение (и чтение) акафистов.

Аллилуи́арий (греч. Ἀλληλουιαριον) — песнопение, которое торжественно поется на Литургии, предваряя собой чтение Евангелия.

Антифóн (греч. — ἀντίφωνος — звучащий в ответ, вторящий) — песнопение, которое исполняется попеременно двумя хорами. Антифонное пение — способ исполнения песнопения или его частей попеременно двумя хорами. Антифонно исполняются антифоны на Литургии, изобразительные, степенные антифоны на Утрени и в определенные дни богослужбного года, первая кафизма на Вечерне, стихиры.

Апра́кос (греч. ἀπρακτος — не-делающий, не-дельный, праздничнѣй) — такое Евангелия или Апостол, иначе именуемые «Недельным Евангелием (Апостолом)» или «Богослужбным Евангелием (Апостолом)», в котором текст организован не в установленном порядке книг, а в календарном, согласно с недельными церковными чтениями, начиная со Святой (пасхальной) недели. В частности, текст Евангелий-апракосов начинается первой главой Евангелия от Иоанна, а не Евангелием от Матфея, как принято в обычном четвероевангелии. Апракосами являются многие древнейшие славянские евангельские рукописи — Зографское евангелие, Остромирово

¹Курсив, которым набрано слово, означает, что данный термин дается в Словаре терминов. Разрядка, которой набрано слово, означает, что данный термин синонимичен к заглавному.

евангелие и некоторые другие. В современной практике ни Русской Православной Церкви, ни старообрядческих церквей апракосы не употребляются; как в богослужбном Евангелии, так и в Апостоле тексты следуют в установленном порядке.

Возглас, экфóнесис (греч. — ἔκφωνέω — восклицать) — тип мелодического чтения с непостоянной высотой в конце фраз и особенно в конце текста, когда провозглашаемые звуки образуют мелодическую линию. Главная часть текста читается с растягиванием отдельных слогов. В XI—XII вв. существовала специальная экфонетическая нотация, которой нотировали Евангелие и Апостол, читаемые за богослужением, а также доксологии священника и паримии.

Гимническое пение — способ исполнения песнопения от начала до конца одним исполнителем (хором или солистом). Так исполняются «Херувимская», «Свете тихий», «Единородный Сыне» и др.

Двоезнаменник — в современном искусствоведении название богослужбного певческого сборника, в котором мелодия записывалась над текстом в двух нотациях: знаменной и пятилинейной. Двоезнаменники представляли собой прямую транскрипцию знамени квадратной («киевской») нотой, фиксирующей точную высоту и ритмику. Импровизационное начало при пении по пятилинейной нотации исчезло.

Двунадесятые праздники — двенадцать особо почитаемых праздников в Православной Церкви: Рождество Христово, Крещение, или Богоявление, Сретение Господне, Вознесение Господне, Преображение Господне, Торжественный вход Господа во Иерусалим, Сошествие Святого Духа на апостолов, или Пятидесятница (Троица), Рождество Пресвятой Богородицы, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Благовещение Божией Матери, Успение Пресвятой Богородицы, Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня. В состав двунадесятых праздников не входит Воскресение Христово (Пасха) — праздник праздников.

Демéственный распéв, демество́ — особенно «цветистый», мелизматически украшенный, технически сложный знаменный распев, которым пелись некоторые песнопения на великие и большие праздники.

Догмáтик (от греч. δόγμα — мнение, решение, постановление) — *стихира*, посвященная изложению догмата о Пресвятой Богородице; поется на «И ныне» после ряда стихир на «Господи, воззвах».

Домéстик (греч. — δομέστικός) — учитель пения, регент, солист в церковном хоре.

Духновéнный — лицо, действие или предмет, которые находятся под воздействием Святого Духа.

Ектенiя́ (греч. — ἐκτενῆς — распространение, протяжное моление) — молитвенные прошения, произносимые диаконом или священником и пропеваемый хором ответ. Различаются:

- великая, или мирная ектеня — состоит из двенадцати прошений, начинается словами «Миром Господу помолимся»;

- малая ектеня — состоит из двух прошений, начинается словами «Паки, паки миром Господу помолимся»;

- сугубая ектеня — состоит из восьми прошений, начинается словами «Рцем вси» или «Помилуй нас, Боже...». Начиная с прошения «Помилуй нас, Боже», хор трижды отвечает «Господи, помилуй»;

- просительная ектеня — включает в себя прошения, которые заканчиваются словами «У Господа просим». Хор отвечает «Подай, Господи».

Зна́мя, зна́менный — в буквальном переводе с греческого означает знак, образ, начертание. В древнерусской Православной Церкви термины «знамя», «знаменный» относились к богослужебным песнопениям, которые записаны особыми знаками. Знаки, которыми записывались мелодии, называются знамёнами (в просторечии — крюки). Записи таких мелодий приблизительны, точная звуковысотность, ритмический рисунок не фиксировались.

Ипако́й (греч. — ὑπακούω — слушаю) — самый древний жанр в христианской гимнографии. По действующему Уставу Православной Церкви ипакой положены на воскресной Утрени и в некоторые великие праздники после 3-й песни канона.

Ирмологио́н — сборник всех *ирмосов*, расположенных по гласам, а также величаний и избранных псалмов на праздники.

Ирмос (греч. — εἶρμος — сплетение, связь) — поэтическая строфа, начинающая каждую песнь канона и представляющая собой образец метрики, мелодии и содержания для следующих за ним *тропарей*.

Канон (греч. — κανών — «правило, норма») — многочасное музыкально-поэтическое произведение, состоящее из девяти песен; каждая песнь состоит из *ирмоса*, *тропарей* и *катавасии*. Для тропарей каждой песни канона метрическим и мелодическим образцом служит ирмос этой же песни. В древности канон пелся целиком, в настоящее время в Русской Православной Церкви поются только ирмосы и катавасии. Исключение составляет пасхальный канон, который поется полностью.

Канона́рх (от греч. — κανών — канон и ἀρχηγός — начальник) — чтец или певец, который возглашает текст песнопения, псалмодируя на одном тоне. Певцы повторяют тот же текст, распевая его на глас.

Кант — мужская хоровая песня, исполняемая одно-, двух-, трехголосно (два тенора и бас).

Катава́сия (греч. καταβασία — схождение) — пение начального *ирмоса* двумя хорами (правого и левого клироса) в середине храма.

Кафизма — части, на которые формально разделена Псалтырь. Каждая кафизма делится на три части; каждая часть называется «Слава».

Кино́нник (греч. — κοινωνικός — причащаю, приобщаю, делаю общим) — см. *Причастен*.

Кли́рос (греч. — κλήρος) — 1) место в христианском храме для хора; 2) церковный хор.

Кокизник — сборник попевок каждого гласа знаменного распева.

Конда́к (греч. κοντάκιον) — песнопение строфической формы, похожее на поемое по тропарному гласу после 3-й и 6-й песен канона, а также на Литургии и Повечерии. В Студийском Уставе содержались кондаки только великих праздников и кондаки святых. Воскресные кондаки (даже самые ранние, до IX в.) не встречаются в рукописях. В некоторых рукописях XVI в. они еще не имеют своего места, закрепленного в современном богослужении. Кондаки классического типа являлись

развитой формой прославления праздника или святого. Это была композиция циклической формы, состоящая из 24 строф (икосов) большего или меньшего объема, которая исполнялась респонсорным типом пения (солист и хор). Жанр и форма кондака сложились в Византии в V—VI вв. В классическом виде кондак сохранился в чинопоследовании отпевания священников. В чинопоследовании Утрени после 6-й песни канона сохранился «кукуль» или «кукулион» (начальная строфа, написанная не повторяющимся далее размером и первый из 24-х икосов. В других богослужениях дня такой короткий кондак повторяется без изменений. Кондаки имели широкие распевные мелодии, распевщики обычно для облегчения вокализации подтекстовывали мелодию вставными слогами. Записывались кондаки специальной кондакарной нотацией, до сих пор не расшифрованной. Постепенно в VIII — IX вв. кондаки были вытеснены *канонами*.

Кондака́рь — сборник *кондаков*, которые входили в богослужения годового круга. До настоящего времени найдено пять древнерусских Кондакарей домонгольского периода.

Лик (слав.) — обозначение хора в *Типиконе*.

Литурги́ка — наука о богослужении.

Литурги́я (греч. λειτουργία) — общественное служение, или богослужение, в его единстве с приношением Тела и Крови Христовых, то есть с Таинством Евхаристии. Это главное богослужение христианской Церкви (но не единственное). Отцы Церкви разработали сложную систему символического восприятия Литургии и всех ее элементов. С составлением Литургии, ее установлением связаны имена свв. Кирилла Иерусалимского, Иоанна Златоуста, Василия Великого, Амвросия Медиоланского, Германа Константинопольского, архиепископа Симеона Солунского, Максима Исповедника. Литургическую символику сформулировал св. Симеон Солунский.

Милость ми́ра — неизменяемое песнопение, которое поется на Литургии во время Евхаристического канона.

Мине́я (греч. — μηνάκιον от μήν — месяц) — богослужебная книга, содержащая тексты церковных песнопений и чтений на каждый день данного месяца, посвященных определенному празднику.

Модус (лат. — *modus* — мера, способ, образ, вид) — звуко-ряд с главными и подчиненными звуками.

Невмы (греч. — *νεῦμα*) — специальные знаки византийской нотации.

Неделя (слав.) — название календарного дня воскресенья.

Непорочны — литературный термин для обозначения XVII *кафизмы* Псалтири, которая поется на заупокойных службах. На богослужениях по Студийскому Уставу она исполняется только в субботу.

Октоих (греч. — *Ὀκτώηχος* — восьмигласник, голос) — сборник песнопений, в котором богослужебные тексты распределены по роду молитвословий (стихиры, тропари, ирмосы) в последовательности восьми певческих гласов. Мелодический материал осмогласия тоже в свою очередь разделяется по типам: стихирный, тропарный, ирмосовый. В византийском Октоихе первые стихиры, первые тропари, первые ирмосы канонов каждого гласа сопровождалась *невмами*.

Осмогласие — система восьми певческих гласов. Восемь гласов делятся на две группы по четыре гласа. Византийское осмогласие создавалось из мотивов и попевок, которые ассоциировались с определенными богослужебными ситуациями. Эти мотивы и попевки выполняли роль архетипов для создания новых мелодий. Для попевок не существовало единых ладов или единых звукорядов. В состав гласа входили схожие мелодические формулы-попевки.

Подобен — модель, образец по строению текста и напева для исполнения других песнопений.

Подобник — песнопение, которое поется по напеву указанного подобра.

Полиелей (греч. — *Πολυέλεος*) — многомилостивый — псалмы 134—135, которые поются на Утрени после *кафизм* и *седальнов*.

Постная Триодь — сборник богослужебных песнопений, которые исполняются на богослужениях во время Великого поста и «подготовительных недель» к Великому посту.

Причастен, к и н ó н н и к — стих псалма, который поется на Литургии во время причастия священнослужителей. Его

уставные мелодии очень развиты, исполнялись сложным, виртуозным способом.

Прокимен (греч. προκειμενος — предлагаемый вперед) — стих псалма, предшествующий чтению Священного Писания. Исполняется респонсорным способом канонархом и хором на глас. В знаменном распеве мелодия прокимена является одной из попевок соответствующего гласа.

Псалмодирование — в Православной Церкви в своем оформлении имеет музыкальный элемент и представляет собой в той или иной мере торжественное чтение на одной высоте тона с большей продолжительностью гласных, чем в разговорной речи (при таком способе чтения лучше различимы слова, которые произносятся в большом помещении). При чтении определенных текстов (например, Псалтири) нередко используются особые мелодические формулы — погласицы.

Псалом — древнейший жанр христианской и ветхозаветной гимнографии, все 150 псалмов объединены в Псалтирь. Эти богодухновенные лирические песнопения связаны с именем великого поэта — царя Давида. Псалмы проникнуты высокими философскими и нравственными идеями. Псалтирь играет важную роль в богослужениях Православной Церкви: группы псалмов, которые псалмодируются или поются, входят в состав каждого богослужения; отдельные стихи из различных псалмов стали самостоятельными песнопениями — такими как прокимен, аллилуиарий, запев до и после стихир. Псалом был самым распространенным певческим жанром в древнерусских княжествах. По Псалтири учили детей грамоте и чтению в школе, стихи из псалмов свободно цитировали в бытовых разговорах и официальных речах, с псалмами на устах умирали воины и князья [66, 195]. С древних времен Псалтирь постоянно употребляется у монашествующих (ее псалмодируют на богослужениях, во время работы, читают так называемую «Неусыпающую Псалтирь»).

Псальма — то же, что и *кант* на религиозную тематику [282, 426]. Это род бытовой религиозной песни духовного содержания, которая предназначалась для домашнего пения.

Распéвщик — певчий, распевавший богослужебные песнопения по *знаменам*.

Рéгент (лат. *regentis* — правящий) — дирижер церковного хора.

Респонсо́рное пéние (лат. *responso* — отвечаю) — исполнение песнопения по принципу «вопрос — ответ» (канонархом и хором). Различаются эпифонный вид (когда перед пением каждой стихире, тропаря и т. п. поется стих псалма, своего рода запев) и ипофонный вид (пение стиха псалма после стихире, своего рода припев) пения. Так исполняются прокимены (прокимны), ектении, стихире со стихами и др.

Самогласен, Самоподобен — песнопение, которое имеет собственные метро-ритм и мелодику и является метрическим и мелодическим примером для других песнопений.

Светíлен — то же, что и *Эксапостилáрий*.

Свётлая седмица — неделя после праздника Пасхи.

Седáлен (слав.) — песнопение, во время исполнения которого молящиеся могут сидеть. Седальны поются после чтения *кафизм* на Утрени, после 6-й песни канона Богородице на вседневном Малом повечерии.

Седми́ца (слав.) — неделя, семь дней.

Старообрядцы, е д и н о в ё р ц ы — православные, ушедшие в церковный раскол во второй половине XVII в.

Стихи́ра (греч. *στίχηρά* — многостишие) — музыкально-поэтическая форма, которая выработалась в Византии во второй половине V в. — 1-й половине VII в. в связи с активизацией гимнографического творчества. Стихирой называют также любое песнопение, написанное стихотворным размером. По форме и содержанию стихире очень близки к *тропарям* и представляют собой строфы различного содержания, состоящие обычно из 8—12 строк-фраз. Издревна существует несколько видов стихир, различаемых по их месту в суточном круге богослужения:

- стихире на «Господи, воззвах», которые поются на Вечерне. Количество стихир, которые припеваются к отдельным стихам псалмов 140, 141, 129 и 116 (эти библейские стихи объединяются названием «Господи, воззвах»), варьируется в зависимости от степени важности праздника. Стихире, которые поются на «Славу» после череды стихир на «Господи

возвах», называются «Славники» и по Уставу поются более цветистым распевом; стихиры, которые поются на «И ныне» (после «Славы»), называются «Догматики»;

- литийные стихиры — поются без стихов из псалмов при выходе священнослужителей в притвор на литию на Великой вечерне;

- стихиры стиховны, или «на стиховне», — поются в конце Вечерни, перемежаются особыми стихами, соответствующими данному дню или празднику;

- хвалитные стихиры — поются на воскресных и праздничных службах и названы так по имени «хвалитных» псалмов 148, 149, 150. Это самая торжественная часть Утрени;

- стихиры блаженны — поются на третьем изобразительном *антифоне* в воскресенье на Литургии;

- одиннадцать евангельских стихир — поются на гласы на Утрени;

- отдельные стихиры поются после чтения Евангелия на Утрени.

Страстная седмица — неделя перед праздником Пасхи.

Типикон (греч. Τυπικόν от τύπος, образец, вид, норма), или **Устав**, — сборник богослужебных и общежительных (монастырских) правил и указаний, в соответствии с которыми совершаются богослужения и устраивается монашеская жизнь в монастыре. Типикон содержит правила музыкального оформления богослужения (указания на гласы, мелодический образец пения, динамику, темп).

Трѣбник — сборник последования молитв для совершения богослужений.

Трѣзна — соединение совершения религиозного обряда по усопшему с военными потехами.

Трѣодъ, Т р и о д и о н (греч. τρεις — «три» и ᾠδή — песнь), песнь.

Трѣодъ Пѣстная — богослужебный сборник, содержащий песнопения Великого поста.

Трѣодъ Цветная — богослужебный сборник, содержащий песнопения Пасхальных богослужений в течение пятидесяти дней от праздника Пасхи до праздника Пятидесятницы (Троицы) и в Неделю всех святых.

Тропа́рь (греч. τροπάριον — тон, лад, мелодия) — образец, форма и особый размер стиха песнопений. (В переводе песнопений с греческого на славянский язык форма и стихотворный размер исчезли. Древние греки называли словом «тропос» лад, музыкальную систему, в которой исполнялись песнопения. Самое древнее упоминание о песнопениях этого жанра встречается в Уставе Великой Константинопольской Церкви. Тропарь является одним из наиболее распространенных жанров в христианских богослужениях. Христианская гимнография начала свое развитие именно с тропаря. Тропари имеют свой напев в каждом гласе, поются и псалмодируются в разных частях богослужения. Тропари греческого происхождения более кратки, чем тропари славянского. В соответствии с содержанием каждый тропарь называется Воскресен, Крестовоскресен, Мученичен, Крестобогородичен, Покоин, Троичен, Покоянен и т. д. В древнерусской богослужебной практике тропари читались, пелась только последняя фраза.

Фита́ (Ѡ, ѡ – буква славянского алфавита) — нотный знак, обозначающий определенную мелодическую формулу.

Фитники — сборники-азбуки, расшифровывающие *фиты*.

Херувимская песнь (греч. — Χερουβικός ὕμνος) — неизменяемое песнопение, которое поется на Литургии во время тайных молитв священника.

Часослѡв — книга, содержащая тексты отдельных богослужений, песнопений.

Чтѣние — способ чтения, при котором чтец использует не только одну неизменную высоту тона, а свободно либо в заданном месте повышает или понижает голос.

Эксапостилáрий, ексапостиларий — ἐξαποστειλάριον; от греч. ἐξαποπέλλω — посылаю, высылаю: **светилен** — песнопение, заключающее *канон*. Во время исполнения этого песнопения особо красивым напевом певчий стоял посредине храма.

Экфѡнесис (греч. ἐκφώνεω — восклицать, ἐκφώνησις — восклицание) — см. *Возглас*.

Экфонетические зна́ки — знаки для чтения отрывков из Библии нараспев во время богослужения.

Эортоло́гия — наука, изучающая христианские праздники.

СЛОВАРЬ ИМЕН

Аврелий Августин, блаженный Августин, св. (354—430) — епископ Иппонийский (Гиппонский), богослов, философ. Учение бл. Августина о музыке составило основу музыкальной эстетики Средневековья и Возрождения, а также основу понимания сущности искусства как художественного феномена вообще.

Александр Мезенец, протопоп (середина XVII в.) — насельник Звенигородского монастыря, возглавлял комиссию по исправлению певческих рукописей, составитель азбуки «Извещение о согласнейших пометах» (1668), известной теперь как «Азбука Александра Мезенца». «Азбука» стала прочным теоретическим основанием всего круга богослужебного пения Русской Православной Церкви.

Амвросий Медиоланский, св. (333/334 или 339/340—397) — епископ Римской Церкви (в Медиолане—ныне Милан), где ввел антифонное пение (по примеру Церкви Антиохийской), а также пение песнопений на гласы, взяв за основу византийскую традицию осмогласия и византийскую музыкальную систему ладов-тропов.

Андрей Критский, св. (VII—VIII вв.) — епископ Критский, автор многочисленных канонов, в том числе покаянного Великого канона, который поется в первую и Страстную неделю Великого поста.

Анцев Н. И. (1865—1945) — белорусский композитор, последователь петербургской композиторской школы.

Арнобий (VI в.) — ярый критик и гонитель, а затем апологет (защитник) христианства.

Афанасий Александрийский, св. (295—373) — архиепископ Александрии и всего Египта, богослов.

Бахметев Н. И. (1807—1891) — духовный композитор, скрипач, директор Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы (1861—1883).

Беликов П. Е. — сотрудник Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы.

Богдан Анисимович (р. в середине XVI в.) — один из выдающихся представителей белорусской культуры, «певчий

родом из Пинска», составитель Супрального Ирмологиона (1598—1601) — сборника литургических песнопений. Трудился в Благовещенском мужском монастыре Супрасля. Талантливый музыкант, образованный теоретик, одаренный художник. Переводя знаменную нотацию на линейную, одновременно отмечал происхождение монастырских напевов, их художественную ценность. Украсил Ирмологион заставками и монохромными миниатюрами, мастерство исполнения которых сравнимо с лучшими гравюрами Ф. Скорины.

Бортнянский Д. С. (1751—1825) — русский композитор, автор литургических песнопений, управляющий (с 1796) и директор (1801—1825) Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы, цензор всех издаваемых в России нот произведений духовной музыки (1816—1825), автор общегосударственной Литургии, «Проекта об отпечатании российского крюкового пения» (1817—1824).

Бозций Северин (430—524) — позднеантичный философ. Музыкальные трактаты Бозция заложили основу современной теории музыки.

Бражников М. В. (1904—1973) — ученый-медиевист, профессор Петербургской (Ленинградской) консерватории.

Булгаков Сергей, протоиерей (1871—1944) — русский философ, богослов.

Бутомо Н. В. (1905—1986) — белорусский композитор, автор более 300 богослужебных песнопений для церковного хора, более 20 хоровых концертов, составитель «Обихода церковных песнопений».

Василий Великий, св. (ок. 330—379) — епископ Кессарийский, богослов, автор Литургии св. Василия Великого.

Вознесенский И. И., протоиерей (1838—1910) — русский искусствовед, исследователь древнерусского знаменного пения.

Волыничик А. М. (1896—1985) — белорусский регент, дирижер, педагог и композитор, автор литургических песнопений.

Воротников П. М. (1804—1876) — композитор, автор литургических песнопений, учитель пения в Придворной певческой капелле, знаток знаменного пения.

Герман Константинопольский (VIII в.) — патриарх Константинопольский, гимнограф.

Глинка М. И. (1804—1857) — русский композитор, капельмейстер Придворной певческой капеллы, автор литургический песнопений, знаток знаменных напевов, исследователь древнерусского певческого искусства, работал над созданием русской модалльной гармонии.

Григорий Богослов (Назианзин), св. (329 или 330 — ок. 390) — византийский богослов.

Григорий Двоеслов (Великий), св. (ок. 540—604) — Папа Римский, богослов, гимнограф, автор Литургии Преждеосвященных Даров.

Григорий Нисский, св. (ок. 335—394) — епископ Нисский, богослов, брат св. Василия Великого.

Гудкевич Петр, протоиерей Белостокского кафедрального собора (60—80 гг. XX в.) — автор литургических песнопений.

Дилецкий Н. П. (ок. 1630 — ок. 1690) — композитор, автор литургических песнопений и паралитургических концертов, теоретик партесного стиля пения. Получил общее и музыкальное образование в Вильне у известных польских композиторов и теоретиков музыки Мартина Мильчевского, Николая Заморецкого, Станислава Рожицкого. Служил учителем церковного пения и регентом в Вильне и Смоленске (ок. 1677 г.), позже переехал в Москву, служил руководителем хора у графа Г. Д. Строганова.

Ефрем (Евфрем) Сирин, св. (ок. 306—373) — гимнограф, автор песнопений, в том числе покаянной молитвы «Господи и Владыко живота моего». Его гимны стали частью сирийских Литургий. Гимны св. Ефрема переводились, включались в богослужebные книги, использовались как образцы для подражания на греческом, армянском, коптском, арабском, эфиопском языках. Его творчество вдохновило византийскую гимнографию, особенно творчество св. Романа Сладкопевца.

Иоанн Дамаскин, св. (ок. 650 — ок. 750) — богослов, создатель огромного количества песнопений, составитель Октоиха, серьезных богословских трактатов, в некоторых из них он сформулировал основы христианской эстетики.

Иоанн Златоуст, св. (344/350—407) — архиепископ Константинопольский, богослов, ритор, гимнограф, автор Литургии св. Иоанна Златоуста.

Кассия, монахиня — гимнограф, автор 9-й песни канона «Волною морскою».

Киреев П. М. — певчий митрополичьего хора в Петербурге, издатель сборников духовно-музыкальных сочинений (1911—1917 — 2-я половина 1920-х г.).

Кислый К. К. (середина XX в.) — белорусский композитор, дирижер, автор литургических песнопений, переложений песнопений треб: венчания, панихиды и погребения, молебна.

Климент Александрийский, св. (ок. 140 — ум. до 215) — до принятия христианства Тит Флавий Клеменс — первый религиозный философ.

Корнев Иоанникий (XVII в.) — московский диакон, автор трактата «Мусикия», пропагандирующего партесный стиль пения.

Косьма Маюмский — византийский гимнограф, автор стихир.

Куликович-Щеглов Н. Н. (1897—1969) — белорусский дирижер, композитор, автор литургических песнопений. Выпускник Московской консерватории, ученик А. Д. Кастальского и М. М. Ипполитова-Иванова.

Лактанций, до крещения Луций Цецилий Фирмиан (ум. посл. 317) — греческий философ.

Львов А. Ф. (1798—1870) — директор Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы (с 1837), приверженец немецкого протестантского хорального стиля, автор работы «О свободном, или несимметричном ритме».

Львов Ф. П. (ум. в 1836) — директор Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы (с 1826), русский композитор, автор литургических произведений, один из авторов проекта «Об образовании древнего русского пения».

Мартирий (Михаил Семенович Горбачевич), архимандрит (1801—1873) — первый белорусский исследователь древнерусского пения и знаменной нотации.

Металлов В. М., протоиерей (1862—1926) — русский исследователь древнерусского пения, один из основателей русского

литургического музыковедения, критик духовно-музыкальных сочинений, член Наблюдательного совета Синодального училища, профессор кафедры церковного пения в Московской консерватории.

Никифор I — патриарх Константинопольский, богослов, гимнограф, автор многочисленных стихир, поемых на Вечерне.

Одо (879—942) — аббат из г. Клуни (Франция), создатель буквенной нотации, которая почти без изменений употребляется до настоящего времени.

Одоевский В. Ф., князь (1804—1869) — русский исследователь древнерусского певческого искусства и народной песни, авторитетный музыковед, основатель кружка любителей древнерусского пения.

Потулов Н. М. (1810—1873) — композитор, знаток знаменного пения, автор гармонизаций уставных знаменных литургических напевов в строгом хоральном стиле.

Преображенский А. В. (1870—1929) — русский исследователь истории древнерусского певческого искусства, сотрудник Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы (с 1902), профессор Петроградской (Ленинградской) консерватории (с 1920).

Разумовский Д. В., протоиерей (1818—1889) — первый исследователь истории древнерусского певческого искусства, первый профессор кафедры истории церковного пения в Московской консерватории, автор работы «Церковное пение в России».

Ровенский Н. Я. (1886—1953) — белорусский композитор, дирижер, автор литургических произведений.

Роман Сладкопевец, св. (V в.) — византийский гимнограф, автор кондаков, которые поются до настоящего времени.

Сахаров И. П. (сер. XIX в.) — русский исследователь фольклора, древнерусского певческого искусства, автор работы «Песни русского народа» (ч. 1—3, 1838—1839).

Симеон Полоцкий (Самуил Емельянович Петровский-Ситнянович) (1629—1680) — монах, известный поэт, писатель, педагог и общественный деятель, зачинатель светского искусства в Московской Руси.

Симеон Солунский, св. (XV в.) — архиепископ Солунский, богослов, сформулировал литургическую символику.

Смоленский С. В. (1848—1909) — выдающийся исследователь древнерусского певческого искусства, ученый медиевист, директор и преподаватель Синодального училища (1889—1901), профессор Московской консерватории (1899—1901), управляющий Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллой (1901—1903), основатель регентского училища в Петербурге (1907); композитор, автор литургических произведений, создатель уникальной библиотеки певческих рукописей при Синодальном училище.

Стасов В. В. (1824—1906) — музыкальный и художественный критик, историк искусства, почетный член Петербургской АН (1890), заведующий художественным отделом Имперской Публичной библиотеки (Санкт-Петербург), исследователь древнерусского певческого искусства.

Тертуллиан (Квинт Септимий Флоренс) (ок. 160 — после 220) — первый из великих христианских теологов.

Титмар Мерзебургский (976—1018) — немецкий епископ, автор «Хроники» (1012—1018), в которой описана миссия епископа Туровского Рейберна, духовника польской супруги Святополка [253, 108; 460].

Тихон Макарьевский (XVII в.) — автор двоезначной азбуки «Ключ разумения».

Туренков А. Е. (1886—1958) — белорусский композитор, ученик А. К. Лядова и А. М. Соколова. Его сочинения получили международное признание еще в 1912—1917 гг. Большая часть литургических музыкальных произведений А. Е. Туренкова сгорела во время войны. В послевоенный период был арестован, осужден на десять лет и реабилитирован только в 1956 г.

Турчанинов П. И., протоиерей (1779—1856) — композитор, автор литургических произведений, регент митрополичьего хора в Петербурге (с 1804), учитель пения в Санкт-Петербургской Придворной певческой капелле (с 1827), один из авторов проекта «Об образовании древнего русского пения»

Ундольский В. М. (1816—1864) — исследователь древнерусского знаменного пения, автор работы «Замечания для истории церковного пения в России».

Успенский Н. Д. (1900—1987) — советский ученый-медиевист, исследователь русского церковного пения, профессор Ленинградской консерватории и Ленинградской духовной академии.

Феодор Савваит (IX в.) — византийский гимнограф.

Феодор Студит (IX в.) — византийский гимнограф.

Флоренский Павел, протоиерей (1882 — расстрелян в 1937) — русский религиозный философ.

Эль-Масуди (ум. в 956) — арабский писатель и путешественник.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

архим. — архимандрит.

бл. — блаженный.

м. — монахиня.

о. — отец.

прп. — преподобный.

св. — святой.

свв. — святые.

свт. — святитель.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Предисловие	5
Характеристика православной богослужбной певческой культуры.....	5
Развитие исследовательской мысли о богослужбном пении Русской Православной Церкви.....	10
Глава I. ИСТОКИ. ХРИСТИАНСКАЯ БОГОСЛУЖЕБНАЯ МУЗЫКА	28
§ 1. Богословие в звуках: эстетика христианской богослужбной певческой культуры.....	28
§ 2. Богослужбное пение Византийской Церкви.....	40
Глава II. ЗАПАДНОРУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ БОГОСЛУЖЕБНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА XI — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.	54
§ 1. Периодизация развития богослужбной певческой культуры Белорусской Православной Церкви.....	54
§ 2. Музыкально-фонетические связи церковного и фольклорного пения в древнебелорусской культуре.....	57
§ 3. Виды и формы православного древнерусского богослужбного пения.....	67
§ 4. Западнорусская православная богослужбная певческая культура в XI—XVI вв.	76
§ 5. Православная богослужбная певческая культура в Великом княжестве Литовском: реформы XVI в.	90
§ 6. Певческие рукописи в белорусской православной богослужбной певческой культуре XVI—XVIII вв.	96
§ 7. Православная богослужбная певческая культура Речи Посполитой в 30-е гг. XVII — 30-е гг. XIX в.	104
§ 8. Народная религиозная православная певческая культура в XVI—XVIII вв.....	119

Глава III. БЕЛОРУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ.....	124
§ 1. Православная певческая культура Северо-Западного края Российской империи в XIX — начале XX в.....	124
§ 2. Белорусская богослужебная певческая культура Польской Православной Церкви.....	136
§ 3. Богослужебная певческая культура Православной Церкви в Советской Белоруссии.....	145
§ 4. Богослужебная певческая культура Белорусской Православной Церкви в конце XX — начале XXI в. . .	159
Заключение	164
Литература.....	166
Источники.....	197
Приложение.....	199
Искусство хирономии (искусство управления хором)	199
Словарь терминов.....	205
Словарь имен.....	215
Список условных сокращений	222



Густова Лариса Александровна:

- кандидат искусствоведения (кандидатская диссертация «Музыкально-певческое искусство Православной Церкви Беларуси», 2001 г.); доцент;
- доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств;
- докторант Белорусской государственной академии музыки;
- автор более 100 печатных работ по истории и теории белорусской певческой культуры православной традиции;
- автор и руководитель проекта «Международный фестиваль Православных Песнопений» (с 1993 г.);
- председатель МОО «Общество поддержки христианской культуры «Добротолюбие»;
- член оргкомитета Славянского музыкального форума «Золотой Витязь»;
- музыкальный редактор ряда проектов (видеофильмы Л. Битно «Мама, я хочу летать» и «Рождественский дневник» — серебряный призер на международном фестивале видеофильмов «Золотой Витязь»; электронный ресурс НББ Беларуси «Слуцкое Евангелие» и др.);
- автор видеофильма «Богословие в звуках», БТ, 2001 г.;
- исполнитель древних православных литургических песнопений (на славянском, греческом, грузинском, китайском языках), древних и современных духовных стихов и религиозных песен;
- дипломант XIII Международного фестиваля музыки церковной (г. Хайновка, Польша);
- награждена орденом преп. Евфросинии Полоцкой, медалью св. Кирилла Туровского, почетным знаком «1000 лет христианству», грамотой Министерства культуры Республики Беларусь, грамотой Архиепископа Витебского и Оршанского Димитрия, благодарностью Министерства по чрезвычайным ситуациям Республики Беларусь.