

Л. А. Рапацкая

ЧЕТВЕРТАЯ МУДРОСТЬ

О музыке в культуре Древней Руси



Л. А. Рапацкая

”Четвертая мудрость”

О музыке
в культуре Древней Руси



Москва
”Музыка”
1997

НОВЫЙ СОВМЕСТНЫЙ ПРОЕКТ

ИНСТИТУТ "ОТКРЫТОЕ ОБЩЕСТВО"
И МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО СРЕДНЕГО
И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ

"УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ"

Проект направлен на создание учебных материалов, соответствующих лучшим образцам мировой учебной литературы, как с точки зрения содержания, методики, так и формы подачи материала.

Новые учебные материалы будут прежде всего ориентированы на гуманитарные лицеи и школы с углубленным изучением определенных предметов.

Р 4905000000 - 081 54-97
026(01) - 97

ISBN 5-7140-0610-0

© Л. А. Рапацкая, 1997 г.

Отцу моему Рапацкому
Александру Яковлевичу
посвящается

ВВЕДЕНИЕ

”Касание Вечности”

Свободен духом тот, кто перестал ощущать историю как внешне навязанную, а начал ощущать историю как внутреннее событие в духовной действительности, как свою собственную свободу.

Н. Бердяев. "Смысл культуры"

Великие художественные культуры обладают уникальной способностью сохранять свое значение для потомков по истечении многих столетий. Современная цивилизация является наследницей огромных культурных богатств, ибо духовные искания предшествующих поколений были воистину безграничны. В центре этих исканий всегда был человек:

Мир — не хлам для аукциона.
Я — Андрей, а не имярек.
Все прогрессы — реакционны,
Если рушится человек.

Эти строки принадлежат нашему современнику, поэту Андрею Вознесенскому. Сама же идея ценности человеческой личности, или, иначе, проблема "культура — человек" родилась не сегодня. Гуманистический кругозор народов в разные эпохи имел соответствующую времени природу. Из века в век менялись представления о смысле жизни, смерти и бессмертии, отражаясь в неповторимых образах искусства античности и Ренессанса, барокко и классицизма... В каждой культуре есть своя внутренняя гармония, сплетенная из противоречий видения мироздания, понимания добра и зла, красоты и правды. Сердцем культуры можно считать литературу и театр, живопись и зодчество, ваение и музыку. И сегодня человечество стремится понять те духовные ценности, что воплотились в искусстве задолго до "атомного века" в великих древних традициях. "Мы устали от разрушений, взаимного непонимания. Лишь культура, лишь всеобобщающие понятия Красоты и Знания могут вернуть нам общечеловеческий язык", — писал еще в 30-е годы художник и мыслитель Николай Рерих¹.

¹ Рерих Н. К. Привет конференции знамени мира//Мир через культуру: Ежегодник. М., 1990. С. 56.

Сегодня Россия переживает сложный этап освоения "общечеловеческого языка", общечеловеческих ценностей. Однако, открывая мир иных культур, мы неожиданно обнаружили, что плохо знаем свою, российскую. Родилось научное и общественное движение по воссозданию отечественной истории, в том числе истории искусств, ждущей очищения от многолетних фальсификационных наслоений. Реставрируются храмы, извлекаются из музейных запасников неизвестные шедевры живописи, открываются архивы, восстанавливаются полузабытые имена художников, поэтов, музыкантов. Путь этот долог, ибо "белых пятен" слишком много на карте истории российских муз.

Есть среди этого моря неразгаданных тайн отечественной культуры особый, влекущий глубоким своеобразием мир, который называется искусством Древней Руси². Можно возразить: древнерусское искусство давно не является тайной. Написано немало работ по истории иконописи, литературы, зодчества, прикладных искусств. Достаточно вспомнить таких блестящих авторов, как М. В. Алпатов, Г. К. Вагнер, В. Н. Лазарев, Д. С. Лихачев, Б. А. Успенский! Все это так. Но обратим внимание: в подавляющем большинстве доступных широкому читателю книг образ древнерусской художественной культуры поражает своим безмолвием. Молчат величественные храмы... Их тишина очень красноречиво говорит о том, что на историческом полотне художественной культуры Древней Руси не хватает одной из самых ярких красок — музыки! Лишая ансамбль древнерусских искусств музыкального звучания, можно легко нарушить его внутреннюю стройность, эстетическую и духовную целостность. Именно звучания, так как музыкальное сочинение, чтобы быть живым, должно быть исполнено.

"Музыку нельзя назвать иначе, как сестрой живописи <...> Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка"³, — писал Леонардо да Винчи, имея в виду творения итальянских композиторов. Древнерусская музыка "умирала" много раз. И в предшествующие нашему времени века, когда современники не ценили ее красоты. И в советскую эпоху, с ее атеистическими традициями и запретами, позволившими доморощенным варварам уничтожить многие прекрасные

² В научном обиходе нет единых подходов к понятию "Древняя Русь". Иногда этим термином обозначают домонгольскую Русь, но чаще — допетровскую. Мы будем придерживаться последней позиции и понимать под искусством Древней Руси художественное творчество XI — XVII веков.

³ Цит. по кн.: Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 362, 365.

памятники христианского искусства. Но, как сказано в известной книге, рукописи не горят! Сегодня, посещая концерты старинной русской музыки, можно в этом легко убедиться.

Первые концерты из произведений древнерусских композиторов состоялись сравнительно недавно — в 60-е годы нашего столетия. У истоков возрождения великого искусства, отразившего высоту религиозных чувств и глубину эмоционального мира русского народа, стояла Республиканская русская хоровая капелла под управлением выдающегося дирижера А. А. Юрлова. Удивительная красота, величие, строгость древних распевов покорили сердца слушателей и в России, и за границей. С тех пор многие хоровые коллективы стремятся иметь в своем репертуаре древнерусские песнопения. Исполнение этой музыки стало возможным благодаря подвижническим усилиям отечественных музыковедов. Начало же собиранию и изучению древнерусских песнопений было положено еще в прошлом веке трудами Д. В. Разумовского, В. М. Металлова, С. В. Смоленского, И. И. Вознесенского, А. В. Преображенского. Однако их исследования не нашли должного продолжения — после октября 1917 года заниматься изучением церковного искусства стало небезопасно. Лишь в последние десятилетия XX века словно спадает пелена забвения с древнего искусства звуков. Рождается новая научная школа музыковедов-палеографов, продолживших начинания своих предшественников. Н. Д. Успенский, М. В. Бражников, В. В. Протопопов, Ю. В. Келдыш, Н. А. Герасимова-Персидская и другие авторы расшифровали забытые музыкальные рукописи, записанные старинной нотацией, способствовали включению в концертную практику неизвестных ранее сочинений.

И все же у современных слушателей до сих пор существует весьма неопределенное представление о древнерусской музыке, ее месте в содружестве искусств — иконописи, зодчества, литературы. Это не случайно. Можно сказать, что сама наука делает лишь первые попытки рассмотреть музыку в системе художественной культуры⁴. Поиски ученых ограничены недостатком фактических данных и исторически достоверных сведений. Материальные памятники — рукописи песнопений, летописи, упоминающие музыку, фрески и иконы, написанные "по мотивам" музыкальных жанров, — дошли до нас далеко не в полном виде. Все это существенно затрудняет расшифровку самых древних музыкальных текстов. При реконструкции музыки исследовате-

⁴ См., например: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.

лям порой приходится руководствоваться интуицией, редактировать источники в соответствии с условиями сегодняшней концертной практики.

В этой книге мы пытались показать гармонию художественного мира Древней Руси, рассказать о музыке, включенной в храмовую и бытовую народную культуру.

Древние считали музыку больше чем искусством. В старинной российской "Книге о семи свободных мудростях" музыка входит в число свободных наук, среди которых диалектика и грамматика, риторика и арифметика, геометрия и астрономия. Неизвестный автор пишет: "Внимательно смотрите, откройте уши, стремитесь духом, ибо когда я возглашу, пробудятся умы. Кроме трех (имеются в виду грамматика, диалектика и риторика. — Л. Р.) есть четвертая свободная мудрость, всем необходимая, всем угодная, называемая музыкой; она наполнена веселием, украшена радостями, ограждена сладостями, всегда для всех истинная и любезная, восхваляемая устами живущих на земле... Обладает же моя стихия, называемая музыкальной, всей красотой голоса, протяженностью слова и свойственной этой стихии дивной прелестью"⁵. Читая эти строки из трактата XVII века, начинаешь понимать, какую важную роль играла "четвертая мудрость" в культуре Древней Руси. Вот мы и представили музыку "четвертой мудростью" в семье других — зодчества, литературы, живописи. Музыка — это и наука, отразившая макрокосм сложных духовных исканий, это и "стихия", вобравшая в себя микрокосм человеческих чувств и переживаний.

Древнерусская художественная культура, знакомая и одновременно сокрытая в веках, поражает нерасторжимым единением своих сфер — архитектуры, литературы, живописи и "дивной стихии" — музыки. Постичь своеобразие этого необычного синтеза — увлекательное и чрезвычайно трудное занятие. Однако задумаемся: могут ли знания в любой области без каких-либо усилий со стороны самого человека органично войти в его жизнь? Ответ, разумеется, ясен: вне личных усилий и потребности к самосовершенствованию чуда не произойдет. То же самое можно сказать о вхождении современного читателя, зрителя, слушателя в область тысячелетнего древнерусского искусства. Без потребности постичь его высокое религиозно-философское начало, без любви к познанию духовных ценностей, без интереса к народному творчеству невозможно понять все величие музыкального гения Древней Руси. Попробуем вместе открыть

⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков/ Сост. текстов, переводы и общая вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973. С. 148.

дверь в этот уникальный мир, услышать не только мощный "хор" архитектуры старинных храмов, "звучание" красок иконописи, но и насладиться чистыми, идущими из глубин сердца древнерусскими распевами и народными песнями, раскрывающими величие помыслов наших предков. Предваряя же следующую главу, закончим Введение словами Павла Флоренского: "Древнее унисонное или октавное пение... удивительно как пробуждает касание Вечности. Вечность воспринимается в некоторой бедности земными сокровищами, а когда есть богатство звуков, голосов, облачений и т. д. и т. д., наступает земное и Вечность уходит из души куда-то, к нищим духом и бедным богатствами"⁶.

⁶ Цит. по: Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского//Сов. музыка, 1988. № 9. С. 102.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Умозрение в формах, красках, звуках

Сушность той жизненной правды, которая противоплагается древнерусским религиозным искусством образу звериному, находит себе исчерпывающее выражение... в древнерусском храме в его целом.

Е. Трубецкой

"И смешал Бог народы, и разделил на семьдесят и два народа, и рассеял по всей земле. От этих же семидесяти двух языков произошел и народ славянский", — читаем в древней "Повести временных лет", рассказывающей о начале Русской земли голосом монаха Киево-Печерского монастыря Нестора. Из этой летописи узнаем подробности великого события в истории народа славянского — Крещении Руси: «В год 6495 (987). Созвал Владимир бояр своих и старцев градских и сказал им: „Вот приходили ко мне болгары, говоря: *Прими закон наш*. Затем приходили немцы и хвалили закон свой. За ними пришли евреи. После же всех пришли греки, браня все законы, а свой восхваляя, и многое говорили, рассказывая о начала мира, о бытии всего мира. Мудро говорили они, и чудно слышать их, и каждому любо их послушать...“»¹. Тогда князь Владимир предложил своим вассалам "испытать веру". И направил их в разные страны. Возвратясь же, поведали посланные мужи, что только на Греческой земле Бог пребывает с людьми, и служба их лучше, красивее, чем в иных краях. В "Повести временных лет" летописец объясняет выбор православной веры исключительно "фактором красоты". Он рассказывает от имени русских послов: "И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, 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, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве"². Это мнение, по убеждению летописца, оказало

¹ Цит. по: Хрестоматия по истории России: в 4-х т. Т. 1: С древнейших времен до XVII века / Сост. И. В. Бабич, В. Н. Захаров, И. Е. Уколова. М., 1994. С. 38.

² Там же. С. 39.

решающее воздействие на Владимира Святославича — киевского князя, который окрестил Русь в 988 году, став ее святителем.

До принятия христианства Русь, подобно многим другим народам, была языческой. По этим древним верованиям жизнь человека представлялась включенной в бесконечный водоворот природы, не имеющий высшего духовного смысла. Люди обожествляли силы природы, наделяя окружающие явления и предметы тождественными себе качествами.

Главное отличие язычества от последующих мировых религий заключалось в том, что оно освобождало человека от нравственного выбора, от чувства вины перед ближними, от мук совести. Считалось, что поведением людей управляли высшие силы, фатально определявшие судьбу каждого. Цель, суть бытия оставались для человечества "terra incognita" — закрытой книгой. Показательно, что у современных ученых возникло сравнение языческого образа жизни с... "театральной сценой", на которую неизвестно зачем и откуда приходят и уходят люди³.

Означает ли сказанное, что языческая культура всех народов примитивна и неинтересна? Конечно же нет. Вспомним, что античный мир подарил потомкам поэмы и трагедии, высокую философию и архитектурные шедевры, сформировал основы европейской цивилизации. Сияние художественного гения древнего Египта, Греции, Рима было сильным и мощным. "Голоса" языческих богов и сегодня "звучат" во мраке гигантских пирамид и в развалинах Афинского акрополя, в произведениях Гомера, Эсхила, Софокла, Еврипида, пронизывая пространство и время, напоминая о "детстве человечества".

Христианство же, зародившись в I веке нашей эры, первоначально не имело ни величественных храмов, ни громкозвучных колоколов, ни музыки, ни поэзии.

Во тьму веков та ночь уж отступила,
Когда, устав от злобы и тревог,
Земля в объятьях неба опочила.
И в тишине родился С-нами-бог⁴.

Так представлял великий миг истории мироздания — рождение христианства — поэт и философ Владимир Соловьев. В тишине и тайне суждено было открыться новому вероучению, которое одержало блестящую победу над казавшимися неизбежными языческими устоями. В чем же великая нравственная сила христианства? Здесь лучше всего послушать проповедника

³ Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлениях древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 310.

⁴ С нами Бог — перевод имени Иисуса Христа — Еммануил (см. Евангелие от Матфея, гл. 1, 23).

о. Александра Меня, который говорил: "Христианство — не новая этика, а новая жизнь, которая приводит человека в непосредственное соприкосновение с Богом. Это и есть новый союз, Новый Завет. <...> Бесконечная ценность человеческой личности, победа света над смертью и тлением, Новый Завет, который возрастает, как дерево из маленького желудя. ...И если мы еще раз зададим себе вопрос, в чем же сущность христианства, то должны будем ответить: это — Богочеловечество, соединение ограниченного и временного человеческого духа с бесконечным Божественным, это освящение плоти, ибо с того момента, когда Сын Человеческий принял наши радости и страдания, нашу любовь, наш труд — природа, мир, все, в чем Он находился, в чем Он радовался, как человек и Богочеловек, — не отброшено, не унижено, а возведено в новую степень, освящено. Христианство есть освящение мира, победа над злом, над тьмой, над грехом" ⁵.

Итак, христианство бросило вызов древним языческим верованиям, восстало против бессмыслицы бытия, возвестив миру, что высший нравственный смысл жизни существует. Человек, уверовавший в истинность христианской религии, получил неисчерпаемые возможности умственного и духовного совершенствования, приобрел способность подняться, по словам Пушкина, "в соседство Бога", ощутить полноту и радость преодоления чисто биологических рубежей.

Откровения христианского учения дали мощный толчок развитию художественной культуры во всех европейских странах. Это была культура огромного исторического периода, названного наукой "Средними веками". Само понятие "Средние века" было позаимствовано из терминологии гуманистов XV века. Мыслители Возрождения понимали под Средневековьем отрезок исторического времени, начало которого совпало с крушением великой языческой Римской империи. С высот Ренессанса искусство Средних веков казалось гуманистам мрачным, сложным, далеким от истинной красоты, которая виделась в творениях античной культуры.

Однако со временем взгляды на творцов Средневековья стали иными. В XIX веке к произведениям средневековой христианской живописи, архитектуры, литературы, музыки сложился стойкий научный интерес. Сегодня же это искусство является предметом законной гордости народов разных стран.

При всем различии национальных традиций, художественная культура Средневековья имеет характерные общие черты. Эта общность видна во всем — в темах и сюжетах живописи, в

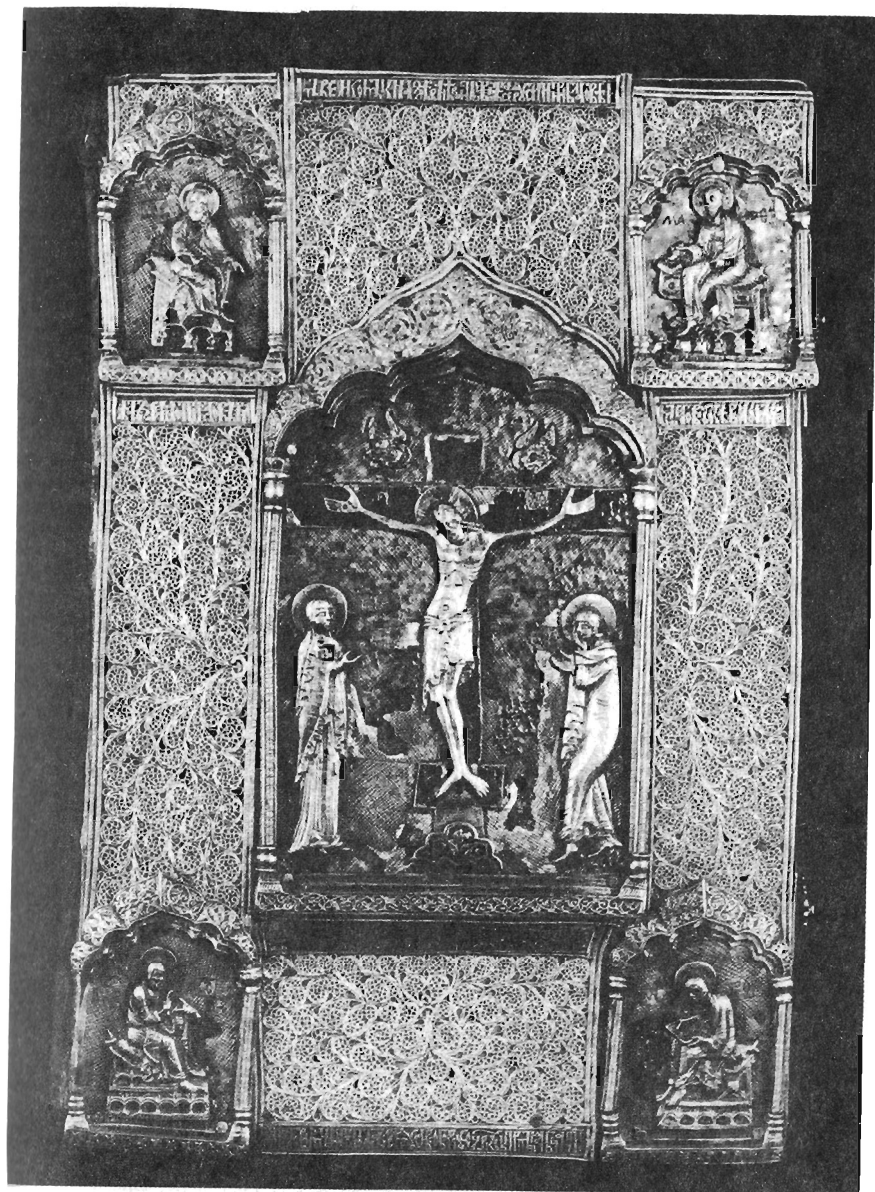
⁵ Мень А. Радостная весть. М., 1991. С. 16, 21, 22.

ранних одноголосных церковных песнопениях, в облике храмов. Мы порой невольно сопоставляем нежные лики "Троицы" Андрея Рублева с образами полотен итальянских живописцев, а монументальную архитектуру Пскова — с романскими сооружениями Франции и Германии. Само представление о мироздании, миропонимание средневекового мастера, будь то представитель Франции, Германии, Англии или любой другой страны, были обусловлены христианским вероучением, запечатленным в Библии. Религия в Средние века формировала культуру. Она была "системой права, и политической доктриной, и моральным учением, и философией", — писал Н. И. Конрад. Добавим, что в христианских культурах происходил сложный процесс слияния религии и искусства.

Воплощая вселенские христианские идеалы, художественная культура Средневековья невольно стремилась к всеохватности, монументальности и в то же время — к идеологической и теоретической ясности. В ее недрах родилась стройная и глубоко осознанная художественная картина мира, которая позволяла искусству воздействовать на духовное развитие человека и общество в целом.

Но вернемся в Древнюю Русь. До знаменательного 988 года восточные славяне поклонялись множеству богов. Во главе языческих небожителей стоял земледельческий бог плодородия, бог природы, жизни, повелитель громов и молний Род (он же Сварог, Святovit и т. д.). Весьма почитались и другие персонажи "солнечного пантеона" — Дажьбог, Хорс, Ярила, Перун, Велес и др. Немалую роль в верованиях языческих славян занимали русалки, ветры, рожаницы, которые "ведали" разными сферами человеческой жизни. Ко времени принятия христианства главным в сонме языческих богов был Перун. "И нача княжити Володимир в Киеве един и постави кумиры на холму вне двора теремнаго: Перуна древяна, а главу его серебряну, а ус злат, и Хърса, Дажьбога, и Стрибога, и Симарьгла, и Мокошь" — так сказано в древней летописи. Образы этих богов — бронзовые, глиняные, каменные, деревянные истуканы — были разбросаны по всей восточнославянской земле. Они олицетворяли грозные, неподвластные человеческой воле, чуждые милосердия силы природы.

Кумиры славян-язычников не имели строгой "иконографии". Идолы могли быть погрудными или в рост. Самым знаменитым скульптурным изображением языческого бога является Збручский идол IX — X веков, поставленный на реке Збруч на границе волынян, белых хорватов и некоторых других славянских племен. Идол представляет собой большой четырехгранный каменный столп, каждая сторона которого была



Оклад Евангелия

покрыта цветными барельефными изображениями. Цвет со временем исчез, стерлись контуры барельефов. Однако и сегодня на верхнем ярусе можно рассмотреть фигуры различных богинь и богов с безбородыми лицами, длинными волосами. Вероятно, Збручскому идолу поклонялись, прося помощи в земледелии: в руках одной из фигур можно рассмотреть рог — символ изобилия.

Кроме истуканов и каменных баб славяне-язычники обожествляли видимые силы природы: леса, рощи, деревья, горы, камни... Так, во многих сказках русского народа упоминается "бел-горюч камень", "конь-камень", около которых совершались языческие обряды. Особым предметом поклонения, страха, заклинания были первородные стихии — вода и огонь. У берегов рек, озер, ключей всегда отмечались особые мистические места, куда стекался народ для языческих священнодейств. Не случайно, например, за рекой Бугом сохранялось название "Бог-река" вплоть до конца XVII века. Огонь же считался символом очищения, волшебного обновления. Так, в ночь на Ивана Купалу языческое действо разворачивалось вокруг костра.

С языческими богами "общались" и в специально возведенных культовых сооружениях, которые назывались капищами. Много веков в капищах собирался славянский люд, чтобы помолиться и совершить жертвоприношение языческим небожителям. И все же на Руси, в отличие от высокоразвитых стран античной культуры, не сложился свой божественный Олимп. Славянские боги не имели "биографии", их внешний облик был весьма неопределен. Нередко одно и то же божество почиталось в разных племенах по-разному. Такие духовные различия существенно затрудняли слияние славянских земель в единое государство, о чем мечталось властителям Киева. К тому же к X веку все страны, окружающие Русь, стали исповедовать единобожие: кто принял латинскую веру, кто ислам, кто иудаизм. Русь, не желая отставать от монотеистических государств, сделала свой выбор — православие.

Долгое время в нашей научной литературе было распространено мнение о многовековом "двоеверии" на Руси, то есть одновременном почитании христианства и язычества. Это абсолютно неверно. Славянское язычество, как и ранние религиозные верования других европейских народов, естественно предшествовало осознанию Христова учения. Человечество двигалось в поисках Истины как на вершину горы, и христианство рождалось в острой борьбе с вековым искушением: "...все сие дам Тебе, егда падши поклонишися мне" (Евангелие от Матфея, гл. IV). О духовной сущности и высоком предназначении человека говорили многие мыслители и до Христа — Конфуций и Будда, Сократ и Платон. Но лишь Иисус Христос дал Новый Завет, освобож-



Святой Георгий.
Первая половина XV в.

дающий человека от пут языческих представлений, от механической включенности в природу. В христианстве была заложена новая мораль, ибо Иисус Христос учил: любите друг друга, как я возлюбил вас. И Русь, как писал еще в прошлом веке П. Я. Чаадаев, приняла православие "без борьбы и без благовестия", дабы затем "разумно созрело у нас святое семя"⁶.

Как известно, Западная Европа "крестилась" под непосредственным патронажем Рима. Богослужение в католических храмах шло по традиции на латинском языке, и этот язык был принят европейскими христианскими общинами. Православие же пришло на Русь из далекой Византии, жизнь и обычаи которой были во многом чужды русскому человеку. Греческий язык Византии так и не стал богослужебным.

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить,
У ней особенная стать,
В Россию можно только верить,

Это сказал наш классик Федор Тютчев. Действительно, "общий аршин" испокон веков оказывался неподходящим для "загадочной русской души". Приняв православие, Древняя Русь нашла свой путь в средневековой истории. Движение Руси к вершинам христианской культуры в силу многих причин оказалось достаточно своеобразным, наделенным особой уникальной "статью".

Для того чтобы лучше представить себе многовековую историю древнерусского искусства, обратимся к самому понятию "Древняя Русь" в ее географических и историко-хронологических границах.

Положение "между Европой и Азией" всегда накладывало отпечаток на характер русской истории и культуры. В науке сложилось множество теорий о специфике русского развития, отразившего столкновение двух потоков мировой цивилизации — европейского и азиатского. На уровне же бытового сознания с детства запомнились эмоциональные строки поэта: "Да, скифы мы, да, азиаты мы". Но так ли это? Среди всего многообразия ответов выделим два. Русская культура была "евразийской" — так считал выдающийся исследователь наших дней Л. Н. Гумилев. Русская художественная культура есть культура европейская, так как Древняя Русь обладала "особой сопротивляемостью" по отношению к Азии, утверждает культуролог и литературовед Д. С. Лихачев⁷. Этой точки зрения придерживаемся и мы, хотя с некоторыми оговорками.

⁶ Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1987. С. 313.

⁷ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 12.

"Европейскость" русской культуры всегда была несколько "внешней", отличной от культур других стран. Стоит вспомнить работы Н. А. Бердяева, который писал: "Русский народ не был народом культуры по преимуществу, как народы Западной Европы, он был более народом откровений и вдохновений, он не знал меры и легко впадал в крайности. У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно. Не так у русского народа ..., более обращенного к бесконечности и не желающего знать распределения по категориям". Далее же философ цитирует рассуждения героя Достоевского Ивана Карамазова: "Русскому Европа так же драгоценна, как Россия; каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия"⁸.

При всей очевидной культурной ориентации на Европу во "внешнем плане" жизни, в чертах характера русского человека, в стиле его поведения, в мироощущении, осознании себя в потоке пространства и времени много своеобразного, неповторимого. Сплав, синтез этого "внутреннего" и "внешнего" дает тот удивительный феномен европейской цивилизации, который мы называем русской национальной культурой.

Зададимся "чисто бердяевским" вопросом: что же в таком случае замыслил Творец о России? Думается, что философ был прав, утверждая, что во все времена Россия вынашивала высокие идеи духовного смысла бытия и соборного братства людей. Именно эти идеалы лежали в основе русской культуры с момента ее христианизации. Стремление к высшей правде, восприятие мироздания в лучах Пасхи и богоискательство наложили мощный отпечаток на развитие искусства, способствовали накоплению в его недрах высокой духовной энергии, находящей выход в вершинных творениях иконописи, зодчества, музыки, поэзии.

Развитие специфических свойств русского художественного сознания зависело и от географических особенностей расположения нашей страны. Ее бесконечные просторы словно содействовали утверждению неписаного закона "соответствия земли и души". Отсюда неиссякаемая с веками приверженность россиян к несуетным размышлениям о смысле жизни, ценностях бытия и природе смерти. Склонность к философской глубине, примат морального начала способствовали быстрому усвоению высоких христианских идеалов, воплощению их в непревзойденных шедеврах искусства.

Движение русской культуры в историческом времени было также достаточно своеобразным. На протяжении средневековой

⁸ Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии, 1990. № 1. С. 78, 113.

истории, с XI по XVII век, развитие русского художественного гения проходило неспешно, в статике, в постепенном накоплении эстетических богатств. Взрывчатый динамизм перемен, внезапная смена художественных стилей и направлений были чужды искусству Древней Руси. Удивительное постоянство художественных ориентиров, связанное с миром христианской духовности, дало не менее удивительные результаты. Пожалуй, ни одна другая культура не являла миру такого количества шедевров искусства, созданных в русле единых эстетических принципов. Итак, мы будем рассматривать художественную культуру Древней Руси как уникальную страницу в истории человечества, где сплелось в неразрывном единстве общеевропейское и самобытное, свое и чужое. Источником этого единения стало православие.

Сегодня очевидно, что без православия не было бы великой художественной культуры Древней Руси. Крещение определило ее культурно-историческую судьбу. Как писал Г. Флоровский, «крещение было пробуждением русского духа, — призыв от „поэтической“ мечтательности к духовной трезвости и раздумью. И вместе с тем — через Христианство Древняя Русь вступает в творческое и живое взаимодействие со всем окружающим культурным миром...»⁹.

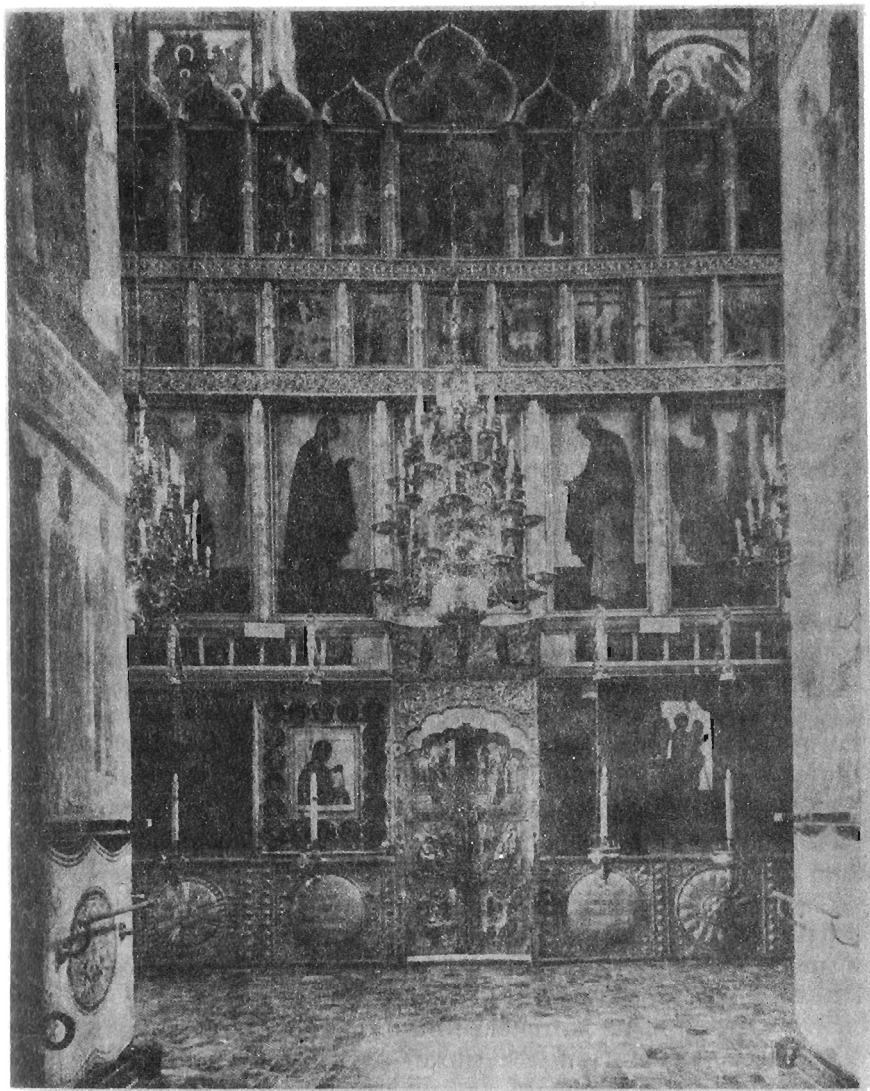
Христианизация Древней Руси — особая, захватывающая тема. Многие из исследователей не раз соблазнялись тем резким контрастом, который существовал между историческим движением России и ее западных христианских соседей. Но, как верно писал известный русский философ В. В. Зеньковский, для преодоления этого соблазна «необходимо исторически трезво оценить историю *духовного развития* (курсив наш. — Л. Р.) России, необходимо отдать себе ясный отчет, как в различии путей России и Западной Европы в указанные века, так и отказаться от мысли, что история Западной Европы есть как бы единственная и по типу и по темпу развития форма „прогресса“»¹⁰.

Стоит прислушаться к мнению и тех авторов, которые считают, что Русь была подготовлена к принятию учения Христа и его быстрое распространение стало возможным лишь благодаря внутренней потребности народа в высоких религиозных идеалах. Как считает Г. К. Вагнер, в Древней Руси состоялся "прорыв сознания" русских людей к новой вере, личностное, персонифицированное ее восприятие, духовное единение с ней.

Приняв христианство, Русь оказалась включенной в совершенно новый для нее культурный контекст византийско-

⁹ Флоровский Г. В. Пути русского богословия. М., 1991. С. 4.

¹⁰ Зеньковский В. В. История русской философии. Т. I. М., 1956. С. 29.



Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля.
XV—XVI в.

славянского мира. Процесс усвоения новой культуры был отнюдь не ученическим. В ходе многовековой творческой переработки родилось оригинальное и самобытное профессиональное искусство, которое поражает пафосом религиозного мировосприятия, соединенного с высокой художественностью.

В древнерусском искусстве, идеалы которого одновременно воплотились в архитектуре и литературе, живописи и музыке, все дышало истинным христианским чувством и было подчинено совершенно особым законам творчества. Эти писанные и неписанные законы проистекали из понимания единства Любви и Красоты в ее божественной сути. Известно, что еще в Древней Греции задолго до нашей эры пифагорейцы искали "мировую гармонию", стремясь постичь вечную красоту Вселенной, "меру созвучности" Космосу. В Средние века великие европейские умы вновь вернулись к идее божественного происхождения красоты. Бог, одухотворяя косную, недвижную материю, придает ей черты прекрасного — так считали и Фома Аквинский, и Тертуллиан, и Франциск Ассизский. Чувственная красота человеческого тела, окружающий мир, грубая материя казались мыслителям тех времен греховными, недостойными эстетического любования. Из этих представлений складывались основные подходы к храмовому христианскому искусству, призванному сосредоточивать мысли и чувства людей на неземной красоте и "невещественных" образах.

В этом отношении древнерусское искусство не было исключением. Один из образованнейших людей XVI века, русский книжник Максим Грек писал: "Одно только истинное богатство есть духовное. Все же остальное — смех, на минуту увеселяющий сердце, а потом наказывающий вечно муками преисподней <...>. Одна только душевная красота есть истинная красота, насколько она украшена добродетелями, то есть правдою и целомудрием, разумом и мужеством, благодатью и человеколюбием"¹¹. Не случайно во время Литургии в православном храме поются слова: "Всякое ныне житейское отложим попечение". Текст этой Херувимской песни вполне может служить эпиграфом к богослужению, призывающему людей хотя бы на время забыть о "земном", прикоснувшись к Вечности, к ее нетленной богоданной красоте и гармонии.

Восприняв от Византии пафос представлений о божественной природе красоты, искусство Руси одухотворило и углубило христианскую эстетику. Родились новые средства выразительности во всех видах художественного творчества. Красота и глубина христианского вероучения подвигла средневековых мастеров

¹¹ Максим Грек. Сочинения. 1910. Т. I. С. 103.

на поиск адекватного духовным идеалам языка искусства. Простые, понятные каждому слова Евангелия дали мощный импульс развитию образного мышления и художественной интуиции. Перефразируя знаменитые строки философа и публициста Е. Н. Трубецкого, назвавшего древнерусскую икону "умозрением в красках", можно сказать, что все виды искусства той эпохи были "умозрением", ибо музыка и живопись, литература и зодчество в формах, красках, звуках открывали перед людьми новую христианскую картину мироздания.

Истинное искусство способствует водворению в душу стройности и порядка, а не смятения и расстройства, отметил как-то Н. В. Гоголь. В этом отношении древнерусские искусства можно считать эталоном "истинности". Устойчивая гармония "стройности и порядка" была одной из главных примет искусства. Достигалась же эта гармония ценой строгого следования нормам и правилам творчества, передающимся из поколения в поколение. В результате сам процесс художественного поиска протекал в заранее заданном русле и в строгом соответствии с эстетическими критериями, принятыми как данность, как эталон.

Итак, древнерусское искусство было каноническим в самом высоком значении этого слова, ибо канон был озарен духовным светом христианской веры. Пытаясь проникнуть в суть христианства, осмыслить прошлое и будущее, постичь добро и зло, древнерусский мастер находил в художественном каноне, то есть в системе конкретных правил и норм, ответы на многие вопросы, волнующие современников. Именно в каноничности и традиционности древнерусского искусства ярко выразилось его соборное начало.

Мы неоднократно будем употреблять слово "соборность". Что оно означает? П. А. Флоренский писал: "Чем устойчивее канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое"¹². Значит, соборность — это прежде всего "общечеловеческая духовная потребность", выработанная церковью для всех людей и для каждой конкретной личности. Добавим, что проявление соборности в искусстве Древней Руси — это не только следование общим установкам и правилам канона, но и добровольный отказ от эгоистического творческого самовыражения. Канон требовал от художника, писателя, музыканта воплощения надличностных, вневременных образов, обращенных ко всему человечеству. А как же индивидуальность мастера, его творческая неповторимость?

¹² Флоренский П. А. Иконостас // Богословские труды. Т. 9. М., 1972. С. 109.

Обратимся вновь к П. А. Флоренскому, который считал, что "икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного (здесь — индивидуального. — Л. Р.) творчества, она существенно принадлежит к соборному делу Церкви, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером... соборность в работе непременно подразумевается"¹³. Иначе говоря, творчество средневекового художника было принципиально имперсональным. Поэтому сегодня мы столь часто не можем назвать имен авторов многих великолепных творений зодчества, музыки, иконописи, литературы.

По традиции древнерусский мастер далеко не всегда "признавался" в своем авторстве; молчали об этом и летописи. Однако художник знал главное: его искусство лишь орудие в исполнении Божьей воли, его творческий дар от Бога. В благоговейной тиши уединенных монастырей и соборов, молясь и постясь, он скромно нес свой крест, подчиняя талант и творческое вдохновение сверхзадаче: свидетельствовать об истинности Христовой веры. Стоит ли удивляться, что архитекторы, летописцы, иконописцы и гимнографы пользовались особым уважением в обществе и почитались как люди, призванные быть "свидетелями вечности"? Впрочем, это не мешало церковному начальству неустанно следить за поведением творцов храмового искусства, предписывать им строгие правила жизни. Так, в постановлении Стоглавого собора прямо сказано: "Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, непразднсловцу, несварливу, независтливу, непьяницы, неграбежнику, неубийцы, наипаче же хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением..."¹⁴.

Отсутствие авторского права было характерно для всех видов искусства Древней Руси на протяжении многих веков, что, безусловно, было связано со слабо выраженным индивидуальным началом художественного произведения. Поскольку основная масса творений иконописи, музыки, литературы была анонимной, они не были защищены при переписке или копировке от сокращений, расширений, вставок или заимствований. Переписчик вполне мог считать себя соавтором, потому что не был приучен сохранять первоначальный текст без изменений. Поэтому, например, для выявления изначальной основы (или архетипа) литературных сочинений современные ученые пользуются достаточно сложными методами сравнительного анализа его

¹³ Флоренский П. А. Иконостас. Указ. соч. С. 133.

¹⁴ Цит. по кн.: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 180.

различных вариантов. В искусстве Древней Руси всегда причудливо сплетены традиционность форм, символов, смыслов, предписанных канонem, и неустойчивость, вариантность самих сочинений.

Следование канону в разных искусствах выражалось разными средствами. Так, в изобразительном искусстве существовали иконописные *подлинники*, которые позволяли художникам изображать тот или иной сюжет Священного Писания, копируя "первоисточник". Художники пользовались не только устойчивым набором образов, но и придерживались определенных



Илья Пророк в пустыне.
XVI в.

типов изображения (иконографии), композиционных схем, освещенных вековыми церковными традициями. В процессе создания икон применялись так называемые образцы-рисунки, миниатюрные иконы-"таблетки", позднее — "прориси" (контурные кальки). Выработанные столетиями изобразительные трафареты служили основой любого иконописного творения; без подлинников не обходился почти ни один средневековый мастер на протяжении всего периода древнерусской истории. Тем самым канон дисциплинировал художников, воспитывал их вкус и профессиональные навыки. В то же время каноничность иконы, повторяемая, привычная основа делала ее содержание более доступным для понимания простых людей.

В архитектуре сложились свои традиционные установки и правила. Церковное строительство подчинялось целой системе предписаний, нарушать которые воспрещалось. В их числе, например, устойчивая традиция размещения алтарной части храма в восточной половине сооружения. Впрочем, желающих идти на какие-то творческие "вольности" в те времена не было: в эпоху Средневековья приверженность традициям и этикету прочно завладела мышлением человека и стилем его поведения. Не случайно исследователи наших дней находят канонические основы не только в искусстве, но и в одежде, в отношении к природе, политической жизни, в быту древнерусских людей.

Сильно и ярко приверженность традиционным нормам словотворчества выразила древнерусская литература, в которой канон сложился под влиянием своеобразного литературного этикета, то есть традиций, обычаев, устоев. Древнерусский писатель прекрасно ориентировался в сферах применения двух существующих литературных языков — церковнославянского и русского. Столь же требователен он был в обращении с литературными жанрами, каждому из которых соответствовала система устойчивых стилистических формул, образов, символов-метафор, сравнений. Например, существовали воинские формулы, определяющие отношение автора к различным моментам битвы, победе и поражению, подвигу и смерти. Среди них запоминаются выражения: "по удолиям кровь течаше, яко река", "стук и шум страшен бысть, аки гром", "бьяшеся крепко и нещадно, яко и земли постонати", встречающиеся в самых разных произведениях.

Требования литературного этикета причудливым образом распространялись не только на отдельные формулы-слова, но и на само содержание литературных сочинений. Родилась традиция использования в том или ином литературном жанре трафаретных ситуаций. К примеру, если писатель рассказывал о подвигах русского войска, он упоминал помощь "небесной силы". Враги же были обязательно "гоними гневом Божиим", или "гневом Божиим и Святой Богородицы", или иными "неведомыми силами". В еще большей степени трафаретность ситуаций присуща житийным сочинениям¹⁵. Так, родиться святой мог только от благочестивых родителей. Затем, следуя традициям Евангелия, святой удалялся в пустыню. Далее автор описывал его многочисленные подвиги и славные дела (основание монастыря, излечение больных и др.). Наконец жизнь святого завершалась тихой смертью, после которой следовала серия посмертных чудес и знамений.

Штампы ситуаций, формулы, повторяющиеся слова... В наше время господства индивидуализма в искусстве подобная каноничность кажется поразительной. Сегодня любую повторность художественного образа связывают с малопривлекательным понятием "плагиат". Неужели древнерусский читатель был столь неразборчив? Все дело в том, что плагиата, так же как и авторства, в средневековой литературе как бы не существовало. Сам процесс чтения книг, требования к литературным текстам были совершенно иными, нежели сейчас. Устойчивость и повторяемость не воспринимались как недостаток. Скорее, наоборот. Средневеко-

¹⁵ Житие — жанр христианской литературы и иконописи. В нем рассказывается о жизни святого в соответствии с традицией. Образ святого — это моральный образец для всех людей, поэтому индивидуальные особенности жизни сознательно отвергаются и писателями, и иконописцами.

вый читатель не был подготовлен к восприятию "абсолютно нового" текста. Он ждал от произведения заранее запрограммированного сюжета, привычных действующих лиц и повторяющихся их характеристик. Эффект неожиданности в древнерусской литературе был невозможен. «Писатель средневековья не столько изображает жизнь, сколько преобразует и „наряжает“ ее, делает ее парадной, праздничной. Писатель — церемониймейстер. Он пользуется своими формулами как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни парадные формы, руководит „приличиями“. Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены» — так характеризует литературный процесс Д. С. Лихачев¹⁶.

Церковные канонические правила распространялись и на храмовую музыку. Не раскрывая здесь подробно особенности музыкального канона (это предмет особого разговора в следующей главе), отметим, что в гимнографии практиковалось использование уже готовых "моделей творчества". Опора при создании песнопений на древние устойчивые архетипы называлась "пение на подобен"¹⁷. Древнерусская теория музыки естественно опиралась на свод канонических правил, претворению которых было посвящено творчество многих поколений безвестных распевщиков — ведь даже само слово "композитор" не имело хождения в культуре русского Средневековья.

Религиозное "умозрение", воплощенное в древнерусском искусстве, было *символичным*. Средневековый символизм, конечно же, отличается от современной трактовки этого художественного явления¹⁸. Однако суть его остается во все времена единой. Символизм — это стремление раскрыть в образах искусства тайное, скрытое значение всего сущего. Он помогает увидеть "духовную действительность" (Н. А. Бердяев) за видимым материальным миром. Особенности символического восприятия отражены в строках поэта "серебряного века" Вл. Соловьева:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

¹⁶ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 93.

¹⁷ От греч. *πρωτοτοπος* — сходный, подобный.

¹⁸ Символизм — художественное направление в искусстве второй половины XIX — начала XX века. В России к символистам принадлежали К. Бальмонт, А. Блок, В. Брюсов, А. Белый, М. Врубель, А. Скрябин и другие поэты, художники, музыканты "серебряного века".



Церковь Петра и Павла в Кожевниках.
Новгород. Начало XV в.

Соприкосновение двух миров, горнего и дольного, невидимого и видимого, ограниченного земного и бесконечного космического — вот грань, на острие которой рождаются символы искусства. "Символ есть связь между двумя мирами, знак иного мира в этом мире", — писал Н. А. Бердяев. Вот почему древнерусское религиозное искусство столь сильно тяготело к символической трактовке Ветхого и Нового Заветов Библии, хода истории, мира природы.

В эпоху Средневековья в христианской культуре сложилась целая система символов. Мир земной и мир небесный как бы объединялись символическими образами, объяснимыми Священным писанием. Например, четыре времени года соответствовали четырем евангелистам, двенадцать месяцев — двенадцати апостолам. Символы находили свое объяснение в свойствах драгоценных камней, растений, в численных отношениях.

В каждом храмовом искусстве также была своя символика: в зодчестве — символика формы, в живописи — образа и цвета, в литературе — слова, в музыке — звука и его изображения. Богословские символы обогащали канонические средства художественной выразительности, но при этом способствовали рождению "общих мест" в средневековом искусстве. Единые, установленные каноном символы стали "вечными образами", которые присутствуют в каждой иконе, литературном произведении или песнопении.

Древнерусское искусство было искусством *условным*. Само определение "условное искусство" содержит смысл, противоположный понятию "реализм". Разумеется, условное искусство никогда не стремится воплотить действительность "в образах самой же действительности", как это делает художник реалистического направления. Скорее, наоборот. В иконе, например, рождаются приемы плоскостного письма, создающие эффект, названный о. П. Флоренским "обратной перспективой". В связи

с этим возникает вопрос: к какому же художественному направлению можно отнести произведения древнерусских писателей, художников, музыкантов?

Если рассматривать древнерусскую художественную культуру XI — XVII веков как некую целостность и культурный феномен, то можно прийти к выводу: искусство этого времени следует отнести к *"мистическому реализму"*. В русле "мистического реализма" художественная культура прошла несколько этапов развития. Среди них наиболее крупными являются три. Это искусство домонгольской Руси (XI — первая половина XIII века), искусство Предвозрождения (XIV — XVI века) и искусство "переходного периода" (XVII век). Каждый из выделенных периодов имел свои особенности, свою кульминацию развития. Это позволяет в контексте "мистического реализма" выделить более локальные художественные стили. К ним относится, например, стиль монументального историзма Киевской Руси или стиль барокко "переходного периода".

Термин "мистический реализм" не является устоявшимся в современной науке. Тем не менее именно он дает ключ к пониманию искусства, отражающего воззрения человека христианского мира.

По мнению философа В. В. Зеньковского, в "мистическом реализме" все существенное служит лишь средством выражения высшей истины и высшей красоты. "Мистический реализм" признает действительность, но видит за ней иную реальность, иной сверхчувственный мир. При этом реальное, эмпирическое бытие существует только благодаря "причастию" к высшему миру¹⁹. Иначе говоря, в "мистическом реализме" средневековый художник находил ответ на вопрос о соотношении материального и духовного, земного и Божественного. Реальное признание двух порядков Бытия требовало особых средств художественной вы-



Церковь Ильи Пророка.
Ярославль. 1647—1650.

¹⁹ Зеньковский В. В. История русской философии. Т. 1. С. 34—35.

разительности. Эти средства не могли быть найдены одним из искусств. Воплощение идеалов "мистического реализма" с его гармонией материального и духовного стало возможным лишь благодаря тесной взаимосвязи красок, звуков, слов, благодаря *взаимодействию и синтезу храмовых искусств*.

Стройный ансамбль храмовых муз начинался со "звучания" архитектуры — дома искусств и был наполнен реальным звучанием музыки — хорового пения. Храм для средневекового человека являлся своего рода "кораблем спасения", домом Бога, миниатюрным подобием необъятной Вселенной. Он был центром общественной, политической, религиозно-философской жизни всего общества. В храмах князя и церковные деятели демонстрировали свое ораторское искусство, произносили "слова" и "поучения". В них же экспонировались произведения иконописи, звучали гимны. Сама архитектура храма в сочетании со стенными росписями и иконами воплощала представления о религиозной сути бытия, о строении мироздания, об истории человечества от Сотворения мира до настоящего времени.

Многие из архитектурных сооружений Древней Руси были построены "на века", и время оказалось бессильным перед их могучими формами. Поэтому сегодня, несмотря на все неизбежные потери и разрушения, мы вполне можем установить картину постепенной эволюции храмового христианского зодчества от Киевской Руси к XVII веку, что и будет сделано в дальнейшем изложении.

В убранстве храмов важную роль играло изобразительное искусство. Наиболее дорогим и сложным для исполнения его видом была мозаика²⁰, не меньшее значение придавалось фресковой живописи²¹. Однако самое почетное место в ансамбле храмовых искусств было отведено иконе.

Напомним, что иконопись начала развиваться в европейском искусстве, вероятно, с V века, постепенно обретая черты глубоко оригинального христианского искусства. Особое положение в христианском храме икона (по-гречески εἰκὼν — образ) заняла в связи с развитием культа креста и поклонения святым мощам. Роль иконы в византийской церкви начиная с VI века была достаточно велика. Ко времени крещения Руси византийская культура обладала огромным количеством великолепных иконописных произведений, отражающих этику, философию, эстетику православного вероучения. Часть этих икон попала на

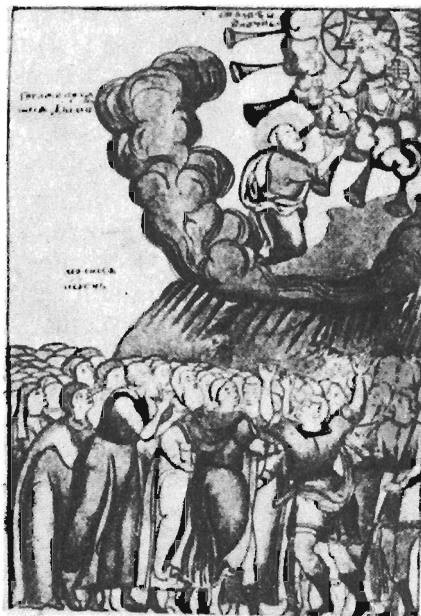
²⁰ Мозаика (ит. *mosaico*) — изображение, выполненное из отдельных, плотно пригнанных друг к другу разноцветных кусочков стекла, цветных камней, дерева, металлов и др.

²¹ Фреска (ит. *fresco*, свежий) — роспись стен водяными красками по сырой штукатурке.

Русь в качестве образцов для подражания. Однако искусство иконописи обрело на Руси не только вторую родину, но и второе дыхание для своего быстрого развития и невиданного расцвета.

Замечательный знаток русской иконы Евгений Трубецкой писал о ней так: "Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубо-утилитарное и жестокое отношение человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую расправу с другими народами, препятствующими его насыщению"²².

Как уже было сказано, в основе древнерусского синтеза искусств лежало каноническое единение религиозного и эстетического начал. "Церковные здания, мозаики, росписи, иконы, утварь, облачения священников, обряды таинств, песнопения, литургические тексты — все эти элементы входили в состав культа, являвшегося грандиозным художественным ансамблем (выделено мной. — Л. Р.), задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам"²³. Не случайно П. А. Флоренский называет службу в храме действием, основанным на синтезе



Трубы на горе Синай.
Миниатюра рукописи
"Христианской типографии"
Козьмы Индикоплова. 1681 г.

²² Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 16.

²³ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 27.

искусств, и пишет: "Тут все подчинено единой цели: верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и потому все подчиненное друг другу здесь не существует или по крайней мере ложно существует, взятое порознь"²⁴.

Обратимся к конкретным примерам взаимодействия разных видов искусств.

Огромное влияние на развитие средств выразительности в живописи, музыке, зодчестве оказало слово. Так, взаимопроникновение литературы и иконописи сыграло существенную роль в обогащении их образной сферы. В основу системы образов изобразительного искусства Древней Руси были положены прежде всего литературные сюжеты: отдельные эпизоды Ветхого и Нового Заветов, жития святых, а также разнообразная христианская символика, почерпнутая из церковных книг. Источниками для иконописцев служили летописи, хронографы, исторические повести, сказания. Древнерусский художник был исключительно начитанным человеком, ибо порой в его творениях переплетаются сюжеты, взятые из самых различных письменных материалов от античных авторов до отечественной литературы. Чрезвычайно распространенное на Руси искусство книжной иллюстрации усиливало связь слова и изображения. Иллюстрации служили своеобразным "изобразительным рядом", комментирующим и дополняющим литературный текст. Поэтому чем успешнее развивалась русская литература, тем больше появлялось фресок, икон, книжных иллюстраций, отражающих отечественную историю и действительность. О глубокой взаимосвязи слова и изображения свидетельствуют многочисленные попытки художников "заставить" живопись "заговорить". Надписи, подписи, сопроводительные тексты встречаются и в настенных росписях, и в станковой живописи, и в книжных миниатюрах. Нередко персонажи икон имеют в руках раскрытые книги. Например, часто Христос в композиции деисус (один из рядов иконостаса) держит Евангелие с обращением: "Не судите на лица сынове человечестии, но праведный суд судите. Им же судом судите — судится вам. В ню же меру мерите — взмерится вам"²⁵. Иоанн Креститель обычно держит свиток, где начертано: "Покайтесь, приближи бо ся царство небесное". Иоанн Дамаскин, великий поэт и композитор Средневековья, часто изображается со свитком, где приведены строки его песнопения "О Тебе радуется..."

Влияние изобразительного искусства на литературу также было достаточно сильным. Во многих литературных жанрах —

²⁴ Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств// Уводоразделов мысли. Т. 1. Париж, 1985. С. 41.

²⁵ Евангелие от Матфея, гл. 7, 1—2.

сказаниях, житиях, словах — большое место занимает описание икон или история их создания, явления. То же касается и архитектурных сооружений. Исследователи считают, что порой трудно установить, слово ли предшествует изображению или изображение слову. Изобразительное искусство Древней Руси никогда не было "вторичным" по отношению к литературе. Оно было, скорее, ее "зеркальным отражением" (Д. С. Лихачев), в котором можно увидеть не столько общность тем и сюжетов, сколько философскую и духовную близость, рожденную едиными принципами "мистического реализма".

Известно, что природа живописи статична, и это дает повод многим эстетикам отнести живопись к пространственным искусствам. Однако средневековые иконописцы постоянно стремились преодолеть эту статичность, вдохнуть в неподвижные фигуры иллюзию движения, действия. Возникновению чисто литературных, повествовательных приемов в живописи способствовали сюжеты, почерпнутые из хроник, повестей, сказаний Библии. С веками выработалась целая система "повествовательных" норм изображения. Это требовало от художника большого мастерства, владения формой сложной композиции, в которой встречается соединение эпизодов, отдаленных по времени друг от друга.



Церковь Покрова Богородицы
на Нерли. 1165 г.

События более ранние изображаются слева, более поздние — справа. "Рассказ" иконы всегда сжат и лаконичен. Это достигается за счет предметов-символов, символики цвета, архитектурных уменьшений. Главные действующие лица, как правило, изображаются в фас, причем лики повернуты на три четверти. Второстепенные персонажи профильны, порой уменьшены в размере.

Влияние литературы на архитектуру почти не изучено. Однако можно с определенностью утверждать, что зодчество не избежало воздействия слова. Так, известен факт из истории царя Бориса Годунова, задумавшего построить храм, похожий на храм Соломона, описанный в Библии и в исторических хрониках. Очевидно также, что архитекторы, проектируя соборы и маленькие церкви, испытывали эмоциональное воздействие того литературного или иконописного образа, чье имя будет носить храм. Лирический, женский, светлый "лик" церкви Покрова Богородицы на Нерли — замечательный тому пример.

Какова же роль музыкального искусства в этом уникальном синтезе?

На протяжении всей истории Средневековья русская профессиональная музыка развивалась исключительно в церкви, в православном храме. Ее особенности были связаны прежде всего с текстом. В союзе слова и звука приоритет принадлежал слову, музыка же должна была лишь доносить его суть до верующих. Как писал великий мыслитель Средневековья Василий Кесарийский: "Пусть язык твой поет, а ум пусть прилежно размышляет над смыслом песнопения"²⁶. Другой вероучитель полагал, что "слуга Христа должен петь так, чтобы не голос поющего, а слова доставляли удовольствие"²⁷. Иначе говоря, исполнять церковные мелодии следовало сдержанно, без напряжения и торопливости, без излишней эмоциональности, столь ценимой порой в исполнении светских сочинений наших дней. Поэтому сами мелодии должны были соответствовать "голосу" сердца и раскрывать религиозные тексты, способствовать их неторопливому и спокойному "музыкальному прочтению".

Приоритет слова в музыкальном искусстве православного храма способствовал утверждению канонического принципа: музыка должна быть вокальной. Восточнохристианская церковь последовательно развивала хоровое пение без инструментального сопровождения а cappella (как католическая церковь на ран-

²⁶ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1966. С. 104.

²⁷ Цит. по: Келдыш Ю. В. Древняя Русь XI—XVII века // История русской музыки. Т. 1. М., 1983. С. 30.



Двоезнаменник.
Рукопись второй половины XVII в.

них этапах ее развития). Здесь уместно напомнить, что иерусалимский ветхозаветный храм был наполнен инструментальной музыкой, о чем свидетельствуют известные слова 150-го псалма Давида из Библии: "Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гуслах. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных". Однако этот текст в новозаветной практике православной церкви был существенно переосмыслен. Человеческий голос был признан единственным музыкальным инструментом. Вокальная музыка рассматривалась как более совершенное, более духовное искусство, способное передать звуки и "гласа трубного", и органа, и кимвалов, и гуслей. Самое же главное — вокальная музыка без сопровождения точно интонировала Слово Божие и вне этого нерасторжимого синтеза в храме не существовала.

Не менее близки были храмовая музыка и живопись. Исследуя эту проблему, Т. Ф. Владышевская приходит к выводу: древнерусская живопись неразрывно связана с песнопениями, с текстами молитв. Единую их основу составлял синтез древнерусских искусств. Сюжеты песнопений (акафистов, псалмов и др.) нередко изображались на иконах. В знаменитой Киевской Псалтыри есть целый цикл миниатюр, воспроизводящих в красках библейские песни. Интересно, что в ряде композиций, например в иконах, связанных с прославлением Богородицы, было

принято изображать и самих певцов. Такова икона псковской школы "Собор Богоматери". В центре ее восседает на троне Богоматерь. Вокруг волхвы, ангелы, пастухи, что говорит о близости иконы к сюжету "Рождества Христова". Однако на этом сходство заканчивается: в иконе "Собор Богоматери" изображены певцы, исполняющие рождественские гимны. Так неизвестный художник "перевел" музыку рождественской песни в образы живописи.

В работе средневекового иконописца и распевщика было много общего. Иконописец наносил на доску фигуры святых в определенном строгом порядке и в полном соответствии с установленным каноническим образцом-подлинником. Музыкант же накладывал каноническую формулу подобна на новый текст, изменяя несущественные детали мелодии там, где это диктовало слово. Иконописец начинал работу над иконой, имея перед собой залевкашенную белую доску²⁸, на которой он рисовал углем контуры, затем гравировал их иглой, при этом чувствуя особую ответственность в передаче тончайших нюансов подлинника. Распевщик также начинал писать музыку, имея перед собой чистый лист бумаги, на которую в строгой последовательности наносил текст песнопения и музыкальные знаки²⁹.

Древнерусскую музыку называют "богословием в звуках". С этим трудно не согласиться. Вне музыки невозможно представить храмовое действо. Хоровое пение — важнейшая часть Литургии (Обедни), Всенощного бдения, других служб. Именно музыке, соединенной со словом, "звучащей" в иконописных изображениях, пронизывающей все пространство архитектуры храма, дано возвысить душу человека в его устремленности к Богу, к добру и любви.

Древние богослужебные тексты в их звуковом оформлении не умерли в тысячелетней истории православия. Пусть несколько иной стала церковная музыка, но по-прежнему, как сказал поэт Борис Пастернак:

И пенье длится до зари,
И, нарыдавшись вдосталь,
Доходят тихо изнутри
На пустыри под фонари
Псалтырь или Апостол.

Об истоках этой великой ветви национальной культуры — храмовом пении — мы расскажем в следующей главе.

²⁸ Икона писалась обычно на липовой доске, покрытой левкасом — грунтом из гипсового порошка с клеем либо из гашеной извести с наполнителями (песок, толченый кирпич и др.)

²⁹ См. об этом подробнее: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 179—180, 233—246.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Таинственные знаки

Тот, кто нечто найдет в этой книге, не отвергнется этого,
Хотя что-то и покажется сомнительным,
Всегда люби старания,
Покажи вместе усердие и веру,
И тогда узнаешь высшее совершенство в пении,
Ибо знаки этого пения таинственно сокрыты...

Из трактата XVI века

Обращали ли вы внимание, уважаемые читатели, на странные знаки — крючки, палочки, полукружия, — которые нанесены рукой летописца на страницы потемневших от времени древнерусских книг? А ведь именно эти таинственные "иероглифы" есть... ноты, вернее, их средневековый аналог, позволяющий спеть написанный текст, услышать его внутренним слухом. Сегодня мы уже не представляем запись музыки вне привычных пяти линеек, скрипичного и басового ключей, прочей атрибутики музыкальной грамоты¹. И не задумываемся над тем, что традиция точной записи музыки началась в России сравнительно недавно, во второй половине XVII века. До этого времени наши предки записывали музыку условно, весьма не точно, да и сама музыка была совершенно иной. О ней и пойдет далее речь.

На протяжении долгого ряда веков в развитии древнерусской музыки выделяются две основные ветви, две области. Первая, самая древняя, относится к искусству устной традиции, к народному музыкальному творчеству, о первоисточках которого мы еще расскажем. Вторая же область представляет собой профессиональную музыку письменной традиции. Это глубоко духовное искусство развивалось в церкви и словно зеркало отражало храмовую культуру, этику и эстетику русского Средневековья, представления об Истине, Добре и Красоте.

Основной вид древнерусского профессионального музыкального искусства назывался "знаменное пение", так как для записи нот употреблялись специальные знаки, которые назывались "знамена" (от славянского "знак"), или "крюки" (крюк — тот же знак) и означали один звук, ряд звуков, а порой и целую мелодию. Знаменное пение (или знаменный распев) было принципиально одnogолосным, исполнялось мужским хором без сопровождения инструментов. В отличие от католического или

¹ Правда, в некоторых авангардных направлениях музыки XX века композиторы отказались от традиционной записи. Но это скорее исключение, нежели правило в развитии мировой музыкальной практики.

имушая, вся та мусикия наричются и органы мусикийские" — так определяет искусство музыки неизвестный автор в "Алфавите" XVII века. Взгляд на музыку как искусство сугубо инструментальное, связанное с исполнением на гусях, домре, цинбалах, лире, трубе, встречается и ранее, в рукописях XIV — XV веков: "Глас гудец и мусики и пискчий и трубии", "Услышите глас трубы и всего рода мусикина", "Мусичьскими акы органы или доброгласными кимвалы богогласным клечтанием"². А еще слово "мусикия" трактуется как "песни и кошуны бесовския, их же латины припевают к мусикийским орган согласию сиречь гудебных сосудов свирянию"³.

Итак, за словом "мусикия" закрепились в древнерусской культуре вполне конкретные значения. Это и "бесовское" (прежде всего скоморошье) искусство, и инструментарий народного музыкального быта, это и органная музыка западной церкви. Ему противопоставлялось храмовое пение — "сладкогласное", "доброгласное", создаваемое распевщиками, исполняемое под руководством головщиков или domestиков⁴.

Для человека Древней Руси искусство знаменного распева воплощало высшую красоту, гармонию, художественное совершенство. В нем получила блистательное выражение идея единения всего прекрасного и духовного, интеллектуального и художественного. В утверждении этического и эстетического величия христианства храмовое пение играло незаменимую роль. Знаменному пению современники посвятили немало проникновенных строк. "И прииде с владыкою в Ростов, виде церковь украшену златом и жемчугом и драгым камением, аки невесту украшену. В ней пения доброгласная, яко же ангельска"⁵ — так писал о знаменном пении неизвестный древнерусский писатель в одной из повестей. В своем восхищении "ангельским" певческим искусством он не был одинок. В другой древней книге есть, к примеру, такие строки: "Аще не таковы есмы, что священническая восхищаем пение... Сия бо... суть... украшение и слава соборныя церкви, пения бо ради и людие в церквах собираются"⁶.

Певческое искусство Древней Руси, являясь неотъемлемой частью мира храмовых искусств, близко по строю простому, но

² Цит. по: Серегина Н. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974. С. 58—59.

³ Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I. Вып. 2. М.; Л., 1924. С. 184.

⁴ Доместик — от греч., означает "руководитель церковного хора", регент.

⁵ Повесть о Петре Ордынском // Русские повести XV — XVI веков. М.; Л., 1958. С. 99.

⁶ Цит. по: Казакова Н. Вассиан Патрикеев и его сочинения. М.; Л., 1960. С. 339.

вместе с тем мудрому и строгому языку летописей, облику соборов и монастырей, образам живописи, запечатленным в иконах и настенных росписях. Не случайно замечательный знаток русской музыкальной истории Б. В. Асафьев увидел в древнерусском пении ту же сферу чувств, ту же дисциплину характеров, ту же упорную волю жить, тот же мерный ритм и "плавную поступь", что и в памятниках словесности, зодчества, иконописи. Мыслители же прошлых веков постоянно подчеркивали огромное воздействие храмового пения на духовный мир человека: "Единогласие (то есть одноголосие. — Л. Р.) и благочиние воистину есть красота церковная... и во время божественного пения в душу приплодити, пользу получитьи"⁷. Но, пожалуй, самое глубокое впечатление оставляют строки Максима Грека, который отметил, что при хоровом церковном пении "сердце уподобляется, о душа, доброгласным гусям, а ум — искусному художнику музыкальных пений, язык — орудию, ударяющему в струны, а доброгласные уста — самим струнам. Ты же (душа) наблюдай, чтобы все то одно другому согласовалось. Для этого язык пусть всегда поет в согласии с устами божественные песни, а снизу пусть сердце содействует частыми воздыханиями, будучи всецело распаляемо огнем божественным"⁸.

Итак, древнерусское певческое искусство даровало людям высшие ощущения духовного спокойствия, очищения, утешения, воспитывало в них "умиление сердечное", способствующее любви к Богу и ближним. Как же достигалось столь мощное воздействие музыки на душу, ум, сердце средневекового человека?

Средства музыкальной выразительности, которыми располагали древнерусские распевщики, были простыми и сложными одновременно. Простыми потому, что подчинялись строгим, но четким и ясным "установкам творчества", передающимся из поколения в поколение. Сложной же была философская, этическая, эстетическая подоплека музыки. Ее истоки следует искать в той целостной картине мироздания, что была создана христианской религией.

Для понимания сути знаменного пения необходимо обратиться к его же истории, берущей свое начало в эпоху крещения Руси, а по мысли некоторых исследователей — еще ранее. Так, например, известно, что христианство распространилось по русской земле задолго до официального крещения. Характерный случай: договор князя Игоря с Византией, заключенный в 945 году (то есть за 43 года до принятия православия), часть русских

⁷ Цит. по: Серегина Н. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли). С. 74.

⁸ Максим Грек. Сочинения: Т. 1. С. 9.

послов скрепила клятвой славянскому языческому богу Перуну, часть же поклялась целованием креста в христианском храме пророка Илии в Киеве. Летописец называет эту церковь соборной и пишет, что "христианскую Русь водима в церковь святого Илии яже есть над рущем..."⁹. Раз был храм, то была и храмовая музыка. Следовательно, певческое искусство было завезено в Киев не в конце X века, в момент официального крещения, а несколько ранее. Впрочем, достоверных данных о храмовой музыке дохристианской эпохи и XI века не сохранилось. Большинство источников уверенно называют XII век, когда русское знаменное пение было зафиксировано в рукописных книгах.

Само происхождение знаменного пения всегда вызывало острую полемику. Среди разнообразия мнений выделяется мысль, изложенная в необычной поэтической форме в духе старинного эпоса:

Собегалися речки песенны,
Речки песенны, что из дальних стран:
Одна реченька цареградская,
Друга реченька-то славянская,
Старосербская да болгарская.
Сошлись реченьки, сплелись песенны
В стольном Киеве, на Руси святой.
И запел, завел старый Киев-град
Песнь церковную старокиевску.
Уж из той речки большой знаменной
Растеклись ручьи во все стороны
По лицу земли святорусския.
Вся запела Русь песни Божии,
По восьми гласам службы приняла,
По крюкам-знаменам Бога славила.

Эти строки принадлежат крупнейшему знатоку знаменного пения, композитору и педагогу А. Д. Кастальскому, с именем которого в начале XX века связано возрождение научного и творческого интереса к древнерусским распевам¹⁰. Из стихов следует, что старый Киев-град запел по крюкам-знаменам, позаимствовав их из нескольких источников — цареградского (византийского), старосербского и болгарского. Так ли это? Обратимся сначала к "цареградскому следу".

Здесь необходимо сделать краткое отступление и пояснить, что в эпоху крещения Руси официальное разделение христианской церкви на западную (католическую под патронажем Рима)

⁹ Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914. С. 310.

¹⁰ Текст написан А. Кастальским (в соавторстве с Н. Кастальской) для его же кантаты, посвященной 25-летию Московского синодального училища в 1911 году. См.: Наше наследие. Музыкальные собрания. 1990. Публикация М. Рахмановой. С. 77.

и Восточную (православную, византийскую) еще не произошло, фактически же оно существовало. Иначе говоря, уже было и различие церковных обрядов, и сложившиеся "западные" и "восточные" религиозные обычаи, которые вскоре (в 1054 году) обрели самостоятельное течение в истории мировых религий. Тем не менее очевидно, что церковное пение восточной и западной христианской церкви выросло из одного зерна и на ранних этапах христианства различие в музыкальном оформлении церковных служб проистекало только лишь из особенностей богослужебного языка (греческого либо латинского).

Главными "устроителями" православного хорового пения восточные славяне считали св. Василия Великого и св. Иоанна Златоуста (IV век). Окончательно же оформились музыкальные службы Восточной христианской церкви при Иоанне Дамаскине (VIII век), который зафиксировал теоретические правила создания храмового одноголосного пения. Тем не менее многие знатоки древних музыкальных культур неоднократно отмечали, что между теорией Иоанна Дамаскина и теорией григорианского хора, сложившегося в католической церкви тоже в VIII веке, есть очевидная эстетическая связь. Известный критик и музыковед дореволюционной России Н. Кашкин писал: "...Богослужебная музыка Восточной и Западной церковей если и не была вполне тождественна в X веке, то, во всяком случае, находилась в ближайшем родстве между собой. Только окончательное разделение церковей, состоявшееся в 1054 году, положило между ними неодолимую преграду, совершенно разделившую пути их дальнейшего развития"¹¹.

Весь первоначальный круг мелодий и устойчивая система музыки, ее канон, были получены Русью из Византии. Поэтому можно считать, что самая древняя и самая общая "подоснова" русского знаменного пения скрыта в общеевропейских пластах храмовой музыки раннего Средневековья. Вместе с тем естественный ход истории и, конечно же, свидетельства летописцев заставляют видеть среди истоков знаменного пения не только византийский (греческий), но и "славянский след".

Еще в XVIII веке М. В. Ломоносов в труде "Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года" доказал, что вся история Древней Руси непосредственно связана с историей славянских стран, в том числе — с Болгарией и Сербией. Вывод великого ученого вытекал из известного исторического факта: Русь позаимствовала от славянских соседей алфавит — знаменитую кириллицу, рождение которой связано с именами братьев-

¹¹ К а ш к и н Н. Очерк истории русской музыки. М., 1908. С. 11.

монахов Кирилла и Мефодия. Оба брата были прославлены как ученые, проделавшие огромную работу по переводу церковных греческих книг на славянскую речь. Заметим, что при составлении азбуки могли быть использованы и более древние русские письмена¹². Об этом, в частности, поведал источник XV века, где сказано: "А грамота русская явилася, Богом дана, в Корсуни русину, от нея же научился философ Константин (светское имя Кирилла), и оттуду сложив и написав книги русским языком"¹³. Таким образом, сближение византийской и древнерусской культур проходило через "посредничество" славянских народов, внесших вклад в становление не только церковной письменности, но и знаменного распева.

Не вызывает сомнений, что наиболее интенсивное освоение византийских традиций церковного пения произошло после официального принятия православия.

В самых ранних летописных свидетельствах о периоде крещения Руси упоминаются церковные певцы. В частности, говорится и о том, что византийский император прислал Владимиру Святославичу "многие иереи, диаконы и демественники". В то же время в Киеве возникли школы для подготовки грамотного духовенства, где в качестве обязательной дисциплины изучалась музыка.

Влияние искусства Византии на становление профессионального храмового пения Древней Руси было огромным. Это был живой и прекрасный источник, из которого струился поток музыкально-эстетических и музыкально-теоретических знаний. Греческое храмовое пение утверждало культ красоты как богоданности, как чуда, дарованного свыше. Одно из греческих средневековых преданий повествовало о том, что великий гимнограф Роман Сладкопевец получил откровение во сне от Пресвятой Богородицы и, восстав ото сна, стал слагать непревзойденные по совершенству мелодии.

Не случайно именно в византийском храме зародилось учение об ангелоподобном пении, согласно которому земные гимны есть отзвуки небесной музыки ангелов, а удел гимнографов — угадывать божественные мелодии, подражать небесным образцам. Исследователь средневековой музыки Т. Ф. Владышевская приводит ряд интересных текстов, утверждающих связь небесного и земного пения. Так, совместное служение рода человеческого и мира ангельского проиллюстрировано текстом кондака "Покрову Богородицы":

¹² Существование письменности на Руси до принятия христианства подтверждено археологическими находками. Вопрос же о том, как соотносились две древние азбуки — глаголица и кириллица, остается открытым.

¹³ Цит. по кн.: Муравьев А. В., Сахаров А. М. Очерки истории русской культуры IX — XVII вв. М., 1984. С. 28.

Дева днесь предстоит в церкви,
И с лики святых невидимо за ны молится Богу:
Ангели со архиереи покланяются,
Апостолы же со пророки ликуют:
Нас бо ради молит Богородица Предвечного Бога.

В рождественской стихире также говорится о совместном ликовании ангелов и людей:

Ликуют ангелы вси на небеси
И радуются днесь.
Играет же всякая тварь
Рождашагося ради в Вифлиеме Спаса и Господа.
Яко всякая лествица идольская преста
И царствует Христос во веки¹⁴.

Древнерусская музыка восприняла, сохранила и углубила "софийность", философичность византийской культуры. Древнерусским мыслителям были близки идеалы богодухновенности храмового пения, сформулированные в XV веке византийцем Григорием Нисским, который писал: "Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа. Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... Безыскусственный напев сплетается с божественным словом ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был"¹⁵.

Точных сведений о том, как происходило освоение "скрытых смыслов" греческого храмового пения, внедрение его в церковный обряд Древней Руси, не сохранилось. Скупые факты содержатся лишь в книгах позднего происхождения и вряд ли могут считаться исторически точными. Тем не менее приведем отрывок из наиболее известного литературного источника XVI века — "Степенной книги", где сказано: "Благодаря вере христовлюбивого Ярослава к нему из Царьграда, подвигнутые на это Богом, пришли три певца со своими семьями. И от них началось на Русской земле пение, подобное ангельскому: замечательное восьмигласие и особенно трисоставное сладостное пение и самое прекрасное демественное пение в похвалу и славу Богу, и пречистой его Матери, и всем святым, для церковного сладостного утешения душ..."¹⁶.

В храмовом искусстве Византии развивались различные жанры гимнографии, среди них тропарь, кондак, канон и стихира. Тропарь — краткое молитвенное песнопение, посвященное

¹⁴ Цит. по: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 175—176.

¹⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 107.

¹⁶ Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков. С. 40.

празднику или святому. Кондак — первоначально многострофное песнопение (создатель жанра — Роман Сладкопевец), строфы которого исполнялись с небольшими вариационными изменениями. Тот же принцип лежал в основе канона — цикла песнопений, состоящего из 9 песней, каждая из которых содержит зачин, называемый ирмосом. Канон получил блестящее воплощение в творчестве Иоанна Дамаскина. Большое значение имела стихира — вид тропаря, посвященного христианским праздникам, святым, событиям церковной жизни.



Давид с музыкантами.
Миниатюра Годуновской псалтыри
1591 г.

Важнейшее место в гимнографии занимали псалмы. Этот жанр связан с именем библейского (ветхозаветного) царя Давида — прекрасного гимнографа, создавшего молитвы в виде вдохновенных лирических песнопений. Псалмы объединены в книгу, называемую Псалтырь (150 песен). Псалмопение было одним из самых древних видов храмовой музыки. Здесь необходимо отметить, что русская православная церковь всегда бережно хранила наиболее глубокие и прекрасные тексты молитв. Среди них, например, известная молитва св. Ефрема Сирина — одного из великих поэтов древности. Ей посвящены замечательные пушкинские строки:

Отцы пустынники и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв;
Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные Великого поста;
Все чаще мне она приходит на уста
И падшего крепит неведомою силой:
Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

Музыка молитв отличалась мелодическим богатством и глубиной философского содержания. В Византии было, вероятно, около 10 певческих сборников, в которых содержались разрешенные церковным уставом песнопения. Однако далеко не все из них были приняты на Руси. Древнерусские мастера, взяв за основу византийскую певческую систему, глубоко творчески ее переработали.

При "пересадке" на русскую почву греческие напевы неизбежно изменялись. Характер песнопений становился более плавным и спокойным, упрощалась ритмика. Подобные "отступления от правил" исследователи находят уже в самых ранних "музыкальных переводах". Очевидно, что без проявления творческой самостоятельности русских распевщиков вряд ли бы состоялось великое русское знаменное пение, неповторимое в своей национальной самобытности.

Знаменный распев нельзя считать произведением искусства в современном значении этого слова. Во-первых, у знаменных песнопений не было автора (опять-таки, в нашем понимании). Распевщик был интерпретатором, но не создателем новой самостоятельной музыки. Во-вторых, любой распев был результатом коллективного творчества. Из поколения в поколение церковные музыканты переписывали старые тексты, внося в них изменения, дополнения, поправки. Сам процесс такого творчества назывался "переводом". Поэтому древнерусская певческая культура была соборной в самом высоком значении этого слова. Подчинение индивидуального творческого начала общим установкам храма дисциплинировало распевщиков, делало их труд высокозначимым. Рождающаяся из греческого источника новая русская профессиональная музыка была исполнена художественной глубины и осмысленности.

Не случайно некоторые древнерусские писатели оспаривали распространенный взгляд на знаменное пение как на "чисто византийское". Эмоционально и убедительно отстаивал оригинальность русской музыки анонимный автор трактата XVII века. Этот текст настолько интересен, что приведем его полностью в современном переводе: «Если скажут нам другие иноземцы из иных окрестных правоверных стран: „Откуда вы взяли восьмигласное пение?“, то мы им ответим, что благочестивый и равноапостольный благоверный великий князь Владимир, названный во святом крещении Василием, который святым крещением просветил Русскую землю, разве не был благочестив и правоверен? После него его сын, благоверный князь Ярослав, названный во святом крещении Георгием, который насеял землю святыми книгами, — а он разве тоже был не благочестив? И при нем, как это написано в нашей русской Степенной книге:

„В 1051 году пришли из Греции в Киев три искуснейших певца знаменного и троестрочного и прекрасного демественного пения, и от них оно рассеялось по всей Русской земле“. Нам же кажется, что это неверно, ибо пение во всех греческих странах, и в Палестине, и во всех больших монастырях отличается от нашего, и оно подобно музыкальному; мы, грешные, об этом спрашивали у многих греков и слышали, как они поют. Да и откуда этим трем певцам взять такое восьмигласное знаменное пение и мелодию в соответствии со знаменным пением подобно философской премудрости? Мы же, грешные, думаем, что это наше восьмигласное знаменное и троестрочное пение изобретено некими премудрыми русскими ораторами или, лучше сказать, по вдохновению святого и животворящего духа, наставившего это дело.

...А теперь скажем, откуда и от кого произошла наша русская погласица и кто ее из греческой погласицы перевел на нашу русскую. В Греции и в других правоверных государствах существует своя погласица и свои фразы и глаголы, и об этом нигде не сказано и не написано ни в каких старых историях, но написано только о том, что из Киева все благочестие и православная вера перешли в Великий Новгород, а затем из Великого Новгорода благочестие перешло сюда в Москву и во всю Русскую землю, и потом благочестивая вера стала распространяться через Божии церкви, и святые книги, и божественное пение. И как только начали учиться друг у друга, тогда начало распространяться и пение. Не одному человеку даровал Бог разум и смысл, но дал его всякому человеческому естеству по своей благодати, как об этом ранее сказано. Говорит ведь божественный апостол, что каждому дается явление духа на пользу и т. д. Один одно распел, другой — другое»¹⁷.

Неизвестный автор этой теории постоянно употребляет термины "восьмигласие", "погласица". Что они означают? Для понимания самых общих законов знаменного пения необходимо знать... календарь, тот самый древнерусский календарь, по которому испокон веков строили свою жизнь наши предки.

Известно, что христианский календарь был позаимствован Русью из Византии. В его основе лежала строгая система религиозных праздников, которые всегда занимали особое место в жизни людей. Праздники как бы освобождали религиозного человека от гнета обыденности, от "серых будней", давали ему возможность соприкосновения с иным, прекрасным и необъятным миром высоких духовных чувств и мыслей.

¹⁷ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков. С. 43.

В древнерусском церковном календаре, конечно же, есть отголоски ветхозаветных и языческих традиций, однако его основа построена на Евангелии и христианской истории. Поэтому стержнем календаря являются двенадесятые праздники (так как общее их число — двенадцать).

Двенадесятые праздники делятся на "переходящие" ("пасхальный цикл") и "непереходящие". Это разделение связано с "праздником праздников" — Пасхой, исчислявшейся по "лунному календарю", каждый месяц которого включает, как известно, только 28 дней. Поэтому в общем церковном календаре, в соответствии с традицией, Пасха не имеет точной даты и празднуется ежегодно в разные дни. В зависимости от Пасхи "передвигаются" и двенадесятые праздники, непосредственно с ней связанные, — "Вербное Воскресение" ("Вход Господень в Иерусалим"), Вознесение, Троица. Девять других двенадесятых праздников входят в привычный солнечный календарь и имеют закрепленную дату (Рождество Богородицы — 21 сентября, Рождество Христово — 7 января¹⁸ и т. д.).

Каждый новый церковный год Древней Руси начинался, по византийскому канону, 1 сентября. Недели же исчислялись от Пасхи до Пасхи. А теперь о самом важном для системы знаменного пения. Восемь недель, начиная от Пасхи, составляли столп. Каждой неделе столпа соответствовали свои песнопения, которые исполнялись в определенном гласе. Глас имел свои мелодические формулы в соответствии с закрепленным текстом. Следовательно, таких гласов в столпе тоже было восемь, отсюда и название — "восьмигласие" или "осмогласие" (от славянского "осмь" — восемь).

По истечении восьми недель, то есть одного столпа, начинался другой цикл. Песнопения же вновь повторялись. Для "непереходящих" двенадесятых праздников также были установлены строгие правила песнопений, которые можно было исполнять уже в нескольких ладах. В воскресный день полагалось петь по особой праздничной системе.

Итак, восемь недель — восемь ладов — восемь вариантов песнопений. Что давала такая сложная система церковной службы? Прислушаемся к мнению крупнейшего отечественного специалиста в области древнерусского пения Н. Д. Успенского, который считал, что повторяемость мелодий при постоянной смене гласов делала музыку разнообразной и узнаваемой одновременно, что доставляло простым прихожанам истинное духовное и эстетическое удовлетворение. Использование же в праздники не одного, а нескольких гласов придавало им торжествен-

¹⁸ По новому стилю.

ность, подчеркивало значимость церковного события. Праздники и воскресные дни закреплялись в памяти верующих именно с помощью повторяющихся из года в год текстов и мелодий¹⁹.

Система осмогласия в ее зависимости от календаря была принята русской православной церковью от Византии. Однако в процессе развития певческого искусства из позаимствованного "чужого" родилось "свое" — древнерусское осмогласие. Его становление было тесно связано с национальными традициями, культурой русского народа, с народным песнетворчеством.

Обратим внимание на две наиболее важные особенности исторического развития русского осмогласия. Первая заключается в том, что в период "учебы у греков" знаменный распев отличался строгим речитативным²⁰ характером. В нем как бы переплелись интонации греческого церковного пения с особенностями национальных певческих традиций, рождающихся под влиянием православной службы. Однако постепенно взаимодействие византийских и русских певческих традиций перешло в иное русло: кончилась "учеба", началось творческое созидание национального хорового искусства.



Русская певческая школа.
"Идея грамматики мусикийской"
Н. Дилецкого с присоединением
трактата И. Коренева. 1681 г.

¹⁹ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 70.

²⁰ Речитатив (лат. *recitare* — читать вслух) — род вокальной музыки, близкий к декламации нараспев.


С этим связана вторая особенность русского знаменного пения. В процессе своего развития оно приобретало кантиленность, напевность, певучесть, освобождаясь от холодноватой аскетичности. Распевность знаменного пения XV — XVI веков — это плод работы многих поколений распевщиков Древней Руси. Их трудом родилась и самостоятельная система музыкальной письменности.

Сама по себе знаменная письменность как принцип обозначения мелодии пришла из Византии. Это был вид безлинейной нотации, традиционный для европейского Средневековья. В его основе лежала христианская символика. Например, музыкальный знак "крыж" (крест) всегда ставился в конце песнопений или на грани музыкальных форм и символизировал конец, завершение. Не менее выразительным было значение знака "чашка", прообразом которого служила священная чаша, используемая в литургической²¹ службе.

С течением времени знаменная нотация на Руси претерпела значительные изменения. Правда, была сохранена часть знаков, имеющих греческие названия (например, параклит, кулизма, камила, фита). Однако наибольшее распространение получили русские названия, данные знакам по их чисто внешнему виду. Поэтому выучить знаки не составляло особого труда. Приведем палеографическую таблицу знаменной нотации XI—XVIII веков, представленную в работе Т. Ф. Владышевской:

| НАИМЕНОВАНИЕ | XI-XIII ^{вв} | XIV-XV ^{вв} | XVI ^в | XVII ^в | XVIII ^в |
|--------------------|-----------------------|----------------------|------------------|-------------------|--------------------|
| 1 ПАРАКЛИТ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 2 КРЮК | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 3 СТОПИЦА | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ |
| 4 ЗАПЯТАЯ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 5 ПАЛКА | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ |
| 6 СТАТЬЯ ПРОСТАЯ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ |
| 7 СТАТЬЯ МРАЧНАЯ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ |
| 8 СТАТЬЯ СВЕТАЯ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ |
| 9 КРЫЖ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 10 СТРЕЛА ПРОСТАЯ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 11 СТРЕЛА ГРОМНАЯ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 12 ДВА В ЧЕЛНУ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 13 ПЕРЕВОДКА | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 14 ГОЛУБЧИК ВОЗРЫЙ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |
| 15 ЧАШКА | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ |
| 16 ЗМИИЦА | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ |
| 17 ПАУК | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ |
| 18 ЧЕЛЮСТКА | Ⲛ Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ | Ⲛ Ⲛ Ⲛ | Ⲛ |

²¹ Литургия, или Обедня, — одна из главных служб православной церкви, совершаемая в предобеденное время. Во время литургии верующие исповедуются и причащаются хлебом и вином из священной чаши, символизирующей таинство Евхаристии — Благодарения за жертву, принесенную Иисусом Христом во имя спасения человечества.

В древних книгах встречаются условные графические формулы, комбинирующие несколько знаков. Например,  назывался "стрела с облачком", что вполне соответствовало внешнему виду "иероглифа". Названия эти стали своего рода средневековой профессиональной музыкальной лексикой. Однако, чтобы удержать в памяти все разнообразные попевки, мало было знать названия крюков. Поэтому в помощь начинающим распевщикам в Древней Руси создавались своеобразные азбуки — музыкальные пособия, отражающие весь круг церковных песнопений. Певческие азбуки занимали обычно несколько страничек рукописной книги. В них были даны перечень знаков и их начертания. Кроме того существовала самобытная традиция "памятогласия" — создания стихов или ритмизованной прозы для запоминания осмогласной последовательности попевок. Семинаристы, к примеру, сочиняли вполне шуточные стихи: "У нас в Москве, на Варварской горе, услыши ны, Господи", где каждое слово указывало на определенный глас. В одной из певческих азбук содержится иное подробное "памятогласие":

| | |
|----------|----------------------------------|
| 1-й глас | "Пошел чернец из монастыря". |
| 2-й глас | "Встретил его второй чернец". |
| 3-й глас | "Издальче ли, брате, грядеши?" |
| 4-й глас | "Из Константине града". |
| 5-й глас | "Сядем себе, брате, побеседуем". |
| 6-й глас | "Жива ли, брате, мати моя?" |
| 7-й глас | "Мати твоя умерла". |
| 8-й глас | "Увы мне, увы мне, мати моя". |

В знаменном пении использовался единый звукоряд²², который членился на согласия — "простое", "мрачное", "светлое" и "тресветлое". Согласия играли очень важную выразительную роль. Каждый знак мог быть использован в любом из согласий и звучать как "мрачно", так и "тресветло" в соответствии с возможностями человеческого голоса. В певческих азбуках содержатся многочисленные наставления по исполнению знаменных распевов, которые были понятны древнерусским певчим. Среди инструкций можно встретить, например, такую: "Крюк большой возгласить мало выше строки. Мрачный — мало просто выше возгласить. Стрелу светлую — подержав, подернути вверх дважды. Громосветлую — из низу подернути кверху. Голубчик малой — гаркнуть из гортани. Запятую изнизка взять".

Подобно гимнографам или иконописцам, музыканты всегда ориентировались на архетип. Как уже говорилось, в музыке это

²² Ладовая структура песнопений была строго организованной. В основе лежало чередование тонов и полутонов, которые в совокупности составляли звукоряд из 12 ступеней, или обиходный церковный лад.

была система подобнов — моделей церковных песнопений. Каждый жанр церковной музыки (стихира, кондак, тропарь и др.) имел свой набор подобнов — "моделей" музыки.

Возникает вопрос: не снижали ли музыкальные "ориентиры" и повторяющиеся музыкальные образы художественную ценность древнерусской музыки? Думается, что во все времена высокое искусство нуждается в охране от проникновения инородных элементов. В период же становления духовного менталитета русской культуры такая охранительная функция была просто необходима. К тому же канонические правила не сковывали проявление мастерства и творческой одаренности. Они лишь заставляли композитора (распевщика) глубже проникать в высокий смысл службы, создавать произведения внеличностного, масштабного характера. Как писал богослов Сергей Булгаков, "природа искусства есть творческая свобода, а не копирование, которое для него если и возможно, то также лишь в качестве проявления этой свободы"²³.

Жанры, сложившиеся в древнерусском певческом искусстве, имели греческие корни. Их специфика обусловлена природой знаменного пения — исключительно вокального, одноголосного.

Исполнение песнопений предполагало либо хоровую, либо сольную, либо антифонную (например, двумя хорами попеременно) интерпретацию. Это накладывало отпечаток на мелодическую выразительность песнопений. Именно мелодика, но не жанры, с течением времени подвергалась изменениям. Связь текста и музыки в певческой культуре была очень тесной. Сами же жанры определялись не музыкой и не текстом, а местом данного сочинения в общей канонизированной структуре церковной службы. Песнопения — псалмы, тропари, кондаки, стихиры, каноны — строго "привязаны" к службам, которые в свою очередь подчинялись кругу годовых церковных праздников.

Пожалуй, одно из центральных мест в древнерусском музыкальном искусстве занимал жанр псалма. Испокон веков эта часть Библии была известна на Руси, а само псалмопение восходит ко времени принятия православия.

Древние мелодии псалмов отличаются архаичными интонационными формулами, состоящими из нескольких соседних звуков. С течением столетий псалмопение стало более разнообразным. Одни псалмы обрели вид хоровой декламации, другие — мелодически развитой лирической песни. В древнерусском храме тексты одного псалма могли звучать в нескольких вариантах. Так, знаменитый 103 "предначинательный" псалом,

²³ Цит. по: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология/Сост., общая ред. и предисловие Н. К. Гаврюшина. М., 1993. С. 287.

повествующий о начале мироздания, существовал в знаменном, болгарском, греческом и других распевах. Заметим, что именно с этого псалма начинается в церкви Всенощное бдение²⁴. Вот строки из этого текста²⁵: "Благослави, душа моя, Господа! Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облечен славою и величием. Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер; Устрояешь над водами горние чертоги Твои, делаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра. Ты творишь ангелами Твоими духов, служителями Твоими — огонь пылающий... Буду петь Господу во всю жизнь мою, буду петь Богу моему, доколе есмь..."

Кроме псалмов на Руси были распространены стихиры и тропари, весьма сходные по своим музыкальным характеристикам. Во время церковной службы звучало семь основных видов стихир, входящих и в Литургию, и во Всенощное бдение. Не менее важен в отечественной гимнографии жанр канона, который отличался более развитой формой и представлял достаточно сложную музыкально-поэтическую композицию. В каждой из девяти "песней" канона были "вступление" — ирмос (от греч. связь) и несколько тропарей.

Не следует думать, что между различными жанрами не существовало связи. Наоборот, важнейшей особенностью древнерусского певческого искусства является его цикличность, то есть образование больших и малых циклов различных песнопений. Это было своего рода отражением эстетики церковных служб, подчиненных цикличности праздников годового круга.

Отметим также, что важную роль в развитии музыкальной гимнографии сыграли каждодневные песнопения, составившие суточный цикл — обиход, который является наиболее полной "энциклопедией" песнопений.

Строгая теоретическая система знаменного пения, вопреки течению времени, оставалась неизменной вплоть до середины XVII века. Певческое искусство, смысл которого выводился из высших представлений о духовности, стало неотъемлемой частью русской культуры, русского образа жизни. "Космологизм", надличностный характер, стремление выразить вселенские христианские идеалы характерны для знаменного пения в той же мере, что и для русской иконы. Высота помыслов, общезначимость чувств, христианский смысл и цель бытия — вот сфера образов певческого творчества русского храма. В нем музыка, со свойственной ей способностью выразить

²⁴ Всенощное бдение — богослужение, родившееся из ночных служб в канун христианских праздников. В современной практике оно перенесено на вечер и совершается под праздники и воскресные дни.

²⁵ Текст псалма дается в современном переводе.

внутренний мир человека, пыталась показать искру божественного, что таится в каждом из нас. Поэтому знаменный распев был чужд внешним эффектам, украшательству, излишней экзотичности. Творцы древнерусской гимнографии свято соблюдали идеалы соборности и высокие критерии творчества, откristаллизовавшиеся в веках.

"В час молитвенный, в церкви... псалмы согласными песнями возглашающе и людие на концы стихов отпевающе со гласом и пением, и... пением теи восхишаху" — с этими словами неизвестного древнерусского автора трудно не согласиться. Однако искусство звуков развивалось не только в церкви. О народном творчестве, о древних народных напевах, коими всегда славилась Русь, пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Песенный гений Руси

Устраивались игрища между селами,
и сходились на эти игрища, на пляски и
на всякие бесовские песни...

Повесть временных лет

Кто знает голоса русских народных
песен, тот признается, что есть в них
нечто, скорбь душевную означающее... В
них найдешь образование души нашего
народа.

А. Н. Радищев

Русская народная песня... Драгоценное наследие древности! Сколько мыслей, чувств, эмоций, духовного опыта народа вмещают ее незатейливые напевы! С песней рождались и умирали, сеяли хлеб и собирали урожай, играли свадьбы и уходили на войну. С веками откристаллизовались самые разные жанры фольклора — хороводные и протяжные, исторические и плачи-причитания... Впрочем, не будем забегать вперед и попытаемся неспешно разобраться в том огромном песенном богатстве, что оставили нам наши талантливые предки.

Народное музыкальное искусство родилось задолго до возникновения профессиональной музыки в русском православном храме. Вопрос же о соотношении столь разных музыкальных "голосов" нашей великой культуры далеко не прост. Дело в том, что христианская церковь (не только в России, но и на Западе) весьма негативно относилась к традиционным народным обрядам, песням, пляскам, считая их проявлением дьявольщины, греха, осквернением религиозного чувства. Эта оценка зафиксирована во многих летописных источниках, в канонических церковных постановлениях. Обратимся, например, к ответам киевского митрополита Иоанна II известному писателю начала XI века Якову Черноризцу. В них говорится о народной музыке, исполняемой во время "мирских пиров": "Тем лицам иерейского сана, которые ходят на мирские пиры и пьют, святые отцы повелевают соблюдать благообразие и принимать предложенное с благославлением; когда же войдут с игрой, плясками и музыкой, то надлежит, как повелевают отцы, встать [из-за стола], дабы не осквернить чувства тем, что могут увидеть и услышать, либо совсем отказаться от тех пиров или уходить в то время, когда будет большой соблазн"¹.

¹ Музыкальная эстетика России X—XVIII веков. С. 47.



Боевые сигнальные трубы.
Миниатюра Радзивилловской летописи.
Начало XV в.

Киевский митрополит не кривил душой, ибо церковь и в XI веке, и позднее призывала своих чад избегать "больших соблазнов", скрытых в народных песнях. В известном рассказе о печерском иноке Исаакии, включенном в Лаврентьевскую летопись (1074), читаем следующее: «Бесы же закричали и сказали: „Ты теперь наш, Исаакий“. И ввели его в келейку, и посадили, и начали садиться около него. И ими была на-

полнена келья и печерская улица. И сказал один из бесов, называвший себя Христом: „Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте в них, а этот Исаакий нам спляшет“. И они заиграли в сопели, в гусли и в бубны и начали насмехаться над ним и, измучив, оставили его живым и отошли, смеясь над ним»². И все же этот очевидный исторический факт неприятия церковью народной музыки требует некоторого уточнения и пояснения.

С точки зрения христианских идеалов далеко не все виды и жанры народного творчества были достойны осуждения. К примеру, музыка легендарного слагателя былин Баяна и других сказителей никогда не считалась "бесовским" искусством. Гусли же, на которых играли создатели былин, были символом прославления воинских подвигов русского народа. Не менее почитаемой была и труба. "Звенит слава по всей земле Русской, трубы трубят на Коломне, бубны бьют в Серпугове, стоят стези у Дона великого на бреже" — так сказано в известном памятнике древнерусской литературы "Задонщине".

Любопытные детали можно почерпнуть из азбуковников XVI — XVII веков, где подробно освещаются и даже отчасти систематизируются народные музыкальные инструменты: "Гудение — играение в гусли, или в домру, или в лиры, или подобная сим", "Пискание — играение в трубы и свирели", «Псалтырь — во евреех бе сосуд (древян) подобен воображенному на стране сеи аки домра. На нем же десять струн; простерты свыше и нарицаху сосуд той псалтырем. Еже есть песнопевец (по еллински — псалтирь, а по русски „песнопевец“)... ко игре бо в него припеваху песни. Давид же царь и

² Музыкальная эстетика России X—XVIII веков. С. 48

пророк состави последе книгу... и нарече имя ей псалтырь»³. Интересно, что в древности "органом" считали, вероятно, любой музыкальный инструмент. В одном из азбуковников есть следующее определение: "Органом писание наречет всяк состав гудебный. Яз суть трубы, свирель, рог, и тимпаны, и кимвалы"⁴.

Негативную реакцию мыслителей христианской церкви вызвала прежде всего совершенно определенная, особая область народного творчества, рожденная в недрах так называемой смеховой, или карнавальной культуры Древней Руси⁵. Народные гульбища с элементами театрального действия, истоки которых следует искать в древних языческих обрядах, принципиально отличались от официальных храмовых праздников. Сравнивать эти два мира невозможно, ибо смеховая культура всегда была как бы изнанкой действительности, перевернутой, абсурдной, "дурацкой жизнью", где все было "наоборот", все менялось местами — черное и белое, добро и зло, низ и верх, реальность и фантазия, даже жизнь и смерть. Как пишут современные исследователи, «древнерусский смех — это „раздевающий“, обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего... В древнерусском смехе большую роль играло выворачивание наизнанку одежды (вывороченные мехом наружу овчины), надетые задом наперед шапки. Особую роль в смеховых переодеваниях имели рогожа, мочала, солома, береста, лыко. Это были как бы „ложные материалы“ — антиматериалы, излюбленные ряжеными и скоморохами. Все это знаменовало изнаночный мир, которым жил древнерусский смех»⁶.

"Плотскость", "материальность", отчасти разнузданность народных забав, по мнению церкви, отвращали народ от веры. Ведь во время народных гульбищ "...глумясь играют в гусли и домры, в смыки, проводят время в песнях бесовских, любя всякое плотское мудрствование и наслаждение более духовного..."⁷.

Во всех старинных текстах, где речь идет о "бесовской музыке", неизменно фигурируют скоморохи — самые яркие и активные представители смехового мира Древней Руси, повсеместно гонимые за свое искусство, но неизменно любимые в народе. Летописец Нестор еще в XI веке назвал скоморохов с их трубами, песнями и "русальными" играми пособниками дьявола, от-

³ Серегина Н. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли). С. 62.

⁴ Там же.

⁵ Феномен карнавальной культуры впервые исследован в работах М. М. Бахтина. См., например, его монографию "Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса". М., 1956.

⁶ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понярко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 16.

⁷ Жмакин В. Митрополит Даниил. СПб., 1912. С. 557.

вращающими людей от церкви, "которые стоят" [пусты]. Позднее, в XIII веке другой летописец из Переяславля Суздальского сравнивает скомороший наряд с коротким платьем и узкими штанами, которые носят "латины" (то есть иностранцы "греховного" католического вероисповедания).

Скоморох — не обычный музыкант, он одновременно и актер, и плясун, и акробат, и средневековый "конферансье", развлекающий и потешающий зрителей. Скоморохи, подобно западноевропейским шпильманам и жонглерам, обычно объединялись в группы, порой доходившие до 50 — 60 человек, и бродили из города в город, участвуя в княжеских пирах, свадьбах, иных семейных праздниках. После взятия Киева ордынским войском, центром деятельности скоморохов становится Новгород. Здесь "игрецы" пользовались особой популярностью и хорошо зарабатывали. Поскольку создание скоморошин было профессией этих музыкантов, то скоморохов можно отнести к категории "полупрофессионалов" (письменной нотации эта музыка не имела).

Записи скоморошских песен относятся, конечно же, к более позднему времени. Однако искренняя любовь народа к "игрецам" позволяет думать, что многие потешные тексты дошли до нас из глубины веков в малоизмененном виде. Вот один из них:

Ерема пошел в город,
Фома-то на базар.
Ерема купил лошадь,
Фома-то соловка.
Ерема купил соху,
Фома-то борону.
Ерема запрягать,
Фома песню затягивать,
Еремина не тянет,
Фомина-то не везет...
"Ой ты, брат ли мой Фома,
Неудача нам была.
Ах, не лучше ли, Фома,
По озерам нам ходить,
Белу рыбину ловить?"
Ерема да Фома
Купили лодку безо дна.
Ерема утонул
И Фому потянул⁸.

Забавные похождения незадачливых братьев Фомы и Еремы — героев скоморошских песен и народных лубков — конечно же не нуждались в сложном музыкальном оформлении.

⁸ Цит. по: Финдейзин Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2. С. 167.

Кажется, что текст "впитал" громкий смех, лаконичную шутку, интонации прибауток и скороговорок, сопровождаемых "гусельным бряцанием".

Откуда происходит слово "скоморох"? По мнению дореволюционного историка музыки М. М. Иванова, это слово находится в тесной связи с общеевропейским понятием, означающим театральное действо, переодевание, ряжение в маску.

Арабское слово "maskhara" переводится как "смех", "глумление", "насмешка". Именно оно получило распространение в Западной Европе. В Древней же Руси оно было переименовано: "маскарас" — "скоморас", "скомрас" — "скоморох". Впрочем, возможно, что "скоморох" имеет вполне доморощенное значение и происходит от слова "морочить". Так или иначе, смысл один: скоморох — это весельчак, балагур, артист, "игрец".

О времени возникновения скоморошества нет точных сведений. Вероятно, самым древним свидетельством о скоморохах является упоминание в летописи "Повесть временных лет" монаха Нестора, составленной в XI веке. В старинных манускриптах скоморохи обычно награждаются титулом "веселый", "веселые гуляющие люди". Позднее ни один труд по истории русской музыки не обошел "веселое" явление скоморошества на Руси. Однако есть только одна научная работа, в которой собраны подробные исторические сведения о русских "игрецах". Это труд А. С. Фаминцына "Скоморохи на Руси", изданный в Петербурге в 1889 году. В нем, в частности, автор пишет: "Народное предание не делает строгого различия между певцом-гусельником, поющим серьезные героические песни или былины, и певцом потешником и плясуном, забавляющим толпу площадными песнями, шутками и выходками"⁹. Не случайно в одной из былин о Соловье Будимировиче, славном киевском богатыре, есть следующие строки:

Во гусельшки играет во яровчатые,
Струнку к струнке натягивает,
Наигрыш по голосу налаживает,
По звончатым струночкам поваживает,



Игрища славян-вятичей.
Миниатюра Радзивилловской летописи.
Начало XV в.

⁹ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 27.

Игры-сыгрыши ведет от Царя-града,
А другие ведет от Ерусолима,
А все малые припевки с за-синя моря,
С за-синя моря Веденецкого,
С за того лукоморья зеленого, —
Звеселяет родитель-матушку,
Молодую Ульяну Васильевну,
Спотешает дружину хоробрую...

Из былины следует, что наряду со скоморошьям искусством в Древней Руси было распространено пение слав, в которых "спотешали" во время застолий семью князя и его "дружину хоробрую" историями серьезными и поучительными.

Какими же инструментами пользовались скоморохи и слагатели слав? Сегодня об этом известно не так уж много. Более всего в древности любили инструмент "со звончатыми струнами" — гусли. Исследователи не могут точно сказать, что это был за инструмент. Скорее всего, гусли — собирательное понятие для струнных инструментов треугольной, шлемовидной, крыловидной, овальной формы. При игре гусли подвешивали на шею или клали на колени. Исполнитель-сказитель щипком извлекал звук, достаточно сильный и приятный.

Широкое распространение получил другой струнно-смычковый инструмент — гудок, изображенный на одной из фресок западной стены Софийского собора в Киеве. Это был трехструнный инструмент с корпусом чуть большим, чем у скрипки. Звук извлекался коротким лукообразным смычком. Гудок держали на коленях в вертикальном положении, поэтому все три струны звучали одновременно. К XIX веку гудок почти совсем исчез из обихода, сохранились лишь отдельные его детали, найденные при археологических раскопках.

Из духовых инструментов популярны были разные трубы, дудки, жалейки, рожки, сопели. Впрочем, здесь тоже много неясного. Так, трубами могли называться и собственно трубы, и туры рога, употребление которых в музыке уходит в далекую древность.

Из ударных инструментов распространены были ложки, колотушки. Изображения древнерусских художников сохранили облик инструмента, похожего на бубен. В раскопках же встречаются погремушки, трещотки, колокольчики и др. Так что скоморохи и сказители имели достаточно большой выбор инструментария для своего искусства. Впрочем, инструментальная музыка звучала и самостоятельно, без пения, а также служила сопровождением народным хороводам и пляскам.

Что же касается судьбы развеселых "игрецов" — скоморохов, то она была печальной. Со временем игра на музыкальных ин-

струментах и веселое светское гульбище стали предметом резкого осуждения официальных общественных и церковных кругов. Так, один из самых известных и образованных людей России XVI века Максим Грек активно препятствовал развитию скоморошества. В своем "Слове против скоморохов" он писал: "...Отвергнув спасительный апостольский завет, окаянные скоморохи, из-за большой небрежности и лености духовных пастырей, были научены самими богоборными бесами сатанинскому замыслу, по которому человекоубийцы бесы добывают им в изобилии яства и одежду, а веселящимся по поводу бесовских игрищ приготавливают погибель души и вечную муку. Ибо они, окаянные, найдя медведя, дикого зверя, и за долгое время и с бесовской помощью научив его стоя плясать при звуках сурны, и трубы, и тимпана и при хлопанье в ладоши, обходят разные земли и села, играя у дверей безумных любителей игрищ со всякими выкриками, заставляя сурной, и тимпанами, и трубой, и сатанинскими песнями зверя плясать. Тогда именно благоговейный и богобоязненный человек видит сокровенно не только самого сатану, пляшущего, и играющего со зверем, и веселящегося гибели прельщающихся верных"¹⁰.

В 1551 году на Стоглавом соборе царь Иван Грозный сделал заявление об "органниках и глумотворцах", которые царят на некоторых непотребных народных праздниках. В результате Собор в специальной главе своих постановлений "Об игрищах елинского беснования" велел православным христианам забыть о древних потехах и на игрища более не сходиться.

К тому же характер скоморошей жизни к XVI веку становился все более буйным, порой, очевидно, разбойным. Многие монастыри боялись пускать бродячий скомороший люд на ночлег, а в приговорной грамоте Троице-Сергиевой лавры скоморохи приравнивались к бабкам-ворожеям и волхвам (магам), которых следовало "выбити из волости вон".

В XVIII веке царь Алексей Михайлович, прозванный "Тишайшим", поставил точку в истории русского скоморошества, причем средства для борьбы с ними были использованы явно не дипломатические. Так, например, известно, что после избиения и изгнания скоморохов из Москвы несколько дней плыли по Москве-реке инструменты: гусли, бубны, сопели — последние жертвы разгромленного средневекового смехового искусства...

Основная причина столь враждебного отношения церкви к народному творчеству коренится в его тесной связи с языческими первоисточниками. В глубокой дохристианской древности песни и пляски были составной частью языческих обрядов. От-

¹⁰ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков. С. 52.

вергая язычество, церковь отвергала и ту музыку — вокальную, вокально-инструментальную, — что родилась в его недрах.

Однако, несмотря на официальные установки, фольклор продолжал жить. Искоренить его в те далекие времена было невозможно хотя бы потому, что у русского народа не существовало иных форм светского музицирования. В отличие от Западной Европы, где в быту развивались разнообразные виды светской музыки письменной традиции, в древнерусской культуре светского музыкального искусства вообще не было. Иначе говоря, Русь имела не три сферы музыкального самовыражения — (церковная музыка — светская музыка — фольклор), а только две (храмовое певческое искусство и фольклор). Поэтому светская народная музыка бытовала и среди низших слоев населения — простых крестьян-земледельцев, и в аристократических княжеских кругах.

Народная песня играла в общественной жизни Древней Руси гораздо большую роль, нежели в более поздние эпохи. Ко времени рождения русского знаменного распева фольклор имел многовековые традиции, сложившуюся цельную и законченную систему жанров и средств музыкальной выразительности. Народная музыка прочно вошла в быт людей, отражая самые разнообразные грани социальной, семейной, личной жизни. Исследователи полагают, что в догосударственный период (то есть до того, как сложилась Киевская Русь) восточные славяне имели достаточно развитые обрядовые песни, календарный и семейно-бытовой фольклор, прекрасный героический эпос, инструментальную музыку.

С принятием православия языческие верования постепенно теряют свою силу и магическое значение. Смысл обрядов, породивших тот или иной вид народной музыки, постепенно забывался и отмирал. Однако внешние формы древних языческих праздников оказались необычайно живучи. Иначе говоря, обряд и обрядовая музыка продолжали жить как бы вне тесной связи с породившим их язычеством.

Здесь необходимо пояснить, что православная церковь, борясь с языческим многобожием, отнюдь не зачеркнула всех дохристианских ценностей. Ведь многие православные вероучители, например Василий Великий, считали, что в языческих верованиях есть "предчувствие Евангелия" и свет Откровения был дарован всем людям, в том числе язычникам. Поэтому наиболее глубокие христианские мыслители рассматривают религиозные идеи античности, учения древних философов Азии, древние верования разных языческих народов как исторические этапы великого пути человечества к Богу.

В свете сказанного становится понятным, почему русская православная церковь не отринула традиционные народные праздники, приуроченные к циклам умирания и рождения природы, но лишь придала им новый духовный смысл. Образы языческих богов, с которыми в древних верованиях связывались властвующие на земле силы природы, слились с представлениями о христианских святых: Перун-громовержец стал рассматриваться как Илья-пророк, Волос, бог домашних животных, превратился в святого Власия... Многие старинные народные праздники и игры, а также даты календаря постепенно сблизились с христианскими традициями. Например, языческий праздник Ивана Купалы переосмыслился в день рождения Иоанна Предтечи — персонажа Евангелия и великого христианского святого.

Завершая краткий разговор об отношении русской церкви к древним обрядам и песням, зададимся вопросом: сблизились ли с веками народное песнетворчество и храмовая профессиональная музыка? Ответ на этот вопрос всегда был сложным и ответственным для науки. Ведь фольклор и церковное пение не похожи друг на друга не только стилем или жанрами. Это два самостоятельных пласта нашей культуры, состоявшихся на основе разных мировоззренческих установок, традиций, наконец, вкусов. И все же соприкосновение двух отечественных "музык" очевидно. Так, можно отметить влияние интонаций русских народных песен на становление национальных особенностей знаменного распева. Крупнейший знаток старинной русской музыки С. В. Смоленский считал, что древнерусское пение есть одно из глубочайших произведений народного творчества. Остается добавить: сближали фольклор и церковное пение отсутствие авторского начала, коллективность творчества, множественность вариантов одной и той же мелодии.

А теперь обратимся к конкретным жанрам народной музыки Руси, и сегодня поражающей нас самобытностью и той особой "сложной простотой", что всегда является показателем высокой ценности художественного произведения.

В числе самых древних свидетельств музыкальной одаренности русского народа — календарно-обрядовые песни. Их исполнение было связано с обрядами, которые в свою очередь подчинялись земледельческому календарю. Эти песни рождались в процессе труда простых крестьян на земле и отражали самые различные этапы сельскохозяйственных работ — посев, жатву, сбор плодов и др.

Содержание календарных земледельческих песен воистину неисчерпаемо. В них получили воплощение верования и суеверия наших предков, их представления о круговороте природы, ее рождении и умирании, о погоде, об устройстве Вселенной, в

частности — типичные для древности взгляды о движении Земли вокруг Солнца. Песни входили в зимние, весенние, летние обряды и соответствовали поворотным моментам жизни Земли, смене времен года. Совершая обряд, люди верили, что их заклинания: услышат могучие силы Солнца, Воды, Матери-Земли, от которых зависит будущий урожай, приплод скота и, в конечном счете, сама жизнь рода человеческого.

Цикл зимних календарных обрядов и соответствующих им песен начинался на Святки (25 декабря — 6 января¹¹). Самый короткий день года — 25 декабря с незапамятных времен считался "поворотом солнца на лето". После принятия христианства в этот день зимнего солнцестояния стало отмечаться Рождество Иисуса Христа.

Святки продолжались вплоть до Крещения (Богоявления), и они были самым любимым и веселым временем народных гуляний. Накануне Рождества, в Сочельник, было принято ритуальное застолье, когда на ужин подавалось 12 блюд (по числу месяцев года и по количеству учеников Христа — апостолов). На Святках устраивались веселые посиделки, колядование, гадание, — и все это под дружное пение самых разнообразных песен.

Пожалуй, более всего русская молодежь любила обряд колядования, когда можно было "рядиться" в необычные карнавальные одеяния и ходить с плясками по дворам, собирая подарки. Колядование возникло в связи с чествованием языческого бога Коляды. Кто такой Коляда, со временем забыли, однако веселое хождение ряженных по соседям в праздничную ночь накануне Рождества осталось в народных традициях и по сей день.

Коляда-маледа!
Пошто пришла
Накануне Рождества?
"Косы просить"...

Или:

Коляда, коляда!
А бывает коляда
Накануне Рождества!
Коляда пришла,
Рождество принесла.

Так пела веселящаяся молодежь. Эти песни назывались колядками. Их смысл — в пожеланиях хозяину дома и его семье счастья, благополучия, здоровья. Часто хозяина дома сравнивают с красным солнцем, хозяйку же — со светлым месяцем. Если

¹¹ По старому стилю.

хозяева дома хорошо награждали колядующих, то считалось, что семье гарантированы богатый урожай и сытая жизнь. Если же домочадцы скупились, им пели шуточные угрозы: "Кто не даст пирога — мы корову за рога..."

Колядки в местностях Руси назывались по-разному: "авсеньками", "таусеньками", "щедровками", "виноградьями", в припевах же песен всегда были традиционные слова: "авсень", "таусень", "виноградье", "щедрый вечер".

Таусень месяц, месяц над рекой,
Таусень над Ивановой женой,
Таусень Иван хвалится,
Таусень расхвалиется.

Или:

Щедрик-ведрик, дайте вареник,
Грудку кашки, кильце ковбаски.
А в дому, в дому пан-хозяин
Сидит соби кинеч стола.

Замечательной старинной колядкой является песня "За рекою, за быстрою":

За рекою, за быстрою,
Ой колядка! ой колядка!
Леса стоят дремучие,
В тех лесах огни горят,
Огни горят великие,
Вокруг огней скамьи стоят,
Скамьи стоят дубовые,
На тех скамьях добры молодцы,
Добры молодцы, красны девицы
Пюют песни-колядушки.

Ой колядка! ой колядка!
В середине их старик сидит,
Он точит свой булатный нож.
Котел кипит горючий,
Возле котла козел стоит;
Хотят козла зарезати.

Ой колядка! ой колядка!
Ты, братец Иванушко,
Ты выди, ты выпригни:
Я рад бы выпрыгнуть,
Горюч камень
К котлу тянет,
Желты пески
Сердце высосали.

Ой колядка! ой колядка!¹²

¹² Цит. по: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2. С. 37.

В период Святков в каждой избе устраивались игрища, которые сопровождались разнообразными театральными сценками, ряжением в шкуры и маски животных. При этом водили хороводы и пели.

Хороводные песни — одни из самых древних. В деревнях водили хороводы на протяжении почти всего года — и на Святки, и на Масленицу, и после Пасхи. Пожалуй, самыми распространенными были хороводы-игры, когда одновременно с движением разыгрывался какой-то сюжет. При игре участники хоровода становились в круг, внутри которого один или несколько "артистов" исполняли незамысловатую пьесу в лицах. Распространены были хороводы-шествия, когда участники парами или группами, двигаясь мерным шагом, шли вокруг села. Впрочем, любое движение молодежи всегда легко переходит в пляску, что и происходило в плясовых хороводах, зажигательный и удалой характер которых русский народ определял словами "цепочка", "гребешок", "заплетение и расплетение плетня".

Первоначально хороводы входили в земледельческие обряды, но с течением столетий они обрели "независимость". Хотя отголоски образцов земледельческого труда сохраняются во многих хороводах:

А мы просо сеяли, сеяли!
Ой, Дид Ладо, сеяли, сеяли!
А мы просо вытопчем, вытопчем!
Ой, Дид Ладо, вытопчем, вытопчем!
А чем бы вам вытоптать, вытоптать?
Ой, Дид Ладо, вытоптать, вытоптать?
А мы коней выпустим, выпустим!
Ой, Дид Ладо, выпустим, выпустим!

Красота этого древнего напева всегда привлекала русских композиторов. Ее использовали, например, в своей музыке Н. А. Римский-Корсаков (оперы "Майская ночь", "Снегурочка"), П. И. Чайковский (музыка к сказке А. Н. Островского "Снегурочка").

Разудалые русские плясовые песни ныне известны всему миру. В древности существовали мужские пляски, которые олицетворяли молодецкую статью, силу, сноровку. Были и женские пляски, когда танцующие то шли мелкими шагами, плыли "лебедушкой", то быстро подпрыгивали на месте, издавая громкую и четкую "дробь". В наше время остаются популярными плясовые напевы "Ах вы, сени мои, сени", "Камаринская", "Барыня", "У меня ль во садочке", хотя мастеров народного танца, исключая профессионалов сцены, остается все меньше. Раньше же в каждой деревне были свои искусные танцоры, слава о которых шла по всей округе. Они были не только исполнителями, но и блестящими актерами, импровизирующими слож-

ные хореографические композиции на основе принятых в народном танце движений.

Но вернемся к земледельческим обрядовым песням. В канун Рождества и Крещения хороводы и пляски сменялись пением так называемых подблюдных песен. Это означало, что наступала пора святочных гаданий, таинственных, полных ожидания чудес. Гадания были разными, забавными и серьезными одновременно.

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.

Так описал обряд гаданий замечательный поэт пушкинской эпохи В. А. Жуковский. Действительно, чаще всего гадали на воде, которую наливали в чашу, затем опускали туда мелкие вещи, накрывали платком и... затягивали подблюдную песню, слова которой как бы предсказывали судьбу. Одной из наиболее старых подблюдных песен является знаменитая "Хлебная Слава", не раз привлекавшая внимание русских композиторов:

А мы эту песню хлебу поем, Слава!
Хлебу поем да хлебу честь воздаем, Слава!

В святочные вечера в деревнях особенно часто устраивались посиделки (поседки, посиденки, супрядки, беседы, вечерки, вечеринки). В них принимали участие юноши и девушки, достигшие брачного возраста, то есть 14 — 16 лет. На посиделках пели песни, водили хороводы, плясали. Нередко ради потехи рядились в шкуры животных и устраивали спектакли, высмеивающие ленивых, нерадивых, скупых или слишком робких людей. Порой устраивали веселые игры "в жмурки", "в женихи", "в золото". Здесь же выбирали невест, поэтому на посиделках нередкими гостями были люди старших поколений — ведь в те далекие времена главным разрешением на брак считалось благословение родителей.

С незапамятных времен возникли на Руси обряды Масленицы — проводов зимы. В христианском календаре Масленица

совпадала с последней неделей перед Великим Постом. Ее называют "мясопустной", так как в эти дни церковный устав предписывает готовиться к постному периоду и воздерживаться в еде от мяса.

Мясопустная седмица служила людям напоминанием о Страшном суде — о нем шел разговор на церковных службах. Это не случайно. Ведь до принятия христианства Масленица сопровождалась не только безобидными гуляньями, но и человеческими жертвоприношениями, которые по языческим верованиям должны были ускорить приход весны. Поэтому в храмах Руси накануне Великого Поста вновь призывают к покаянию и смирению, осуждая дух язычества и жестокости. Обычаи же древней Масленицы были переосмыслены в так называемое "заговенье", то есть в последнюю праздничную трапезу накануне Великого Поста.

В период Масленицы в жизни людей царил дух праздника, развлечений, бесшабашной удалости. В соответствии с древними взглядами, крестьяне славили солнце, весну, наступление тепла. Они верили, что своими песнями помогают солнцу "продвинуться по кругу", приблизить приход весенних дней. Каждый день Масленицы имел свое название и ритуальное значение: понедельник — "встреча Масленицы", вторник — "заигрыши", среда — "лакомства", четверг — "разгул, широкая Масленица", пятница — "тещины блины", суббота — "золовкины посиделки", воскресенье — "проводы Масленицы". В последний день праздника люди просили друг у друга прощения, и по христианскому обычаю само воскресенье называлось "прощеным".

Веселье на Масленицу было повсеместным. Люди катались на тройках и на саних с ледяных гор, играли во взятие снежных городков, устраивали кулачные бои. Красочная беззаботная Масленица была символом достатка, радости, сытой жизни. Поэтому всю неделю люди ходили друг к другу в гости, ели блины, пироги, яйца.

Масленичные песни были то светлыми, радужными, то грустными, словно сожалеющими о том, что прекрасный праздник так быстро пролетел:

А мы Масленицу дождаем,
Дождаем, душе, дождаем.

В день "проводов" соломенное чучело Масленицы вывозили за деревню и под радостные крики и веселое пение сжигали. Так отмечали конец зимы.

Память культуры глубока. Древнерусский обряд Масленицы позднее стал образом веселящейся Руси в литературе, музыке и

живописи. "Масленица-мокрохвостка, уезжай домой со двора", — поет хор крестьян в веселой сцене проводов Масленицы из оперы Н. А. Римского-Корсакова "Снегурочка". Разудалый лик масленичных гуляний глядит на нас и с красочных полотен Б. М. Кустодиева...

Весну-Красну в старину завлекали песнями-веснянками. Сами же весенние обряды начинались со дня весеннего равноденствия — 22 марта, когда земля освобождалась от снега. В древности люди верили, что весну приносят птицы, которые из дальних краев прилетают с наступлением тепла. Поэтому многие ритуалы были связаны с образами птиц: их пекли из теста, лепили из глины и соломы, поднимали к небу и одновременно исполняли веснянки, закликая солнце.

В обрядах праздников Троицы и Семика удивительно органично переплелись древние и христианские образы. Семик — седьмой четверг после первого весеннего полнолуния (то есть после Пасхи) считался праздником земли, плодородия, продолжения рода человеческого. Раньше семицкую неделю называли "русальной" и символом его была молодая березка. В "русальную" неделю ходили на могилы, поминали предков. Не случайно и поныне в субботу перед Троицей поминают родителей ("родительская суббота"). Оканчивалась семицкая неделя днем Святой Троицы (Пятидесятницы). В этот день (пятидесятый со дня Вознесения Христа) праздновали великое событие в истории христианства — сошествие Святого Духа на апостолов.

Дохристианские семицкие обряды исполнялись под украшенными березками и сопровождались пением ритуальных песен:

А и густо, густо
На березе листье,
Ой ли, ой люли,
На березе листье.

Девушки плели венки и бросали их в воду, гадали, водили хороводы. Семицкие песни воспевали природу, будущий урожай, счастье и любовь.

В летний период года главные обряды были связаны с днем Ивана Купалы. Купало — название древнего языческого божества Ярилы-солнца, рождение которого праздновалось в последний день летнего солнцестояния — 24 июня. В христианские времена к названию было присоединено имя Иоанна Предтечи, сам же праздник в народе стал называться "Ивановым днем".

Сегодня Купалка, завтра Иван,
Сегодня Купалка, завтра Иван,
Завтра Иван.

Люди считали, что на Иванов день наступает буйное цветение всей растительности, ночью же раз в году распускается папоротник. И летит-буйствует над землей в это время великая нечистая сила, властвуют колдуны и ворожеи, оборотни и домовые, лешие и русалки. Они грозятся извести род человеческий, и единственным спасением от дьявольских наваждений является... огонь. И жгли в купальскую ночь по всей Руси ритуальные костры, прыгали через них, купались в реках и озерах, рисовали на своих домах и воротах кресты. Поэтому купальские песни таинственно-мистичны и отличаются от других обрядовых мелодий несколько мрачным характером, строгостью, торжественностью.

Заботясь о своем урожае, о здоровье скота, люди в период покоса и жатвы также совершали особые обряды и пели песни — жатвенные, сенокосные. В них воспевались поле и благодатная мать-земля, порицалась лень и отражался весь тяжелый крестьянский труд. Обрядовые песни Древней Руси не существовали как самостоятельный вид искусства, они были компонентом праздника или действия, включающего элементы театральности, танца, хоровода, шествия. Чаще всего эти песни исполнялись хором.

К сожалению, музыка календарных земледельческих песен дошла до нас в записях XVIII века. Поэтому о ней могут быть высказаны лишь гипотетические предположения. И хотя традиции обряда были сильны, все же мы не можем быть до конца уверены в правильности дошедших до нас записей музыки, передающейся из уст в уста из поколения в поколение.

Современной фольклористикой установлено, что напевы обрядовых песен сохраняли на протяжении веков некие устойчивые мелодические формулы, что было связано с приверженностью к традициям. "Неписанные законы села" (выражение Б. Бартока) предписывали бережно относиться к словам и музыке тех или иных песен. Из этого следует, что "напевы традиционных крестьянских песен, а в первую очередь тех, которые принадлежат к обрядовым или трудовым и исполняются коллективно, представляют надежный материал для исследования далекого прошлого музыкальной культуры человечества"¹³.

Подтверждением древности напева для исследователей служит, как правило, устойчивость той или иной мелодии, ее повторяемость у народа, живущего в разных областях России. В основе календарной древней песни обычно лежит краткая попевка призывного, яркого характера, которая многократно по-

¹³ Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971. С. 14.

вторяется с изменениями или без них. Ритм таких песен очень разнообразен и тесно связан с особенностями текста¹⁴.

Некоторые ученые склоняются к мысли, что за определенными видами обрядовых песен закреплялся набор мелодических формул. Так, в древнейших веснянках преобладает попевка *ля — до — ре*. В календарных песнях летнего периода (троицких, купальских) можно найти "летний звукоряд": *соль — до — ре — ми*.

Сегодня уже нет сомнений в том, что именно обрядовые песни — заклички, колядки, веснянки, масленичные, жнивные — содержат в себе много архаических элементов, связанных с истоками национальной музыкальной речи. Не случайно именно обрядовый фольклор стал предметом пристального внимания русских музыкантов в период расцвета русской композиторской школы XIX века.

Рождение, вступление в брак, смерть — естественные этапы жизни любого человека. В Древней Руси эти события породили огромную и прекрасную по своим художественным достоинствам область музыкального фольклора — семейно-бытовые песни. Они не знали географических или социальных барьеров и были любимы во всех слоях российского населения, в деревнях и городах.

В уже цитируемом документе — канонических ответах киевского митрополита Иоанна II на вопросы писателя Якова Черноризца читаем следующее: "Как ты уже сказал, у простых людей не бывает благословения и венчания, а венчаются только бояре и князья; простые же люди сочетаются с женами как с наложницами — с плясками, музыкой и хлопанием в ладоши, и таких мы вразумляем и говорим: простые законы для простецов и невежды так и совершают брак, тем, кто помимо божественной церкви и благословения делают свадьбу, совершают то, что называется скрытым браком, и таким давать епитимью как блудникам". Кстати, в Древней Руси браки по языческому обычаю были распространены не только у "простых людей", но и в аристократической среде. С течением времени церковь уже не противилась сочетанию строгого церковного венчания с последующим бурным свадебным пиром.

Итак, русская свадьба. Ее обряд складывался веками и был, пожалуй, одним из самых древних. Свадьбы на Руси игрались в определенное время года, свободное от неотложных крестьянских дел. Обычно после осеннего сбора урожая, перед Рождеством, на Масленицу, на Красную горку (через неделю после Пасхи).

¹⁴ Напевы календарных песен не содержат широких интервалов, избегают полутонов. Движение укладывается в интервал квинты или квинты.

Обрядовые действия русской свадьбы были необычны. Это своеобразный спектакль, в котором нет зрителей, все — участники, у каждого своя роль. Начинался обряд сватовством в доме невесты. Здесь главную роль исполняли сваты, в шутливой, иносказательной форме расхваливающие достоинства жениха, его трудолюбие и богатство. Во время сватовства ели, пили, пели застольные песни.

После смотрин и сговора (когда били по рукам, договорившись о размере приданного и расходах на свадьбу) был девичник — самая лирическая часть свадебного обряда. На девичнике невеста плакала и прощалась с родными и подругами. Здесь звучало много душевных песен, сменявшихся шутивными корильными (подруги укоряли невесту, что их покидает) и неспешными величальными:

У нас Анна хороша!
А ну в кого она хороша?
А ну в кого она пригожа?
А в батюшку хороша,
А в матушку пригожа!

В день свадьбы жених "выкупал" невесту, и молодые ехали в церковь венчаться. Затем следовал многодневный щедрый свадебный пир, наполненный песнями, танцами, хороводами, играми. Мелодии сменяли одна другую, но строго в соответствии с неписаными правилами обряда, то есть всегда к месту. Песни были разные, и все же среди них выделяется особый по выразительности жанр народного творчества — свадебный плач-причитание. Причитала обычно невеста, причем в ходе всей свадебной игры до самого венчания. Девушка плакала о своей ушедшей безвозвратно жизни в доме родителей, прощалась с отцом-матерью, с милыми подругами, с беззаботным временем. Ведь впереди у нее была неизвестная жизнь в чужом доме и, как правило, тяжкий труд:

Родимая моя матушка!
Благослови меня на путь, на дороженьку
И долюшкой, и счастьицем,
Еще добрым здоровьицем.

Впрочем, причитали на Руси не только невесты. В одной из древнерусских былин говорится о "диве дивном" — плаче девицы на городской стене:

А по той стены по городовый
Ходит-то девица душа красная,
А на руках носит книгу Леванидову,
А не столько читает, да вдвой плаче,

Говорит-то ведь турица родна матушка:
"Ай-же вы, туры да малы детушки!
А й, не девица плачет, да стена плаче,
А й стена-та плаче городовая,
А она ведает незгодушку над Киевом,
А й она ведает незгодушку великую"¹⁵.

Эти строки являют собой еще один вид плачей-причитаний. Ведь они были самыми разными, не только свадебными, но и похоронными, позднее рекрутскими. Называли их на Руси тоже по-разному: "причет", "плач", "воплъ", "голошение".

Очень древними были плачи по умершим. В похоронной обрядности дохристианской поры отразились взгляды на загробную жизнь как на продолжение той же жизни в ином мире. Поэтому умершего старались обеспечить всем необходимым, например, воинов хоронили с оружием. Правда, покидать эту землю никто не торопился. Люди верили, что, оплакивая умерших, они отодвигают момент собственной кончины. Тексты похоронных оплакиваний близких очень выразительны:

Сударыня ж моя матушка!
Да что ты скоро сдумала, сгадала?
На кого ж ты нас, грешных, горьких, спокинула?

Эмоциональная сторона песен-плачей была предельно насыщенной, порой — экстатичной. Плачи отличались высокой художественной красотой и носили характер напевного речитатива. Сначала быстрым говором произносилась основная часть текста почти на одной звуковой высоте. В конце же фразы следовало горестное "падение" мелодии вниз на терцию или кварту. Создавалось впечатление, что плач передает то тоскливую, то взволнованную речь, перемежающуюся с рыданиями... "Голошение" можно считать самой древней формой сольной женской лирики. В основе "голошения" обычно лежит краткая попевка, которая повторялась и варьировалась на протяжении всего рассказа об умершем.

Плачи отличались отстоявшимися в веках приемами не только музыкальной, но и поэтической выразительности. В них наряду с горестной лирикой всегда присутствовал элемент повествовательности, рассказа о жизни покойника и его семье.

В летописях сохранились сведения о своеобразных "воинских" плачах. Их исполнение уже не могло быть женским. "Воинские" плачи звучали в мужском хоровом либо сольном исполнении. В таких песнях обычно подчеркивались государственные и ратные заслуги умершего.

¹⁵ Цит. по: Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. М., 1977. С. 42.

Плачи были особым, самостоятельным видом народного творчества, обладающего высокоразвитой системой средств выразительности. Об этом свидетельствует такой совершенный в поэтическом отношении памятник, как плач Ярославны из "Слова о полку Игореве":

Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, приговаривая:
"Светлое и трижды светлое солнце!
Для всех ты тепло и прекрасно.
Зачем, господин, простерло ты горячие свои лучи
На воинов моего милого?
В поле безводном жаждою им луки согнуло?
Горем им колчаны заткнуло?"

(перевод Д. С. Лихачева)

Пелось или не пелось "Слово о полку Игореве"? Этот вопрос отнюдь не риторический. Ведь "Слово" всегда рассматривалось как бесценный источник знаний о древнерусской музыке. Многие исследователи безоговорочно подчеркивали его музыкально-поэтическую природу. Так, Л. В. Кулаковский считает великий памятник древнерусской литературы крупной вокально-поэтической формой¹⁶. Другие ученые изучали песенность "Слова", его сходство с русскими былинами, исполняемыми под аккомпанемент музыкальных инструментов, обычно гуслей.

Сегодня реконструировать "музыкальный ряд" этого сочинения невозможно, поэтому спор о том, существовала ли музыка "Слова", является в известной степени неразрешимым. Однако очевидно: "Слово" показывает удивительную взаимозависимость средств художественной выразительности разных видов древнерусского искусства. Влияние музыкальных жанров и музыкальных ритмов на поэтику "Слова" вряд ли следует оспаривать.

Высокие достоинства этого сочинения во многом обязаны талантливому умению безымянного автора использовать приемы, рожденные в недрах фольклора. Влияние устного народного творчества проявляется прежде всего в обращении к двум жанрам — песенным прославлениям и уже упомянутым плачам.

Кроме плача Ярославны в "Слове" есть и иные. Например, плач матери Ростислава, плач жен русских воинов, погибших в походе. Плачи чрезвычайно близки песенной лирике. Можно предполагать, что в недрах этого фольклорного жанра зародилась позднее русская протяжная песня.

Среди замечательных, вдохновенных образов "Слова" выделяются строки, посвященные певцу Баяну (Бояну):

¹⁶ Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977. С. 22.

Боян же вещей, коли хотел кому песнь творить,
растекался мыслию по древу,
серым волком по-земи,
сизым орлом в подоблачьи:
помнил он, молвят, прежних времен усобицы.
Тогда пускал он десять соколов на стадо лебедей;
которую сокол настигал,
та первая песнь запевала
старому Ярославу, храброму Мстиславу,
что зарезал Редю пред полками касожскими,
удалому Роману Святославичу.
Боян же, братья, не десять соколов пускал в стадо лебединое,
но свои вещие персты возлагал на живые струны,
и сами князьям они славу рокотали

(перевод В. И. Стеллецкого).

Баян — великий древнерусский сказитель, лицо вполне реальное, историческое. Не случайно автор "Слова" называет себя внуком Баяновым. Этот легендарный певец был родоначальником древнерусской певческой школы и заложил основы героического эпоса.

С особой силой воплотился музыкально-поэтический гений русского народа в жанре былины. Былина (или старина) повествует о том, что "было": о важнейших моментах государственной жизни, об исторических событиях, о героях-богатырях. Правда, историческая действительность в былинах всегда преломлялась как бы сквозь призму поэзии. К тому же в былине весьма сильны были элементы сказок, преданий, фантастики. Например, образ врага-захватчика мог предстать страшным Змеем-Горынычем, богатырь Илья Муромец мог один победить целое войско, а Соловей-разбойник своим свистом разметать все вокруг.

В центре событий былины — главный герой, который попадает в самые необычные ситуации. Он борется с полчищами врагов, показывает чудеса храбрости и при этом являет пример высокой нравственности, отстаивая справедливость. Большинство героев былин живут в крупных центрах Руси — Киеве, Новгороде, Владимире. И жизнь этих городов откладывает отпечаток на содержание сказаний. Так, киевские богатыри Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич прославляются как защитники родины, как великие воины. Гусляр-новгородец Садко известен как торговый гость, мореходец, покоровший сердце Морской царевны.

Былина — синтетический, литературно-музыкальный жанр. Текст былины не произносился, а пелся. Впрочем, как и в других жанрах народного творчества, музыка и слово переплетались не навечно. Порой мелодия служила основой для исполнения разных текстов. В любой былине всегда была короткая и ясная

мелодическая основа — многократно повторяющийся напев. В ходе развития он мог видоизменяться и мелодически, и ритмически, однако смысл текста, ритмические контуры мелодии и характер движения сохранялись.

Многие былины описывают замечательную гусельную игру русских богатырей. Таков былинный сказ о Добрыне Никитиче:

... Стал Добрыня в чисто поле поезживать,
На почестен пир к Владимиру похаживать,
На пиру да во гусельшки поигрывать.
А и будет день во половине дня,
Княжецкий стол да во полу-столе,
За столом все пьяны-веселы,
Сам Владимир светел-радошен, —
Во столовую во гридню княжецкую
Входит тут Добрынюшка Никитич млад...
И споговорил Владимир стольно-киевский:
"Ай же ты, Добрынюшка Никитич млад!
А бери-ка ты гусельшки яровчаты,
Поподерни-ка во струнки золоченые,
По унылому сыграй нам, по умильному,
Во другой сыграй да по веселому".
Как берет Добрыня во белы руки
Те звончатые гусельшки яровчаты,
Поподернет да во струнки золоченые,
Заиграет стих еврейский по унылому,
По унылому да по умильному —
Во пиру все призадумались,
Призадумались да призаслушались.
Заиграл Добрыня по веселому,
Игрище завел от Ерусолима
Игрище другое от Царя-града,
Третье от стольна града Киева —
Во пиру привел всех на весельице.

Композиция былин многослойна. Начинаются они, как правило, с запева, не имеющего прямого отношения к повествованию, а лишь настраивающего слушателя на поэтический лад.

Высота ль, высота
Поднебесная,
Глубота, глубота,
Окиян-море.
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские.

Так пел, перебирая струны, неизвестный сказитель, собираясь поведать слушателям правдивую историю о Садко — торговом госте.

Конечно, с течением столетий Эпос начинает дополняться новыми темами и образами. Рождаются былины, повествующие о борьбе против ордынского ига, рассказывающие о новых пу-

тешественниках, о возникновении казачества на Днепре, Дону и Волге. Пелись былины по всей Руси, и были они столь же древними, как и обрядовые песни. Это не означает, что в музыкальном фольклоре не было иных, более поздних жанров.

Обратим внимание на известные строки из радищевского "Путешествия из Петербурга в Москву", вынесенные в эпиграф этой главы. Песня, которую поет ямщик, по мнению писателя, "скорбь душевную означает". Что это за жанр? Скорее всего, речь идет о замечательном явлении русской народной культуры — протяжной песне. Родилась протяжная песня в XV — XVI веках и первоначально исполнялась исключительно женщинами. В этих песнях речь обычно шла о любви, браке, неверности возлюбленных, тяжелой женской доле.

Постепенно протяжные песни обогатились новыми темами. Кроме привычной семейной и любовной лирики в них появились сюжеты, связанные с судьбой участников крестьянских восстаний, ямщицким и бурлацким трудом, солдатским ратным подвигом.

В отличие от обрядовых напевов, этот жанр не был ограничен какими-либо жизненными и практическими обстоятельствами. В любое время года певец мог свободно выражать свои чувства, мысли, переживания. По богатству образов, силе эмоций и красоте музыки протяжная песня не имеет равных.

Круг тем, влияющих на содержание лирических песен, необычайно широк. Семейный быт, замужество, любовь, ревность, смерть — все это становилось предметом музыкального осмысления. В тематике лирических песен не было открытий, многие "сюжеты" встречались и ранее в обрядовых жанрах. Однако в лирической песне сформировался новый, особый "музыкальный мир", словно передающий необъятные просторы Руси и глубину чувств русского человека.

Следует отметить исключительное мелодическое богатство лирического фольклора, яркость выражения эмоций. Мелодии лирических песен неповторимы, они отличаются большой протяженностью, широким дыханием, интонационной выразительностью. Не случайно в народе эти напевы называются "долгими".

Ой, да ты, калинушка,
Ты, малинушка!
Ой, да ты не стой, не стой
На горе крутой.

Своеобразие протяжных песен выражается в соотношении слова и звука. Текст в этих напевах не играет ведущей роли. Он является лишь первоначальной основой для дальнейшего сво-

бодного парения мелодического начала. Поэтому слова в песнях делятся на слоги, растянутые во времени и повторяющиеся по нескольку раз:

Лучина моя, лучинушка
Бере... березовая.
Что же ты, моя лучинушка,
Не вспыхиваешь?

Замечательный факт: именно с лирических протяжных песен начинается в народном творчестве цветение знаменитого русского многоголосия!

Перенесемся в более позднее время, в Санкт-Петербург XVIII века. Большая музыкальная знаменитость, итальянский композитор и педагог Джузеппе Сартти как-то в одном из российских домов услышал исполнение протяжной песни "Высоко сокол летает". Он спросил: "Кто же автор этого замечательного хора?". И был очень удивлен, когда услышал, что песня эта не имеет автора, ибо написана неизвестными простонародными сочинителями. Ответу этому ученый музыкант совершенно не поверил. Тогда хозяин дома пригласил гостя выйти на улицу, где простые мужики-гребцы без всяких нот хором пели сложную мелодию, варьируя ее на свой вкус и мастерски ведя сразу несколько партий. Сартти был изумлен и заявил, что ничего подобного ранее он в своей жизни не слышал.

Восхищение иностранного маэстро вполне объяснимо. Он не мог себе представить, как можно было петь столь сложные партии по слуху, не зная нот. А вместе с тем именно по слуху пела вся Русь сложнейшие многоголосные протяжные песни. Элементы полифонии¹⁷ можно обнаружить и в других, более ранних жанрах, однако в лирической песне хоровое народное многоголосие достигает своей вершины.

Многоголосие в протяжных песнях было разным. Достаточно часто встречался так называемый гетерофонный склад, при котором голоса не делились на ведущую и подчиненную мелодию. Каждый исполнитель пел партию, очень близкую другим голосам. Более сложные песни обладали подголосочной полифонией: один из голосов являлся главным, остальные — подголосками. Возможным вариантом исполнения протяжной песни была втора, то есть многоголосное пение, когда ведущий голос как бы поддерживался движением других мелодических линий.

Лирическая песня несет в себе оттенок импровизации¹⁸. Сложное плетение мелодии никогда не повторяется, ибо каждый

¹⁷ Полифония — вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух или более мелодий.

¹⁸ Импровизация (от лат. *improvisus*) — неожиданный. Вид музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения.

певец вносит в ее "прочтение" собственное творчество. И если обрядовые песни порой точно копировались исполнителями разных областей Руси и "переносились" из эпохи в эпоху, то лирические песни, как правило, отражали индивидуальность исполнителя и местные традиции.

С XV века рождение новых видов народного пения сочетается с переосмыслением старых. В их числе особый род народного эпоса — исторические песни. Многие из них посвящены великим событиям в истории нашего государства, например Куликовской битве. В отличие от былин, в исторических песнях нет места фантазии или вымыслу. Герои исторических песен реальны, как реальные и те события, о которых говорится в песнях. Наиболее ранний цикл исторических песен посвящен событиям периода царствования Ивана Грозного (о взятии Казани, о покорении Сибири Ермаком и др.).

Наивысшего расцвета историческая песня получает в XVII веке, когда происходит резкая смена культурных ориентиров и ломаются привычные средневековые нормы жизни. Записи же этих песен дошли до нас лишь в вариантах XVIII века. Поэтому многие напевы, существующие в устной традиции, следует считать безвозвратно утерянными.

И все же народная память донесла до нас многие прекрасные древние песни. А в XIX веке народное искусство стало той великой силой, что помогла русской музыке создать свою бесценную классику. "Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем", — сказал М. И. Глинка. Его слова — не дань моде, а откровенное признание достоинств русской народной музыки и гениальности ее многочисленных безвестных творцов.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

"Град, величеством сияющ"

Видь же и град величеством сияющ,
видь церкви цветущи,
видь христианство растуще,
видь град иконами святых освещаем...
и хвалами и божественными пении святыми
оглашаем...

Иларион. Слово о Законе и Благодати

Страной, которая "ведома и слышима во всех концах земли", назвал Киевскую Русь выдающийся древнерусский писатель, митрополит киевский Иларион. Действительно, на глазах у изумленной Европы непрочные, вечно воюющие друг с другом племена объединились на рубеже IX — X веков в единое государство с центром в Киеве — "матери городов русских". Точную дату рождения Киевской Руси ныне не установишь, хотя почти тысячу лет назад монах Киево-Печерского монастыря Нестор назвал этот знаменательный год — 852 (6360 от Сотворения мира). Он писал: "... когда начал царствовать Михаил, стала прозываться Русская земля. Узнали мы об этом потому, что при этом царе приходила Русь на Царьград, как пишется об этом в летописании греческом. Вот почему с этой поры начнем и числа положим"¹.

Сегодня очевидно, что государство образовалось в результате длительного процесса "собирания сил" восточных славянских народов. Высшей точкой этого исторического подъема и стала Киевская Русь.

В незапамятные времена Киев был местопребыванием русских князей. Здесь княжили Игорь Рюрикович, его вдова княгиня Ольга, одна из первых крещеных правителей Руси, ее потомки Святослав, Владимир, Ярослав Мудрый. Что мы знаем об эпохе их правления? Воображение рисует образы, почерпнутые из летописей, былин, народных песен. И конечно же, вспоминаются пушкинские строки:

Пирует с дружиною веший Олег
При звоне веселом стакана.
И кудри их белы, как утренний снег
Над славной главою кургана...

И далее:

¹ Повесть временных лет//Древнерусская литература/Сост. Е. Б. Рогачевская. М., 1993. С. 22.

Ковшы круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега;
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.

Походы, битвы, поминальные пиры, веселые княжеские застолья — все это было. Но было и иное: рост городов, строительство храмов, учреждение школ для детей, расцвет певческого искусства. Иноземные современники князя Владимира, крестителя Руси, описывали Киев как центр торговой и культурной жизни, дивились его быстрому развитию. В конце X века епископ Дитмар насчитал в Китаеве (Киеве) более 400 церквей и торговых. Бременский писатель XI века Адам назвал Киев спорящим по красоте с Константинополем. Вряд ли эти описания являются большим преувеличением. По данным нашей историографии, только за период правления Ярослава Мудрого (1015 — 1054) Киев вырос в три раза. В XI веке наступил подлинный расцвет древнерусской столицы. Были построены Софийский собор (1034), княжеский дворец, многочисленные храмы и монастыри. Красотой Киева был поражен даже хан Батый. Что, впрочем, не помешало ему разграбить святыни этого города в 1240 году.

Обращаясь к искусству Киевской Руси, начинаешь понимать, что сопричастность к жизни ушедших поколений — высокое чувство. Оно рождается как ответная реакция на открытие "вечных" общечеловеческих и национальных ценностей в прошлых культурах. Искусство Киевской Руси, отдаленное от нас многими столетиями, удивительно "современно". В нем воплотились глубокий духовный опыт народа и те представления о прекрасном, которые ценятся во все времена.

Попытаемся понять: в чем же видели творцы древнего Киева идеал красоты? Вопрос этот чрезвычайно важен не только потому, что в ту эпоху русский "голос" впервые зазвучал в многоголосии искусств средневековой Европы. Художественная культура Киевской Руси — это прежде всего начало, исток, основа отечественного искусства, это "детство" российских муз. Оно отмечено, казалось бы, парадоксальным сочетанием монументальности и лиричности, философичности и наивности. И есть в этом противоречивом союзе некая общая "доминанта", которая сближала искусства, стимулировала их развитие, определяла роль в общественной жизни. Речь идет об особой внутренней гармонии, которая родилась из идеалов единства Истины, Добра и Красоты.

Сама по себе идея нераздельности добра и красоты утвердилась еще с Античности. Один из гуманистов Возрождения, ха-

рактеризуя эстетику античного мира, писал: "Красота — как бы круг, середина которого добро. А так как не может быть круга без середины, то и не может быть красоты без добра..."².

В раннем русском профессиональном искусстве произошло единение добра и красоты на основе Истины — великого христианского вероучения. Свет православия дал жизнь новой киевской литературе, архитектуре, живописи, музыке, и сегодня поражающих нас непосредственностью и искренностью выражения высоких религиозных чувств.

Обратимся к литературе. В "Писании" недаром сказано: "В начале было Слово". Развитие словесности с первых шагов становления православного искусства определило круг образов, воплощенных в камне, красках, звуках. Рукописная книга была источником всех "мудростей" и всех художеств.

На Руси испокон веков любили и ценили книгу. Начало же письменного творчества было положено с принятием христианства. С помощью книг в эпоху Киевской Руси дрогнули сложившиеся многовековые языческие суеверия и представления о строении мироздания. Правда, потребовались немалые усилия Слова, чтобы внедрить в сознание потомков язычников христианские истины о Боге, любви к ближнему, истории, природе, бессмертии души.

На первых порах книги везли из Болгарии, Византии. Нужно было их переводить и переписывать, грамотных же писцов сначала явно не хватало. И все же постепенно количество переводной литературы возрастает. В Киеве складывается круг профессиональных писцов-переводчиков, старательно переписывающих, вернее, рисуящих буквы на пергаменте. Напомним, что книги писались так называемым уставом, когда каждая буква рисовалась отдельно от другой. Слитное же письмо родилось лишь в XV веке. Потребность в книгах была чрезвычайно велика, так как Киев был грамотным, читающим городом.

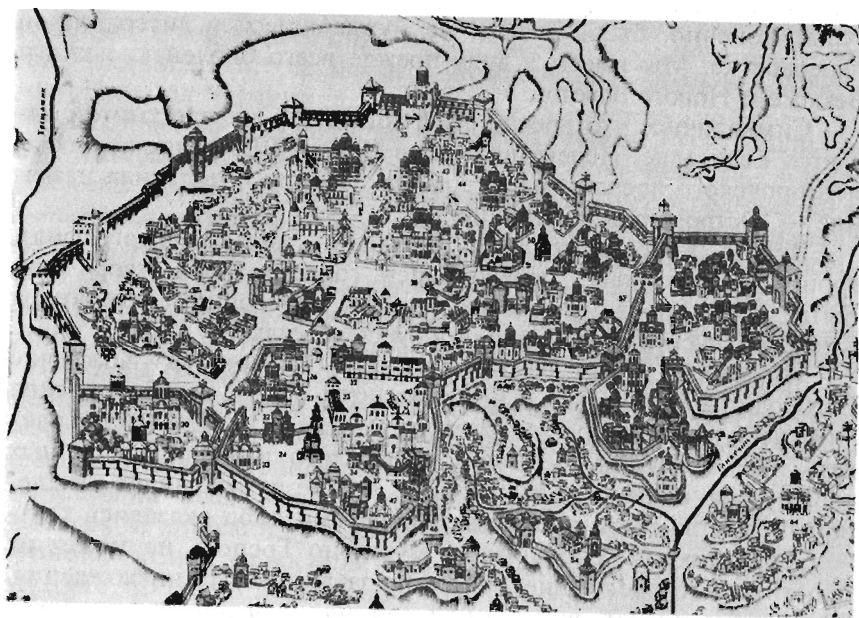
До наших дней сохранилось ничтожно малое число рукописных сборников киевского периода — чуть более 130 книг XI — XII веков, из которых около 80 — богослужебная литература. О чем говорят сохранившиеся произведения? Пожалуй, лучше всего об этом сказал Д. С. Лихачев: "Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни"³.

² Цит по: Любимов Л. Д. Искусство древнего мира. М., 1980. С. 179.

³ Лихачев Д. С. Своеобразие древнерусской литературы // Лихачев В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971. С. 56.



Всадники. Рельеф Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1112 г.



Карта-реконструкция Киева

В литературе Киевской Руси явственно выделяются два пласта. Первый пласт — переводная литература зарубежных писателей, второй — оригинальная, созданная русскими авторами. Естественно, что переводные произведения возникли раньше, так как до принятия христианства своей профессиональной литературы на Руси не было. Ориентирами в "чужой" письменности для молодой русской культуры служили памятники письменности Болгарии, которые считаются литературой-посредницей. Благодаря болгарским переводам уже в первую половину XI века на Руси становятся известными многие сочинения византийских и других европейских авторов. Переводы таких текстов на русский язык были достаточно просты. Старославянский (древнеболгарский) и древнерусские языки настолько близки, что русские переводчики смогли достаточно быстро принять старославянский алфавит — кириллицу, рожденную подвижническим трудом великих просветителей Кирилла и Мефодия.

Одновременно с болгарской литературой осваивалась и греческая. Как болгарские, так и византийские источники принимались Русью отнюдь не механически. Активное, творческое отношение к "чужому", столь характерное для русского человека, сказалось уже на самом раннем этапе развития киевской литературы. Конечно, были тексты, не нуждавшиеся в литературной переработке. Мы имеем в виду прежде всего библейские книги Ветхого и Нового Заветов.

Символично, что древнейшей дошедшей до нас книгой является Евангелие. Переведена она в 1056 — 1057 годах по заказу новгородского посадника Остромира. Потому и получила название — "Остромирово Евангелие".

Другие жанры литературы — жития святых (агиография), хроники, апокрифы⁴ переводились гораздо более творчески. Быть может, поэтому многие сюжеты переводной литературы Киевской Руси навсегда вошли в русскую культуру.

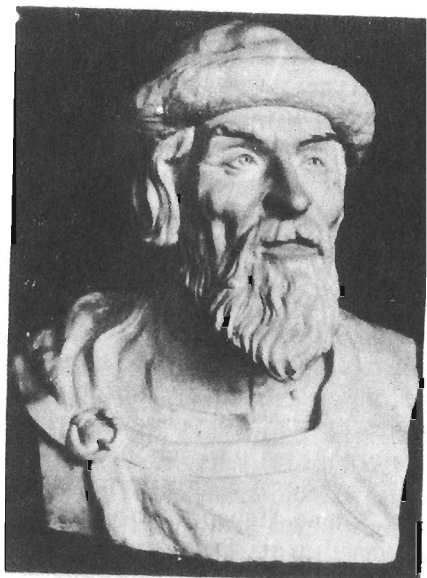
Примером может служить известный апокриф "Хождение Богородицы по мукам". В нем говорится о том, как Богородица спускается в ад в сопровождении Архангела Михаила, чтобы увидеть, как мучаются грешники. У каждого из этих несчастных своя судьба: одни не верили в Бога, другие развратничали и клеветали, третьи были прокляты родителями либо оказались клятвопреступниками. Страшны их муки, но Господь не может их простить, ибо предавшие Христа не заслуживают снисхождения. Богородица плачет, видя эти страдания, и возносит молитву о

⁴ Агиография — от греч. агио — святой, графо — пишу. Апокриф — от греч. потаенный. Сказание о персонажах Библии, не вошедшее в канонический текст.

прощении, к которой присоединяются все апостолы, евангелисты, пророки и ангелы. И тогда смягчился Бог, и послал Сына своего Иисуса Христа в ад, чтобы тот даровал грешникам освобождение от мук "от Великого Четвертка до Всех Святых" (то есть от четверга Страстной недели до Святой Троицы). Это произведение и сегодня волнует нас, ибо проблемы судьбы человека, его смерти и бессмертия во все времена были созвучны русской культуре. Не случайно художественное возрождение сюжета в XX веке — в стихотворении певца "серебряного века" Михаила Кузмина, в хоровом сочинении замечательного музыканта, композитора "русского зарубежья" Николая Черепнина.

Постепенно в культурный обиход Киевской Руси вошли такие литературные жанры, как исторические повести, торжественные "слова", поучения, причем не только переводные, но и вновь созданные, оригинальные. Конечно, переводы оказали мощное влияние на становление древнерусской словесности. Однако не менее сильным было воздействие богатейших традиций и источников, почерпнутых из народного творчества, из самой русской истории. Уже с первых шагов развития киевской литературы рождаются произведения, не имеющие аналогий ни в византийской, ни в какой-либо иной литературе. Наиболее развитой и самобытной областью отечественной словесности в древности было летописание.

Сегодня исследователи имеют достаточно ясную картину развития летописания в Киевской Руси. Установлено, что жанр летописи возник во времена правления великого князя Ярослава Мудрого, то есть в первую половину XI века. Однако задолго до этого на Руси имели хождение многочисленные устные предания, народные сказания, не встречающиеся в зарубежной литературе. Память народа сохранила историю о расселении славянских племен, об основании Киева, о деяниях киевских правителей. Из поколения в поколение передавались исторические дан-



Князь Яроcлав Мудрый.
Реконструкция М. М. Герасимова.

ные, позднее зафиксированные в летописях уже в письменной форме.

Рождение русской летописи было не только литературным фактом. Оно свидетельствовало о постепенном становлении национальных традиций культуры. Ведь именно в эпоху Ярослава Мудрого Русь начинает искать пути выхода из-под политической и религиозной опеки дряхлеющей Византии. Ярослав Мудрый мечтал о самостоятельности Руси во всех сферах жизни. Не случайно он добился назначения митрополитом Киева русского священника Илариона. В это же время произошла канонизация первых русских святых — князей Бориса и Глеба, вероломно убитых братом Святополком. Все эти события были описаны в летописях. Поэтому исторические предания тех лет Д. С. Лихачев предложил условно назвать "Сказанием о распространении христианства на Руси"⁵.

Глубокий след в истории русского летописания оставил монах Киево-Печерского монастыря Никон. Именно он поведал о призвании на Русь варяжского князя Рюрика, он же рассказал о крещении князя Владимира в реке Корсуни. Основные труды Никона были созданы в 60 — 70-е годы XI века. Несколько позднее рождается новая более подробная летопись, которую известный исследователь А. А. Шахматов назвал "Начальным сводом". Пожалуй, именно с "Начального свода" летопись обретает черты литературного произведения, ибо в ней начинает звучать авторский голос летописца, чувствуется его гражданская позиция по отношению к описываемым событиям.

Образ монаха-летописца сформирован в нашем сознании под влиянием выразительных пушкинских строк из "Бориса Годунова":

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем Господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет,
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу...

Правда, усердный труд скромных и набожных служителей правдивой российской истории далеко не всегда оставался бе-

⁵ Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 62—76.

зымянным. Так, достоверным можно считать отнесение древнейшего памятника отечественного летописания перу монаха-черноризца Киево-Печерского монастыря Нестору. Речь идет о неоднократно упоминавшейся нами ранее летописи "Повесть временных лет", созданной предположительно около 1113 года. Название же дано по первым словам ее заголовка: "Се повести временных [прошедших] лет, откуда есть пошла Руская земля, кто в Киеве нача перве княжити, и откуда Руская земля стала есть".

Нестор был разносторонне образованным и одаренным писателем. В числе его сочинений "Житие Бориса и Глеба", "Житие Феодосия Печерского". Однако в "Повести временных лет" Нестор поставил перед собой задачу более сложную — на основании древних летописей (прежде всего "Начального свода") изложить историю Руси, ввести ее в контекст всемирной истории. Поэтому его произведение становится своего рода энциклопедией тех представлений и верований, которые были характерны для эпохи. В "Повести" указан достойный источник нашей истории — библейское предание о Ное, который после счастливого спасения во время всемирного потопа разделил землю между сыновьями. От одного из них и произошли славяне — поляне, древляне, дреговичи, полочане... Из полян же произошли "три брата: один по имени Кий, другой — Щек и третий Хорив, а сестра их была Лыбедь... И построили городок во имя старшего своего брата, и назвали его Киев. Был кругом города лес и бор велик, и ловили там зверей. И были те мужи мудры и смыслены, и назывались они полянами, от них поляне и до сего дня в Киеве"⁶.

Нестор подробно и неторопливо рассказывает и о других событиях древнерусской истории — о возникновении династии Рюриковичей, о походах Игоря на Византию, о крещении Руси и междоусобных войнах.

Благодаря яркому таланту писателя и широкому кругозору мыслителя Нестор создает высокохудожественную, "литературно изложенную историю Руси" (Д. С. Лихачев). Многие его рассуждения вполне современны. Так, примечательны строки, посвященные "похвале учению книжному". Летописец пишет: "В год 6545 (1037). Заложил Ярослав город большой, у которого сейчас Золотые ворота, заложил и церковь Святой Софии, митрополю, и затем церковь Святой Богородицы Благовещения на Золотых воротах, затем монастырь Святого Георгия и Святой Ирины. При нем начала вера христианская плодиться и распространяться, и черноризцы стали множиться, и монастыри появ-

⁶ Цит. по: Древнерусская литература/ Сост. Е. Б. Рогачевская. С. 21.

ляться... Отец ведь его Владимир землю вспахал и размягчил, то есть крещением просветил. Этот же засеял книжными словами сердца верующих людей, а мы пожинаем, учение получая книжное. <...>

Велика ведь бывает польза от учения книжного; книги наставляют и научают нас пути покаяния, ибо мудрость обретаем и воздержание в словах книжных. Это реки, напояющие вселенную, это источники мудрости, в книгах ведь неизмеримая глубина; ими мы в печали утешаемся; они — узда воздержания"⁷.

Подобно большинству летописей, "Повесть" следует отнести к числу синтетических литературных жанров, ибо в ней мы найдем и жития, и повести, и поучения, и похвальные слова. Однако автор сумел объединить все эти компоненты в единое целое, что позволяет рассматривать "Повесть" как самобытное произведение раннего русского искусства.

Другим замечательным памятником литературы является "Слово о Законе и Благодати", написанное первым киевским митрополитом Иларионом. "Слово" — произведение ораторского искусства. Как предполагают, впервые оно было публично произнесено в честь завершения строительства оборонительных сооружений Киева в 1049 году. Иларион — "муж благ, книжен и постник", был образованнейшим человеком своего времени. Ему удалось создать произведение, в котором есть и философская глубина, и эмоциональная насыщенность.

В "Слове" три части. В первой автор противопоставляет Ветхий и Новый Завет Библии, показывает, что первый Завет есть закон одного иудейского народа, второй же — закон жизни всего человечества, принявшего христианство. Проникновенные и страстные строки посвятил автор "Слова" образу Спасителя — Иисуса Христа. Он "как солнца свет" сошел на землю, пребывая в "двойном естестве" — как Бог и человек. Он "как человек был повит пеленами и как Бог звездою волхвов направлял; как человек лежал в яслях и как Бог дары волхвовов и поклонение принял; как человек в Египет бежал и как Богу кумиры египетские поклонились Ему; как человек пришел креститься и как Бога устранился Его Иордан и пошел вспять; ...как человек оплакивал Лазаря и как Бог воскресил его; ...как человек положен в гроб и как Бог сокрушил ад и души освободил..."⁸.

Во второй части ярко и убедительно рассказано о деяниях великого князя киевского Владимира, который по собственному порыву совершил "великое и дивное" дело — крестил Русь. "И

⁷ Древнерусская литература/Сост. Е. Б. Рогачевская. С. 66.

⁸ Там же. С. 118—119.

не было ни одного, кто воспротивился бы благочестивому его повелению". С этого времени "начал мрак идольский от нас отходить и зори благоверия явились. Тогда тьма бесслужения рассеялась, и слово евангельское землю нашу озарило; жертвенники были разрушены, церкви поставлены; идола сокрушены, а иконы святых предстали"⁹. Кончается же эта часть "Слова" настоящим гимном в честь Владимира: "Встань, о честный муж, из гроба твоего! Встань, отряхни сон! Ты ведь не умер, но спишь для общего всем пробуждения! Встань, ты не умер! Не подобает умереть тебе, веровавшему во Христа, — жизнь давшему всему миру! Страхни сон, подними очи, и да увидишь ты, какой чести сподобил тебя Господь там и на земле: не в забвение оставил сынам твоим"¹⁰. Автор подводит читателя к мысли о необходимости признать Владимира святым, ставит его в один ряд с апостолами Иоанном, Фомой, Марком. Владимир представлен деятелем не только русской церкви, но церкви вселенского масштаба, само же крещение Руси признается событием мирового значения.

Третья часть "Слова о Законе и Благодати" посвящена делам киевского правителя Ярослава Мудрого. Иларион изображает князя как достойного преемника дел Владимира. В этой части много молитвенных строк, связанных с обращением к Богу с конкретными просьбами "умудрить бояр", "укротить" соседние народы, "прогнать" врагов. В целом же "Слово" воспринимается как истовая проповедь величия русского народа, его исторической миссии.

Из памятников гражданской литературы наиболее древним является "Поучение" Владимира Мономаха. Оно было создано, вероятнее всего, в 1117 году. В то время великий князь киевский Владимир Мономах был далеко не молод. Его сочинение — чуть ли не единственное в древнерусской литературе политическое и нравственное наставление, написанное не духовным деятелем, а человеком государственной должности. "Поучение" — это художественно оформленное завещание потомкам, звучащее как призыв к миру, к добру, к прекращению братоубийственных междоусобиц.

"Поучение" носит публицистический характер. В нем неоднократно цитируются Псалтырь, Послания апостолов, пророчества Ветхого Завета, другие древние тексты, что является свидетельством большой начитанности автора, но не только. Мономах был чрезвычайно одарен в литературном творчестве. Он свободно сочетает разные "стили" русского языка в зависимости от

⁹ Цит. по: Древнерусская литература. С. 124.

¹⁰ Там же. С. 127—128.

смысла излагаемого текста. Например, в размышлениях этического характера преобладает "высокий стиль", принятый в переводах Библии, святоотеческой литературы, других официальных церковных книг. Вот, к примеру, такой эпизод "Поучения": "Епископов, попов и игуменов чтите, и с любовью принимайте от них благословение, и не устраняйтесь от них, и по силам любите и заботьтесь о них, чтобы получить по их молитве от Бога. Паче же всего гордости не имейте в сердце и в уме, но скажем: смертны мы, сегодня живы, а завтра в гробу; все это, что Ты нам дал, не наше, но Твое, поручил нам это на немного дней. И в земле ничего не сохраняйте, это нам великий грех. Старых чтите, как отца, а молодых, как братьев". И далее: "Что умеете хорошего, то не забывайте, а чего не умеете, тому учитесь — как отец мой, дома сидя, знал пять языков, оттого и честь от других стран"¹¹.

Когда же речь идет о собственной жизни, язык писателя-князя становится более простым, естественным, близким разговорной речи: "А вот что я в Чернигове делал: коней диких своими руками связал я в пущах десять и двадцать, живых коней, помимо того, что, разъезжая по равнине, ловил своими руками тех же коней диких. Два тура метали меня рогами вместе с конем, олень меня один бодал, а из двух лосей один ногами топтал, другой рогами бодал; вепрь у меня на бедре меч оторвал, медведь мне у колена потник укусил... Не осуждайте меня, дети мои или другой, кто прочтет: не хвалю ведь я ни себя, ни смелости своей, но хвалю Бога и прославляю милость Его за то, что Он меня, грешного и худого, столько лет оберегал..."¹². Как видно даже из этих коротких отрывков, сочинение Владимира Мономаха, как, впрочем, многие другие древнерусские литературные памятники, отличается сочетанием философского анализа жизни с глубокой искренностью и проникновенным лиризмом.

Самым известным и воистину великим памятником литературы Киевской Руси является "Слово о полку Игореве". Открытое в конце XVIII века известным собирателем древних рукописей графом А. И. Мусиным-Пушкиным, оно по сей день вызывает восхищение своими художественными достоинствами. Не прекращаются и споры вокруг истории "Слова". Дело в том, что единственный экземпляр рукописи произведения погиб в пламени во время пожара Москвы в 1812 году. Тогда же сгорела и часть печатного тиража, изданного в 1800 году. Отсутствие хотя бы одного подлинника породило в XIX веке полемику вокруг авторства "Слова", времени его создания. И лишь исследования

¹¹ Цит. по: Древнерусская литература. С. 84—85.

¹² Там же. С. 88—89.

последних десятилетий XX века, кажется, окончательно решили этот спор в пользу древнего происхождения сочинения.

В основу "Слова о полку Игореве", как известно, положены подлинные события, произошедшие в 1185 году. Речь идет о неудачном походе Игоря Святославича, князя Новгорода Северского, против половцев. Этот эпизод в истории Руси был достаточно частным, не имеющим громких, далеко идущих последствий. Однако талантливый автор "Слова" сумел увидеть в нем иное — возможность высказать свое отрицательное отношение к княжеским усобицам, расшатывающим молодую русскую государственность. Можно согласиться с современным исследователем, подчеркивающим, что «художественная природа „Слова“ своеобразна. Это не воинская повесть в собственном смысле этого термина. Автор не рассказывает подробно о событиях 1185 года, он рассуждает о них, оценивает, рассматривает их на фоне широкой исторической перспективы, едва ли не всей русской истории. Именно этими жанровыми особенностями „Слова“ определяется и своеобразие его композиции, и система его образов»¹³.

"Слово о полку Игореве" не миновал ни один историк искусства, поэтому сказано об этом выдающемся произведении средневековой литературы, казалось бы, все. Однако каждое новое поколение исследователей — литературоведов, искусствоведов, музыковедов — вновь и вновь вчитывается в строки безымянного автора, испытывая истинное наслаждение от заворачивающего ритма этой необычной ритмизованной прозы, от ее ярких образов, от "музыкальности", пронизывающей речь сказителя. Язык "Слова" оказался удивительно пластичен в переводах на современную поэтическую речь. И в прошлом веке, и в нынешнем многие поэты переводили "Слово", открывали в нем новые тончайшие нюансы художественной выразительности. Среди них В. Жуковский, А. Майков, Л. Мей, К. Бальмонт, В. Стеллецкий, Н. Заболоцкий... Зазвучало "Слово" и в музыкальной классике — на его основе написана гениальная опера А. П. Бородина "Князь Игорь".

"Слово о полку Игореве" было, безусловно, не единственным сочинением подобного рода, созданным в эпоху Киевской Руси. Можно лишь догадываться, какие несметные богатства потерялись в веках, погибли в пожарах, исчезли "за ненадобностью". Но и те произведения, о которых было сказано (впрочем, также далеко не о всех), позволяют задаться вопросом: что объединяет сочинения киевских авторов?

¹³ История русской литературы X — XVII веков/ Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1980. С. 123.

Ответить на этот вопрос ученые разных направлений пытались не единожды. Ведь очевидно, что в художественную культуру "мистического реализма" каждая эпоха вносила свои неповторимые краски. Причем не только в литературу, но и в архитектуру, живопись, музыку. По-юному жизнелюбивая культура Киевской Руси с ее радостным христианским мироощущением не была исключением. В ней сложился особый стиль, который, по мнению Д. С. Лихачева, можно условно назвать "монументальным историзмом".

При определении этого стиля ученые прежде всего обращались к произведениям литературы. Исследователи считают, что "в этом стиле проявляется стремление древнерусских книжников судить обо всем с точки зрения общего смысла и целей человеческого существования. Поэтому авторы XI — XIII вв. стремятся изображать только самое крупное и значительное. Стиль монументального историзма характеризуется прежде всего стремлением рассмотреть предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических. Это стиль, в пределах которого все наиболее значительное и красивое представляется монументальным, величественным, воспринимается как бы с высоты птичьего полета"¹⁴. Добавим, что само слово "монументальность" в данном случае не означает нечто тяжелое, неподвижное. Скорее наоборот, герои произведений постоянно в движении, в действии, само же действие свободно перемещается в пространстве и времени в полном соответствии с художественным канонам "мистического реализма".

Является ли "монументальный историзм" проявлением общих закономерностей художественной культуры "мистического реализма" или следует его отнести лишь к литературе? Иначе говоря, можно ли считать этот стиль универсальной художественной системой, нашедшей свое выражение не только в словесности, но и в других видах искусств?

Распространение этого понятия на архитектуру и изобразительное искусство Киевской Руси достаточно очевидно. Обратимся к памятникам киевского зодчества.

Архитектура Киева не случайно была предметом зависти заморских гостей, неожиданно открывших для себя чудеса творческого духа недавно полудиких славянских племен. Как считает знаток киевской старины Б. А. Рыбаков, первые деревянные христианские храмы в Киеве строились еще старыми "древотделами". Они приносили в строительство свое представление о красоте и немалый опыт сооружения грандиозных языческих святилищ, которые были щедро украшены резьбой, росписью,

¹⁴ История русской литературы X — XVII веков. С. 78—79.

золотом и костью. В них приносили в жертву таинственному Перуну пленных варягов-чужеземцев, в них же клялись оружием соблюдать договоры с императорами Византии, в них бурно пировали, слушая гусельные наигрыши сладкозвучного Баяна.

Спору нет: каменное строительство христианского Киева начиналось с копирования византийских форм архитектуры. Это было в период правления Ярослава Мудрого. Стремясь во всем "догнать и перегнать" столицу Византии, Ярослав не скупился на средства. Он выписывал в Киев самых искусных греческих зодчих и мозаичистов, которые принесли на Русь высокоразвитое искусство храмового строительства, саму идею крестово-купольной архитектуры.

Крестово-купольный храм пережил в Киеве второе рождение. Правила строительства такого храма предполагали прямоугольный объем, расчлененный четырьмя столбами, на которых покоится центральный купол. Угловые части храма также покрывались сводами и куполами. Фундаментальность и внутренняя гармония такой постройки отвечала идеалам "монументального историзма". Иноземные нормы и правила как бы сплелись с национальными эстетическими запросами Руси.

Самобытное начало пробилось в русской архитектуре очень рано, уже в период "учебы у иностранцев". Великолепная природа Киева, просторы Днепра, жизнь русских людей — все это было столь непохожим на византийские сюжеты. Греческие мастера испытали мощное влияние и новой среды, и тех самых "древделов", что строили капища на Руси. За короткое время в Киеве были отстроены поражающие воображение каменные храмы и монастырские сооружения, искусно оформленные внутри и прекрасно вписанные в окружающий ландшафт. Они не имели аналогов ни в Византии, ни в какой-либо другой европейской стране.

Одной из самых красивых считалась так называемая Десятинная церковь, воздвигнутая в честь Пресвятой Богородицы. На ее сооружение некогда ушла десятая часть княжеских доходов, отсюда и название. Когда Батый в 1240 году осадил Киев, жители, спасаясь от скорой расправы, влезли на своды храма вместе со своим добром. И от тяжести рухнули стены церковные... Сегодня на этом месте на асфальте выложены контуры этого древнейшего каменного храма.

Удивительно, но другой прекрасный памятник Киевской Руси — Софийский собор — сохранился, хотя и в перестроенном виде, до наших дней. Он был возведен волею Ярослава Мудрого. Подражая Константинополю, великий князь реконструировал русскую столицу; при нем выросли триумфальные Золотые ворота, Юрьев и Ирининский монастыри. Изображая себя

на монетах в одеянии византийского императора, великий князь киевский жаждал величия, славы и... красоты. В полной мере эти стремления воплотились в Софии Киевской.

После посещения новой церкви известный путешественник Павел Аллепский признался, что "ум человеческий не в силах ее объять". Митрополит же Иларион писал, что "церковь эта дивна всем окружающим им странам, якоже ина не обрящется в всем полунощи земнем, от востока до запада"¹⁵.

Софийский собор для молодой христианской страны был не только храмовым сооружением. Он стал своеобразным символом могущества, процветания и торжества государственности на Руси. София Киевская была задумана как строгое пятинефное крестово-купольное здание, окруженное невысокой галереей. На внутренние своды опиралось большое количество арок и куполов, которые были как бы устремлены к центральной части. С внешней же стороны храм венчали 13 куполов, покрытых свинцом. Их размещение было асимметричным, что создавало впечатление игры формы и подвижности композиции. Собор был удачно расположен на высоком берегу Днепра; он как бы господствовал и парил над городом.

Внутреннее убранство храма вполне гармонировало с его внешним обликом. Войдя в него, мы сразу попадаем под власть Богоматери-Оранты, мозаичный образ которой помещен в алтарной части. Оранта — значит молящаяся; в этом иконографическом типе руки Богоматери воздеты вверх, в молитве за род человеческий.

Киевская Оранта монументальна и одновременно лирична. Высокое эмоциональное воздействие связано с удачно найденными пропорциями Богоматери. Ее образ многозначен. От облика веет внутренней силой, спокойной уверенностью и мудростью. Мерцание смальты и золотой фон придают образу мистический оттенок. Кажется, что жест Оранты символизирует не только моление, но и благословение нового христианского государства.

Софийский собор является уникальным "документом" древнерусской истории. Он донес до наших дней живое дыхание далекой эпохи, ее духовные установки, рассказал о человеке Киевской Руси не менее ярко, чем произведения литературы или музыки. Как верно сказано в современном исследовании, "в многочисленных образах мозаик и фресок Софии Киевской явно выступает тот высокий нравственный идеал, который несомненно имел для людей той эпохи значение примера. Именно этому идеалу отвечают душевная твердость, возвышен-

¹⁵ Цит. по: Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. С. 101.

ность мыслей, может быть, даже известная прямолинейность помыслов и стремлений персонажей росписи. Они непоколебимы в своих убеждениях и тверды в своих поступках. Им свойственно также особое благородство, которое свидетельствует о душевной чистоте и ясности"¹⁶.

В соответствии с общим монументальным замыслом, большое место в храме занимают фрески. Они писались водяными натуральными красками по сырой штукатурке. Выделим два групповых портрета семьи Ярослава Мудрого. Лучше всего сохранились изображение четырех дочерей князя, в лирическом и нежном облике которых чувствуется сходство с моделью.

На противоположной алтарной части западной стороне храма изображены сцены, не относящиеся к Священному Писанию или религиозной жизни. Здесь мы видим разгул скоморошских плясок, играющих и поющих музыкантов. Напомним, что подобное времяпрепровождение всегда трактовалось православной церковью как "бесовские забавы".

Во всех фресках чувствуется динамика, стремление к многоохватности жизненных явлений, национальный колорит. Думается, что художественный строй архитектуры и живописи Софийского собора вполне перекликается с величественными образами русской литературы, созданными в русле "монументального историзма".

Об устойчивых традициях этого стиля в архитектуре Древней Руси говорит тот факт, что вслед за Софией Киевской аналогичные сооружения появляются в Новгороде и Полоцке. Мо-



Дмитрий Солунский.
Мозаика собора Михайловского
Златоверхого монастыря в Киеве. 1112 г.

¹⁶ Тяжелов В., Сопочинский О. Искусство Средних веков//Малая история искусств. М., 1975. С. 198—199.

нументальные соборы как бы символизируют государственность и святость власти. Их формы были различны. Так, в XI веке на территории Печерского монастыря был сооружен первый на Руси однокупольный Успенский собор, с которого и началась традиция строительства однокупольных храмов в Переславле-Залесском и Чернигове, в Новгороде и Пскове и других городах.

Но вернемся в древний Киев. Украшением киевских соборов были наполненные светом мозаики. Среди них особенно знамениты сверкающие яркие лики Михайловского Златоверхого монастыря, которые были созданы в 1111—1112 годах, то есть уже после смерти Ярослава Мудрого. В то время княжил в Киеве Святополк; сама же киевская держава сотрясалась от постоянных междоусобиц и налетов степняков. По мнению современных искусствоведов, в создании шедевра мозаичного искусства Михайловского монастыря большое участие приняли русские мастера. Откуда эта уверенность?

Храм Михаила Архангела был заложен в честь победы русских войск над половцами¹⁷. Образ бесстрашного воина, борца со степью, защитника Отечества, был особенно почитаем в то время. Не случайно наиболее совершенным в художественном отношении считается мозаичный образ Дмитрия Солунского¹⁸. На мозаике изображен воин с копьем и мечом, у него живое, мужественное лицо, выделяющееся на сверкающем золотом фоне. Облик воина олицетворяет твердость духа, непобедимость в борьбе за правое дело. Конечно, в мозаике чувствуются прочные византийские традиции. И все же это — не иноземное искусство, а скорее художественный акт национального самоутверждения, воспевание русской ратной славы.

Интересны и самобытны образы святых в композиции "Евхаристия", сюжет которой взят из Евангелия. В ней изображены апостолы, причащающиеся у Иисуса Христа. Ритм мозаики весьма свободен. Лица апостолов поражают мягкостью выражения, теплотой взглядов, что обычно не свойственно византийским иконам. Многие знатоки древнерусского и византийского искусства допускали мысль, что в создании живописного оформления Михайловского храма принимал участие легендарный Алимпий. Имя это сегодня малоизвестно, однако судя по летописям, в эпоху Древней Руси монах-художник Киево-Печерского монастыря был весьма почитаем за свое усердие в трудах, смирение, талант и любовь к искусству. Именно с ним связано предание о том, как светлый ангел явился в келью умира-

¹⁷ Михайловский храм был уничтожен в 1934—1935 годах.

¹⁸ Дмитрий Солунский — святой воин, покровитель отца Святополка великого князя Изяслава.



Евхаристия (фрагмент).

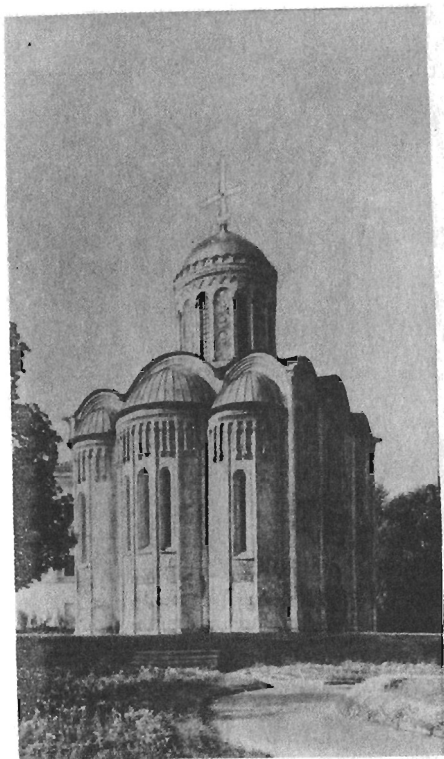
Мозаика собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1112 г.

ющего художника и начал писать икону вместо него. Впрочем, кроме Алимпия Киево-Печерский монастырь воспитал много славных мастеров. Жаль только, что имена их нам теперь почти не известны.

"Мерцающей живописью" называют киевские мозаики. Их жаркое сияние подчеркивало великолепие грандиозных храмов. Однако величие не бывает вечным. С крушением Киевской Руси уходят из жизни русских людей идеалы государственности, искусство монументальной мозаики теряет свое значение. К тому же для удельных князей строительство мощных соборов и украшение их дорогостоящими мозаиками было часто не по карману.

Итак, киевский стиль "монументальный историзм" выполнил в древнерусской художественной культуре важнейшую функцию. Под его влиянием складывались национальные традиции в литературе, живописи, зодчестве: крупномасштабные постройки, монументальные фрески можно встретить не только в Киеве, но и в Новгороде, Пскове, Чернигове, Владимире, Суздале и других русских городах.

Как всякий художественный стиль, "монументальный историзм" имел свой исторический срок. Изменялась жизнь, эстетическая ориентация людей, менялось и искусство. По мере усиления обособленности удельных княжеств в архитектуре стал



Дмитриевский собор во Владимире.
1194—1197.

расцветать придворно-княжеский жанр. В "моду" входят храмы, увенчанные одной главой, с более компактным, порой камерным обликом. Этот новый стиль было бы неверным считать самостоятельным. Скорее всего, следует говорить о трансформации киевского "монументального историзма", его вариативности¹⁹. Замечательным памятником XII — начала XIII веков являются церковь Покрова Богородицы на Нерли (1165), Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152), церковь Спаса Преображения на Нередице (1198), собор Спаса Преображения Мирожского монастыря в Пскове (1165), Дмитриевский собор во Владимире (1194—1197) и др. И все же условное единство архитектурного стиля киевского образца постепенно распадалось.

В изобразительном искусстве этот процесс был менее заметен. Самое же важное, что в сохранившихся образцах живописи все более чувствуется процесс "русификации", когда византийские образцы не копируются, а как бы перелагаются на русский лад. Именно к этому времени заметно "славянизируются" лики святых. В числе таких работ — росписи церкви Спаса Преображения на Нередице. Вместе с тем в домонгольской Руси многие мастера продолжали работать в манере высокого византийского канона. Немало было на Руси и греческих художников, достойно представлявших византийское искусство.

На фоне великолепия и пышности киевских соборов, украшенных живописью и яркими красками мозаик, достижения профессионального музыкального искусства кажутся более

¹⁹ См. об этом: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 63—95.

скромными. Русское церковное пение складывалось неспешно и окончательно состоялось, по мнению большинства исследователей, лишь к концу XII—XIII веку.

Начало русского певческого искусства первый исследователь истории церковной музыки Д. В. Разумовский связывал со временем княжения Владимира Святославича и сына его Ярослава Мудрого²⁰. Ведь именно князь Владимир Святой

после своей женитьбы на византийской царевне Анне привез в Киев из Херсонеса так называемый "царицын хор". Другой известный исследователь Н. Д. Успенский считает, что церковное пение развивалось в Киеве задолго до официального крещения. Он пишет: "Если христианство в Киевской Руси существовало по крайней мере на сто лет раньше признания его в качестве государственной религии, то, следовательно, здесь было и певческое искусство. Конечно, официальное крещение Руси должно было способствовать его быстрому росту и распространению"²¹.

Подтвердить или опровергнуть эту точку зрения с помощью докуменальных данных ныне не представляется возможным. Поэтому обратимся к фактам о развитии музыки в Киевской Руси начиная с христианского периода.

Действительно, с принятием православия и строительством храмов началась жизнь профессионального музыкального искусства на Руси. Известно, что уже в древнейшей Десятинной церкви были прекрасный хор и школа для обучения малолетних певчих. Одна из летописей упоминает о существовании в Киеве двора доместиков близ церкви Богородицы. Доместик же на Руси испокон веков совмещал обязанности певца-солиста, регента хора и учителя пения. Предполагают, что указанный двор — это пансион, где жили и учились будущие доместики, позднее служившие в разных храмах Киева.

Подражание Византии, столь характерное для зодчества, живописи, литературы, не обошло и музыку. Известно, например, что киевские войска по случаю победы пели греческое "Кирие



Владимирицы встречают князя Всеволода.
Радзивилловская летопись. 1200 г.

²⁰ См.: Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867—1869.

²¹ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. С. 31.

елейсон" ("Господи помилуй"). Было много и заезжих музыкантов. Из уже упомянутой нами летописи монаха Нестора узнаем, что Феодосий Печерский, придя однажды во дворец князя Святослава, увидел там "многих играющих перед ним", когда звучали и "органные пiski" и "гусельные гласы". Не эти ли заморские гости наряду с отечественными скоморохами изображены на фресках Софийского собора?

Вернемся в этот храм и рассмотрим более внимательно фресковые росписи. На одной из них изображен целый "оркестр". Здесь и музыкант с флейтой, и ударник с тарелками, и два трубача, и даже арфист. Чуть левее написан органист с двумя своими помощниками, надувающими мехи органа. Фрески убедительно говорят, сколь почитаемой была музыка у киевских правителей.

Музыка звучала не только при дворе. Интенсивно осваивали музыкальные традиции церковного пения в храмах и монастырях. Так, в великие двенадцатые праздники за обедом позволялось застольное пение, принятое при византийском дворе. В Киеве оно называлось колядой; исполнялась коляда в конце застолья. Вот как описывает этот обряд Н. Д. Успенский: "В конце обеда, перед подачей сладкого блюда, игумен делал знак domestiku. Последний, приняв от него благословение, приглашал лучших певцов из монахов. Тот становился на верхней ступеньке помоста, на котором стоял игуменский стол, и запевал гласовый напев тропаря, после чего все обедающие пели этот тропарь. В то же время domestik проходил между столами, за которыми сидели монахи, и собирал из них хор. Этот хор становился ниже игуменского стола, половина певчих с правой стороны и половина с левой. Стоявший на помосте солист начинал петь первую, вводную строфу праздничного кондака, а хоры подпевали его рефрен. Затем domestik и солист кланялись игумену и шли к монастырскому эконому, от которого получали денежное вознаграждение. По получении вознаграждения сам domestik становился в середину хора и пел вторую, повествовательную строфу кондака, хор же, как и при исполнении солистом вводной строфы кондака, подпевал его рефрен"²².

А теперь представим древнюю церковную службу в Софийском соборе. Свет, льющийся под главным куполом, открывает фигуру проповедника, совершающего торжественную церемонию. В алтаре собралось высшее духовенство. На службе присутствует сам князь со своими приближенными и родственниками. Сияют золотом мозаики, горят свечи, озаряя фресковую живопись. Звучит великолепный хор. Какую музыку он исполняет?

²² Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. С. 34.

Из разнообразного наследия певческого искусства той эпохи сохранилось мало музыкальных записей. К тому же несколько десятков крюковых песнопений не поддаются точной расшифровке, ведь нотация в то время была идеографической и не указывала точную высоту и длительность музыкального звука. Многие музыкальные знаки после распада Киевской Руси вышли из употребления, смысл других был вообще утерян. Вместе с тем исследователи на основе косвенных данных и сравнительного анализа разных мелодий высказывают убедительные гипотезы о певческой культуре Киева. Так, достаточно очевиден факт существования в Киеве не только уже известной нам знаменной, но и так называемой кондакарной²³ нотации.

Кондакарная нотация тоже имела византийское происхождение. Она соответствовала совершенно особому, отличному от знаменного, стилю пения. И хотя кондакарная нотация ныне не поддается точной расшифровке, исследователям удалось установить: кондакарное пение было сольным. Эти мелодии исполнял солист, от которого требовалось чрезвычайно высокое мастерство. Дело в том, что кондакарное пение было насыщено мелизмами²⁴: слова делились на слоги, каждый из которых расцвечивался довольно сложным узором. Исполнять такую мелодию мог только профессионал высокого класса. Думается, что в стольном граде Киеве таких солистов было немного, не говоря уже о других городах. Быть может, поэтому кондакарное пение не получило большого распространения, а к XIV веку и вовсе исчезло.

Судьба знаменного распева оказалась иной. Сотни прекрасных знаменных песнопений звучали в течение года в киевских храмах. Мы уже говорили, что в эту раннюю пору своего развития знаменный распев зависел от строгих и аскетичных византийских образцов. Русские доместики много работали с греческими оригиналами. В чем суть этой работы?

Прежде всего необходимо было достичь совпадения русских слов и греческих мелодий. Мелодия должна была естественно лечь на русскую речь, однако количество греческих и русских слогов в словах далеко не всегда совпадало. Здесь у доместика было два пути. Первый — подобрать близкое по смыслу русское слово с необходимым числом слогов. Второй — изменить мелодию. Далее все зависело от творческих возможностей и вкуса интерпретатора. По авторитетному мнению Н. Д. Успенского, "в работе русского доместика есть и черты известной самостоятельности. Она не сводилась к точному переписыванию визан-

²³ В знаменной и кондакарной нотации было много общего; часть знаков совпадает по начертанию.

²⁴ Мелизмы — мелодические отрывки или цельные мелодии, исполняемые на один слог текста.

тийской мелодии. Это видно хотя бы из того, что в некоторых случаях киевский домостик использует иные знаки, чем в подлиннике... Греческие записи служили для киевских домостиков своего рода канвой. В своей работе над переводами песнопений они придерживались византийской формы стихосложения стихир и приема построчного изложения напева. Что же касается самих стихов, то они лишь в отдельных частях буквально совпадали с византийскими, а частично носили самостоятельный характер"²⁵.

Основные певческие книги — Октоих, Ирмологий, Праздники, Минеи, Триодь, исток которых следует искать в киевской эпохе, содержат знаменные распевы. К числу древнейших дошедших до нас мелодий исследователи относят богородичны-догматики²⁶, создание которых связано с именем великого гимнографа VIII века Иоанна Дамаскина. Исполнялись богородичны-догматики в воскресенье. В этих стихирах преобладает речитативный склад мелодики, воссоздающей сосредоточенно-лирические образы текста. Вообще же слово и звук в песнопениях удивительно связаны, взаимодополняемы. Анализируя стихире "Царь небесный", Т. Ф. Владышевская пишет: "Мелодия как бы рождается из слова, несущего в себе содержание, смысл; комментируя текст, она членит его структуру, выделяя и акцентируя важнейшие слова. Этому же способствует и знаменная нотация. Ее знаки гибко реагируют на движение мелодии, ритм, высоту, тонко отражая слово, различая ударные и безударные слоги, акценты, начала и концы фраз"²⁷.

Итак, профессиональное музыкальное искусство Киевской Руси не существовало вне синтеза с другими видами искусств. Слово, несущее в себе смысл христианского вероучения, дало толчок развитию зодчества, отразилось в изобразительном искусстве, сплелось с музыкой. П. А. Флоренский назвал православное богослужение "музыкальной драмой".

Сохранялись ли в бурном течении российской истории эти культурные основы? И если искусство Киевской Руси было только "увертюрой" к последующему действию — развитию исконно русской художественной культуры, то кто же стал непосредственным преемником великих традиций? Об этом речь пойдет в следующей главе.

²⁵ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. С. 41.

²⁶ Название связано с текстом, отражающим догматы православной религии.

²⁷ Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 188.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Феномен северных муз

"Кде святая София, ту и Новьгород".

Русская поговорка

О светло светлая
И украсно украшена
Земля Русская!
И многими красотами
Удивлена еси:
Озеры многими
Удивлена еси,
Реками и кладязьми
Месточестными,
Горами крутыми,
Холмы высокими,
Дубравами частыми,
Польми дивными,
Зверьми различными,
Птицами бесчисленными,
Городы великими,
Селы дивными,
Винограды обительными,
Домы церковными
И князьями грозными,
Бояры честными,
Вельможами многими!
Всего еси исполнена
Земля Русская,
О правоверная
Вера христианская!

Строки этой песни-славы были написаны в начале одного из трагических периодов нашей истории — татаро-монгольского нашествия. Само же произведение называется "Слово о погибели русской земли после смерти великого князя Ярослава" и датируется 1238 — 1246 годами. По мнению его автора, "погибель" Руси началась не с ордынского ига, а с разорительных княжеских междоусобиц. Еще ранее один из летописцев записал в своей хронике: "И разьдрася вся Русская земля", комментируя выход русских княжеств из повиновения Киеву. В 30-х годах XIII века Киевская Русь распалась на полтора десятка мелких княжеств, подобных знаменитым средневековым "королевствам" Западной Европы. Как повествуют летописи, князья, получив желанную свободу, с жаром занялись "устроением своих земель", не забывая о кровавом "праве сильного" присоединять чужие территории к своим угодьям. Начались изнурительные княжес-

кие распри, ослабляющие Русь, и без того стонущую от набегов татар, половцев, немцев-крестоносцев. Дробление Руси длилось вплоть до XIV века; в результате вместо 15 удельных княжеств образовалось примерно 250. Не случайно сохранились до наших дней поговорки: "В Ростовской земле — князь в каждом селе"; или: "В Ростовской земле у семи князей один воин".

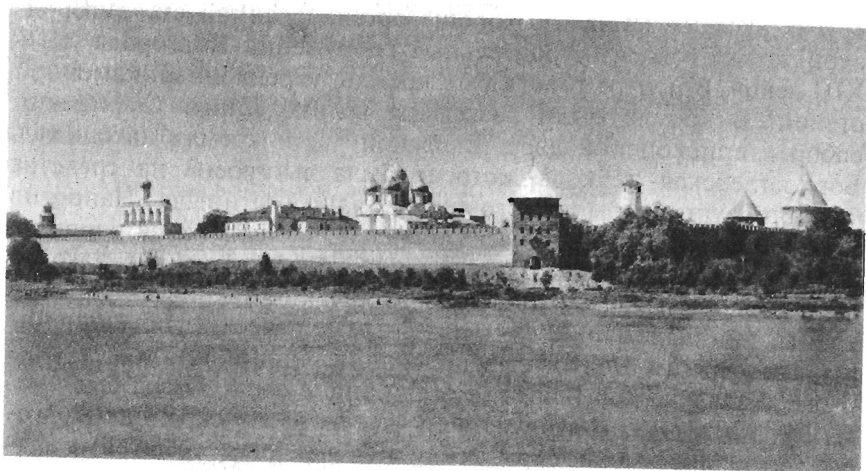
Однако не стоит оценивать новый период в истории Руси лишь в черных красках. Это был естественный процесс становления разных русских княжеств, объединение которых в новое по сути государство во главе с Москвой было еще впереди. Как пишет известный ученый Б. А. Рыбаков, Киевская Русь оказалась "матерью, вырастившей многих сыновей, составивших новое поколение"¹.

Итак, татаро-монгольское нашествие застигло Киевскую Русь цветущей, мощной державой, но это был "колосс на глиняных ногах", ибо ржа междоусобиц и раздробленности уже затронула его могучее тело. В истории Руси началась новая эпоха, география которой простиралась до самого Белого моря. Киевская Русь осталась в памяти потомков как время расцвета национальной культуры, опыт которой не был забыт. В числе наиболее блистательных преемников Киева — "господин великий Новгород", счастливо избежавший татаро-монгольского разорения.

История земли новгородской — это история огромной страны, простиравшейся от Балтики до Ледовитого океана и Урала. Известно, что славянская колонизация севера началась с незапамятных времен. Славяне были земледельцами, поэтому они осваивали в основном территории, находившиеся в пограничье зон лиственных лесов и суровой хвойной тайги. Здесь произошло соприкосновение угро-финских племен (будущих эстонцев, карелов, коми, удмуртов и др.) и славянского народа. Здесь же возникли древнейшие северные города: Псков и Изборск близ Чудского озера, Новгород Великий на Ильмень-озере, Белоозеро, Ростов. Многие города были поставлены в зависимость от Киевской Руси и исправно платили дань: ювелирные украшения Урала, моржовая кость, шкуры редких пушных зверей — все это знавали и ценили в столице.

Новгородцы были людьми смелыми и любознательными. Они часто ходили на ладьях по рекам и морям, заплывая в места все более отдаленные. По мнению исследователей, мореплаватели могли проделать путь, равный расстоянию от Новгорода до Лондона и обратно. Из летописи же известно, что русские

¹ Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII — XIII вв. М., 1982. С. 472.



Новгородский Кремль.
Конец XV—XVI в.

смельчаки совершили поход вокруг Европы через Киев, Новгород, Ла-Манш и Гибралтар, назвав северный отрезок своего пути (по Балтийскому морю и Атлантике) путем "из варяг в греки". Эти путешествия способствовали становлению характера новгородца, ценившего мужество, смекалистость, умение вести торговые дела.

Великий Новгород стоял на перекрестке торговых дорог. От него можно было попасть в разные русские земли:

Реки да озера к Нову-городу,
И мхи да болота к Белу-озеру,
Да чистое поле ко Пскову;
Темные леса Смоленские...
Широка мать-Волга под Казань шла;
Подоле того — и под Астрахань...
Из-под белого горячего из-под камешка
Выбегала мать Днепра-река
Да устьем впадала в море Черное...

Так повествует одна из новгородских былин. Сам же город Новгород отстроился на двух берегах реки Волхов, вытекающей из Ильменя. Знаменитый Великий мост делил город на две части; нередко жители разных сторон сходились здесь в кулачном бою, решая споры после шумного вечера.

Установление в Великом Новгороде христианства и развитие вечевого устройства всегда было предметом законной гордости новгородцев. Православие давало духовное единение. Торговля и выборная власть способствовали благосостоянию населения и обеспечивали более свободное существование людей, нежели в

других русских землях. О хорошо организованной внутригородской жизни говорят строительные сооружения Новгорода XI — XIII веков. В центре города был кремль, укрепленный каменной стеной. В кремле были возведены великолепный Софийский собор и епископский двор. В южной части кремля находилась Борисоглебская церковь, которая была выстроена на средства богатого купца и былинного героя Садко Сытиныча. Напротив кремля расположилась вечевая площадь, где собирался народ на вече, решая важные проблемы жизни города. Здесь же находились торг, Ярославово дворище, дворы иностранных купцов и храмы, принадлежащие самым разным купеческим объединениям. По берегам Волхова расположились пристани, и вся река была заставлена кораблями со всех концов света. Город был чистым — мостовые были вымощены деревом. На окраинах Новгорода строились монастыри, среди них наиболее древний и знаменитый Юрьев монастырь.

Новгород был городом грамотного населения. Правда, об этом стало известно сравнительно недавно, после сенсационных находок в древней части города в 1951 году. Речь идет о берестяных грамотах, которыми новгородцы пользовались так же, как мы сегодня пользуемся бумагой². Что только не сохранила нам береста! Вот, к примеру, любовное послание XII века: "От Микити к Улиааниц. Пойди за мне. Яз тьбе хоцю, а ты мене. А на то послух Игнат Моисиев...". Из бесхитростных слов берестяных грамот, будь то долговые расписки или приглашения на похороны, ученые делают важные заключения об экономической, политической и культурной жизни города. Берестяные грамоты дополняют представления о жизни всей новгородской страны, запечатленной достаточно подробно в дошедших до наших дней летописях.

Летописцы любили свой город и писали о его истории очень подробно. Поэтому сегодня мы знаем и о пожарах, когда горели суда на новгородских причалах, и о засухах, когда не было урожая и приходилось закупать жито в соседних землях. Но, пожалуй, не менее ярким свидетельством о жизни новгородцев были былины.

Новгородские былины родились в эпоху становления свободной вечевой республики. Поэтому сюжеты эпоса целиком принадлежат времени развития свободного новгородского общества, великих морских путешествий, процветания торговли, культуры, ремесел. Герои былин Новгорода не похожи на своих киевских собратьев, да и сам эмоциональный строй новгородских былин совершенно иной.

² См. об этом великолепную работу В. Л. Янина "Я послал тебе бересту". М., 1975.

Неповторимые впечатления оставляют былины о разудалом Ваське Буслаеве, торговом госте Садко, богатом скряге Госте Терентьище. В них есть и искристый народный юмор, и тонкая ироничность, и стремление к правдивому повествованию. Вот, к примеру, строки из былины о Ваське Буслаеве:

Как во славном, во Великом Нове-городе
Жил Буслай да девяноста лет,
Девяноста лет да зуба во рту нет...
Живучи Буслай состарился,
А состарившись, представился...
Осталась матера вдова,
Матера Мамельфа Тимофеевна,
Осталось чадо милое,
Чадо милое, дитя любимое,
Молодой Василий сын Буслаевич.
Будет Васенька семи годов,
Отдавала матушка родимая...
Обучать его во грамоте —
Грамота ему в наук пошла;
Присадила Васеньку пером писать —
И письмо ему в наук пошло;
Отдавала пению учить церковному —
пение ему в наук пошло.
А и нет таких певцов у нас
В целом славном Нове-городе
Супротив Василия Буслаева...

Однако не только в церковном пении преуспел былинный герой. В другом эпическом сказе говорится:

По сине морю корабличек бежит, таки бежит;
К Нову-городу корабличек спешит, таки спешит;
По кораблику Васильюшка погуливает,
Он во звонкие гусельчики поигрывает:
"Ах вы, гусли, вы, гусли, гусельчики мои,
Заиграйте вы, гусли, при мне, таки при мне...
При Василье молодце, при купеческом сынке..."

Конечно, самым прославленным певцом-гусяром был в новгородском эпосе Садко:

Как во славном Нове-городе
Был Садко, веселый молодец;
Не имел он золотой казны,
А имел лишь гусельки яровчаты;
По пирам ходил-играл Садко,
Спотешал купцов, людей посадских³.

³ Тексты былин приводятся по: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2. С. 107—109.

Среди эпических сказаний Новгорода выделяются весьма своеобразные "анекдоты" про Гостя Терentyща. Этот герой был знаменит своим богатым домом и красавицей молодой женой, за лечение которой он сулил "золотые горы":

Кто недуги бы прочь отгонил
От моей молодой жены,
От Авдотьи Ивановны,
Тому дам денег сто рублей...

Молодая жена приглашает развеселых скоморохов в свою светлую гридню:

Садитесь на лавочки,
Поиграйте во гусельцы
И пропойте-ко песенку
Про гостя богатого,
Про старого сукина сына,
И по имени Терentyща!
Во дому бы его век не видать!

Дальнейшая история известна: разоблаченная жена наказана, скоморохи за "правду великую" награждены, добродетель торжествует. Одновременно торжествует неунывающий дух новгородца, умеющего посмеяться над самим собой.

Новгородская сторона всегда славилась своими храмами. Многие из них и по сей день властно приковывают к себе взоры ценителей самобытной каменной красоты русского Севера. Одним из наиболее торжествующего на этих землях православия. Софийский собор был возведен по приказу Владимира Ярославича в 1045 — 1050 годах в самом центре новгородского детинца. И это не случайно. Для великого князя София Новгородская была не менее выразительным знаком русской государственности, чем София Киевская.

"Где святая София, там и Новгород" — так говорили горожане, когда, возвращаясь по Волхову в родной город, уже издали видели сверкающие купола Софийского собора. Построен храм с помощью искусных греческих архитекторов, многие из которых нашли в богатом и процветающем Новгороде свою вторую родину. Самостоятельное же творчество русских зодчих было еще впереди.

Новгородская культура и сегодня поражает самобытностью. С первых шагов своего развития новгородские музы не испытывали недостатка в ярчайших дарованиях, будь то область зодчества, иконописи или музыки. Порой думается, что "русский гений" поселился в новгородских землях, оставив на время южно-

русские равнины. Споры нет, новгородское искусство было "правоприемником" традиций великой монументальной культуры Киева. Верно и то, что северные мастера быстро освоили тот художественный канон "мистического реализма", что состоялся в киевском искусстве. Но очевидно и другое: новгородская художественная культура никогда не была послушно ученической. В молодом "хоре" новгородских муз все меньше и меньше слышен голос Византии. С течением времени искусство северных земель научилось более глубоко выражать национальный характер и духовные идеалы русского человека. Сплетение в произведениях новгородской "классики" ясной лаконичности, простоты и одновременно философской глубины свидетельствуют о наступлении периода зрелости национальной художественной культуры Средневековья.

Вновь обратимся к зодчеству. Истоки его своеобразия следует искать в начале XII века, когда были отстроены такие величественные храмы, как церковь Николы на Ярославовом дворище, соборы Антониева и Юрьева монастырей.

В памяти каждого человека, хоть раз посетившего Новгород, навсегда остается облик могучего храма, воз-



Софийский собор в Новгороде.
1045—1050.



Петр. Георгиевский собор
Юрьева монастыря
под Новгородом. 1119 г.

высившегося среди спокойных, словно застывших равнин. Это и есть знаменитый Георгиевский собор Юрьева монастыря, что расположен в ближних окрестностях города. Обычно мы мало знаем о тех, кто сооружал древние храмы. Имя же зодчего, отстроившего это чудо, известно из летописи, где сказано: "А мастер трудился Петр".

Георгиевский собор (1119) — один из последних колоссов раннего русского зодчества, один из последних памятников монументального киевского стиля. Он воплощает эпическое спокойствие духа, мощь и силу христианского вероучения. Мастер Петр был прекрасным зодчим, он хорошо усвоил общепринятые традиции монументального строительства. Но... обратим внимание на завершение верха собора! Его асимметричность поразительна. Она создает впечатление движения и внутренней подвижности. С разных сторон света собор открывается по-разному — то торжественной строгостью, то многогранной динамичностью.

Итак, уже в начале XII века мастером Петром было найдено удивительное творческое решение: он одним из первых в русском зодчестве почувствовал красоту асимметрии и воплотил ее в камне. Вскоре на новгородской земле восторжествовал иной идеал архитектуры. Мы имеем в виду одноглавые храмы, отмеченные чертами "сложной простоты".

Совершенным образцом нового камерного стиля можно считать церковь Спаса на Нередице, построенную в 1198 году. Она представляет собой весьма простую на первый взгляд постройку крестово-купольного типа кубической формы. В церкви всего три апсиды⁴, обращенные на восток. В ней нет монументальных украшений или затейливой резьбы. Скромность? Да, этим словом можно охарактеризовать церковь. Но чем более вглядываешься в ее контуры, тем более начинаешь понимать, что за внешней лаконичностью и строгостью линий скрывается образ сурового, могучего и твердого русского духа. И еще раз обратим внимание на уже упомянутую асимметрию. Здесь она кажется заметной в неровностях стен, кривизне вертикалей. Храм словно вылеплен руками из пластичного материала, подобно затейливой громадной скульптуре.

Небольшой одноглавый храм еще долго волновал воображение русских зодчих. Но в XIII веке общность новгородских построек была нарушена. Для этого времени характерно стремление к оригинальным формам в строительстве. Тем более что к концу века меняются материалы и техника кладки зданий. Новгородцы научились использовать местный волховский плит-

⁴ Апсида — выступающая часть здания, имеющая перекрытие.

няк, который сочетали с кирпичом и валунами. В результате храмы обрели вид лишенных всякого геометризма построек. К XIV веку окончательно сложился новый архитектурный стиль, в котором наиболее полно воплотились жизненные позиции граждан Великого Новгорода в их стремлении к свободе и процветанию. Среди памятников той поры — церковь Спаса на Ковалеве (1345), Успения на Волотове (1352), Федора Стратилата на Ручью (1361), Спасо-Преображения на Ильине улице (1374).

Талант и фантазия позволяли новгородским зодчим находить в постройке каждого храма новое творческое решение. Поэтому соборы новгородской земли воспринимаются как индивидуальные, неповторимые в своем художественном совершенстве строения. Так, в церкви Федора Стратилата поражает органичное единство архитектурных форм и украшающих их декоративных элементов. В церкви же Спаса на Ильине улице конструкция здания как бы заслоняется обильными декоративными "вставками" — сложными порталами, арками, окнами, наличниками, нишами. Облик храма — праздничный и яркий. Думается, что "Спас" украшал Ильину улицу и вселял светлую радость в сердца всех новгородцев.

Так постепенно в поисках сочетаний суровости и мягкости, монументальности и изящества, пластичности и строгости расцвела архитектура этой северной земли. Однако совершенная красота рождается не только в новгородском храмовом строительстве. В этом созидании участвуют все "мудрости", все искусства. С XII века начинается развитие известной всему миру монументальной новгородской живописи фресок.

Вряд ли можно найти в Новгороде храм, стены которого были бы не покрыты красочными росписями. Правда, сегодня мы можем лишь приблизительно судить об этом явлении средневековой живописи — большая часть фресок погибла. В древности Новгород избежал разорительного татаро-монгольского ига. И все же история его не пощадила. Уже в XX веке во время Великой Отечественной войны современные варвары разрушили такие шедевры русского зодчества (впрочем, почему русского? мирового!), как храмы Спаса-Нередицы, Успения на Волотовом поле, Спаса на Ковалеве, Михаила на Сковороде, Благовещения на Гродище с их бесценными фресками. Стены храмов можно восстановить, но росписи? Они погибли безвозвратно. Попытаемся понять, что же мы потеряли?

Уже во времена сооружения Софийского собора в его росписях приняли участие русские мастера Стефан, Микула и Радко. Их искусство — первые шаги на пути овладения живописным мастерством. Фрески Софии весьма похожи на киевские.



Церковь Спаса-Нередицы
под Новгородом. 1198 г.



Феофан Грек. Троица.
Фрагмент росписи
церкви Спаса Преображения
на Ильине улице в Новгороде.
1378 г.

Фигуры святых условны и неподвижны. Впрочем, монументальная статика этих росписей вполне соответствовала общему стилю новгородского Софийского храма.

Фрески Спаса на Нередице составляли совершенно иной, прекрасный в своей неповторимости ансамбль настенной живописи. "Кто не имел счастья видеть фрески Нередицы, тому трудно составить достаточно полное представление о монументальной живописи средних веков" — так писал известный исследователь искусства В. Н. Лазарев⁵.

Действительно, всякий, кто входил в этот храм, словно погружался в Священную историю. Высоко под куполом был изображен сюжет Вознесения Господня. Между окнами барабана расположились пророки с раскрытыми свитками в руках. На парусах храма — евангелисты, в центральной же апсиде возвышалась в полный рост величая Богоматерь Оранта (вспомним киевскую Оранту!). С обеих сторон к Богоматери двигались русские святые. Чуть ниже находилась фреска, изображающая Евхаристию, еще ниже — деисус⁶. Стены Спаса-Нередицы были покрыты изображениями двенадцати праздников и событий Страстной недели.

⁵ Цит. по: Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. С. 184.

⁶ Деисус — правильно "деисис", по-греч. "моление".

А теперь попытаемся представить храм в его прежнем виде. Войдя в церковь, человек оказывался словно в абсолютно замкнутом пространстве, сплошь от пола до потолка наполненном красочными изображениями.

Фигуры святых и мучеников скомпонованы свободно, их позы энергичны, в них чувствовалась огромная скрытая воля. Казалось, что герои фресок обступают молящихся, придают им мужество и стойкость в той тяжелой духовной борьбе, что ведет в этом мире каждый истинный христианин.

Фрески храма на Нередице писали примерно 10 мастеров. Они сумели создать шедевр, свидетельствующий о начале расцвета новгородского изобразительного искусства. Соперничать по уровню мастерства с фресками могла только икона.

От новгородской школы станковой живописи XII — XIII веков сохранились две прекрасные иконы, некогда украшавшие стены Георгиевского собора Юрьева монастыря. На них изображен святой Георгий в облике воина. Первая из икон показывает святого в полный рост, вторая же является поясной и покоряет своей удивительной одухотворенностью и мягкостью. Из Юрьева монастыря сохранилось еще одно древнее и прекрасное произведение иконописи — "Устюжское Благовещение". На иконе — Богоматерь и архангел Гавриил. Позы их спокойны и торжественны, ибо событие, изображенное на иконе, — вне времени и пространства, оно подчинено вечности. Икона наполнена сложной символикой. Например, жест архангела Гавриила направлен в сторону маленькой фигурки Христа, расположенной на груди Богоматери. Что он означает? Вероятно, природа этого художественного образа многозначна. Здесь и благоговение перед таинством непорочного зачатия, здесь и напоминание Пресвятой Деве Марии о той судьбе, что уготована ее сыну — Спасителю мира.

В тех иконах, о которых мы только что рассказали, чувствуется влияние высоких традиций искусства Византии. На ее опыте рождалась не только киевская, но и новгородская школа иконописи. Греческие мастера всегда чтились на Руси. И великим среди равных стал знаменитый выходец из Константинополя Феофан Грек (30-е годы XIV века — после 1405 года). Именно он способствовал становлению в 70-х годах XIV века новой новгородской художественной школы.

Поразительно, но после стольких упоминаний произведений безвестных мастеров мы можем не только уверенно назвать имя этого гениального грека, но даже рассказать его биографию. Чудо? Почти. Дело в том, что личностью Феофана заинтересовался великий древнерусский писатель Епифаний Премудрый, который и оставил столь ценное свидетельство: "Когда я жил в

Москве, там проживал и преславный мудрец, философ зело хитрый, Феофан, родом грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец, который собственной рукой расписал много различных церквей каменных — более сорока... в Константинополе, и в Халкидоне, и в Галате, и в Каффе, и в Великом Новгороде, и Нижнем. Но и в Москве им расписаны три церкви... В церкви Св. Михаила он изобразил на стене город, подробно вырисовав его красками; у князя Владимира Андреевича он изобразил на каменной стене также самую Москву; терем у великого князя расписан им невиданною раньше и необычайной росписью... Когда он все это изображал и писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как это делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно в них всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту"⁷.

Слава и авторитет Феофана были огромными. И дело даже не в том, что он писал, "не взирая на росписи", то есть не копируя иконографические образцы. Прав Епифаний Премудрый: сила творчества Феофана — в умении воссоздавать "разумную доброту", воплощать в красках "высокое и мудрое" христианское вероучение. По утверждению писателя, Феофан к концу жизни расписал более 40 церквей.

Правда, из творческого наследия художника сохранилось не много. Все его росписи относятся к "русскому периоду", так как иные, более ранние работы, погибли. Начало же русского периода связано с Великим Новгородом. Здесь по просьбе боярина Василия Даниловича Мошкова и жителей Ильиной улицы он расписал церковь Спасо-Преображения. Часть этих фресок дошла до наших дней.

Попадая под власть образного мира росписей Феофана Грека, начинаешь понимать, какой огромный дар был ниспослан художнику и как умело он им распорядился. Феофан уверенно следует традициям общеправославной иконографии, однако его творения — плод яркой индивидуальной манеры "прочтения", а вернее сказать — видения священной истории. Думается, что именно расцветающая русская культура способствовала столь полному раскрепощению творческих сил художника.

Герои фресок Феофана излучают необыкновенную страстность и духовную мощь. "Вылепленные его кистью святые предстают зрителю в состоянии титанического душевного напряже-

⁷ Цит. по кн.: Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. С. 192—193.



Владимирская Богоматерь. Константинопольская школа. Начало XII в.



Устюжское Благовещение. Новгородская школа. XII в.



Св. Георгий. Новгородская школа (?) XII в.



Спас Нерукотворный. Новгородская школа (?) XII в.



Богоматерь Великая Панагия (Оранта). XII — первая треть XIII в.



Борис и Глеб на конях. Московская школа (?) 1340-е г.



Феофан Грек (?) Донская Богоматерь. 1392 г.



Андрей Рублев. Апостол Павел.
Из деисусного "звенигородского" чина. 1420-е г.



Андрей Рублев. Троица. 1422—1427 г.



Рождество Христово и избранные святые. Новгородская школа.
Начало XV в.



Положение во гроб. Новгородская школа.
Вторая половина XV в.



Чудо о Флоре и Лавре. Новгородская школа. Конец XV в.



Никола Зарайский в рост, с житием в восемнадцати клеймах.
Московская школа. Конец XV—начало XVI в.



Дионисий. Распятие. 1500 г.



Симон Ушаков. Богоматерь Елеуса-Киккская. 1668 г.



Оклад Евангелия. Москва.

ния. Как будто чувствуя рядом присутствие Божества, они в неистовом порыве стремятся отрясти с себя грехи, свойственные человеческой природе. Здесь налицо глубокая психологическая драма, поучительный разлад между телом и духом; победа духовного начала еще не достигнута или добыта очень дорогой ценой"⁸ — так трактует эти росписи современный исследователь. Здесь хочется добавить, что художнику удалось передать не только "букву", но и "дух" христианской истории, исполненной в каждой своей странице трагического пафоса. Облики Иисуса Христа, пророков, столпников полны экспрессии. Но сквозь драматизм и скрытую напряженность рвется наружу мысль великого мастера об утверждающей и всепобеждающей силе Христовой веры.

Сегодня колорит красок на фресках Феофана несколько поблек. Ученые предполагают, что раньше они были гораздо ярче, тем более что цвет в росписях художника играл особую роль. Обратим внимание на белые или сероватые блики, пронизывающие пространство и придающие лицам святых скрытую динамику. Что они означают?

Здесь следует сделать небольшое отступление. Дело в том, что в XIV веке религиозная мысль интенсивно работала в поисках "истины", "смысла жизни". Подвижничеством отшельников и ученых монахов возникали новые духовные учения. Среди них был так называемый исихазм, представители которого верили в существование "внутреннего света", то есть некоей субстанции божественного света Фаворского⁹. Феофан Грек, по всей видимости, был увлечен этим учением и поставил перед собой задачу передать незримый "внутренний свет" с помощью красок.

Удалось ли ему найти соответствующие средства выразительности? Думается, что да. Ибо до сих пор поражают нас те светоносные блики, что словно выхватывают фигуры святых из мрака вечности.

Феофан Грек имел учеников, которые во многом подражали мастеру. Возможно, именно они некогда создали шедевры настенных росписей церковей Федора Стратилата на Ручью и Успения на Волотове. Путь же Феофана лежал в Москву. Известно, что в 1405 году он вместе с Прохором с Городца и Андреем Рублевым расписал Благовещенский собор Московского Кремля. Уже стареющий мастер остался верен своей манере письма — экспрессивного и выразительного. Исследователи считают, что в иконостасе Благовещенского собора Феофану Греку при-

⁸ П л у г и н В. А. Древнерусское искусство// История русского и советского искусства/ Под ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1979. С. 39.

⁹ Преображение Господне произошло на горе Фаворской. Отсюда представление о божественном свете Фаворском.

надлежат иконы Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила, апостола Павла, Иоанна Златоуста, Василия Великого. Мастер монументальных фресок, Феофан Грек и в станковой живописи достигает ощущения величавой торжественности и приподнятости. Страстность внутреннего мира святых здесь несколько приглушена. Однако содержание духовной жизни героев Священной истории по-прежнему волнует художника. Это ощущение передается и нам, сегодняшним почитателям мастера, оставившего в своих творениях духовное завещание, звучащее через столетия.

Самобытность новгородской иконописи... Сколько бы ни писали о ней, кажется, что сказано еще далеко не самое главное. Ведь в Новгороде сложился своеобразный круг излюбленных тем, сюжетов, героев. Новгородцы тесно связывали "мир горний" и "мир дольний", причем часто в своих чисто житейских интересах. Нередко на иконах изображались святые, которые с точки зрения обывателя — заказчика иконы — были наиболее полезны в делах торговых, строительных, да и просто домашних. Любили Илию — покровителя дождя, Николу — сопутствующего страждущим и путешествующим, Параскеву Пятницу и Анастасию, помогающих в торговле.

Крепкие и коренастые фигуры новгородских святых изображались яркими, сочными красками. Они оставляют впечатление трезвого отношения к религиозным сюжетам, теплоты и непосредственности.

Излюбленный герой Новгородской живописи — Георгий Победоносец (змееборец), который был символом защитника родной земли. Однако не только библейская старина волновала славных жителей Новгорода. Интересно, что в икону стали проникать сюжеты, непосредственно связанные с жизнью русских людей. Среди них икона "Деисус и молящиеся новгородцы", написанная в 1467 году неизвестным художником по повелению "раба Божия Антипа Кузьмина". Композиция этой работы складывается из двух частей. В верхнем ярусе — "деисус" из семи фигур. В нижнем же — портрет боярской семьи Кузьминых, молящейся о "гресех своих". Изображения новгородцев, конечно же, условны. И все же мужи в длинных цветных кафтанах с красными воротниками и скромно стоящая сзади боярская жена Мария дают яркое представление о собирательном облике патриархальной русской семьи, члены которой объединены незримыми узами православной веры и любви.

Новгородские иконописцы обращались к подлинным историческим сюжетам из жизни города. Очень распространенным было изображение битвы новгородцев с суздальцами. Это заметное событие из истории кровавых княжеских междоусобиц про-



Битва суздальцев с новгородцами ("Чудо от иконы "Знамение").
Вторая половина XV в.

изошло в 1169 году. Как говорят летописи, сама Богоматерь спасла Великий Новгород: суздальское войско под предводительством князя Андрея Боголюбского было разбито.

Наиболее древняя икона "Битва суздальцев с новгородцами" состоит из трех ярусов, каждый из которых раскрывает эпизод исторического сражения. В верхней части показано торжественное перенесение иконы Богоматери из церкви Спаса на Ильине улице в "детинец" — оплот княжеской воинской власти. На

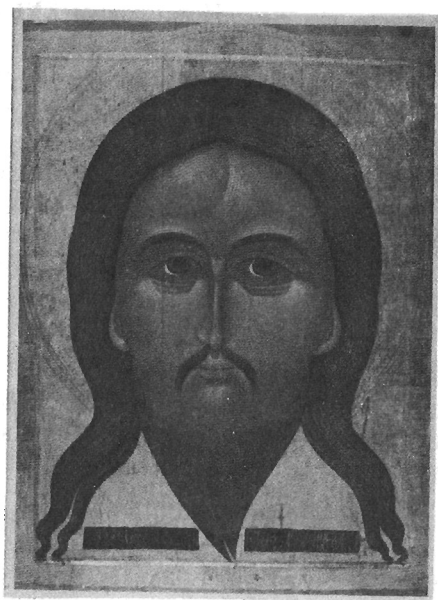
средней доске изображен эпизод, когда суздальская рать пускает стрелы и попадает в икону. Нижняя часть — победный бросок новгородской конницы, теснящей врага.

Рассматривая икону, совершенно не помышляешь о тех жертвах, которые понесли обе стороны сражения. Художник рассказывает лишь назидательную историю "давно минувших дней" в образах, полных ярких красок и гармонии. Икона-праздник, икона-гимн непобедимого Новгорода — так хочется охарактеризовать художественный мир этого творения. И еще думаешь об удивительной музыкальности мастера, "услышавшего" ритм зрительных образов и сумевшего воплотить его в линейных контурах воинских копий и шлемов, конских ног и голов.

Шедеврами новгородской иконописи конца XV века считаются два произведения на тему "Чуда о Флоре и Лавре", где искусство иконописцев достигает невиданной утонченности и совершенства. Обратимся к одной из них. Персонажи иконы выписаны на сияющем золотом фоне. В центре верхней части расположена величавая фигура архангела Михаила, по бокам — святые Флор и Лавр, каждый из которых держит на поводке прекрасного коня. Еще ниже — коневоды и целый табун лошадей. Как известно, Флора и Лавра почитали в Новгороде за помощь коневодам. Поэтому художник изобразил картину удивительного единения всего живого на земле, гармонию людей, природы и покровительствующих им небесных сил.

Далеко не все новгородские иконы столь радужны и спокойны в своем эмоциональном настрое. Древнерусские художники вполне владели и иными сюжетами. Доказательством проникновения в мир самых трагических событий Священной истории является икона "Положение во гроб", созданная во второй половине XV века. Согласно существующей версии, эта икона была написана мастером из Каргополя (на берегу Онеги) в традициях "северных писем". Героев произведения объединяет одно качество — глубокая скорбь. Каждый выражает ее по-своему. Так, раскаявшаяся грешница Мария Магдалина в причитаниях вознесла руки к небу. Но все же наибольшее впечатление оставляет образ Богоматери, в безутешном страдании припавшей к лицу мертвого Христа. Художник проявляет удивительное мастерство в компановке фигур, склонившихся над гробом Спасителя; здесь каждый штрих и каждая линия строго выверены и подчинены общей музыкальной по звучанию композиции. Глядя на икону, невольно вспоминаешь строки песнопения Страстной недели "Не рыдай мене, Мати".

Итак, Господин Великий Новгород в годы ордынского лихолетья сумел не только уберечь православную храмовую традицию, но и существенно обогатить русскую художественную культуру, углубить ее национальные черты. Неповторимо своеобразное искусство Новгорода несет отпечаток яркой самобытности. Оно говорит о том, что народ этой северной земли не прозябал в унынии, а энергично и целенаправленно устраивал свою жизнь, создавал художественные школы, возводил богатые храмы, украшая их величавыми фресками и иконами, исполненными неземной красоты и любви.



Спас Нерукотворный ("Мокрая брада").
Новгород (?).
Вторая треть XVI в.

Касается ли сказанное музыки? Оставалась ли она признанной "мудростью" в семье храмовых искусств? Здесь нет сомнений: музыкальное творчество развивалось в полной гармонии с вдохновенным полетом новгородских художеств. В музыке были и свои традиции, и свои открытия.

Новгород с незапамятных времен был славен церковным пением. Письменные памятники донесли до нас имена знаменитых новгородских распевщиков. Самое раннее свидетельство о развитии новгородской певческой школы относится к XII веку и касается оно регента-доместика Антониевского монастыря Кирика. Позднее, в XVI веке гордость новгородской школы составили два брата — Василий и Савва Роговы. Правда, их основная деятельность протекала в Москве и поэтому о ней речь пойдет позже. Здесь же лишь отметим, что в Новгороде они создали целую певческую школу и имели учеников, деятельность которых также позднее перекинулась в Москву. Н. Ф. Финдейзен на основании "предисловия" к одному из крюковых стихирарей XVII века составил сводную таблицу трех поколений выдающихся распевщиков Новгорода:

Новгородцы XVI — XVII веков

I. Савва и Василий (митр. Варлаам) Роговы

↓
его ученики:

II. Маркел Безбородый (в Новгороде; неизвестно, чей он ученик)

III. И. А. Шайдур (в Москве, неизвестно, чей ученик)

1) Федор Христианин (в Москве и Александровской слободе)

↓
(многие ученики не поименованы автором "предисловия")

2) Иван Нос

3) Стефан Голыш (в Усолье)

↓
Иван Лукошко
и
Фаддей Никитин

Среди мастеров, деятельность которых была особенно известна и в Новгороде, и за его пределами, выделяется имя Ивана Шайдур. В XVI веке, когда жил и творил этот замечательный музыкант, знаменное пение переживало этап своего пышного мелодического цветения в разных землях Руси. Новгород не был исключением. Здесь жили распевишки, творчество которых существенно увеличило количество знаменных попевок. Однако наиболее прозорливые мастера за мелодическим развитием и усложнением распева видели крайне опасные для церковной музыки симптомы — забвение традиций и усиление самовыражения того или иного распевишки. Правда, прототипы и система осмогласия сохранялись, однако при умножении вариантов пения возникали затруднения с их атрибуцией. Иначе говоря, деятели церкви часто сталкивались с "подделками", на которых явно не лежала печать "благословения Божьего". И хотя знание попевок наизусть было основой певческого искусства, петь по памяти становилось все труднее, ибо разновидности знаменного пения все разрастались. Об этом свидетельствуют разные названия распевов: киевский, знаменный, греческий и др.

Новгородец Иван Шайдур может считаться одним из первых музыкантов-теоретиков. Им были изобретены киноварные пометы (то есть специальные знаки, написанные красной краской — киноварью), которые существенно упорядочили крюковую запись распевов. Пометы состояли из букв славянской азбуки и вносили уточнение в запись мелодии. Например, "ГН" означало "гораздо ниже", "Н" — "низко", "С" — "средним голосом", "М" — "мрачно", "П" — "повыше мрачного", "В" — "высоко". Каждому знамени соответствовала одна помета.

Свои теоретические идеи Иван Шайдур изложил в трактате "Сказание о пометах, еже пишущся в пении над знаменем", дошедшем до нас в отрывках, переписанных другими авторами. В предисловии Шайдур указал, что добился "изящного доброгласия" с помощью помет, которые настолько совершенны, что не могли не быть дарованы свыше. Вот некоторые строки этого трактата: "Следует знать о том, что не ради красоты пишущся пометы, но они показывают силу восьмигласного пения в согласиях, потому что в семи согласиях поет человеческий голос и, переходя из согласия в согласие, перевивается. Более же семи согласий никоим образом нет во всех голосах. И этими пометами для мудрых утверждается пение и никогда не передается забвению... Был некий дидакал, то есть учитель, в преславной и великой России, прославленный красотой божественного пения, по имени Иоанн Иоакимов; было у него нелепое и простецкое прозвище Шайдур. И этот Иоанн после большого усердия избрал знаменное пение и изящное исполнение. Ему и открыл Бог подлинный помет... Этот устав нашего научения знаменному пению новгородца Иоанна Иоакимова сына по прозвищу Шайдур истинный и неложный, достойный обучения, пригодный для всякой музыки: и для звучания струн, и когда звучит грубый голос и голос средний и малый. Так и это подобно музыкальному согласию"¹⁰.

Трактат этот был рассчитан прежде всего на молодых певцов, для которых существующие старые знаки оказались слишком непонятными и не позволяли в полной мере освоить необходимые в церковной практике распевы. Киноварные пометы вошли в певческую практику, тем самым завершив этап освоения песнопений по слуху. "Пометы для мудрых" позволяли, не надеясь на собственную память, передавать новым поколениям музыкантов-распевщиков мелодическое богатство певческой культуры Руси.

Самым, пожалуй, ярким проявлением самобытной музыкальной жизни Новгорода стало искусство колокольного звона. Древнейшими в звонах считаются софийский (колокола Софийского собора) и юрьевский (колокола Юрьева монастыря). Они были известны уже в XI веке. Правда, колоколов с тех далеких времен не сохранилось. Однако уже тогда колокол был символом вольного и свободного Новгорода, своеобразным "музыкальным знаком" процветающей храмовой православной культуры.

Итак, церковная музыка в Новгороде, как и в других русских средневековых городах, была исключительно вокальной,

¹⁰ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков. С. 96.

инструменты в храмовом действе отсутствовали. Но было одно "исключение из правил" — колокол. Ведь колокольный звон можно рассматривать как колористический инструментальный элемент церковной музыки.

Новгородские звоны почитались в народе. Так, в былинах о Василии Буслаеве есть такие строки:

Как тут старчише Андронише
Навалил на плечи на могучие
Монастырский медный колокол,
Не велик колокол — в девяносто пуд...
Как ударит тут Василий в колокол
Тем осием да тележным.

Звук колокола обладает особой специфичностью — этот инструмент дает не только основной тон, но и всегда хорошо слышимые дополнительные призвуки — обертоны. Поэтому чем больших размеров колокол, тем больше дополнительных призвуков различает слух. Колокольные звоны многовариантны. Даже сегодня, когда после 70-летнего молчания "ожили" колокола российских звонниц, можно услышать самые разные их сочетания, ритмические рисунки, тембровые краски. Чтобы убедиться в этом, достаточно послушать праздничные звоны Успенского собора в Новодевичьем монастыре, колокола Троице-Сергиевой лавры или церкви Петра и Павла в Москве. Впрочем, мы отвлеклись от истории новгородских колоколов, а она уходит в глубокую древность, когда вместо колокола употреблялись "билы". Переход от "била" к колоколам с более совершенной звучностью произошел, вероятно, постепенно, как постепенно сложилась в Новгороде "энциклопедия" звонов — красных, встречных, проводных, больших и малых. Среди звонов был особый, набатный, сзывающий новгородцев на вече или гремевший по поводу нежданной беды — нападения врагов, пожара, любого другого бедствия.

Древнейшее упоминание новгородских колоколов относится к 1066 году, когда в летописи было отмечено, что князь Всеслав, взяв Новгород, "колоколы съима у св. Софии и понекадилю съима" (то есть снял колокола и паникадила в храме Святой Софии). Надо сказать, что отношение к колоколам на Руси было особым, порой персонифицированным. Колокол был символом свободы, самостоятельности города, и те, кто завоевывал Новгород, часто "сводили счеты" прежде всего с колоколом. Так, например, в 1478 году князь Московский Иван Васильевич (дед Иоанна Грозного), воюя против новгородской вольницы, увез в Москву вечевой колокол, который позднее был перелит в московский набатный. Этот набатный богатырь спустя несколько

лет был сослан царем Федором Алексеевичем в Николаевский монастырь (Карелия) за то, что однажды ночью своим звоном испугал царя.

Отливались колокола во многих русских городах. В Новгороде же, вероятно, сначала не было своих литейщиков, и, по свидетельству летописей, колокола везли из Москвы и даже из-за границы. Искусство выплавлять колокола возникло в Новгороде к XVI веку. В 1530 году по повелению архиепископа Макария был отлит колокол благовестник, весивший 250 пудов. Как пишет летописец: "Слить бысть колокол вельми велик, яко такова величеством не бывало в великом Новгороде и во всей Новгородской области, яко страшной требе гласящем"¹¹.

Колокольный звон, естественно вплетаясь в храмовый синтез искусств, передавал самые разные чувства и переживания верующих. Своеобразная "колокольность" окружала человека в полном смысле слова "от колыбели до могилы". В нем звучал голос вечности, и зов предков, и ощущение бескрайних российских просторов. Вслушиваясь сегодня в ухающие звуки больших новгородских колоколов и в заливыстые серебристые перезвоны малых, начинаешь лучше представлять себе средневековый Великий Новгород, где не было индустриальных шумов, где воздух был чист и прозрачен, а утреннюю тишь нарушал лишь плывший над городом колокольный звон. Позднее для многих русских композиторов колокольность ассоциировалась с образом России, Родины.

Художественная культура Новгорода во всех многогранных ее проявлениях — далеко не единственный феномен Древней Руси. Ведь было еще и искусство Пскова, и Ярославля, и Ростово-Суздальской земли. К сожалению, о развитии музыки, "четвертой мудрости", в этих древних русских городах почти ничего не известно. Поэтому далее наш путь лежит в столицу Московской Руси, где храмовый синтез искусств достигает высот своего развития.

¹¹ Цит. по: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2. С. 135.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Песнь победная

Песнь победную воспоим вси Богу
сотворившему дивная чюдеса.

Из певческой рукописи XVI века

Москва... Как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

Эти известные строки из "Евгения Онегина" не раз повторяли наши отцы и деды. Повторяем их и мы, вкладывая в само слово "Москва" особый смысл. В нем сплелись и чувство гордости за великое прошлое "золотой столицы", и боль за недавнее разрушение ее святынь, и надежда на возрождение Москвы как центра российской духовной мощи. В "сердце русском" из века в век складывалось убеждение: "Жива Москва — жива Россия". Олицетворение Москвы с огромной Россией не случайно. Ведь именно на Москве-реке в XIV веке забрезжил рассвет новой русской государственности и новой национальной культуры.

Эта глава посвящена одной из самых замечательных страниц в развитии древнерусского искусства — эпохе Московской Руси XIV — XVI веков. Но сначала вспомним некоторые факты более ранней истории.

В 1223 году на реке Калке случилось первое поражение русских войск в битве с ордынскими завоевателями. Чуть позже, зимой 1237 года, мощная армия хана Батые, внука Чингисхана, вторглась в Рязанское княжество и захватила его. В 1240 году пал Киев.

Татаро-монгольское нашествие резко затормозило естественное развитие русской национальной культуры. Ордынское иго казалось современникам Божьей карой. Кочевые племена, стоящие на более низкой ступени общественного развития, были необычайно жестоки. Они беспощадно выжигали непокорные города и села, разрушали памятники архитектуры, а с ними гибли тысячи рукописных книг с живописными миниатюрами и записями знаменных распевов, сотни тысяч икон, произведения прикладного искусства. Русское общество оказалось неспособным сопротивляться столь нежданному бедствию и на первых порах как бы застыло в своем историческом движении. Должно было пройти время, чтобы идеалы возрождения государства и

объединения удельных земель овладели умами и сердцами русских людей.

Источники XIII века невольно передают то ощущение неуверенности, страха и хаоса, что охватило русские княжества. Великокняжеский престол переходил из рук в руки. Столицей считались то Владимир на Клязьме, то Кострома, то Переяславль-Залесский, то Тверь. И лишь начиная с Ивана I Калиты, правящего с 1328 по 1340 год, титул Великого князя закрепился за князьями Москвы¹.

Проблема "выживания" русской художественной культуры в условиях ордынского ига — особая тема. Сегодня здесь скрестились противоположные точки зрения ученых. Одни из них, придерживаясь уже упоминаемой нами теории "евразийства", считают, что ордынское нашествие оградило культуру Руси от более серьезных неприятностей, грозящих с Запада. Другие же традиционно признают ордынское иго национальным бедствием для русского народа. Историческую истину в столь отдаленном от нас времени искать достаточно сложно. Поэтому мы, избегая субъективных оценок, обратимся к первоисточникам — литературным памятникам, донесшим до нас живое слово свидетелей тех грозных лет.

Чувство протеста против поработителей и любовь к родной земле — вот что объединяло усилия деятелей религии и культуры XIII века, оставшихся единственными хранителями национальных традиций. Об этом свидетельствуют прекрасные литературные памятники — повести о нашествии ордынцев на Русь.

Первому кровопролитному столкновению русских воинов с ордынскими завоевателями посвящена "Повесть о битве на Калке", написанная между 1223 — 1228 годами. Повесть отражает взгляды простых людей на нежданную беду, которую послал Бог на народ Руси в обличье неизвестного дотоле многочисленного врага. Автор сообщает об уничтожении малых народов, соседствующих с русскими землями, — ясов, обзозов, касогов, половцев. Кстати, именно по просьбе разбитых половцев решаются русские князья выступить против Орды. Однако отсутствие взаимовыручки помешало им победить врага. В "Повести" рассказано, что станы русских не успели "исполчиться противу татар" и обратились в бегство. Князь же киевский Мстислав, "видя се зло, не движется с места". Все русские войска были разбиты. Князь Мстислав с другими князьями был раздавлен дощатым помостом, на котором пировали опьяненные кровью завоеватели.

¹ Позднее Иоанн IV Грозный (1533 — 1584), сохраняя титул Князя Московского, 16 января 1547 года был наречен русским царем. С тех пор все русские государи (до последнего императора Николая II) имели в своем полном звании титул "Царя Московского".

"Повесть о битве на Калке" долго хранилась в памяти народа. Она неоднократно переписывалась и редактировалась в разных летописных сводах. Ее образы служили живым укором тем древнерусским властителям, что не сумели объединиться во имя великой цели спасения родины.

Пожалуй, самым эмоциональным откликом современника на события Батыева нашествия на Русь является знаменитая "Повесть о разорении Рязани Батыем". "Повесть" — не исторический документ. В ней действуют и борются с врагом многочисленные герои, на самом деле не участвующие в рязанской битве. Автор создает обобщенный идеальный образ единения всех выдающихся воинов во имя спасения Рязани. В "Повести" воспевается беспредельное мужество наших предков, среди которых бессмертный Евпатий Коловрат, словно былинный богатырь сражающийся с бесчисленными воинами Батыя. Многие строки этого сочинения проникнуты глубокой скорбью по безвинно погибшим жителям Рязани: "Не оста во граде ни един живых: вси равно умроша и едину чашу смертную пиша". Думается, что и сегодня "Повесть" интересна читателю. В ней есть напряженное развитие событий, яркие характеры мужественных воинов, почитаемых во все времена.

Кочевая Золотая Орда надолго осела на территории русских княжеств. Она была измотана неожиданным упорным сопротивлением народа и не осуществила заветной цели покорить Европу. Здесь уместно вспомнить А. С. Пушкина, четко выразившего мысль об исторической миссии нашей страны: "России определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились в степи своего Востока. Образуемое просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией..."².

Грабя славянские города и села, кочевники одновременно вели хитрую политику, разжигая междоусобицы, стравливая князей в разорительном самоуничтожении. Литература этой поры обращается к образам сильных и мудрых правителей, среди которых возвышается фигура Александра Невского, возглавившего борьбу Руси с немецко-шведскими захватчиками. Ему, великому государственному деятелю, сумевшему поддержать мирные отношения с Золотой Ордой и отстоять северные территории, посвящена "Повесть о житии Александра Невского".

Автор "Повести" изобразил князя Александра умным, храбрым, внешне прекрасным человеком: "Взор его паче инех чело-

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. М.; Л., 1949. С. 268.

век, и глас его — аки труба в народе". Александра страшатся недруги, даже Батый вынужден признать: "Воистинну ми сказася, яко несть подобна сему князю". В "Повести" подробно и ярко описаны события битвы на Неве в 1242 году. Однако наибольшее впечатление оставляют проникновенные строки плача, связанные с гибелью князя. Завершается "Повесть" рассказом о чуде, свершившемся уже после смерти Александра, позднее признанного православной церковью великим христианским святым.

"Повесть" была создана не только во славу Великого князя, но и с определенной политической целью: автор сумел показать, что, несмотря на подчинение Орде, на Руси остаются люди, способные противостоять врагам, быть храбрыми и мужественными, не щадить сил во имя будущего освобождения.

И все же мистический страх русского общества перед непобедимыми ордынцами стал слабеть лишь после победы на Куликовом поле в 1380 году. К этому времени Москва становится центром русских земель, и это не случайно. В отличие от других княжеств, заботившихся прежде всего о собственной независимости, Москва выдвинула совершенно новую "программу" — объединение русских земель, восстановление мощной государственности. Смелая идея нашла достойных героев. Мы уже говорили о новом статусе великих московских князей, здесь же укажем, что при Иване Калите в Москву была перенесена кафедра митрополита "всая Руси". Постепенно Москва становится центром развития храмовой художественной культуры, отмеченной знаком творческого вдохновения и подъема национального самосознания. Этот этап можно считать русским Предвозрождением.

Что же стало основой нового искусства русских зодчих, писателей, музыкантов?

Пожалуй, главное, к чему стремилось художественное мышление этих веков, — открыть мир человеческой личности. Вспомним героев литературных произведений Киевской Руси. Как монументальны и величавы их образы, принадлежащие к той или иной феодальной корпорации! Внутренние достоинства и индивидуальность героя остаются за скобками повествования или изображения. Иное отношение к человеку рождалось в жестких испытаниях векового противостояния с Золотой Ордой. В людях начинают цениться качества нравственного порядка: стойкость, преданность родине, верность в дружбе. Эти качества не имели классовых границ. В русской художественной культуре получает развитие эмоциональная сфера, связанная с передачей психологических переживаний человека, его внутреннего мира. В искусстве Московской Руси начинает преобладать экспрес-

сивно-эмоциональная образность, а в идейной жизни все большее значение приобретает "безмолвие", уединенная молитва, уход в пустыню, в скит. Это уединение также соответствовало в тех условиях духу "развивающегося личностного начала"³.

Почему взлет русской культуры принято считать Предвозрождением? Напомним, что для Западной Европы этот этап естественно перешел в Возрождение, которое было символом "воспоминаний" об античности. В Древней Руси не было условий для Возрождения хотя бы потому, что период секуляризации (обмирщения)⁴ культуры еще не наступил. Вместе с тем искусство XIV — XVI веков явно ориентировалось на "возвращение к истокам", на новый идеализированный образ домонгольской Киевской Руси — своеобразную русскую "античность". Рост национального начала, соединенный с обращением к трепетной человеческой душе, вызвал к жизни непревзойденные образцы искусства, с полным правом отнесенные к периоду русского Предвозрождения.

Правда, психологические элементы творчества той эпохи были достаточно своеобразными. Диктат "мистического реализма" требовал передачи в художественном произведении прежде всего внутреннего религиозного смысла явлений. Не случайно Д. С. Лихачев считал искусство Предвозрождения искусством "абстрактного психологизма". В нем весьма важным становится передача отдельных эмоциональных состояний героев. Однако чувства еще не составляют характера. В литературе, например, по-прежнему существует прямолинейное деление героев на добрых и злых. И все же шаг на пути к великой психологической русской словесности был сделан. Первые ростки предвозрожденческого художественного мышления вззошли в сочинениях русских писателей достаточно рано — в конце XIV века. В это время собираются многочисленные летописные своды, редактируются местные рукописи. Летописцы по каплям "собирают русскую историю". Они включают в новые собрания различные по происхождению и времени создания повести, жития святых, публицитику.

Особое место в литературе конца XIV — XV веков занимают памятники Куликовского цикла, отразившие реакцию современников на грандиозное событие в жизни Руси. Непосредственный отклик на великую победу воплотила поэтичнейшая "Задонщина". Сочинение замечательно тем, что весь его текст соотнесен с древнейшим первоисточником — "Словом о полку Игореве". Причем автор, не подражая стилю, сознательно сопоставлял прошлое и настоящее. "Задонщина" — своеобразная

³ История русской литературы X—XVII веков/Под ред. Д. С. Лихачева. С. 206.

⁴ Секуляризация — отход от церковного влияния в общественной жизни и художественном творчестве.

"песнь победная" новому периоду русской истории. В произведении ярко выражена главная идея, будоражившая мыслящих людей Древней Руси, — призыв к единению русских земель вокруг Москвы, к восстановлению государственности и независимости.

Самым подробным "историческим отчетом" о Куликовской битве и предшествующих ей событиях является "Сказание о Мамаевом побоище". Многие факты нашей истории мы знаем именно благодаря этому сочинению. Среди них — рассказ о поединке инок Пересвета с татарским богатырем, эпизоды, повествующие о помощи в битве русских святых, подробности о ранении великого князя Дмитрия Ивановича. Многие страницы "Сказания" посвящены воспеванию мужества и доблести князя Дмитрия, его светлым помыслам.

Вместе с летописями стремительно развивается агиографическая литература. В жанре агиографии работали такие выдающиеся древнерусские авторы, как митрополит Киприан ("Житие митрополита Петра"), Пахомий Логофет ("Житие Кирилла Белозерского"). Но, пожалуй, полнее всего новое мироощущение воплотилось в творчестве великого Елифания Премудрого, получившего свое прозвание за ум и высокий профессионализм.

Откроем одно из самых совершенных его творений — "Житие Стефана Пермского". В нем писатель рисует образ просветителя Пермской земли, используя при этом всю полноту выразительной русской речи. Он пишет не просто похвальное слово или панегирик святому человеку, но создает некое "украшение" ему, подобное витиеватым золотым окладам на древних иконах. Мудрец не без основания считал, что обычными литературными средствами невозможно передать все величие подвига, творимого смертным во имя Христа. Поэтому он создает новый стиль и называет его "плетением словес". Особая словесная орнаментальность, изощренная и утонченная, где ценились ритмика речи, звуковые повторы, метафоры, оставляет впечатление изысканной книжности автора. Однако "плетение словес" было для писателя не целью, но прежде всего средством, с помощью которого рождались на страницах его книг образы торжественные и одновременно экспрессивные. Вот, к примеру, строки, посвященные Феофану Греку: «Сей дивный и знаменитый муж питал любовь к моему ничтожеству; и я, ничтожный и неразумный, возымел большую смелость и часто ходил на беседу к нему... Сколько бы с ним кто ни беседовал, не мог не подивиться его разуму, иносказаниям („притчам“) и его хитростному строению. Когда я увидел, что он меня любит и что он мною не пренебрегает, то я к дерзости присоединил бесстыдство и попросил его: „Прошу у твоего мудрولюбия, чтобы ты красками

написал мне изображение святой Софии Цареградской, которую воздвиг великий Юстиниан, уподобляясь премудрому Соломону...". Он же, мудрец, мудро ответил мне: „Невозможно, — молвил он, — ни тебе того получить, ни мне написать, но, впрочем, по твоему настоянию, я частично напишу тебе, и то это не часть, а сотая доля, от множества малость, но благодаря этому малому, написанному нами изображению, и остальное ты представишь и уразумеешь". Сказав это, он быстро взял кисть и написал изображение храма наподобие подлинной церкви в Цареграде, и дал его мне. От того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, так как многие перерисовали его себе, соревнуясь друг с другом...»⁵.

Конечно, современные представления о занимательной сюжетности или событийности в литературе совершенно иные, нежели в произведениях Епифания Премудрого. И все же его сочинения никого не оставляют равнодушными. В особенности если мы обратимся к самому популярному его творению — "Житию Сергия Радонежского".

"Житие" посвящено великому сыну земли русской — Сергию Радонежскому. Чем знаменито в нашей истории это имя? Послушаем В. О. Ключевского, который писал: «Пятьдесят лет делал свое тихое дело преподобный Сергий в Радонежской пустыне; целые полвека приходившие к нему люди вместе с водой из его источника черпали в его пустыне утешение и ободрение и, воротясь в свой круг, по каплям делились им с другими... Этими каплями нравственного влияния выращены были два факта, которые легли среди других основ нашего государственного и общественного здания и которые оба связаны с именем преподобного Сергия. Один из этих факторов — великое событие, совершившееся при жизни Сергия... Событие состояло в том, что народ, привыкший дрожать при одном имени татарина, собрался наконец с духом, встал на поработителей и не только нашел в себе мужество встать, но и пошел искать татарских полчищ в открытой степи и там повалился на врагов несокрушимой стеной, похоронив их под своими многотысячными костями. Как могло это случиться? Откуда взялись, как воспитались люди, отважившиеся на такое дело, о котором боялись и подумать их деды? Глаз исторического знания уже не в состоянии разглядеть хода этой подготовки великих борцов 1380 года; знаем только, что преподобный Сергий благословил этот подвиг главного вождя русского ополчения, сказав: „Иди на безбожников смело, без колебания, и победишь“, — и этот молодой вождь

⁵ Цит. по: Л ю б и м о в Л. Д. Искусство Древней Руси. С. 193.

был человек поколения, возмущавшего на глазах преподобного Сергия и вместе с князем Дмитрием Донским бывшего на Куликовом поле»⁶.

"Житие Сергия Радонежского" написано в спокойной повествовательной манере. В нем мы находим описание самых разных эпизодов жизни святого. Это и рассказ о видении отроку Варфоломею, позднее запечатленный на известном полотне Михаила Нестерова. Это и подробное описание монашеского подвига Сергия, и история основания им на горе Маковец Троицкой обители. Но, хотя в произведении довольно много фактического материала, он остается как бы за скобками повествования, в котором сменяют друг друга поучения, наставления, размышления, молитвы.

То или иное событие "Жития" оценивается писателем с точки зрения его духовной значимости. Словесная вязь Епифания Премудрого плетется бесконечно долгими предложениями, и за этой бесконечностью угадываются контуры того высшего смысла, ради которого жил и продолжает жить среди нас Сергей Радонежский. Вот отрывок из этого сочинения: "Пусть поймет и осознает всякий, кто разум имеет, что это было дело лукавого дьявола злобного и зломудренного, и источника зла. Ведь хотел дьявол прогнать преподобного Сергия с места того, завидуя спасению нашему, а также опасаясь, что святой на пустом этом месте обоснуется с Божьей благодатью, и, благодаря своему терпению, монастырь воздвигнет, и своим тщением и прилежанием некую деревню создаст здесь, или некое населит селение, и некий воздвигнет городок, обитель священную и пристанище для монахов создаст для славословия и непрестанного воспевания Бога. Что и сбылось по благодати Христовой, и это мы видим сегодня: ведь не только этот великий монастырь, Троицкую



Троицкий собор
Троице-Сергиева монастыря.
Сергиев Посад под Москвой.
1422—1423.

⁶ Ключевский В. О. Исторические портреты. М., 1990. С. 72.

Лавру в Радонеже, он создал, но и многие другие монастыри различные он основал и в них множество монахов собрал по отеческому обычаю и преданию"⁷.

Ко второй половине XV века жизнь русского государства все более и более устранилась. Москва воссоединила самые разные земли — Новгородскую и Тверскую, Ярославскую и Черниговскую, а также Псков, Рязань, Смоленск, Вязьму, Гомель и т. д. Политические перемены не могли не сказаться на развитии культуры. Духовные запросы людей этой эпохи были необычайно разнообразны. Обратим внимание: во второй половине XV века было написано много светских литературных сочинений.

Жил в те времена на Севере, в Кирилло-Белозерском монастыре выдающийся книжник, ученый-монах по имени Ефросин. Он старательно переписал многие понравившиеся ему произведения — "Задонщину", "Сказание об Индийском царстве", "Александрию", "Повесть о Дракуле". Вполне вероятно, что некоторые тексты он переделывал на свой вкус. Благодаря его трудам и любви к книге многие древние произведения дошли до наших дней.

В XV веке продолжает развиваться летописание, причем ряд списков сохранился в своем подлинном составе. Особый интерес вызывает сочинение тверского купца Афанасия Никитина. Называется оно "Хождение за три моря". Эта книга совершенно не похожа на произведения его современников. Дело в том, что путешествие свое славный купец предпринял по собственной инициативе и по торговым делам. Приехав в дальнюю, чужую по обычаям страну, Афанасий Никитин далеко не во всем разобрался. Порой его повествование напоминает русские сказки о восточном чародействе. Например, в повести есть образы птицы "гукук", испускающей из клюва огонь, или "князя обезьянского", который руководит целым войском. Однако многие наблюдения купца были трезвыми. Особенно примечательно, что в "Повести" разрушено мифологическое древнерусское представление об Индии как о счастливой волшебной стране, полной несметных сокровищ. Автор пишет, что там, как и в других странах, земля многолюдна, сельские люди бедны, а "бояре сильны добре и пышны вельми".

В XVI веке на Руси торжествует великодержавная идея. В чем ее смысл? К этому времени окончательно укрепилось Московское централизованное государство с сильной властью русского царя. Самодержавие, еще достаточно молодое, требовало

⁷ Епифаний Премудрый. Житие Сергия Радонежского//Путь на Маковец. Читаем "Житие Сергия Радонежского" Епифания Премудрого/ Сост. Н. В. Давыдова. М., 1992. С. 63.

философского, вернее сказать — духовно-религиозного обоснования. И оно было найдено в учении знаменитого старца Филофея, изложившего в 1524 году теорию "Москва — третий Рим"⁸. Объявив Москву центром всего христианского мира, Филофей высказал достаточно традиционное мнение о "греховности Запада". На этой волне возникла неприязнь ко всему иноземному, католическому, а то и просто новому в жизни и культуре.

Правда, новое в культуре все-таки было. Так, в литературе именно в это время начинает развиваться публицистика, отмеченная вниманием самых крупных политиков и писателей Руси. Среди авторов выделяются имена Иосифа Волоцкого, Даниила, Вассиана Патрикеева, Андрея Курбского и самого царя Иоанна IV Грозного. Царь Иоанн имело особое пристрастие к литературному слову. Его знаменитые послания к отступнику Андрею Курбскому обнаруживают художественное дарование, умение четко излагать свои мысли и определенную начитанность.

Самым же образованным и талантливым публицистом считался Максим Грек. Его происхождение (из греков), знания в области многих наук, знакомство с мировой литературой — все это способствовало формированию широких взглядов писателя, отраженных в таких его сочинениях, как "Повесть страшна и достопамятна и о совершенном иноческом жителстве", "Беседа ума с душой", "Слово о покаянии".

В целом литература тех лет полна назидательности и нравоучительности. Достаточно вспомнить "Домострой", регламентирующий семейную жизнь русского человека, или "Великие Минеи Четии", предписывающие людям ежемесячные чтения определенных религиозных текстов.

Царь Иоанн IV также приобщился к воспитанию общества. Дело было так. В 1551 году состоялся представительный церковный собор, где царь обратился с вопросами к отцам церкви. Этот диалог был отражен в отдельной книге, получившей название "Стоглав". Иван Грозный призывал церковных деятелей защитить христианскую веру от "богомерзких" книг, от "аргаников и гусельников" (то есть западных музыкантов и доморощенных скоморохов), от "иконников", которые пишут не "с древних образцов", а "самосмышлением". Ответы собора, запечатленные в "Стоглаве", были однозначными: отныне на Руси окончательно запрещались всякие нововведения и реформаторские учения. Стоит ли говорить, сколь опасны были эти реше-

⁸ По мнению Филофея, "первый Рим" и "второй Рим" (Константинополь) впали в ересь и поэтому были разрушены. Москва же — "третий Рим" — "стоит, а четвертому и не быть".

ния для будущего России, пережившей через сто лет мучительный церковный раскол? Впрочем, речь об этом пойдет далее, здесь же мы вернемся к началу эпохи Предвозрождения и попытаемся понять, как развивались другие виды искусства.

Центром рождения новых идей в архитектуре становится Москва. Напомним, что до 1326 года Москва была деревянной, и лишь при Дмитрии Донском начинается интенсивное каменное строительство. Москва быстро возрождалась в камне как город-крепость, способный отражать набеги врагов. Бурно строились и окрестные города. На рубеже XIV — XV веков возведены могучие каменные сооружения — храм Успения Богородицы на Городке в Звенигороде, Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре, Спасский собор в Андрониковом монастыре. С этого времени начинается подлинный расцвет зодчества Московской Руси.

Новая московская архитектура отличалась прежде всего четкостью пропорциональных отношений, ясностью конструкций, общей просветленностью и мягкостью образов. Храмовое зодчество эпохи — плод возрастающей национальной гордости, связанной с расцветом государственности. Не менее впечатляющим был взлет в развитии иконописи. Изобразительное искусство обогатилось новыми темами, приобрело оттенок психологизма. В священных сюжетах порой подчеркивается не монументальность, а лиризм, чувство страдания, страха, радости.

Размышляя над иконописью русского Предвозрождения, невольно вспоминаешь строки из труда ученого-богослова XX века о. Павла Флоренского, который писал: «Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее искусство, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самое себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность... А если своей цели живописец не достиг — вообще ли или применительно к данному зрителю — и произведение никуда за себя самого не выводит, то не может быть и речи о нем как о произведении художества; тогда мы говорим о мазне, о неудаче и т. п. Теперь икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать „тайные“ и сверхъестественные зрелища“. Если, по оценке или, точнее, по чутью смотрящего на нее, эта цель ничуть не достигается, если не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, как уже издали йодистый запах водорослей свидетельствует о море, то что же можно сказать об иконе, как не то, что она не вошла в круг

произведений культуры, и тогда ценность ее — лишь материальная или, в лучшем случае, археологическая"⁹.

Эти глубокие слова открывают путь к познанию творений русских иконописцев XV века. Их произведения удивительно способствуют возвышению человеческого духа к миру высшей реальности, где царят красота и безграничная божественная любовь.

Вершина изобразительного искусства Предвозрождения — творчество великого мастера Андрея Рублева. Судя по летописным источникам, Андрей Рублев стал известным иконописцем в начале XV века: в 1405 году его имя упоминается вместе с именами Феофана Грека и Прохора с Городца в связи с росписью московского Благовещенского собора. Позднее, в 1408 году Рублев вместе с Даниилом Черным трудится над росписями Успенского собора во Владимире, а в середине 20-х годов — в Троице-Сергиевом монастыре, где украсил Троицкий собор. Последние годы жизни связаны с работой в Успенском храме Андроникова монастыря. Там ныне и покоится прах мастера.

В творчестве Андрея Рублева ярче, чем у его современников, запечатлен новый этический идеал эпохи объединения русских земель вокруг Москвы. Этот идеал озарен светом представлений о высших человеческих ценностях — стремлении к добру и согласию. Отразить внутреннюю безграничность души как отблеск вечной небесной гармонии — вот в чем видел художник свое истинное предназначение. Поэтому доминантой его творчества становится воплощение образов Божественной любви.

Как художник, Рублев был тонким психологом, чувствующим внутреннюю гармонию и "музыкальность" формы. Особенно ярко эти стороны дарования сказываются в серии работ для



Спаский собор
Андроникова монастыря в Москве.
Начало XV в. (?)

⁹ Флоренский П. А. Иконостас. С. 91—92.

Благовещенского собора (Московский Кремль). Здесь кисти мастера принадлежат семь икон праздничного иконостаса: "Благовещение", "Рождество Христово", "Сретенье", "Преображение", "Крещение", "Воскрешение Лазаря", "Вход Господень в Иерусалим". Тонкий колорит и нежные краски этих шедевров подобны изысканной аккордовой гармонизации, линии же рисунка напоминают яркую классическую мелодию. В каждой композиции Рублев находит "лейтмотив", объединяющий компоненты иконы в единое целое. И в каждом древнем сюжете художнику удается выделить мысль о вневременной, вечной сути всепронизывающей красоты, гармонии и любви.

Эпоха русского Предвозрождения взлелеяла гуманистические идеалы. И это не пустое утверждение. Многие работы Рублева — прямое тому доказательство. Так, в теме Страшного Суда (фрески Успенского собора во Владимире) его не привлекают сюжеты возмездия и кары за земные грехи. Судный день — это прежде всего великий час восстановления правды и согласия, когда совершилось чудо и состоялось событие, ожидаемое в веках. Поэтому там, где многие предшественники Рублева видели внешнюю, сюжетную сторону события, он открывает и воплощает глубоко философскую гуманистическую идею.

Постигая творения великого художника, невольно скорбишь о тех его работах, что не дожили до наших дней. Например, из уникального "звенигородского чина" (собор Рождества Богородицы в Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде) сохранились лишь три иконы: "Спас", "Архангел Михаил" и "Апостол Павел". Обратим внимание на удивительно мягкий славянский лик Спаса. В нем нет тех черт, что напоминают суровые византийские образы. Да и надпись на иконе, взятая из Евангелия, поражает своим высоким гуманистическим смыслом: "Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я упокою вас".

С наибольшей полнотой удивительная способность мастера создавать просветленные, словно наполненные внутренней музыкой, образы воплотилась в иконе "Троица", написанной в память Сергия Радонежского.

"Троица" относится к числу произведений, рассчитанных на длительное, неспешное восприятие — созерцание — раздумье. Обращение к ветхозаветному рассказу о трех путниках-ангелах, явившихся к благочестивым Аврааму и Сарре, было для Рублева символичным. Известно, что Сергей Радонежский чрезвычайно чтит этот сюжет и желал, чтобы "лицезрением сего единства побеждалась ненавистная рознь мира сего". Икона Рублева в опосредованной, глубоко духовной форме воплотила идею единения и согласия, столь громко звучащую в русском обществе

тех лет. Главным содержанием "Троицы" является выражение Любви. Икона, по мнению о. Павла Флоренского, "своею голубизною, музыкой своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира"¹⁰.

Все, кто когда-либо писал о "Троице" Рублева, не могли обойти стороной ее "музыкальность". Более того, многие видели в ней образец "музыкальности" в изобразительном искусстве, поскольку Андрей Рублев сумел найти гармонию звука, цвета и линии. Интересно следующее высказывание Ю. А. Олсуфьева: "...Как ясно сказывается музыкальность в чередовании красок, этой светлой зелени раннего лета с пурпуром и голубым, потом снова зелени с золотой охрой, музыкальность, говорящая о таких высотах обобщения, где краски уже сливаются с звуками, где мы уже почти перестаем дифференцировать сочетания цветов и сочетания звуков, где элементы музыки переносятся в мир красок и форм, и потому мы совсем не в переносном смысле были склонны называть некоторые контуры в иконе Троицы — певучими...

Если музыкальность Троицы Рублева сказывается и в графике и в красочных сочетаниях, то можно говорить в отношении иконы Троицы как о мелодии и ритмике, так и о явлении пространственности — о гармонии"¹¹.

"Музыкальность" произведению придает "очищенность" сюжета от жанровости и внешней событийности. В иконе ничего не происходит. В ней лишь застывшие лики и линии, чье сочетание создает стройную композицию, в основе которой — круг. Важным выразительным средством иконы является символика красок — чистых, излучающих свет. В цветовой гамме преобладают сине-голубой, зеленый и золотой цвета. Как отметил М. В. Алпатов, такое сочетание напоминает колорит русского подмосковного поля, где среди спелой ржи попадаются яркие пятна васильков.

Произведения Рублева надолго определили "лицо" иконописи Предвозрождения, способствовали укреплению национальных традиций и высокого профессионализма. После его смерти наиболее крупным явлением живописи московской школы стало творчество Дионисия.

¹⁰ Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия//Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1919. С. 20.

¹¹ Олсуфьев Ю. А. Иконописные формы как формулы синтеза// Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1981. С. 56.

Впервые имя этого мастера упоминается в связи с росписью церкви Рождества Богородицы в Пафнутьев-Боровском монастыре (60 — 70-е годы XV века). В 1481 году Дионисий писал иконы для московского Успенского собора в Кремле. Затем его имя встречается в списках художников Иосифо-Волоколамского монастыря. Однако самое великое деяние Дионисия связано с росписью им и его сыновьями Феодосием и Владимиром собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1500 — 1502).

Характеризуя стиль Дионисия, Г. К. Вагнер пишет: "Становление его как художника приходится на время апофеоза Ивана III, его женитьбы на принцессе бывшего византийского двора, приезда Аристотеля Фиораванти, строительства нового Успенского собора и других событий централизующегося Русского государства. Тесно связанный с княжеским двором, Дионисий мог уважать стиль Андрея Рублева, но вряд ли ощущал всю его глубину. Недаром исследователи отмечают, что увлечение внешней стороной в ущерб психологической разработке образа человека стало определяющим признаком его творческого метода"¹².

Наиболее глубокое представление о творчестве Дионисия дают знаменитые фрески собора Ферапонтова монастыря. Храм этот посвящен образу Богородицы, и ее прославление становится лейтмотивом работ мастера. Росписи Дионисия завораживают своим внутренним единством. Кажется, что все многочисленные фигуры фресок подчинены единому ритму. Гармонией единства дышат возвышенные, идеальные образы, покрывающие стены, своды, столбы храма. Пожалуй, наиболее удались художнику композиции, наполненные дыханием музыки. Это "хоровые фрески", написанные на темы песнопений ("О Тебе радуется", "Акафист Божьей Матери"). При этом невольно обращаешь внимание на стремление художника передать некую абсолютную красоту в чисто внешнем ее проявлении. Образы фресок предельно облегчены, устремлены ввысь, что достигается путем тончайшей нюансировки колорита и, самое главное, удлинением фигур персонажей. Ряд исследователей сравнивал творческую манеру художника с изощренной, но несколько внешней красотой картин итальянских маньеристов¹³.

Итак, предвозрожденческие тенденции в русском искусстве были многообразными, стремительно развивающимися. Эпоха меняла не только человека, но и окружающую его среду. Этому способствовала широкая строительная деятельность, где главные достижения связаны с Москвой. Еще при Иване III были выст-

¹² Вагнер Г. К., Владышевская Т. В. Искусство Древней Руси. С. 132.

¹³ Маньеризм — течение в европейском искусстве XVI века, для которого характерна манерная изощренность формы.

роены новые стены Кремля (1485—1516), руководители работ — итальянские мастера Марко Фрязин, Пьетро Антонио Солари, Алевиз. Приглашая иностранных мастеров, Иван III хотел использовать новейшие достижения европейского инженерного искусства, но и не потерять национальных традиций. Поэтому строители почти полностью сохранили старое расположение стен, сделав их еще более величественными и высокими.

В новом кремлевском ансамбле удачно найдена и акцентирована самая высокая точка — колокольня Иван Великий (1505—1508, архитектор Бон Фрязин).

Наиболее "классическим" в новой московской архитектуре считался кремлевский Успенский собор (архитектор Аристотель Фиораванти, 1475—1479). Мощное сооружение, образцом которого послужил Успенский собор Владимира, стало примером храмового зодчества для нескольких поколений архитекторов. Пятикупольный храм отличается четкостью формы. Внутренняя часть, разделенная на три нефа, поражает простором и благородными линиями. Рядом с Успенским храмом был отстроен живописный Благовещенский собор (1484—1489), позднее — Грановитая палата (1487—1491), ставшая самым большим залом тех времен.



Аристотель Фиораванти.
Успенский собор Московского Кремля.
1475—1479.



Благовещенский собор
Московского Кремля.
1484—1489.

Третий собор, Архангельский (1505 — 1509), окончательно определил архитектурный облик соборной площади Кремля. Этот храм сооружался под руководством архитектора Алевиза Нового. Алевиз не считал должным скрывать свои знания в области ренессансной итальянской культуры. В его проекте удачно сочетаются элементы европейского зодчества и исконно русские архитектурные формы. Таким образом, в XV веке были заложены прочные основы для расцвета средневековой русской архитектуры в ее "звездный час" — в XVI веке.

Развитие предвозрожденческих идей в русском искусстве не могло быть гладким. Г. К. Вагнер назвал XVI век периодом "модификации Предвозрождения". Действительно, почему художники, почувствовав вкус западного возрожденческого мышления, вдруг почти отвернулись от него? Но, "вслушавшись" в историю, начнешь понимать, что в этом повороте была своя логика. Дело в том, что западные веяния нередко приходили в противоречие с устоявшимися формами национальной средневековой традиции. Эти противоречия можно наблюдать не только в культуре, но и в самой государственной жизни, чреватой борьбой с многочисленными еретическими движениями (например, с так называемыми "нестяжателями"). Предренессанс в искусстве не исчез, но постепенно изменились формы его проявления в соответствии с требованиями века, когда все силы нации были направлены на "самостояние" — укрепление мощного централизованного государства.

Вернемся к архитектуре. Первая половина XVI века ознаменовалась расцветом двух видов храмовой архитектуры: шатрового и столпообразного. В каждом из них сказались предвозрожденческие идеалы нового времени, выраженные в удивительно свежем и творческом подходе к традиционным строительным формам.

Наиболее ранним шатровым храмом является церковь Вознесения в Коломенском (1530—1532). В летописи отмечено: "Бе же церковь та вельми чюдна выотою и красотою и светлостью, такова не бывша прежде сего на Руси". Церковь, сооруженная в честь рождения будущего царя Иоанна IV, стоит на высоком берегу Москвы-реки. Она хорошо видна с дальнего расстояния. ее силуэт строг, ясен, открыт для обозрения. Гениальность русского зодчего, к сожалению, нам неизвестного, проявилась здесь в полной мере: ему удалось найти единственно верное решение в сочетании отдельных частей храма, каменная громада которого воспринимается как удивительно легкое архитектурное сооружение. Взгляд невольно задерживается на белокаменном узоре, покрывающем шатер. В нем есть особый внутренний ритм,

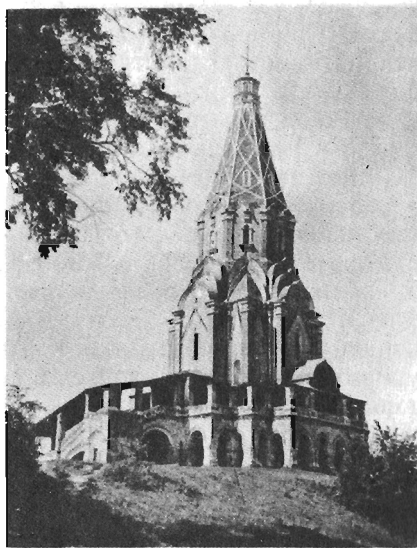
подчиненный общей устремленности ввысь. Кажется, что храм словно воспарил в поднебесье.

И все же подумаем, прав ли летописец, утверждая: "церковь такова не бывша прежде сего на Руси"? Если говорить о храме Вознесения как о шедевре каменного строительства, то безусловно прав — не возводили шатровых монументов на Руси ранее. Однако прообраз шатрового зодчества все же был — достаточно обратиться к облику деревянных храмов, искони стоявших среди лесных просторов русских земель. Иначе говоря, в коломенской церкви воплотилась русская народная архитектурная идея, взращенная вековыми национальными традициями.

Динамичность, пластичность, асимметрия при удивительном единстве целого — все эти слова невольно всплывают в памяти, если речь идет еще об одном "чуде чудном" середины века — соборе Покрова "на рву". Этот грандиозный ансамбль был воздвигнут в честь победы русского оружия над Казанским ханством — последним оплотом Орды. Он известен всему миру как храм Василия Блаженного — так называли москвичи собор, у стен которого был погребен чтимый в народе юродивый Василий Блаженный.



Алевиз Новый.
Архангельский собор
Московского Кремля. 1505—1509.



Церковь Вознесения
в селе Коломенском под Москвой.
1532.

Место для храма было выбрано вне стен Кремля. Значит, собор "на рву" строился не для знатных кремлевских обитателей, а для простого люда столицы. Сколькими легендами было овеяно это строительство! Сколько споров и поныне вызывают имена и судьбы его главных зодчих — Бармы и Посника! Впрочем, оставим это... Храм относится к числу рукотворных шедевров, что вне времени.

Когда-то давно в одном из зарубежных фильмов об атомной катастрофе было показано, как гибнет "Василий Блаженный", растекаясь в адском пламени атомного взрыва. Эпизод, пусть нелепый и фантастический, вызывал состояние шока. Казалось, что рухнул весь мир, погребенный лавой расплавленного древнего камня. Наверное, это впечатление не было субъективным. Ведь для всего человечества храм Василия Блаженного давно является символом самобытной и прекрасной культуры, расцветшей на славянских землях.

Итак, храм-символ! Девять столпообразных церквей, составляющих живописную и подвижную композицию. В центре церковь, покрытая высоким шатром. Восемь остальных расположились, вернее даже сказать, — сгрудились вокруг. Их сочетание, кажется, не подчинено никаким правилам: в нем нет симметрии, явно преобладает импровизационность. Откуда же то ощущение гармонии целого, что охватывает каждого, кто любит храм? Рассмотрим его поближе и прислушаемся. В сознании вдруг возникает образ торжественного многоголосного "хора" устремленных в небо красочных и причудливых архитектурных форм. Основная "тема", которая звучит в каждом "голосе", — декоративное убранство: кокошники, "стрелы", круглые окна¹⁴. Затейливая живописность повторяется в разных вариантах в каждой из девяти церквей. Так рождается общий ритм, общее "дыхание" композиции, являющейся своего рода образцом "единства в многообразии".

Запомним эту мысль. Она чрезвычайно важна для понимания искусства русского Предвозрождения, когда художественное сознание стремилось к многоохватности явлений мира, но в то же время придерживалось традиционного канона. Если же говорить о зодчестве, то аналогии с многоголосным хором здесь были отнюдь не случайны. Как мы покажем далее, музыка XVI века удивительно перекликалась с архитектурой и в главном, и в деталях¹⁵.

¹⁴ Первоначально храм был красно-белым (красный кирпич и белый камень). Разукрасили его позднее, в XVII веке.

¹⁵ Архитектура XVI века отличается большим разнообразием. От московских зодчих не отставали представители местных архитектурных школ. Правда, огромное строительство, развернувшееся по всей Руси, было связано в основном с возведением укреплений и крепостей. Так, отстраивались крепости Ладоги, Иван-города, Изборска и др. Возводились кремли (в Нижнем Новгороде, Туле, Смоленске) и монастыри (Кирилло-Белозерский, Соловецкий, Троице-Сергиев и др.)



Барма и Посник.

Собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного).

1555—1560.

Однако не будем нарушать принятую в этой книге логику и обратимся сначала к изобразительному искусству. В московской иконописи XVI века все более сказываются нормативность и государственно-дидактические установки. В ней широко развивается символическо-аллегорический жанр, который был в известной мере назидательным и нравоучительным. Иконы этого жанра создавались как бы для воспитания прихожан. Поэтому в композициях можно встретить весьма неожиданные сочетания отвлеченных религиозных идей с конкретными, почерпнутыми из самой жизни образами. Например, икона "Премудрость созда себе дом", где абстрактная философская мысль дополнилась вполне реальной жанровой картинкой. Подобные детали встречаются даже в сюжетах Страшного суда. Причем на этих иконах персонажи грешников, попавших в преисподнюю, выписываются очень подробно. Здесь и иноземцы-инородцы, и беглые монахи, и кровожадные цари. Иконы предостерегали прихожан от совершения грехов, напоминая, что Судный день не щадит и сильных мира сего. Соединение абстрагирующих образов живописи с жанровыми ярко воплотилось в житийных иконах. Быт со всеми его подробностями все прочнее входит в круг изображаемых сцен. Особенно это касается икон, написанных во славу новых русских святых, например Сергия Радонежского, жизнь которого часто изображалась не по сложившемуся канону, а по воображению самого художника.

Реалистические элементы некоторых икон связаны с их общественно-политической ролью. Такова икона "Благословенно воинство Небесного Царя" ("Церковь воинствующая"). На ней, словно на картине, изображено возвращение войска Иоанна IV Грозного после победы над Казанью. Безусловно, в иконе есть соответствующая аллегорическая идея — радость победы, апофеоз и триумф русского войска. Однако аллегория приглушена глубоко выраженной "жизненной картинностью", чувством пространства русской земли, образами ликующей природы. Обратим внимание и на особую "музыкальность" иконы. Возвращающиеся войска разделены на три потока, что зрительно соответствует трехголосному хоровому пению.

"Музыка" иконы? О ней мы говорили в связи с "Троицей" Андрея Рублева. Есть и другие примеры. В эпоху Предвозрождения начинает развиваться гимнографический жанр живописи. Песнопения "Иже херувимы", "О Тебе радуется", "Что Ти принесем" обрели в нем новый, зрительно воспринимаемый образ. По словам Т. Ф. Владышевской, нужно прежде послушать "Херувимскую" на три голоса, чтобы понять новые "хоровые" качества иконы "Иже херувимы", в которой пронизанность вертикальными ритмами и плавное завершение полукругами закомар



Вход Господен в Иерусалим.
Первая половина XVI в.
Московская школа.

перекликается с возносящимися к сводам храма торжественными звуками песнопения. Родственными качествами отличаются и другие произведения гимнографического жанра. В росписи Успенского собора Свяяжского монастыря (XVI век) на тему "Что Ти принесем" мир объединен в порыве служения Богу. Все устремлено к мистическому кругу, в сиянии которого на массивном золотом троне перед храмом и райским садом торжественно восседает Богородица, держащая на коленях младенца Христа¹⁶.

Как видим, Предвозрождение являет усиление "музыкальности" храмовых искусств. Средства музыкальной выразительности начинают играть все большую роль в развитии художественного мышления. Недаром деятели той эпохи, в частности царь Иоанн IV Грозный, ратовали за "омузыкаливание" церковной службы, приветствовали увеличение музыкальных эпизодов Литургии.

Можем ли мы утверждать, что и для самой музыки эпоха Предвозрождения явилась кульминацией развития многовековой традиции? Чтобы убедительно ответить на этот вопрос, необходимо, во-первых, выяснить, стало ли музыкальное искусство подлинно национальным и авторским, освободившись, подобно иконописи или архитектуре, от непосредственного влияния византийских образцов. Во-вторых, нужно понять, отразились ли в искусстве звуков предвозрожденческие идеалы и повлияли ли они на развитие новых средств музыкальной выразительности.

Надо сказать, что в период укрепления самодержавного централизованного государства музыка Руси впервые за всю историю своего развития становится предметом административной опеки. Величие и блеск столицы требовали профессионального музыкального "оформления". Ряд государственных мероприятий позволил Москве укрепиться как центру певческой культуры. Так, в XVI веке при царском дворе был создан хор, состоящий из лучших певчих того времени. Хор получил название Государевых певчих дьяков¹⁷. Точная дата его рождения неизвестна. Зато сохранились сведения, что в его состав вошли такие выдающиеся композиторы-распевщики, как Иван Нос и Федор Христианин.

Корпорация Государевых певчих дьяков делилась на несколько групп певцов, именуемых станицами. Во главе всего коллектива стоял головщик. Кроме того, в хоре существовала

¹⁶ См.: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 145—146.

¹⁷ Слово "дьяк" от укороченного "дьякон". В Московском государстве так называли простого церковного певца (позднее — псаломщика). Дьяка хора нельзя путать с чиновником в ранге дьяка.

должность уставщика, который должен был обладать очень хорошим голосом (обычно баритоном) и знать богослужебные порядки что называется "назубок". Уставщик же отвечал за обучение новых молодых певцов.

Хор Государевых певчих дьяков просуществовал более 400 лет, несмотря на все перипетии своей судьбы. В XVIII веке он стал называться Придворной певческой капеллой, которой 30 лет руководил выдающийся русский композитор Д. С. Бортнянский. Традиция рухнула в 1917 году. Хор был реорганизован в светский коллектив с женскими голосами. Сегодня это Государственная Академическая капелла имени М. И. Глинки, в репертуар которой вернулась духовная музыка.

В XVI веке хор Государевых певчих дьяков не только участвовал в царских церковных службах, но и вел вполне "светскую" и весьма хлопотную жизнь: услаждал слух гостей во время торжественных приемов, сопровождал государя в его переездах и походах. Позднее возник еще один высокопрофессиональный коллектив — Хор патриарших певчих дьяков. Певчие много работали, но хорошо ли они жили? Сохранилась забавная байка — "Стих о жизни патриарших певчих", относящаяся к XVII веку. Там есть и такие строки:

Патриаршим воспевакам, як дуракам,
Велят им петь гладко, а поят и кормят их гадко.
Слышати пение любят, а доброе все сами лупят.
В чин малых побрали, а под старость их всех попрали:
пока есть глас, то и ходит по нас,
як же стал глас нехорош, то и поди куды хош¹⁸.

Так что в жизни московских певчих были разные времена. И все же с самого начала придворные певцы, подобно иконописцам, задавали "моду" провинциальным городам. Кстати, царь Иоанн IV Грозный считался знатоком хоровой музыки и даже пробовал свои силы в литургической поэзии. Ученые установили, что он был автором двух стихир в честь Владимирской Богоматери и митрополита Петра.

Расцвет певческой культуры Московской Руси способствовал развитию музыкального образования. Музыка в те времена учили в храмах и монастырях. Правда, учебников или программ музыкального воспитания детей не было. Поэтому на занятиях использовались рукописные певческие "азбуки", по которым дети овладевали искусством знаменного письма. Самые древние "азбуки" относятся к концу XV века. Постепенно их число возросло, что существенно облегчило интерпретацию певческих

¹⁸ Цит. по: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 244.

знаков. И все же вне живой церковной музыки учиться по этим книгам было невозможно. Согласитесь, что, не зная мелодии, трудно ее представить по таким типичным характеристикам знамен: крюк простой — "возгласити его мало повыше строки", крюк мрачный — "паки повыше простого", крюк светлый — "мрачного повыше". Недаром к крюкам обычно давался комментарий "како поется", что означало отсылку певчих к сложившейся музыкальной практике.

Что же представляло собой знаменное пение эпохи Предвозрождения? Дошедшие до нас распевы весьма многочисленны. Они рожают ассоциации то с глубокими психологическими образами русской словесности, то с философской иконописью Андрея Рублева, то с "многоголосными" шедеврами русской архитектуры.

Обратим внимание на особую одухотворенность песнопений Предвозрождения. В мелодике распевов слышится "авторский голос" — предвестник рождения композиторского творчества. Конечно, индивидуальное начало этой музыки было особым, ибо она всегда подчинялась сверхзадачам канонической церковной службы. Но все же вряд ли следует отрицать, что именно яркие и талантливые личности созидали в ту эпоху хоровые произведения большого и выразительного мелодического дыхания.

Распевность, кантилена... Мы привыкли считать эти качества русской музыки чуть ли не изначально ей присущими. Но ведь это не так! Только в эпоху Предвозрождения русская мелодия обрела свой искомый "национальный образ", в котором все было насыщено мелодическим движением.

Становление творческих индивидуальностей в музыке привело к ломке стереотипов церковной службы. В практику храмов вошла новая традиция многораспевности. Иначе говоря, на один церковный канонический текст стали петь разные мелодии. Эти распевы были авторскими и порой бытовали только в пределах одного храма или города.

Процесс поисков национального самовыражения в звуках набирал силу. К XVI веку сложилось несколько типов качественно новых распевов, отраженных в церковно-певческих рукописях. И. А. Гарднер классифицирует эти рукописи следующим образом:

1. Богослужебные певческие рукописи, написанные исключительно столповой (то есть знаменной) нотацией, — стихирари, обиходы, ирмологи и др.
2. Памятники с новой путевой нотацией. Таких рукописей очень немного.
3. Памятники с демественной нотацией.

4. Рукописи смешанного типа, многие из которых были учебниками — "азбуками" песнопений¹⁹.

Рассмотрим новые песнопения последовательно. Путевое (или путное) знамя стало употребляться в конце XV века. Это была безлинейная нотация, весьма родственная знаменной, но дополненная некоторыми другими графическими знаками. Откуда же взялось это название? Само слово "путь" в русском языке означает дорогу, путешествие, движение. Поэтому первый историк русской церковной музыки Д. В. Разумовский считал: "Знаменный путевой распев своим происхождением обязан благочестию наших предков, которые не решались оставлять богослужения во время своих частых богомольных и дальних походов, неопустительно отправляли божественную службу, вечерню, утреню и др. Вместе с тем, благоговея к храму и его принадлежностям (утвари, облачениям и пр.), они не решались в дороге или на пути употреблять старый осмогласный распев как существенную принадлежность храма или его клироса, а для пения в путевом богомолении своим составили особый неосмогласный распев, который от своего путевого или дорожного употребления и получил название путевого распева"²⁰.

Красивая теория! И все же существуют ныне иные взгляды на таинственный "путь". Так, Н. Д. Успенский считает, что название произошло прежде всего от роли и места песнопений в церковной службе²¹. Обычно путевым распевом пелись стихирь, сопровождающие разного рода шествия, к примеру, крестный ход на Пасху. Характер музыки — торжественный, медленный, насыщенный долгими длительностями, — как нельзя лучше соответствовал этому особому литургическому движению. С помощью путевой нотации распевщики стремились лучше выразить новое музыкальное содержание песнопений, уже не укладывающихся в "прокрустово ложе" знаменных формул.

Изменилось ли традиционное знаменное пение? Безусловно. В конце XVI века родилось новое понятие — "большой распев". Это было мелодически развитое, обогащенное знаменное пение. Его происхождение связывают с именем одного из самых известных мастеров хоровой музыки Предвозрождения Федора Христианина (в отечественной литературе чаще — Крестьянина). Федор Христианин был достойным учеником знаменитого новгородца Саввы Рогова. Не так давно были найдены безли-

¹⁹ Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви: Сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978. С. 444. Здесь и далее текст дан в современной орфографии.

²⁰ Разумовский Д. В. Теория и практика церковного пения. М., 1886. С. 37.

²¹ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. С. 214.

нейные рукописи, содержащие песнопения, созданные этим мастером²². При жизни священник Федор Христианин почитался как выдающийся знаток и творец церковного пения. Он "был здесь в царствующем граде Москве славен и петь горазд знаменному пению и многие от него научились и зная его и поныне славно"²³, так написано в одной из старых рукописей. Мы же, слушая хоровые мелодии Федора Христианина, не устаем поражаться глубине и полноте чувств, воплощенных средствами одноголосия. Мастер был смелым новатором, оставаясь в "границах дозволенного" в храмовом искусстве. С его творчеством вошли в отечественную музыку нескончаемые протяжные мелодические линии, словно передающие просторы Руси и глубину духовного мира человека.

Воплощением нового взгляда на церковное пение стал демественный распев. Как известно, древнерусская монодия всегда была связана с ее графическим изображением. Ученым потребовалось немало времени, чтобы установить: как же все-таки исполнялись демественные распевы? Порой думается, что в истории древнерусской музыки нет более спорного вопроса, чем вопрос расшифровки демества.

Книги с особой демественной нотацией появились в XVI веке, однако само упоминание демества встречается и ранее. Д. В. Разумовский считал, что этот вид певческой культуры возник не в церкви, а... дома, поскольку в благочестивых русских домах практиковались специальные упражнения в богослужебном пении. Однако его мнение не подкрепляется достоверными фактическими данными. Более обоснованным кажется утверждение, что демественное пение — это разновидность (одна из многих!) храмовой певческой культуры XVI века. Название же связано с должностью регента хора — доместика, который по традиции хранил в памяти многие выразительные мелодии, не всегда подчиненные старинным законам осмогласия. Как пишет И. А. Гарднер, «имеется много песнопений, для которых уставом не предусмотрено никакого определенного гласа, как, например, „Единородный Сыне“, Херувимская песнь, „Свете тихий“ и др. Эти песнопения не содержатся ни в октоихе, ни в ирмologe, в которых собраны песнопения, изменяемые по гласам и притом следующие порядку чередования гласов в гласовом столпе. Эти-то песнопения, вошедшие в состав обиходников, и было положено исполнять демеством»²⁴.

²² Стихиры Федора Христианина изданы в серии "Памятники русского музыкального искусства". Вып. 3. М., 1974. Там же опубликовано исследование: Бражников М. В. Федор Крестьянин — русский распевщик XVI века.

²³ Цит. по: Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви. С. 456—457.

²⁴ Там же. С. 494.

В рукописях тех времен демественное пение называют "красным". Это не случайно. Мелодии демества отличались красочным великолепием, пышностью, обильными и сложными декоративными украшениями. Демественные песнопения широко звучали по торжественным дням, в большие церковные праздники. Сначала демественные песнопения записывались обычными крюками, но по мере своего самостоятельного развития они стали фиксироваться новой, демественной нотацией.

Н. Д. Успенский, исследуя демественное пение, пишет: "Не будет преувеличением сказать, что это был шедевр русского певческого искусства мирового значения, потому что ни у одного западного композитора времени расцвета демественного распева... мы не встречаем столь эффектных и впечатляющих мелодий"²⁵. Добавим, что не будет преувеличением считать демественное пение выражением того "единства в многообразии", что зримо воплощено в архитектуре Предвозрождения.

Необычным явлением в певческом искусстве этого времени стало троестрочное пение.

Рождение троестрочного пения связывают с влиянием "Троицы" Рублева. Оно мыслилось как образ триединого ангелоподобного пения, когда три голоса плавно текут, то параллельно друг другу, то вливаясь один в другой, то расходясь. Название свое троестрочное пение получило от системы записи, поскольку три голоса записывались по строкам разными цветами (красным и черным) и сводились в разноцветную партитуру. Главным голосом был "путь", которому обычно поручалась каноническая мелодия знаменного распева. "Путь" помещался в средний голос и обрамлялся "верхом" и "низом".

Итак, впервые в истории русской профессиональной музыки монодия была заменена многоголосием. Однако это многоголосие было все же особым. Идея "многообразия в единстве" раскрылась в нем в христианской сути и в свете учения о Троице. Поэтому троестрочное пение не было воспринято ни деятелями церкви, ни прихожанами, ни распевщиками как отступление от средневекового одноголосного канона.

Самыми авторитетными авторами новых песнопений считались братья Савва и Василий Роговы. Вот что пишет о них И. А. Гарднер: «В эпоху Иоанна Грозного, во второй половине XVI века, особенной славой пользовались братья Роговы, Василий и Савва, по происхождению карелы, новгородцы. Оба они пришли в Москву и были в окружении Иоанна Грозного, чрезвычайно любившего и хорошо знавшего богослужебное пение. Наиболее выдающимся из двух братьев был Василий, приняв-

²⁵ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. С. 212.

ший впоследствии монашество с именем Варлаама и ставший, при учреждении в 1589 году патриаршества, митрополитом Ростовским; он скончался в 1602 году, в преклонных летах. Про него известно, что он был „муж благоговеин и мудр, зело петь был горазд знаменному, и троестрочному, и демественному пению был распевщик и творец“. Наименование Василия-Варлаама Рогова „распевщиком“ и еще кроме того „творцом“ свидетельствует, что он был не только замечательным певцом, но что он был, кроме того, и композитором („творцом“) и знал троестрочное и демественное пение. То есть обладал всей техникой как одноголосного, так и неодноголосного пения»²⁶.

Итак, появление ярких личностей в музыке Предвозрождения открыло возможности для развития новых жанров. Скажем и еще об одном, также не совсем традиционном. Речь идет о покаянных стихах, которые в народе назывались "слезными", "умиленными", "прибыльными".

Стихи покаянные родились в недрах богатой церковнопевческой традиции. И все же это было новое явление русской культуры, в котором с возрожденческой откровенностью заговорило человеческое чувство. Покаянные стихи не были связаны с конкретной церковной службой, поэтому они достаточно быстро приобрели внецерковное значение. Тем более что лирический, порой интимный тон этих сочинений вполне соответствовал ранней русской поэзии.

Итак, в текстах и музыке покаянных стихов скрестились традиции и новые веяния культуры. Правда, "новое" было завуалировано, скрыто за оболочкой религиозной сюжетности. Да и музыка, первоначально записываемая крюковой нотацией, была чрезвычайно близка знаменным распевам.

Содержание покаянных стихов затрагивает самые "сумеречные" состояния души, образы раскаяния, прощения, греха и смерти. Как сказал автор того времени, стихи покаянные служат тому, "чтоб душа пришла к раскаянию".

Сравнительно недавно отечественный музыковед С. В. Фролов обнаружил рукопись инока Елисея, "родом Вологжанина", созданную в 1557—1558 годах. В ней 41 стих, в том числе такой шедевр музыкально-поэтической лирики, как "Приими мя, пустыни":

Приими мя, пустыни,
Яко мати чадо свое,
Во тихое и безмолвное
Недро свое.

²⁶ Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. С. 454.

Автор воспеваает красоту природы, которую он предпочел в своем отшельничестве "царским чертогом" и "позлащенным пала-там". Особое впечатление оставляет финал стиха, трогаящий до слез:

И буду яко худ зверь скитаяся,
И бегая чело вси и много мятежных сея жизни,
И рыдая во глубоком и диком недре твоём²⁷.

Стихи покаянные, разумеется, еще не поэзия в современном значении этого слова, тем более — не песня, а скорее, особый жанр гимнографии. Однако именно этому жанру суждено было получить широкое распространение в русском народном быту. Постепенно покаянный стих потерял письменную традицию и, подобно народным песням, стал передаваться из уст в уста. Вспомним эпизод радищевского "Путешествия из Петербурга в Москву": «День стоял воскресный; деревенские девки в праздничных нарядах, стоя кучкою, пели песни... Фалалей говорит своему дядьке: „Остановимся послушать песен; я знаю, что ты охотник до них, иногда слыхал, поешь „Горе мне, грешнику сушу“». Значит, в конце XVIII покаянные стихи считались народными песнями.

Пора подвести некоторые итоги. Итак, музыка XIV—XVI веков продолжала играть роль "четвертой мудрости" в храмовом содружестве искусств. Произведения выдающихся мастеров эпохи, созданные в русле большого знаменного распева, путевого, демественного и троестрочного пения, являются одной из вершин культуры Средневековья, вершин не менее великих, нежели творение писателей, зодчих, иконописцев. "Песнь победная" новой российской государственности ярко звучала в красках, формах, звуках. Однако не случайно сказано: "Все проходит". Эпоха Предвозрождения была кульминацией и одновременно ярчайшим заключительным аккордом на пути развития древнерусских искусств. Впереди забрезжил XVII век — время испытаний, крушений, перемен. Старое уходило в прошлое. Новое? Ему еще предстояло завоевать место в духовной жизни России. И об этом — в следующей, заключительной главе.

²⁷ Текст взят из статьи: Фролов С. В. Из истории древнерусской музыки (Ранний список стихов покаянных)//Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 168.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Музыка, во всем свободная

Что, что не покорится в мире,
Гармония, под твой закон?
О вы! с жестокими сердцами,
Придите внять ее на час!
В восторге скажете вы сами:
"Что музыка — небесный глас!"

П. И. Шаликов (поэт XVIII века).

Название этой главы родилось под впечатлением замечательной стихотворной притчи XVII века:

Покажи премудрому его вину, и он будет мудрее.
Уча же безумного, не принесешь пользы.
Ищи, стучи и найдешь разум науки.
Испытай: эта грамматика будет тебе нужна.
Упорство нужно в правде — в этом ты стой непоколебимо.
Пребывая же с неправедными, отойди от меня с миром.
Я трудился в этом деле: ты видишь мое старание,
Каким оно есть: прояви и свое — и сам поймешь усердие,
И будет оно, как и мое, во славу Господню.
Познай музыку во всем свободную.

Ее автор — дьякон придворного Сретенского собора Московского Кремля Иван (Иоаким) Трофимович Коренев, один из первых провозвестников существенных изменений развития русской музыки XVII века.

Написав слово "изменения", невольно задумаешься: ведь на первый взгляд "бунташный" XVII век не столько изменил, сколько разрушил многовековые средневековые художественные традиции. И все же есть основания считать культуру этой непростой эпохи *культурой диалога*, где переплелись уходящие в прошлое образы "мистического реализма" с идеями рождающегося светского искусства.

Правда, велся этот диалог "старого" и "нового" в условиях жесточайших социальных потрясений, когда страстное приятие или, наоборот, неприятие перемен достигло, кажется, своего апогея. Смена "древнего благочестия" на более светское мировосприятие далась русскому обществу непросто. Вспомним, что начало XVII века — это нескончаемые политические игры, дворцовые интриги, войны, кровь... Отсутствие прямого наследника у болезненного царя Федора Иоанновича — последнего отпрыска рода Калиты — обернулось всенародной бедой. После смерти Бориса Годунова, захватившего власть неправедным пу-

тем, словно в калейдоскопе замелькали "правители" Руси: сын Бориса, боярин Василий Шуйский, Лжедмитрий I. "Игрой в царя" занялись почти все русские сословия. Не упустили случая и польские магнаты, которым удалось посадить на царский престол красавицу Марину Мнишек. Русское общество распалось на множество политических лагерей, как правило, непримиримых в своих взглядах. Потеря единства — что может быть опаснее для государства в условиях постоянной угрозы со стороны воинственных соседей? Не случайно народ назвал эпоху мрачного семилетнего лихолетья "Смутным временем".

Запечатлено Смутное время прежде всего в литературе. В памятниках "лихих лет" писатели стремились дать политическую и историческую оценку происходящих событий. Наибольшее распространение получили произведения публицистики и исторические повести.

В стилистике литературы первой половины XVII века явно проступают черты "переходности" от средневекового художественного мышления к новому, светскому. С одной стороны, создавалось много произведений на канонические сюжеты, где события современности рассматривались в чисто духовном плане. Так, например, в основу "Повести о видении некоему мужу духовну" протопопа Терентия, положена каноническая сюжетная схема "видений"¹. С другой стороны, появляются сочинения, где авторы пытаются осмыслить происходящие горестные события с исторических позиций. В их числе самое популярное творение о Смуте — "Сказание" Авраамия Палицына, а также произведения князя И. А. Хворостинина и князя С. И. Шаховского. Последнему принадлежит такой значительный памятник по истории Смуты, как "Повесть книги сия от прежних лет".



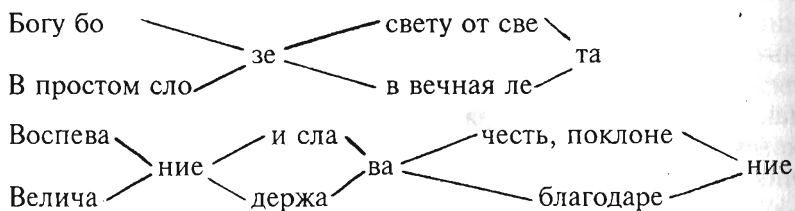
Царь Федор Иоаннович.
Парсуна. Начало XVII в.

¹ В повести рассказывается о том, как некий москвич увидел во сне прекрасное видение: в Успенском соборе Кремля Богородица, Иоанн Предтеча и святые угодники молились о спасении народа православного, изнывающего в кровопролитиях Смуты.

Творцы исторической литературы были хорошо образованными людьми. И хотя их литературный почерк индивидуален, есть нечто общее, что роднит писателей. Это личностное начало, установка на творческое самовыражение, немыслимое в литературе прошлого. Авторы свободно высказывают свое мнение о причинах Смуты и не довольствуются констатацией "всенародного греха". В поле зрения писателей невольно попадают персонажи царского дома, в характеристиках которых все отчетливее происходит "открытие характера" (Д. С. Лихачев). Так, например, осуждая цареубийцу, Бориса Годунова, князь Шаховской все же не умолчал о его "великомудром и многоразсудном разуме". Иначе говоря, в литературе нарушается средневековый принцип "абстрактного психологизма", разделение героев на абсолютно хороших и плохих.

Освобождение от средневекового этикета и канонов происходит не только в прозе, но и в стихах. Напомним, что древнерусская литература, не зная стиха, все же пользовалась приемами ритмизации. Сказовый стих создал автор "Слова о погибели Русской земли". "Плетение словес" Епифания Премудрого также отличалось ритмизацией речи и поэтическими повторами. Ритмическое движение получило отражение в жанре "покаянного стиха", о котором сказано в предыдущей главе.

Стихотворство как осознанная новая форма художественной литературы возникло лишь в XVII веке. С первых десятилетий складывается традиция русской поэзии в ее европейском, светском варианте. Правда, вначале стихотворство казалось русским писателям-интеллектуалам своеобразной игрой ума. В поэзии преобладали краткие послания, эпистолии, акrostихи, "переворотни", то есть стихи, читавшиеся одинаково слева направо и справа налево. Текст стиха порой оформлялся в виде геометрической фигуры или любого иного образа — бокала, звезды, лучей, солнца, сердца. Известный поэт Евстратий оставил великолепное стихотворение, исполненное графически в виде "серпантинного" рисунка:



"Бунташность" века неминуемо повлияла на характер художественной культуры. В ней наметились разнообразные, порой взаимоисключающие течения и направления. Самый сильный

удар по монолиту средневековых муз был нанесен церковной реформой патриарха Никона (1653), в результате которой произошел раскол Русской православной церкви. Старообрядчество (то есть движение не принявших реформу) стало мощной общественной силой и охватило широкие народные массы — крестьян, стрельцов, казаков, бедных посадских людей, часть духовенства.

В основе раскола лежал извечный русский вопрос: каким путем идти России — самобытным ли, соблюдая "древние" обычаи предков, или новым, европейским. Патриарх Никон был ярким противником любого изоляционизма Руси. Он мечтал стать во главе вселенского Православия и завоевать "второй Рим" — Царьград. Идея вселенской власти подвигла Никона на реформу, суть которой — сближение обрядов всех православных народов. Нововведения начались с запрета креститься двуперстием (вводилось трехперстное сложение). Затем началась правка богослужебных книг в соответствии с практикой греческой, а также белорусской и украинской православных церквей. Это переполнило чашу терпения противников реформы — "боголюбцев". Они сочли за оскорбление разрыв с многовековой национальной традицией. Началась жестокая борьба, в ходе которой реформу стало поддерживать русское дворянство, ратовавшее за европеизацию Руси.

Как и во всем обществе, в литературных кругах произошло размежевание на две враждующие партии — грекофильскую ("старомосковскую") и западническую ("латинствующую"). Оба направления сходились в том, что Руси необходимы реформы и просвещение. Расходились же в вопросе о сути преобразований.

Епифаний Славинецкий, глава "старомосковской" партии, считал, что нельзя прерывать культурную традицию, необходимо лишь обогатить ее новыми знаниями. Симеон Полоцкий (глава "латинствующих") искал свой идеал в европейской культуре. Его стараниями возникла в Москве новая литературная среда, где расцвел стиль барокко.

Барокко суждено было сыграть особую роль в русском искусстве. Напомним, что в Европе XVII века этот стиль пришел на смену Возрождению. С барокко европейское искусство как бы вернулось к средневековой духовности, но на новой основе, учитывая гуманистический опыт Ренессанса. Удивительный конгломерат средневековых и ренессансных средств художественной выразительности способствовал развитию столь же причудливого, неоднозначного стиля². Характерно, что среди

² Проявления стиля барокко в музыке Европы необычайно разнообразны. В числе наиболее ярких явлений — творчество Корелли и Вивальди, развитие

многочисленных переводов слова "барокко" есть и такой: "жемчужина неправильной формы" (взят из лексикона итальянских ювелиров).

Барокко для Руси, стоявшей на перепутье своего исторического движения, оказалось удивительно органичным стилем. С одной стороны, мистика, темы Страшного суда, мученичества, возрожденные в европейском барокко, были близки русскому искусству, еще не расставшемуся со средневековой оболочкой. С другой стороны, возрожденческие элементы барокко достойно вплелись в ту гуманистическую струю русской культуры, которая была живым источником начиная с Предвозрождения³.

В литературе стиль барокко выразился в развитии регулярной силлабической поэзии, создателем которой был Симеон Полоцкий.

Белорус по происхождению, он получил прекрасное образование в Киево-Могилянской академии, изучив "семь свободных художеств". Наследие Симеона Полоцкого весьма велико. Особенно же большое значение для русской литературы сыграло его стихотворное переложение "Псалтыри рифмоторной", изданное в 1680 году.

Будучи придворным поэтом царя Алексея Михайловича, Полоцкий буквально засыпал столичную аристократию силлабическими виршами. Он сочинял "декламации", "диалоги", "приветства", которые стали образцами новой панегирической поэзии. Большинство его стихов остались в рукописях, в том числе колоссальный сборник "Вертоград многоцветный" ("Сад многоцветный"), в котором значится 1555 произведений. Задачу свою поэт видел в том, чтобы создать новую российскую словесность, и во многом он эту миссию выполнил. В качестве примера можно привести одно из самых известных стихотворений Полоцкого:

Мир сей приукрашенный — книга есть велика,
еже словом написа всяческих владыка.
Пять листов препространных в ней ся обретают,
яже чудна письмамена в себе заключают.
Первый же лист есть небо, на нем же светила,
яко письмамена, Божия крепость положила.

Симеон Полоцкий оставил достойных последователей-профессионалов. Один из его учеников, поэт Сильвестр Медве-

инструментального концерта. Вершина барокко — музыка И. С. Баха, соединившая высокую христианскую духовность с гуманистическими идеалами Возрождения.

³ Не случайно ряд исследователей считает, что барокко XVII века выполняло в истории Руси функцию Ренессанса.

дев, вручил в 1685 году правящей царевне Софье следующие строки:

Мудрости бо ти имя подадешя,
Богом Софиа мудрость наречешя,
Тебе бо слично науки начати,
яко премудрой оны совершати.

Во времена петровских преобразований поэты-просветители, окружающие русский трон, уступают место политикам. Однако свое дело в истории культуры гуманитарии эпохи барокко достойно завершили: русская поэзия родилась!

Приметы нового можно найти и в более традиционных жанрах литературы, например, в стихотворной "Повести о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молотца во иноческий чин". Это сочинение сохранилось в единственном рукописном списке. Сложена "Повесть о Горе-Злочастии" тоническим стихом без рифм. В ее основе — тема судьбы безымянного русского "молотца", вкусившего плоды запретного плода — вина. Горе-Злочастие — это рок героя, символ злой судьбы:

Молодец полетел сизым голубем,
А Горе за ним серым ястребом.
Молодец пошел в поле серым волком,
А Горе за ним з борзыми вежлцы.
Молодец стал в поле ковыль-трава,
А Горе пришло с косою острою,
Да еще Злочастие над молодцем насмисялося:
"Быть тебе, травонка, посеченой,
Лежать тебе, травонка, посеченой
И буйны ветры быть тебе развеяной!"

Подобно многим древнерусским художникам, автор связывает судьбу своего персонажа с библейской темой добра и зла, греха и искупления. "Повесть" начинается с рассказа о грехопадении Адама и Евы. Однако, в отличие от памятников предшествующих эпох, автор "Повести" не ограничивается поучениями. Ему интересна конкретная участь своего героя. Более того, в сочинении улавливается сочувствие автора бедному молодому человеку, попавшему в зависимость от "зеленого змия". Подобный гуманизм вряд ли был уместен в литературе прежних лет.

Итак, незыблемость и целостность "мистического реализма" — единой основы средневековой художественной культуры, в XVII веке нарушилась. Развивая индивидуально авторское начало, отечественная словесность все более обретала черты светской литературы. Примером яркой и неповторимой авторской прозы являются сочинения главы старообрядческого движения протопопа Аввакума. Аввакум оставил около 90 текстов,

написанных в весьма зрелом возрасте, в тот период своей трагической жизни, что приходится на годы ссылки в Пустозерске. В числе сохранившихся текстов — знаменитое "Житие", в котором пастырь и проповедник явился талантливым писателем.

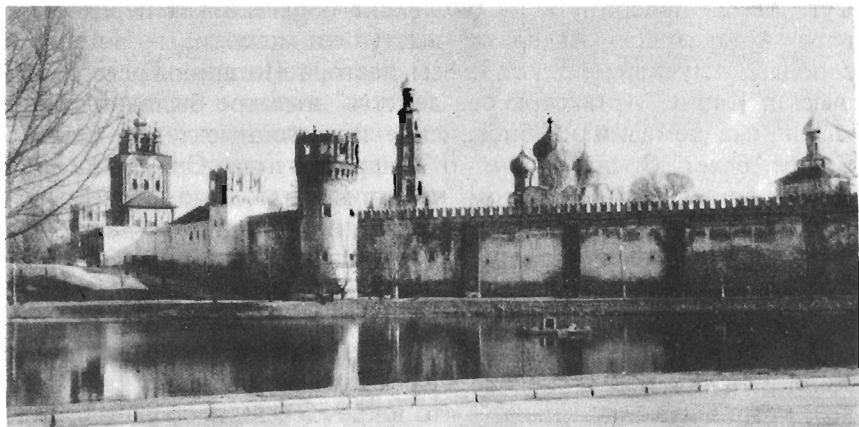
Стиль "Жития" эмоционален и красноречив. Безусловно, на манеру Аввакума повлияла древнерусская агиографическая литература. Однако писатель явно нарушает установленные схемы. В его "Житии" впервые объединены автор и герой сочинения, что в средневековой литературе посчиталось бы проявлением "самости" и гордыни. Поэтому "Житие" Аввакума не столько проповедь, сколько исповедь, поражающая своей индивидуальностью, искренностью и смелостью.

Авторы "бунташного века" вкусили "запретный плод" занимательной сюжетности. Откроем "Повесть о Савве Грудцыне". В ее основе — вариант фаустовской темы о продаже души черту за земные блага и богатства. Савва Грудцын, купеческий сын, заложил душу дьяволу в порыве отчаяния из-за несчастной любви. Бес становится его тенью, его вторым "я", помогая Савве вернуть возлюбленную и вдоволь "погулять" по Руси. Однако власть тьмы над душой Саввы не вечна. Раскайвшись, он отмаливает грехи перед Богородицей и получает прощение, постригшись в монахи Чудова монастыря.

Используя схему религиозных легенд о грехе и прощении, автор повести отнюдь не стремился сохранить эстетику средневековой литературы с ее склонностью к привычным и знакомым сюжетным поворотам. Скорее, наоборот, в сочинении поражают "эффекты неожиданности", непредсказуемость в развитии сюжета. Читатель повести находится в постоянном психологическом напряжении и должен внимательно следить за всеми перипетиями похождения главного героя. Иначе говоря, сам процесс восприятия повести весьма близок к чтению современной литературы.

Наиболее любимым и распространенным произведением прозы XVII века была "Повесть о Шемякином суде" — веселая байка, полная трагикомических событий. Герои повести были настолько популярны, что позднее получили "вторую жизнь" в многочисленных стихотворных вариантах и лубочных картинках.

В повести две части. В первой — серия незавершенных анекдотов о незадачливом герое, "случайно" оторвавшем хвост у кобылы, насмерть зашибившем попова сына и соседского старика-отца. Вторая часть — рассказ о судьбе несправедного Шемяки, обманувшегося в получении денег от главного героя-бедолаги. Так, попу, потерявшему младенца, было предложено: "Атдай ему свою жену попадью до тех мест, покамест у попадьи твоей он добудет ребенка тебе. В то время возми у него попадью и с ре-



Новодевичий монастырь. Москва.

бенком". В повести, полной неожиданных и забавных происшествий, рождается новеллистический сюжет, свидетельствующий о коренных изменениях в русской литературе.

Среди новых произведений выделяется "Повесть о Фроле Скобееве" — плутовская новелла о похождениях ловкого проходимца, девизом которого служит изречение "Буду полковник или покойник". В ней автор впервые отделил речь рассказчика от прямой речи героев.

Особое место в литературе XVII века занимают сочинения "демократической сатиры", обличающие существующие общественные порядки: "Повесть о Ерше Ершовиче", "Сказание о попе Савве", "Повесть о Фоме и Ереме" и др. Произведения демократической сатиры анонимны; тексты написаны прозой или ритмизованным стихом. Как правило, многие подобные сочинения имеют варианты, весьма близкие народной раешной поэзии.

Завершая разговор о новых тенденциях, зародившихся в литературе XVII века, нельзя обойти стороной русский театр⁴. Он возник в год рождения Петра Великого (1672) по воле царя Алексея Михайловича, не оставляющего попыток привнести в отечественную культуру европейские традиции. Первый спектакль, в котором участвовали хор, орган и оркестр, назывался "Артаксерксово действо". Он был сыгран в подмосковной усадьбе Преображенское, где была сооружена "комидийная храмина".

⁴ К предшественникам театра относятся религиозные действа (например, "Пешное действо"), разыгрываемые в XVI—XVII веках в Успенском соборе Московского Кремля за несколько дней до Рождества.

Суть пьесы почерпнута из библейского рассказа о персидском царе Артаксерксе. Актерами выступали иноземцы Немецкой слободы, выучившие текст пьесы пастора Иоганна Грегори по-русски. Кроме "Артаксерксова действия" в театре были показаны различные комедии на библейские и житийные темы, пьеса о Бахусе, балет "Орфей", драма о Тамерлане и др. Спектакли шли не только в Преображенском, но и в Кремле, в помещении над дворцовой аптекой. После внезапной кончины государя "комидийная хранина" была на время забыта.

Как видим, наиболее глубокие изменения в художественной жизни Руси происходили в Москве. Многие талантливые мастера своего дела — зодчие и живописцы, камнерезы и распевщики жили и творили в Московском Кремле: кто в Приказе каменных дел, кто в Оружейной палате, кто в кремлевских соборах. В XVII веке московские творцы обрели общепризнанный авторитет во всех искусствах. Поэтому борения и страстные споры, столь характерные для московской художественной жизни, неизбежно влияли на развитие культуры провинциальных городков, "зараженных" теми же полемическими болезнями, что и столица.

Преодоление средневековых канонических норм и правил в эту эпоху было гораздо более смелым, нежели в предшествующее столетие. Культурный диалог "старого" и "нового" порой порождал некую "двойственность" художественного мироощущения, в котором сочеталось на первый взгляд несочетаемое. Например, икона уже не считалась исключительно священным изображением, но стала во многом предметом эстетического наслаждения и любования. Красота внешней формы подчеркивалась и в архитектурных сооружениях.

Памятники зодчества XVII века зримо отражают новшества художественной жизни Руси и ее противоречия. В это время широко развернулось гражданское строительство. Строились боярские, княжеские, купеческие палаты, стиль которых был неизменно пышным и живописным. В числе примечательных светских построек — Кремлевские терема (1635—1636, авторы А. Константинов, Б. Огурцов, Т. Шарутин, Л. Ушаков) в Московском Кремле, ансамбль деревянного царского дворца в Коломенском (к сожалению, не сохранился; автор неизвестен). Шедевром декоративной архитектуры и поныне считается Крутицкий теремок (Москва), богато изукрашенный цветными изразцами. Строились и новые храмы.

Но вернемся в век предшествующий. Там, размышляя о шедеврах шатровой и столповой архитектуры, мы обратили внимание на идею "единства в многообразии", воплощенную и в зодчестве, и в новых видах храмового пения — демественного, путевого, троестрочного. В XVII столетии принцип единства уже

не привлекал мастеров искусства — слишком сложной и многогранной была окружающая жизнь и слишком влекущей казалась возможность индивидуального художественного самовыражения. Произведения зодчества этого времени отличаются причудливыми формами, ярким декором и принципиальным разнообразием инженерных решений. Особую выразительность постройкам придают высокие колокольни, которые невольно привлекают взгляд и кажутся центром всего архитектурного ансамбля.

Приверженцы средневекового канона запретили строить шатровые храмы. Жаль! Впрочем, не будем судить историю. Архитекторы XVII века, подчиня-

ясь требованиям церковного начальства, вернулись к пятиглавым постройкам. Однако... "нельзя дважды войти в одну и ту же воду". Пятиглавые храмы нового поколения совершенно иные, нежели их предшественники. Порой думается, что число пять было неким формальным моментом строительства, который надо было соблюсти. Вот и возводили церкви, где пять вершин переплетались прихотливо и живописно. Например, одно из последних шатровых сооружений — церковь Рождества Богородицы в Путинках (Москва, 1649—1652). Ее венчают пять шатров, образующих асимметричную, весьма живую композицию. Из них четыре шатра — дань традиции, они чисто декоративные. Отдадим должное вкусу и фантазии мастера, сумевшего создать шедевр новой архитектуры — праздничной и более "светской" по облику.

Под влиянием "духа времени" в московском зодчестве сложился стиль, который исследователи склонны называть московским архитектурным барокко. Таким памятником является церковь Живительной Троицы в Никитниках (Москва, 1628—1653). Храм выделяется необычно скомпонованными объемами и деко-



Церковь Знамения в Дубровицах.
1690—1704.

ративностью, которая создается разнообразными по ритму кокошниками, наличниками, пилястрами, арками. Московское барокко отличается обилием архитектурно-пластических "слагаемых", то есть достаточно самостоятельных и ярко выраженных "живописных" частей. "Иначе говоря, художественный язык этой архитектуры дискретен, каждый его элемент может быть вычленен и рассмотрен отдельно, изолированно от другого" — так характеризует это необычное каменное "многоголосие" Г. К. Вагнер⁵.

Стиль барокко в русской архитектуре многолик. В конце XVII века получает распространение зодчество, приближенное по своей эстетике к искусству западноевропейского типа. Мы имеем в виду постройки "нарышкинского барокко", связанные с именем родственников царя Алексея Михайловича. "Нарышкинские" храмы отличаются большим динамизмом и "подвижностью" объемов, контрастным сочетанием частей, ощущением взаимосвязи с окружающей средой. Своеобразным "символом" нового направления можно назвать церковь Покрова Богородицы в Филях (1690—1694). Композиция храма сложна и одновременно изыскана. Храм "открыт миру" подобно архитектуре Возрождения: в нем обилие окон и галерея, на которую выводят три широкие лестницы. Белокаменный узор великолепно оттеняет кирпичную кладку. Художественный образ оставляет впечатление разукрашенности, нарядности.

В XVII веке обрели заверченный облик многие монастыри: Новодевичий и Донской в Москве, Спасо-Евфимиев и Покровский в Суздале, Алексеевский в Угличе. Но, пожалуй, самой выдающейся постройкой XVII века является знаменитый Ново-Иерусалимский монастырь, сооружать который начали в 1656 году при патриархе Никоне (зодчие А. Мокеев, И. Белозер и др.). Особой праздничностью и роскошью отличался Воскресенский собор, возведенный в подражание храму Воскресения в Иерусалиме. Собор был взорван фашистами 10 декабря 1941 года. ныне он восстанавливается.

И еще несколько слов о деревянной архитектуре. Церкви из дерева на Руси строились издавна, однако сохранялись они плохо. Сегодня радуют глаз в основном памятники XVII—XVIII веков. Среди них Предтеченская церковь в селе Ширково Тверской области, Успенская церковь в селе Варзуга Мурманской области и, конечно же, всемирно известный шедевр — Преображенская церковь в Кижях на Онежском озере, построенная в 1714 году. Возведенная при помощи одного лишь топора, она

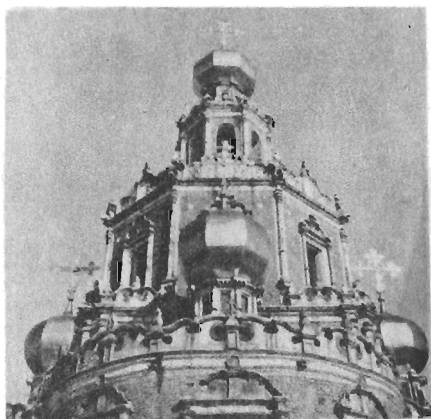
⁵ Вагнер Г. К., Владышевская Г. Ф. Искусство Древней Руси. С. 157.

стала памятником трудолюбия, мастерства и таланта наших предков.

Обмирщение в иконописи XVII века — очень сложная тема. Обращаясь к ней, постоянно терзаешься сомнениями: стоит ли вообще говорить об "обмирщении", если речь идет о высоком церковном искусстве? Развитие живописи XVII века отразило тот непростой культурный "диалог времени", что вели между собой музы "бунташной" эпохи. Старое и новое, культовое и светское, абстракции "мистического реализма" и историческая конкретность — все это можно найти в живописи того времени, все это переплеталось в ней, рождая неповторимый художественный мир.

Иконописное письмо XVII века представлено несколькими направлениями, в том числе "годуновской" и "строгановской" школами. Мастера "годуновской" школы работали по заказам царя Бориса Годунова и его родственников — отсюда и название писем. Они ориентировались на великую иконопись прошлого, древнерусскую "классику", почтительно склоняясь перед глубоко духовным искусством Андрея Рублева и Дионисия.

Рождение другой, "строгановской" школы связано с заказами знатного купеческого клана Строгановых.



Церковь Покрова Богородицы
в Филях. 1690—1694.



Преображенская церковь в Кижях.
1714 г.



*Прокопий Чирин. Никита-воин.
1593 г.*

Это было искусство иконной миниатюры, наиболее ярко воплотившееся в камерных произведениях станковой живописи. Стиль "строгановцев" — изысканный, красочный. Мастера стремились к тщательной отделке деталей и красоте формы. Неслыханная дерзость — думать о внешней привлекательности более, чем о богатстве духовного мира персонажей! И все же икона-праздник, икона — волшебная сказка — таково наследие "строгановцев".

Самым известным мастером этой школы был Прокопий Чирин. В числе его ранних работ — "Никита-воин", в образе которого мы не найдем ни значительности, ни воинственности. Один из современных исследователей назвал Никиту "светским щеголем", ибо меч

в его руках не более чем атрибут изысканного праздничного наряда. В иконе переливаются голубые, розовые, сиреневые краски, сверкает золото. Однако ощущения полной гармонии цвета и линий в ней нет. Голова и руки святого — маленькие, истонченные, достаточно традиционные. А вот торс... Он, пожалуй, слишком массивен. К тому же фигура Никиты сдвинута далеко в сторону от центра, вследствие чего в иконе господствует асимметричность.

Итак, красочность и асимметричность. Не эти ли понятия мы употребили по отношению зодчества XVII века, вступившего на путь обмирщения? Остается добавить, что даже в ранних работах "годуновцев" проявились элементы своеобразного реализма, что получило дальнейшее развитие в творчестве мастеров Грановитой палаты Московского Кремля.

Главой школы был крупнейший мастер-станковист, царский изограф Симон (Пимен Федорович) Ушаков (1626—1686). Мастер прославился быстро, причем в самых разных областях — как художник, график, теоретик живописи. Запомним дату — 1667.

В этот год Симон Ушаков рискнул изложить новую теорию живописи, по существу разрывающую с иконописной традицией. Его труд назывался "Слово к люботщателям иконного писания" и содержал смелые, революционные для Руси взгляды на изобразительное искусство. Прежде всего мастер требовал от живописи правдивого изображения "как в жизни". Он писал: «Все существующее благодаря чувству зрения может получить эту силу (то есть силу иконотворения) вследствие тайной и удивительной хитрости; всякая вещь, представшая перед зеркалом, в ней свой образ напишет... Разве не чудо этот удивительный образ? Если человек движется, и он движется; перед стоящим стоит, перед смеющимся смеется, перед плачущим плачет, или иное, что человек делает, и он делает, является всегда живым, хотя ни тела, ни души не имеет „человеческих“». Далее художник пишет о том, что иконотворение — это "жизнь памяти, памятник прежде жившим, свидетельство прошлого, возглашение добродетелей, изъятие силы, оживление мертвых, бессмертная хвала и слава, возбуждение живых к подражанию, воспоминание о прошедших делах"⁶.

Теоретические идеи Симона Ушакова нашли достойное воплощение в его искусстве. Сын своего века, мастер Симон творил как бы на грани двух великих традиций — древнерусской и новой, реалистической. Каждая его работа (а сохранилось их немало) несет отпечаток указанной двойственности. Вот, к примеру, "Троица" (1671). Ее композиция полностью соответствует классическому рублевскому образцу. Здесь есть и плоскость, и изначальная условность. Но далее этого сходства нет. Художник XVII века в стремлении написать "как в жизни" чересчур прямолинейно подчеркивает телесную объемность персонажей. Плоскость нарушена, но состоялся ли реализм?

Или другая его работа — "Богоматерь Елеуса-Киккская" (1668). На иконе изображены вполне живые лица, тщательно моделированные светотенью. И вновь замечаешь несоответствие между плоскостной идеей и нарочитой телесностью образов.

Симон Ушаков искренне верил, что можно без ущерба для творчества соединить иконописный канон с элементами реализма. В образах святых (например, в Спасе Нерукотворном) он умел передавать подробности реального человеческого лица. Именно поэтому мастер считается одним из основоположников русской портретной живописи.

"Игра в реализм" захватила многих учеников Ушакова. Школа Оружейной палаты все более притягивала талантливую молодежь, спешащую в Москву за современными знаниями и

⁶ Цит. по: Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. С. 296—297.

идеями. Среди них был известный стенописец XVII века Гурий Никитин, фрески которого отличаются вниманием к повседневному быту простых людей (например, росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле). Из настенной живописи "бунташного века" постепенно исчезают неподвижные мыслители и созерцатели. На смену приходят образы чрезвычайно активных людей, которые торгуют, воюют, путешествуют, работают на земле. Живопись словно предвосхищает стремительную и бурную эпоху петровских преобразований. Ярче всего это сказалось в развитии "парсуны" (от слова "персона").

Парсуны — это уже не иконы, а портреты, правда, выполненные иконописной техникой. Лучшими из них можно считать хранящийся в Копенгагене портрет Иоанна IV Грозного, а также надгробный портрет выдающегося полководца князя М. В. Скопина-Шуйского. В этих парсунах художникам удалось передать портретное сходство и отразить внутренний мир и характер героев.

Переход от иконы к портрету, конечно же, встретил яростное сопротивление противников любых новшеств. Приверженцы средневекового канона считали новую живопись слишком западной, а посему бесовской. Смысл яростной полемики отразился в труде живописца Иосипа Владимировича, друга и единомышленника Симона Ушакова. Иосип Владимирович писал, обращаясь к некоему архидьякону Плешковичу — стороннику старины: "Неужели ты скажешь, что только одним русским дано писать иконы, и только одному русскому иконописанию поклоняться, а из прочих земель не принимать и не почитать?.. Ты один, злозавистный Плешкович, как бешеный пес, мятешься и растравляешь развращенное сердце твое... Где такое указание... которое повелевает одною формою, смутно и темновидно святые лица писать? Разве весь род человеческий на одно лицо создан? Все ли святые смуглыми и тощими были? ...Но берегись, лукавый завистник, перестань клеветать на благообразное живописание, чтобы не быть отвергну, как сатане, в бездну..."⁷.

Под "благообразным" письмом Иосип Владимирович понимал нечто иное, нежели иконописцы предшествующих столетий. Он ратовал за передачу в художественном образе той земной красоты, что богодарована человеку. Другой взгляд образованный живописец считал невежеством и выступал против него яростно, страстно.

А теперь обратимся к тексту, который называется "Слово против невежественных и противящихся гордецов". В нем сказано: «Хотя я и не хотел затевать ссору с нежелающими учиться и слушать учащихся, но совесть понуждает меня обличить невежество, ибо невежество — зло, от которого расцветают многие ере-

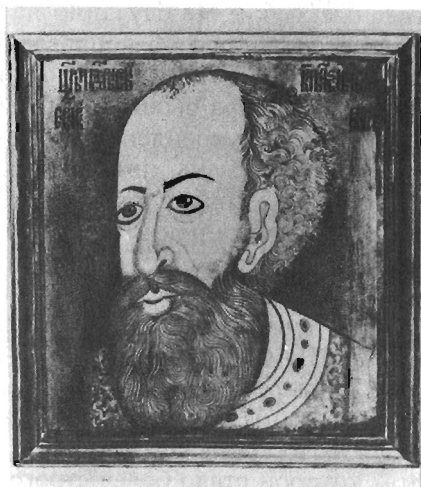
⁷ Цит. по: Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. С. 298.

си. Многократно в домах странноприимцев, которые принимают пришельцев ради спасения души, я слышал, как входившие в овечьих шкурах и сладко говорившие, внутрь же дома, подобно волкам, вносившие коварство, говорили противоположное; так и эти, не желая слушать истину, хулят новоисправленные книги, учение святых и отвергают и эту книгу „Музыка“»⁸.

Не правда ли, автор этих строк, словно продолжая мысли художника Владимирова, ратует за искоренение невежества, которое равнозначно для него церковному старообрядчеству? Цитируемое "Слово" написано упомянутым нами ранее дьяконом придворного Сретенского собора И. Т. Кореневым. О какой же книге идет речь? Здесь нет секрета: Коренев был преданным и последовательным защитником новой музыки, теорию которой изложил в своем труде Николай Павлович Дилецкий. Называется этот труд "Идея грамматики мусикийской". Но прежде чем перейти к изложению взглядов Дилецкого, зададимся вопросом: что же представляло собой храмовое пение в XVII веке?

"Бунташная" эпоха стала последним, завершающим этапом развития средневекового знаменного пения. Отношение к одногласной традиции и к старинному многоголосию быстро менялось; тенденция к авторскому самовыражению, отмеченная еще у распевищиков Предвозрождения, не только сохранилась, но и набрала силу. В обилии песнопений уже не ориентировались даже опытные певчие.

Напомним, что основу грамотного хорового пения в церкви испокон веков составляло знание попевок. Разрастание попевок чрезвычайно осложнило методы их соединения в общую композицию. Границы попевок и даже само содержание этого понятия постепенно утратили свой истинный смысл. К тому же образовались глубокие противоречия между текстами и напевами, поскольку из русского языка постепенно исчезли древние полу-



Иван Грозный. Парсуна.
XVII в.

⁸ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. С. 139.

гласные звуки. Не случайно на церковном соборе 1654 года был поставлен вопрос об исправлении певческих книг "на речь", то есть в соответствии со сложившейся разговорной практикой. Решения собора были направлены на сохранение средневековых традиций, на укрепление знаменного пения. Эти решения стали проводить в жизнь, причем весьма успешно.

Как уже говорилось, для предотвращения хаоса и беспорядка в знаменном пении в XVI веке были созданы так называемые киноварные пометы — дополнительный ряд знаков, уточняющий звуковысотное положение знамен и дополняющий их. Изобретение помет принадлежит новгородскому распевщику Ивану Шайдуру. Позднее, в 60-е годы XVII века была проведена еще одна реформа крюковой нотации, выполненная авторским коллективом под руководством известного теоретика, монаха Савво-Сторожевского монастыря Александра Мезенца, результатом которой стало более строгое объединение знамен в согласия.

Мезенец фактически поставил точку в развитии музыкально-теоретической системы древнерусского певческого искусства. Его научная мысль отличалась стройностью и четкостью определений. Однако сохранить старую традицию, даже усовершенствовав ее, было уже невозможно, как нельзя остановить ход самой истории. В богослужебную практику начинает проникать совершенно новое художественное мышление, рождается русское многоголосное партесное пение.

Переход от знаменного к партесному пению был длительным. Во вторую половину XVII века оба вида пения развивались как бы параллельно. Кроме того, продолжали существовать и ранние формы многоголосия — строчное и демественное. Однако именно партесное многоголосие в наибольшей мере отвечало потребностям развивающейся новой культуры.

Партесное пение (пение по партиям) было завезено в Москву с Украины и Белоруссии. Патриарх Никон приветствовал этот новый вид церковной музыки. Однако и в период властвования Никона, и позднее изменения в церковно-певческой практике встречали сопротивление консервативных кругов и деятелей старообрядческого движения. Из сохранившихся источников можно составить представления о достаточно остром противостоянии церковным нововведениям. Так, например, "отчет" церковной комиссии о поездке в Смоленск в 1685 году к митрополиту Симеону "для великих духовных дел" проливает свет на некоторые подробности этого процесса: «...И еще святейший патриарх (речь идет о патриархе Иоакиме. — Л. Р.) велел сказать тебе: „Почему у тебя в церкви пение отличается от того, которое у других архиереев, и поют у тебя многогласно, а не русским согласием...“ А Владыка сказал: „Надо было святей-

шему патриарху это пение уничтожить, если оно непригодно, прежде всего в церквах поблизости от себя, а здесь это пение соответствует назначению и нравится людям»⁹. А еще смелый владыка утверждал, что при многоголосном пении прихожанам "стояти не скучно".

По-иному оценивали партесное пение старообрядцы. Так, о. Лазарь писал: «И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквах поют многие стихи ни по-гречески, ни по-славянски, а как звучит орган. Об этом преподобный Павма, прочествуя, говорит: „Не пишите добрую грамоту, ибо хочет нынешний народ уничтожить отеческие предания и писать песни и тропари языческие по своей воле, и прочая“»¹⁰.

Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством заезжих украинских и белорусских регентов. Они требовали от певчих более мягкого и проникновенного стиля пения, противопоставляя его "густому басистому" исполнению "москвитов". Многоголосие предполагало новую нотацию, и она также была введена. Партесные песнопения записывались, конечно же, не крюками, а при помощи пяти линеек и нот. Правда, ноты были не круглые, а квадратные (так называемое "киевское знамя").

Новое пение могло развиваться лишь при условии соответствующего эстетического и теоретического обоснования. Такое обоснование сделал крупнейший педагог и композитор Н. П. Дилецкий. Киевлянин по рождению, он некоторое время жил и работал в Польше. В 70-е годы Дилецкий переезжает в Москву, где получает известность. Им была создана прекрасная профессиональная школа композиторов хорового многоголосия. Свои теоретические мысли, столь не похожие на взгляды средневековых домостроев, Дилецкий изложил в труде "Идея грамматики мусикийской" (смоленская редакция 1677 года, московские редакции 1679 и 1681 годов).

"Мусикийская грамматика" — это первый крупный музыкально-теоретический трактат на Руси, в котором можно найти ответы на самые разные вопросы от эстетики музыки до нотной грамоты. Дилецкий не только изложил правила музыкальной теории, но и попытался с эстетико-философских позиций объяснить их суть. Поэтому его труд весьма отличается от "азбук" знаменного пения, в которых, как правило, содержится лишь перечень отдельных певческих знаков.

Дилецкий-теоретик был и педагогом-практиком, и прекрасным композитором. Поэтому он не пошел по линии полного

⁹ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. С. 161.

¹⁰ Там же. С. 162.

отрицания хоровых традиций русского народа. Скорее наоборот, изучив знаменное пение, он пытался найти формы преемственности старой и новой музыкальных систем. Так, им был использован звукоряд знаменного пения, в основу которого положено последование шести звуков: *ут (до), ре, ми, фа, соль, ля*. В целом теория Дилецкого облегчала русским распевщикам постижение нового хорового искусства.

Дилецкий впервые попытался объяснить эстетическую и этическую суть музыкального творчества. Ему принадлежат строки о музыке как форме выражения человеческих чувств: "Муสิกия — это если по-гречески, словенски же — пение, есть то, что сердца человеческие возбуждает или до увеселения или до жалости".

Основная часть труда Дилецкого посвящена чисто практическим вопросам сочинения многоголосной музыки. Здесь автор рекомендует довольно элементарные приемы композиции, вероятно, ориентируясь на исполнительские возможности хоровых коллективов в российских глубинках.

Труд Н. П. Дилецкого имел как ярых сторонников, так и ярых противников. Показательно, что в последнем издании "Муสิกийской грамматики" была сделана вставка-сочинение Ивана Коренева "Муสิกия". Коренев выступает в защиту партесного пения и дает отповедь, причем в достаточно резкой и язвительной форме, защитникам отжившего одноголосия. Так, критикуя нововведения в знаменном пении, приведшие, по мнению Коренева, этот древний вид искусства к полному упадку, он пишет: «Можно сказать: никак иначе не следует петь, как только умом и сердцем и вещать разумными устами. Имеют ли отношение разум и слова к тому, чего не понимает и не разумеет ни покоющий, ни слушающий, как, например: „Во памя ахабува ахате, хе хе бувее вечную охо бу бува...“. Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление! Если бы ты благодарил по-татарски, это было бы приятно Богу, ибо татарин или знающий татарский язык и понимающий его понял бы. Но нет на земле такого человека и не будет, который так бы говорил... Существует ли внимательный слушатель такого пения?»¹¹.

Коренева следует считать одним из первых русских музыкантов-просветителей. Определяя музыку как "вторую философию и грамматику", он выступает за то, чтобы "просветить разум наукой" и увидеть "премудрое строение музыки, а не такое, как твое троестрочное или демественное пение...". Простим автору

¹¹ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. С. 134—135. Здесь речь идет о противоречии между текстом и напевом, так называемом раздельноморечии, которое образовалось в результате изменений звуковой стороны русского языка (из живой речи исчезли полугласные звуки).

несколько предвзятое отношение к уходящим в прошлое знаменным распевам. Он был прав в главном: "...не только двухголосные, трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения можно петь..., ибо наука премудрости не имеет конца...".

Познание "музыки во всем свободной" становится идеалом многих приверженцев партесного пения. Русские композиторы открывали для себя неизведанные ранее красоты полнозвучного многоголосия. Признание гармонически стройного, красочного партесного пения стало важнейшей победой новой русской культуры на пути к преобразованиям и светскому развитию.

Партесное многоголосие имеет много общего с барочной поэзией, архитектурой, живописью. На русской почве партесное пение обрело национально окрашенные черты, отличающие его от западноевропейской музыки. Подобно архитектуре или иконописи, партесное пение было жизнерадостно и декоративно. Элементы украшения порой переходили в пеструю череду мелодических орнаментов, напоминающих причудливую барочную поэзию.

Подобно другим видам искусства, музыка обрела наконец авторское начало. Сегодня мы можем назвать имена профессиональных композиторов, обладающих ярко выраженной творческой самобытностью, хотя многие сочинения по-прежнему оставались анонимными. Человеческая личность, скрытая в средневековой музыке за коллективистским, общинным началом, начинает открывать свой внутренний мир и выражать его в звуках.

Какие средства выразительности сложились в партесном многоголосии? В основу нового пения был положен обычный четырехголосный склад с четко определенной ролью каждого голоса. Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных арсеналов. В этом случае она помещалась в теноре (своеобразный *cantus firmus*). Бас являлся гармонической основой, альт и дискант двигались параллельно тенору в терцию или сексту,



Пение сладкогласное.
Гравюра из Букваря
Кариона Истомина. 1694 г.

другой верхний голос дополнял гармонию. В целом получалась аккордово-гармоническая хоральная структура, лишь изредка нарушаемая элементами имитационной¹² полифонии.

Наивысшего расцвета партесное пение достигает в новом жанре — партесном концерте. Эта музыка была рассчитана на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов)¹³, а иногда и двумя хорами. Исполнялись концерты после Литургии, отсюда их название "запричастные".

Духовный партесный концерт а cappella родился в России, минуя традиционную для европейской музыки стадию раннего многоголосного развития. Эпоха барокко давало возможность освоить полифоническое мышление в его более свободном от нормативности варианте. И русские композиторы устремились к покорению неизведанных высот многоголосия, чему немало способствовала "Музыкальная грамматика" Николая Дилецкого. Именно в ней впервые были изложены основные принципы создания партесных концертов. Дилецкий рекомендовал при сочинении концертов опираться на текст, диктующий соответствующую музыкальную форму¹⁴. Им же был сформулирован чисто концертный принцип композиции: сопоставление полного мощного звучания хора и выделенной ансамблевой группы¹⁵.

В партесных композициях воплотился широкий спектр человеческих чувств и переживаний — от лирических настроений до масштабных всенародных ликований. Талантливыми творцами партесных концертов были Федор Редриков, Николай Калашников, Николай Бавыкин, Степан Беляев. Самой же большой популярностью пользовались сочинения "государева певчего дьяка" Василия Поликарповича Титова. Подробности его жизни неизвестны; вероятно, он был одним из учеников Н. П. Дилецкого. Музыка Титова отличается разнообразием форм и богатством мелодического материала. По мнению исследователей, композитору принадлежит около 200 сочинений. В полной мере дарование композитора раскрылось при создании партесных концертов.

¹² Имитация — повторение мелодии, прозвучавшей в одном голосе, в других голосах.

¹³ Нормой считались концерты на 8—12 голосов.

¹⁴ В концертах обычно не было репризы. Реприза встречается редко и лишь в тех случаях, если есть повторы текста. Темы концертов недостаточно оформлены, между ними нет яркого контраста и чувствуется большая интонационная общность.

¹⁵ Термин "концерт" Н. Дилецкий определил как "борение голосов". Необходимо напомнить, что и западноевропейский концерт (правда, инструментальный и светский) начинал свое развитие с формы, в которой сопоставлялось оркестровое tutti и ансамблевые эпизоды.

Концерты Титова воплощают русское музыкальное барокко. Он тяготел к монументальным композициям, восторженным и праздничным музыкальным образам. В отличие от своих предшественников, Титов смело использовал полифонические приемы развития, преодолевая статику аккордового склада. Композитор постоянно искал средства выразительности, отражающие содержательную сторону текста. Так, в концерте "Радуйтесь Богу, Помощнику нашему" имитация в верхних голосах хора передает восторженные возгласы людей, а в концерте "Днесь Христос на Иордан прииде креститься" волнообразные вокальные фигурации иллюстрируют набегающие волны.

Известность пришла к Титову рано. Это связано с написанием музыки к "Псалтыри рифмотворной" Симеона Полоцкого. Стихотворный перевод псалмов Давида из Библии был сделан Симеоном Полоцким в 1678 году, через два года стихи были изданы отдельной книгой с прекрасной гравюрой Симона Ушакова, изображающего Давида в лучах божественного сияния с раскрытой книгой и арфой в руках. В 80-е годы была создана музыка.

Здесь необходимо заметить, что стихотворные переводы отдельных псалмов на русский язык делались и ранее. Некоторые из них включались в сборники духовных текстов вместе с напевами. Однако до Симеона Полоцкого и Василия Титова никто не брал на себя ответственность за перевод и музыкальное "прочтение" всей Псалтыри.

Симеон Полоцкий предпослал своему труду предисловие, в котором, в частности, указал, что его задача — дать возможность русским любителям пения "разумно хвалить Бога". В стихотворном предисловии Полоцкий написал:

Миряне, песни мира оставляйте,
Вместо их псалмы Богу воспевайте,
Овы бо ум тлят, души погубляют,
Сии ум здравят и души спасают.

Тексты поэта отличаются самостоятельностью и оригинальностью; в них отражается индивидуальный авторский подход к трактовке библейских оригиналов. Ориентация на любителей музыки или, как бы сегодня сказали, на массовую аудиторию, передалась от поэта к композитору. Титов пишет музыку предельно простую, если не сказать элементарную. Своей цели поэт и композитор достигли — их сочинения весьма быстро завоевали сердца русских любителей пения. Огромной популярностью

пользовались псалмы "На реках вавилонских", "Радуйся, радость Твою воспеваю".

О высоком музыкальном авторитете Титова говорит тот факт, что в 1709 году именно ему был заказан концерт "Рцы нам ныне" в честь победы под Полтавой. Сочинение написано на библейский сюжет, используя который в индифферентной форме композитор прославляет великую победу. Вероятно, концерт, посвященный Полтавской битве, был одним из последних крупных произведений мастера.

Итак, светское содержание партесного пения порой скрыто за традиционными церковными текстами. Однако тенденции обмирщения музыки в эпоху барокко протекали не только в церковной культуре. Одновременно с утверждением нового многоголосия в хоровом пении рождается кант, рассчитанный на исполнение в быту. Само слово было заимствовано из Польши, где "кантычками" называли песни религиозного содержания.

Кант — особый музыкально-поэтический жанр искусства XVII — первой половины XVIII века. По форме он представляет собой довольно простую строфическую песню, исполняемую без сопровождения (сильна церковная традиция!) на три голоса. Подобно голосам в партесных концертах, в канте преобладает их параллельное движение с опорой на гармонический бас. Имитация встречается редко.

Стилистика канта вполне органично впитала обороты польско-украинской речи, которые переплелись с интонациями русских народных песен и знаменных распевов. Иначе говоря, в канте состоялся синтез разнообразных популярных попевок, охватывающих практически весь "интонационный словарь эпохи" (Б. В. Асафьев). Именно в этом русле написал кантовую музыку "Псалтыри рифмованной" В. Титов, ориентируясь на вкусы широкого круга любителей домашнего пения. Вероятно, в духе кантов создавалась музыка и для театральных постановок, о которых речь шла выше.

Мелодии кантов часто звучали в партесных концертах Титова, Бавыкина, других авторов. Это раскрепощало мелодическую фантазию композиторов, приближало тематическое содержание концертов к слуховым ориентирам огромного числа русских верующих.

Итак, эпоха "бунташного века" дала русскому музыкальному искусству очень многое. Подобно литературе, архитектуре или иконописи, русская музыка обогатилась новыми жанрами, причем новое возникло не только в русле церковно-певческого

творчества, но и в музыкальном быту. Следуя веяниям времени, в музыкальной культуре расцвел развитой стиль барокко, пышность и виртуозная изукрашенность которого сопоставимы с яркими красками русских барочных икон, с декоративностью поэзии и архитектуры. Самое же важное, что в музыкальном искусстве, параллельно с другими видами искусств, рождаются идеалы свободного творчества. Они открывали путь развитию светской русской музыки — опере, симфонии, романсу.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Отзвуки великой культуры

Россия! в злые дни Батые,
Кто, кто монгольскому потопу
Возвел плотину, как не ты?
Чья в напряженной воле вя,
За плату рабств, спасла Европу
От Чингисхановой пяты?

Знакомые с детства строки Валерия Брюсова как нельзя более ярко характеризуют историческую миссию Древней Руси. В связи с этим возникает вопрос: только ли военную "плотину" возвел русский народ, преграждая путь варварской орде? Только ли в победе на поле Куликовом сказалась "напряженная воля", спасающая европейскую цивилизацию? На наш взгляд, существуют глубокие и глобальные связи между древнерусской культурой, в том числе культурой художественной, и историей. Ведь великое древнерусское искусство, приближая человека к Богу, оказывало чрезвычайно мощное воздействие на его духовный мир. Иначе говоря, церковное действо, основанное на синтезе искусств, воспитывало поколения русских людей, составивших цвет будущей нации, ее гордость, ее силу.

Есть и другие причины, которые позволяют рассматривать древнерусское искусство — зодчество, литературу, иконопись, музыку — не только как историческую ценность. Тысячами нитей связано это искусство с современным миром, ибо оно пыталось решить самую важную проблему Бытия — проблему духовности человека.

В России сегодня как никогда ранее остро стоят вопросы сохранения и возрождения духовных традиций. Мы восстанавливаем храмы, издаем религиозную литературу, вводим историю религии в учебные планы школ, лицеев, университетов. Исполнением же хоровой средневековой музыки в концертных залах ныне уже никого не удивишь, ибо это стало традицией. И все же невольно думаешь: нынешняя духовная ситуация в России поразительно схожа с иными, уже пройденными переломными моментами отечественной истории. Мы наблюдаем и безудержные поиски "нового пути", и попытки реставрировать недавнее прошлое, и споры об особом российском менталитете, и обилие лжепророков. Все это уже было. Быть может, поэтому сегодня так важно освоить весь опыт исторического развития России, но прежде всего — ее культурное наследие в полном объеме.

Когда-то на рубеже нашей эпохи А. Блок писал: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Рус-

скому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо. Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»¹.

Эти удивительные, редкие по точности строки говорят о многом. Прежде всего о том, что только цельный, обобщенный взгляд на историю русской художественной культуры может дать ориентиры в постижении отдельных видов искусства, будь то поэзия, живопись или музыка. Именно поэтому, постигая прошлое в настоящем, следует представлять музыку — "четвертую мудрость" как часть целого, как неотъемлемый элемент великого единения древнерусских искусств. Если данная книга поможет постигнуть "большое в малом", то автор будет считать свою задачу выполненной.

И последнее замечание. В поисках "точек опоры" современная русская культура ищет новые способы запечатлеть соотнесенность Божьего мира и человека. Пересмотр национальных ценностей — всегда болезненный процесс. Огромную помощь в этих исканиях может оказать древнерусское искусство. Ведь именно в нем были расставлены акценты, возвышающие человека к Богу. Индивидуализму и эстетству, свойственным новомодным художественным направлениям, в музах Древней Руси противостоят вечные идеалы соборности — единения людей на основе Любви, Истины, Добра и Красоты. Эти идеалы вне времени. Их осмысление позволит приблизиться к пониманию феномена духовности — сложной и для многих сегодня новой категории человеческого бытия. Тех, кто только приоткрыл дверь в этот мир, возвышенный и прекрасный, несущий в себе вечный свет Христианства, ожидает немало потрясений и открытий. И пусть дорога осилит идущий!

¹ Блок А. Без божества, без вдохновенья// Собр. соч. Т. 6. М., 1962. С. 175—176.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С. Язычество//Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970.
- Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1974.
- Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.; М., 1966.
- Асеев Ю. Э. Архитектура Древнего Киева. Киев, 1982.
- Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
- Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
- Бердяев Н. А. Русская идея// Вопросы философии. 1990, № 1—2.
- Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
- Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.
- Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.
- Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.
- Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
- Вздорнов Г. И. Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983.
- Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви: Сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978.
- Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
- Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
- Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1983.
- Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / Публикация, перевод, исследование и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7).
- Древнерусская литература/ Сост. Е. Б. Рогачевская. М., 1993.
- Зеньковский В. В. История философии в 4-х ч. Ч. 1. Л., 1991.
- Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 1. СПб., 1912.
- Ильин И. А. Русская философия. Православная культура. М., 1992.
- История русского и советского искусства/ Под ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1979.
- История русского искусства /Под ред. М. М. Раковой и И. В. Рязанцева. М., 1978.
- История русской литературы X — XVII веков / Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1980.
- История русской музыки. В 10 т. Т. 1: Келдыш Ю. В. Древняя Русь XI — XVII века. М., 1983.
- Кашкин Н. Д. Очерк истории русской музыки. М., 1908.
- Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
- Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М., 1989.
- Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977.
- Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947.
- Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1980.
- Лазарев В. Н. Новгородская живопись. М., 1982.
- Левашова О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И. История русской музыки. Т. 1. М., 1972.

- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947.
- Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М.; Л., 1970.
- Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понирко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971.
- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Любимов Л. Д. Искусство древнего мира. М., 1980.
- Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1914.
- Мень А. История религии. В поисках Пути, Истины и Жизни. М., 1994.
- Мень А. Православное богослужение. Таинство. Слово и образ. М., 1991.
- Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1966.
- Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков / Сост. текстов, переводы и общая вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973.
- Музыка на Полтавскую победу / Сост., публикация, исследование и коммент. В. В. Протопопова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2).
- Муравьев А. В., Сахаров А. М. Очерки истории русской культуры IX — XVII вв. М., 1984.
- Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. М., 1977.
- Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924.
- Путь на Маковец. Читаем "Житие Сергия Радонежского" Епифания Премудрого / Сост. Н. В. Давыдова. М., 1992.
- Разумовский Д. В. Теория и практика церковного пения. М., 1886.
- Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867—1869.
- Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания, былины, летописи. М., 1963.
- Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII — XIII вв. М., 1982.
- Серегина Н. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974.
- Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969.
- Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. СПб., 1901.
- Тихомиров М. Н. Древняя Москва (XII — XV вв.). М., 1947.
- Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1991.
- Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Сов. музыка, 1988. № 9.
- Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.
- Тяжелов В., Сопотинский О. Искусство средних веков (Малая история искусств). М., 1975.
- Успенский Б. А. Языковая культура Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983.

- Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
- Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.
- Федор Крестьянин. Стихиры / Публикация, расшифровка, исследования и коммент. М. В. Бражникова. М., 1974 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3).
- Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Нью-Йорк, 1959.
- Философия русского религиозного искусства. Антология / Сост., общая ред. и предисловие Н. К. Гаврюшина. М., 1993.
- Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 1 — 3. М.; Л., 1928.
- Флоренский П. А. Иконостас // Богословские труды. Т. 9. М., 1972.
- Флоренский П. А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967.
- Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1919.
- Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // У водоразделов мысли. Т. 1. Париж, 1985.
- Флоровский Г. В. Пути русского богословия. М., 1991.
- Фролов С. В. Из истории древнерусской музыки (Ранний список стихов покаянных) // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.
- Хрестоматия по истории России с древнейших времен до XVII века / Сост. И. В. Бабич, В. Н. Захаров, И. Е. Уколова. Т. 1. М., 1994.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | |
| "Касание вечности" | 4 |
| ГЛАВА ПЕРВАЯ | |
| Умозрение в формах, красках, звуках | 9 |
| ГЛАВА ВТОРАЯ | |
| Таинственные знаки | 35 |
| ГЛАВА ТРЕТЬЯ | |
| Песенный гений Руси | 53 |
| ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ | |
| "Град, величеством сияющ" | 78 |
| ГЛАВА ПЯТАЯ | |
| Феномен северных муз | 101 |
| ГЛАВА ШЕСТАЯ | |
| Песнь победная | 122 |
| ГЛАВА СЕДЬМАЯ | |
| Музыка, во всем свободная | 152 |
| ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ | |
| Отзвуки великой культуры | 176 |
| <i>Литература</i> | 178 |

Рапацкая Л. А.
Р 23 "Четвертая мудрость": О музыке в культуре Древней
Руси. — М.: 1997. — 181 с., илл. (вкл. альбом цв. илл.)

ISBN 5-7140-0610-0

Предлагаемая книга относится к числу тех редких книг, которые рассчитаны на юных читателей. Эта книга рассказывает о музыке в контексте культуры Древней Руси. Читатель познакомится с живописью, архитектурой, литературой и музыкой Руси XI—XVII веков.

Книга богато иллюстрирована.

Р 4905000000 - 081
026(01) - 97 54-97

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0610-0

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА РАПАЦКАЯ
"ЧЕТВЕРТАЯ МУДРОСТЬ"
О музыке в культуре Древней Руси

Редактор А. Трейстер
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор О. Путилина
Корректор Г. Федяева, В. Голяховская

ИБ № 4391

Подписано в набор 25.12.96. Подписано в печать 27.05.97.
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура "Таймс".
Печать офсетная. Объем печ. л. 12,5 (вкл. альбом. илл.). Усл. печ. л. 12,5.
Уч.-изд. л. 13,24. Тираж 2000 экз. Изд. № 15426. Заказ № 775.

Издательство "Музыка". 103031 Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Комитета РФ по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24