

ПРОТОИЕРЕЙ ИОАНН ВОЗНЕСЕНСКИЙ О РЕПЕРТУАРЕ УКРАИНСКИХ НОТОЛИНЕЙНЫХ ИРМОЛОГИОНОВ XVII — НАЧАЛА XVIII ВВ.: СОВРЕМЕННЫЙ КОММЕНТАРИЙ

ШЕВЧУК Е. Ю.

Киев, НМА Украины им. П.И. Чайковского

Автор определяет важнейшие положения труда российского исследователя прот. Иоанна Вознесенского «Церковное пение православной Юго-Западной Руси» (1898), основанного на материалах украинских нотолинейных Ирмологионов XVII–нач. XVIII века. Здесь представлены определяющие черты структуры Ирмологиона как вида певческого сборника. Кратко характеризуется певческое содержание: наличие напевов киевского, болгарского, греческого, западно-украинского острожского, партесного многоголосного пения. Выводы прот. И. Вознесенского прокомментированы и дополнены современными данными об украинском певческом искусстве исследуемого периода.

Нотолинейные Ирмологионы конца XVI — первой половины XVII вв., представляющие певческий материал в достоверно читаемом виде, имеют непреходящее значение для сопоставительных исследований знаменного роспева. Результаты компаративного анализа показывают, что украинские источники сохраняют многие общие свойства восточнославянского певческого искусства, и в то же время, отражают местные особенности традиций церковного пения, сложившихся в Юго-Западной Руси. Историческое значение Ирмологионов, было впервые аргументировано выдающимся ученым, протоиереем Иоанном Вознесенским¹, который в 1880-х годах посвятил несколько лет их исследованию и опубликовал труд о церковном пении Юго-Западной Руси² (в 4 выпусках), а также монографии о киевском и болгарском

¹ Краткое описание жизненного пути и научного наследия прот. И Вознесенского содержится в статье автора: Вознесенский Иоанн Иоаннович // Православная энциклопедия. М., 2005. Т. 10. С. 207–209. Часть материалов данной статьи любезно предоставлена Н. Балуевой.

² *Вознесенский И., прот.* Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков. Киев, 1890.

распевах³. Несмотря на значительное ограничение в доступе к нотным источникам (исследователь располагал только четырьмя рукописями и двумя старопечатными изданиями), представленные в его работах наблюдения, предположения, основные выводы о происхождении, православном характере и содержании певческой традиции Юго-Западной Руси являются верными и точными. С позиции знания нашего времени может быть отмечена лишь некоторая неполнота данных, что, безусловно, никоим образом не может быть вменено ученому в вину. Исходя из того, что труд «Церковное пение православной Юго-Западной Руси» донныне является наиболее известным и постоянно читаемым трудом, посвященным данной проблематике, необходимо внести уточнения и коррективы в приведенные о. И. Вознесенским общие сведения об украинской певческой традиции конца XVI — начала XVIII века.

В конце XIX — начале XX вв. представление о певческом искусстве базировалось и опиралось на краткие и неполные описания содержания певческих книг: их осуществляли историки и источниковеды, описывающие рукописные собрания Киева, Львова, Вильно, Варшавы, Москвы, Санкт-Петербурга и других центров книжной культуры. Современные знания о церковном пении Украины и Белоруссии формировались на протяжении последней трети XX в. в процессе углубленного исследования *de visu* нотолинейных Ирмологионов конца XVI — середины XIX вв. (около девятисот певческих книг), дошедших до нашего времени. Выдающимся певческим памятникам посвящены отдельные исследования (это, например, Ирмологионы Супрасльского монастыря — первый, 1596–1601 г., тщательно изученный А. В. Кнотопом, и второй, 1638 г., описанный им же кратко⁴). Описание отдельных рукописей, рукописных собраний и каталог Ирмологионов, рассредоточенных в хранилищах разных государств, составил в 1996 г. Ю. П. Ясиновский, опубликовавший также, по истечении восьми лет,

³ Монография прот. И. Вознесенского: Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви. III: Греческий роспев в России (историко-техническое изложение) (Киев, 1893), касалась певческой традиции Московской Руси.

⁴ Кнотоп А. В. Супрасльский ирмологион // Советская музыка. 1972. № 2. С. 117–121; *он же*. Супрасльский ирмологион 1598–1601 г. и теория транспозиции знаменного распева (на материале певческих нотолинейных рукописей XVII в.): Дисс. канд. искусств. М., 1974 [машинопись]; *он же*. Супрасльский ирмологион 1638–1639 г. // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник за 1980. Л., 1981. С. 233–240; Описание третьего Супрасльского Ирмологиона (1662 г.) для интернет-сайта библиотеки Литовской Академии наук выполнено автором настоящего сообщения (www.mab.lt/katalogai/musikalia/rodycle/F19115). Первыми внимание на сборник 1596–1601 г. обратили А. Преображенский и А. Дзбановский.

дополнения к основному своду⁵. Некоторые рукописи описаны автором настоящей статьи⁶, составившей собственный рукописный каталог, включающий более 600 книг из хранилищ разных государств.

«Великий южнорусский ирмолой» (определение С. В. Смоленского), был, начиная с XVI в., единственным видом церковно-певческого сборника, применяемым на территории Украины и Белоруссии. Местонахождение в нем певческих памятников (песнопений) зависело от строения книги и содержания ее частей. В раннем Ирмологионе кон. XVI — нач. XVII вв. количество разделов могло варьироваться (от 8 до 5–4, в направлении уменьшения), но на протяжении XVII в. структура сборника стабилизировалась как четырехчастная: 1) избранные песнопения Обихода; 2) Октоих: избранные песнопения воскресных дней и ирмосы; 3) цикл стихир подобных, и 4) годовой минейно-триодный цикл.

Уменьшение количества разделов в Ирмологионе, проявившееся в первой половине XVII в., было связано с некоторыми изменениями общих принципов его строения — переходом от набора из нескольких жанрово-тематических циклов (ирмосы, стихир, седальны и другие) к их включению в единый осмогласный раздел, объединивший воскресные стихир и ирмосы Октоиха с ирмосами праздничной Минеи. Календарная часть (с различными песнопениями Триоди), составленная в основном из стихир, осталась при этом почти неизменной. Указанные принципы составления сборника были названы Ю. П. Ясиновским, соответственно, календарным, жанрово-тематическим и гласовым⁷. В наших исследованиях нами был поставлен несколько иной акцент — на синтетическом характере структуры любого Ирмологиона, использующего все четыре структурных принципа (в разных частях): 1) литургический (последование богослужения — в обиходном разделе); 2) гласовый (в осмогласнике и цикле стихир подобных); 3) календарный (в минейно-триодной части), и 4) жанрово-циклический (последний продолжал постоянно применяться — либо внутри частей, либо самостоятельно, через размещение жанровых циклов в

⁵ Ясиновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ред. Я. Ісаєвич, О. Цалай-Якименко. Львів, 1996; *он же*. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв // КАЛОФОНІА. Львів, 2004. Вип. 2. С. 157–193.

⁶ Шевчук О. Ю. Про взаємодію української стародрукованої та рукописної нотної книжності (за матеріалами рукописів із польського зібрання та Львівських стародруків) // Старовинна музика: сучасний погляд. К., 2003. С. 41–57.

⁷ Ясиновський Ю. П. Нотні рукописи у фондах ЦНБ АН УРСР (ірмологіони) // Фонди відділу рукописів ЦНБ АН УРСР: Збірник наукових праць. К., 1982. С. 143.

виде отдельных небольших разделов, к примеру, догматиков, седальных, «розников» и т. д.)⁸.

Певческое содержание Ирмологионов не было стабильным, особенно варьируясь в первой и последней частях. От состава зависели и различия в объеме книг (разброс довольно значителен — примерно от 300 до 600 листов). Исследуя состав имеющихся сборников, о. И. Вознесенский справедливо отметил их общее качество — «недостаточную полноту»⁹ (она особенно хорошо заметна в сличении с Синодальными изданиями). Даже в случае подробного изложения содержания, нотолинейный Ирмологион не представляет всех песнопений годового круга. «Конспективность» обуславливает важнейшую особенность данной группы книг — избирательный подход к певческому материалу. Исходя из этого, в своей работе автор делает верный вывод о роли *устной традиции* в певческом искусстве Юго-Западной Руси: «Не положенные на ноты песнопения пелись [...] краткими напевами, сохранявшимися в устном певческом предании. Ибо мы не можем себе представить, чтобы только читались или вовсе же пропускались необходимые при богослужении песнопения»¹⁰. В наше время находим подтверждения тому, что значительное число гимнографических текстов распевалось на основе устной передачи, а опорой для певческого воспроизведения служили различные модели — и осмогласные формулы разных видов, и общепсалмодические (речитативные) рельефы. Сила предания в той или иной местной традиции проявляла себя обратно пропорционально степени подробности составленного сборника — чем меньше песнопений он содержал, тем больше остающихся за его рамками текстов привычно воспроизводилось без помощи нот. Пропуск мелодически сложных песнопений мог означать, что их пели также на память, или таковые содержались в иных сборниках, используемых в богослужении храма.

Хорошо заметна при сопоставлении экземпляров различного происхождения вариантность их состава. Так, первый, обиходный, раздел чаще всего представлен «краткой версией» — лишь несколькими ключевыми песнопениями Всенощного бдения и Литургии («Благослови душе моя Господа», «Блажен муж», хоровые припевы к ектеням, Херувимская песнь, песнопения Анафоры, причастный

⁸ Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті церковно-богослужбового співу України та Білорусії 17–18 ст.: Автореф. дис. канд. мистецтв. К., 1999. С. 5.

⁹ Вознесенский И., *прот.* Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков. Состав, свойства и достоинство напевов, помещенных в юго-западных ирмологах. 2-е изд. М., 1898. С. 9.

¹⁰ Там же.

недели — «Хвалите Господа со небес»); в подразделе Постного обихода изложены песнопения «Да ся исправит молитва моя» (дониконовская редакция этого текста была принята на Украине примерно до 1720-х гг.), «Ныне силы небесныя», два причастных стиха, прокимны, задостойник «О Тебе радуется», «Воскресни Боже» и единичные другие. Обиходный раздел такого вида представлен в большинстве Ирмологионов, предназначенных для приходских церквей. Содержание монастырских певческих книг значительно богаче по сравнению с церковно-приходскими, однако число их невелико, а состав не менее подвижен.

Особую структурную разновидность Ирмологиона представляет собой та, где в обиходной части отсутствует текст Литургии (самый известный источник такого вида — старопечатный Львовский ирмологион 1700 г.). В некоторых книгах отсутствует также Всенощное бдение. Исключение из сборника обиходных служб могло быть намеренным — в том случае, если он переписывался в дополнение к храмовым книгам, уже используемым в богослужении.

Сокращенный состав Ирмологионов значительно осложняет работу современным исследователям, стремящимся представить традицию в полноте. Возрастает роль каждого сборника с «подробным» составом, расширяющим «репертуарное ядро» и позволяющим заполнить лакуны, до сих пор имеющиеся в нашем представлении о певческом репертуаре. В сопоставительных исследованиях возрастает также роль певческих книг на крюках русского извода, скрупулезно фиксирующих материал, из которого возможно получить представление о типе роспевов, закрепленных за различными текстами.

Отсутствие Обихода в начале кодекса может быть также связано с плохой сохранностью Ирмологионов. Ответвление и утрата первых 10–20 листов («обиходных») типичны для состояния певческих книг.

Исходя из краткого содержания обиходного раздела, о. И. Вознесенский составил представление об устной традиции ряда песнопений, оставшихся за пределами его списка: «В рассматриваемых нами южно-русских ирмологах вовсе *не распеты* (выделено курсивом мною. — *Е. Ш.*), например, следующие песнопения, имеющиеся в Синодальном Обиходе: [...] тропарь и кондак Рождеству Христову, распетые в Обиходе греческим роспевом; *из всенощнаго бдѣнія*: «Свѣте тихий», все прокимны, кроме воскресных утренних, «Нынѣ отпушаеши», «Богородице Дѣво, радуйся», величания, кроме весьма немногих, тропари воскресны по непорочных, «Всякое дыхание», «Величит душа моя Господа», «Свят Господь» «Преблагословенна еси, Богородице», славословие великое, тропари воскресны по славословию. *Из Литургии св. Иоанна Златоустаго и Василия Великаго*: псалом «Благослови

душе моя Господа», «Единородный Сыне», «Приидите, поклонимся», «Трисвятое», «Достойно на литургии Василия Великого, задостойники, пение по освящении Св. Даров и другие песнопения до конца Литургии»¹¹.

Перечисленные исследователем песнопения являлись, действительно, наиболее редко фиксируемыми в нотолинейных Ирмологионах. Это существенно отличает украинские (и белорусские) певческие сборники, к примеру, от российских Обиходов. Однако, в некоторых монастырских и церковных книгах (центрально- и западноукраинских, белорусских) удалось «отыскать» бульшую часть обиходных песнопений, по замечанию о. И. Вознесенского, отсутствующих. Таковые представлены разным числом версий, от одной до нескольких десятков. Генезис многих напевов единичной или редкой фиксации не всегда ясен — из-за отсутствия наименования и сложности точного установления происхождения. Для ряда текстов существовало две различные версии напева (например, украинская и болгарская). Переписчики-составители руководствовались, на наш взгляд, двумя мотивами фиксации напевов. В некоторых случаях мелодии могли иметь местное происхождение и записывались, исходя из стремления полнее зафиксировать службу. В других — был нотирован напев-«пришелец», привлечший внимание выразительностью, оригинальностью мелодии, тогда как местный, традиционно-псалмодийный, оставался все же за рамками письменного текста. В связи с этим, наибольшую ценность в ряду находок имеют местные краткие напевы устной природы псалмодийного генезиса, фиксируемые очень редко. Это, например, «Величит душа моя Господа», Славословие великое, «Утверди Боже», «Ныне отпускаеши», «Свете тихий», «Единородный Сыне» (Biblioteka Narodowa, Warszawa, Akcesja, № 2616).

Помимо купюр в певческом составе книг, о. И. Вознесенским было отмечено сокращение количества стихов в записи песнопений, а именно, псалмов («Блажен муж», «Хвалите Имя Господне»¹²). Нами выявлено, что, наряду с хорошо известными сокращенными версиями, в некоторых Ирмологионах указанные псалмы изложены в более полном виде, что дает возможность установить особенности композиции на уровне целого — количество распеваемых стихов (оно колеблется от источника к источнику), варьируемую длину мелодических строк, периодичность их повтора. Наиболее подвижным был состав стихов в полиелее (наименьшее число — 2 стиха, наибольшее — 30). В Предначинательном псалме «Благослови душе моя Господа» число распеваемых строк и их подбор также несколько различны.

¹¹ Там же. С. 8, 9.

¹² Там же. С. 9, 10.

Обратив внимание на названия *болгарский, киевский, острожский* (острожский — местная западноукраинская редакция, применяемая в четырех песнопениях, см. далее), о. И. Вознесенский определил тройственную природу южнорусских напевов (в соотношении со знаменным роспевом), соответственно которой они дифференцировались. Первую группу составили песнопения, близкие традиции Московской Руси (*большой знаменный роспев* или «*южно-русская редакция знаменного роспева*»¹³); вторую — неизменяемые обиходные песнопения (*киевский напев* и его отрасль — *острожский*¹⁴). Третья группа — напев *болгарский*, представляющий особый набор жанров¹⁵.

В рукописях, просмотренных о. И. Вознесенским, не был зафиксирован *греческий* напев, из чего последовал вывод исследователя о том, что данное название в Ирмологионах не применялось¹⁶. С другой стороны, роль влияний со стороны поствизантийской певческой традиции была для Южной Руси слишком велика, чтобы обойти ее молчанием. В высокой оценке роли греческого пения для славянского мира о. И. Вознесенский проявил свойственную ему объективность: «Ближайшими поводами, а равно и путями к заимствованию Юго-Западной Церкви греко-славянских роспевов служили ее близкие и частные сношения с константинопольскою и славянскими церквами. Некоторые монастыри и даже епархии Юго-Западной России были, как известно, в ведении Константинопольского патриарха... За неудобствами прямых тогда сношений с константинопольскими церквами, в самой Греции находящимися под властью турок, южно-русы изучали греческое пение в прилегающих к ним землях придунайских». Греческий роспев, «через заимствование не из первых рук и переделки применительно к местным обычаям в пении мог утратить часть своих свойств и смешаться с местными славянскими напевами»¹⁷. Эти положения могут быть дополнены известными ныне сведениями, что передача греческих и славянских напевов осуществлялась также, благодаря контактам с Афоном¹⁸.

Киевский, болгарский, греческий напевы — важнейшие репертуарные разделы всего корпуса гимнографических текстов украино-белорусской певческой традиции, охватывающие бульшую ее часть.

¹³ Там же. С. 15, 53.

¹⁴ Там же. С. 19.

¹⁵ Там же. С. 21.

¹⁶ Там же. С. 62.

¹⁷ Там же. С. 61, 62.

¹⁸ *Васильченко-Михно Г. М.* Як співали на Афоні (до питання походження грецького розспіву) // З історії української музичної культури: Зб. наук. праць. К., 1991. С. 25–36; *Шевчук Е. Ю.* Греческий распев [в Юго-Западной Руси] // Православная энциклопедия. М., 2006. Т. 12. С. 430–432.

Данные определения встречаются в Ирмологионах чаще всего в паре с термином **напѣлъ**, определяющим церковную мелодию (аналог термина **роспѣвъ**, распространенного в Московской Руси). Название **напѣлу кїевского, по кїевскоу, кїевское**¹⁹ является относительно поздним, встречающимся примерно со второй четверти XVII в., тогда как корпус киевских напевов был сформирован значительно раньше. Будучи используемым преимущественно к традиционным мелодиям, определение **кїевское** всегда имело определенные оттенки, подразумеваемые певчими и переписчиками — условно говоря, общий, специальный и частный. В широком значении **кїевское** означало всю *украино-белорусскую традицию традиционного знаменного роспева*, изложенного в конце XVI в. новой нотолинейной нотацией. Иначе говоря, киевский напев — это знаменное пение в киевской нотации, применение которой (особенно в ее раннем, наиболее сложном и совершенном виде) не изменило сакрального характера древней традиции и ее певческого содержания. В общем значении термин **кїевский роспѣвъ (распѣвъ)** применялся в середине XVII в. (и позднее) в Московской Руси, где так назывались самые различные песнопения, пришедшие с Украины — помимо *кїевских*: иногда греческие, болгарские, местные, новые «песенные» и, по-видимому, партесные (происхождение некоторых «новых кїевских» напевов, не совпадающих с традиционными, не определено).

В специальном (жанровом) значении **кїевскими** чаще всего в Ирмологионах были наименованы песнопения Обихода (Всенощного бдения, Литургии свт. Иоанна Златоустого и некоторые Постного обихода), т. е. поздняя часть певческого репертуара, оформившаяся в виде двух циклов (в составе одного сборника) в XVI веке. Песнопения Всенощной и Литургии обозначались **кїевскими** наиболее часто по той причине, что в интонационно пестрой многороспевной сфере Обихода, стремительно в то время расширяющейся, следовало выделить с помощью этого названия исконно бытовавшие напевы²⁰. Поэтому данное название было представлено в ряде рукописей также синонимами, раскрывающими отношение к напеву в ключе традиционности (**старожитный, старый** — о херувимской песни **кїевского напѣлу**; **по древнему преданию** — о псалме «Бог Господь»; **по преданию церковному**²¹ — о **полиелее**). Таким образом, название **кїевское** применялось в

¹⁹ Лексическая и графическая передача названия была различной.

²⁰ Шевчук Е. Ю. Об атрибуции кїевского роспева в многороспевном контексте украинской певческой культуры XVII–XVIII ст. // Гимнология. М., 2000. Вып. 1. С. 371, 372.

²¹ Национальная библиотека Украины им. В.Вернадского, Институт рукописи (далее — ИР НБУВ), ф. ДА, Л-91; Львовская научная библиотека, ф. 77, № 96.

Обиходе с целью подчеркнуть древнюю природу этого напева в многоголосном ряду мелодий другого происхождения. «Старые» напевы противопоставлялись «новым» песенным, не имеющим названий, болгарским, греческим или иным.

Значительную роль в формировании обиходного пения — не только в украино-белорусском, но и во всем восточнославянском ареале — сыграл процесс ассимиляции признаков греко-балканского певческого стиля и синтез их с традиционной мелодикой знаменного распева (так, по мнению о. И. Вознесенского, напев 103 псалма напоминал «пение древних асматиков»²²). В стилистике **напѣлу киевского**, включающего широко развернутые напевы²³, элементы каллофонии хорошо заметны. Общие черты мелодики песнопений восточно- и южнославянского происхождения приводят (при отсутствии ремарок) к значительным затруднениям в атрибуции генезиса напева, которых о. И. Вознесенский также не избежал²⁴. Между тем, если ремарки **киевский — болгарский, киевский — греческий** применены в Ирмологионе, то всегда устойчиво привязаны к различным, своим собственным, напевам.

Обиходный контекст вносит также третий, частный, акцент в название **киевский**: для четырех песнопений различаются *две региональные редакции* традиционного напева — *западноукраинская (острозкий, русский)* и *центральноукраинская (киевский)*. Названия **киевский — острозкий** встречаются в Ирмологионах, начиная со второй четв. XVII в., тогда как без определений оба вида напевов зафиксированы еще в конце XVI — начале XVII века. Таким образом, ремарка *киевский* — по отношению к четырем текстам («Благослови душе моя Господа», «Блажен муж», «Возбранной Воеводе», «О Тебе радуется») — определяет местную редакцию, распространенную не только в

²² *Вознесенский И., прот.* Церковное пение православной Юго-Западной Руси... С. 37. В этой характеристике имеется в виду, очевидно, стиль пападического пения, зафиксированного с начала XIV в. в византийских аколутиках.

²³ Вопрос о роли южнославянского влияния в формировании киевского пения был поставлен и аргументирован А. С. Цалай-Якименко в статье: Взаємодія «Схід–Захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні // Берестейська Унія і українська культура XVII століття. М-ли Третіх «Берестейських читань». Львів: ЛБА, 1996. С. 65–127.

²⁴ *Болгарский* напев кондака «Возбранной воеводе» был определен о. И. Вознесенским как *киевский*, вследствие чего *киевскими* были названы оба напева кондака — собственно киевский и болгарский (*Вознесенский И., прот.* Образцы осмогласия песнопений киевского, болгарского и греческого с объяснением их технического устройства. Рига, 1893. С. 38, 47). Эта ошибка атрибуции перешла и в труд Ю. В. Келдыша «История русской музыки» (Т. 1. М., 1983. С. 313), где сделан неверный вывод о совпадении «киевского» и болгарского напевов этого песнопения (там же, с. 223).

пределах региона, но и во всей украино-белорусской традиции. Важно, что «*острошко-русские*» версии по композиционным признакам и строгой мелодике были ближе ранним безлинейным образцам, тогда как «киевский стиль» подразумевал и изменение ряда композиционных признаков, и значительное расширение и усложнение мелодии, вследствие чего киевские напевы приобрели, по сравнению с острожскими, цветистость и значительный объем, приближаясь к греко-балканским стилизациям²⁵.

Наиболее развитые мелодические версии **напѣлу кїевського** были созданы в Межигорском монастыре (на северной окраине Киева). В происходящих из этой обители Ирмологионах 1640–х гг. есть и **напѣл печерський**, имеющий значительные масштабы (Нац. б-ка Украины им. В. И. Вернадского, Ин-т рукописи, № 112/645с; ф. VIII, № 20). Его сохранность имеет особое значение в связи с тем, что рукописные Ирмологионы Киево-Печерской Лавры XVII в. почти не сохранились (ее библиотека частично погибла во время пожаров 1718 г. и последующего времени). Однако лаврская традиция отраженно проявляется в пении других монастырей, особенно Супрасльского, организованного в конце XV в. выходцами из Киево-Печерской Лавры (в этом ключе показательны материалы Ирмологиона 1596–1601 гг.), и Межигорского, а также некоторых других обителей, где был известен печерский репертуар. Кроме перечисленных напевов, древняя традиция монодии была представлена рядом монастырских и местных версий. Мощными певческими центрами были православные Лавривский и Уневский монастыри, Манявский скит в Западной Украине, Выдубицкий и Межигорский в Киеве, Преображенский в Харькове, Виленский, Кутеинский, Минский монастыри в Белоруссии (там же униатские василианские Жировицкий, Супрасльский, продолжающие в XVII в. православные традиции) и многие другие.

Если песнопения *киевского*, столпового (безымянные) и местных напевов имели прямые аналоги в сфере знаменного пения Московской Руси, то **болгарский** и **греческий** в конце XVI — первой половине XVII вв. являлись принадлежностью, по-видимому, только украино-белорусской традиции²⁶. Их приток в местный репертуар отражал постоянные контакты Южной Руси с Афоном, Константинополем, Балканами, а также с молдо-влашскими монастырями Драгомирна, Нямец и Путна, ретранслирующими греко-балканскую (поствизантийскую)

²⁵ Цалый-Якименко О., Ясиновський Ю. Музичне мистецтво Давнього Острога // Острозька давнина. Львів, 1995. Т. 1. С. 74–89.

²⁶ Предполагаем, что для выявления корпуса греко-болгарских напевов в традиции Московской Руси первой половины XVII в. необходима дешифровка безлинейной записи «ин»-распевов, сопутствующих знаменным.

традицию в северном направлении²⁷. Несмотря на опубликованные сведения о болгарских и греческих напевах украино-белорусской традиции, состав их полного корпуса пока точно не определен и в будущем подлежит уточнению. Одна из проблем атрибуции связана с отсутствием четкой стилевой грани между балканскими, волошскими (молдавскими) и греческими напевами каллофонного вида. Будучи тождественными или близкими по мелодике, напевы «расходятся» в названиях. Так, одна из широко известных греческих херувимских песен, а именно, *греческая (греческая повседневная* Маняевского списка), была в старейшем Львовском Ирмологионе названа *болгарской* (впервые отмечено Г. Васильченко-Михно²⁸). В рукописях Маняевского монастыря 1675 и 1684 гг., ряд песнопений, отнесенных к *болгарскому напелу*, подтекстован по-гречески, что дает право формально причислить их к напеву греческому. Песнопение «Достойно есть» **болгарское** из Ирмологиона Жировицкого монастыря 1640-х годов, в сборнике, составленном в конце века в Москве, именовано «греческим»²⁹ (список примеров можно продолжить).

Отсюда следует, что определение генезиса греко-балканского напева, исходя из его наименования переписчиком, — не всегда выполнимая задача. Очевидно, что названия давались напевам на основе и их происхождения (или *представления о происхождении*), и реально установленного *бытования* — признаков, часто не совпадающих. К примеру, песнопение греческой традиции (афонской или константинопольской) могло стать частью репертуара болгарских клириков и перенесено ими же (или паломниками) в молдавские или украинские обители. Болгарское и сербское пение славянских монастырей Афона могло быть названо греческим, согласно местонахождению Св. Горы, а также соответственно языку, на котором пелся гимнографический текст. Византийский стиль пения был «своим» не только на Афоне, но и в молдавских монастырях, вследствие этого зафиксированные в Супрасле в 1596–1601 гг. **мұлтанские** напевы имеют в преобладающем большинстве рукописей XVII в. определение «болгарское»³⁰. Имеет

²⁷ В наше время представление о болгарском и греческом роспевах значительно обогащено благодаря изысканиям Е. Тончевой, Л. Ф. Корний, Г. Н. Васильченко-Михно, А. С. Цалай-Якименко, Ю. П. Ясиновского. Особенно важное значение имела факсимильная публикация Е. Тончевой текстов Ирмологионов Маняевского скита с болгарским напевом. См.: *Тончева Е.* За Болгарский роспев. Манастирът голям Скит — школа на «Болгарский роспев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII–XVIII в.: в 2 ч. София, 1981.

²⁸ *Васильченко-Михно Г.* Херувимская песнь: о преемственности греко-византийской традиции (опыт компаративного анализа) // Вопросы анализа вокальной музыки: Сб. науч. тр. Киевской ГК. К., 1991. С. 58, 59.

²⁹ Соответственно, ИР НБУВ, ф. 1, № 3367; ГИМ, собр. Уварова, № 807.

³⁰ ИР НБУВ, ф. 1, № 5391; ф. 312, № 112/645с.

смысл сослаться и на воспоминания архим. Антонина (Капустина), посетившего Афон в конце 50-х гг. XIX века. Насельники Зографского монастыря убеждали его в том, что «все болгарское пение есть чистый снимок с греческого»³¹. Данное высказывание воспринимается, по крайней мере, как подтверждение традиции двуязычия в болгарском пении. В случае тождества монастырских певческих традиций Афона, хотя бы частичного, дифференциация греческих и болгарских напевов по отношению к певческим центрам Св. Горы теряет смысл. Однако, традиции болгарского пения, распространенные на украино-белорусской территории, все же несколько между собой различались и подлежат сопоставительным исследованиям.

Пересечение упомянутых названий замкнулось на каллофонном стиле пения, определяющем для данной сферы, который был заимствован в деталях или стилизован в формах, коррелирующих с местной практикой мелодизированного обиходного пения. Исходя из этого, генезис того или иного напева может быть определен исключительно с помощью компаративного метода (сопоставление с **киевским, болгарским, греческим** или иными мелотипами).

Есть еще одна неясность, связанная с определением напевов, касающаяся межстилевой границы *внутри болгаро-греческой сферы*. Это намечившееся примерно во второй четверти XVII в. размежевание песнопений в «старом» каллофонном и в «новом» стиле (А. С. Цалай-Якименко последние были условно названы «новогреческими»³² — в рукописных источниках этого обозначения нет). «Новый стиль» представляет относительно краткие напевы, имеющие специфический музыкальный облик (четкая ритмическая организация, централизация в «мажорной», «минорной» или переменной ладотональности, точная или варьированная повторность мелодических строк, часто строфическая форма в масштабах целого). При этом новый монодийный стиль установил преемственную связь со «старым» греко-болгарским пением на уровне отдельных мелодико-ритмических единиц (мотивов) и традиционных ладозвукорядных структур. Кроме того, «новый» стиль сформировался в пределах все того же обиходного репертуара (херувимская песнь, причастные стихи, «Достойно есть» и другие). Разветвление мелодических версий внутри греко-балканской сферы существенно обогатило к середине XVII в. многороспевность в стилевом аспекте. Благодаря разграничению сложных и «простых» композиций (с будущей направленностью на сквозное развитие — или повторность, на переменность — или ладотональную централизацию),

³¹ Капустин А., архим. Записки поклонника Святой Горы. К., 1864. С. 307.

³² Цалай-Якименко А. С. Взаємодія «Схід–Захід» і Берестейська унія... С. 102.

была предоставлена возможность выбора репертуара для певческих коллективов различного профессионального уровня.

Установление всех репертуарных и атрибутивных пересечений даст возможность впоследствии определить полный объем болгарского и греческого репертуара, учитывая и ряд гимнографических текстов, и количество местных мелодических версий, разработанных в пределах «старого» и «нового» стилей. В дополнение отметим, что и прот. Д. Разумовский, и прот. И. Вознесенский высказали совершенно верное предположение о том, что греческий распев был известен в Южной Руси на полстолетия раньше, чем в Московской³³; таким образом ими были разграничены (относительно) ранний греческий напев украинской традиции и поздний московский Мелетиев перевод. Это разделение коснулось и сферы музыкального стиля. Мощное стилевое русло греко-балканского пения, объединившее монастырские певческие традиции Юго-Западной Руси, проявило себя не только на уровне мелодики, но и в принципах распева вербального текста. Одна из черт каллофонии заключалась в особом подходе к словесному ряду, позволяющем насыщать его введением семантически посторонних (но стилистически необходимых) элементов текста — *хабув*, *аненаек* и других (о. И. Вознесенский констатировал отсутствие таковых в просмотренных им Ирмологионах³⁴). Отметим, что аненайки изредка встречаются в песнопениях болгарского и греческого напѣлу как их атрибутивная черта. (В обиходном пении восточных славян аненайки отмечены, к примеру, в завершении 103 псалма.) Неотъемлемой чертой болгарских величаний было вставное слово *леге*³⁵, присутствующее не только в нотных текстах, но даже в поздней униатской служебной книжности XVIII в., сохранившей православный репертуар³⁶. Слова *леге* и *палин* распеты в *мултанском* (= молдавском) полиелее из первого Супрасльского Ирмологиона; слог *е*, *не*, *те* — в причастном стихе из Ирмологиона иеромонаха Феофилакты³⁷ и других. Указанные признаки вербального текста имеют первостепенную важность в процессе выявления памятников южнославянского происхождения (или, что не исключено, местных стилизаций в этом стиле).

³³ Соотношение раннего греческого и Мелетиева распевов не исследовано.

³⁴ *Вознесенский И., прот.* Церковное пение православной Юго-Западной Руси... С. 34, 47, 59.

³⁵ Его применение было отмечено прот. Д. Разумовским, прот. И. Вознесенским, Ю. Ясиновским, Л. Корний, Г. Васильченко-Михно, Е. Тончевой, Д. Стефановичем (в сербском пении), Е. Шевчук.

³⁶ Псалтирь [...]. Почаев, 1742.

³⁷ ИР НБУВ, ф. 1, № 5391; Национальный музей украинского искусства, Львов, Кир. 58.

Важнейшим признаком редакции певческих текстов является *раздельноречие*, отраженное украинскими нотолинейными списками не только XVII, но и начала XVIII в. (в поздний период оно продолжает сохраняться в произношении отдельных слов). Не останавливаясь подробно на особенностях хомонии³⁸, приведем общий вывод о И. Вознесенского: «Юго-западные ирмологи, как по своему содержанию и тексту, так и по мелодии, ближе стоят к группе *хомовых* крюковых книг, бывших во всеобщем употреблении в России с XV века до патриарха Филарета, чем к группе таких же книг с *пометами* и *признаками*, а равно и линейных великорусских изложений на них основанных... В юго-западных ирмологах мы видим распетыми те же ирмосы, какие содержатся и в хомовых знаменных книгах, и наоборот, в них нет тех же ирмосов, каких нет и в хомовых книгах и какие вошли в состав ирмологов лишь с установлением нового истинноречия, т. е. ирмологов Иосифовского, Мезенцева и Синодального»³⁹. Прот. И. Вознесенскому также принадлежит наблюдение, касающееся значительных отличий южнорусской редакции текстов второй пол. XVI — начала XVIII вв. от новой истинноречной — вследствие проявления в первых архаических черт⁴⁰. Соответствует истине и вывод о том, что «в пении южноруссов не было такого быстрого и резкого перехода от хомонии к новому раздельноречию, какой был в Великой России»⁴¹.

Важнейшее отличие украино-белорусской певческой традиции первой пол. XVII в., выделяющее ее из восточнославянского контекста, состоит в формировании, начиная с конца XVI в., нового стиля — *партесного*⁴². Введение его в богослужение стало поводом к многочисленным обвинениям со стороны поборников древнего благочестия в адрес украинской (*киевской*) традиции в ее «латинизации». Подозрения, спровоцированные формированием нового многоголосия, косвенно затронули всю украинскую традицию в целом. Так был вызван к жизни вопрос о реальном соотношении, существовавшем между монодией и партесным стилем в практике того времени.

³⁸ Раздельноречие в текстах украинских песнопений исследовано в нескольких работах автора: Шевчук Е. Некоторые особенности графики текстов украинских Ирмологионов и языкознание XVII века // Христианские образы в искусстве. РАМ. Материалы международной конференции. М., 2004. С. 73–83 и др.

³⁹ Вознесенский И., прот. Церковное пение православной Юго-Западной Руси... С. 57.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. С. 58, 59.

⁴² Обширный библиографический список по теме партесного пения включает работы Н. А. Герасимовой-Персидской, В. В. Протопопова, Т. Ф. Владышевской, Н. В. Заболотной, Н. Ю. Плотниковой, Е. В. Игнатенко, Н. В. Гурьевой и других исследователей.

Прот. И. Вознесенский решил данный вопрос однозначно: «Партесные произведения никогда не входили в состав богослужбных певчих книг юго-западной Церкви и не были общепринятыми на ее клиросах, а составляли достояние смешанных певческих хоров, находившихся в исключительном положении и устраиваемых обыкновенно при братских школах. Партесные произведения никогда не издавались от лица Церкви, не одобрялись прямо духовною властью для клиросного употребления, а только допускались ею в клиросной практике в виду современных обстоятельств и потребностей»⁴³.

К точным и верным высказываниям ученого можно представить три уточнения касательно соотношения монодийного и партесного пения в первой половине XVII века.

Первое касается тех случаев, когда единичные образцы партесного многоголосия все же фиксировались в Ирмологионах (к примеру, в Супрасльском 1638–1639 гг.)⁴⁴.

Второе. В некоторые Ирмологионы были включены, помимо традиционного репертуара, современные, «новые» одноголосные напевы, близкие к кантово-партесному стилю и служившие, по всей вероятности, основой для многоголосных обработок⁴⁵.

Третье: новое многоголосие было утверждено в качестве неотъемлемого элемента православного образования и изучалось не только в братских школах, но и в коллегиях и, с 1632 г., в Киево-Могилянской Академии.

Стилевое расхождение между «старым» и «новым» стилями в XVII в. до крайности поляризовалось — если монодия оставалась средоточием черт архаики, то партесное многоголосие вывело украинское пение на рубежи освоения новейших достижений различных западноевропейских школ. Важно, что монодийное пение продолжало существовать в Украине, почти не испытывая влияния партесного (отдельные черты «модернизации» заметны лишь в единичных местных песнопениях, что зависело от знакомства той или иной певческой школы с новым многоголосием). Приводя аргументы в пользу постепенного расширения масштабов традиции партесного пения, необходимо, учитывая, что оно происходило *не за счет вытеснения* традиционного монодийного, а *параллельно* с его повсеместным бытованием и

⁴³ Принципы партесного многоголосия в то время обобщили достижения певческой практики разных европейских конфессий, не только католической латинской, но и протестантской, противостоявшей католической.

⁴⁴ Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1993. С. 38–41.

⁴⁵ «Новые» напевы *без названия* указаны в составленном автором списке херувимских песен. См.: Шевчук Е. Ю. Об атрибуции киевского роспева... С. 374, 375.

применением. Очевидна правота о. И. Вознесенского — в совершенно верном установлении общего соотношения традиций.

Таким образом, несомненной заслугой ученого является, с одной стороны, определение принципов «мирного сосуществования» монодийного и партесного пения в украинской певческой культуре XVII в., с другой, выявление стилевых компонентов, формирующих сферу модности.

Привлекая различные аргументы, полемизируя с оппонентами, о. Иоанн Вознесенский «возвращает» южную традицию церковного пения в восточнославянское лоно, признавая ее достойной «внимания читателей древних роспевов»⁴⁶. Особенно ощутим «пафос защиты» в завершающем разделе работы. Общая картина «Церковного пения православной Юго-Западной Руси» представлена настолько полно, что значительно превосходит результат, ожидаемый от знакомства со столь незначительным числом певческих источников. Представляется, что главная идея книги равносильна прозрению, при котором пропущенные детали не оказывают влияния на ведущий смысл. В силу сказанного представляем дополнения и комментарии к тексту как подтверждение правоты взглядов о. И. Вознесенского, неоспоримый вклад которого в развитие отечественной медиевистики связан, на наш взгляд, именно с рассмотрением украинской певческой традиции.

Summary

The author defines most important thesis of a well-known Russian scholar priest Ioann Voznesenskij “The Church singing of the Orthodox south-western Rus” (“Tserkovnoe penie pravoslavnoj yugo-zapadnoj Rusi”. Moscow, 1898), which was based on the materials of the Ukrainian Heirmologia of 17th—early 18th centuries. Fr I. Voznesenskij described the main features of a Heirmologion as a book for singers. He also gave brief description of its music content: examples of the Kievan, Bulgarian, Greek, West-Ukranian of Ostrog, and other types. The conclusions of Fr I. Voznesenskij are commented and supplemented with the results of the modern researches on that period.

⁴⁶ *Вознесенский И., прот.* Церковное пение православной Юго-Западной Руси... С. 70.