

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2017

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

СЕРИЯ

«ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ»

ВЫПУСК IV

СПб. РИИИ, ООО «ГАЛАРТ †»

Н. С. СЕРЕГИНА

Инто́нация
как
ценность:
протосмыслы.
Древняя **Р**усь

УДК 7/75/783/821.161

ББК 6/8

С 32

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»*

Данная работа представляет собой попытку сосредоточиться на таком малоуловимом предмете исследования, как музыкальная интонация в ее соотношении с ценностными ориентирами культуры. Эта тема, тема ценности интонации, впрямую не часто становится объектом изучения, хотя учение о музыкальной интонации, разрабатываемое на протяжении XX – начала XXI вв., постоянно затрагивает тему ценности интонации, раскрывающуюся в истории музыки в своей актуальности и всеохватности.

К сожалению, никакие раскопки не помогут нам услышать интонацию, ушедшую в прошлое. Однако мы можем попытаться по материалам древних артефактов догадываться об элементах ценностной системы интонационных смыслов ушедших эпох.

Памятники словесной и материальной культуры Древней Руси могут быть рассмотрены с точки зрения развития в них идеи ценности музыкальной интонации в ее содержательном и эстетическом аспектах.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Анна Федоровна Некрылова,

кандидат искусствоведения Анна Леонидовна Порфирьева

ISBN 978-5-9060-9009-6

© Серегина Н. С. Интонация как ценность:
Протосмыслы. Древняя Русь. СПб РИИИ, 2017

© ООО «Галарт †», 2017

© Макет ООО ИД «Петрополис», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1. О ценностной системе музыкальной культуры Древней Руси	9
Христианство и народные игрища	15
Ценность и цена: эпизод жития св. Нифонта.....	20
Ценность и цена: несостоявшийся балет А. М. Ремизова и А. К. Лядова	24
Глава 2. Велес и велесовы внуки	29
Глава 3. Бесовская музыка (Киево-Печерский патерик)	51
Начало Киево-Печерского монастыря.....	52
Киев и Афон	54
Тайны киевских пещер.....	55
Экстремальная психология и спелеология.....	56
Бесовские видения святому в пещере	58
Игра пред князем	64
«Пусть Исакий спляшет!»	65
«В белом венчике из роз...» Загадка «Двенадцати».....	74
«Иван нам спляшет!» Бесы в монастыре: «До третьих петухов»	76
Глава 4. О чем гудел Мелётовский скоморох	83
Фрески в Мелётово	84
Фреска о Скоморохе, хулившем Богородицу	86

Имя скомороха.....	89
Деяния Скомороха	94
«Ругаяся, кужаше...»	96
«Ругаяся гудяше...».....	99
Скоморошьи гудения	103
Инструмент мелётовского игроца.....	106
Скоморох благословенный.....	114
Скоморох и Роман Сладкопевец.....	118
Шапка мелётовского Скомороха и шапка Кукузеля.....	122
ГЛАВА 5. Символика музыкальных инструментов.....	127
Словарь музыкальных символов	151
ГЛАВА 6. Ангельское пение	155
Ангелология Дионисия Ареопагита	156
Музыкальный строй семи небес	160
Видение пророка Исайи	165
«Слово на Вознесение Христово» Кирилла Туровского.....	173
Сказание «О ангелех, иже имут над ушима тороци»	178
Ангельские видения.....	182
Ангельское пение как видение разбойников	187
Ангел, сослужащий Сергию Радонежскому.....	189
ГЛАВА 7. Звучащий мир «Слова о полку Игореве».....	195
Сонорный облик текста.....	196
Звукообразы «Слова»	197
Звуковой образ дохристианских верований в «Слове»	203
Боян.....	204
Предсказание будущего	205
Песнь Бояна	213
Припевки Бояна.....	213

Магическая импровизация на гусях	217
Велесов внуче.....	221
Театральная сценка, спетая Автором «Слова», о том, как бы начал свою песнь Боян перед походом Игоря. ...	223
Формообразование в «Слове о полку Игореве».....	226
Повторность звукообразов: монодия, рекурсия.....	226
Ткань звукообразов	227
Интонации христианской сферы в «Слове о полку Игореве».....	232
Храм Богородицы Пирогощей.....	236
Гимнографический канон в «Слове».....	237
Словарь звуковых образов «Слова».....	241
Глава 8. Фита Епифания Премудрого.....	251
Глава 9. Каяние	265
Каяние: гипотеза об интонации	266
Каяние: мифологическая система образов; Река Каяла.....	267
Каяние в обрядах воскрешения	272
Воскрешение музыкой.....	274
Глава 10. Покаянные стихи. Эволюция жанра	281
Ранние стихи.....	285
Покаянный стих «Аще хочещи победити»	288
Строгановская поэма	293
Исторически сложившийся корпус покаянных стихов	296
Свод покаянных стихов в редакции Александра Мезенца..	298
Мелизматический стиль в покаянных стихах	300
Покаянный стих «Преидох, ох, лета моя...»	302
Покаянный стих «Егда родихся не вемъ...»	304
Покаянный стих «Не ревнуй лукавнующим».....	313

Глава 11. Современное прочтение древней интонации.....	321
Стихи духовные — слезные песни.....	323
«Стихи покаянные» Альфреда Шнитке.....	325
Плач у Креста: к историософии Родиона Щедрина.....	327
Перезвоны Валерия Гаврилина.....	336
Слово В. А. Чернушенко на исполнение сочинения В. Гаврилина «Перезвоны».....	337
Воскресение России: Песнопения Георгия Свиридова.....	338
ЛИТЕРАТУРА.....	343

ГЛАВА 1.

О ЦЕННОСТНОЙ СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ

«Яко же труба собираетъ вои,
 молитва же събираетъ ангелы божия,
 тако же сопѣли и гусли собираютъ около себя студныя бесы,
 държай же сопѣльника всласть и гусли,
 чтить темнаго бѣса, иже желаетъ пожрети весь миръ».

Сказание св. Нифонта

Данная работа представляет собой попытку сосредоточиться на таком малоуловимом предмете исследования, как музыкальная интонация в ее соотношении с ценностными ориентирами культуры. Эта тема, тема ценности интонации, напрямую не часто становится объектом изучения (*Асафьев 1923; Бойко 2001; Аронсон О. 2001; Попова, Бокова 2012*), хотя учение о музыкальной интонации, разрабатываемое на протяжении XX века (*Яворский 1908; Асафьев 1965; 1971; Ручьевская 1975; Арановский 1980; 2012; Медушевский 1985; 2000; Алексеев 1986; Земцовский 1989; 1996; 2006; Суханцева 2000; Бонфельд 2001, 199–203; Холопова 2002; Консон 2008; 2009; 2010; 2011; 2015 и др.*), постоянно затрагивает тему ценности интонации, раскрывающуюся в истории музыки в своей актуальности и всеохватности, что наиболее рельефно выражено в работах В. С. Дашкевича «Теория интонации» (*Дашкевич 2012*) и «Великое культурное одичание» (*Дашкевич 2013*).

Понятие интонации в разных исследованиях рассматривается в историческом, социологическом, теоретическом, лингвистическом и многих других ракурсах, некоторые ее аспекты, так или иначе, учитываются в работах по истории, теории, эстетике и философии музыки.

Что касается интонационной сферы древних эпох и, в частности, Древней Руси, то ее координаты для нас представлены христианскими

ценностями и нашими представлениями о содержании народной жизни в прошлые, давно прошедшие времена.

В учении об интонации достигнут выход на уровень ключевого понимания этого явления в общеисторическом процессе. По словам В. С. Дашкевича, «...всё живое в мире общается с помощью интонации. Это общение объединяется в единый интонационный процесс, развитие которого — часть нашей истории. Но, к сожалению, никакие раскопки не помогут нам услышать интонацию, ушедшую в прошлое (во всяком случае, это верно до эпохи изобретения магнитофона). Мы можем только с помощью научного метода попытаться разобраться в этом процессе и выявить присущие ему закономерности» (Дашкевич 2012, 3).

В исследованиях по теории интонации определение этого явления многовариантно, в зависимости от сферы применения и стиля анализируемого музыкального явления, а также степени «приближения» к той или иной сфере человеческой коммуникации или творчества. В самом общем, универсальном плане кажется целесообразным воспользоваться принципом, или «ключом» к пониманию теории интонации как концепции интонационной биокоммутации, предложенной композитором В. Дашкевичем (Дашкевич 2012, 84). В разделе «Интонация и информация в современном мире» процитированной книги автор видит «глубокий смысл в созвучии этих слов. Что такое интонация? Это **первичный язык, в зашифрованном виде передающий психофизическую информацию об эмоциональном состоянии человека, класса, общества, времени...**» (Дашкевич 2012, 28).

Дашкевич выдвигает категорию музыкально-поэтической интонации и на ее основе выделяет явление **интонационного резонанса** — особого подсознательного воздействия МПИ на массовую аудиторию, превращение ее в орган коллективной психики (Дашкевич 2012, 31–32). В работе определяется категория «Спираль МПИ», отразившая смену интонационных эпох, включающая историко-стилистические подразделения МПИ: «1) Ветхозаветная интонация (иудаизм) 2) интонация Античности 3) **Новозаветная (Средневековье)** 4) интонация Возрождения <...> до современной интонации (8-й период)». Дашкевич **приходит к выводу о том, что «интонация является передатчиком информации и связывает**

индивидуальное подсознание в единую кибернетическую систему» (Дашкевич 2012, 53). В разделе «Интонационная концепция происхождения человека» Дашкевич выдвигает идею о действии в истории человеческого общества интонационных циклов, определяя «одиннадцатый цикл (Средневековье) — как новый колоссальный взлет коллективного подсознания — христианство. Христос выдвинул новый постулат религиозной морали — любовь. “Возлюби ближнего, как самого себя”... Под знаком духовности развивалась музыкально-поэтическая интонация следующих циклов» (Дашкевич 2012, 63). В разделе «Эволюция человека в свете теории интонации» Дашкевич определяет эволюцию человеческого общества в контексте развития интонации как свойстве живой материи оптимально соответствовать окружающей среде, в которой возникают системы коллективного подсознания, самоорганизующиеся в биосистемы интонационных потоков, в которых происходит обмен психической информацией (Дашкевич 2012, 66). Действие законов интонации приводит к всеобщей коммутации подсознания людей в единую биокибернетическую систему, способную получать, передавать, перерабатывать и накапливать информацию, приходящую из внешнего мира от каждого человека (Дашкевич 2012, 76).

Идеи интонационных исторических циклов, резонансности интонации и другие положения Дашкевича находят подтверждение на материале Древней Руси в широком круге текстов, представляющих гамму значительной выразительности.

Памятники словесной и материальной культуры Древней Руси до сих пор мало исследовались с точки зрения развития в них идеи ценности музыкальной интонации в ее содержательном и эстетическом аспектах. Однако развитие древнерусской культуры предстает как утверждение и отстаивание системы ценностей христианского миропредставления, понятого как общее бытие человека в мире, как эволюция культуры.

Сколько-нибудь полное освещение этой темы в рамках одной работы вряд ли возможно, тем более что проблема ценности актуальна для всех этапов развития культуры. Но попытаемся наметить основные ее ракурсы. Ценностная система культуры Древней Руси базируется на ценностной парадигме христианства, действующей

в основных своих принципах до наших дней, отражаясь в памятниках и явлениях христианского ареала, зафиксировавших как полемическое противостояние, так и взаимодействие элементов дохристианской культуры (Мильков. Язычество 1995, 649–651; Мильков. Владимир 1995, 97–98).

В средневековой модели мира не было этически нейтральных сил и вещей — все они соотносились с космическим конфликтом добра и зла (Гуревич, 1984, 296), содержали ценностный компонент — в рамках традиционного религиозного канона, где Бог — добро, Дьявол — зло. В соответствии с этой общей ценностной ориентацией средневековой культуры, отражающей разделение мира на доброе (божественное, жизнесохраняющее) начало и злое (дьявольское, разрушительное) отстояние от него, оценивался каждый предмет, факт, событие, поступок и, конечно же, слова, обозначающие их, — всё было направлено на подтверждение и реализацию христианского постулата о Боге как воплощении Блага и Дьявола как воплощении Зла.

Средневековые тексты и памятники культуры Древней Руси, как и система миропредставления, в них отраженная, принадлежат христианской цивилизации. Она в свое время послужила основой создания той картины мира, которая существует и в наше время (Клоков, 1998, 42–43; Клоков, Алексеева 2001, 34–39; Елисеева 2008). Будучи ключевыми символами национальной культуры, ее концепты отражают важнейшие категории и установки бытийной философии многих народов.

По современным исследованиям русских народных говоров определяется круг ценностных ориентиров народной культуры в современном языке: «Наделяя слово ценностью, культура накладывает запрет на “разбазаривание” этой ценности, поэтому язык относится отрицательно к многословию, к пустым, бессодержательным разговорам (ср. *брехото, бридняя лясы, пусловье, пустоговорье, разбайка, раздудыньги* — ‘болтовня, пустословие’). Об этом говорит и русская пословица: *Лишнее слово во грех вводит*. В диалектах значение ‘болтун’ часто сопровождается отрицательными коннотациями или пометой «неодобрительное», ср.: *байло; баклушник; балабон; брякало; зубомой; колотырник;*

кривуля, пустоград; хлестун» (Вендина 2012, 61). (Идея пусто-
 слова явственно выражена в гоголевском Хлестакове).

«Христианские смыслы просматриваются и в лексемах с корнями *глагол*. <...>В производных с этим корнем звучит идея божественного происхождения слова (ср. *проглаголение* — способность говорить, дар слова: *Безъязыким бог давал проглаголение* (СРНГ 1998, 108). Особенно четко она выражена в духовных стихах, в которых слово *глагол* используется для того, чтобы различить Бога-Отца и Бога-Сына» (ср. «*Кто у Бога сын? У Бога сын — Бог Богам, слово — Отец, а Сын — глагол*») (Вендина 2012, 61–62; Никитина 2000, 576).

Источники, говорящие о системе ценностных ориентиров, сложившейся на Руси с давних времен, представлены не только письменными памятниками, но всей совокупностью сохранившихся артефактов. Материалы, рассредоточенные в самых различных источниках, весьма многочисленны, разнообразны и в своей сумме говорят о существовании целостной ценностной системы в культуре Древней Руси. Можно говорить и об исходной точке этой системы, в которой сама целостность трактуется как высшая ценность (Моисеев 1999, 42; Степанов 2004).

Представления о высшей Целостности запечатлены в самом Слове, охватывающем звук, извлекаемый сомкнутыми губами, обозначаемый буквой «Б»; округлым гласным звуком, извлекаемым небосводом голосового аппарата, обозначаемым буквой «О»; и завершающим Слово звуком, исходящим из глубины гортани, — обозначаемым буквой «Г». В своем артикуляционном строении это Слово выражает круг, Целостность.

Элементы древнерусской философии музыки предстают в сложном взаимодействии различных тенденций и исторических пластов, каждый из которых, как особое зеркало, отражает и определяет существующую на протяжении веков художественную практику.

В максимально общем плане можно определить две переплетающиеся ветви христианской и дохристианской культур, зафиксированные в артефактах устной и письменной традиции. Памятники словесности Древней Руси запечатлели своего рода противостояние этих ветвей, которое определяется характером



всей историко-художественной системы, — именно в этом противодействии проявляются важнейшие особенности каждой ветви.

Воспринятое христианством «византийском противостоянии» — искусства устной и письменной традиции, или, иными словами — языческой (в той терминологии — «бесовской») и христианской; бытовой и институциональной; народной и церковной — как в фокусе, сходятся линии различных проявлений древнерусской художественной системы.

Христианство и народные игрища

По историческим свидетельствам хорошо известна борьба церкви с народными формами творчества: скоморохами и языческими праздниками. По словам И. Ф. Петровской, «...инструментальная музыка представлялась вредной, опасной потому, что она присутствовала в языческих обрядах, обращение к ней как бы возвращало к язычеству» (Петровская, 2013, 20). В процитированной работе Петровской предлагается новый взгляд на трактовку известных исторических документов XVII века, опровергающий общепринятое положение о непримиримости этой борьбы и государственных мерах по уничтожению скоморошьего искусства. Однако церковные тексты с древности фиксируют это противостояние с неизбывным назидательным постоянством.

Наиболее древние обрядовые игры — т.н. «русалии» — религиозно-символические обрядовые смеховые действия, происходившие в периоды зимнего и летнего солнцестояния и на других праздниках года, связанных с культом плодородия и почитанием предков.

В проповедях XI и XII вв. говорится, что новые христиане живут, «не слушая божественных словес». «Но аще плясци или гудци или ин хто игрецъ позоветъ на игрище или на какое зборище идольское — то вси тамо текут, радуясь<...> и весь день тот предстоят позорьствующе тамо <...> (а в церковь) позеваю(ще) и чешемся и протягаемся, дремлем и речем: ‘Дождь’ или: ‘Студено’ или леностно ино <...> А на позорищех ни крову сущю, ни затишью, но многажды дождю и ветром дышащю или въялици [метель] — то все приемлем радуясь, позоры дея на пагубу душам. А в церкви покрову сущю и заветрию дивну — и не хотять прити на поученье, леняться» (Слово некоего христороубца и наказание отца духовного — *Гальковский* 1913, 82; *Аничков* 1914).

Пляскам под аккомпанемент музыкальных инструментов в языческих обрядах, возглавляемых волхвами, противопоставляется слово Божие, содержащееся в христианских книгах, прозгласившееся «великим гласом», подобным звуку трубы, как, например, в «Поучении Иоанна Златоуста о ложных пророках» («лживых учителях»): «Пронырьливии чловеци и волъсви поидут на горшее прельщаеми и прельщающе. Вы же, христороубци и книголюбци<...> не въ скровѣ, ни маломѣ гласомѣ, но везде и великымѣ гласомѣ и силою глаголюще, яко же пророкъ рѣче: “Хвалите Его и въ гласѣ трубнѣ”» («Слово святого Иоанна Златоуста о лживых учителях» // *Антология* 2013, 119–120). «Държашии бо ся по церковное ученье, тии възискають бога и не оставають его <...> забытьемъ, учения церковнаго оставили, богам служить трапезамъ идольским, еже рожаницам. И готовоюще трапезу рожаницамъ, и наполняюща черпала<...> наполняете черпала бесомъ» («Слово Исайя пророка истолковано святым Иоанном Златоустом» // *Антология*, 2013, 242–253).

Русалии в Древней Руси были масштабным, всеохватным народным игровым действием, во время которого храмы пустели. Антихристианская сущность русалий, за которые следуют наказания

Божия, подчеркивается уже в первом упоминании их в летописи при рассказе о бедствиях 1068 года: «Дьявол лъститъ, превабляя ны от бога трубами и скоморохы, гуслими и русальи<...>. Видим убо игрища утолчена и людей много множество на них<...> а церкви стоять; егда же бывает год молитвы — мало их обретається в церкви. Да сего ради казни приемлем от бога всяческия и нахоженье ратных<...> грех ради наших» [ПВЛ].

У Кирилла Туровского описываются: «бесовския песни, плясанье, бубны, сопели, гусли, пискове, игранья неподобныя, русалья» (Веселовский 1891, 278).

В Радзивилловской летописи видим подробную иллюстрацию к словам: «Схожахус на игрища на плясания, и на вся бесовскаяя песни, и ту умыкаху жены себе...» (л. 6 об.).

На рисунке изображен пляшущий игрец на бубне в красной рубахе. Слева от бубельника пляшет женщина с опущенными длинными рукавами (рис. 1).



Рис. 1

Справа от бубельника два сопельника: один сидит «на травке», другой пританцовывает рядом (рис. 2).



Рис. 2

За ними группа из трех человек, обозначающая толпу зрителей, хлопающих (плескающих) в ладоши и, видимо, поющих (рис. 3).

Слева — светло-коричневый пригорок, на котором, на песочке, пляшет молодой человек в зеленой рубахе (рис. 4), а за ним — группа из четырех человек (тоже толпа), возможно, это зрители



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

побогаче, также участвующие в общем веселье (рис. 5).

Пространство игрищного действия обозначено как природный ландшафт, на котором играют игроки, пляшут плясуны, а вокруг, аплодирующая (возможно, в такт) и поющая толпа зрителей.

Звуковая партитура изображенного в Радзивилловской летописи действия определяется духовыми инструментами, бубном, биением в ладоши, гомоном толпы, топанием ног, песнями. Кроме того, в руке у бубельника виден инструмент, составленный из плетки с наконечником, который, согласно современным фольклорным и археологическим изысканиям, называется «вощага» — короткая палка с прикрепленным к ней на толстом ремне деревянным шаром, служащая для удара в бубен. Шар обыкновенно навешивают (Поветкин 1994).

Пространство действия, обозначенное в рисунке как природный ландшафтный амфитеатр, позволяет мысленно раздвинуть границы небольшого рисунка до масштабов развернутого полотна или общего плана кинокадра, в котором обозначены все типологические детали разворачивающегося праздника. И — самое интересное — в изображении этой картины не заметно,

что художник осуждает происходящее: видны поющие и улыбающиеся лица и раскованные движения пляшущих людей.

Впрочем, в левой группе зрителей можно увидеть две «редакции» рисунка: основной, с хорошо прорисованным положением воздетых рук, и контур аплодирующих рук, из-за чего жест рук того же человека, воздетых ладонями кверху, читается как жест укоризны



Рис. 5а

или призыва прекратить неподобающее веселье. При этом контур «подрисованных» рук не вписывается в контур фигуры человека с воздетыми руками. Возможно, эти руки аплодируют сами по себе, как обозначение присутствия некой «подстрекательской» сущности... (рис. 5а).

Новейшие исследования показывают особый, малодоступный для современного восприятия, образ этих игровых действий (*Бахтин* 1968, *Ивлева* 1998, *Лащенко* 2006), их смехо-эротический континуум, магическую направленность («Начала музыки скрываются в магической глубине архаических обрядов...» (*Порфирьева* 1996, 82–96, оргиастичность. По замечанию С. Лащенко, ритуальный смех и веселый, естественный смех не соотносимы. «Первородный» ритуальный смех, настойчиво вытесняемый церковью и светской властью из памяти потомков, продолжал, тем не менее, жить в культуре последующих поколений (*Лащенко* 2006).

Ценность и цена: эпизод жития св. Нифонта

В древнерусском тексте византийского происхождения — «Сказание святого Нифонта о пѣснехъ мирьскихъ и о росалыхъ» — фрагменте жития византийского святого, известном и распространенном в русском переводе с XII века¹, это противостояние изложено в общепринятом в ту эпоху дуализме: в нем говорится, как в церкви звучит пение христиан, отчего бесы невеселы бывают, и только ждут, когда народ запоет мирские песни, вот тогда бесы «невидимо» (это подчеркивается) возглавляют музыкальное действие и подстрекают к пляскам и ладонным «плесканиям», и празднуют свою победу над христианами:

Святѣи Нифонтъ вниде в церковь пресвятѣя Богородицы
и дьякомъ поющомъ и попомъ.

Узрѣ же блаженный Нифонтъ на пути церковнемъ,
яко мимохожаше единъ бѣсъ невесель,
иже бяше князь бѣсомъ,
и бѣ с нимъ бѣсовъ инѣхъ сорокъ,
слышавше же пѣснь церковную,
и ужасошася, и исполнишася зависти,
и начаша поносити князю своему, глаголюща:

«Видиши, како-ти славится Иисусъ от рабъ своихъ,
се поуще убо пѣснь Назарянина...»

(Пошел святой Нифонт в церковь, где пели дьяки и попы, а на пути встретил одного беса, невеселого от этого пения, а с ним еще сорок бесов. Они слышали песнь церковную, и от нее ужаснулись и наполнились завистью, и стали хулить христиан за пение, говоря невеселому бесу — он был их князь: «Вот, как славится Христос от рабов

¹ Житие Нифонта Констанцского в переводе с греческого широко известно в древнерусской литературной традиции. В древнерусской книжности получили широкое распространение извлечения из Жития, вошедшие в сборники «Златоуст» и «Измарагд». «Слово о русалиях» также ведет свое происхождение от славяно-русского Пролога, в который они попали из краткой редакции Жития Нифонта. См.: *Творгов* 1987, 172–173; «Выголексинский сборник» 1977 (л. 1–33).



*Икона «Св. прп. Нифонт с житием». Фрагмент. Конец XVII в.
Пермь. Художественная галерея*

своих, вот, как они поют песнь Назарянина». На это главный бес говорит им: «Что же вы печалитесь? Вы слышали, как они славят Иисуса в церкви, но еще больше они славят нас — когда поют мирские песни. Погодите, я покажу вам, скоро они нас начнут славить, а Иисусом пренебрегать начнут. Уж тогда порадуетесь»):

«...И се лукавымъ бѣсомъ поносящомъ князю своему.

Он же рече к нимъ: «Да что же вы печалите, еже слышасте Иисуса славима в церкви Мариинѣ, яко многажды ны славятъ мирьскими пѣсньми... пождите, и покажу вамъ, иже ны начнутъ славити, а о Иисусе небреши начнутъ. И порадоватися имате».

Далее в житии св. Нифонта разворачивается уличная сцена, где появляется пляшущий человек с дудочкой — сопелью, а вслед ему, привлеченные звуками музыки, следует множество людей, будто связанных одной веревочкой. И видя это, бесы обрадовались, и стали невидимо среди них идти, подстрекая, кого хлопать в ладони, а кого — плясать и петь:

«И минующу имъ улицѣ,
съретоша человекѣ съ сопѣлми скачуща,
и идоша с нимъ множество народа
и послушающихъ его, от единого бѣса съвязании ведомы,
яко единѣмъ ужемъ повѣрсты въ слѣдъ сопѣлника.
И се видѣвъше оканьнии бѣси,
сего народа прѣльщена от князя ихъ,
възрадовашеся радостью великою
и начаша ити овы подвизати плескати,
а другия плясати и воспѣвающе.
И бѣсомъ с ними пляшущомъ, онемъ невидимо».

Следующий эпизод рисует не просто сценку веселой забавы толпы, идущей за музыкантом и подстрекаемой бесами, но решает — в образно-притчевой манере христианского жития — вопрос о цене этой забавы. Веселую компанию видит богатый человек, он останавливает их, подстрекаемый опять же «сотоною», и они

играют для него, и он музыканту платит серебром и медью, платит по высокой цене.

«И се мужъ зряще съ полаты богатъ зело,
и пострѣчемъ сотоною,
повелѣ пред собою ставше играти,
а другии плясати, бѣсомъ угодне творяще».

И тут крупный план: сопельник бросает деньги себе в «черпаг», а бесы тут же изымают у него деньги и опускают их прямо в бездну, прямо «к отцу своему, к антихристу», и говорят своему главному бесу: — Иди и скажи отцу нашему великому, который связан ныне Назарянином Иисусом, что деньги эти — жертва от беса по имени Алазионъ. И жертва та — на одоление христиан, и попадает она прямо к дьяволу, на дно ада:

«И дасть въземь сребреницю сопѣлнику Оптиолу
Он же приемъ, вѣвѣрже въ черпагъ свои.
Бѣсы же вынемше исъ черпага у сопѣлника,
пустиша ю къ отцу своему в бездну, к антихрѣсту.
И рѣша лукавому бѣсу:
«Иди, рци отцю нашему великому,
тамо съвязану сущю Назаряниномъ Иисусом» —
Се ти жьртву единъ от князь пусти, нарицаемыи Алазионъ²
жива буди жьртва твоя, отче нашъ,
мы бо чада твоя подвигъ створихомъ на хрьстьяны».

И многие еще платили ему за игру, дорого, серебром — и убогие, и богатые. А лукавые бесы все это опускали дьяволу, на дно адаво:

«И се рекше, и ина много даша ему серебро и медь.
Аже даяху ему убозѣи и богатии, предъ нимъ же играху.

² Алазион — имя главного персонажа древнерусской повести «О бесовском князе Лазиионе». — Слово святого Нифонта о русалиих по ркп. XIV в. // Памятники <...>, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко 1860, 207–208.

И се лукавии беси, акы жьртву приношаху,
и тѣмь величахуся, приносяще ю къ дьяволу в дно адово, оканьнии...
и вложиша сребро и мѣдь Оптиому сопѣлнику невѣдушу».

Ничего не ведающий музыкант принимал от зрителей и серебро, и медь, и лишь святому Нифонту, по его святости, дано было видеть все происходящее во всей полноте явного и тайного, истинный смысл происходящего. И он с великой печалью сформулировал сентенцию об иерархии музыкальных ценностей: труба созывает воинов, молитва — ангелов, а сопели и гусли, если власть — тешат темного беса, «иже желает пожрети весь мир»:

«Блаженни же Нифонт зряще сихъ
и слъзами великою печалию держимъ, глаголаше же:
“Яко же труба собираетъ вои,
молитва же събираетъ ангелы божия,
такъ же сопѣли и гусли
сбираютъ около себя студныя бесы,
държай же сопѣлника власть и гусли, чтить темнаго бѣса,
иже желаетъ пожрети весь миръ”».

(Антология 2013, 198–200)

Ценность и цена: несостоявшийся балет А. М. Ремизова и А. К. Лядова

Эпизод жития Нифонта о порицании народных русалий лег в основу замысла несостоявшегося балета А. К. Лядова. Балет «Лейла и Алалей», работа над которым велась с 1910 года, остался незавершенным, окончившим свое бытование на стадии эскизов (*Казунина / Майорова*, 2017, 117–118). Балет готовился для постановки на сцене Мариинского театра. В его создании принимали непосредственное участие А. М. Ремизов, А. Я. Головин, М. М. Фокин и В. Э. Мейерхольд. Музыкальные произведения Лядова, стилистически связанные с образами будущего балета («Кикимора», «Баба Яга», «Волшебное

озеро») побудили создателей балета обратиться к нему с предложением написать музыку (*Михайлов 1985, 119*).

Балет «Лейла и Алалей» имел необычный жанровый подзаголовок — «Русалия» — и должен был стать неким противоположением балетным спектаклям с «русским колоритом» антрепризы Дягилева в Париже (*Розанов Дис., 1994*), поскольку практически все участники проекта имели причины личного характера, чтобы «возразить Дягилеву» (*Розанов 1994; Казунина / Майорова, 117–118*).

В написании либретто приняли участие все создатели балета, и оно было завершено в 1911 году. Однако музыка к балету осталась ненаписанной. Сохранились отдельные наброски в нотной записной книжке с авторской надписью «Всякая чертовщина для балета Лейла» (*Казунина 2017, 117–118*). Лядов участвовал в обсуждении замысла балета, грезившегося его создателям, как балет века — каковым стала вскоре «Весна священная» И. Стравинского (*Розанов 2002; Величко 2013; Казунина, 2016, 331–342; Сироткина, 2015*).

Ремизов незадолго до того поставил в театре Комиссаржевской свое «Бесовское действо», творческим импульсом к созданию которого послужили рассказы о святых, обуреваемых бесами, из Киево-Печерского патерика об искушении Исаакия. В своих пояснениях к либретто балета-русалии писатель отмечал, ссылаясь именно на византийское житие св. Нифонта в русском переводе и на его персонажей: «“Русалия” — плясовое музыкальное действо. Коновод-Алазион, князь бесовский, демон радости и удовольствия, церкви соблазн, христианской душе пагуба. С незапамятных времен беспощадно гнали Алазиона и со всеми его подручными, потаковниками и прихлебателями — этих всякого рода бесов, исполнителей русалий. Ненаписанная история “веселых людей” скоморохов — история пожарных, но не воду льют, туша пожар, а в тлеющем пожарище вздувают огонь. Алазион, по словам Нифонта, святой старец видел его собственными глазами, — черненький вихрастый, искрящиеся щелки-глаза и проворный живой хвост. И всюду, где его морда покажется, там хохот, песни и пляска. Никакие угрозы не действовали, и русалия — “песня-пляска-музыка” — на русской земле не заглохла и живет в веках под Алазионом, по-киевски, или под Басаврюком, по-полтавски, зови как кому любо. Наше время,

Петербург, 1912 год. Алазиона никто не знает, <...> “русалия” называется “балет”. “Алалей и Лейла”, волшебный балет — “петербургская русалия” А. К. Лядова. Танцы и хор. “Пляска-песня-музыка” древних русалий, где песня — цветение взлета или пламенный выдох кручи. <...>Я <...>пишу либретто русалии — образы моей весенней сказки, они зазвучат в музыке Лядова-Кикиморы» (с. 57). Автора «Кикиморы» среди создателей этого балетного сюжета уже прозвали Кикиморой, и Ремизов уже шутливо уподобил их персонажам «бесовского действия» из жития Нифонта: «В шествии на русалию, как видел Нифонт, музыкант идет об руку с Алазионом, а с ним, согнувшись, либреттист — Алазион — Кикимора — Куринас. В свите Алазиона я различаю: режиссер, художник и балетмейстер — Мейерхольд, Головин, Фокин» (Ремизов, 2002, 57).

Когда вчитываешься в строки воспоминаний писателя, поражает сюжетное совпадение одного смыслового нюанса описываемых мемуаристом событий и текста древнего жития. Ремизов записал рассказ А. К. Лядова о своем отце, капельмейстере Императорской Русской оперы: «Лядов рассказывал, вспоминая своего отца — имя громкое, кто только не писал — Павлов и Соллогуб и Ал. Григорьев, “оркестр Лядова” — что в старину либреттист за свой труд довольствовался полдюжиной пива, а начнет хорохориться, в шею без разговоров» (Ремизов 2002, 57). Что же касается нового балета, то работа его либреттиста оценивалась весьма высоко: «Это был первый и единственный случай в истории Императорских Театров: тысяча рублей за либретто. — “Тысяча за либретто, да этак можно с ума спятить!” — повторял Лядов, прицениваясь, сколько же будет стоить его музыка» (Ремизов 2002, 58). «“Да не меньше двести тысяч!” — поджигал Гад с Дадом, им, известно, наговорить, что огоньки пускать, болотная нечисть. И эти болотные двести тысяч — гонорара за музыку — заколдовали воображение Лядова. “Русалия” и наши тайные собрания <...>не скрылись от любопытных глаз, знал весь Петербург: не было человека, кто бы поверил, что Лядов напишет балет и русалия осуществится на Мариинском Театре. “Баба-Яга” и “Кикимора”, Лядову и выдумывать нечего, давно прозвучало и напечатано, но ведь среди метели Ягиной нечисти и проказ Кикиморы мои Алалей и Лейла?» (Там же).

Плясовая

Калужской губ., Калужского уезда, деревня Михайловка

Allegro. $\text{♩} = 108$

Голосъ.

У - те - нуш - ка лу - го - ва - я, мо - ло - душ - ка

Фортепиано.

p

4

мо - ло - да - я, гдѣ ты бы - ла по - бы - ва - ля,

7

гдѣ ты ноч - ку но - че - ва - ла?

1730

„Утенушка луговая, молодушка молодая,
 „Гдѣ ты была побывала, гдѣ ты ночку ночевала? [?]”
 _Ночевала во лесочкѣ, ночевала во зеленомъ,
 Под калиновымъ кусточкомъ, подъ малиновымъ листочкомъ.
 Ишли, прошли три молодчика, ишли парни молодые,
 Въ рукахъ несутъ по ножѣчку, срѣзали да по пруточку,
 Срѣзали да по пруточку, сдѣлали да по гудочку.
 „Вы, гудушки, не гудите, вы батюшку не будите!
 „Вы, гудушки, не гудите, вы батюшку не будите:
 „Нашъ батюшка спитъ съ похмѣлья, съ великаго перепою”.

Сообщено С. Н. Кругликовымъ.

По изданію: Лядовъ А. К. Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсень. Соч. 43. 30 песенъ для голоса съ фортепиано. — Лейпциг: Изданіе М. П. Беляева, 1898. — 40 с.

«...На черном бархате, — сказал Лядов, — под скрипку, вспыхнув, спускаются две серебряные звезды, Алалей и Лейла». И это единственное, — это начало русалии, что осталось в памяти за два года “тайных” совещаний, неизменно за любимым янтарным токайским<...>.

В сентябре 1914 года — в самую горячку войны — Лядов помер, унеся с собой на тот свет две мои серебряные звезды, звучащие скрипкой — Алалея и Лейлу. Глазунов среди оставшихся бумаг не нашел ни строчки, посвященной русалии... Стояли на обедне в Ново-Девичьем монастыре — за гробом Лядова³. Молодая монашка-гермафродит “неестественно” горловым совым басом читала за обедней Апостол — впечатление потрясающее — это был Лядову прощальный голос его Бабы-Яги и Кикиморы <...> у Нарвских ворот, второразрядный трактир, туда мы и зашли, <...> помянули блинами Кикимору, Бабу-Ягу и мою, так и не зазвучавшую волшебную русалию, мои серебряные звезды — Алалея и Лейлу» (*Там же*).

Невозможно затемнить память о замечательном композиторе А. К. Лядове, намеревавшемся создать музыку на кардинально новый сюжет для русского искусства XX века, но сюжетный ассоцианс древнего текста и «жития» музыканта нового времени нельзя не прочувствовать с неким мистическим трепетом: «...и вложиша сребро и мѣдъ сопѣлнику невѣдущу <...> Бѣсы же вынемше ись черпага у сопѣлника, пустиша ю къ отцу своему в бездну» (См. также: Волкова 1979; Аверинцев, 1980, 170; Аверьянова 2003).

³ А. К. Лядов был похоронен в Санкт-Петербурге на кладбище при Воскресенском Новодевичьем женском монастыре (Забалканский, ныне Московский, пр., 100). В 1937 г. его прах перенесен в «Некрополь мастеров искусств» при Александро-Невской лавре.

ГЛАВА 2.

В ЕЛЕС И ВЕЛЕСОВЫ ВНУКИ

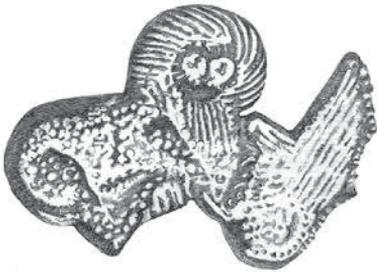
Среди фигурок раннеславянской металлопластики привлекают внимание две, содержащие изображения антропоморфных существ с очертаниями музыкальных инструментов типа гуслей. Они входят в набор типологически сходных артефактов — бронзовых и свинцовых фигурок, найденных около греческого населенного пункта Велестино в Фессалии (Греция), в 17 км к западу от города Волос. Фигурки предположительно датируются VI–VII вв. и представляют интереснейший источник для изучения древних культур, с тех пор как были найдены в начале 1920-х годов (Седов 1992; 1995; Чаусидис 1999; Causidis 2005).

В. В. Седов упоминает велестинские фигурки в своей монографии по славянскому этногенезу, относя их к VII в. (Седов 1995). Исследователи полагают, что эти предметы имели культовое назначение (Дудко 2008). Фигурки, в которых угадываются гусли, требуют пристального рассмотрения.



Одна из них представляет некое существо, чаще атрибутируемое как женщина с ребенком и гуслями (Щеглова 2010). Правой рукой она придерживает некое свое подобие, и это требует в дальнейшем отдельного комментария.

В левой руке у большей фигурки находятся гусли, на которых угадываются девять



струн. Гусли упираются в поднятое колено фигурки, и это не момент игры, а словно бы только демонстрация гуслей как атрибута данного существа.

Вторая фигурка представляет существо с мохнатой гривой, также держащее нечто похожее на гусли. Что означает эта фигурка, понять сложно, если не брать во внимание первую фигурку с гуслями. На второй фигурке в прориси Седова видны 7 струн.



Фигурки из Велестино
(Седов 1992)

На гусях первой фигурки изображена птица. Эта малая птичка, возможно, составляет эмблему инструмента; возможно, это птичка певчая. Но что это за птичка? Соловей? «Словиша»? — вспомним надпись на новгородских гусях XI в. с надписью «Словиша» (Колчин 1978; Поветкин 1982; 1993; 1997). Заметим это на будущее.

Сложнее всего описать существо на руках у первого гусяря. Можно разглядеть согнутую ногу и руку. Голова имеет орнитоморфные черты: голый череп с большими глазницами. Обе фигурки, по-видимому, связаны по содержанию изображением музыкального инструмента (гуслей), едва ли не самого раннего из известных в славянской культуре. Существуют специальные работы, посвященные гусям Древней Руси, но ни в одной из них авторы не заходят ранее XI века, от которого дошли письменные источники и археологические находки (Тихомиров 1962; Вертков 1975, 71–80; Мехнецов, 2009).

Наиболее цитируемым литературным источником является эпизод из «Истории» Феофилакта Симокатты (кон. VI в.), посвященной войнам Византии против авар и славян на Балканском полуострове.



Христос-Давид-Орфей, играющий на псалтери. ГИМ, Москва, Россия. Худовская Псалтирь [Греч. 129-д], л. 1 об.



Давид-Орфей среди стад; играющий на псалтери. ГИМ. Худовская Псалтирь [Греч. 129-д], 145 об.

Рассказ сообщает о трех пленных безоружных гусярах славянах: «На следующий день телохранителями императора были захвачены три человека, родом славяне, не имевшие при себе ничего железного и никакого оружия: **единственной их ношей были кифары, и ничего другого они не несли.** Император [принялся] расспрашивать их, какого они племени, где им выпало жить и почему они оказались в ромейских землях. Они отвечали, что по племени они славяне и живут у оконечности Западного океана; что хаган отправил послов вплоть до тамошних [племен], чтобы собрать воинские силы, и прельщал старейшин богатыми дарами. <...> **А кифары они, мол, несут потому, что не обучены носить на теле оружие:** ведь их страна не знает железа, что делает их жизнь мирной и невозмутимой; **они играют на лирах, не знакомые с пением труб.** Ведь тем, кто о войне и не слыхивал, естественно, как они говорили, заниматься безыскусными мусическими упражнениями. Автократор, [услышав] все сказанное, восхитился их племенем и, удостоив самих попавших к нему варваров гостеприимства и подивившись размерам их тел и огромности членов, переправил в Ираклию. — III. VI.2. (10)» (Свод древнейших <...>1995, 17 — Выделено нами. — Н. С.).

Гусяры были безоружны, потому что их функция в войске была организационно духовной, прогностической: они предсказывали победу, чем укрепляли дух воинов, либо поражение, таким образом предупреждая их, советуя воеводам при возможности воздержаться от сражения или похода.

Изображение гуслей в древних славянских памятниках представлено, как правило, в связи с библейским Псалтирем. Как самое раннее упоминается изображение музыкального инструмента псалтериума в Хлудовской Псалтири (ок. 830 г.) л. 1 об. и л. 136 об. (Юхименко 2006).

Необходимо отметить, что данная рукопись относится к христианской эпохе, а изображения музыканта, атрибутируемого как пророк Давид (особенно на втором рисунке) несут на себе черты Орфического изобразительного канона (Лосев 2005). В славянской традиции изображения Давида рассматриваются в контексте византийского архетипа, сформировавшегося на основе символической преемственности образов Орфея, Давида, Христа. Фигура Орфея окружена деревьями, птицами и животными, которые умиротворенно



Орфей, завораживающий животных
звучаками лиры. Мозаика. III в. Малая Азия

слушают его игру, забывая о пище и вражде.

По мифологическим представлениям греков, Орфей мог укрощать своей лирой ярость морских волн, диких зверей, заставляя деревья покидать свои места и следовать за ним. Сам владыка Ада был покорен искусством Орфея и разрешил вернуть Эвридику на землю. Как пишет Е. В. Герцман, «...рядом с поющим и играющим Орфеем стоят, замерев, как зачарованные и внимающие божественным звукам, лев, дикий кабан, орел, волк, заяц, овца. В обычной жизни,

где сильный пожирает слабого, их невозможно увидеть вместе. А здесь не только звери, но даже столь разные деревья, как сосна, кипарис и ольха, соединив свои ветви, окружили Орфея и, заслушавшись его пением, стоят не шелохнувшись. Нужна величайшая гармония, унимающая распри, облагораживающая сильных, наделяющая мужеством слабых и вносящая согласие в то, что по природе своей кажется враждебным. Значит, музыка Орфея должна была быть самым воплощением гармонии, способной совершать чудеса. Лира Орфея состояла не из семи струн, а из девяти — в честь девяти муз, среди которых была и мать фракийского певца, <...> по одним свидетельствам он играл на семиструнной лире, а по другим — на девятиструнной. Если семиструнная лира олицетворяла гармонию земной и небесной жизни, то девятиструнная — земной и божественной, так как ее звучание приближало смертных к сладкоголосому хору муз» (Герцман 1995, 80).

Раннехристианское изображение из Римских катакомб представляет Христа как Орфея.

На иллюстрации из Хлудовской Псалтири выше музыкального инструмента, находящегося в руках Давида-Орфея, изображена птица, подобная имеющейся на инструменте велестинской фигурки.



Иисус — Орфей, катакомбы св. Петра в Риме



Худовская Псалтирь

В этот изобразительный канон Орфея с лирой и птичкой вписывается каноническое изображение пророка Давида, а также ранние аллегорические изображения Христа.

В Херсонесском музее Крыма хранятся три обломка скульптур Орфея, атрибутируемые по скульптурному изображению Орфея в Афинском национальном музее. Указанные памятники являются



Орфей покоряет своей игрой трехголового адского пса Кербера (Цербера) и властителей Аида (ада)



Буквица с изображением гуслиря. Новгородский Служебник XIV в.

не языческими, а христианскими. Орфей символизирует на них Христа (Фомин 2013, 88–101).

Хорошо известны буквицы из славянских рукописей XIV в. с изображением гуслей.

В 1970-х гг. в Новгороде найдена свинцовая литая накладка XIII–XV веков. На ней изображен гудец, играющий на гусях (Поветкин 1997). Чрезвычайно выразительны две фигурки вокруг него. Они подперли кулачками щеки, видно, «позаслухались».



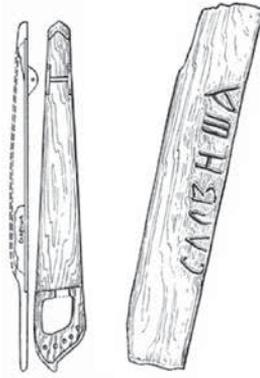
Орфей, играющий на лире, — аллегория Христа. Афинский музей



Накладка из цветного металла с изображением музыканта (гудка), конец XIV–XV вв.



Изразец с изображением гусяра и человека с посохом и птиц. 13 и 16,5 см. Новгород, середина XV в.



Гусли и фрагмент со словом «СЛОВИША»



В 1952 году в Новгороде из слоя середины XV в. был извлечен изразец с рельефным изображением гусяра с многострунными гуслями (Поветкин 1997). В новгородских раскопках найдены многие детали древних музыкальных инструментов, в том числе гусель, что показано в публикациях Б. А. Колчина (Колчин 1960; 1968; 1979) и В. И. Поветкина (Поветкин 1985; 1988).

В 1975 году в слое XI века на Троицком-III-м раскопе, которым руководил А. С. Хорошев, были найдены фрагменты гусель, на одном из которых прочитана надпись — «Словиша». Владимиром Ивановичем Поветкиным эти гусли были воссозданы (по особой авторской технологии) и опробовано их звучание. В те же годы Анатолием Михайловичем Мехнецовым продолжено собирание и изучение русских гусель в фольклорной традиции Новгородской и Псковской областей и выпущены диски с записями современных гусяров (Мехнецов 1987). Об изучении гусельных традиций написана значительная литература (Лобкова 1985; Банин 1986; Поветкин, 1982; 1989; 1990; Заруцкая 1993; Мехнецов, 1998; 2003).



Изображение бесов с сопелями, бубнами и гусями в келье черноризца Исакия. (Радзивилловская летопись, л. 112)

Изображения гусель видим еще в Радзивилловской летописи в иллюстрации к рассказу об Исаакии Печерском, к которому явились бесы в виде ангелов с гусями, заставившие его плясать до изнеможения:

Изображения гусель можно видеть на скульптурных барельефах Владимирских храмов. Резной декор Дмитриевского собора во Владимире и собора на Нерли представляют иконографические сюжеты с изображением пророка-царя Давида.

Атрибуция рельефов, проводимая исследователями в течение многих лет, приводит к уточнению сюжетов резного ансамбля собора. С. М. Новаковская-Бухман реконструировала изображение царя Давида по акварели Ф. Г. Солнцева, запечатлевшей каменную резьбу



Церковь Покрова на Нерли

Дмитровского собора во Владимире в 1831 г., где данный рельеф представлен без утрат (см. *Новаковская-Бухман* 2002). На рисунке Солнцева Давид прижимает к себе прямоугольный музыкальный инструмент с натянутыми по вертикали струнами. Сравнение этого рельефа с рельефом центрального фасада церкви Покрова на Нерли, сопровождаемого надписью «СТЪ ДВДЪ», позволяет так же атрибутировать изображение на Дмитриевском соборе — как образ царя-пророка Давида.

Атрибуция двух рельефов Дмитриевского собора как изображений царя Давида, с разной долей приближения повторяющих заглавный рельеф церкви Покрова на Нерли, ставит эти два храма в особый ряд. Образ Давида-музыканта, окруженного зверями, принадлежит к одному из самых ранних и распространенных в средневековом искусстве. Иногда Давид только одной рукой держит музыкальный инструмент как атрибут (в роли атрибута выступает и псалтерион в рельефе церкви Покрова на Нерли), а в другой — скипетр, атрибут власти (Псалтирь Библиотеки Ватикана, X в. Cod. Lat. № 83). В греческих аристократических Псалтирях XI в. известны тронные



Дмитриевский собор во Владимире. Западный фасад

образы царя Давида, благословляющего правой рукой, держащего раскрытую книгу левой. Окруженный зверями, Давид владимирских соборов выступает и как музыкант-исполнитель, и как автор книги песнопений Псалтирь.

Иконография гуслера-пророка Давида содержит существенные черты иконографии Орфея — то же расположение музыкального инструмента или книги, то же расположение птиц, зверей и символизируемых лиственным орнаментом деревьев. И тогда можно видеть, что эти улыбающиеся звери, обычно атрибутируемые в исследованиях как львы (или кошки), восходят к изображениям усмиренного, замороженного музыкой хранителя ада пса Цербера.

На каменной резьбе церквей Давид восседает на троне с поднятой повелевающей (благословляющей) правой рукой, со струнным инструментом в левой. Вокруг него представлены улыбающиеся хищные звери (львы? коты? — «Идет направо — песнь заводит,



Рельеф Дмитриевского собора во Владимире. Южный фасад

налево — сказку говорит»?) — или укрощенный Цербер из мифа об Орфее?). Сложили руки-лапы, замкнули себя собственным объятием и не собираются нападать. Хвост усмирен — огибает живот под задними лапами и заканчивается расцветшей цветком кисточкой. На головах зверей расселись птицы, обращенные взорами к царю Давиду. Таких улыбающихся, благодушных зверей видим на резных барельефах Георгиевского собора в Юрьеве Польском, на соборе Рождества Богородицы в Суздале.

В Голубиной книге поется именно о таком льве — мирном царе зверей:

А и лев подписан — царем ему быть,
Царю быть над зверями всем,
А и хвост у него колечиком.

(*Кириш Данилов 1977, 212*).

На Рязанском браслете также видим антропо- и зооморфные изображения в раннеславянской металлопластике, и опять нам улыбается благодушный зверь.

Того же льва (пса Цербера?) и ту же птичку видим в новгородских гусях XII века и на рязанских браслетах (реконструкция



*Храм св. Георгия.
Юрьев Польский*



Рождества Богородицы собор в Суздале.
1222–1225. Портрет умильного льва
(Цербера?)



Браслет из Старой Рязани. XII–XIII вв.
(Вагнер 1971. С. 12, илл. 7)

В. И. Поветкина). Реставратор, заметивший этот рисунок на гуслях, с большим интересом его рассматривает: «...повернув инструмент к свету, обнаруживаешь не коня, а осанистого зверя с поднятой глуповато-насмешливой физиономией, грызущего то ли собственный хвост, то ли собственную лапу. В завершение

на корпусе изображена красивая птичка, пожирающая красивого льва, — сюжет сам по себе редчайший и достойный внимания искусствоведов» (Поветкин 1997).

На новгородских гуслях нарисован умильный зверь (покоренный Орфеем Цербер?) с «пророщенным» хвостом, как на белокаменной резьбе соборов. Здесь же мы видим птицу, которая в общих чертах схожа с «соловьем» гусель из Велестино.

Вещий — предвидящий. Предвидение в дохристианскую эпоху и осуществлялось персонажами жреческой элиты, к коей принадлежал Боян. А еще ранее — пленные гусляры из свидетельства Феофилакты Симокатты.

Характеристика творчества Бояна, будто бы



направленного только на прославление князей, уже давно подвергалась коррекции во многих работах (*Шарыпкин* 1976; 1973, *Даркевич* 1985, *Мильков* 1989, *Бубнов* 2003; *Кожевников* 2010), где отмечается, что Боян принадлежал к эпохе жречества, давшей фигуру «пророка, взыскавшего к божественному знанию о будущем» (*Макурenkova* 2004, 33) и «кроме воспевания подвигов князей и дружины Боян являлся исполнителем вещего пророческого пения» (*Мильков* 1989, 24; *Серегина* 2012).

Имя Бояна упоминается в «Слове о полку Игореве» семь раз, раскрываясь в углубляющихся характеристиках этого образа. Дважды Боян в «Слове о полку Игореве» назван соловьем. Эта ипостась наиболее точно обозначает самого Бояна как гуслира-предсказателя, не случайно Соловей символизирует гусли и обряд прорицания: свивания славы на обе половины славы доброй — на победу — либо дурной славы-хулы — на поражение.

Современные философские исследования дают типологию представлений о познании будущего: художественное, философское, научное, обыденное, интуитивное, религиозное и магическое (*Порфирьева* 1996; *Дедова* 2004; *Карпицкий* 2005).

Направленность в будущее, религиозное предвидение проявляется в магических культурах в виде прорицаний, в христианской культуре — в формировании института святых пророков.

Научное знание пытается раскрыть древние представления о закономерностях будущего, связанного, как теперь установлено, с самой сущностью мышления, имеющего динамический характер опережающего познания. В сущности, познание и есть познание будущего (*Миллюхин* 2004; *Пирожкова* 2009). В современной науке Будущее понимается как мыслительная категория, как одна из форм мышления о времени, связанного с познанием сущности вещей и явлений. Будущее рассматривается как категория мышления о сущности отдельного явления и мира в целом (*Мацнев* 2008).

Категория познания будущего времени в «Слове о полку Игореве» выражена в целом ряде понятийных цепочек слова «мысль», оперирующих понятием будущего; представлено в лексемах «вѣщеи», «вѣдати», «знамение», «творити», «творец», «хытръ», «пытць» (от «пытати», вопрошать), «повѣдаютъ» (от «вѣдати», предвидеть

будущее), «рѣчь» («речение» — предсказание). Эта сфера затрагивает этимологические, исторические, богословские и философские и даже естественнонаучные аспекты центральных понятий человеческого интеллекта: ум, мысль, разум — и других, от них производных («Наша наука до сих пор не может удовлетворительно установить смысловую нагрузку таких терминов, как жизнь, разум, ум, сознание, творчество, мышление, мысль, информация и др.»). (Вейник 2007). Эти понятия фокусируются в образной сфере **опережающего познания**.

Чуткое вслушивание в звуки природы помогало человеку той эпохи ориентироваться не только в пространстве, но и во времени — предчувствовать перемены, предугадывать ход событий, прозревать будущее. Воинское гадание перед битвой осуществлялось специальными ворожеями и волхвами, обладавшими способностью не только предсказания, но и придания князю и его войску магической силы, дающей успех в битве. Такого волхва называли «кобрь», «кобрьник», «кобильник», а его занятие — «кобрь», «кобение», «кобление», «кобование» (Словарь 1980, 208–210). В одном из вариантов былины об Илье Муромце мы видим противопоставление гусельной игры на веселие гусельному воинскому гаданию:

Вы возьмите-ка званчатыйи гусли,
 Завадити ефти гуслицы ни на гульбищу ни на игрищу,
 Завадити ефти гуслицы на баю на батальицу...
 (Былины 1908, 297)

В домонгольском переводе «Сказания Афродитиана», где повествуется о языческом пророчестве рождения Мессии девой Марией, гадание совершается жрецом в «кумирнице» и музыкантами, после игры которых и происходит предсказание: «Пребывшую же царю ту и видящу образы кумирныя, и начаша гудущии густы в гусли, а пѣснивця пѣти» (Памятники III, 1862, 73–75). Этот текст в ряде списков имеет одно стойкое разночтение, исключаяющее мысль о его случайности: «гудущие» («играющие») иногда заменяется на «будущее»: а) «и начаша гудущии густы в гусли»; б) «и начаша будущее густы в гусли» (Бобров 1984, 18–30). Эти слова оказываются почти синонимами: ведь *гудущие* — это *играющие о будущем, прорицающие*.

В «Повести о Варлааме и Иоасафе» Аполлон называется гудущим и волхвующим песнотворцем, то есть прорицателем: «Аполлона же... гудуща, и пѣснотвора, и волхвующа» (Лебедева 1985, 220). Как известно, Аполлон считался учителем прорицателей, и Орфей играл на подаренной ему Аполлоном лире.

Велес — божество дикой природы, царь зверей и помогающий гадателю предсказывать будущее по «симптомам» их поведения, по их голосам. Он покровитель предсказателей. Велес — как **божество прорицаний** — объемлет всю сферу предсказаний по поведению и голосам животных и птиц, облику и звучанию природных явлений, по звучанию музыкального инструмента, как бы рокочущего сам по себе.

Фигурки из Велестино, сами по себе являющиеся загадочными, при рассмотрении этого ряда, вписываются в него как памятники исходного архетипического ряда, как начальный этап рассмотренной орфической традиции, предшествующей или параллельной традиции славянской культуры. Гуслиеры велестинских фигурок могут быть сопоставлены с памятниками отечественной словесности, раскрывающими традиции дохристианского музыкального искусства, и, как можно предположить



В. Фаворский. Гравюра (изд. в 1954 г.)

Т. I



1



3



2



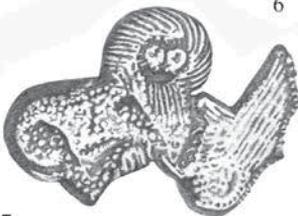
4



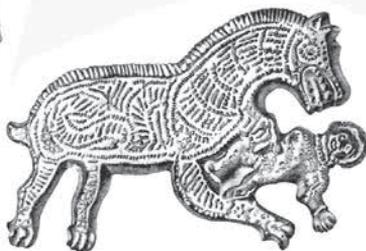
6



5



7



9



8



10



Карнавал. Европа

из этих материалов, восходящего к почитанию божества Велеса и продолжателей его творческого «амплуа» «велесовых внуков»: музыкантов-исполнителей, которые вполне могли именоваться, как Боян в Слове о полку Игореве, «велесовыми внуками».

О том, что среди фигурок может быть Велес, говорит и топонимика: в VII в. эту часть Греции заселяло славянское племя велегезитов, чье имя созвучно имени Велеса, в непосредственной близости к Велестино находятся два города с названием Велес (в Македонии) и Волос (в Греции). Такая концентрация названий, связанных с Велесом / Волосом, не может не говорить за то, что главным божеством этих мест, как и у словен Ильменских, был Велес, а сами они могли считать себя потомками этого божества, «велесовыми внуками» (Топоров, 1983; Писаренко, 1997; Барышникова, 1999; Заседателева 2003; 2016).

На современном карнавале в Велестино мы видим двух ряженных в особо пышных «кудратых» париках, заставляющих вспомнить о «гривастом» гусяре, изображенном на второй велестинской фигурке. Видимо, велестинцы до сих пор ощущают себя потомками Велеса.

Велес почитался славянами как сильный покровитель, не раз даровавший им победу над Царьградом. Так, под 907 г. в «Повести временных лет» говорится, что во время совершения договора князя Олега с греками, греки, будучи христианами, целовали крест, Олег же с воеводами — «по Рускому закону кляшася оружьем своим,

и Перуном богом своим, и **Волосом скотьим богом**, и утвердиша мир». Под 971 г. Святослав при заключении мира с греками уточняет: «да имеем клятву от Бога, въ его же веруем в Перуна и **въ Волоса скотья бога**».

Каким же образом согласовывается функция Велеса «скотьего бога» из текстов договоров Руси с греками (Сергеев 2010) с функцией «велесова внука» Бояна в «Слове о полку Игореве»?

В Древней Руси слово «внуки» означало не только детей детей, но и вообще потомков. В «Слове о полку Игореве» князья одной ветви названы «всеславовыми внуками», а другие названы «ярославовыми внуками». В «Слове» понятие внуки применяется и по отношению к богам: ветры — «стрибожьи внуки», князья — «дажьбожьи внуки», половцы — «бесовы внуки», а Боян — «велесов внук». Внуки заимствуют свойства прадеда, покровителя рода — его силу, его род занятий. Возможно, речь идет о покровительстве, где Велес — это



Памятник «Тысячелетие России» в Великом Новгороде, 1862.
Бог Велес в звездообразном головном уборе

покровитель не только воинов, но и гуслей, воинских вдохновителей и предсказателей.

На Памятнике 1000-летия России ВЕЛЕС изображен стоящим позади всех, с разведенными в сторону руками, с неким звездобразным головным убором, на самом деле восходящим к его косматой гриве волос. Так автор памятника предположительно воссоздает образ данного божества, считая необходимым упомянуть его на «карте» истории России.

В Северной Руси почитание Велеса в разных мифологических формах было повсеместным. По словам П. Н. Травкина, «Волго-Окская провинция в XII–XIII веках еще далека была от массового перехода в христианство, здесь, как представляется, в общественной жизни, в идеологии еще целиком и полностью господствовали волхвы. При этом нельзя сказать, что влияния христианства совершенно не ощущалось. В малых городах региона среди археологических находок фигурируют христианские атрибуты... В годы правления Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо во всех или почти во всех городах Владимиро-Суздальского княжества были возведены богородицкие соборы. Ведь известно, что Андрей Боголюбский объявил Богородицу святой покровительницей княжества. Тем самым, как представляется, он предпринял попытку адаптировать христианство к местному политеизму» (Травкин 2003, 161).

Образы каменной резьбы на стенах древнерусских храмов, демонстрирующих зверей-чудищ, возглавляемых гуслей, в христианстве атрибутируемом как Давид с Псалтирью, восходят к дохристианской иконографии Орфея, а дальше вглубь веков — Велеса со зверями (остальные велестинские фигурки!!). У них одна и та же — пророческая функция. Впрочем, и пророк Давид был пастухом, пастырем животных. Налицо очевидное наложение и переинтонирование образов на протяжении культурных эпох.

Древний язычник шел в христианский храм, видя на нем знакомую фигуру гуслера в окружении подвластных ему чудищ. То, что для просвещенного христианина было изображением царя Давида, для новокрещенного жителя владимирской земли XII века могло восприниматься как мир Велеса. Читая композицию, изображенную

на стенах храма в свете своих представления о мире, — он зрел в них космос звериных стад и птичьих стай, которыми ведал и управлял Велес.

«Переинтонирование» дохристианской образной системы (в Греции — Орфей, у славян Велес) в христианскую образную сферу происходило по принципу «портала», проходя через который, образная и художественная информация осознавалась как своя, привычная, доступная, а с течением времени непротиворечиво переходила в знаковую систему новой, христианской культуры.



ГЛАВА 3.

Б

ЕСОВСКАЯ МУЗЫКА
(КИЕВО-ПЕЧЕРСКИЙ ПАТЕРИК)

Начало Киево-Печерского монастыря

Киево-Печерский патерик — первый и самый известный из оригинальных русских патериков. Это сборник рассказов о Киево-Печерском монастыре, основанном в первой половине XI века, и его подвижниках (Киево-Печерский патерик. 1997). В Патерик вошло Житие святого Феодосия Печерского — памятник древнерусской литературы, написанный преподобным Нестором Летописцем. Время создания жития уточнено А. Ужанковым, поддерживающим точку зрения А. А. Шахматова, что «Житие Феодосия Печерского» было написано Нестором до 1088 г. (*Ужанков А. Н. «Житие Феодосия...»* 2009). В нем содержится описание множества эпизодов из жизни Феодосия и быта Киево-Печерского монастыря. Житие, войдя в Киево-Печерский патерик, получило в его составе широкое распространение в древнерусской книжности (Житие Феодосия 1978).

При чтении Патерика необходимо представить себе пространство, «сценическую картинку» описываемых событий, поскольку действие нередко происходит в пещере, в пещерном монастыре — при самом начале его основания.

Ранняя римская церковь проводила богослужение в катакомбах Рима. Первые монастыри были пещерными — катакомбными. Пещер было много в Палестине, в Армении, Грузии, Болгарии, Египте, Сербии, Турции, на Руси, в других странах. С пещер начиналась история Саровской обители. Пещеры были естественного происхождения и рукотворные. В Киеве они были рукотворными.

Еще при князе Владимире с Афона в Киев пришел Антоний, уроженец Любеча, и не нашел себе места, кроме пещеры, кем-то уже выкопанной, на холме, где позже был воздвигнут Печерский монастырь, и поселился в ней, и стал там молиться, пребывая

в строгом воздержании. Но вскоре, по преставлению Владимира и убиении Бориса и Глеба Святополком, начались смутные времена, и Антоний в 1015 году снова ушел на Афон (*Карпов 2005, 27–29*).

1016 год стал началом русского монашества на Афоне, так как именно монахи, пришедшие вместе с прп. Антонием, основали первый русский монастырь. Затем, по благословению афонских старцев, преподобный Антоний воспринял афонский устав и принес его на Русь, основал по афонскому образцу Киево-Печерский монастырь, положив начало русскому монашеству (*Феодосий, Епископ Боярский 2015*).

Благочестивый монах Иларион, так же, как Антоний — «ископату печерьку малу дву сажень и, псалмопѣние пояше, моляшеся Богу втайнѣ». Когда Иларион был поставлен митрополитом, он перешел в построенный князем Ярославом собор святой Софии, а его пещерка сохранилась: «а *сии его печерька оста*».

В это время вернулся Антоний с Афона, он поселился в пещеру Илариона и стал в ней молиться денно и ночью, и еще копал пещеру, и монахи приходили к нему, прося благословения:

«Антонию же пришедшу к *Киеву*, и *прииде на холмъ, идѣже бѣ Иларионъ печерьку ископа малу*, и възлюби мѣсто то, и вселися в нем.
И нача молитися Богу съ слезами, глаголя:
“Господи, утверди мя в мѣстѣ сем,
и да будет на мѣсте сем благословение Святыя Горы
и молитва моего отца, иже мя постригль”.
И нача жити ту, моля Бога.
Ядь же его бѣ хлѣбъ *сух*, и воды в мѣру вкушаа;
и *копаше печеру*, и не дааше себѣ покоа *въ дьне и ноци*,
въ трудѣ же *пребываа*, въ бдѣнних и молитвахъ.
Посем же увѣдавши его людие, прихождаху к нему,
приносяще яже на потрѣбу.
И прослу якоже и Великий Антоние;
и приходяще к нему, *просяще* от него благословения».

Когда же преставился Ярослав, собралось уже братии около двенадцати человек, и Феодосий пришел, ископали они пещеру большую, и в ней церковь выкопали, и келии, которые сохранились не только до того времени, когда создан был Киево-Печерский патерик, но и до наших дней:

«Антоний же прославленъ бысть в Рустей земли.
Князь же Изяслав, увѣдавъ житие его,
прииде къ нѣму съ дружиною своею,
прося у него благословения и молитвы.
И увѣданъ бысть всѣми великий Антоние,
и почитаем всѣми. И начаша к нему приходити
пострицися боголюбии нѣции, онъ же приимаше их
и постризаше. И събрася братии к нему яко числом 12.
К нему же и Феодосий пришед, пострижеся.
Ископаша пещеру велику, и церковь, и кѣлиа».

И пришло к ним много новых молитвенников, и та пещера уже не могла всех вместить. И тогда решили поставить наземный монастырь, и Антоний благословил. И поставили малую церковь Успения Богородицы, над той пещерой:

«**Игумень же и братиа живяху в пещере.** И умножившимся братии и **не могущим в пещеру вместитися**, помыслиша **внѣ пещеры** поставити монастырь» (Киево-Печерский патерик. 1997).

Известно, что Иларион стал митрополитом Киевским в 1051 году, примерно в то же время в Киев во второй раз пришел с Афона Антоний, который поселился в пещере Илариона, вокруг него сформировалась группа учеников, с которыми он начал работы по созданию Киево-Печерского монастыря.

Киев и Афон

Дата тысячелетия русского монашества на Афоне имеет под собой документальную основу — Афонский акт 1016 года, в котором в ряду прочих стоит и подпись игумена «обители Рос» Герасима.

В описании деяний преподобного Антония несколько раз говорится о игумене, постригшем его на Афоне, и о благословении от Святой Афонской Горы Киевским инокам. Этим старцем был игумен Герасим, поставивший свою подпись на святогорском Акте 1016 года, обнаруженном в 1932 году в архивах Великой Лавры. В этом важном историческом документе среди подписей прочих игуменов на 13-м месте стоит автограф, который в переводе на русский язык гласит: «Герасим монах, милостию Божией пресвитер и игумен обители Роса (или народа Рос), свидетельствуя, собственноручно подписал» (Шумило 2016).

Киевские пещеры преподобного Антония отличаются от афонских пещер принципом своего устройства. На Святой Горе пещеры естественного происхождения, реже выложены руками из камня или пристроены к скале. Киевские же пещеры вырыты в земле и представляют собой систему коридоров с кельями, где может обитать целое братство. Напротив, святогорские пещеры служили местом уединения, как правило, одного подвижника. На Святой Горе не существует аналога Киевских пещер. Пещерничество преподобного Антония должно скорее считать вынужденной, нежели принципиальной формой подвижничества, продиктованной местными, то есть киевскими, причинами (Дмитриевский А. А. 2011, 184).

Тайны киевских пещер

Традиция пещерного жительства уходит в глубокую античность и в начальные этапы развития христианства (Петрова 1992, 112). По словам О. Л. Поляковой, «образ пещеры издревле имел для человека античной культуры глубокий сакральный смысл. ...В пещерах устраивались храмы, укромные святилища, посвященные языческим божествам... Христианский символ пещеры отразился не только в церковном богослужении или в писаниях Святых Отцов, но и в православной иконе. Именно пещеру — как знак той тьмы, что, по слову Евангелия, была просвещена “светом великим” — мы видим на каждой иконе Рождества Христова» (Полякова 2015).

О подземном Киеве существует большая специальная литература, но специалисты утверждают, что эта тема исследована явно недостаточно (*Эртель* 1913; *Каманин* 1914; *Толочко* 1971; *Петрова* 1998, 90–115; *Дятлов* 2008; 2015). Киев подземный не может сравниться с катакомбами Парижа или Рима, по-видимому, только потому, что его пещеры недостаточно освоены исследователями и особенно экскурсантами. Ни один турист не уедет из Рима, не спустившись в римские катакомбы. В лабиринты парижских пещер сейчас спускаются вездесущие блогеры ютуба. Но история открытий подземного Киева содержит немало интересного.

В 1675 г. виленский пастор Иоанн Гербиний, получив от киево-печерского архимандрита Иннокентия Гизеля чертежи пещер и книгу «Патерик Печерский» (изд. в 1661 г.), опубликовал специальное исследование, посвященное киевским пещерам, — «*Religiosae Kyovenses cryptae sive Kyovia subterranea*» — *Иоанн Гербиний*. Религиозные киевские пещеры. Книга написана на латыни. Среди прочих подробностей описания Лавры и ее пещер Гербиний записал нотами один из напевов Киево-печерского распева «Слава Тебе, Боже Наш» на русском языке (*Иоанн Гербиний* 1675; 154).

Наиболее известны Лаврские пещеры. Они более всего изучены по летописям, литературе, в целом как древний исторический памятник, и открыты для посещения. Исследователи указывают около десятка пещерных массивов, которые закладывались в Киеве как подземные, какая-то часть которых имела сообщения между собой, например, под Лысой горой (*Каманин* 1914; *Толочко* 1968; *Хворостенко* 2009).

Экстремальная психология и спелеология

Для понимания повествования Патерика необходимо учитывать, что пребывание человека под землей, отъединенность от внешней среды, хотя и давали возможность сосредоточения на молитве и некоторую безопасность — (от зверей, насекомых, нечестивых людей, а то и социальные смут — от такой ушел на Афон Антоний

Печерский после кончины князя Владимира в 1015 году). Спасующее от внешних угроз, пещерное житие было связано с опасностями психологического характера, с адаптацией в необычной, психологически экстремальной среде.

По наблюдениям спелеологов нашего времени, изучающих состояние человека в пещерах естественного происхождения, получен большой массив материалов о том, что вынужденное подземное пребывание создает гипертрофированное обострение органов чувств, экстремальное психологическое состояние, так называемый «страх страха», эйфория или склонность к галлюцинациям, когда в абсолютной темноте человек начинает различать окружающие стены и своды, или видится ему свет и как бы реальная картина, далекая от реальности при длительном подземном пребывании. Наблюдались и моменты деформации впечатлений от звуков, например когда в пещере — «поставили магнитофонную запись, а когда она началась — и раздались первые звуки — *поняли, что происходит что-то не то*. Мы слышали *не ту* музыку, что была записана на кассете. — Совсем не ту. То есть колонки воспроизводили то, что им было положено; магнитофон работал исправно, — в порядке было и питание, — *дело было не в нашей аппаратуре*: в гроте звучало *нечто иное* — совсем иной звук, иная мелодия... Если слово “мелодия” вообще может быть применимо к тому, что мы слышали. Запись была моно. Аппаратура, пусть и достаточной мощности, тоже была монофонической. Но все, сидящие в гроте, слышали два звука: тот, что воспроизводила колонка, звук записи, — и звук, что ясно звучал с другой стороны. Не отражением, не эхом, не искаженным повторением записи — но независимым откликом» (Сом 2008).

Данные наблюдения позволяют корректировать осознание древних традиций катакомбной эры христианства, в свете рассуждений современного автора: «В катакомбах мне открылся неведомый сумеречный мир. Легко было представить, как отрешались здесь неопиты от плотского начала, влияния среды, от родственных и дружеских связей. Лишенный почти всего, что сопутствует ему на поверхности — света, солнца, людей, дали, горизонта, неба, запахов, цветов, зелени, дуновения ветра, красок, разнообразия звуков, человек под землей неизбежно обращается внутрь себя. Отрезанный от поверхности

и пространства, он невольно замыкается на себе, сосредотачивается на своем внутреннем мире, на Боге, на душе. Я убеждался в этом многократно. Подземелье отсекает внешние факторы, воздействия и влияние. Раздумья, работа души становятся стержнем существования» (Гоник 1993, 73).

Бесовские видения святому в пещере

В Киево-Печерском патерике в эпизодах с бесами обнаруживаются сюжеты музыкального содержания: бесы Киево-Печерского патерика не только искушают праведников разными злыми шалостями — рассыпают муку, подстрекают к невнимательной молитве, а то врываются в их кельи толпой, оглушая своей бесовской музыкой и заставляя плясать до полусмерти (Волкова 1979, 229; Аверьянова 2003).

В Жития Феодосия говорится о психологических трудностях молитвенного подвига в пещерном уединении и о страхе, порождающем видения «невидимых бесов» в пещере, которые преодолевались молитвой Христу:

«Кто бо не почюдиться *убо* блаженууму сему,
еже въ такой **тъмнѣ пещерѣ** пребывая единъ,
мъножства пълковъ невидимыхъ бѣсовъ неубояся,
нъ крѣпко стоя, яко **храбъръ сильнъ**,
Бога моляше и Господа Исус Христа
на помощь себе призывающа.
И тако побѣди я Христовою силою,
яко къ тому не съмѣти имъ ни приближитися емь,
нъ и еще издалуча мьчты творящемъ ему».

(О подобных сюжетах в народной демонологии см.: Черепанова 1996; Антонов, Майзульс 2011).

И было еще и так, что после вечернего молитвенного пения, подремав, Феодосий просыпался, чтобы встать на ночное пение и на молитвенные поклоны.

**По вечерниимъ убо пѣнии съдѣшю ему
и хотящю опочинуту,**
не бо николиже на ребрѣхъ своихъ ляжашеть,
нѣ аще коли хотящю ему опочинуту,
то, съдѣ на столѣ и тако мало поспавъ,
въстаняше паки на нощное пѣние,
и поклонение колѣномъ творя.

И, несмотря на непрестанные молитвенные бдения, эти бесовские видения снова являлись ему, ужасая страшным беспорядочным шумом и грохотом, производимом колесами воображаемых колесниц, на которых мчались бесы, и звуками беспорядочной, бесчинной инструментальной игры бесов, — ударяющих в бубны, сипящих в сопели, визжащих на все голоса всяким бесчинным кличем и чем-то хлопающих и плещущих в ладоши всем множеством бесовским, так что вся пещера тряслась от угрожающих звуков злых духов:

Съдѣшю же ему, якоже речеся,
и се слышааше *гласъ хлопота въ пещерѣ*
отъ множества бѣсовъ,
якоже се имъ на *колесницахъ ѣдущемъ,*
другимъ же въ бубны биющемъ,
и инѣмъ же въ сопѣли сопущемъ,
ти тако всѣмъ *кличущемъ,*
якоже *трястися пещерѣ*
отъ множества плища зѣлыхъ духовъ.

По словам А. Л. Порфирьевой, «Звук адресуется не только уху. Сильная звуковая волна “бьет” по человеку, “подметает” пространство, поглощая и перекрывая другие, <...> в буквальном смысле сотрясая человеческое существо, размыкая в нем истоки неведомого. Оглушительный звуковой удар<...>» (Порфирьева 1990, 87).

В этой зловещей какофонии Феодосий не терял самообладания и ограждался от сих наваждений крестным знамением и начинал петь псалтирь, и так видение бесчисленных бесов исчезало, но не сразу, а после неустанного молитвенного пения:

Отъць же нашъ Феодосий, вся си слышавъ,
 не убоися духъмъ,
 ни ужасеся сьрьдцьмъ,
 нъ оградивъся кръстьнымъ оружиемъ
 и, въставъ, *начатъ пѣти псалтырь Давидову.*
 И ту абие многый трусь не слышимъ бывааше.

Таче по молитвѣ сѣдъшю ему,
се паки бещисльныхъ бѣсовъ
глас слышаашеся, якоже и преже.
 И преподобьнууму же Феодосию ставъшю
 и *начьнъшю оно псалъмское пѣние,*
глас онъ абие ищазааше.

Так повторялось много раз, эти видения лишали Феодосия сна, не давали даже ненадолго прилечь, но он победил их Благодатию Христовой, и не смели они приблизиться ни к Феодосию, ни к месту, где он молился:

Сице же по многы дъни и нощи
 творяхуть ему зѣлии дуси,
 яко не дати ему ни мало опочинути,
 дондеже благодатию Христовою побѣди я,
 и *възятъ от Бога власть на нихъ,*
 якоже отътолѣ не сѣмѣти имъ ни прикоснутися
 ни къ мѣсту тому,
 идеже блаженный молитву творяше.

Но вот братии, менее стойкой в молитве, эти видения все же вредили, особенно в хозяйстве, — то муку рассыплют, то квас разольют, но и тут побеждены они были молитвой Феодосия:

Се бо *паки бысть пакость творящемъ бѣсомъ въ храмѣ,*
 идеже хлѣбы братия творяху:
 овогда муку рассыпающе,
 овогда же положеный квасъ

Наставляя печерских иноков, Феодосий рассказывал им случаи, которые могли происходить даже с теми, кто непрестанно певал псалмы, научая, как оградить себя от бесовских видений памятью о Господе:

Глаголааше же и се къ нимъ, яко тако и мнѣ бѣ испърва.

**«Единой бо нощи поюще ми въ келии
обычныя псалъмы,**

и се песь чърнъ ста предъ мною,
якоже имъ мнѣ нельзѣ ни поклонитися.

Стоящую же ему на многоъ часъ предъ мною,
се же азъ постречень бывъ,
хотѣхъ ударити ѱ,
и се невидимъ бысть от мене.

Тъгда же страхъ и трепеть обиятъ мя,
якоже хотѣти ми бѣжати отъ мѣста того,
яко аще не бы Господь помогль ми.

Се бо малы въспрянувъ от ужасты,
начахъ прилѣжно Бога молити
и часто *поклонение* колѣномъ творити,
и тако отбеже отъ мене страхъ ть,
якоже отъ того часа не бояти ми ся ихъ,
аще предъ очима моима являхуть ми ся».

Къ симъ же и ина многа словеса [Феодосий] глаголааше,
Крѣпя я на зѣлыя духы.

И тако отпускааше я, радующася и славя Бога
о таковѣмъ наказании добляго наставьника и учителя ихъ.

В житии Феодосия рассказывается и об Иларионе, искушаемом видением бесов, которые пихали его и таскали за волосы, угрожали стену пещеры на него обрушить:

И се исповѣда ми единъ отъ братия, именемъ Иларионъ,
глаголя, яко многу ми пакость творяху въ келии зѣлии бѣси.

Егда бо ему легъшу на ложи своемъ,
и се множество бѣсовъ пришьдъше и за власы имъше ѿ,
такo пѣхаютъ, влачахути ѿ,
и друзии же, стѣну подымъше, глаголааху:
«Сѣмо да влеченъ будетъ, яко стѣною подавленъ».

И тако по вся ноци творяхути ему,
и уже не могый търпѣти, шедъ,
сѣповѣда преподобьному отцю Феодосию
пакость бѣсовьскую.

И хотя отѣйти отъ мѣста того въ ину келию.

То же блаженный моляше тий, глаголя:
«Ни, брате, не отходи отъ мѣста того,
да не како похваляться тобою злии дуси,
яко побѣдивъше тя и бѣду на тя створыше,
и оттолѣ паки больше зѣло начьнути ти творити,
яко власть приимъше на тя.

Нъ се да молишия Богу въ келии своей,
да и Богъ, видя твое търпѣние, подасть ти побѣду на ня,
якоже не сѣмѣти имъ ни приближитися къ тебе».

Онъ же паки глаголаше ему: «Молю ти ся, отъче,
яко отселѣ не могу пребывати въ келии
множества ради живущихъ бѣсовъ въ ней».

Тъгда же блаженный, прекрестивы и,
таче глагола ему: «Иди и буди въ келии своей,
и отселѣ не имуть ти никоеяже пакости створити
лукавии бѣси, не бо видѣти ихъ имаши».

Онъ же вѣру имъ и, поклонивъся святууму,
отъиде, и тако въ ту ноцъ легъ въ келии своей,
сѣпа сладько.

И оттолѣ проныривии бѣси не сѣмѣша
ни приближитися къ мѣсту тому,

**молитвами бо преподобнаго отца нашего Феодосия
отъгоними суще и бѣжаше отидоша.**

Лекарством от бесовских наваждений было пение псалтыри и смиренное рукоделие книжного искусства:

**И се паки тѣ же чърньць Иларионъ съповѣда ми.
Бяше бо и книгамъ хытръ псати,
сий по вся дъни и нощи писааше книги въ келии
у блаженааго отца нашего Феодосия,
оному же псалтырь усты поющю тихо
и рукама прядуща вълну,
или кое ино дѣло дѣлающа.**

...

...Блаженный же о сихъ всѣхъ по вся нощи бе съна пребываше,
моля Бога съ плачьмъ и часто къ земли колѣнѣ прекланяя,
якоже и многашьды **слышаша църквьнии строителе,**
вънегда **бо годъ будяше заутрънюму пѣнню**
и онѣмъ хотящемъ благословление възяти отъ него.

И единъ отъ нихъ тихы шедъ и, ставъ, **послушааше,**
ти слышашети и молящася и велми плачющася
и главою часто о землю биюща,
таче мало отъступивъ и се начьняше рамяно шьствовати и,
якоже слышааше тутънъ, умѣлкьняше, творяся,
еже мнѣти оному, яко съпить.

Игра пред князем

Ангельское пение и бесовский «плищ» находятся на противоположных полюсах ценностных представлений. Между ними — музыка быта, мирского музицирования на потеху князю, музыка придворная. В житии Феодосия видим хрестоматийно известный эпизод, вписывающийся в контраст противопоставленных полюсов как мир срединный, уравновешенный мир жизни вне крайностей, который Феодосий смиренно оценивает в данной контрастной системе,

как равновесие, как меру. Но под словом «храм» подразумевается, видимо, дворец князя — «храмина», княжеская хоромина, в котором княжеское развлечение игрой музыкантов на гусях (**гусельныя гласы испущающемъ**), на других благозвучных инструментах (**органьныя гласы поющемъ**), инструментах, издающих неблагозвучные звуки (**замарьныя пискы гласящемъ**), было обычаем элитарным, а не площадным (**въсѣмъ играющемъ и веселящемъся, якоже обычай есть прѣдъ князьмъ**):

...И въ единѣ от дъний шьдъшу къ тому
 благому и богоносному отцю нашему Феодосию,
 и яко въниде въ храмъ, идеже бѣ князь сѣдя,
 и се видѣ многыа играюща прѣдъ нимъ:
овы гусельныя гласы испущающемъ,
другыя же органьныя гласы поющемъ,
и инѣмъ замарьныя пискы гласящемъ,
и тако въсѣмъ играющемъ и веселящемъся,
якоже обычай есть прѣдъ князьмъ.

Феодосий, видя обычное веселье, лишь мягко напомнил князю о системе координат христианства:

Блаженный же, **бѣ въскрай его сѣдя** и долу нича
 и яко малы въсклонивъся, рече къ тому:
 «То будеть ли сиче на ономъ свѣтѣ?»
 То же ту абие онъ съ словѣмъ блаженаго **умилися**
и малы просльзиси, повелѣ тѣмъ прѣстати.
 И оттолѣ, аще коли приставяше тыя **играти,**
 ти слышааше блаженаго пришьдъша,
 то **повелѣваше тѣмъ прѣстати от таковыя игры.**

«Пусть Исакий спляшет!»

Преподобный Исакий был одним из первых печерских затворников. Благословил его на затворничество преподобный Антоний,

окормляем он был работами преподобного Феодосия. Повествование о нем включено в летописную статью 1074 г. в «Повести временных лет», а также и в Киево-Печерский патерик. День памяти прп. Исаакия, затворника Печерского, — 14 февраля (по ст. стилю). Рассказ о прп. Исаакии — один из самых остро-сюжетных в патерике.

Исаакий родом из Торопца, сердцевиной части России. Торопец на протяжении своей тысячелетней истории славился купцами, не жалевшими средств для построения храмов. Исаакий тоже был купцом, но, следуя евангельскому завету, раздал все свое имение и, желая стать монахом, пришел в Киев к прп. Антонию.

В рассказе об Исаакии говорится, как однажды бесы искушали его ложным видением Христа и ангелов, как во время ночной молитвы погасла свеча в келье, и сделался мрак. Но тут же келья осветилась ярким светом и явились двое прекрасных юношей с блистающими, как солнце, лицами и сказали Исаакию, что к нему идет сам Христос. Исаакий, в тайной гордыне решив, что по молитве своей удостоен лицезрения Христа, не зная Различения, не распознав бесовского наваждения и приняв бесов за ангелов, забыл перекреститься и поклонился им. И они сказали: «Ну, Исаакий, наш ты теперь!», и тут же явились во множестве, и келья наполнилась множеством бесов, которые, ударив в сопели, тимпаны и гусли, заставили Исаакия плясать до изнеможения.

Утром монахи открыли вход в келью и вынесли его, бездыханно лежащего на полу пещеры. Разбитого параличом Исаакия взял в свою келию прп. Феодосий, который догадался, что это от бесов, и ухаживал за ним, беспрестанно читая над ним молитвы.

После долгого выздоровления преподобный Исаакий отказался от затворничества и стал помогать монахам по кухне. Когда-то Исаакий в затворе счел себя достойным посещения Христа с ангелами, а теперь навлекал на себя насмешки братии. Однажды, насмехаясь над ним, один из поваров сказал: «Исаакий, вот сидит вран чернь, — поди, возьми его» (а имя Исаакия в миру было Чернь). Исаакий же поклонился до земли, пошел, взял дикого черного ворона и принес его поварам. Этот жест символизировал смирение Исаакия перед братией: он принес повару как бы самого себя, на разделку.



Однажды один из поваров, именем тоже Исаакий, сказал, насмехаясь, блаженному:
«Исаакий, вот сидит ворон — поди, возьми его».

Миниатюра из Радзивилловской летописи. Кон. XV в. (БАН. 34.5.30. Л. 113)

А. М. Панченко отметил систему жестов юродивого, содержащих своего рода «**кинетическую фразу**» (Панченко 1984, 102.), афоризм, полное высказывание, притчу. Исаакий принес повару ворона, носящего его имя, как самого себя, как знак полного смирения. После этого братья и игумен стали почитать его.

В многолетней борьбе с бесами он научился не поддаваться никаким искушениям их хитрости, отвечая им: «Если вы и прельстили меня в первый раз, потому что не ведал я козней ваших и лукавства, то ныне со мною господь Иисус Христос, Бог мой, и на молитвы отца моего Феодосия надеюсь, и одержу победу над вами». Он осенял себя крестным знаменем, и бесы исчезали. Когда бесы лицемерно сказали: «О Исаакий, победил ты нас!» — рассчитывая склонить его к тщеславию и гордыне, преподобный не принял от них похвалы. Ответ его был таков: «Когда-то вы прельстили меня, приняв образ Иисуса Христа и ангелов, но не достойны вы были такового сана, а теперь вы являетесь в своем истинном образе, зверином и скотском, и змеями, и разными гадами, какие вы и есть на самом деле»:

О преподобнѣмъ Исаакии Печерницѣ. Слово 36

Сий бо преподобный отецъ нашъ Исакий,
 еще ему сушу въ мирѣstem житии,
 богат бѣ купецъ, родом торопчанинѣ.
 Сей помысли быти мнихъ,
 и раздаа все имѣние *свое* трѣбующим и монастырем,
 прииде к великому Антонию в пещеру,
 и моляшеся ему, дабы былъ мнихъ.
 И приятъ его Антоние, възложи на нь мнишеский образ
 и нарече имя ему Исакие, бѣ бо ему мирское имя Чернь.
 Сий же Исакие възприатъ житие крѣпко ...
 ...Единою же, по обычаю, наставшу вечерю,
 нача поклонятися, **поя псалмы, даже и до полунощи,**
 и яко утрудися, и сѣде на седалѣ своемъ.
 Седящу же ему и по обычаю свѣщу погасившу.
 И се внезапу свѣту възсиявшу в пещерѣ,
 яко от солнца, яко и зрак челоуѣку отъимати.
 И поидоша к нему два уноши прекраснѣ,
 и блистастася лица ихъ, аки солнце,
 и рѣша: **«Исакие, въ есвѣ аггелы,
 а се идет к тебѣ Христос съ аггелы».**
 И *въставъ* Исакий, и **видѣ тлъпу бѣсовъ
 и лица их паче солнца,**
 единъ же посрѣди их сияше паче *всѣх,*
 и **отъ лица его луча исхожааху.** И глаголаста ему:
«Исакие, се есть Христос, падъ, поклонися ему».
 Исакий же не разумѣ бесовскаго дѣйства,
 ни памяти имѣ прекреститися
 и, изышед ис кѣлии, поклонися,
 акы Христу, бесовскому дѣйству.
 Бѣси же кликнуша и рѣша: «Нашъ еси, Исакие!»

Выражение «Наш брат, Исаакий!» стало означать, что человек, о котором так отзываются, близок к говорящему с ним по взглядам, положению в обществе и моральным принципам (Волкова 1979, 229).

Бесы же этой фразой объявили о своей полной победе над Исаакием и заполнили собой, невыносимыми звучаниями келью, неистовыми плясками поработили его волю, и торжествовали:

и начаша садитися около его.

И бысть плъна кѣлиа бесовъ и улица Печерьскаа.

И рече единъ от бесовъ, глаголемый Христос:

«Възмѣте сопѣли, и бубны, и гусли

и ударяйте, а Исакий нам спляшет».

И удариша в сопѣли,

и в гусли, и в бубны,

и начаша им играти.

На миниатюре Разивилловской летописи изображена сцена искушения Исаакия бесами, играющими на музыкальных инструментах.

Слева сидит главный бес и бьет в ладоши, подстрекая Исаакия к пляске аккомпанементом своих аплодисментов:

Перед ним два беса ударяют какими-то круглыми бряцающими самозвучащими инструментами (как тарелки):

На переднем плане бесенок с крыльями бьет в красные тарелки.

За ним белый (незакрашенный) бес бьет в незакрашенный круглый инструмент — либо тарелки, либо бубен.



За ними скачет черный бес
с черными крыльями и трясет
бубном с погремушками:



Напротив него парящий
в прыжке бес, видимо, ударяет
по тому же бубну палкой-вощгагой.
С такими же палками-крючьями
изображены бесы, изгоняемые
Исаакием, на следующем листе
Радзивилловкой летописи.



Рядом с ним, ниже, дудит на дуде
бесенок:



В нижней центральной части
широким прыжком движется бес
с поднятыми руками, в которых
можно определить трещотку или
погремушку:
(см. трещотки современного
изготовления)



Слева, в нижнем ряду, бес с белыми
крыльями играет на гуслях. Они
отмечены красным цветом, значит
невольно отмечены рисовальщиком
как предмет привлекательный для
него и для зрителя картины.



А в центре всей картины,
подбоченившись, выплясывает
несчастный Исаакий:





Изображение видения бесовского игрища с сопелями, бубнами и гусями в келье черноризца Исаакия (Радзивилловская летопись. Л. 112):

И утомивше его, остави его елико жива суща,
 и отъидоша, поругавшесе ему.
 Завтра же... посла в монастырь по Феодосиа и по братию. ...
 и взяше его, **мняще его мертва** быти; ...
 И рече игумен Феодосий,
яко от бѣсовьскаго дѣйства сие бысть ему.

Итак, на переднем плане — бес в виде ангела с крыльями и с бубном, рядом бес с крыльями бьет в какую-то трещотку или погремушку, рядом бес в виде ангела с крыльями лицом к зрителю играет на гусях, крайний бес справа играет на духовом инструменте (сопель), за ним бес с крючковатой тростью, симметрично ему — черный бес с бубном в руке. Все это на черном фоне пещеры, в центре — Исаакий пляшет. Правой рукой он подбоченился, взмахнул левой. Все бесы изображены в движении, особенно центральный, играющий в погремушку, а задний правый бес — не то в прыжке, не то в полете — обе ноги у него в воздухе, он парит. Бесы вверху и внизу, они занимают всё пространство.



«Избавление Исакия с помощью крестного знаменія от бесов, смущавших его душу» (Радзивилловская летопись; л. 113, об.): Бесы с черными крыльями и с крючьями и один с бубном.



«Изгнание Исакием бесов в образе змей, диких зверей и тварей» (Радзивилловская летопись; л. 114)

Оркестр у бесов преимущественно шумовой: бубны, тарелки, трещотки, хлопки в ладоши. Вряд ли благозвучно звучание сопелки, а также и гусель. Бесы «пакостят» в делах, пакостят и в звуках. И страшный шум, беспорядок и плищ, и громкая звучность, и вся пещера трясется. По всем параметрам это — звуковое нападение, насилие, одоление, которое Исакий претерпел и затем преодолел долгим излечением и молитвой под попечением святых отцов Антония и Феодосия. И такую силу взял он над бесами, что как мухи были они ему, ни во что не ставил он их страдания и наваждения. Он говорил им: «Если вы и прельстили меня в первый раз, потому что не ведал я козней ваших и лукавства, то ныне со мною господь Иисус Христос, бог мой, и на молитвы отца моего Феодосия надеюсь, и одержу победу над вами». Много раз пакостили ему бесы и говорили: «Наш ты, Исакий, потому что старейшине нашему поклонился». Он же говорил: «Ваш старейшина антихрист, а вы — бесы», и осенял лицо свое крестным знаменем, и оттого исчезали бесы.

Так, в притчевой форме в Киево-Печерском патерике подробно разрабатывается система критериев ценностей как позитивных и негативных трактовок музыкальной интонации. Негативные образы, воплощаемые бесами, исторгают звучания, выражающие агрессию, насилие, какофонию, беспорядочность, дезорганизованность, разлаженность, наносящие вред человеку, мешающие духовному сосредоточению. И являются они в образах и обстоятельствах, снижающих способность человека к **различению** как форме духовного иммунитета, как способность ориентации в системе добра и зла.

По словам А. М. Панченко, Исаакий Печерский является первым русским юродивым: «Русское юродство ведет начало от Исаакия Печерского, о котором повествует Киево-Печерский патерик (Исаакий умер в 1090 г.)» (Панченко 1984. См. также: Ковалевский 1992; Агранович 1989; Иванов 1990; Сараскина 1990; Федотов 1999; Грунтовский 2002; Толстой 2003; Мартиросян 2011). При Екатерине частичка мощей была перенесена в Торопец, и Исаакий стал почитаться как Торопецкий святой, уродившийся в 45 км от родины Мусоргского, а там 160 км до Михайловского. И так

сошлись в русской культуре имена Пушкина и Мусоргского и юродивого Исаакия Киево-Печерского, который под дудки и гусли бесов плясал в пещерной келье до изнеможения. И не эта ли пьеса разыгрывается в картине «Ночь на Лысой горе» с «прологом» к ней в пьесе «Катакомбы» из «Картинок с выставки»...

«В белом венчике из роз...»

Загадка «Двенадцати»

Можно думать, что от видения Исакию Христа с ангелами тянется нить к самым загадочным строкам в поэме А. Блока «Двенадцать», где является образ Христа, идущего впереди двенадцати красногвардейцев. Этот эпизод остается одной из загадок мировой литературы (Иванова 1991; Смола О.Л. 1993). (Бродский 2001; Назаров 2006). Какова притча Блока? Что он хотел сказать и что сказал?



Сибѣ крутить, лихачъ кричать,
Ванька съ Катькино летать —
Еленстраскѣй фонарякъ
На оглобеляхъ...
Ахъ, ахъ, падя!..

Александр Блок. Двенадцать. [Поэма]. Рисунки Юрия Анненкова. Пб., Алконост, 1918

Эпизод Патерика о Печерском иноке, которому было в гордыне его и неразличении его явлены ложные Христос и ангелы, прокладывает путь к пониманию финала поэмы Александра Блока «Двенадцать», начинающейся с шествия и неодолимой невеселой пляски в черном всемирном мраке всемирного вихря:

«Черный вечер./ Белый снег. / Ветер, ветер! **На ногах не стоит человек.** Ветер, ветер — / На всем божьем свете!...

А вон и долгополый / Сторонкой — за сугроб.../ **Что нынче невеселый, / Товарищ поп?** / Помнишь, как бывало / Брюхом шел вперед, / И крестом сияло / Брюхо на народ?..

Вон барыня в каракуле / К другой подвернулась: / Ужь мы плакали, плакали... **Поскользнулась / И — бац — растянулась!** / Ай, ай! **Тяни, подымай!**..

Эх, эх, попляши! / Больно ножки хороши!..

Гуляет ветер, порхает снег. / Идут двенадцать человек. / Винтовок черные ремни, / **Кругом — огни, огни, огни...**/ В зубах — цыгарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз!» ... «Свобода, свобода, / **Эх, эх, без креста! / Тра-та-та!**» (и Исаакий забыл перекреститься, и открылся бесам, и был поражен беснованием). Нападение бесов на святую Русь:

«**Кругом — огни, огни, огни...**/ Оплечь — ружейные ремни.../

Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг! **Товарищ, винтовку держи, не трусь! Пальнем-ка пулей в Святую Русь — В кондовую, / В избяную, / В толстозадую! Эх, эх, без креста! ...**

... **Трах-тах-тах!** — И только эхо / **Откликается** в домах... / Только вьюга долгим **смехом / Заливается в снегах... Трах-тах-тах! / Трах-тах-тах...**»

И смех, и круженье, и звуки, шум, грохот, и идут эти двенадцать без Имени Святого, не в силах прервать шаг и осознать происходящее, как Исаакий свою пляску; им, как бесам, ничего не жаль:

«...**И идут без имени святого / Все двенадцать — вдаль.**/ Ко всему готовы, / **Ничего не жаль...**»

Неразличение — в точности, как у Исаакия: тот в зыбком пещерном мраке увидел яркий свет и видение Христа, которому, без креста, поклонился. И перед Двенадцатью — мрак (потому что огни, огни,

огни — как в темной пещере) и только снежный вихрь, и ничего более —

«Снежной россыпью жемчужной, И за вьюгой невидим»,
и потому — «И от пули невредим» — не идет, а парит (как «парящий бес с вожагой на миниатюре с пляшущим Исакием»)

«Нежной поступью надвьюжной...»: «...Так идут державным шагом, / Позади — голодный пес, / **Вперед** — с **кровавым флагом**, / И за вьюгой **невидим**, / И от пули невредим, / **Нежной поступью надвьюжной**, / **Снежной россыпью жемчужной**, / В белом венчике из роз — / Вперед — Иисус Христос».

Коллизия «Двенадцати» — как в рассказе Киево-Печерского патерика — явление бесов в виде Христа и ангелов, которым Исакий кланяется, забыв перекреститься, и бесы окружают его: «Ты наш, Исакий!». И тема пляса всеобщего до изнеможения, до падения. (... **Трах-тах-тах!** — И только эхо **Откликается** в домах... Только вьюга долгим **смехом Заливается в снегах...**).

И пещерный, во мраке, мираж Света и Христа...

«Иван нам спляшет!»

Бесы в монастыре: «ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ»

В притче В. М. Шукшина «До третьих петухов» мотив искушения пляской представляется узловым в построении смыслов содержания. Мы видим интонационное развитие сюжета и взаимодействие ценностных интонационных сфер, сложившихся в древнейших текстах отечественной христианской традиции, в частности в житии Феодосия Печерского и в эпизоде Киево-Печерского патерика об Исаакии Печерском. Интонационно-стилевое развитие сюжета в сатирической повести-сказке (или притче) «До третьих петухов» основывается на той же ценностной системе координат, что и Киево-Печерский патерик, — на сопряжении христианского неискоренимо-высокого жизненного критерия и — неутомимого бесовства.

Демонические персонажи народных сказок (Баба Яга, Дочка Бабы Яги, Змей Горыныч о трех головах) и Бесы в модном человеческом облики в «притче» Шукшина затевают пляс и заставляют плясать

Ивана, стражника у ворот монастыря, самих монахов, и, когда монахи все пускаются в пляс, Бесы занимают монастырь.

Темные невидимые бесы в слепящем мраке пещерного подземелья занимают воображение молящихся насельников киевских монастырских пещер. И у Шукшина, и в Киево-Печерском патерике бесы нападают на монастырь. Время — мистическая ночь: до третьих петухов. Основное орудие нападения в Патерике — пляска, грохот, шум, нестройная игра музыкальных инструментов, плещ и плескание в ладоши, у Шукшина — пляска, ритмы частушки, романса «Очи черные» и эстрадных песенок, грохот и скабрзность магнитофонных шлягеров песен. Когда шум и грохот не помогает, в дело вступает — русская народная песня, которую бесы поют прекрасно, вводя в грех неразличения Ивана, Стражника и монахов.

В первой сцене пляса Ивана искушает Змей Горыныч о трех головах:

« — А плясать умеешь? — спросила умная голова.

— Умею, — ответил Иван. — Но не буду.

<...>

— Спляши, Ваня, — тихо и ласково сказала самая умная голова.

— Не буду плясать, — уперся Иван.

Голова подумала:

— Ты идешь за справкой... — сказала она. — Так?

... — А ты не дойдешь. ... Ты даже отсюда не выйдешь. Иван постоял в тягостном раздумье... Поднял руку и печально возгласил:

— Сени!»

Сени — это русская народная песня для пляски, с длинной чередой коротких куплетов, в хитросплетении ударений. Пляска так и вытаптывается разными ударениями в слогах:

«Ах вы сени, мои сени. Сени новые мои, Сени новые кленовые решетчатые... Ты лети, лети, соколик, Высоко и далеко, И высоко и далёко, На родиму сторону...».

Горыныч командует, и баба Яга с дочкой запевают: «Ох вы сени».

Но «Ох» — это со всем не «Ах». Под «Ох» и не спляшешь. Да и сени у них преновые, а не кленовые, как в песне...

«Иван двинулся по кругу, пристукивая лапоточками... а руки его висели вдоль тела: он не подбоченился, не вскинул голову, не смотрел соколом.

— А почему соколом не смотришь? — спросила голова.

— Я смотрю, — ответил Иван.

— Ты в пол смотришь.

— Сокол же может задуматься?

— О чем?

— Как дальше жить... Как соколят вырастить. Пожалей ты меня, Горыныч, — взмолился Иван.

— Ну сколько уж? Хватит...

— А-а, — сказала умная голова. — Вот теперь ты поумнел. ...»

Идет Иван по лесу. Навстречу ему Медведь. Ванюша на Бабу Ягу, на Горыныча посетовал, что пляской доняли. И тут медведь говорит о монастыре, о чертях, что музыку около монастыря заводят, шумят, хотят монахов извести, и всем житья нет.

«И облюбовали же этот монастырь черти. Откуда только их напугало! Обложили весь монастырь, — их внутрь-то не пускают, — с утра до ночи музыку заводят, пьют, безобразничают...

— А чего хотят-то?

— Хотят внутрь пройти, а там стража. Вот они и оглушают их, стражников-то, бабенок всяких ряженных подпускают, вино навяливают — сбивают с толку. Такой тарарам навели на округу — завязывай глаза и беги. Страсть что творится, пропадает живая душа».

Главный момент сюжета скрыт от читателя: Иван, ради справки, о чем-то с чертями договаривается — тихо, мы не знаем о чем. Как он признается в финале, Ванюша показывает ключ в монастырь. Этот ключ — русская народная сибирская песня.

«Маэстро и с ним шестеро чертей — три мужского пола и три женского — сели неподалеку с инструментами и стали сыгрываться. Вот они сыгрались... Маэстро кивнул головой, и шестеро грянули:

По диким степям Забайкалья,
Где золото роют в горах,
Бродяга, судьбу проклиная,
Тащился с сумой на плечах».

Далее Шукшин, отодвигая иронический тон повествования, с восхищением и мастерством пишет о народной песне, перед которой раскрываются сердца. Он создает истинную Похвалу народной песне и, более точно, — МИРУ народной песни.

«Здесь надо остановить повествование и, сколь возможно, погрузиться в мир песни. Это был прекрасный мир, сердечный и грустный. Звуки песни, негромкие, но сразу какие-то мощные, чистые, ударили в самую душу. Весь шабаш отодвинулся далеко-далеко; черти, особенно те, которые пели, сделались вдруг прекрасными существами, умными, добрыми, показалось вдруг, что смысл истинного их существования не в шабаше и безобразиях, а в ином — в любви, в сострадании.

Бродяга к Байкалу подходит,
Рыбачью он лодку берет,
Унылую песню заводит,
О родине что-то поет».

Никакой какофонии. Бесы достигают своей цели имитацией песни. Исаакию явились прекрасные ангелы, оказавшиеся бесами, и он им поклонился... Здесь бесы прекрасно поют народную песню:

«Ах, как они пели! Как они, собаки, пели! Стражник прислонил копьё к воротам и, замерев, слушал песню. Глаза его наполнились слезами, он как-то даже ошалел. Может быть, даже перестал понимать, где он и зачем...

...Стражник подошел к поющим, сел, склонил голову на руки и стал покачиваться взад-вперед.

— М-мх... — сказал он.

А в пустые ворота пошли черти.

А песня лилась, рвала душу, губила суету и мелочь жизни — звала на простор, на вольную волю. А черти шли и шли в пустые ворота. Стражнику поднесли огромную чару... Он, не раздумывая, выпил, трахнул чару о землю, уронил голову на руки и опять сказал;

— М-мх...»

Победа бесов сокрушительна: Стражник сам требует пляски и вина:

«Дай “Камаринскую”! Пропади все пропадом, гори все синим огнем!
Дай вина!»

Опять выступает тема изнурительного пляса — разудалая плясовая «Камаринская»:

«— “Камаринскую”! — раскапризничался Изящный черт. — Иван нам спляшет. “Камаринскую”! Ваня, давай!

— Пошел к дьяволу! — обозлился Иван. — Сам давай... с другом вон.

... — Последний раз спрашиваю: будешь плясать?

— О, проклятие!.. — застонал Иван. — Да что же это такое-то? Да за что же мне муки такие?

— “Камаринскую”! — велел Изящный черт. — ...

Черти-музыканты заиграли “Камаринскую”. И Иван пошел, опустив руки, пошел себе кругом, пошел пристукивать лапоточками. Он плясал и плакал. Плакал и плясал»... «— Перепляс! Ваня, пли!»

Совсем, как Исакий Печерский, тоже по повелению и под аккомпанемент бесов плясал до изнеможения.

Продолжается действие пляской, подобной всеобщей бесовской пляске в келье Исакия, с кощунственной песней чертей, под которую приплясывают и монахи:

«Это где же так дивно поют и пляшут? Где так умеют радоваться? Э — э!.. То в монастыре. Черти. Монахов они оттуда всех выгнали, а сами веселятся. Когда наш Иван пришел к монастырю, была глубокая ночь; над лесом, близко, висела луна. На воротах стоял теперь стражник — черт. Монахи же облепили забор и смотрели, что делается в монастыре. И там-то как раз шел развеселый бесовский ход: черти шли процессией и пели с приплясом. А песня их далеко разносилась вокруг.

Ивану стало жалко монахов. Но когда он подошел ближе, он увидел: монахи стоят и подергивают плечами в такт чертовой музыке. И ногами тихонько пристукивают. Только несколько — в основном пожилые — сидели в горестных позах на земле и покачивали головами... Но вот диковина: хоть и грустно они покачивали, а все же в такт. Да и сам Иван — постоял маленько и не заметил, как стал тоже подергиваться и притопывать ногой, словно зуд его охватил. ...

— Што же это, братцы, случилось-то с вами? — спросил Иван, подсаживаясь к монахам. — Выгнали?

— Выгнали, — вздохнул один седобородый. — Да как выгнали!

Пиночьями, вот как выгнали! Взашей попросили.

...Медведь прислушался к далекой музыке... И все понял без слов.

— Эти... — сказал он. — Все пляшут?

— Где пляшут-то? В монастыре пляшут-то!

— Ох, мать честная! — изумился Медведь. — Прошли?

— Прошли».

Как видим, основные интонационные мотивы эпизода из жития Исаакия Печерского прослеживаются в сюжете притчи Шукшина «До третьих петухов»: навязываемый помимо воли пляшущего изнуряющий пляс, неутомимая осада бесами монастыря, многочисленность бесов и «шумовая завеса» форсированных звучаний, пускаемая ими в ход.

Одно только несовпадение, но созвучие по контрасту: в киево-печерском патерике бесы устраивают какофонию, побеждая святого хаосом и силой звучания. В притче бесы догадываются, узнав от Ивана тайну, завести могучую сибирскую песню «По диким степям Забайкалья», любимую песню стражника монастырских ворот, предварительно напоив его и вскружив голову очень красивым исполнением романса «Очи черные». Ложная красота атакующих нарочито подчеркивается повторением слова «красиво»:

«Три музыканта с гитарами и девица — стояли прямо перед стражником; девица **красиво** пела “Очи черные”. Гитаристы не менее **красиво** аккомпанировали ей. И сама-то девица **очень даже красивая**, на **красивых** копытцах, в **красивых** штанах».

Красота девушки и романса не сразу подействовала на стражника:

«Однако стражник спокойно смотрел на нее — почему-то не волновался. Он даже снисходительно улыбался в усы»... «Перед стражником по-прежнему “несли вахту” девица и музыканты; девица пела теперь ироническую песенку “Разве ты мужчина?” Она пела и пританцовывала».

Главный момент сюжета скрыт от читателя: Иван, ради справки, о чем-то с чертями договаривается, тихо, мы не знаем о чем. Как он признаётся в финале, Ванюша открывает главный секрет — ключ в монастырь. Этот ключ — русская народная сибирская песня. Черти

решают попробовать, так ли это, — уж больно прост секрет, — настраиваются и запевают:

«Маэстро и с ним шестеро чертей — три мужского пола и три женского — сели неподалеку с инструментами и стали сыгрываться. Вот они сыгрались... Маэстро кивнул головой, и шестеро грянули: “По диким степям Забайкалья...”»

Это искушение родной русской народной песни, переживанием ее как смысла всей жизни («Жизнь моя, иль ты приснилась мне ... гори все синим огнем» — сдались и Стражник, и Иван) сродни тому Явлению Христа, в которое Исаакий поверил, в неразличении ангельски прекрасных юношей от бесов, объявивших ему о том, Кто грядет.



ГЛАВА 4.

О ЧЕМ ГУДЕЛ МЕЛЁТОВСКИЙ СКОМОРОХ

Фрески в Мелётово

Церковь Успения Богородицы в селе Мелётово под Псковом знаменита своей настенной росписью середины XV в. (храм построен в 1452–53 гг., фрески 1465 г.). По словам Ю. Н. Дмитриева, «уже с открытием первых фрагментов было ясно, что мелётовская стенопись имеет важное историко-художественное значение» (Дмитриев 1951, 403). А. Н. Овчинников и Л. В. Бетин полагают, что в Мелётове работала довольно многочисленная артель — не менее девяти мастеров, в числе которых были и последователи манеры Феофана Грека (Бетин 1973; Овчинников 1993). Несмотря на утраты, очевиден высокий уровень художественного исполнения фресок, а специалистов удивляет во многом загадочный, уникальный сюжетный план композиции росписей, которому посвящена значительная литература (Лихачев 1964; Розов 1968; Филатов 1968;



Псков, церковь Успения в Мелетово



Святой. Мелётово



Фреска «Оплакивание Христа»



Интерьер

Бетин 1968, 1970; Крылов, Крылова 1989, 1992, 2000; Овчинников 1992; Сарабьянов 1993; Серегина 1994, 145; Строганова 2005).

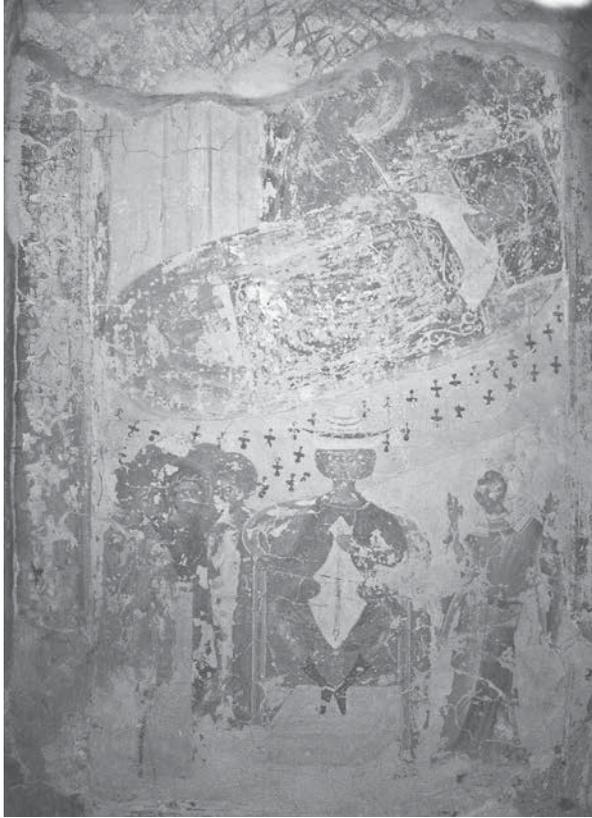
Среди росписей храма привлекает внимание многих исследователей сюжет о скоморохе, хулившем Богородицу. Трижды она увещевала его, а потом явилась ему во сне, и он был Ею наказан обездвижением ног и рук, а затем прощен и исцелен Ею, и он прославил Её.

Фреска о Скоморохе, хулившем Богородицу

На фреске изображен музыкант в широкополой шляпе восседающим на престоле в канонической позе Орфея-Давида и играющим на струнном смычковом инструменте. Инструмент держит вертикально левой рукой, смычок правой. Слева от музыканта — группа людей, среди них Богородица, с укором вззирающая на него. Справа от скомороха — женщина с поднятыми руками. По всей видимости, она пляшет. Скорее, это женщина из толпы на игрище, описываемом в русском сказании о Скоморохе.

По комментарию Ю. Дмитриева, «...художник, изображая бытовую сцену, сцену празднества, пляски, с особым интересом отнесся к музыканту. Он выделил последнего композиционно, сделал его фигуру центральной, посадил очень торжественно на седалище, напоминающее престол, т. е. представил этого музыканта сходно, например, с царем Давидом, который изображался играющим на гуслях, сидя на троне, подобном по форме седалищу мелётовской фрески. Повидимому, привычный образ библейского царя-псалмопевца послужил образцом автору композиции. Но музыкант мелётовской фрески — лицо иного рода. По сторонам его головы сохранилась надпись, состоящая из двух слов и поясняющая — кто здесь изображен» (Дмитриев 1951, 409–410). Дмитриев делает существенный вывод об уникальности этого сюжета для церковного изобразительного искусства: «Итак, на мелётовской фреске мы находим едва ли не первое и единственное до XVII в. изображение скомороха в русской живописи. Это придает ей особый интерес и значение <...>. Но можно ли сказать, что автор мелётовской фрески изобразил русского скомороха, а не повторил — как это часто бывало в искусстве средневековья — готовую композицию, созданную где-нибудь не только вне Псковской земли, но и за пределами Руси вообще? На подобный вопрос ответить было бы легче, если бы можно было сравнить мелётовскую фреску с другими, не русскими иллюстрациями того же сюжета» (Дмитриев 1951, 409–410).

В верхнем регистре музыкант лежит на одре, под покрывалом, из-под которого видны его руки и ноги. Реставраторы-копиисты зафиксировали особые штрихи на его руках и ногах, означающие



*Фреска над выходом из Успенской церкви в с. Мелово.
Изображение скомороха*

следы прикосновения Богородицы, от которого они онемели; когда же он раскаялся, то снова обрел силу.

Сюжет композиций этой группы еще до конца не объяснен в силу своей структурной и содержательной уникальности, поскольку многие элементы изобразительного ряда не всегда прочитываются в сфере аналогий сюжетов росписей других известных храмов (Бетин, 1973; Овчинников 1993; Крылов, Крылова 1996; 2000). Также остается неясность в прочтении имени персонажа фрески,

обозначенного в надписи. То, что он скomorох, следует прямо из надписи при фигуре.

Литературный источник сюжета определен Д. С. Лихачевым, который указал на сходство композиции фрески с текстом произведения византийского писателя Иоанна Мосха (ум. 619 г.) (*Ким* 2010). Он заимствован из повести о комедианте, включенной в сборник «Луг Духовный» «Чудо Пресвятой Богородицы над Гаианом комедиантом» (№ 47). В ней говорится:

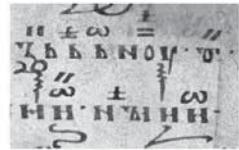
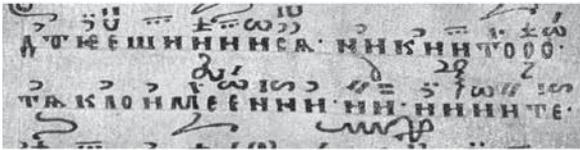
«В одном из городов ливанской Финикии был комедиант Гаиан. Он, понося Пресвятую Богородицу, представлял Ее на театре. И вот является ему во сне Богоматерь и говорит: “Какое зло Я причинила тебе? За что ты издеваешься и поносишь Меня?” Пробудившись, комедиант не только не образумился, но еще более поносил Ее. Снова явилась ему Пресвятая Богородица и, вразумляя его, произнесла те же слова. Но и это вразумление не подействовало на несчастного. В третий раз явилась ему Пресвятая Дева с тем же самым вразумлением, но комедиант оказался неисправим. Наконец, однажды во время полуденного отдыха Она явилась ему и, не сказавши ни слова, одним только перстом провела черту по его рукам и ногам. Проснувшись, он почувствовал, что у него отнялись руки и ноги и лежали без движения, как бревна... Всем показывал себя, несчастный, громко исповедуя свое нечестие, за которое восприял достойное возмездие — и то еще ради человеколюбия» («Луг духовный» 1915 /1991).

В русской редакции по рукописи XV века этот текст опубликован Д. С. Лихачевым (*Лихачев* 1964), а затем по другому источнику того же времени выявлен японским исследователем К. Миурой, а вскоре опубликован реставратором-копиистом К. Крыловым (*Крылов, Крылова* 1996, 110–121). Этот источник представлен в публикации А. Боброва и К. Миуры в сопоставлении с другими списками и надписью на фреске, по которой неверно читалось имя скomorоха, уже закрепленное исследовательской традицией (*Бобров, Миура* 2014, 488). А. Бобров указывает обнаруженный Д. С. Лихачевым текст также в составе Синайского патерика, сохранившегося в списке конца XI — начала XII в. (ГИМ, Синодальное собрание, № 551), а также в рукописи начала XVI в. ГИМ, Чудовское собрание, № 318.

Разночтения между текстами сказания о скоморохе в Синайском патерике и в списке, опубликованном Лихачевым, отмечены Бобровым, как немногочисленные. Тем не менее, они значительны, что вытекает из детального их рассмотрения. Это касается в первую очередь имени персонажа.

Имя скомороха

Общепринятым являлось прочтение этого имени как «Антъ». Однако вторая буква надписи может иметь два варианта прочтения — как «и» и как «н», в зависимости от датировки источника. Поскольку буква «и» в старой палеографии имеет начертание с горизонтальной поперечной линией, а буква «Н» со слегка наклонной вниз, то различие их может составлять проблему, особенно в случае редко употребляемых слов или имен. Так, в Благовещенском кондакаре везде и, например, на л. 4 в тексте: «Мсца того въ Ді На въздвижение», где «н» выглядит, как латинское N, а «и» как более позднее русское «н», как и в других приведенных примерах:



Буква «и» на фреске сер. XV в. была прочтена Ю. Дмитриевым (1951), Д. Лихачевым (1964, 1986), Н. Розовым (1968), Л. Бетиным (1973), как «Н», и под именем «АНТЪ» скоморох вошел в научную и популярную литературу. Имя его, указанное в надписи на фреске,



*Копия-реконструкция фрески с изображением скomorоха
из Успенской церкви в селе Мелётово (Овчинников, 1993, 74)*

в настоящее время почти полностью выцветшее, имеет в литературном тексте повести о скоморохе разные прочтения.

В русских средневековых текстах сказания «Чудо Пресвятой Богородицы над Гаианом комедиантом» *комедиант Гаиан* назван *скоморохом*, а имя его, как отмечал Д. С. Лихачев, вариантно в разных источниках.

К. Миура в 1993 г. выступил с докладом «Литературный источник Мелётовской фрески» на заседании Отдела древнерусской литературы (Протокол № 26 от 20 декабря 1993 г. — *Бобров, Миура* 2014, 489 — автору этих строк на этом заседании довелось присутствовать), на котором возникло обсуждение имени Скомороха. Источник, выявленный японским ученым, и опубликованный в совместной статье с Бобровым (с. 489), разнится в отдельных нюансах с текстом, изданным Д. С. Лихачевым (1964). Рассмотрение этих нюансов дает материал для более полного описания содержания сюжета и углубления представлений об интонационной стороне содержания повести, поскольку речь идет о музыкальных ценностных смыслах, лежащих в основе сказания, запечатленного в изображениях и композиции фрески.

Рассмотрим их в сопоставлении:

ГИМ, Чудовское собр., № 270, л. 105–105 об.	РГБ. Троицкое собр. 37. 185–185 об.
Слово о скоморосъ, емуж(е) являшес(я) с(вя)тая Б(огороди)ца	Без заголовка
Илия град естъ, Линис(и)вия Фүвиничьскыи, скоморѣхъ вѣше некто именемъ Антъ.	Илию града Ливанисий Фүничьская град естъ. В нем же скомраѣхъ вѣлаше некто именемъ Антъ,
И на всѣхъ игрищехъ с(вя)тѣю Б(огороди)цею ругаяся, гудяше.	и на всѣхъ игрищихъ св(я)тою в(огоро)дицею ругаяся, хулаше ю.
И явися емѹ с(вя)тая Б(огороди)ца, гл(аголю)щи: Что ти зло створюсь, ч(е)л(о)в(ѣ)че, товѣ, яко при толце народ(а) повлачиши мя и злѣ гл(аголе)ши?	И явиса емоу с(вя)тая в(огороди)ца, г(лаго)лющи: Что ти зло створишъ, яко при селициѣ народѣ повлачи ма, злѣ г(лаго)леши?.
Онъ же, вѣставъ, не послѣшаше, но паче хулу вещаше.	Онъ же вѣставъ. не токмо управиса, но паче хулу вѣщаше.

<p>Паки же второе явис(я) емү с(вя) тая Б(огороди)ца, үвѣщающи его и гл(аголю)щи: Не мою врежаеши, ч(е)л(о)в(ѣ)чє, тако д(ү)шю, но свою. (л. 105 об.):</p>	<p>Паки же явиса емү с(вя)тая в(огоро)дице, үвѣщавающи и г(лаго)лющи: Не мою тако врежаеши д(ү)шю, но свою.</p>
<p>Се же паки злѣ хүляша ю. И она паки трѣтьєє явиса емү, то же гл(аголю)щи и үвѣщевающи. И якоже не остася, но паче хүляше.</p>	<p>Се же паки злѣ хүляше. и она паки третницею явиса емү, тоже вѣщающи и г(лаго)лющи, и, яко же не исправися, но паче множає хүляше.</p>
<p>Въ единъ же от днии, полүд(е)ни яко, лежаше на одрѣ своемъ, и явис(я) емү, ничтоже рекши, но токмо и перстомъ своимъ начертѣ овѣ рүцѣ и нозѣ овѣ.</p>	<p>Въ единъ д(е)нь полүдне, яко же лежаше, явиса емү и ничто же рече, токмо перѣстомъ своимъ. начертє обе рүцѣ. и обе нозє.</p>
<p>И възвүднвша от сна, обрѣтша отсеченѣ имын рүц(ѣ) и овѣ нозѣ. И трупъ обрѣтеша лежа.</p>	<p>И възвүднвса обрѣтєся отсѣченѣ имѣя рүцѣ и нозѣ овѣ, и трупъ лежашє.</p>
<p>О снх же злобивны исповѣдашєя всѣмъ, еже ся естѣ створило емү, иже похүлениємъ своимъ пострада и ч(е)л(о)в(ѣ)колювия вл(а)д(ы)ч(и)ца нашея Б(огороди)ца не послуша. Б(о)гү нашему слав(а) в вѣк. Амин(ь).</p>	<p>О снхъ же злобивный исповѣдаше всѣмъ о севѣ явѣ себе твора, яже в похүлениихъ своихъ пострада. и яже ч(е)л(о)в(е)колювия дѣла.</p>

В статье Боброва и Миуры приводятся различия имени Скомороха по разным источникам:

«Гаинъ» — версия Синайского патерика;

«Гоино» — в четых минеях митрополита Макария;

«Аннь» — РГБ, собр.Троице-Сергиевой лавры, № 37, л.185–185 об.

«Аинъ» — в рукописи Библиотеки им. Коларова (№ 694 (63), XVIII в.);

«Аить» — ГИМ, Чудовское собр., № 270, л. 105–105 об.

Из сопоставления указанных источников в статье делается вывод, что «вариант Чудовского сборника “Аить”, по всей видимости, является не ошибкой, а результатом вторичного осмысления имени скомороха» (с. 489–490).

В статье Боброва и Миуры на основании одного из списков предложено чтение «АИТЪ»: (АИТЪ СКОМОРОХ) (Бобров, Миура 2014).

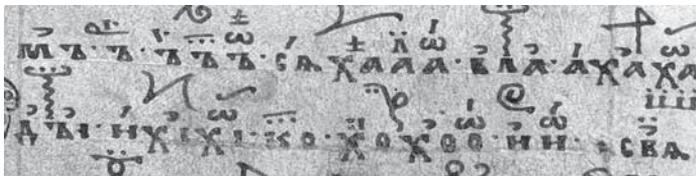
снады мрны в рагъ. Нли юграда ливаниски
 рауничьскыи градъ ест. в немъ же скомра
 хъ бѣаше нѣ испоймене мь динъ. и на вѣсти гри
 шихъ. створѣе ю роуга мса хоулаше ю. и мвнса
 емоу стамѣца. глюши чпо пизлостворихъ

и ко приселнѣ народѣ повлачнла злѣ глешн онѣ
 жевъ стаяв. не поклоу управнса мопаче хоуло вѣ
 шаше. пакы же мвнса емоу стамѣце. оувѣщава
 ющи и глюши. не мово пакы врежа еши дшю. но свою
 съже пакы злѣ е хоулаше. и шна пакы третнцн ю
 виса емѣ. то же вѣщающи глюши. и ко же не стра
 виса. но паче мже хоулаше. вѣ дннѣ амь полоу
 днѣ. и ко же ле жаше. мвнса емоу ннчпо жерече.
 поисмо перъ стамъ своимъ. на чертѣ вѣ рауцѣ. и
 шѣ нозѣ. и вѣ збоуднса шѣ рѣтеса. шѣ чѣмѣ
 и мѣ рѣуцѣ и нозѣ шѣ. и трѣуцѣ ле жаше. ш снхъ
 же злюбивыи. исповѣ даше вѣ шѣ шѣ. мѣ себѣ
 творамъ же в похочелннхъ свонхъ. пострада. и
 та же члѣколюбнн дѣла. Повѣданнлѣ хрнсто
 любнннѣ ктѣ вѣ алекса ндрнн евоуце таково. ма

Троицкий список: РГБ. Ф. 304, № 37. Л. 185–185 об.

В реконструкции фрески А. Овчинникова также читается «и» (за счет едва заметного устремления перекладинок слева направо вверх): **(ДИТЬ СКОМОРОХ)** (Овчинников 1993, 74).

При этом не ясно, однако, на какой из гласных нужно ставить ударение. Если ударение ставить на первом слоге, тогда «и» превращается в «и краткое» («й»). Но тогда сравним написание имени скомороха (и комедианта в греческой редакции имени), начинающегося то на «Г», то на «А», можно предположить здесь в произношении «г» фрикативное (Успенский 2002), т. е. придыхание «х» перед гласным, которое на письме проявляется именно в вариантности написаний «г» и «а», а в певческих кондакарных текстах было замечено музыкантами-певцами и выписывалось в большинстве случаев как особенность артикуляции гласного звука, имеющего предъикт «х»



(см., напр., Благовещенский Кондакаръ, л. 57 об. (Бражников 2015).

В связи со сказанным можно уточнить звучание имени Аить — как начинающееся с фрикативного «г» или «х», т. е. «Хаить». А если ударение на звуке «а», то вторая буква и звучит кратко, как «й». Получается «Хайт-скоморох».

Деяния Скомороха

Образ скомороха, восседающего на иконе на престоле и с гудком, — явление необычайное и загадочное. Он должен рассматриваться в разных аспектах, и особенно в контексте того, что нам уже известно о средневековой культуре скоморохов (Фаминцын 1889; Белкин 1972; Кошелев 1994; Власова 2007; Аргов 2015).

Разночтения византийской (в русском переводе XIX в.) и древнерусской редакции состоит в том, что актер, комедиант назван в рукописях скоморохом, театральные представления игрищами, а действия скомороха связаны с игрой на музыкальном инструменте и хулой (словесной или музыкальной) на Богоматерь.

Рассмотрим эти разночтения.

Профессия, род деятельности: *«комедиант Гаиан, понося Пресвятую Богородицу, представлял Ее на театре. ... Пробудившись, комедиант...»*

В русских текстах комедиант Гаиан назван скоморохом — *Слово о скоморосѣ; скоморѣхъ бѣше некто; (Чуд.) скомрахъ бѣше некто (Троиц.).*

Место, где Скоморох выступает в русских текстах, — не театр, но, согласно русской традиции, — игрище («на всех игрищах»), «толпа народа», «селение»:

Илия градъ есть, Динис(и)вня
Фүвинничьскыи, на всѣхъ игрищехъ,
при толце народ(а) (Чуд.)^ж

Илия градъ есть, Динис(и)вня
Фүвинничьскыи, на всѣхъ
игрищицхъ,
при селицѣ народѣ (Троиц.) ^ж

Действия Скомороха состоят в том, что он, согласно древнерусским источникам, «**зле хулил... вещаше**» Богородицу, т. е. во всеуслышание, принародно и многократно глумился над святыней.

на всѣхъ игрищехъ с(вя)тѹю
Б(огородиц)ею ругаяся, гудяше;

на всѣхъ игрищицхъ св(я)тою
в(огоро)дицею ругаяся, хоулаше ю.

при толце народ(а) повлациши мя
и злѣ гл(аголе)ши?
не послушаше, но паче хулу вещаше.

зло створицхъ, яко при селицѣ народѣ
повлачи ма, злѣ г(лаго)леши?
не токмо управиса, но паче хулу
вѣщаше.

Сѣ же пакы злѣ хуляша ю.
И якоже не остася, но паче хуляше.
(Чуд.);^ж

Сѣ же пакы злѣ хуляше
но паче множае хуляше.
(Троиц.)

В Троицком списке Скоморох **ругался хуляше** (какими-то словами — **злѣ гл(аголе)ши** — хулил Богородицу, возможно, кого-то поносил оскверненным именем Богородицы, причем налицо многократное повторение действия с усилением в каждом повторе:

- «св(я)тою б(огоро)дицею ругался, хоулаше ю»;
- «повлачи ма, злѣ г(лаго)леши?»;
- «паче хулу вѣщаше»;
- «пакы злѣ хуляше»;
- «паче множае хуляше»

По наблюдению Боброва, в греческом тексте говорится, что «актер», кощунствуя, святую Богородицу выставлял в театре (косі ката Θεατρον) — в Чудовском списке — «гудяше», т. е. «гудел», играя на инструменте, а в Синайском патерике этот фрагмент в русском тексте читается как: «и на всѣхъ игрищицхъ с(вято)ю Б(огороди)цею ругаяся, кужаше ю», т. е. оскверненным именем Ее поносил кого-то.

При этом выявляется три варианта действия — «хуляше», «гудяше», «кужаше».

«Ругаяся, кужаше...»

Как определяет Бобров, «кужаше» — это форма глагола «кудити» = «хулить, порицать» (с. 488). О древнем тексте, сохранившем чтение «кужаше, кужениихъ», в статье Боброва и Миуры говорится: «Обнаруженный Д. С. Лихачевым текст из “Лимониса” известен также в составе Синайского патерика, сохранившегося в списке к. XI — нач. XII в. (ГИМ, Синодальное собрание, № 551). Разночтения между текстами сказания о скоморохе в Синайском патерике и “Лимонисе” незначительны (замена имени скомороха Гаин на Анн, “кужаше” на “хуляше”, “въ кужениихъ” на “въ похуленияхъ” и др.)» (с. 490).

Однако такие разночтения списков, отстоящих на столетия, показывают эволюцию самих понятий. Слово «кужаше», от «кудити», — не просто хулить или насмехаться, слово «кудити» происходит от др.-русск. «кудь» — злой Дух. По Далю (1881, 212); «кудити» означает хулить злым духом, наводить на людей страх и жуть. Это отмечено и в Словаре И. Срезневского: «Кудити — хулить, охудать: “честьми кудят”; “кудимо страху члвеку и имя страху имущу”; “горце кудя”; “или укоряти кого или кудити иного»» (1989, т. 1, ч. 2, стб 1358). Эта устрашающая составляющая обрядового поведения сохранилась до нашего времени в русских обрядовых играх с ряженьем, содержащих «проказы нечистой силы», «“волхитства” разных колдунов и колдуниц», что отмечено Л. М. Ивлевой со ссылкой на В. Даля (*Ивлева* 1994, 53), в терминологии, отмечаемой как современными этнографами — «кудесы, кудесники, кудесить, выводить кудеса, “личины” (маски), “пугалашка”, “пужала”», так и в языке средневековых письменных памятников: «москолудство», «бесовские личины» «бесовские игры» (*Ивлева* 1994, 53). Таким образом, народное игрище оказывается «включенным в систему магической деятельности, в пространство потустороннего» (*Ивлева* 1994, 77), и в связи с этим образ скомороха невозможно рассматривать вне этой деятельности, говоря о дописьменных временах. «Скоморошество, задействованное в ритуалах космогонического цикла, являлось неотъемлемой культурной составляющей, а собственно скоморох приобретал жреческие, сакральные функции

посредством практики “перевертывания”, ряженья, осмеяния» (Аргов 2015, 10), а также смехового устрашения и глума.

«Делали (маски. — Л. Ивлева), возьмут матерью, дырки для глаз сделают, наденут на себя и людей пугают» (Ивлева 1994, 118–120). «На лицо маску из бумаги или сеточку. Страшные были маски» (Ивлева 1994, 179). Для персонажей масочного игрища весьма показательна лохматость, находящая множество параллелей в демонологических внешних деталях, по которым их называют лохматыми, косматыми, кудлатыми (от «кудь»!) (Копаневич 1896, 27; Ивлева 1994, 117). М. М. Бахтин отмечал эти черты в карнавальной средневековой Европе как «смешные страшилища, начинка карнавального ада» (Бахтин 1968, 203; Юрков 2003; Юсфин 2008, 272).

На игрищах русского средневековья образная система действий глумца продолжала контекст корневой дохристианской культуры. Она вмещала иные смыслы, нежели в византийском театре, хотя в сказании о Гайане речь, видимо, идет так же о театре площадном, народном, о котором говорил Бахтин — тех карнавальных мистериях, что на Руси именовались «игрищами», «позорами», собиравшими толпы народа, имевшими обрядово-зрелищную форму народных празднеств.

Л. М. Ивлева, описывая подобные действия, отмечает, что появление ряженных вызывает у присутствующих «комплекс неоднородных переживаний — от нескрываемого страха до “непринужденных, иногда чуть не истерических порывов хохота”» (Ивлева 1994, 84). «Маскированные пугали собравшихся, подхватывали их в пляске, наносили им удары, стегали их плетью, пачкали, высмеивали или задирали иным способом. Все это составляло специфический круг действий, способных спровоцировать ответную реакцию аудитории — **смех, страх**, мгновенный взрыв активности» (Ивлева 1994, 101). Ивлева описывает «сравнительно большой комплекс разыгрываемых сценок. Многие из них различными способами воплощают одну и ту же, по сути своей эротическую, идею» (Ивлева 1994, 100). Она отмечает особую (с элементами буффонады) стилистику; использование всевозможных бранных формул, непристойное вышучивание присутствующих (т. н. хулинка). Такие игровые моменты иногда назывались «**злыми**» (Ивлева 1994, 101) (как и в нашей

повести о скomorохе: ««*зло створиxъ*», «*злѣ г(лаго)леши*», «*злѣ хуляша ю*», «*зле хулил*»).

Очевидно, что хула Скомороха на Богоматерь производилась не в личностном плане, не адресно, а в обстановке площадных игрищ, связанных с элементами демонического устрашения и непристойной эротики, выраженными соответствующей лексикой и пластикой и, конечно, особым интонированием. Исследователи отмечают, что в систему сюжетных эпизодов народных игрищ входят тексты с упоминанием высших сил — Бога, Богородицы, святых в смеховом контексте. М. М. Бахтин раскрывает целый пласт мистериальной средневековой культуры, пародирующей ее христианские формы. «В последующие века пародийное творчество вовлекает в смеховую игру все моменты официального вероучения и культа и вообще все формы серьезного отношения к миру. До нас дошли многочисленные пародии на важнейшие молитвы: на “Отче наш”, на “Ave Maria”, на “Символ веры” (“Credo”); дошли до нас пародии на гимны (например, на “Laetabundus”), на литании. Не останавливались пародисты и перед литургией. Известны “Вечеря Киприана”, “Литургия пьяниц”, “Литургия игроков” и “Денежная литургия” — абсолютно свободная игра со всеми священными лицами, вещами, мотивами и символами Библии и Евангелия и т. д.» *Бахтин* 1968, 45, 145). В русской традиции известна «Служба кабаку» (или «Праздник кабацких ярыжек»), тексты которой опубликованы В. П. Адриановой-Перетц. (*Адрианова-Перетц* 1934, 171–247; *Лихачев, Панченко, Понырко* 1984, 224–237; *Служба кабаку* 1989). Композиционно Служба кабаку состоит из частей, пародирующих церковные песнопения и соответственно структуру службы. По сообщению А. Боброва, до наших дней дошло несколько свидетельств о бытовании Службы кабаку в XVIII в. в Москве и Нижнем Тагиле. В Сибири произведение было известно вплоть до начала XX в., о чем свидетельствует письмо М. Горького к В. Анучину от 4 октября 1912 г.: «Не поспешите на время и напишите подробнее, что это за “Служба кабаку” и “Праздник кабацких ярыжек”, которую поют Ваши сибирские семинаристы? Будущие попы и такое великое кощунство!! Показательная для Руси штука». Письма М. Горького к В. И. Анучину (*Бобров* 1996).

Ивлева отмечает плясовую стихию народных игрищ: пляска пронизывала ряженье насквозь, пляска и танец — бытовой пласт плясового репертуара, общий для всех видов гуляний, и наряду с ним образцы специфически обрядовой пластики (Ивлева 1994, 131). Здесь возможны и даже нередко импровизационные ходы, связанные с так называемыми «кривляниями» — пластикой и хореографией подчеркнуто гротескного типа: «Войдя в избу <...>, — наряженные поют и пляшут, и пляски эти своим безобразием и изобретательностью совершенно соответствуют нарядам» (См. также: Юрков 2003, 36–51). «Они, страшные (ряженые) — “Дурную пляшут”. Речь при этом идет то об “удивительных и преотчетливых фигурах ногами”, которые в процессе исполнения чередуются с дурашливыми спотыканиями и кувырканиями» (Ивлева 1994, 136).

«Ругаяся гудяше...»

Этнографами XIX века показано использование музыкальных инструментов (и даже скрипок) в народных действиях — именно в Псковском крае (Копаневич 1896, 11, 39.), где создавалась мелетовская фреска.

Толпа ряженных — это по преимуществу скачущий и пляшущий народ, довольно часто среди них присутствует музыкант, который обеспечивает танцующим инструментальное сопровождение (здесь упоминаются дудка, волынка, а для более позднего состояния традиции, главным образом, балалайка и гармонь (Ивлева 1994, 138).

Но, пожалуй, самой типичной «музыкой» ряженья является невообразимый шум. Это звон, лязг, грохот, треск, стук и скрежет многочисленных импровизированных «инструментов». В числе последних можно встретить печные заслонки, ведра, крышки, ложки, палки, сковородки, коровьи «шаркунчики» и т. п. предметы. Именно они просматриваются в иллюстрации Радзивилловской летописи к эпизоду жития Исакия Печерского, где бесы с шумовыми инструментами вторгаются в келью монаха (см. главу в данном издании).

Оглушительному и чрезвычайно нестройному миру звуков, который создают названные предметы, соответствует столь же буйный и малоорганизованный набор танцевальных движений ворвавшейся

с улицы толпы. «Кто медведем, надев шубу наизнанку, кто чертом, вымазавшись сажей, берут сковороды, ухваты, кочерги и стон стоит над деревней»; «идут со звонками, гармониями, бубнами; у кого заслонка звонкая — заслонку возьмет» (Ивлева 1994, 140–141).

В Чудовском списке и на мелётовской фреске хула скомороха выражается в особом виде «искусства» — она сопровождается игрой на музыкальном инструменте, на гудке (Розов, 95) — вещанием, гудьбой: «И на всѣхъ игрищехъ с(вя)тую Б(огородиц)ею **ругаяся, гудяше**»; «при толце народ(а) повлациши мя и злѣ гл(аголе)ши»; «но паче **хулу вещаше**»; «пакы злѣ хуляша ю»; «но паче хуляше». Скорее всего, «хула» Скомороха содержалась не только в скабрёзной лексике, но и в пластике движений, в самой брутальной интонации, исторгаемой голосом и извлекаемой из музыкального инструмента.

Все сказанное необходимо для формирования образа того музыкального «стиля», которым скоморох «хуля, воспевал» Богоматерь.

Особенности этой области народной культуры в контексте «тысячелетия развития народной культуры средневековья» раскрыл М. М. Бахтин на материале творчества Франсуа Рабле (Бахтин 1968).

Бахтин обосновал новый взгляд на обрядово-зрелищные формы празднеств так называемого карнавального типа, различные площадные смеховые действия как на очень важную первичную форму традиционной культуры, имеющей глубокие исторические корни. Он утверждал, что смеховая литература, как и культура средневековья, развивалась целое тысячелетие и даже больше, так как начала ее относятся еще к античности. «Средневековые люди были равно причастны двум жизням — официальной и карнавальной, двум аспектам мира — благоговейно-серьезному и смеховому. Эти два аспекта сосуществовали в их сознании» (Бахтин 1968, 50), «неофициальная народная культура имела в средние века и еще в эпоху Ренессанса свою особую территорию — площадь, и свое особое время — праздничные и ярмарочные дни. Эта праздничная площадь, как мы уже неоднократно говорили, — особый второй мир внутри средневекового официального мира. Здесь господствовал особый тип общения — вольное фамильярно-площадное общение. ...На площади звучала и особая речь — фамильярная речь (разрядка Бахтина), почти особый язык, невозможный в других местах и резко отличный

от языка церкви, дворца, судов, учреждений, от языка официальной литературы, от разговорного языка господствующих классов (аристократии, дворянства, высшего и среднего духовенства, верхов городской буржуазии), хотя стихия площадной речи вторгалась — при известных условиях — и сюда. В праздничные дни, особенно во время карнавалов, площадная стихия в большей или меньшей степени проникала повсюду, даже в церковь (праздник дураков, праздник осла). Праздничная площадь объединяла громадное количество больших и малых жанров и форм, проникнутых единым неофициальным мироощущением... Для фамильярно-площадной речи характерно довольно частое употребление ругательств, то есть бранных слов и целых бранных выражений, иногда довольно длинных и сложных» (*Бахтин, 76*). В повести о Скоморохе неоднократно подчеркивается, что он именно «ругался», «зле ругался», т. е., скорее всего, выражался типологически карнавальными формулами ругательств. Это также разъясняет тип поведения мелетовского Скомороха.

Характеризуя подобные явления западной народной культуры, М. Сапонов создает обобщенную картину звучаний народного праздника с участием профессиональных артистов: «Жонглерско-менестрельная деятельность была сердцевинной средневековой народной культуры и резонировала с настроениями большинства населения своего времени. Исторические сведения об этой деятельности в ее оформившемся виде проступают в источниках на протяжении нескольких столетий — от IX до конца XVII вв. Устойчивая народно-профессиональная жонглерская традиция с почти тысячелетней историей содержит в себе целый перечень многообразных качеств, вмещающихся в единое понятие европейской менестрельной культуры. Эта культура, чуждая книжной логике и книжным ценностям, невыразимая с помощью одних лишь начертаний, букв, невм и мензуральных знаков, проявлявшая себя в произнесенном слове и пропетом стихе, в столкновении и вибрации инструментальных звучаний, в артистическом обаянии жонглера, в ухающем гвалте пляшущих вилланов» (*Сапонов 2004, 18*). При этом, как пишет Сапонов далее, «...было бы ошибкой элементарно отождествлять жонглерское творчество со смеховой культурой, отказывая ему в серьезности, в глубине, в обобщении человеческого опыта. ...

Смеховство — не псевдоним и не синоним менестрельства, ибо в особых, условных формах оно проявляется и в книжной сфере, а жонглеры — носители не только смеховой культуры, но и “народной серьезности”, или, по С. С. Аверинцеву, жизненной серьезности» (Сапонов 2004, 89; Аверинцев 1993, 341–345).

Образ Скомороха, помещенный в стихию смеховой и жуткой народной культуры, подтверждается и на материале исторических документов. В русских средневековых источниках такие празднества имели стойкое название игрищ, иногда, как часть игрища — позорищ. Игрища осуждались церковной письменностью, установлениями. В средневековой Руси сложился рукописный кодекс с названием «Требник», в котором в форме статей покаянного чина существует множество описаний игрищ, из которых всплывает множество подробностей, признаваемых греховными (Требник // Брокгауз, Ефрон 1907; Розов 1976, 314–339). В литературе уже отмечалось богатство их содержания, «изумительное разнообразие» (Алмазов 1894, 234). Ряд характерных текстов опубликован А. Алмазовым. За пределами его работы осталось множество вариантов, которые столь же непосредственно отражают народные обычаи и верования.

Древнейшие списки чина исповедания датируются XIII – XIV вв. Начало рукописной традиции этого чина относится к более раннему времени. О ней свидетельствуют высказывания Феодосия Печерского, Иоанна митрополита, Кирика Новгородца. Древнейшие из дошедших до нас источников, как правило, фрагментарны и сведений о музыкальной культуре не содержат. Списки кон. XIV – нач. XV вв. уже включают «прегрешения» музыкального характера.

Тема порицания народных игрищ и гусельной игры содержится в «Повести временных лет» (под 1015 и под 1068 гг.), в поучении Луки Новгородца (середина XI в.), в Слове митрополита Иоанна (1080–1088 гг.). В ряде случаев эти упоминания по форме совпадают со статьями требников так, словно бы сошли со страниц последних. Например, в «Повести временных лет» под 1015 годом летописец, комментируя деяния Святополка Окаянного, резюмирует: «лють бо граду тому, в немъ же князь оунъ любяи вино пити съ гусльми и съ младыми свѣтнѣкы» (Памятники 1978, 154) — близко тексту

требников: «Согреших... любя игры и плясания», «согрешнх... пиры сътвори с пляскою и с гусльми».

Тексты XV – 1-й пол. XVI вв. содержат краткий перечень исповедальных вопросов и ответов, но к концу XVI в. раздел чина покаяния (при той же структуре его разделов) становится развернутым литературным памятником, насыщенным интересными подробностями быта, народных обычаев, народного языка.

В «Предисловии покаянию» из рукописи Кирилла Белозерского (первая четв. XV в.) упоминаются те, кто «приложьше нос, или уста, ли браду, ли главу чию смехом, срамоте подобно». Там же говорится о том, что «лепо убо есть попом и всяким покаяльникам укланятися песен бесовских, гусли и сопели, и плясания, и игр нечистых, наипаче же **скоморох** и **кудесник**» (*Прохоров, Розов* 1981, 372). Напомним, что наш Скоморох хулил Богородицу, «кудяше»...

Скоморошьи гудения

Мотивы инструментальной игры, игрищных песен и сквернословия постоянно повторяются в требниках: «Согреших богомерзкими словесы игранием и плясанием и скаканием в песнех бесовских и долонным плесканием и всякими играми сатанинскими. Согреших, в сладость слушая **гудения гуслей** и орган и труб и всякого скоморошества бесовскаго неистовства» (БАН, Собр. Яцимирского. III., 1.2.23.1–я пол. XVII в.); «или **игреци играл** и **пел скомороши** или в женине плате **плясал или в струны и в сопели и иными играми тешился..**» (*Алмазов* 1894, 150. XVI в.); «согреших влѣхвованием, ворожбама и потворы и чародейством, согреших всякою ересью разумом и неразумением, веруя в сон, и в стречю, в чех, в птичь грай, в ворожу, в басни бесовския, в **гудения гуслей и всяким скоморошьством** бесовскаго неистовства» (РНБ, КБ. 528/785. Л. 361 об., 362. Нач. XVII в.).

В одном из списков середины XVI в. покаяние инока содержит не только развернутое описание различных форм народных празднеств, но и редкое свидетельство процессов обучения игре на музыкальных инструментах в народной среде. Инок признается в том, что

сам играл на струнном инструменте и других учил играть на нем, плату брал за это и сам платил за учебу: «Многажды слушах песней бесовских и мирских, всяких играний скомраших в сладость, и плясании и женских всяких играний и песней, и сам то всякия игры тыя творил, и струнные и скомрашия и женския и иных многих тем же играм учил, и мзды оттого давал, и сам оттого мзды имал» (РНБ, КБ. 532/739. Л. 11 об. Сер. XVI в.).

Характерна одна из черт исповедания, нацеленного на преодоление в себе радостного восхищения жизнью: «Согреших в люблении жизни сея... или быстро глаголал, или безумно смеяся, или доброту суетную узре, или от той быс уязвено сердце его вжелснием» (РНБ, О-1.100. Л. 120. 1-я пол. XVI в.); «Согреших кличем, празднословием, смехом, красотою риз и всехожение нелепое, желанием красоты света сего»; инокам еще вменяются грехи углубления в собственные мысли о философских тайнах мира и тайнах богословия: «согреших о пытании тайны глубины недоведомых о божестве и о пречистых тайнах...» (БАН, Архангельское. 867. Л. 29 об.).

Примечательно, что и после издания «Требника» в 1623 г. в Москве читаем все то же: «не пел ли еси песней мирских бесовских, или слушал и смотрил с прилежанием игр каких... или в гусли или иныя игры какия?»; «Согреших на игрищах позоров смотрях, и скомрахов и всяческих игр бесовских прилежне смотрях, и сам та сотворях, и повелевах игры творити... и прочая бесовская начинания сотворях и смотрях» (БАН, Архангельское. Д. 472. Л. 180, 186. 4 четв. XVII в.). «...или сотворил еси пир со смехотворением и плясанием, или слушал еси скоморохов, или гуселников, или пел песни бесовския, или слушал еси иныя поющих» (БАН, Архангельское. Д. 472. Л. 196 (4/4 XVII в.). Старая форма исповедального чина «сворачивается» только в начале XVIII в.: из него исчезает дотошное внимание к теме язычества. Остается лишь краткое упоминание музицирования, при этом меняется ценностная окраска от порицания к снисхождению: «...тонцов не водишь ли, не пляшешь ли».

При сопоставлении одного и того же пункта покаяния по многим спискам обнаруживается, что игрища и «позоры» народ творит и смотрит «прилежне», «со вниманием», «с прилежанием», «с любовью», «любя», «в сладость», «в сласть». Вероятно, в них было

не только нечто разгульное, суетное и празднословное, вызывающее смех до слез. В словах «прилежне», «со вниманием» есть что-то от сосредоточенного восприятия театрального действия-зрелища, где есть зрители. Именно об этом говорят покаянные признания: позоры и игры «слушах», «смотрях», а иногда и «сам дерзнух» участвовать в них; «всех игр бесовских» — «зрел» и «смотрел», а порой и «сам играл», даже «искал», где же играют скоморохи и играл вместе с ними; «тешился» игрой на музыкальных инструментах и «мзду» давал скоморохам, и учился играть «на струнах», платя умельцам, и сам обучал этим играм других за соответствующую плату. Народные наименования скоморошин: былинка, старинка, скоклявая песня (Ивлева 1972, 110–123).

В свете приведенных данных можно представить себе, что мелётовский скоморох был выразителем и ядром этой культуры, ее амбивалентным символом, творцом ритуально-обрядовой практики, восходящей к архаической традиции ритуального веселья; с присущей ему ценностной маргинальностью. Архаический смех, присущий на раннем этапе истории всем народам мира, был связан с ритуалами, которым была свойственна амбивалентность смехового и жуткого. В дописьменной русской культуре скоморох был инициатором и участником традиционной обрядности. В такого рода обрядовой практике скоморошество рассматривается как ипостась «иногo» мира, связанного с магией, язычеством. Таким образом формируется значение музыканта-игреца (гусяря или гудочника, сопельника и дудошника), оказывающего своей игрой магическое воздействие на стихии природы и людей. Скоморошество, задействованное в ритуалах космогонического цикла, являлось неотъемлемой культурной составляющей, собственно скоморох нес жреческие, сакральные функции посредством смехового ритуального поведения — практики интонационного «ряженья», глума, смеховой организации толпы.

Свойственная скоморошеству ценностно-смысловая амбивалентность, символизировала в семантическом, моральном и эстетическом планах противоположность христианским ценностям.

По словам А. В. Аргова, «Скоморошество как феномен, органично вписанный и задействованный в ритуалах космогонического цикла, выступало как носитель архаической традиции и ритуального веселья,

ассоциировало его с элементом недозволенного, с греховной стороной жизни, которую понимали, в свою очередь, как нарушение морально-этических правил и норм, принятых в обществе, но поддающихся исправлению через покаяние» (Аргов 2015, 15).

Инструмент мелётовского игроца

Значительное место описанию инструмента на мелётовской фреске уделил Ю. Дмитриев: «Что касается смычкового инструмента, на котором играет скomorох, то он изображен с примечательными подробностями. Инструмент имеет форму ромба с двумя выемками по сторонам и с грифом; при игре его держат опущенным. У него три струны, из которых средняя несколько длиннее боковых и потому натянута на грифе выше последних. Внизу струны закреплены посредством особого крючочка, который художник не упустил нарисовать; по середине же струны опираются на колодку. Смычок имеет прямую, а не луковидную форму, преобладавшую в средние века, в частности в Западной Европе; у него та особенность, что струна при игре натягивалась пальцами руки, располагавшимися между нею и стержнем смычка. Все эти детали — различная длина струн, колодочка, верхнее и нижнее крепления струн, положение пальцев руки, растягивающих струну смычка — верны: они точно воспроизводят реальные подробности устройства средневековых смычковых инструментов и приемы игры на них. Если бы автор фрески срисовал незнакомый ему инструмент с какого-либо изображения, он никогда не передал бы перечисленные подробности с подобной точностью: упустил бы одни, ошибся в изображении других. Его точность говорит о том, что он отлично знал этот инструмент, иначе говоря, подобные смычковые инструменты были распространены, ими пользовались в среде, окружавшей художника» (Дмитриев 1951, 411–412). Н. Н. Розовым музыкальный инструмент атрибутирован как старинный русский народный инструмент гудок (Розов 1968, 85). По историческим данным, гудок был широко распространен на Руси (Фаминцын 1889; Привалов 1904; Белкин 1975; 85; Вертков 1975;

Ромодин, Ромодина 1990; 1991; *Мацевский* 1990; *Кошелев* 1994; *Ромодин* 1998; 2004; *Свободов* 2010; *Тимофеева* 2016). Однако исчезновение инструмента из практики, безуспешность поисков гудка фольклористами привела к общему утверждению о его практическом отсутствии в фольклоре XX века» (*Альбинский* 1983, 139).

Этномузыковед В. А. Альбинский, исследуя гудошную традицию, в своем очерке о действующем пермском гудошнике опирался на анализ инструмента, изображенного на мелётовской фреске. В 1983 году он писал: «Последняя встреча очевидцев с гудошником, странствующим слепым музыкантом-нищим, состоялась в 1898 году, на железнодорожном вокзале г. Златоуста; сообщивший петербургский инженер-уралец подчеркнул два очень важных элемента в гудошничестве странника: схожесть его инструмента с виолончелью уменьшенных размеров, т. е. характерную “приталенность” резонаторного ящика гудка, известную по историческим источникам с конца XV века (отсылка к мелётовской церкви по книге К. Верткова 1975, 91–92)» (*Альбинский* 1983, 138–147).

В 1973 году Альбинскому удалось встретить представителя традиции народного смычкового инструментализма Ивана Михайловича Устинова из селения Сива Пермской области. Альбинский описал «общий вид и устройство инструмента Устинова, напоминающего виолончель уменьшенных размеров, способ держания его в момент игры — между коленями (да гамба)» и, сравнив его с мелётовским, сделал вывод о том, что этот, «согласно многочисленным и разнообразным историческим источникам, древнерусский смычковый инструмент, сходный с сивинским приталенностью своего корпуса и характерной постановкой у колена или на колене (а гамба) — гудок, излюбленный музыкальный инструмент средневековых профессионалов — скоморохов и их преемников в новое время» (*Альбинский* 1983, 140–143). Исследователь определил характерную избирательность сюжетов песен в творческом обиходе народного гудошника, усвоенном от учителя-«скрипача» и обогащенном по собственной инициативе, установку на смех, бурлеск, в том числе смех над самим собой, своим горем, карнавальная, средневековая по происхождению, прежде всего в песенных текстах, <...> что позволяет сблизить сивинский феномен с традициями древнерусской культуры



Изображения гудки в русском лубке

гудошничества и тесно связанного с ними скоморошества через посредство более позднего явления — XVIII–XIX веков — творчества преемников скоморохов в новое время» (Альбинский 1983, 143; 1986, 77–88). «Инструмент свой сивинец упорно именуется “скрипкой”, как его называл и учитель-охотник, но смычок — погудалом, т. е. как гудошный» (Альбинский 1983, 144).

Новгородский мастер-реставратор музыкальных инструментов В. И. Поветкин расширяет характеристику мелётовского инструмента и уточняет детали и название его как «...популярный в Древней Руси струнный инструмент — смык-гудок» (Поветкин 1997, 179–185).

Поветкин отмечает, что среди археологических предметов прикладного искусства нет ни одного, который бы изображал гудок. Его можно встретить в русских лубочных картинках. В древнерусских источниках он упоминается чаще как смык — так как звук в нем извлекался при помощи смычка, в отличие от струнных гусель или духовых сопелей и дудок. Гусли и гудки соединялись в одном понятии «гудьбы»: «Согреших в гудбах и свирелях неподобных» (Алмазов с. 193); На этом основании мелётовский инструмент,

как определяет Поветкин, можно называть «смык» или «гудок». А, возможно, «гудило», «гудище» — большой гудок (Поветкин 1982, 298–299; 2003, 224–234).

Мнение В. И. Поветкина, как участника археологических экспедиций в Новгороде, имеет большой вес. Владимир Иванович (26.02.1943–10.10.2010)— замечательный эксперт по атрибуции деталей инструментов, участник новгородских раскопок, мастер по изготовлению народных инструментов, инициатор и автор методов воссоздания подлинных музыкальных инструментов по их фрагментам, выявленным в раскопках, например, деталь от гудка X века (Кобылка сер. X в. (Н-94 Тр. яр. 30–31, кв. 1037 — Поветкин 1995, 163–164. 1995; 1996; 2003, 2004). Изучая инструменты как мастер-изготовитель, он по собственной методике реконструировал и воссоздал звучание уникальных гусель середины XI века. Это на их обломке сохранилась резная надпись «Словиша». Поветкин реконструировал инструмент и опробовал звучание гудка XIV века. Мастер прокомментировал изображение мелётовского инструмента: «Древнейший смык-гудок изображен на фреске XV в. в ц. Успения в с. Мелетове близ Пскова. “Скоморох” на трех его струнах “лучцом скриплет”, держит его в вертикальном, что характерно для славянской традиции, положении и касается левой рукой струн около шпеньков. Корпус гудка имеет боковые выемки, но лишен голосников, что в данном случае представляется неожиданным. В сущности, он, претерпев некоторую модернизацию, подобен гудкам, раскопанным в Новгороде. В более полном виде найден гудочек первой половины XIV в.» (Поветкин 1997, 179–185). Поветкин рассматривал историю гудка на широком материале памятников материальной и духовной культуры, сделав вывод о большом значении инструмента в русской культуре: «В подлинной мифологической грандиозности предстает образ этого инструмента в былине “Вавило и скоморохи”. В ней



В. И. Поветкин играет на воссозданном им гудке 1-й половины XIV в. из раскопок в Новгороде

силой волшебства святых странствующих актеров Кузьмы и Демьяна вожжи превращаются в “шелковые струнки”, а кнут — в “погудальце” для того, чтобы “заиграл Вавило во гудочек”» (Поветкин 1985; 1986; 1988; 1989; 1990; 1992; 1993; 1994; 1996; 1997; 1998; 1999; 2002; 2003).

Мастер воссоздал по отдельным археологическим фрагментам новгородский гудок и опробовал его звучание, настрой и манеру игры. Он писал: «О способах игры на гудке известно, что наиболее распространенным был тот, при котором мелодия исполнялась на высоко настроенной струне, а две другие струны по отношению к первой составляли квинту или кварту и звучали, постоянно сопровождая мелодию. Эти две струны на гудке выполняли роль бурдона... инструмент иастраивался по воле музыканта в зависимости от исполняемой мелодии, и что в одной руке музыкант держал смычок, а другой — извлекал мелодию, изредка касался бурдонных струн. Исходя из этого, можно сделать вывод, что, помимо общераспространенного метода игры на гудке, существовал более сложный метод, присущий, вероятно, музыкантам-скоморохам, которые извлекали максимум возможных музыкальных звуков» (Поветкин 1985).

По тексту Чудовского собрания, опубликованному Бобровым и Миурой, скоморох «гудел», т. е. играл на музыкальном инструменте гудке. Именно он изображен на мелётовской фреске. Это важное совпадение текста Чудовского сборника и изображения в храме Успения села Мелётова.

Гудок на фреске изображен большим, с вертикальным расположением у ног — по аналогии с виолой да гамба (итал. *viola da gamba* — ножная виола). Вот такой большой, звучный гудок изображен в руках мелётовского скомороха.

О звуке новгородского гудка Поветкин писал со свойственным ему мягким юмором: «Реконструкция гудочка XIV в. закончена, и в настоящее время на нем можно играть, извлекая звуки, по крайней мере близкие тем, какие он имел в средние века. Нельзя сказать, чтобы он обладал гнусавым или скрипучим голосом. Извлечь такие звуки, конечно, можно, если плохо играть, но то же самое легко получится и на скрипке. Инструмент, хотя и невелик по размерам,

но в нем заложены все без исключений конструктивные особенности больших гудков, звучавших в низких октавах» (Поветкин 1985).

Как звучал этот большой Мелётовский гудок, можно только догадываться, но скорее всего звук его был низким и сиплым, соответствующим действиям Скомороха, когда он *«ругаяся, гудяше»*, *«ругался, хоулаще»*, *«злѣ гл(аголе)ши»*, *«хулу вещаше»*, губя свою душу, а Богородица его увещевала: *«Не мою врежаеши, ч(е)л(о)в(ѣ)че, тако д(у)шю, но свою»*.

В средневековой Европе в ту эпоху гудку соответствовал фидель, небольшой инструмент, предшественник виолы. В изображениях музыкальных инструментов Западной Европе той же или более ранней эпохи можно видеть аналоги мелетовского гудка:

В западноевропейской иконографической традиции общим местом Похвалы Богоматери являются окружающие ее ангелы с инструментами в руках, лица которых одуховорены, как и музыка, которую они исполняют для Нее, восхваляя ее своим пением и игрой. Среди этих инструментов можно видеть некоторые отдаленные аналоги ранних смычковых, близких инструменту мелетовского Скомороха.



Миниатюра из «*Cantigas de Santa Maria*» XIII в.



Ангел со смычковым инструментом XV в
(thecipher.com/viola_da_gamba_cipher-2.html). 2.1.2017



*Lorenzo Costa, Madonna with Child and Saints, 1497
(church San Giovanni in Monte, Bologna)*



*Madonna and Child with angel musicians, Aragonese school
of the mid-15th century (Maricel museum in Sitges)*

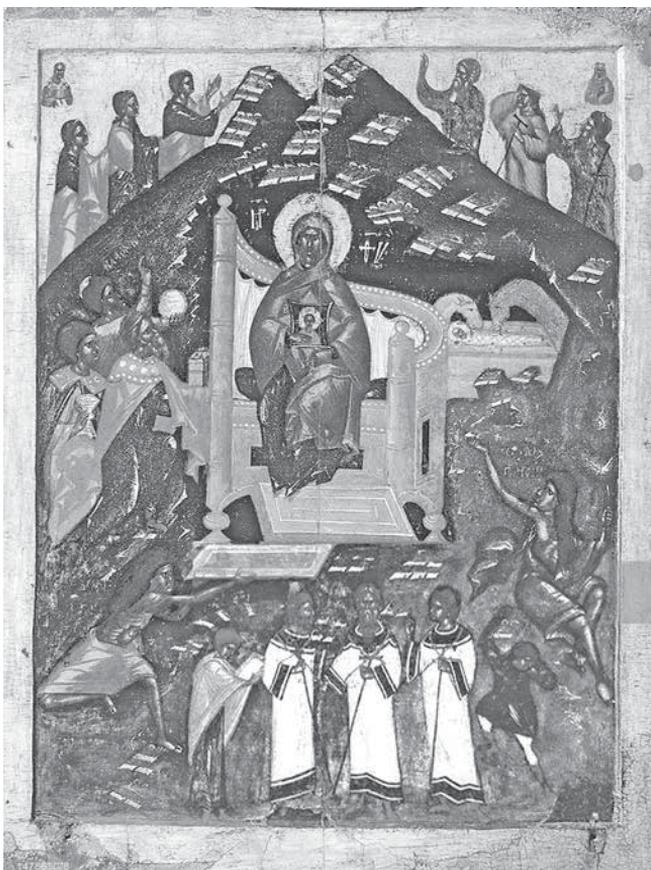
На одной из картин, современных Мелётовской фреске, середины XV века, мы видим композицию, близкую нашей, — Мадонна окружена играющими и поющими ангелами, причем расположенный справа от нее музыкант прической (а также нимбом! — превратившемся в шляпу в Мелётове?) и инструментом похож на мелётовского играца, его инструмент поменьше, зато стоящий за Богородицей ангел играет на большом, и так же похожим на мелётовский, инструменте. — Мадонна с младенцем и ангелами, играющими на инструментах, Арагонской школы, середины XV в. (музей Марисель в Сиджесе) Oriental — Christian Rault Luthier.

Композиционная и конфигурационная аналогия приведенных изображений одного времени от сюжета, расположения фигур до цветового совпадения платья скomorоха и ангела с нимбом, заставляет думать о влияниях и заимствованиях в искусстве Руси и Запада. Характерно также вертикальное сопряжение Богоматери и Скомороха на псковской фреске и расположения играющих ангелов у ног Богоматери в композиции европейского художника.

В любом случае, можно видеть элементы, из которых возник Мелетовский скomorох в Западной окраине Руси, в селении Псковско-Новгородского меридиана.

Скоморох благословенный

Изображение скомороха, хулившего Богородицу, в храме, хоть и на западной стене, где были представлены сюжеты, напоминавшие прихожанину о Страшном суде, уникально. Но не вполне. Именно во псковской иконописи находим загадочного пляшущего человечка, вошедшего в сакральное пространство иконы из мира народного смехового действия в иконе «Собор Богоматери».



Икона «Собор Богоматери» кисти анонимного мастера церкви св. Варвары во Пскове; к. XIV — нач. XV (ГТГ)

Иконография «Собор Богоматери» сформировалась в конце XIII века. Основой ее стали иконография Рождества Христова и элементы текста рождественской стихире *«Что Ты принесем, Христе»*. Самой ранней из известных является композиция фрески церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295 г.). Самая древняя русская икона на этот сюжет происходит из Пскова и была создана в к. XIV — нач. XV вв. выдающимся псковским иконописцем — мастером церкви св. Варвары (хранится в Третьяковской галерее).

Содержанием иконы «Собор Богоматери» является похвала Богоматери на праздник Рождества Христова. Богоматерь восседает на троне. Слева от трона изображены приносящие дары волхвы. Справа и слева от подножия трона помещены две женщины с распущенными волосами. Это персонификации, т. е. изображения, олицетворяющие Пустыню и Землю. Пустыня, одетая в красное, подносит Христу ясли, а Земля, облаченная в зеленое, в одной руке держит вертеп, а в другой процветшую ветвь.

Вверху написаны ангелы и дивящиеся пастухи. В верхних углах — полуфигурные изображения святых: Николая Чудотворца и св. Варвары, которые, по-видимому, имеют отношение к патрональным святым заказчика.



Икона «Собор Богоматери» мастера церкви св. Варвары во Пскове; фрагмент

Обычно в композициях «Собор Богоматери» внизу изображается торжественное рождественское богослужение: хор певцов, гимнографы Иоанн Дамаскин и Косма Маюмский, священники, монахи; могут также изображаться миряне. Эта группа олицетворяет весь человеческий род.

В нижней части псковского образа обнаруживается уникальное иконографическое решение. Здесь изображены три мужа в белых одеждах, юный чтец, похожий на ангела, а справа юноша в замысловатой позе, напоминающей движение танца. Вся эта сцена до сих пор не имеет однозначной интерпретации (Белкин 1975; 85). Икона существенно отличается как от предшествующих византийских, так и от русских икон и фресок более позднего времени. Некоторые детали именно этой псковской иконы до сих



*Икона Собор Пресвятой Богородицы
(конец XVII века)*



пор остаются для исследователей загадкой. Так, в ней мы видим все «чины», обращенные к Богоматери с Похвалой. И лишь в нижнем правом углу не обращает на Нее своего взора человек, изображенный в танцевальном движении, в типично плясовом рисунке рук и ног.

Близкий образ мы видим на иконе XVII в. В ее композиции произошла замена: симметричные образы Земли и Пустыни в виде двух женщин выражены иными фигурами. На месте фигуры Пустыни, приносящей Богородице ясли для Младенца, мы видим силуэт плясуна.

Можно думать, что эти плясуны, изображенные на иконе «собор Богоматери», олицетворяют всю полноту соборной похвалы Богоматери, несмотря на неприятие Церковью смеховой культуры народа. Мелетовский скоморох также представляет собой часть этой культуры и часть этой соборности, и эта мысль усилена взаимоотношением Богоматери и Скомороха, благословленного чудесным исцелением от Богоматери и чудесным даром творчества, ниспосланным от Богоматери.

Мелётовский скоморох, изображенный на фреске храма, хулил Богородицу «в каноне» смехового народного действия, «скача», фамильярно напевая, приплясывая и играя на своем инструменте.

В. П. Даркевич рассмотрел мелётовскую фреску о Скоморохе в контексте западной традиции искусства бродячих артистов — в сфере апологетики скоморошества в средневековом искусстве. «В народных рассказах не только кроткая дева Мария, посредница между Богом и человеком, распространяла на смиренных жонглеров свою материнскую всепрощающую любовь. Сам Христос покровительствовал им» (Даркевич 1988) (См. также: *Аргов* 2013). Даркевич приводит ряд источников, в который вписывается и притча о Мелетовском Скоморохе. «Мотив явления Богородицы блаженному скомороху как свидетельство его святости, ибо он узрел божество, известен и древнерусскому искусству. Фреска над выходом из Успенской церкви в с. Мелетово под Псковом (1465 г.) изображает скомороха Анта. Он сидит на троне в иератической позе, напоминая сладкоголосого Давида-арфиста на выходных листах греческих Псалтирей. Гудошник носит головной убор византийских руководителей церковного хора — демественников. ... Подобно Давиду, который музыкальной гармонией служил истинному богу, Ант предстает в облике божественного певца, его скоморошьи



Царь Давид. Псалтирь;
XI в. (Biblioteca
Nacional de Espana)

качества затушеваны. Как и в западных легендах, лицедей удостоен высшей благодати: в отличие от литературного прототипа, Богоматерь сама явилась к искалеченному “празднословцу”, дабы коснуться десницей его уст и вдохнуть в него дар священных мелодий (верхний регистр композиции)». «Путем сопряжения этой композиции со своеобразной редакцией “Покрова” (помещенной рядом. — В.Д.) художник как бы включил песнопения скомороха в систему богослужебных гимнов» (Даркевич 1988, 214).

На фреске мы видим композицию со Скоморохом, как развернутое и повествование о наказанном и прощенном Богородицей хулителе, одаренном Ею талантом слагания божественных песней. На Мелётовской фреске явление Богоматери грешному игроцу отражено в композиции, которая, по всей видимости, имеет двойное амбивалентное содержание и двойное время сюжета: Богоматерь является на игрище, где играет скоморох, в песнях своих кощунственно упоминая Богородицу. Она стоит в толпе зрителей рядом с игроцом, терпя поношения и упрекая его (нижний регистр), затем она является ему во сне и наказывает кощунника, и он лежит без движения, не ощущая ни ног, ни рук (верхний регистр). Затем Она прощает и исцеляет его, лежащего на одре (то же изображение) и внушает ему дар сотворения песнопений. И вот он восседает на троне и торжественно славит Богородицу (нижний регистр).

Скоморох и Роман Сладкопевец

Верхняя композиция мелетовской фрески иконографически повторяет сюжет росписи фронтисписа Троицкого Кондакаря, на котором изображен известный сюжет явления Богородицы во сне Роману, ставшему Сладкопевцем, после того, как Она внушила ему дар сотворения и возглашения священных песнопений — кондаков.



Фронтиспис Троицкого Кондакаря



Мелетовская фреска



Троицкий кондакарь начала XIII в.



Икона «Покров Богородицы»



Амвон из базилики Сан-Лоренцо-Фуори-ле-Мура



Роман Сладкопевец. Деталь иконы «Покров Богородицы»

Чудо от Богородицы, одарившей Романа Сладкопевца даром песнотворчества, находящее аналогию во фресковой мелётовской притче о Скоморохе, находит свое продолжение в атрибутивных деталях фрески: Скоморох помещен в пространство, аналогичное тому, где возглашает свою песнь Роман: округлое пространство амвона, церковной кафедры: например Амвон из базилики Сан-Лоренцо-Фуори-ле-Мура, подобный которому отражен в деталях иконы Покров Богородицы.

Как видим, Скоморох помещен на кафедру Романа Сладкопевца, потому что Явление Гудцу Богородицы преобразило его личность



Икона Покров Богородицы. Деталь

непререкаемым Ее светом, изменило основную направленность его творчества: отныне он хвалит Богородицу, воспевая и вознося ей благие, благодарные молитвы.

Шапка мелетовского Скомороха и шапка Кукузеля

Головной убор скомороха составляет существенный вопрос в атрибуции сюжета фрески. По типологии головных уборов того времени в изобразительном искусстве материал не составляет необходимого массива данных.

Скоморох, воспевающий Богоматерь, изображен в остроконечной шляпе с широкими полями. Аналогии ей найти весьма нелегко. Шапка похожа на сомбреро.

Ю. Дмитриев попытался атрибутировать одежду и шапку Скомороха. Одежду он нашел вполне русской, а шапку приписал «халдейским» персонажам рождественского действа на Москве XVII века: «... если одежда нашего скомороха не отличается покроем от обычной русской одежды, то головной убор его своеобразен. Это — белая шляпа с большой тульей и с широкими, загнутыми вверх полями. Тулья украшена тремя горизонтальными цветными полосами





Валентин Ходов. Скоморохи. 1983 г.

с орнаментом— нашитыми или раскрашенными — и несколькими поперечными наверху, а сквозь поля шляпы продеты какие-то большие белые кольца. Русские головные уборы этого времени плохо известны, и потому трудно сказать, насколько необычна самая форма шляпы мелётовского скомороха. Столь причудливо разукрашенная, она, вероятно, представляла собою особый, скомороший наряд, подобный, например, тем раскрашенным шляпам, которые надевали «халдеи», игравшие роль скоморохов в рождественские дни в Москве XVII в.» Олеарий пишет, как эти «халдеи» — «беспутные люди» — бегали по улицам города с потешными огнями, одетые «как масляничные шуты», «с деревянными раскрашенными шляпами». (Адам Олеарий 1906. См.: *Дмитриев* 1951, 411).

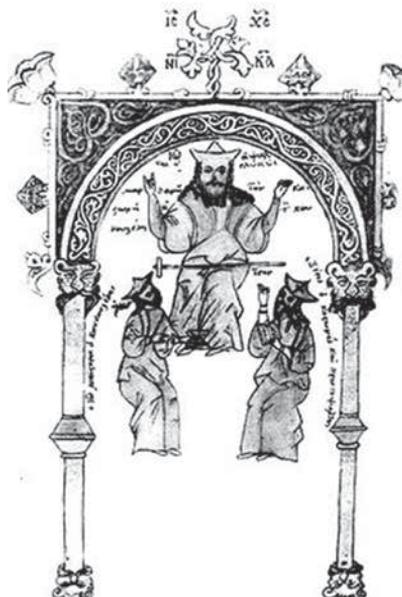
Н. Н. Розов приходит к выводу о том, что сам сюжет является в истории русской живописи беспрецедентным и был подсказан живописцам или заказчикам росписи исторической действительностью — борьбой с псковско-новгородскими ересями. Как подчеркивает Розов, «художник явно стремится с помощью таких сакральных приемов, как суровая фронтальность, абсолютная недвижимость, предоставить изображению характер безусловной святости. С этой целью он изображает Анта в головном уборе, которые носили византийские руководители хора — демественники» (*Розов*, 93–96). Сравнимая изображение музыкантов и скоморохов в древнерусских



Миниатюра оформления рукописи
из монастыря Кутлумуш (РНБ. Греч. Папка I.
№ 2, 2-я пол. XV в.) Прп. Иоанн Кукузель

рукописях, исследователь заключает: «Персонаж мелётовской фрески не похож на своих побратимов из инициалов. В нем явно преобладают иконописные черты библейского царя Давида» (Розов, 85–86). «Выбор этот явно затруднил, <...> просто озадачил художников: еще никогда и нигде до сих пор в храмах не изображали скоморохов. Этим, очевидно, и следует объяснить традиционную, иконописную трактовку избранного сюжета, трактовку, полностью игнорирующую сложившуюся к тому времени в русской книжности традицию изображения музыкантов-гуслиаров» (Розов, 95). Вслед за Н. Розовым диакон Андрей Кураев пишет: «Гудошник носит головной убор византийских руководителей церковного хора — демественников» (diak_kuraev 2012–04–03 14:13:00).

Из иконографических аналогий, очень немногих, можно остано-
виться на изображении трех крупнейших византийских мелургов,



Миниатюра из рукописи.
XV в. (Ath. Laur. Л. 165)

живших на столетие раньше создания мелётовской церкви. Это изображение Иоанна Глики в окружении его учеников Иоанна Кукузеля и Ксена Корониса в греческой певческой рукописи 2-й половины XV в.

Иоанн Гликá [Иоанн Гликис] (сер. XIII в. – ок. 1320), протопсалт, византийский мелург. Среди учеников Глики упоминаются мелурги магистр прп. Иоанн Кукузель и протопсалт Ксен Коронис. Иоанн Кукузель (1280–1360) — монах Великой Лавры на Афоне, византийский мелург и музыкальный теоретик, был прозван ангелогласным (Старикова 2011, 384–396). Творчество этих мелургов приходится на эпоху, давшую особо развитый мелизматический стиль византийского калофонического пения, прославленного яркими, выразительными песнопениями. Расцвет калофонического стиля приходится на XIII–XV вв. Этот стиль пения считается высшим достижением

византийского певческого искусства. Иоанн Глика распел антифоны на полиелее Пресв. Богородице, кондак «Взбранной Воеводе», ряд икосов *Акафиста* Пресв. Богородице, «большое» «Достойно есть» и др. Имя Иоанна Глики причислено к именам ряда великих гимно-творцев (*Герцман* 1995, 215–227; *Яннопулос, Э. П. М.* 2011. 23–27), Иоанн Кукузель прославлен в истории певческого искусства едва не более: «Вряд ли найдется в истории византийской музыки более прославленный мелург, чем Иоанн Кукузель» (*Герцман* 1999, 104).

Замечательно, что это именно мелурги, слагатели напевов прекрасных песнопений. Таким образом, уподобление очертания головного убора вдохновенного Богородицей Скомороха головному убору выдающихся мелургов делает подобным его дар дару прославленных византийских творцов песнопений.

ГЛАВА 5.

СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ

Известно, что музыкальные инструменты исключались из церемонии восточно-христианского богослужения, поскольку они считались знаком языческой культуры и как символы народной культуры осуждались церковью. Народные действия в системе византийской и древнерусской эстетики — это антими́р, не допускаемый в сферу православного богослужения (*Лихачев, Панченко, Поньрко* 1984; *Ивлева* 1994; *Петровская* 2013, 20; *Тимофеева* 2016). Но, при обращении музыкально-инструментальных терминов в контексте гимнографии, они меняют свой низкий эстетический статус, обретают высокий символический смысл и преображаются в понятия противоположного значения. Инструменты изображались на листах рукописных псалтирей и служили символами Высших понятий в богословской философской системе (*Розов* 1974; *Поветкин* 1990. С. 136–159).

В ряду песнопений, где встречаются инструментальные символы, нельзя не упомянуть славянский перевод псалма 150:

Хвалите Бога во гласе **трубнем**
 хвалите Его в **псалтири** и в **гуслех**
 хвалите Его в **тимпанах** и в лицах
 хвалите Его в **струнах** и **органех**
 хвалите Его в **кимвалех** доброгласных.
 Пс 150:3–5

Принято считать, что в этом тексте, как и в целом в текстах Псалтири, содержится источник инструментальной образности в музыкальной эстетике Средневековья (*Коляда* 1998, 1999, 2003).

Таким образом, высокие символы имеют своих двойников-антиподов в мире противоположного знака, а музыкальные термины являются словами, меняющими свой смысл в зависимости от контекста (*Серегина 1975, 31–33; 1988, 43–57*).

Конкретное выражение инструментальной темы в древнерусских певческих текстах, в частности, в книге Стихирарь минейный, еще более разветвлено связанного с конкретными приметами времени, историческими реалиями, особенностями народного художественного мышления Древней Руси.

Для изучения древнерусского инструментария привлекаются разнообразны́е источники — археологические, иконографические, памятники фольклора, древнерусской отечественной и переводной литературы. Однако музыкально-инструментальная традиция Древней Руси еще далека от исчерпывающего освещения. В частности, в стороне до сих пор остаются тексты древнерусской гимнографии, а в целом — собственно музыкальный материал древнерусских певческих книг.

Музыкально-инструментальные метафоры в певческих текстах являются эстетическими знаками глубокого смысла, далеко не всегда воспринимаемого нами с первого взгляда. Они оказываются элементами системы, которая «являет такую сквозную целостность и замкнутость... что в каждом фрагменте его содержания уже как бы дано в свернутом виде все целое» (*Аверинцев 1972, 26*). Порой за единым словом или лаконичным словосочетанием стоит целая область эстетических обобщений. При этом многие выражения обнаруживают исключительное постоянство употребления, являясь краткими эстетическими формулами, «кристаллами» музыкально-эстетической системы Средневековья.

Тексты песнопений, обращающиеся к теме певческого и музыкально-инструментального искусства в возвышенной форме, и собственно музыкальные термины в них есть своего рода «трактаты», опирающиеся на некий «метатекст культуры». Системность музыкальных терминов гимнографии особенно ясно предстает при анализе текстов одного жанра, той или иной певческой книги, в изменениях исходных стереотипных формул. Такими книгами являются Стихирарь минейный, Кондакарь, Ирмологий, основанные на корпусе текстов,

заимствованных из Византии, но в дальнейшем на протяжении столетий пополнявшихся произведениями отечественных гимнографов.

Тексты древнерусских песнопений научно изданы в основном по древнейшим спискам. Корпус собственно русских памятников гимнографии до сих пор сокрыт в рукописных фондах. Первопечатные Минеи XVII в. и более поздние издания, имевшие служебное назначение, также могут быть использованы в дополнение к рукописным материалам. Данная глава основывается на материале собственно певческих, т. е. нотированных рукописей XII–XIX вв.

Многие тексты почти без изменений переходят из века в век, отражая лишь эволюцию орфографии и фонетики, а также периоды старого истинноречия, раздельноречия и нового истинноречия. В одних и тех же песнопениях текстуальные разночтения редки, а поэтому те, что касаются инструментальной терминологии, — существенны.

Стереотипные словесные формулы используются при составлении новых песнопений, и при этом нередко возникает вариантность выражений, исключительно интересная не только сама по себе (степень изменения канонического образца), но и для понимания эстетического образа, создаваемого такой формулой в процессе исторического развития. И, наконец, на основе канонических формул и образов возникают новые, отражающие конкретное историческое содержание. Чрезвычайно важной является эта цепочка эволюции песнопения, казалось бы, вполне канонического, но при переадресовке различным праздникам постепенно уходящего от стереотипа как в тексте, так и в напеве. Некоторые такие линии в развитии песнопений с сюжетами из инструментальной темы мы покажем в данной главе.

Певческое искусство было теснейшим образом связано со словом. Воздействие словесного содержания было целью церемониального искусства — вся богословская литература пронизана идеей слова как основы византийской и русской культуры до конца XVII в. Это оказывается основополагающим и для понимания инструментальных музыкальных терминов.

В гимнографии постоянно утверждаемая ценность слова, Слова Божия сосредоточивается в слове восхваляющем, воспевающим; именно термин «пение» служил понятийным обобщением всей

гимнографической композиции. Помимо представлений музыкально-церемониальных, в термине «пение» выражались и понятия идеальные, не подразумевающие собственно музыкального звучания: понятия «пение», «песнь» в определенном контексте становятся синонимами «хвалы», «славы», обращенными к Высшей сфере христианской космологической иерархии.

Эстетические символы — не единичные метафоры, возникающие в контексте одного произведения; они — неизменные знаки, место которых определено в иерархии всей системы, известные на протяжении многих веков. Для понимания символических значений древнерусской музыкальной терминологии очень важны идеи «Слова» и «Славы».

При сопоставлении различных текстов вырисовываются и иные, подчиненные этим понятиям мотивы, смыслы и нюансы трактовки музыкально-инструментальной терминологии. В гимнографических текстах воспеваются не только образы Небесной иерархии, но и составители песнопений, творцы «богодуховенного» пения; музыкальные символы служат для обозначения высших духовных добродетелей. Труба, гусли, бубны, кимвалы, цевница, пищаль, бряцало, орган — все это метафоры разных оттенков идеальных образов. Инструментальная метафора характеризует либо «глас Божий» (орган, труба, пищаль), либо голос человеческий, воздающий хвалу ценностям христианского мира (труба, гусли, бряцало, бубны, кимвалы, цевница).

В древнейших текстах (XII–XIV вв.) круг инструментальных метафор вполне обозрим, хотя и достаточно разнообразен. Инструментальные символы закреплены за определенными персонажами гимнографии, за определенными стихирами или кондаками. Указав эти символы, мы практически исчерпываем круг инструментальных образов гимнографии XII–XIV вв. Он остается почти неизменным (за исключением некоторых разночтений) и в более поздние периоды, вплоть до списков XX в. Он же служит источником новых песнопений, создаваемых во второй половине XV, в XVI и в XVII вв. В новых произведениях русской гимнографии слагатели песнопений основываются на тех же стереотипных формулах, что и древнейшие творцы песнопений, основывающиеся на переводах с греческого.

ОРГАН

Обобщенным типом инструментов является распространенный в гимнографии образ органа. В работе, специально посвященной изучению истории органа в России, Л. Ройзман указывает на собирательное — как совокупность многих инструментов — значение этого слова в древнерусской музыкальной терминологии с XI до первой четверти XVII в. (Ройзман 1979, 9). Однако, стремясь доказать мысль о бытовании органа в Древней Руси, автор приводит и те материалы, где метафора органа не указывает на музыкальный инструмент (Ройзман 1979, 26, 32, 33). Отметим, что некоторые цитаты в книге Ройзмана могут с неменьшими основаниями относиться к разряду символических или обобщающих понятий музыкальных инструментов, как многих, так и одного. Также следует иметь в виду, что иногда этот термин вообще не означал музыкальные инструменты. Анализ подобных текстов требует осмотрительности в силу того, что символическая трактовка инструментов пронизывает древнерусскую гимнографию и не всегда опознается с первого взгляда.

Наиболее ярко это проявляется в стихире Иоанну Златоусту, сравниваемым с инструментом, через который к людям доходит слово Божие:

Бысть Златоусте богодухновен орган,
им же к нам Дух Святый глагола нарочитым гласом
(БАН, 34.7.6, л. 51 об. XII в.
и многие другие).

Значение слова «орган» — одна из проблем древнерусской музыкальной терминологии. В гимнографии много таких текстов, где орган трактуется вне сферы музыкального звучания — в значении «сосуда», «вместилища»: «орган бысть Святого Духа», «приятелище бысть Святого Духа». С таким «органом» сравниваются Николай Мирликийский, Леонтий Ростовский, Сергей Радонежский. По-видимому, тот же образ содержится в стихире Филиппу, митрополиту Московскому:

«чистый сосуд Святого Духа, богодухновенный орган...»
(РНБ, Соловецкое собрание, 690/754. 1679 г.).

В стихире Трем Святителям «Духовными арганы грома божественного» наличествует звуковой образ, апеллирующий к знаку музыкального инструмента. Контекст звучания отмечен в двух случаях — процитированной стихире Иоанну Златоусту и в русской стихире митрополиту Алексию:

«Богогласный и богодухновенный бысте аргано
име же ко намо Духа Святого привлече
всемо бо концемо Руския земля
провозгласил еси спасеная держава»

(РНБ, Кирилло-Белозерское собрание, 584/841.
1-я пол. XVII в.).

Как известно, митрополит Алексей был виднейшим церковным политическим деятелем Руси середины XIV в., воспитателем Димитрия Донского и до возмужания князя фактическим правителем Руси. Он многое сделал для укрепления Руси перед Куликовской битвой (ум. в 1378 г.). Мысль о единстве всех концов русской земли как русской державы в процитированной стихире выражается через символику провозглашения богодухновенного Слова.

ТРУБА

Едва ли не самое значительное место в образно-символической иерархии инструментов занимает *труба*. Это понятие наиболее многозначно, разнообразно, широко по тематике да и в количественном отношении преобладает. Труба имеет самый разнообразный контекст: она — «златокованная», «златогласная», «златозарная», «доброгласная», «богогласная», «божественная», «нарочита», «истинна»; труба «благочестия», «богословия»; «трубный глас», «пения трубу» и, наконец, «вострубим трубою песней». Одно из значений этого символа, как следует из контекста песнопений, — «глас Божий».

Отсюда и символика золота, широко сочетающаяся с символом трубы (Аверинцев 1973, 43–52). Труба связывается с понятием славы,

хвалы; она и метафора *пения* как хвалы, пения «громогласного», «единими усты», слышимого далеко, достигающего высоких пределов. Термин «вострубить» сопрягается и с другими инструментами — гусями и цевницей, как и с понятием «песнь». К последнему, как к кульминационной точке, стягиваются все эти многозначные и многокрасочные символы.

В древнейших стихирарях образ трубы возникает в стихирах Георгию Победоносцу на 23 апреля (все числа календарных праздников указываем по старому стилю):

«Придѣте вьси земнии коньци
доуховнии лик съвъкупимъ
пѣнии трубу глас въсприимше
и благодарные пѣсни принесем,
глаголюще: Радуйся...»

(БАН, 34.7.6, лл. 89 об., 135)

Святой Иоанн Златоуст, известный византийский проповедник и гимнограф IV в., трижды характеризуется инструментальными символами: в одной стихире он сравнивается с «богодухновенным органом» (см. выше) и в двух стихирах — с трубой:

Труба доброгласная (златогласная¹, богогласная²),
явился Златослове и Златоусте,
позлащая сердца верных златоименитыи учении
пророческы бо изыде глас преданий твоих...

(БАН, 34.7.6., л. 52. XII в.);

(РГБ, ф. 304 № 439, № 440. 1 пол. XV в.)

Подобааше цесарьскому граду
Иоанна иметь архиерея
яко некую утварь цесарскую
и златосъкованную (златокванную³) трубу

¹ РНБ, собр. Погодина, 45 (1422 г.), Кир.-Бел. 654/911 (к. XV в.).

² РНБ, Кир.-Бел. 637/894 (1-я пол. XV в.).

³ РНБ, Кир.-Бел. 653/910 (к. XV в.).

всьемъ провъзвещающа коньцем
спасеная предания и вься събирающи
къ сочтанию песнии боголепных

(БАН, 34.7.6, л. 52;

РНБ, собр. Погодина 45; Кир.-Бел., 654/911)

Образ трубы возникает также в стихире Григорию Богослову («Труба златозарная» (РНБ, Кир.-Бел. 654/911), Иоанну Богослову («Апостоломо верховенанаго богословия трубу и духовенанаго воина, вселеную богу покорившаго» (РНБ, Кир.-Бел. 653/910), Амвросию Медиоланскому («...достохвальна труба истиньная» (БАН, 34.7.6, л. 65), Петру и Павлу («трубы божественныя... весь мир яко предстатели, сии бо обтекоша широту всея земли» (РГБ, ф. 379 № 73. 4 четв. XVII в.), Трем Святителям («Тайныя днесь духовныя трубы богоносныя отцы восхвалим...» (РНБ, Q I-94, сер. XV в.).

В стихире Николаю Мирликийскому уже в древнейших стихирарях содержится песнопение «Вострубим трубою песней», получившее затем широкое распространение в новых русских праздниках.

Ко второй половине XV в. складывается большой круг собственно русских праздников, закрепленный в середине XVI в. на соборах 1547–1549 гг. Во 2-й половине XVI — 1-й половине XVII в. этот круг расширился. Древние символы музыкальных инструментов использовались в новых русских стихирах, но также и переосмысливались в связи с событиями отечественной истории. Возникали более конкретные характеристики деяний исторических лиц, рождались мотивы возвышения и прославления русского государства и его городов. Инструментальные символы, применявшиеся как стереотипные, получали новый контекст соотношений с действительностью и осуществляли реальную связь с русской историей, ее деятелями, их свершениями. Таковы стихире Зосиме Соловецкому: «пения трубою возглашающе благодарственныя гласы» (РГБ, ф. 304 № 442, 4 четв. XVI в.); РНБ, Кир.-Бел., 665/922, 1604 г.); Иоанну Белградскому: «Кими благосоставными гласы... трубу благочестия божия слова таннества возгремевшая» (РНБ, Кир.-Бел., 586/843.к. XVI в.).

В стихирах митрополиту Алексию музыкальные символы используются трижды: два раза упомянута труба и один раз — орган (см.



Андрей Рублев. Трубящий ангел. Фреска из Владимирского Успенского собора



Дмитриевский собор во Владимире. Конец XII века. Трубящий ангел Северный склон южного нефа



Софийский собор, Вологда. Трубящий ангел. Фрагмент композиции страшный суд. XVI в.

выше), что соответствует музыкальным символам образа Иоанна Златоуста:

Святителю удобрение Алексие премудре
 столпо и утвержение церковное
 богословия труба златокованная...
 (БАН, Строгановское собр., 44. 80-е гг. XVI в.)
 Всяко языко да подвижется к похвалению
 пресвятого чудотворца Алексия.
 Юноша и девы, цари и князи и священницы
 и веси земении концецы
 духовный лик составим
 пение и трубный глас восприимем,
 благодарственные песни принесем,
 глаголюще: радуйся...
 (РНБ, ф. 113 № 238 (2 пол. XVI в.)

В последнем тексте, как и в цитировавшемся ранее песнопении «Богогласный и богодухновенный бысте аргано...», очевидны исторические аллюзии, проникающие и в стереотипные формулы гимнографии.

Символика трубы в стихирах русских святым необыкновенно разнообразна. Каждый из используемых вариантов подвижен, соединим с другими, но сохраняет черты стереотипного элемента. Охватить их все весьма трудно, достаточно наметить лишь перечень выражений, приведенных в начале раздела, посвященного символике трубы. Каждый из названных «трубных» сюжетов имеет продолжение в русских песнопениях, где не только вариантно развивается, но и обрастает новыми историческими подробностями и варьированными элементами других стереотипных формул.

Рассмотрим один из наиболее разветвленных сюжетов, использующих образ трубы, и попытаемся выявить основные моменты его развития.

Стихира «Въстроубимъ въ трубу пѣснии» пятого гласа адресована Николаю Мирликийскому и содержится на 6 декабря в древнейших списках XII в. Ее мелодический тип в стихирарях

XII–XV вв. единообразен, разночтения списков несущественны, за исключением рукописи 1422 г. из собрания Погодина, 45 (РНБ). В кон. XV — нач. XVI в. возникает новая редакция, удерживающаяся до XIX в. В кон. XVI в. данный текст распевается как «четверогласник», распевается «путем», а в кон. XVI в. — трехголосным демеством.

Помимо данной службы песнопение используется во многих русских праздниках. К середине XVI в. стихира встречается в составе следующих певческих циклов: Димитрию Солунскому, Стефану Сурожскому, Александру Свирскому, Трем Святителям (Василию, Иоанну, Григорию). В конце XVI в. она включается в службы Василию Блаженному, Лазарю Сербскому, Трем русским святителям (Петру, Алексию, Ионе), а также Афонасию Афонскому (ГИМ, Синодальное певческое собр., 123 (конец XVI в.); БАН, Строгановское 44; РНБ, Кир.-Бел. 586/843). В XVII в. стихира включается в службы Герману Соловецкому, Зосиме Соловецкому, Макарию Желтоводскому. Во всех названных службах текст и напев достаточно единообразен и соответствует распространенной редакции знаменного распева. Отклонения содержатся в стихире Трем русским святителям в варианте «четверогласное» (РНБ, 01–238 (нач. XVII в.); РНБ, ф. 304449. 2-я четв. XVII в.). Напевы данных списков различны и в стихире Александру Свирскому. В последнем случае строка «вострубим трубою песней» предваряется большим начальным стихом, сочиненным для стихирь заново:

Радуйся днесь вся русская страна
 великий же Новгород да веселится торжествуя...
 Вострубим трубою песней,
 благодать бо Духа Святого всякия трубы
 благолепнейши всех созывает к пению

В списках конца XVI в. появляется новая стихира «Вострубим трубою песней», адресованная празднику Владимирской иконы. Она встречается на 23 июня (РГБ, ф. 304 № 428) в память об избавлении от нашествия Ахмата в 1480 г., знаменовавшем избавление Руси от Ордынского ига и на 26 августа (ГИМ, Единоверческое собр., 37

(1585 г.); РНБ, Кир.-Бел., 586/843) (в память об избавлении от нашествия Темир-Аксака в 1395 г.). Она принадлежит шестому гласу; ее текст и напев скомпонованы заново на основе прежней стихиры «Вострубим», составляющей первую треть масштабной новой стихиры. Стихира связывается с именем Ивана Грозного, поскольку известен список с пометой «Творение цареве» при нескольких стихирах этой службы (*Леонид* 1881, 10; *Серегина* 1994, 235–237; *Парфентьева, Парфентьев* 2014, 60–73; *Парфентьева, Парфентьев* 2015, 83–94). Нами выявлен еще ряд списков с указанием «творение царя Ивана Васильевича» и несколько списков, содержащих эти стихиры, но не имеющих такого указания. Характерно, что стихира, посвященная большому историческому событию — освобождению от врагов, по-видимому, Казанской победе, использует символику музыкального инструмента, и это не единственный случай в отечественной гимнографии.

Следует упомянуть «трубный» образ в стихире Трем святителям московским (Петру, Алексию, Ионе), составленной по образцу стихир Трем великим святителям (Василию, Григорию, Иоанну). Та же стихира перешла в праздник «Всех новых чудотворцев российских» (составленная Григорием Суздальским в середине XVII в.), где вместо греческих упоминаются русские исторические лица:

Тайные днесь духовенья трубы...
 восхвалим Владимира,
 купно славим Антония, Феодосия и Дионисия...
 с ними же Сергия, Варлаама и Кирилла...
 и вся российский светилники»

(БАН, Собрание текущих поступлений, 295,
 кон. XVII — нач. XVIII в.).

РОГ

Особую проблему составляет музыкальное значение образа *рога*. В древнейших текстах Стихираря рог фигурирует как символ победы над врагами и, кажется, не имеет музыкального значения:

«И рог верьнааго съвъзвышается князя нашего
на том же вражием рогом...»

(на Крестовоздвижение — БАН, 34.7.6, л. 14.
Стихира встречается во всяком стихираре, где
наличествует раздел на 14 сентября).

«Крестьянский рог възнеси и спаси душа наша...»

(на Успение Богородицы);

«Крестеная же рога, има же бесовская шатания низложи...»

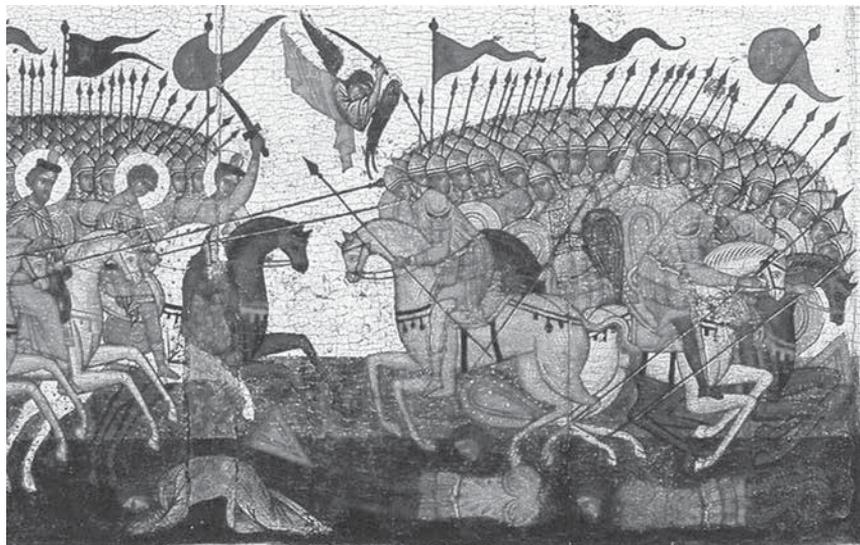
(Петру и Павлу — БАН, 34.7.6 и многие другие
стихири XII — XVIII вв.).

Рог входит в семейство сигнальных инструментов, являющихся объектом многих исследований музыкального, в том числе русского инструментария (*Мошков* 1900, 310; *Рабинович* 1946; *Вертков* 1975, 64–68).

М. Ф. Мурьянов анализирует понятие «рог» в контексте древнейших славянских памятников (*Мурьянов* 1979, 101–114). Привлекая обширный материал, исследователь почти не оставляет возможности рассматривать понятие «рог» в древнейших памятниках в сфере музыкального инструментария. Музыкальные значения рога в его статье почти не рассматриваются. Образ звучащего рога (горна) возникает в статье лишь в связи с цитатой из «Песни о Роланде». Не уделяя внимания рогу как музыкальному инструменту, Мурьянов задевает одну из главных струн этого вопроса: олифант Роланда (название музыкального инструмента из слоновьего бивня) имеет особое значение в драматургии эпического сюжета песни — трижды он должен призвать на помощь при поражении войска Роланда. Остальной материал, представленный в статье Мурьянова, действительно не может быть трактован как музыкальный. Но попытаемся, однако, осветить некоторые моменты, которые не были оговорены в упомянутой работе.

Прежде всего: рог — это древнейший музыкальный инструмент, существовал и в те времена, когда создавались анализируемые нами тексты, и гораздо раньше. В средневековой Европе он был не только воинским инструментом, но и символом власти, знаком

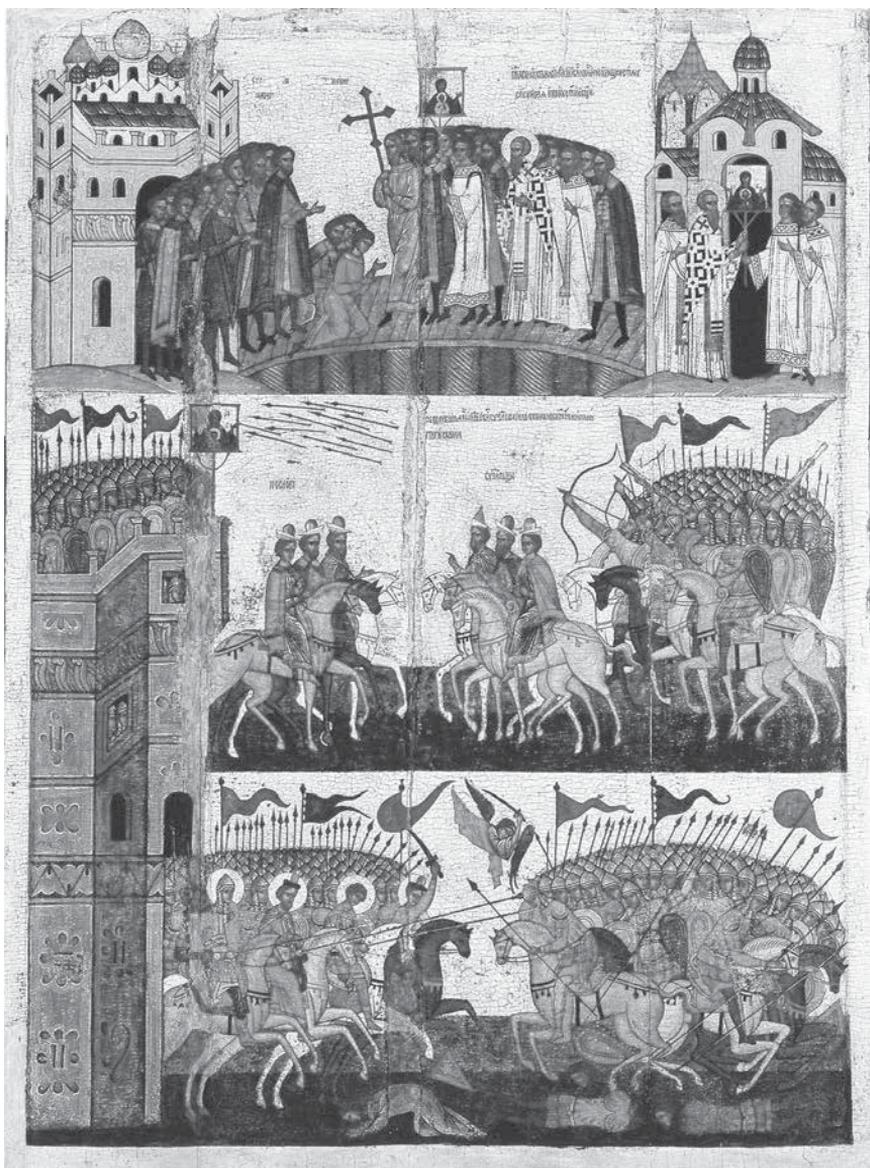
княжеского отличия. Звуку рога приписывалась чудодейственная сила. Во время военных столкновений неприятель приравнивался к злему духу, и игра на мощных духовых инструментах должна была отпугнуть и укротить его.



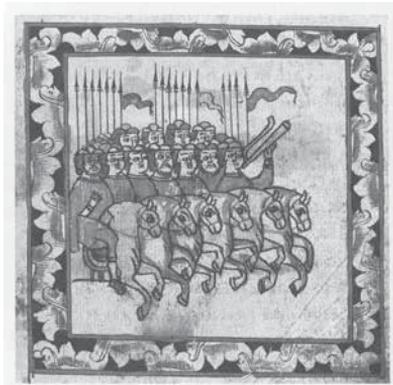
Есть свидетельства, что рог в древнерусской гимнографии мог трактоваться как музыкальный инструмент, а не только как знак воинских доспехов и воинской силы. Так, в стихире праздника Знамению иконы Богородицы в Новгороде, посвященного победе новгородцев над суздальцами в 1170 г., есть слова о смятении во вражеском войске: «Роги грешных сотрошася и луци их сокрушася...». Служба Знамению от иконы Богородицы в Новгороде принадлежит к числу весьма распространенных; древнейший минейный список — 1438 г. (Текст цитируемой стихирь см.: Трезвоны. М., 1914. Л. 57; *Панченко*, 1990, 65–67); Текст наиболее раннего списка по служебной минее 1438 г. анализирует Л. А. Дмитриев, находя много сходных фрагментов в Сказании о Новгородской иконе и в службе этому дню (*Дмитриев* 1973, 125, 95–131).

И Сказание, и служба (на 27 ноября) посвящены одному событию и повествуют о нем. Согласно древнерусской традиции, помимо литературных и певческих памятников, празднуемым событиям посвящались произведения иконописи. Чтение, пение и икона составляли сюжетное триединство. Новгородской службе соответствовал сюжет древнерусской иконы-картины «Битва новгородцев с суздальцами», древнейшие образцы которой из дошедших до наших дней ко второй половине XV в. Исследователи называют ее «исторической картиной» (*Некрасов* 1924; *Порфиридов* 1947), признают одним из шедевров живописи Древней Руси (*Лазарев* 1969. Табл. 51–53; *Алпатов* 1971). Один из вариантов иконы (фрагмент с изображением рогов) воспроизведен в кн.: *Верткое* 1975. Табл. 17).

В трех ярусах иконы «Битва новгородцев с суздальцами» излагаются события, о которых повествуется в Сказании и в стихирах. На иконе изображено войско (отмеченное надписью «суздальцы»), в силуэт которого четко вписаны два стреляющих лучника. Здесь же мы видим и луки со стрелами, и двух трубящих в роги (большие духовые инструменты), особенно в правой половине войска (сбившегося в «мяч») выделяется из толпы воинов в шлемах трубящий в рог человек — отчетливо видны лицо и рука, держащая инструмент (средний регистр). В нижнем регистре изображены поверженные воины, и ни луков, ни стрел, ни музыкальных инструментов здесь



Чудо от иконы Знамение (Битва новгородцев с суздальцами). Середина XV века.
Новгородский музей. 1460-е годы



Миниатюра из рукописи «Сказание о Мамаевом побоище». XVIII в.

нет — согласно тексту Сказания и стихире, они разрушены чудом Богородицы. Все это означает, что в тексте стихире «Роги грешных сотрошася...» под рогами могли подразумеваться музыкальные инструменты, но не символические знаки власти и не род оружия.

Соотнесение рога в тексте и в произведении древнерусской миниатюры также иногда раскрывает музыкальное значение этого термина. Например, в одном из списков «Сказания о Мамаевом побоище» (История русской литературы 1980, 239) в миниатюре изображены музыкальные инструменты конической формы, которые могут быть интерпретированы как роги (Сказания 1982. С. 103. Табл. 7, 10, 14). В заключении текста той же редакции «Сказания о Мамаевом побоище», что и процитированный выше, содержится упоминание рогов, возносящих славу победителям: «Превознесется слава над поганых землею, ревут рози великаго князя по всем землям...» (Сказания 1982, 126). Такие моменты существенны для понимания образа рога в древнерусских певческих текстах.

Понятие «рог» по природе своей амбивалентно. Рог мощного животного, повернутый обратной стороной, становился музыкальным инструментом. (Заметим, что в древности инструменты из рога быка могли быть более метра — породы особо крупных животных были истреблены в XVII в.). Происхождение рога, вобравшего природную

мощь быка (тура), исторические связи с обрядами изгнания нечистой вражеской силы, средоточие в нем представлений о всеисилии княжеской власти, его грозное звучание и устрашающее действие на врагов — все это соединилось в представлениях о «силе и крепости», в роге воплощенных. Именно поэтому невозможно игнорировать музыкальное содержание понятия «рог» в контексте памятников древнерусской гимнографии и литературы.

ОРГАН, ГУСЛЬ, БРЯЦАЛО, ЦЕВНИЦА, ПИЩАЛЬ, СТРУНА, ТИМПАН

Тема *гусель* встречается в древнейших стихирах несколько раз. На Рождество Богородицы: «Начало нашему спасению... да веселится Давид, възбращая въ гусли...»; «В нарочитый день празднствия нашего въстроубимъ доуховьными гоусльми...» (БАН, 34.7.6, л. 8). Обращает на себя внимание глагол «вострубим», казалось бы, несовместимый с представлениями о гуслях, на которых «бряцают» (см. первый текст), но не трубят. Однако гусли здесь — символ славы, их нематериальность подчеркивается словом «духовными», а в целом эта символическая структура перекликается с выражением «вострубим трубою песней». В следующем случае тема гуслей и гусельной игры выявляется в контексте «бряцания»: «Пои, Давыде, бряцанием движа, глаголи ясно» (БАН, 34.7.6, л. 95). В стихире св. Амвросию используется целая «гроздь» музыкальных символов — пищаль, гусли, орган, труба:

Преподобие отче Амбросие
пищаль глашаючи глас съпасения...
 богозвонная **гоусль** божия параклита,
 великыи **орган** божии
 достохвальна **труба** истиньная...
 (БАН, 34.7.6, л. 64 об. — 65)

В стихире Иоанну Богослову:

«Моудрость напая **пищаль**, духовная храмина...»
 (Ягич 1886, 0203).

С темой гусельной игры перекликаются некоторые другие названия инструментов, например, цевница — музыкальный инструмент типа флейты Пана (*Вертков*, 1975, 34–36; *Пильщиков* 2010, 319–336). Сопряжение его с атрибутами гусельной и трубной игры исходит, по-видимому, из символической трактовки инструментов, допускающей использование некоторых элементов стереотипных формул-метафор.

Так, в стихире Иоанну Богослову в памятниках конца XI – XII в. упоминается «цѣвница», трактуемая как движимая языком, бряцающим, словно пальцы на гусях:

Богодвижимая **цѣвница** небесных песней
тайнописец въистиноу оуста бог(лаго)лива,
пение пением поет весело,
якоже **бряцальмъ** языкъмъ движа
(*Ягич* 1886, 0204; РНБ, Кир. — Бел. 586/843).

Позднее в этом тексте цевница заменяется гусями, слова «поет весело» — словами «поет красно»:

Богодвижимая **гусль** небесных пеней тайнописец сый,
богосказанная уста, пение песненное поет красно,
устне бо движа яко **струны**, яко же **бряцало** языком движа
(РГБ, ф. 379 № 75 (кон. XVII в.).

(«Бряцало» здесь и в аналогичных текстах — обозначение гусель, псалтири Давида. Однако у К. Верткова (1975, 100–101) «бряцало» трактуется как ударный инструмент).

В минеях конца XI в. находим еще одно выражение, связанное с темой гусельной игры, — в стихире Роману Сладкопевцу: «Възвышь гоусли своя... яко Давид богодухновенный» (*Ягич* 1886, 3). Роман Сладкопевец характеризуется и как цевница, и как гусли, и как струна:

Краснопеснивая **цевница**...
сладковещанная **гоусль**,
струна благознаменитая,

духовенных словес поет ясно...
 немолчными песнями славословим
 (БАН, Строгановское собр. 44).

Пять воинов-великомучеников — Евстратий и «дружина его» — сравниваются также с цевницей и со струнами: «**Пятострунная цевница** и пятосвещный свещник...» (РНБ, Погодина 45). Образ «духовной цевницы» встречается в каноне Кириллу на 6 сентября (Ягич. 056), в стихире Григорию Богослову (РНБ, Погодина, 45), Трем Святителям (РНБ, Кир.-Бел. 586/843). В стихире Иоанну Новому в словах «Вострубим духовною цевницею» используется образ стихир на Рождество Богородицы «Вострубим духовными гуслями» (РНБ, Кир.-Бел. 586/843).

С темой гусель и гусельного бряцания оказывается сопряженным «орган» — в стихире Тимофею и Варнаве:

«славене светло показася **аргано** действием духа **бряцая**»
 (РНБ, Кир.-Бел. 586/843),

что еще раз напоминает о многозначности и собирательности термина «орган» в гимнографии.

Заканчивая обзор источников, касающихся темы инструментальной символики, представим несколько наблюдений из истории роспева стихир «В нарочитый день...» из службы Рождеству Богородицы.

«В нарочитый день праздника нашего
 вострубим духовными **гуслями**»

с вариантом инципита:

«В благознаменитый день праздника нашего
 вострубим духовною **цевницею**».

Стихира содержится в стихирах на 8 сентября, день Рождества Богородицы, начиная с древнейших.

Тексты стихир на Рождество Богородицы имеют византийское происхождение, однако на Руси в XV–XVII вв. они трактовались в свете исторической символики Куликовской битвы, произошедшей именно

В бла- го зна- ме- ни-
-ты- й
день празд- ни- ка на-
-ше- го во-
-стру- -бим ду- хов- ны-
ми гу- сле- ми...

Стихира на Рождество Богородицы «В благознаменитый день праздника нашего вострубим духовными гуслями...»

в этот день 1380 г., что следует из трактовки храмов Рождества Богородицы как памятников Куликовской битвы (*Лифшиц* 1970, 109).

На протяжении столетий напев претерпел изменения, и среди нескольких редакций знаменного распева выделяется особо пространная, наиболее ранний список которой относится к к. XVI — нач. XVII в. (РНБ. Соф., 492, л. 351). С. В. Фролов, опубликовавший информацию об этой рукописи, датирует эту рукопись первой половиной XVII в. (*Фролов* 1979, 352) В этом списке данная стихира находится, как обычно, в составе певческого цикла на Рождество Богородицы (8 сентября). В начале его при первой стихиры на поле выписано примечание: «Перевод Крестьянинов».

Та же певческая редакция стихирь «В нарочитый день...» (в некоторых списках XVII–XVIII вв. варьируются первые слова текста: «В благознаменитый день...») выявлена нами в ряде списков первой половины XVII в. Во второй половине XVII в. она становится очень распространенной и встречается во многих списках книги «Праздники» как в крюковой, так и в линейной нотации. Распев стихирь, редкий по красоте, отличается несомненным родством с русской протяжной лирической песней, задушевностью и совершенством мелодического развития. Приводим его начало (по рукописям к. XVII в. РНБ, Соф. 182. л. 68об., нач.. XVIII в. — БАН, 45.8.26, л. 7 об.)

В древнейших списках отечественного Стихираря встречается еще несколько символов музыкально-инструментальной сферы.

БУБЕН

Бубны: «Земля радуется в боубънъхъ давидскы пѣснь ти приносяще» (*Ягич* 1886, 0203) (из стихирь на Крестовоздвижение «Глас пророка твоего...»). В более поздних источниках (к. XV в.) «бубны» в этом тексте заменяются «кимвалами» (кимбал): «Земля радуется в кимбалех Давидески песнь ти приносяще» (РНБ, Кир.-Бел. 653/910, 654/911; «кимвалех»: РНБ, Кир.-Бел., 629/886)

КИМВАЛ

Символ *кимвал* встречается в стихире на Успение Анны:

«...во кимвалехо псаломски сошедошесе восхвалим...»
(РНБ, Кир.-Бел., 586/843)

в стихире Сергию Радонежскому на 14 августа:

«В кимвалех возгласим, во песнех воскликнем
праздник исходный предпразднующе
и тимпанские песни светло возопием...»

(РНБ, Соловецкое собр., 690/753, к. XVII в.).

В некоторых песнопениях используется не один инструментальный образ-символ, а несколько, и в контексте их возникает не только характеристика воспеваемого персонажа, но и образ музыкального искусства. Несколько таких стихир мы уже цитировали (Амвросию Медиоланскому). Приведем также распространенные стихиры Трех Святителям:

«Благодатные **органы гусли** духовные,
 благодарочиты **трубы** проповедания,
 иже страшно и слышанно с высоты шумящих громов...»
 (ГПБ, Кир.-Бел., 586/843).

Стихира Борису и Глебу на 2 мая:

Денесе празденлоубеных собори
 радостеныиме лицемо и чистыме сердцемо
 духовный лик составлеше
 не в **кимвалех** иудеиских
 ни во **арганехо** латыньскихо
 но во сокрушении сердец наших...
 (Абрамович 1916, 166).

Символика инструментальной образности обозначала и закрепляла высокую сферу бытования терминологии музыкального инструментализма в области высших ценностей иерархии богословия, отраженных во всех жанрах гимнографии и философской системы, в ней запечатленной. Об этом говорит и высокая образная сфера эпитетов музыкальных инструментов слышимых с высоты, издали, доносящих богодухновенный глас.



Словарь музыкальных символов

Бряцание, бряцало

бряцанием движа, глаголи ясно
действом духа бряцая»
яко же бряцало языком движа
якоже бряцалъмъ языкъмъ движа

бубны

Земля радуется в боубънъхъ

веселие

великий же Новгород да веселится торжествуя

возопить

светло возопием

глас

богогласный и богодухновенный бысте аргано
кими благосоставными гласы...
в кимвалех возгласим
кимвалех доброгласных
провозгласил еси спасеная держава
Дух Святый глагола нарочитым гласом
пищаль глашаючи глас съпасения
пророческы бо изыде глас преданий твоих
труба богогласная
труба во глазе трубнем
пение и трубный глас восприимем
пении трубу глас въсприимше
пения трубою возглашающе благодарственныя гласы
труба доброгласная
труба златогласная

гром

с высоты шумящих громов
духовными органы грома божественнаго

гусли

Благодатные органы гусли духовные,
богодвижимая гусль небесных пеней
богозвонная гоусль божия параклита,
вострубим духовными гуслеми»
възбрыщая въ гусли
възвышь гоусли своя
въстроубимъ доуховьными гоусльми.
гусли духовные,
сладковещанная гоусль

хвалите Его в псалтири и в гуслех

лик

духовный лик составлеше
лик земении концы духовный лик составим

кимвал

в кимвалех возгласим
во кимвалехо псаломски
земля радуется в кимбалех
кимвалех доброгласных
кимвалех иудейских

орган

арганехо латыньского
благодатные органы
богогласный и богодуховенный бысте аргано име же ко намo Духа Святого
привлече всемо бо концеом Руския земля провозгласил еси спасеная держава
богодуховен орган, им же к нам Дух Святыи глагола нарочитым гласом
богодуховенный орган
великий орган божи
ни во арганехо латыньского
славене светло показася аргано
хвалите Его в струнах и органех

песни

благодарные песни принесем, глаголюще: Радуйся...»
благодарственные песни принесем,
во песнех воскликнем
во песнех воскликнем
давидески песьнь ти приносяще»
давидески пѣснь ти приносяще»
немолчными песнеми славословим
всех созывает к пению
пением поет весело
пение песенное поет красно,
събираючи къ сочтанию песнии боголепных

Пищаль

Моудрость напая пищаль, духовная храмина
пищаль глашаючи глас съпасения...

поет

духовеных словес поет ясно...

похвала

восхвалим Владимира,

праздник

пророчески бо изыде глас преданий твоих...

празднелюбных собори
праздник исходный предпразнующе

рог

крестеная же рога, има же бесовская шатания низложи
крестьянский рог възнеси
превознесися слава над поганых землею ревут рози великаго князя по всем землям
рог верьнааго съвъзвышается князя нашего на том же вражием рогом
роги грешных сотрошася...

радость

радостеныме лицемо
радуйся днешь вся русская страна

сердце

во сокрушении сердец наших
чистыме сердцемо

слава

купно славим

слух

страшно и слышанно с высоты
созывает всех созывает к пению
сошедошеся восхвалим.,»

струна

струна благознаменитая,
устне бо движа яко струны
хвалите Его в струнах и органех

труба

благодать бо Духа Святого всякия трубы благолепнейши
богословия труба златокованная
вострубим трубою песней
достохвальна труба истиньная
златокованная труба достохвальна труба истиньная»
златоськованная труба
пение и трубный глас восприимем
пении трубу глас въсприимше
пения трубою возглашающе благодарственныя гласы
тайныя духовныя трубы
благонарочиты трубы проповедания,
труба богогласная
труба во гласе трубнем
труба доброгласная
достохвальна труба истиньная...
труба златогласная
труба златозарная
трубный глас восприимете

трубу благочестия божия слова таннества возгремевшая»
трубы благонароचितы трубы проповедания,
трубы божественныя...весь мир яко предстатели, обтекоша широту вся земли

тимпан

тимпанские песни
хвалите Его в тимпанах и в лицах

уста

богосказанная уста,
оуста богог(лаго)лива,
устне бо движа яко струны

хвала

сошедошеса восхвалим
хвалите Бога

цевница

богодвижимая цѣвница небесных песней
вострубим духовною цевницею».
краснопеснивая цевница...
пятоструненная цевница

язык

всяко языко да подвижется к похвалению

ГЛАВА 6.

АНГЕЛЬСКОЕ ПЕНИЕ

Ангелология Дионисия Ареопагита

Представления о пении ангелов как об источнике церковного пения имеют давние традиции и являются основополагающе ценностными в системе представлений об интонационной образной иерархии Древней Руси, во всех своих основных значениях сохранившихся в эстетике православного певческого искусства (*Владышевская* 1988; 1989; 1990; 2006; *Лозовая* 1988; 1988; *Серегина* 1992; 1994; 2005; 2008; *Болгарский* 2002; *Малэк* 2003).

Сравнение церковного пения с пением небесным — это устойчивый стереотип в эпоху Средневековья, который восходит к средневековой теологической концепции ангелогласного «богодухновенного пения».

Теологическая концепция ангелогласного пения была развита византийским писателем V–VI вв. Псевдо-Дионисием Ареопагитом в трактате «О небесной иерархии» (*Прохоров* 2002). Трактат является систематическим изложением христианской ангелологии, в которой излагаются богословские представления о сообщении Божественной воли людям через иерархию поющих ангелов, настраивающих свой слух по единому Божественному звучанию. Для средневекового читателя это сочинение предстало в обработке Максима Исповедника, имя которого соединилось с именем Дионисия как проповедника положений ангелологии, нашедшей выражение в разработке идеи Божественной мысли, передаваемой из высших сфер к низшим.

В трактате даются определения, что такое ангелы, ангельский слух, ангельская иерархия и степени ценностной богословско-философской системы, имеющие краеугольное значение для понимания

христианских представлений, этих идеалистических, но весьма существенных общефилософских понятий.

В основу ангелологии положена идея духовной основы мира, составляющей истинную Красоту, невещественную, но светоносную и умопостигаемую: «мир сей, получив бытие от Истинной Красоты, в устройстве всех своих частей отражает следы духовной красоты, которые могут возводить нас к невещественным первообразам» (ГЛАВА II, § 4). И потому «таинственные Богословы» воспевают Бога, как *солнце правды*, как *звезду утреннюю*, благодатно восходящую в уме, как немерцающий и умный свет» (ГЛАВА II, § 5).

Ангелы, по Дионисию, суть «**небесные умы**», хотя они представляются в храмах на фресках и на иконах для молящихся зримо, изобразительно, «благороднейшими изображениями небесных существ» «мужами световидными, молниеносными, красивыми по виду, одетыми в светлые ризы» (ГЛАВА II, § 3). Дионисий предупреждает, что такими они изображаются лишь для «тех, которые в понятиях своих не восходят далее видимых красот», и напоминает, что «святые Богословы по своей мудрости, возвышающей наш ум, прибегли к таковым очевидно несходным подобиям с тою святою целью, чтобы не допустить чувственную нашу природу навсегда остановиться на низких изображениях; но чтобы **самым несходством изображений возбудить и возвысить ум наш**, так чтобы и при всей привязанности некоторых к вещественному, показалось им неприличным и несообразным с истиною, что существа высшие и Божественные в самом деле подобны таким низким изображениям». Впрочем, — продолжает Дионисий, — не должно забывать и того, что нет ничего в мире, что бы не было совершенно в своем роде; ибо *вся добра зело*, говорит небесная истина» (ГЛАВА II, § 3).

Дионисий особо оговаривает тайносокровенное постижение божественной истины и сохранение ее в тайне души: «Ты же, сын мой, сообразно с святым установлением, преданным нам от наших Иерархов, благоговейно внимай священным словам, осеняемый вдохновением от вдохновенного учения, и, скрыв святыне истины во глубине души, как единообразные, тщательно храни оные от людей непосвященных; ибо, по учению Писания, не должно бросать пред свиньями чистого, светлого и драгоценного украшения» (ГЛАВА II, § 5).

Особо значимо определение Дионисием божественной красоты, убеждающее своей простотой и универсальностью: **«Божественная красота, как простая, как благая, как начало всякого совершенства, хотя и совершенно чужда всякого разнообразия, сообщает свет свой каждому по достоинству, и тех, которые делаются причастниками ее, совершенствует чрез Божественное тайнодействие, сообразно своей неизменяемости»** (ГЛАВА III, § 1).

Ангелы — те небесные силы, через которые переходят в мир божественные веления: «небесные Чины преимущественно и многообразно причастны Божеству, преимущественно и многообразно и открывают Божественные тайны. Вот причина, почему они исключительно пред всеми **удостоены наименования Ангелов: они первые получают Божественное озарение, и чрез них уже даются нам откровения»** (ГЛАВА IV, § 2).

Повеленным от Божественного Источника через ангельские чины божественных иерархий высших умов было воспринято и само учение божественного пения, более подробно представленное в «Слове о видении Исайи», известному на Руси и дошедшему до нас в составе Успенского сборника конца XII века и так же, как сочинение Дионисия, отразившему вошедшего основные представления об иерархии ангельского пения. Исайю, ставшего свидетелем пения небесных иерархий, Дионисий называет «великим Богословом»: «Богослов от видимого восходил к познанию невидимого. В том видел он многообъемлющую и пронизательную силу высочайших Умов, и святое их благоговение, каковое они имеют при дерзновенном, непостижимом испытании высочайших и глубочайших тайн; видел стройное, непрестанное и выпренное движение, каковое существенно принадлежит Богоподражательным их действиям. Кроме того, Богослов **научился Божественному и высокому песнопению от Ангела**, который представил ему сие видение, по возможности сообщая ему свои познания касательно предметов священных. Ангел открыл также ему, что участие по возможности в Божественном свете и чистоте, и для самых чистых служит некоторым очищением» (ГЛАВА XIII § 4).

Объясняя изображаемое на иконах сходство ангелов с человеком, Дионисий говорит о **разуме, устремляющем мысль человека**

к высоким сферам бытия, о владычестве человека над животным миром силою ума, о сходстве органов восприятия, органов зрения, обоняния, слуха: «Что означают чувственные изображения Ангельских Сил; что значит огонь их, **человеческий вид, глаза, ноздри, уши, уста...**» (ГЛАВА XV § 1).

«Небесные Существа представляются также и под образом человеков, потому что **человек одарен разумом и способен устремлять умственные взоры свои горе**; потому что он имеет прямой и правильный внешний вид, получил естественное право начальства и власти, и потому что, хотя он по своим чувствам уступает прочим животным, но владычествует над всем преизбыточествующею силою своего ума, обширною способностью рассуждения и, наконец, духом, по природе свободным и непобедимым» (ГЛАВА XV, § 2).

Дионисий, говоря об органах чувственного восприятия, имеющих у ангелов и у человеков — зрение, обоняние, слух, говорит об их целесообразности не только для простого восприятия окружающего мира, но для постижения Божественных смыслов бытия, для связи с Абсолютом: «Я даже думаю, что и в каждом из многих членов нашего тела можно найти сходные образы, изображающие свойство Сил небесных. Так можно сказать, что **способность зрения означает их яснейшее созерцание Божественного света** и, вместе, простое, спокойное, беспрепятственное, быстрое, чистое и бесстрастное приятие Божественного озарения. Распознавательные силы обоняния означают способность воспринимать, сколько возможно, превышающее ум благоухание, верно различать от зловония и совершенно избегать его. **Чувство слуха — способность участвовать в Божественном вдохновении и разумно принимать оное**» (ГЛАВА XV, § 4) (Прохоров *Дионисий* 2002).

В рамках теологической концепции Дионисий описывает метод интуитивного творчества, по наитию свыше, но на земную ступень это небесное сияние доходит лишь как эхо, в «неясных изображениях истины», далеко отстоящих от первоначального архетипа. Церковные песнопения отражают песнопения небесной иерархии, их значение заключается в том, что они приводят сердце человека к согласованию с божеством, к гармонии человека с небесной иерархией (Владышевская 2006, 169–183).

Музыкальный строй семи небес

Представления о пении ангелов как об интонационном источнике храмового пения известны. В этой сфере представлений молящиеся в храме лишь присоединяются к пению ангелов, стремясь своим пением воспроизвести образ этого пения. Об этом говорил Феодосий Печерский в своем поучении инокам о терпении и смирении «Починающе пѣснь или Аллилуя... подражающе о сем ангелы» («Да егда присѣщениемъ Божиимъ въсааетъ въ душахъ нашихъ свѣтъ истинный и по пѣнии “Богъ Господь” егда начнемъ псалтырное пѣние, не лѣтъны есть другъ друга прихватити стиховъ и пѣнию мятежь творити немалъ, но на стрѣйшаго сторону взирающе, и безъ того початиа не лѣпо есть починати никомуже; тако бо доброчинство бываетъ. И егда, починающе пѣснь или “аллилуа”, поклоняние между събою творим, подражающе о сѣмъ ангелы, длѣжни есмы взирати в томъ на старѣйшиу сторонѣ, да егда онъ поклонится, и мы поклонитися, послѣдующе ему, должны есмы добролѣпне. Ангелы бесплотныя видѣша пророкы поюща и поклоняющася и Богу хвалу въздающе съ прѣстояниемъ. Нам же кацѣмъ быти достойти, сподобившимся съ ангелы Богу невидимому служити и прѣстояти, от негоже мзды длѣжны чаем! Тъ бо съвѣсть сердца наша, кого дѣля пристоимъ въ святѣй церкви. Да не лѣнимся, любимици мои, о годинахъ и о службѣ своей Испытающему вся дѣла наша и помышления наша» — Поучения и молитва Феодосия Печерского // Подготовка текста, перевод и комментарии Понырков).

О пении ангелов часто упоминают древнерусские памятники — «Слово о законе и благодати» Илариона, «Сказание о Борисе и Глебе», «Поучения» прп. Феодосия Печерского, сочинения свт. Кирилла Туровского, а в гимнаграфии образ ангельского пения предстает во множестве текстов, посвященных различным церковным праздникам.

С ангельским пением — пением ангельских хоров, «ликов» — «ликованием», славлением Бога, соединяется за богослужением пение всех христиан: «Да хвалим его убо и прославляем, хвалимаго от ангелъ беспрестани...» (Молдован 1984, 78; Розов 1963). «Яко Богъ пристави ангелъ с пастухи пети Слава в вышнихъ Богу» (Молдован 1984, 85). «Починающе пѣснь или алилуя... подражающее



Вознесение Господне. Середина XI в. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове

о сем ангелы»; «Нам же сподобившемся съ ангелы Богу невидимому служити и престояти» (Феодосий Печерский) (*Еремин* 1947, 178–179). У Кирилла Туровского в «Слове по Пасце» хору ангелов вторят все «церковные чины», пастухи на свирелях, символизирующих славословие господу, и доброгласные птицы, и взлетающие на цветы трудолюбивые пчелы, и ветры «тихо повевающее, и сама земля, питающая семена. Всеобщее пение на Пасху выражает идею вселенского единения и примирения, высшую радость бытия» (*Еремин* 1957, 416–417). В Слове Кирилла Туровского на Вознесение представлена партитура всеобщего пения, и голоса поющих вступают поочередно, и как красочен язык, выражающий оттенки этого пения: «Пророчьстии слышатся гласи, яже радостно ликьствуют, глаголюще “Възнесися силою твоею, Боже! Поем и въспоем силы твоя”. Ангели все пуцають, глаголющее: “Въскликните Богу вся земля! Пойте же имени его!” Патриарси начинают песнь: “Се Бог нашъ възносится”. Преподобнии възглашают: “Възнесися на небесѣ”. Праведници велегласують: “Възнесеся, судей земли!”» (*Еремин* 1958, 342–343). Описание пения, всепроникающего в «неизмерну небесную» и «неиспытану преисподнюю глубину», погруженного в созерцание иконы праздника, композицию которой он передает в тонкости и звучание которой ощущает в реальности (*Алпатов* 1971, 72, 175; *Евсеева, Кочетков, Сергеев* 1983, 40; *Лаурина* 1983, 204). Пение ангелов божественно прекрасно, и молящиеся в храме, слыша его внутренним слухом, присоединяются к нему, стремясь подражать голосам ангелов, воздавая хвалу Богу.

Наряду с краткими упоминаниями и характеристиками ангельского пения существуют и пространные описания многозвучного пения всех небесных иерархий и земных молитвенников, восхваляющих Христа. Такую сцену видим, например, в текстах «**Видение святого Исайи**», в «**Слове на Вознесение**» свт. Кирилла Туровского. При этом проявляется существенное развитие терминологии, выражающей сферу сонорного, интонационного, музыкального значения.

В Успенском сборнике конца XII – начала XIII вв. содержится чтение на 8-е мая «Видение святого Исайи пророка» (*Каган, Рождественская* 1987, 95–98), представляющее значительный интерес как памятник музыкальной мысли. Он включает рассказ о пророке

Исаие, сподобившемся быть возведенным ангелом на небеса, где он узрел и описал звучание голосов семи ступеней небесных иерархий ангелов, поющих славу Отцу Небесному.

Этот замечательный памятник представляется важным в философии музыки XII века. Идеи и образы, в нем обозначенные, очень важны для понимания группы сюжетов древнерусской литературы о пении ангелов.

Возглавляет хор ангелов превосходящий всех в пении — прѣспѣваяй ангелы — архангел Михаил, главный в иерархии ангелов (*Яковлева* 2003, 41–47; *Ульянов* 2005). Сонмы же ангелов располагаются на семи восходящих ступенях небесной иерархии, восходящих также по уровню качества пения.

Высшим Руководителем хора ангелов является здесь Сам Божественный Источник в виде Троицы — «Отца всѣхъ и възлюбленаго Сына и Святаго Духа», пребывающего на высшей ступени небесной иерархии. Он является не только руководителем небесного хора ангелов, но и держателем, источником камертона — основного тона, на котором строится ангельское пение.

В картине, запечатленной пророком Исаией, предстает семь ступеней ангельских иерархий, расположенных на семи небесах горнего мира, возглавляемых архангелом Михаилом как старейшиной хора ангелов, пение которых пронизано божественной красотой. В этом тексте, как и в проанализированном тексте Кирилла Туровского, существенное значение имеют термины сонорной, интонационной, музыкально-эстетической ценностной сферы. Больше того, семь небес, являющиеся ступенями восхождения к наивысшей Божественной сфере, олицетворяют семь ступеней восхождения к музыкальному совершенству певческой славы и семь ступеней интонационного, ладового звукоряда. Причем, повествование имеет не только направление вверх к седьмому небу, но и обратно к первому, так же и как образ певческого интонационного звукоряда.

На первом небе (възведе мя на суцая выше твьрди, еже есть пьрвое небо) ангелы, сидящие двумя ликами по обе стороны от главного в этой иерархической степени ангела (И видѣхъ ту прѣстоль посрѣдѣ и на немъ сѣдяща *ангелъ въ велицѣ чьсти*, и одесную его

сѣдяща и ошюю ангелы, инаку же славу имеяху иже одесную), поют унисоном (и пояху единѣмъ гласѣмъ) и антифонно (А иже ошюю *въ слѣдѣ ихъ пояху, пѣснь же ихъ не бѣаше яко и десныихъ*), возсылая песнь во славу находящегося на седьмом небе Бога (*пѣснь си въсылаема* есть... велицѣй слава Божии, сущии на седмѣмъ небеси, и Сыну Его любимому).

На втором небе, отстоящем от первого на том же расстоянии, как от первого неба до земли (и паки възде мя на второе небо. Высота же небесе бѣаше, яко от първаго небесе до земля), ангелы были расположены так же, как на первом (видѣхъ же ту, яко и на първѣмъ небеси, десныя и шуяя ангелы), а песнь пели еще более прекрасную, чем ангелы первого неба (*и песнь вящши паче първыхъ*).

На третьем небе ангелы были так же разделены на два лика (и възде мя на третье небо. И тамо такоже видѣхъ малъ прѣстоль и десныя и шуяя ангелы) и пели еще лучше ангелов первых двух небес (*Пѣснь же, еже пояху*, и славословие сѣдящаго, и ангель вяще бѣаше въторого).

На четвертом небе (И паки възде мя на четвертое небо, многѣмъ больша бѣаше) ангелы, расположенные в той же композиции, соревнуются в красоте пения правого и левого лика (И ту паки видѣхъ прѣстоль, и десныя и шуяя ангелы), и песнь их еще прекраснее, чем слышал Исая на первых трех небесах (И си *паки пояху*, и *слава и пѣние* ангель больши бѣаше шуихъ, и слава сѣдящаго больши бѣаше ангель, сущихъ одесную. Слава же ихъ такоже прѣспѣвающи нижнихъ).

На пятом небе (И възидоховѣ на пятое небо) ангелов уже великое множество (и ту паки видѣхъ легеоны бесчисльны), и поют они еще более прекрасно, чем ангелы четвертого неба (И слава ихъ и пѣснь славнѣиши четвертааго небесе), причем каждый поет свою песнь, обращенную к Богу, и все вместе, несмотря на множество поющих, поют слаженно и еще более прекрасно, чем ангелы предшествующих четырех небес (Азъ же въздивихъся толику многу множеству, узрѣвъ ангелы различными добротами украшены, кождо славу свою имуща, и славляаху живущаго на высотахъ), и сам Бог дает им силу и вдохновение для пения (егоже имя не явися всякой плѣти, яко таку славу дастъ ангеломъ, на коемъждо небеси), не один лик,

но все тьмы ангелов получают певческую силу от Славимого ими (не си едины лица, нѣ си бо видиль непроходимыхъ силъ тьмы ангельскы).

На шестом небе (паки же възведе мя на въздухъ шестаго небесе) Исая услышал еще более прекрасную партитуру ангельского пения, еще более торжественного и чудного (и видѣхъ славу велию на немъ, якоя же не видѣхъ на пятѣмъ небеси. Видѣхъ бо ангелы въ славѣ мнозѣ, чины силъ притранныхъ и мимо текуща, пѣснь же ихъ свята и чюдьна бѣаше). И здесь, на шестом небе, ангел, ведущий Исаяю, поведал ему о седьмом небе, на котором пребывает Господь.

На седьмом небе пребывает Господь — Творец и Источник певческого вдохновения всех виденных им ангелов: весь этот небесный хор управляем Самим Сыном Божиим, находящимся *на седьмом небе*, и от его Силы и от задаваемого Им тона строится, звучит стройно и так благозвучно пение всех бесчисленных ангелов (от силы седмаго небесе строима суть, идеже есть именовый тѣи иночадыи Сынъ Его, и вся небеса и ангели его послушаютъ).

Сказание о Видении пророка Исаяи включает этот пространный текст, который при цитировании едва ли может быть подвержен сокращению. Он столь важен целиком и в деталях, что должен быть вычленен и представлен как памятник музыкально-эстетической мысли, чтобы занять свое место в воссоздаваемой картине музыкального мира человека Древней Руси в эволюции музыкальных терминов, музыкального звукоряда, осознания ценности музыкальной интонации и философии музыки. Приводим этот текст по Успенскому сборнику в публикации М. В. Рождественской (Видение пророка Исаяи 2004):

Видение пророка Исаяи

И възидохъ же и азъ и онъ на твърдь и видѣхъ ту брань велию: Сотону и силы его, и противяща ся Благодѣстию и едино единого завидящи:

якоже есть на земли, тако есть и на твърди.

Образи бо твърднымъ — съде суть на земли.

И рѣхъ ангелови: «Что есть рать си и завиди и опълчение?»

И отвѣща ми и рече: «Си брань есть дьяволя

и не имать почити,

дондеже придетъ, егоже хошеши видѣти,

и убиеть Духъмъ силы свояя».

Потомъ възведе мя на сущая выше твърди,

еже есть първое небо.

И видѣхъ ту прѣстоль посрѣдѣ

и на немъ сѣдяща ангелъ въ велицѣ чъсти,

и одесную его сѣдяща и ошуюю ангелы,

инаку же славу имеяху иже одесную,

и пояху единѣмъ гласъмъ.

А иже ошуюю въ слѣдъ ихъ пояху,

пѣснь же ихъ не бѣаше яко и десныхъ.

Въпросихъ же ангела, водящаго мя:

«Кому пѣснь си въсылаема есть?»

И отвѣщавъ глагола ми:

«Велицѣй слава Божии, сущии на седмѣмъ небеси,

и Сыну Его любимому,

отнюду же посланъ есмь къ тебѣ».

И пакы възведе мя на вѣторое небо.

Высота же небесе бѣаше, яко от първаго небесе до земля.

Видѣхъ же ту, яко и на първѣмъ небеси, десныя и шуяя ангелы

и пѣснь вящши паче първыхъ.

И падъ на лица своемъ поклонихъ ся имъ.

И не остави мене ангелъ наставляя мя:

«Не покланяй ся ни прѣстолю, ни ангелу от небесъ —

сего бо ради посъланъ есмь наставить тебе, —

емуже ти азъ реку тъкъмо, надъ всѣми прѣстоли

и одежда и вѣнць, егоже узриши отселѣ уже».

И въздрадовахъ ся радостию великою зѣло,

яко така есть коньчина вѣдущимъ Вышняго и Вѣчнаго,

възлюбленаго ему Сына,

и яко от ангела Святаго Духа, — си тамо исходятъ.

Паки же възведе мя на въздухъ шестаго небесе,
и видѣхъ славу велию на немъ,
якоя же не видѣхъ на пятѣмъ небеси.
Видѣхъ бо ангелы въ славѣ мнозѣ,
чины силь притранныхъ и мимо текуща,
пѣснь же ихъ свята и чюдьна бѣаше.
И рѣхъ ангелови, водящему мя:
«Что есть еже вию, Господи мой?»
И глагола ми: «Нѣсмь азъ тебѣ Господь, нѣ свѣтникъ».
И паки рече: «От шестаго небесе ни прѣстола ни шуихъ ангель,
нѣ от силы седмаго небесе строима суть,
идеже есть именованъ тѣи иночадыи Сынъ Его,
и вся небеса и ангели его послушаютъ.
Азъ же посланъ есмь възвестъ тебе сѣмо,
яко да видиши славу сию и Господа въсѣхъ небесъ,
и ангель, и силь».

В заключительном разделе Слова о видении Исаяи говорится о пророчестве Исаяи о Воскресении Христовом, в связи с чем повторно приводится свидетельство о пении ангелов при Вознесении Христа:

«И прѣстола ту уже не бѣаше, ни десныхъ ни шуихъ ангель,
нѣ вси имѣяху единъ възоръ и пѣснь ихъ равна.
И дасть ми ся да и азъ пояхъ съ ними,
и ангель, иже съ мною быховѣ, яко слава ихъ бѣаше едина.
И славляху Отца въсѣхъ и възлюбленаго Сына и Святаго Духа,
вси единѣми усты пояху,
нѣ не тацѣмъ яку имѣяху на пятѣмъ небеси,
нѣ инацѣмъ гласом, и свѣтъ много мнѣхъ велий бѣаше.
И егда бѣхъ на шестѣмъ небеси, свѣтъ,
иже на пятѣмъ небеси, тѣму сущъ.
И въздрадовахъ ся зѣло
и въспѣхъ дарующему таковая приемлющимъ милость его.
И възнесе мя на аерь седмаго небесе,
и слышахъ глас, глаголющъ ми:
“Доколѣ въ плѣти хотяй жити въсходитъ?”

И убояхъ ся зѣло и трепетьнъ быхъ.

И паки инъ глас слышахъ глаголющъ:

“Не дѣйте, да възидеть достойникъ Божий,
съде бо есть одежда”.

И въпросихъ ангела, сущаго съ мною:

“Къто есть възбраняя ми, къто есть паки повелѣвая
ми възити?”

И рече ми: “Възбранный убо иже надъ поющими
из небесъ ангель,
и повелѣвый ти съ есть Сынъ Божий, а имене ему
не можеша слышати,

доъдеже ис плѣти своя изидеши”.

И яко възидоховѣ на семое небо,

и видѣхъ ту свѣтъ дивнъ и неисповѣдимый,
и ангелы бещисльны и правдѣники».

На седьмом небес во главе хора ангелов Исаяя видит Михаила Архангела, молящегося за все человечество:

«И въпросихъ ангела: “Къто убо есть съ прѣспѣваяя ангелы
въ славе своей?” И отвѣщавъ рече ми:

“Прѣспѣваяя аньгелы: съ есть великый архангель Михаилъ,
моля въину за человечество”».

Архангел Михаил, возглавляющий сонм поющих ангелов, представляется архетипическим центром христианской мифологии. О том, что у средневековых авторов существовала единая картина небесной иерархии ангельского пения, свидетельствует и Благовещенский кондакаръ: «**Оупак[о]ни стго Михаила. Под. Та**» родис. Глас [] **Люди въброу събирающаса въ чьстнѣмъ Лист 86 об. ти домѣ първыа аггеле съблюдаи покрываи тронцею чинначальниче Михаиле въ славѣ престога аггелы старѣшиньствѣта съ ними же поминани насъ**» (Бражников 2015. Л. 86).

На седьмом небе Исаяя сподобился лицезреть Господа, славимого бесчисленными ангелами:

«И обращайся видѣхъ Господа въ славѣ велицѣ
и ужастынѣ бѣхъ зѣло.

И приступиша къ нему вси, яже видѣхъ,
правдники и поклонишася ему, поюще единѣмъ гласомъ. ...

...Тѣгда рече ми ангелъ, водая мя:

“Сему поклонися и въспой”.

И поклонихъ ся и въспѣхъ ему.

И глагола ми ангелъ: “Се есть Господь всея славы, юже видѣ”.

И еще ему глаголющу, видѣхъ иного прѣславна

подобна ему по всему,

и правдѣници приступиша и поклониша ся

и въспѣша и сему, и тѣ въспѣ съ ними

и не прѣобрази же ся по видомыхъ,

и съ ними придоша ангели и поклониша ся ему.

И рече ми ангелъ: “Поклони ся и въспой ему”.

И поклонихъ ся и въспѣхъ ему.

И пакы другаго въ славѣ велицѣ видѣхъ ишѣдѣша

и въпросихъ ангела: “Кѣто съ есть?”

И глагола ми: “Поклони ся ему, се бо есть ангельскаго Духа
глаголющаго въ тебѣ и въ всѣхъ правдѣницѣхъ”.

И по сихъ ина етера неизглаголема являшеся слава,

еяже азъ отвърстама очима духа моего не възмогъ видѣти,

ни възведе мя, ни вси ангели,

яже видѣхъ поклоняюща ся Господеви,

развѣ тѣкъмо правдѣники видѣхъ въ силѣ велицѣ

зряща къ славѣ его.

И приступи къ нимъ пѣрвѣе Господь мой и ангела духовна,

и поклониста ся и въспѣста, и дѣва тѣкъмо.

И тѣгда вси правдѣници поклонишася ся и въспѣша.

Потомъ слышахъ глас ту и пѣсни же слышахъ

по небеси възходяща на б небесъ, и вси славляху того,

егоже не можахъ азъ славы видѣти.

Вся же б небесъ пѣснь не тѣкъмо слышима,

нѣ и видима бѣаше. И глагола ми ангелъ:

“Съ есть единъ вѣчнъ въ вышнимъ вѣцѣ живый,

и въ святыхъ почивая, егоже ни имене можемъ тѣрпѣти,

иже поемъ есть святыимъ Духъмъ въ устѣхъ правдыныхъ”.

И по семь слышахъ гласъ Вѣчнаго, глаголюща:

“Господи, сыну, изиди и сълѣзи съ вѣсѣхъ небесъ
и буди въ мирѣ, и даже и до ангела, сущаго въ адѣ,
прѣобразивъ ся по образомъ ихъ,
и не познають тебе ни ангели ни князи вѣка того,
и судиши князю и ангеломъ его и миру,
обладомому имъ, зане отвѣргоша ся мене и рѣша:
“Мы есмъ и развѣ насъ никто же есть инъ».

И егда же отъ земля възнесеси ся, къ тому

не прѣобразиши ся по небеси,

нѣ въ славѣ велицѣ възидеши

и сядеши одесную мене.

И тѣгда поклоняють ся тебѣ князи, и силы, и ангели,

и все начало небесныхъ и земныхъ и прѣисподнихъ».

Сию слышахъ великую славу, заповѣдающую Господеви моему».

Эпилог пророчества Исаяи повествует о Сыне Божием, спускающемся с небес к людям, причем ангелы не отличают его от множества ангелов, и не славят его, не приветствуют певческими хвалами:

«И тѣгда възиде Господь отъ семаго небесе

и съниде на шестое небо. И ангель, наставляя мя,

рече: “Разумѣй, Исаяе, и вижь будущее прѣображение

и сънितिю его,

яко видѣша ангели, възспѣша и исхвалиша,

и не прѣобрази бо ся по видомыхъ”.

И азъ же възспѣхъ съ ними.

И яко съниде на пятое небо,

и прѣобрази ся по образу ангель тѣхъ,

и не възспѣша его ни поклониша ся,

бѣ бо его образъ яко и онѣхъ.

Съниде же на четвертое небо

и явися имъ по възору ихъ,

и не възспѣша его, бѣаше бо яко по възору ихъ.

Приде же на третее небо, и на вѣторое, и на първое,

прѣобразуя ся на когождо ихъ, тѣмъ же ни пояху,
ни покланяху ся ему,
являше бо ся подобнь имъ.

Показоваше же знаменія на коемъждо небеси
стрѣщимъ врата.

Съниде же на твърдь, идеже князь вѣка сего съдѣть,
и ту дасть знамение, и образъ бѣаше его яко и тѣхъ.
И не прославиша, ни пѣша его.

Сниде же и къ ангеломъ въздуха сего
и бѣаше акы единъ от нихъ

и не дасть знаменія имъ, ни въпросиша бо его.

И по сихъ глагола ми ангелъ: “Разумѣи, Исайе, сыне Амосовъ,
на се бо посъланъ есмь от Господа вся тебѣ указати,
ни прѣже бо кто видѣ, ни по тебѣ видѣти възможетъ,
якоже ты видиши и слышалъ еси”.

И се видѣхъ подобна, яко Сына чловеча,
и съ чловекеы поживъ въ мирѣ,

и не познаша его, и видѣхъ възходящъ на твърдь
и уже не бяше по зраку ихъ прѣобразуя ся.

После же завершения земной истории Сына Божьего Исаяя вновь удостоился видения Его, восходящим на небо и славимого ангелами:

«Видѣвъше же и вси ангели ужаснуша ся
и покланяюще ся глаголаху:

“Како утаи ся нас Господь посрѣдѣ?

И не познахомъ Цьсаря Славы?”

И от прѣваго небесе възсхожаше славньй
и не прѣобразоваше ся,

нъ вси ангели и деснии и шюии и на срѣднимъ

прѣстолѣ съдяи

и поклониша ся ему и въпѣша, глаголюще:

“Како прѣиде мимо ны, Господи,

и не увѣдѣхомъ, ни поклонихомъ ся ему?”

И тако възиде на вѣторое, и на третее, и на четвъртое,
и на пятое, и на шестое небо,

обаче на въсѣхъ небесѣхъ слава его прилагаше ся.
 И яко възиде на семое небо, възспѣша
и вси правѣдници, и вси ангели и вся силы.
 И тогда видѣхъ ѱ, яко сѣде одесную великыя славы,
 еяже не могъ видѣти, и аньгела духовнаго видѣхъ
 сѣдяща ошуюю
 и глагола ми: “Довѣльно ти, Исайе; увѣдѣ плѣтскъ сынъ,
 ни око видѣ, ни ухо слыша, ни на сердце человеку не възиде,
 елико уготова Богъ любящимъ и”»...
 «“Си видѣхъ”, — Исайя рече стоящимъ окрѣсть его.
 И слышавѣше си прѣдивная, прославиша
 и възспѣша Бога, давшаго такую благодать человекомъ.
 ...Тому же Богу нашему слава и ныня и присно
 и въ вѣкы вѣкома.
 Аминь» (Успенский сборник 1971, 170–175).

«Слово на Вознесение Христово» Кирилла Туровского

Последний эпизод пророчества Исайи о Вознесении Сына Божьего на небо более подробно раскрывается в уже упомянутом Слове на Вознесение Христове Кирилла Туровского, представляющем собой своего рода вставку в сюжет Слова о Видении Исайи, показывающую развернутую партитуру всеобщего пения, сопровождающего Вознесение Христа:

«На Елеонскую (гору) с тьмами святых
 възшѣдъ Христосъ, вся освящаетъ и вся утѣшаетъ.
 Свѣтитъ бо ся Олеонъ, яко солнце,
 святыхъ чины съ Христѣмъ на собѣ имѣя.
 И за оны *громы и мѣлния*
 пророчѣстии *слышатся гласи*,
 яже радостно *ликѣствуютъ, глаголюще:*
“Възнесия силою твоею, боже!
Поем и възпоем силы твоя!”
 Ангели вся *поуцають, глаголюще:*

«Въскликнѣте Богу вся земля!

Пойте же имени Его!»

Патриарси **начинають пѣснь:**

«Се Богъ нашъ възноситъся,

смирив обоя въ едино

и съвъкупивъ земныя с небесными!»

Преподобнии **възглашаютъ:**

«Възнесися на небеса, боже!

По всей земли слава твоя!»

Праведници **велегласуютъ:**

«Възнесися, судяй земли,

да и мы в свѣтѣ лица твоего,

Господи, поидемъ!»

Давыдъ же, акы **старейшина ликов,**

уяшняя пѣсенныя гласы, глаголетъ:

«Вси языци, въсплецѣте руками,

въскликнѣте богу гласомъ радости,

да възидеть Бог в въскликновении,

Господь в гласъ трубнѣ!»

(Еремин 1958, 341–342).

В этом описании Кирилла Туровского мы слышим антифонное пение небесных сил: ангелам и пророкам вторят патриархи всего христианского мира, преподобным — праведники, возглавляет хор царь Давид. Голоса поющих слышатся сквозь громы и молнии. Здесь применяются различные термины, характеризующие образы звучания: поющие радостно ликовствуют (пророчества слышатся гласи, яже радостно ликъствуют, глаголюще), пуцают (открывают, зачинают) пение (Ангели вся поуцають, глаголюще), патриархи начинают песнь (Патриарси начинают пѣснь), преподобные возглашают, праведники велегласуют, Давид управляет хором, как старейшина ликов, уточняя и соединяя, делая стройным и согласным звучание всех голосов (Давыдъ же, акы старейшина ликов, уяшняя пѣсенныя гласы, глаголетъ). Пять групп голосов всех святых чинов во главе с царем Давидом на все голоса поют строки из псалмов, славя и восхваляя Вознесение Христово. Кирилл Туровский создает симфоническое полотно этой многохорной композиции, в партитуру

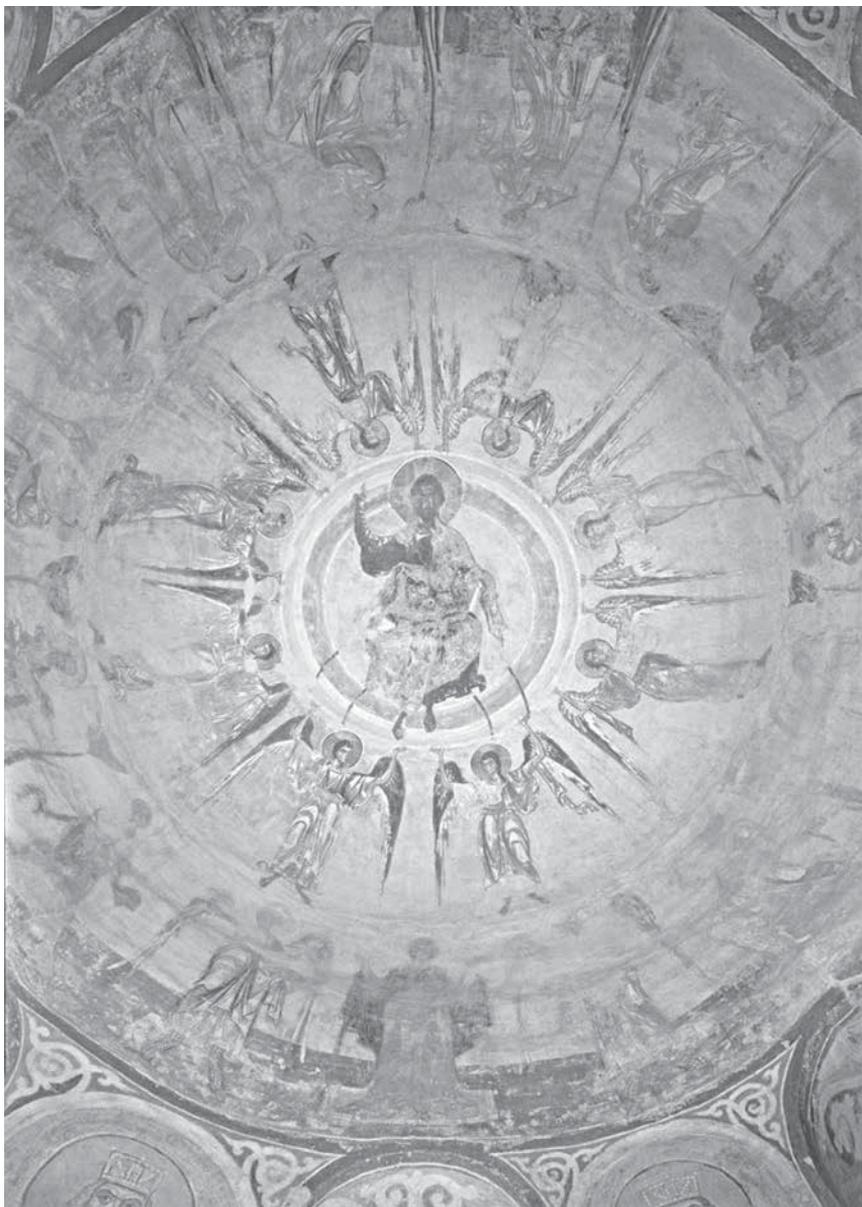
которой вплетается вселенское звучание громов и молний, также восхваляющих Христа, возносящегося на небо.

Фресковая живопись, современная автору «Слова на Вознесение», отчетливо воспроизводит в зримых образах величественное многохорное звучание этого события, показывая возносящегося Христа, восхваляемого сонмом небесных сил и хором земных праведников. Так, мы видим почти полную иллюстрацию к слову Кирилла Туровского — возносящегося Христа, поющих ангелов и всех святых чинов: сонмы поющих ангелов окружают возносящегося Христа на купольной фреске храма в Старой Ладогe.

В кульминации Видения Исаии — в начале раздела о седьмом небе — показана вершина иерархии всех ступеней небес, с характеристиками в превосходных степенях образов ангельского пения, содержится ключевое слово «строима», в данном контексте обозначающее собственно музыкальный образ. В этом понятии выражено представление о музыкальном строе как о едином тоне, на котором основывается в пении слух ангелов, строится пение всех ангельских хоров. Речь идет о основном, главном тоне, звук которого исходит с седьмого неба к поющим ангелам. И то не камертон, не прибор — в нашем значении, а именно Глас Божий, звучащий для ангелов как главный тон, дающий стройное звучание их пения, оттого оно абсолютно значимо и прекрасно. Этот основной тон диктует не только звуковысотную, но тембровую, содержательную, смысловую, образную, категориальную и — главное — ценностную основу интонации ангельского пения, его ценностный идеал.

Ангелы, поющие на два лика вокруг престола и центрального ангела, — как на всех уровнях семи небес в видении Исаии, композиционно фокусируются в иконе «Троица», получившей наиболее гениальное выражение в иконе прп. Андрея Рублева. Именно Троица, представленная в слове о Видении Исаии, есть тот источник певческого единого тона, всепроникающего Вселенную, Небо и землю, горний и дольний миры.

Здесь речь идет о пении, но о пении ангелов, бесплотных сил — пении как самозвучании небесных посланников Божиих. Небесная хоровая симфония ангелов, представленная в «Видении пророка Исаии», звучала в сознании всех творцов песнопений. Это вселенское пение поучила яркое воплощение в песнопениях Древней Руси.



Старая Ладога: Купол Георгиевской церкви

Глагол «строити» в словаре древнерусского языка, кроме основного значения — воздвигать, как видим, имеет и собственно музыкальное значение в спектре значений управлять, править, согласовывать. И. И. Срезневский приводит его еще и в значении «настраивать», заставляя звучать, извлекать чистый, правильный по высоте тон: «Гусли Божия ты явися, строит рукою параклитовою» (*Срезневский Т. 3. 1912. Стб. 555. Путятин минея XI в.*). Таким образом, в слове о видении пророка Исаии мы видим значение слова «строити» не только инструментальное, как в Минее (звучание гусель), но и вокально-хоровое. И не только относящееся к изготовлению и настройке музыкального инструмента, но к настройке хорового, всеобщего пения — в значении определения главного тона — камертона, звучание которого определяется Абсолютом!

Приведенный текст слова о видении пророка Исаии представляет богатейший материал для охвата спектра терминов и понятий собственно музыкального значения в культуре Руси XII века.

В слове свт. Кирилла Туровского мы слышим антифонное пение небесных сил: ангелам и пророкам вторят патриархи всего христианского мира, преподобным — праведники, возглавляет хор царь Давид. Голоса поющих на небесах подобны громам и сверкающим молниям — они слышатся сквозь громы и молнии, сливаются со звуками стихий.

Так, в памятниках богословского музыкально-эстетического содержания, освещающих темы ангельского пения, мы видим весьма развитую музыкальную терминологию, богатую оттенками значений слов, словосочетаний, развернутых построений, отражающих ценностную иерархию пения ангелов, образные ценностные характеристики в системе музыкального мышления той эпохи. Музыкальные термины в своем становлении обретают глубину философскую: слух ангелов и слух людей в иерархии образов пения направлен на восприятие Абсолюта, абсолютного, чистого музыкального тона, исходящего от Единого Первоисточника. Глас Божий, повелением которого поют насельники горних и дольних миров, и есть тот камертон, тот строй, от которого начинается и вокруг которого строится певческое искусство древнерусского храмового действа.

Сказание «О ангелех, иже имут над ушима тороци»

Прекрасное пение ангелов объединяет небо и землю. И это единение возможно потому, что сами ангелы не только поют, но обращены в слух и слышат тайные звучания космоса, гармонию мира и Сам Божественный Глас. Традиционное изображение ангела включает облачение и атрибуты Ангелов — это хитон, гиматий (плащ, переброшенный поверх хитона). Атрибутами являются крылья, как символ быстроты, молниеносности действий; «лента» в волосах, которая в русской традиции получила название тороки, или слухи — особые устройства, знаки космической связи. Об этом говорится в древнерусском сказании «О ангелех, иже имут над ушима тороци» (Хронографы 1889). Сказание в Словаре русской литературы Пушкинского Дома не упоминается.

«О ангелех, иже имут над ушима тороцы. Ангели имут над ушима тороцы, еже есть покоище святого духа, иже и действо имут. А иже над челом белость, то есть слухи. Егда придет повеление от господа, тогда слух вострепещет у архангела и абие зрит в зеркало, иже имать в руце, и обретает повеленное ему от господа в зеркале написано. Яко же кто пишет на воде перстом. Яко бы тому единому разумети точию. Сея ради вины имут ангели слухи и зерцала»

По Словарю В. Даля: **торока** мн. и *тороко* ср. ремешки позадь седла, для пристежки, см. торочить. *Торок* м. арх. порыв, удар ветра, шквал. *Заревел торок* — *пронеси Бог морок* (мрак, бурю, тучу)! || *Тороко* зап. оторочка, бахромка; *торочка*, ленточка, для обшивки. || *Тороки* и *тороци*, иконописн. ток божественного или ангельского слуха, изображаемый на иконах в виде излучистой струи, тока, лучей. || Белая повязка, тесьма, лента, на челе иконных ангелов. *Торочком* нареч. арх. ручьем, потоком. *Кровь из носу торочком*. || *Торок, днепровск.* малый плот из вдольных бревен (от *торц?*). *Торок* м. перм. битая, торная дорога, особенно зимняя.

По Словарю Срезневского, «...слуси и тороци — протянутые за уши ленты, принадлежавшие к повязке лба на изображениях святых (изображение св. Гавриила в киево-софийском храме в мозаике

XI в.» (*Срезневский* Т. 3. Ч. 1. 1989. Стб. 436). Ангелы и архангелы с атрибутами божественного слуха присутствуют на иконах «Троица», «Рождество Христово», «Успение Богоматери», «Покров Богородицы», «Сошествие во ад», «Вознесение», «Собор Архангела Михаила», «Апокалипсис», «Крещение», «Явление ангелов женам мироносицам», «Чудо архангела Михаила в Хонех», «Благовещение», «Положение во гроб», «О тебе радуется», «Ангел Златые власы» (ГРМ. *Колпакова*, 2007, 451–452; *Шалина* 1997) и т. д.



Ангел Златые власы. ГРМ

Образ ангелов, имеющих «над ушима тороцы», прослеживается в описании иконы «Образ Премудрости Божией Софии»: «проявляет собою Пресвятая Богородицы неизглаголаннаго девства чистоту. Имать же девство: лице **девичье огненно и над ушима тороцы**, и венец на главе царский; а над главою имать Христа, и на высоте — простерта небеса. Лице огненное являет, яко девство сподобляется Богови вместилище быти, огонь бо есть Бог попялаяй страсти телесныя и просвещаяяй душу девственную. **А еже над ушима тороцы, яже имут ангели, являет яко житие девственное со ангелы равно есть — тороцы осенение Святаго Духа**» (Памятники 1861, 84–96.).

В Никоновской летописи: «Видети убо есть, яко София премудрость Божия есть, неизглаголаннаго дѣвства чистота есть, и смиренныя и спасеныя мудрости истинна есть. ... **имать же убо дѣвство лице дѣвиче огненно; огонь бо есть божество, попялая страсти тѣлесныя и просвѣщая душу чисту, имать же и тороки, иже аггли имѣють; житие же безженное, чистое, со аггелы равно есть; тороци же покоище святаго духа есть**» (Послание... Луки: 1160 г.).

Н. С. Лесков, знаток древнерусской иконы, зафиксировал в повести «Запечатленный ангел» отголоски Сказания об ангелах, иже имут над ушима тороцы: «Глянeshь на ангела... радость! Сей ангел воистину был что-то неопишное. Лик у него, как сейчас вижу, самый светлбожественный и этакий скоропомощный; взор умилен; **ушки с тороцами, в знак повсеместного отвсюду слышания**; одеянье горит, рясны златыми преиспещрено; доспех пернат, рамена препоясаны; на персях младенческий лик Эмануилев; в правой руке крест, в левой огнепаляющий меч. Дивно! дивно!.. Власы на головке кудреваты и русы, с ушей повились и проведены волосок к волоску иголочкой. Крылья же пространны и белы как снег, а испод лазурь светлая, перо к перу, и в каждой бородке пера усик к усикю. Глянeshь на эти крылья, и где твой весь страх денется: молишься “осени (! — Н. С.)”, и сейчас весь стишаешь, и в душе станет мир. Вот это была какая икона!» (Лесков 1956, 325–326).

А это Стругацкие: «Он только провёл рукой по волосам, чтобы упавшая прядь не закрыла **камень на золотом обруче**. Камень был не камень, а объектив телепередатчика, и обруч был не обруч, а рация. Историки на Земле видели и слышали все, что видели



Архангел Гавриил в «Благовещении», Мозаики на двух столбах Собора Святой Софии в Киеве, ок. 1040 г.

и слышали двести пятьдесят разведчиков на девяти материках планеты. И поэтому разведчики были обязаны **смотреть и слушать**. (Стругацкие. Трудно быть богом. 1966, 14).

То, что в сказании «О ангелех» называется «тороци», — расположено на уровне ушей. Эта деталь имеет форму тонких волнистых линий (пружинок), исходящих (торчащих) от ушей ангела. В более древних иконах и фресках они имеют угловатые очертания либо вид

полукруга с прямым окончанием, как, например, у четырех ангелов в куполе святой Софии Киевской, **Ангел Дмитриевского собора во Владимире**). Вот эти *тороци* и обозначают, что ангелы слышат повеленное от Господа и соединяются с Ним и всем сонмом ангелов в прекрасном ангельском пении.

Тороци в один ряд — (волнистой линией) — у ангела Златые власы из Русского музея в Санкт-Петербурге, у архангела Гавриила из иконы Благовещения Третьяковской галереи (25539). Встречаются тороци в два ряда. Обычно они выписываются темной краской на светлом нимбе или светлой на фоне темных волос. Иногда — белой краской на золотом фоне нимба (*Алпатов* 1971. Ил. с. 136, 137). В Троице Андрея Рублева они почти не заметны, но просматриваются углублениями в нимбе.

То, что в Сказании называется «над челом белость то есть слухи», при сопоставлении изображений окажется не ленточкой, а ювелирным изделием с драгоценным камнем надо лбом в волосах (Ангел Златые власы из Гос. Русского музея, СПб.). То, что в Сказании именуется «зерцало», имеется только у архангелов из деисусного ряда. Это прозрачный круг, на котором изображены буквенные символы Христа. Иногда круг не прозрачный, а белый, на фоне ярко-красной одежды (архангел Михаил Симона Ушакова).

На всех приведенных иконах изображены ангелы, и у них видны тороцы — слухи, «покоицы» Святого духа. Примеры можно найти в любой иконе, где изображены ангелы.

Ангельские видения

Ангелы и архангелы — вестники Бога, персонажи древнерусской иконописи — не только зримые образы невидимого сакрального пространства, но и особые персонажи, благодаря которым древнерусская икона является проводником благогласия космоса, наполняется светоносным звучанием. Два мира — видимый и невидимый — «предполагались существующими не только одновременно, но порой и в одной и той же области пространства., причем не независимо друг от друга, а тесно взаимодействующими» (*Раушенбах* 1975,



Ангел. Дмитриевский собор во Владимире. Кон. XII в. Фреска



Михаил Архангел http://vidania.ru/slovar/mihail_arhangel.html
Икона «Чудо Архангела Михаила в Хонех». Кон. XV в.



Двусторонняя икона из собора св. Софии в Новгороде <https://qrsp.ru/dvustoronnie-tabletki-iz-sobora-sv-sofii-v-n...Собор Архангела Михаила>

90). Взаимодействующими настолько тесно, что вдруг из какого-то места реального пространства является сияние, огненный столп, или церковь незаметно для поющих в ней возносится так высоко, под самые облака, что и стрела не могла бы до нее долететь. И вместе с чудом для глаз обязательно сквозь эту точку проникновения божественной энергии слышится чудесный глас ангельского пения. Так, на месте погребения Бориса и Глеба являлся огненный столп, сияние, и часто слышалось пение ангелов: «И паки пения англская слышаху» (Успенский сборник 1971, 59). Так же случилось и при основании храма Успения Богоматери в Киево-Печерском монастыре: однажды ночью монахи «слышаша глас бецислино поющих» и пошли смотреть, откуда слышится пение: «То же яко ти слышаша глас ть, всташа от ложь своих и, ишъдъше ис храма и на висоце месте вставъше, смотряху гласа того» (Памятники 1978, 374–375). Откуда и свет воссиял, и монахи вместе с Феодосием Печерским шли к нему с пением и молитвой, и, дойдя до места того, так же «пение и молитву сътворише», вернулись, «паки поюще», в старую церковь. Все это видели многие и думали, что это ангелы явились: «Си же, яко же разумети есть, анъгелом сице явльшимся быти» (Памятники 1978, 375). И там, где слышно было ангельское пение, стали строить новую церковь.

Божественное пространство открылось и при освящении этой церкви: по положенному обряду в ней отозвался изнутри глас «яко аггелескъ» (Памятники 1980, 432), хотя все знали, а затем убедились, что «ни единъ человек обретеса въ церкви» (там же). И опять однажды, когда эта церковь была уже действующей, из нее виден был чудный свет, и лилось благоухание, и слышалось пение словно ангельское: «ангели бо беша поюще в ней» (Памятники 1978, 352–355). И в том, что место соприкосновения горнего и земного мира источает свет и пение ангелов, убеждались еще не раз: «...свет бысть в месте том самосиянием, яко не мочи человеку исповедати... на горах тех ликования много слышахуть, и веселая гласы поющая» (Памятники 1981, 46).

Ангельское пение как видение разбойников

Святые иноки искушаемы бывают бесовскими видениями, а злые люди наставлены бывают видением ангелов и слышанием ангельского пения. Так, согласно житию Феодосия Печерского, было с разбойниками, хотящими ограбить возведенную в монастыре Успенскую церковь, и многажды приступали в ней, но оттуда пение ангелов доносилось, там служили печерские иноки, а потом случилось «чудо страшно»: она вознеслась. И разбойники пришли и покаялись Феодосию, и он возрадовался, славя Бога:

и се въ едину нощь, тѣмѣ сущи велицѣ,
придоша на ня разбойници.

Глаголаху, яко въ полатахъ църквѣвннихъ,
ту есть имѣние ихъ съкръвено,
да того ради не идоша ни къ одной же келии,

нѣ църкви устрѣмишася.

И се услышаша гласъ поющихъ въ църкви.

Си же, мнѣвъше, яко братии павечерняя молитвы поющимъ,
отъидоша. И мало помѣдливъше въ лѣсѣ, таче мнѣша,
яко уже коньчану быти пѣнию, паки придоша къ църкви.

И се услышаша тѣ же глас

и видѣша свѣтъ пречюднѣ въ църкви сущъ,
и благоухание исхожаше отъ църкве,
ангели бо бѣша поюще въ ней.

Онѣмъ *мнящемъ, яко братии полунощное пѣние*

свѣршающемъ,

и тако паки отидоша, *чающе,*

донѣдеже сии съконьчаютъ пѣние,

и тѣгда, въшьдѣше въ църквѣв, поемлють вся сущая въ ѱ.

И тако многашды приходящемъ имъ,

и тѣ *гласъ ангельскій слышащемъ.*

И се *годъ бысть утрѣнюму пѣнию,*

и пономонареви биющю въ било.

То же они, отъшьдѣше мало въ лѣсѣ и сѣдѣше, глаголаху:

«Что сътворимъ? Се бо мнѣнѣмся намъ,

привидѣние бысть въ църкви?
 Нъ се да егда съберуться вси въ църквѣ,
 тѣгда, шедъше и от двѣрий заступивъше,
 вся я погубимъ и тако имѣние ихъ възьмемъ».

То же тако врагу на то острящю я,
 хотящю тѣмъ *святое* то стадо искоренити от мѣста того,
 нъ обаче ни *како* възможе, нъ обаче самъ
 от нихъ побѣженъ бысть,
 Богу помагающю молитвами преподобнаго
 отъца нашего Феодосия.

Тѣгда бо зѣлии ти чловѣци, мало помудивъше,
 и преподобнууму тому стаду събравъшюся въ църквѣ
 съ блаженымъ наставникъмъ и *пастухъмъ*
своимъ Феодосиемъ
и поощемъ утрѣняя псалмы, устрѣмишася на ня,
 акы звѣрие дивии.

Таче яко придоша, и се вънезапу чюдо бысть страшно:
 отъ земля бо *възятъся църкы и съ сущими въ*
ней възиде на въздухъ,
яко не мощи имъ дострѣлити ея.

Сущеи же въ църкви съ блаженымъ не разумѣша,
 ни чюша того.

Они же, видѣвъше чюдо се, ужасошася и, трепетни бывъше,
 възвратишася въ домъ свой.

И оттолѣ умилишася никомуже зѣла сътворити,
 якоже и старѣйшинѣ ихъ съ инѣми трѣми пришьдъшемъ
 къ блаженому Феодосию
 покаятися того и исповѣдати ему бывъшее.

Блаженный же, то слышавъ, прослави Бога,
 спасъшааго я от таковыя смърти.

Онъ же поучивъ я, еже о спасении души,
 и тако отпусти я, славяща и благодаряща Бога о всѣхъ сихъ.

То, что церковь на время вознеслась, видел издалека, подъезжая
 к обители, боярин князя Изяслава. Он изумился, ужаснувшись, а ког-
 да подъехал, увидел церковь на месте стоящую. Чудо воспарившей

от разбойников церкви, таким образом, имело свидетеля, удостоверившего необычайное событие:

Сицево же чудо о църкви той
и инъгда пакы видѣ единъ от боляръ христолюбъца Изяслава.
Яздящю тому нѣколи въ нощи на поли,
яко 15 попрыщъ от монастыря блаженааго.
И се видѣ църкъвъ у облака сущу.
И въ ужасти бивъ, погъна съ отрокы,
хотя видѣти, кая то есть църкы.
И се яко доиде монастыря блаженааго Феодосия,
тѣгда же, оному зрящю, съступи църкы
и ста на своемъ мѣстѣ.

Оному же тѣлъкнувъшю въ врата,
и вратарю отвъръзъшю ему врата,
въниде и повѣда блаженому бывъшее.
И оттолѣ часто приходяше къ нему
и насыщаяся от него духовъныхъ тѣхъ словесъ,
подаваше же и от имѣния своего на състроение монастырю.
(Киево_Печерский_патерик...)

Ангел, сослужащий Сергию Радонежскому

Ангелы, по представлениям христиан, сопредстоят с молящимися на литургии. В Пахомиевской редакции жития Сергия Радонежского есть глава о видении Ангела, сослужащего у алтаря вместе с Сергием, братом его Стефаном и племянником Федором за богослужением в Троицком храме — ««необычно видѣние нѣкако, превъсходя всякия свѣтлости, и мечтание златоструино» «ангела Божиа, поне же образъ его свѣтляшеся паче естества красотою несказанною»,

«страшна зрѣньем, пресвѣтла и красотою неисповѣдима подобна ангелу», причем не один раз, а, по признанию преподобного Сергия, всегда: «[не] токмо нынѣ, но всегда посылается от Господа служить ми, егда мнѣ недостоинному служащю», о чем Сергий велел никому не рассказывать, пока он жив — «донде же есмь в житии семь»:

«О видении ангела Господня, служащи съ святым Сергиемъ.

Въ время нѣкое **служащю преподобному божественую литургию въ обители своеи** и с ним служащю предпомянутому Стефану, брату его по плоти, и Феодору, сыну брата его. Стоящю же въ церкви тогда предпомянутому присному ученику святого Исакию именем, **в чудесѣх знаменноносному, зрящю служащю с ним четвертаѣго, ангела Божиа, поне же образъ его свѣтляшеся паче естества красотою несказанною.** И приникъ къ олтарю, прилѣжно зряще его, дивяся чудному видѣнью, приводитъ свѣдѣтеля родителя своего по плоти Макариа именем, глаголя: «Кто есть, отче, **чюдныи онъ мужь, служиай съ отцемъ нашимъ Сергиемъ, его же николи же видѣхъ**». Макарии же рече: «И азъ, чядо, зря его, зѣло удивляюся и не вѣм, откуда есть». [И] зряста вкупѣ, он же ничто же видѣ. Исшедшима же има на исхождение, чюдныи зрѣниемъ изиде с ними, не мощно зрѣти на лице его свѣтлости ради, **ризы его необычно видѣние нѣкако, превъсходя всякиа свѣтлости, и мечтание златоструино.** И тако разумѣша ангела Божиа. По свершении же службы приснопоминаеми святии ти мужие въспросиша блаженнаго наединѣ, глаголя: «Отче святые, молимъ твое преподобье, да не скроеши от насъ, недостоинныхъ рабъ твоихъ, еже **видѣхомъ чюдна мужа, с тобою служаща святую литургию, страшна зрѣньем, пресвѣтла и красотою неисповѣдима подобна ангелу**». Святые же крѣпляшеся не повѣдати, рече к ним: «Се, чядо, видѣсте служащихъ брату моему Стефану и Феодору, сыну его, и мнѣ смиренному с ними, что ся вамъ мнить». Они же въпрашааху его прилѣжно, глаголюще: «О, преподобне, что не повѣси намъ, чядомъ своимъ, поне же **открылъ есть Господь нашему недостоинству четвертаго, служаща с тобою, ангела Божиа видѣхомъ страшна и неизреченное зрѣние его**». Святые же отвѣща к ним: «О, чяда, не могу таити васъ, поне же Господь Богъ открылъ есть вамъ **истинное се видѣние, еже видѣсте, ангель бо Господень служиай мнѣ [не] токмо нынѣ, но всегда посылается от Господа служить ми, егда мнѣ недостоинному служащю. Вы же, чяда, млъчяниемъ покрывите сиа, донде же есмь в житии семь**»» (Клосс 1998, 99).

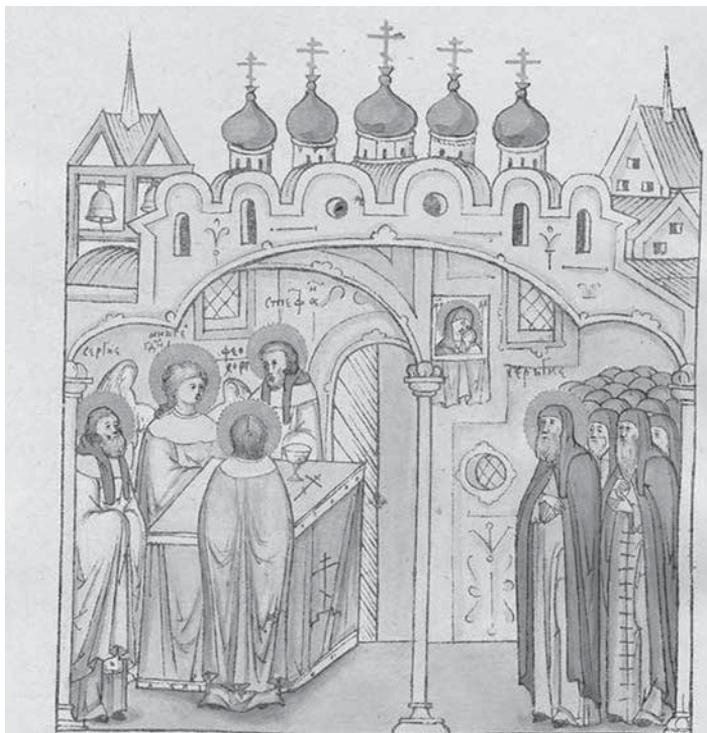
Этот эпизод представлен в житийных иконах преп. Сергия, в иллюстрации к Житию Сергия Радонежского.

На миниатюре из Лицевого Жития преп. Сергия Радонежского РГБ, ф. 304.III, № 21 (М. 8663), л. 235об. мы видим Сергия и молящихся монахов в храме (справа), а в алтаре у престола так же Сергия, как и его сподвижников св. Стефана, св. Феодора. (их имена надписаны изографом). Вместе с ними служит Ангел. Эта миниатюра предваряет главу жития, имеющую заголовок: «О видении ангела, служащего со блаженным Сергием».

Этот сюжет описан в житии Сергия. Он вошел и в композицию житийных икон. Так, в иконе «Преподобный Сергей Радонежский, с житием в 12 клеймах. XVI в.» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ДРЖ-1195) в клейме изображен Сергей, служащий у престола, и с ним ангел. Имеется надпись: «Преподобный Сергей служаще божественную литургию и виде ангела служащего и по видении причастия».

Тот же сюжет представлен на Житийной иконе преподобного Сергия с 17-ю клеймами, хранящийся в Музее им. Андрея Рублева. В клейме 10-м Служение Божественной литургии святым Сергием с Ангелом совмещены два одновременных события: служение Божественной литургии преподобным Сергием и видение Божественного огня на литургии, произошедшее незадолго до преставления святого. Преподобный Сергей держит потир, из которого выходит огонь. Рядом с Сергием — изображение сослужащего ангела (*Велик* 2012).

Ангелы и архангелы Древней Руси слышали глас Вселенной, Глас Божий. Этот образ подтверждается огромным числом примеров изображений их «слухов» на иконах и фресках. В наши дни в ряде новых икон новооткрытых храмов тороци либо отсутствуют вовсе, либо имеют вид атласных ленточек, украшающих прически ангелов. В таком виде, надо полагать, они утратили способность слышать Глас Божий и находить верный тон ангельского пения и повеленное от Господа. И, быть может, в наши дни соединения разбитых осколков прошлого мы должны присмотреться к ангелам на иконах



ВЪНДѢНІА ГЛАСѢ ЖАЩАСО БЛЖЕННЫ
СЕРГІЕ :

НОГДА ЕЩЕ ПРЕБЫВАЮЩОУ ФЕѢ
ДОРОУЩЕНОМЪ ВО ВЪНПЕ
ДУ БЛЖЕННАГО СЕРГІА . СЛОУЖА
ЩЕ СТОМЪ СЕРГІЮ БЖТ. ПЕНДЮН
ТОРГІЮ . СЪ ПРЕРЕЧЕННЫ СТЕФАНО БРАТО
СВОИ ПО ПЛОТН . И СЪ МЪ ФЕѢДОРЪ СРОДНИ
КЪ ЕГО СНИ МЪ . ПРЕРЕЧЕНОМУ ЖЕ ІСА

Миниатура из Лицевого Жития преп. Сергия Радонежского. Ок. 1592 г.
(Житие ... Сергия 1853)



Видение Ангела сослужащего Сергию. Клеймо иконы «Преподобный Сергий Радонежский с 17 клеймами жития», XVI в. Москва, Спасо-Андроников монастырь



Преподобный Сергий Радонежский, с житием в 12 клеймах. XVI в.

и прислушаться к разрозненным голосам ныне разъединенных ангелов, вернуть им «слухи» во имя возрождения согласного и стройного пения небесного чина Древней Руси и единения в восприятии изначально верного тона Гласа Божьего, управляющего божественным пением ангельских и человеческих голосов.

ГЛАВА 7.

Звучащий мир «Слова о полку Игореве»

Сонорный облик текста

Сонорный облик текста «Слова о полку Игореве»¹ изучен литературоведением весьма основательно. Выявлены приемы *звуковой выразительности* текста с помощью повторения ударных и безударных слогов, гласных и согласных звуков — аллитераций, ассонансов, анафор, эпифор, эвфонии, **ритмики и рифм**, звукоподражания и других форм фонетической звукописи «Слова о полку Игореве», которые входят в систему художественных средств в качестве главной черты организации текста. Фонетические принципы организации звучащего текста разносторонне продемонстрированы в исследованиях о звуковой выразительности текста «Слова» (*Ляцкий; Колесов 1983, 14–24; Чернов 1985; 1986, 270–279; Николаева 1988, 120–124; Сырцова 1990; Николаева 1997, 104–119; Шелемова 2012*). В. В. Колесов делает основополагающий вывод: «В ясно осознаваемом “звучании” Слова — “тайна целостности” произведения» (*Колесов 1995, 218–220*).

Звук в СПИ проявляется не только на уровне фонетическом, но и на содержательно-смысловом: само содержание, сюжет, его ценностные характеристики проявляются через звуковые образы. Звуковая партитура поэмы включает звуковую вселенную своего времени — звучание стихий, ветров, битв, треск мечей и копий, вопли раненых, плач женщин, плачи о погибших воинах и князьях,

¹ Текст «Слова о полку Игореве» цитируется по: Серегина Н. С. «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» и русская певческая гимнаграфия XII века. М., 2011. — 400 с.

гусельную игру, звон колоколов, голоса зверей и птиц. Все они включены в образно-ассоциативную палитру «Слова», создающую многокрасочную картину противоборства добра и зла в мироздании, воссозданном в этом небольшом тексте, состоящем из 2942 слов, или 15612 букв.

Звукообразы «Слова»

Основой формообразования в «Слове» признается система повторности на всех композиционных уровнях — сонорном, слоговом, фразовом и структурном (Демкова 1979, 59–73; Лихачев 1983, 9–21; Николаева 1997; 2005; Чернов 2012, 50).

Образы звучаний, содержащихся в Слове, встраиваются в систему повторности, отмеченной на уровне фонем, слов, словосочетаний. Образы звучаний заключаются и в значении слов, как звукопись смысловых аллегорий, передающих их содержание.

Звукопись — один из ведущих принципов поэтики «Слова». Звукопись «Слова о полку Игореве» — один из главных компонентов ритмико-интонационной и — шире — содержательно-смысловой организации текста (Шелемова 2012, 28–32).

Так, скрип колес при движении телег запечатлен метафорой резкого крика вспугнутых лебедей: «А половци неготовами дорогами побѣгоша къ Дону Великому; крычатъ тѣлѣгы полунощы, р[ъ]ци, лебеди роспущени».

Запись звука непонятной для русского уха речи половцев выполнена через метафору стрекотанья сорок: «А не сорокы втроскоташа — на слѣду Игоревѣ ѣздитъ Гзакъ съ Кончакомъ».

Ироническая метафора образа конского ржання как сомнительной славы, предрекаемой Игореву войску воображаемым Бояном, если бы тот сотворил песнь перед намечавшемся походом: «Комони ржуть за Сулою — звенить слава въ Киевѣ».

Кажется, до сих пор не был по достоинству отмечен переводчиками звуковой **иронический образ**, скрытый в разгадке символов сна Святослава боярами (Соколова 1995. Т. 5, 30–39) метафорой на расстоянии отвратительного и зловещего звука **карканья ворон, как пения дев**

вражеского племени, торжествующих поражение Игорева войска: «всю ночь, съ вечера б[у]с[о]ви, врани възграяху» (сравним: «врани граяхуть, трупіа себѣ дѣляче»; ««рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть»») — «Се бо Готскія красныя дѣвы вѣспѣша на брезѣ синему морю, звоня рускымъ златомъ, поють время бусово».

Звуки стихий (*ветер*) совпадают со звуками битв, звучанием стрел в полете: «Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами»; «вѣтрѣ вѣтрило! ...насилно вѣши... мычещи хиновскыя стрѣлки». При этом копия поют: «копіа поють на Дунаи!»

Предошущение битвы так же записано звуками грозы, звуком топота копыт по земле, трепетанием стягов на ветру: «Быти грому великому, итти дождю стрѣлами съ Дону Великаго!»; «Ту ся копѣмъ приламати, ту ся саблямъ потручяти о шеломы половецкыя на рѣцѣ на Каялѣ, у Дону Великаго!»; «Земля тутнетъ, рѣкы мутно текуть, пороси поля прикрывають, стязи глаголють: половци идуть, отъ Дона и отъ моря, и отъ всѣхъ странъ рускыя плѣкы оступиша. Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша...».

Звуки битвы переданы через звучание — треск, гром, звон, бряцание оружием: «Ярѣ туре Всеволодѣ! Стоиши на борони, прыщещи на вои стрѣлами, гремлеши о шеломы мечи харалужными»; «поскепаны саблями калеными шеломы оварьскыя отъ тебе, Ярѣ турѣ Всеволоде!»; «Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлити»; клич воинов, звон: «Тѣи бо бес щитовѣ, съ засапожники, кликомъ плѣкы побѣждають, звонячи въ прадѣдную славу».

Возгласы людей и демонских существ — клик, клич (Лобанов 1997) — определяют как знак битвы: «кликомъ плѣкы побѣждають, звонячи въ прадѣдную славу»; «за нимъ кликну Карна и Ж[ь]ля поскочи»; «Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша»; «Дивѣ кличетъ врѣху древа»; «Донѣ-ти, княже, кличетъ и зоветъ князи на побѣду»; «подѣ кликомъ поганыхъ».

В системе звуков заметную роль играет **звон** — колоколов, мечей, звук оружия в битве, звон-отклик деяний: «Тому въ Полоцкѣ позво ниша заутреню рано у святыя Софеи въ колоколы, а онѣ Киевѣ звонѣ слыша». Звон мечей уподобляется звону ковки: «тѣи бо Олегъ мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше: ступаетъ въ златъ стремень въ градѣ Тьмутороканѣ — то же звонѣ слыша давныи

великий Ярослав[л]ь, сынъ Всеволожь а Владиміръ, по вся утра уши закладаше въ Черниговѣ».

«Слово» насыщено звоном битвы — звон, шум, треск, гром: «Съ зараніа до вечера, съ вечера до свѣта летять стрѣлы каленыя, гримлють сабли о шеломы, трещать копіа харалужныя въ полѣ незнаемѣ».

Звуки битвы записываются аллегориями шума, пира: «Что-ми шумить, что-ми звенить...» «пиръ докончаша храбрїи русичи: сваты попоиша, а сами полегоса за землю Рускую».

Звуковая симфония битвы записывается через периодические ритмы молотьбы цепами с эпитетом таким же, как у мечей, — харалужные: «отвори врата Новуграду, разшибе славу Ярославу, скочи влъкомъ до Немиги съ Дуду. Токъ на Немизѣ, снопы стелють головами, молотять чепа харалужными, на тоцѣ животъ кладуть, вѣють душу отъ тѣла. Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни — посѣяни костыми русскихъ сыновѣ».

Звуки и шумы предстают как знаки Покрова побега Игоря из половецкого плена, защиты его шумами стихий. Клич, свист, стук, грохот и шум от движения половецких повозок, звуки непогоды перекрывают звуки, издаваемые топотом коней беглецов, переключку свистом Игоря с Овлуром: «Прысну море полунощи, идутъ сморци мъглами: Игореви князю Богъ путь кажетъ»; «Комонь кликну въ полуночи, Овлуръ свисну за рѣкою»; «Стукну земля, въшумѣ трава, вежи ся половецкіи подвизашася».

Звуки звериного мира во время затмения и перед битвами предвещают недоброе и содержат эпитеты, сходные с описанием стихий и битв в звуках грозы: «Солнце ему тьмою путь заступаше, ночь стонуци ему грозою, птичь убуди свистъ, звѣринъ въ ста[и] зби. Дивъ кличетъ врѣху древа»; «Уже бо бѣды его пас[у]тъ птиць подобію, вльци грозу въсрожатъ по яругамъ, орли клеткомъ на кости звѣри зовуть, лисици брешуть на чрьленя щиты»; «Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нъ часто врани граяхуть, трупїа себѣ дѣляче, а галици свою рѣчь говоряхуть».

Звериными образными метафорами характеризуются звуки, издаваемые людьми в ратном сверхусилии войны: раненые воины рыкают как огромные быки: «Не ваю ли храбрая дружина рыкають, акы тури, ранены саблями калеными».

Звуки, которые издают птицы, пронизывают образную систему «Слова» — текот, клекот, трескотание, грай, щекот, песнь птиц: «галици свою рѣчь говоряхуть»; «не сороки втрескоташа»; «тогда врани не граахуть, галици помолкоша, сороки не трескоташа. Только дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажутъ, соловьи веселыми пѣснями свѣтъ повѣдаютъ»; «О Бояне, соловію стараго времени! Абы ты сіа плѣкы ущекоталь»; «птичь убуди свист». Как птица, плачет Ярославна: «Ярославнынъ гласъ слышитъ, зегзицею незнаемъ рано кычетъ».

Интонации человеческой выразительной речи в «Слове» выражаются в звукообразах крика, клича, уподобления голосам птиц и зверей («кикахуть», «кычетъ» «кличеть», «кричатъ подъ саблями»), слез и плача, пения, песни.

Слез: «не слала къ нему слезъ», «слово, слезами смѣшено».

Плач — обрядовый, с причитаниями, направленный в пространство — «аркучи»: «Жены рускія въсплакашась, аркучи», «Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи», «Ярославна рано плачетъ Путивлю-городу на заборолѣ, аркучи»; «Плачется мати Ростислав[л]я по уноши князи Ростиславѣ».

Образ оплакивания погибшего воина без употребления слова «плач»: «Бориса же Вячеславлича слава на судъ приведе и на к[о] [выл]ну зелену паполому постла за обиду Олгову, храбра и млада князя»; «Съ тоя же Каялы Святоплѣ[ч]ь полелѣя отца своего между угорьскими иноходьцы ко святѣи Софїи — къ Киеву».

Стон характеризует природную стихию, угрожающую войску Игоря: «Ночь стонущи ему грозою» и стон, тоску, печаль всего народа: «А въстона бо, братіе, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми, тоска разліяся по Руской земли, печаль ж[ь]рна тече средь земли Руский!»; «О, стонати Руской земли».

Значительное, высшее в иерархии интонации занимает образ **пения, голоса, песни — славящей** («Дѣвици поють на Дунаи — вьются голоси»), **славящей либо хулящей** («Абы ты сіа плѣкы ущекоталь, скача, славїю, по мыслену древу, летая умомъ подъ облакы, свивая славы обаполы»), **но чаще печальной**: «Унылы голоси, пониче веселіе». «Уныша цвѣты жалобою»; «Уныша бо градомъ забралы, а веселіе пониче».

Поють: «Поють славу Святъславлю»; «копіа поють на Дунаи».

Петь, воспеть, песнь: «Начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени»; «Боянъ бо вѣщии, аще кому хотяше пѣснь творити»; «тогда пушашеть І (десять) соколовъ на стадо лебедѣи: которыи дотечаше, та преди пѣс[н]ь пояше — старому Ярославу»; «Пѣти было пѣс[н]ь Игореви»; «Чи ли въспѣти было, вѣщеи Бояне»; «пѣвше пѣснь старымъ княземъ, а потомъ молодымъ — пѣти: “Слава...”»; «Рекъ Боянъ, и ход[ь тѣи] на Святъславля пѣс[н]ь [пѣснь] творца стараго времени».

Музыкальные инструменты — струны, трубы, дуда: «Вѣщиа прѣсты на живая струны въскладаше»; «Трубы трубятъ Городеньскіи» (трубы, собирающие после битвы); «Трубы трубятъ въ Новѣградѣ — стоятъ стязи въ Путивлѣ» (трубы, собирающие на брань). Возможно, что Карна и Жля, связанные с языческой погребальной обрядовостью, восходят к образам музыкальных духовых инструментов — громогласному карнаю и тонкоголосой жалейке (Салмина 1993, 1995; Соколова 1995; Вертков, Левин 1982; Вертков 1975, 47–50). Особый образ, связанный со звучанием имени «Дуду», возможно, музыканта, служившего предсказателем, военным советником при Всеславе Полоцком: «Скочи влъкомъ до Немиги съ Дуду. Токъ на Немизѣ» (конъектура М. Салминой, поддержанная Д. С. Лихачевым) (Лихачев 1988. С. 138–140).

Плачем звучит в «Слове о полку» слово «**Каяла**», поскольку реки превращаются в реку Каялу, когда на их берегах льется кровь. «**Кая раны, дорога братие**» — слово «кая» в этой строке обычно понимается как «какая» или «какие» (какие раны). Иногда здесь видят деепричастие от глагола «каять», но его значение не до конца ясно. К значениям глагола «каять» — порицать, жалеть, осуждать; жалея; корить, хулить, клясть, укорять, поносить, исповедать, считать жалеемым, несчастным, оплакивать, соболезновать, освобождать от беса, врачевать молитвой (Дмитриев 1953, 30–39) необходимо прибавить звуковое и обрядовое, энергетическое наполнение: это **плачевое голошение**.

При определении жанровой природы «Слова» Д. С. Лихачев отмечал, что оно «очень близко к народным плачам и славам (Лихачев 1995. Т. 2, 68). Именно в “Слове” находим и жанровое определение такого плача между славой и погребальным плачем: каяние это плач о живых, плач во имя исцеления от ран и бед. То, что каяние адресовано живым, зафиксировано пословицей: “старого не бьют,

мертвого не кают» (Старого не бьют, мертвого не оживляют, не оживить плачем) (*Даль* 1989. Т. 2. С. 10).

Понятие каяния стоит в ряду трех основных родов древнего магического пения между песней величания-славы и плачем по мертвым. Карна и Жля — это языческие божки, творящие плач над мертвыми (Карна вопит, Жля скачет): «кликну Карна и Жля поскочи». Это знаки погребальных обрядов: уже войско Игоревое не вернуть, не зажечь в них искру снова, поскольку уже совершен обряд сожжения: «а Игорева храброго плъку не крѣсити» (от слова «кресало», которым добывают искру, огонь. «В семантике жара, ... живой природы огня, ...семантики жизни» (*Мурьянов* 2004, 381–389).

Каяние это вопль-пение, песнь жалости и хулы, дохристианская молитва об исцелении, обращенная к силам природы. Игорь после плача-каяния, который сотворила Ярославна, возвращается живым из плена. Такой смысл оживляющего плача-каяния заключен в «Слове о полку Игореве»: «Поют славу Святославлю, кают князя Игоря».

Злато слово князя Святослава «слезами смѣшено», оно тоже сродни каянию, упреку-хуле во имя восстановления добра. И само «Слово о полку» это песнь-каяние во имя возрождения Игоря, русских князей, Русской земли. В «Слове» плач граничит одновременно и со славой и с хулой, это плач-упрек, взывающий к исцелению и возрождению. Этот вопль воина во время битвы — яркое дополнение к образу Всеволода и к выражению «кая раны, дорога братіе...». Вопль и «рык» раненых воинов запечатлен в «Злате слове Святослава»: «Не ваю ли храбрая дружина рыкають акы тури, ранены саблями калеными на полѣ незнаемѣ?»; «на рѣцѣ на Каялѣ у Дону Великаго»; «иже погрузи жирѣ во днѣ Каялы»; «на рѣцѣ на Каялѣ тѣма свѣтъ покрыла», «омочю бебрянѣ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ».

Контрастны по динамике звуки природы, продолжающие «грозовые» звучания затихания битвы, — **образы тишины** как поражения: «Ничить трава жалощами, а древо с[ъ]тугою къ земли преклонилось». «Уныша бо градомъ забралы, а веселіе пониче»; «Унылы голоси, пониче веселіе. Трубы трубятъ городеньскіи».

Тишина сна, дремы сопрягается по смыслу с замиранием, утишением битвы, пробуждение — с возвращением к битве (успе /

успиль — убуди): «щекоть славїи успе, говоръ галичь убуди»; «Игорь и Всеволодъ уже лжу убуди, которую-то бяше успиль отецъ ихъ Святъславъ»; «дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо».

Образ тишины как спасения, как благодати: поначалу тишина слышна, когда Игорь уже скрылся от погони, и об этом переговариваются Гзак с Кончаком («А не сороки в[ѣ]троскоташа на слѣду Игоревѣ — [на слѣду Игоревѣ] ѣздитъ Гзакъ съ Кончакомъ»). Половцам уже не слышен звук движения убежавшего далеко Игоря, хотя птицы все замолкли («Тогда врани не граахуть, галици помлъкоша, сороки не троскоташа, полозї ползоша»), затем — уже Игорь слышит дятлов — дорогие его сердцу звуки лесной, русской стороны («только дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажуть»), а затем звучит симфония, прекрасней которой и до сих пор нет ничего на свете: разливается предрасветное всеобщее соловьиное пение («соловїи веселыми пѣсьми свѣтъ повѣдають»).

Звуковой образ дохристианских верований в «Слове»

Известно, что «Слово», стоящее на границе языческой и христианской эпох, содержит упоминания дохристианских богов — Стрибог («вѣтри, Стрибожи внуци»), Дажь бог («Въстала обида въ силахъ Дажь-Божа внука», «погибашеть жизнь Дажь-Божа внука»), Хорс («великому Хрѣсови влькомъ путь пр[о]рыскаше»), Велес («вѣщей Бояне, Велесовъ внуче»).

Кроме того, Ярославна обращается с просьбой к Солнцу, Ветру и Днепру как мифологическим личностям, от которых зависит судьба ее Лады: «Свѣтлое и тресвѣтлое слънце!»; «О вѣтрѣ вѣтрило!», «О Днепре Словетицу!»

Голос реки Донец слышен в диалоге Игоря с ним. Донец иронически спрашивает Игоря на манер Мороза из сказки «Морозко» — «Тепло ль тебе, девица? Тепло ль тебе, милая?»: «Донецъ рече: “Княже! Игорю не мало-ти величїя, а Кончаку нелюбія, а Руской земли веселїа?”». Игорь восторженно благодарит: «Игорь рече: “О Донче! Не мало ти величїя, лелѣявшу князя на вльнахъ, ставшу ему зелѣну траву на своихъ сребреныхъ брезѣхъ, одѣявшу его

теплыми мъглами подъ сѣнію зелену древу, стрежаше его гоголемъ на водѣ, чайцами на струяхъ, чрънядьми на ветрѣхъ!»).

Упоминаются также божества языческих обрядов погребения сожжением., после которого уже «не крѣсити: за нимъ кликну Карна и Ж[ь]ля поскочи, смагу мычучи».

Боян

Центральным персонажем, отражающим тему музыкальных звучаний, в «Слове» предстает Боян, играющий на струнах. Его характеристики составляют образ, кажущийся понятным, но до сих пор требующий постижения на фоне реалий культуры своего времени.

По указанию Автора «Слова», творчество Бояна относится к XI веку — эпохе, более чем на столетие отстоящей от событий, современных Автору «Слова».

Исследования о Бояне содержат ряд позиций, повторяемых в каждой работе. Интерпретации этого образа с момента открытия «Слова о полку Игореве» до начала XX в. обобщил А. Архангельский: «Боян или баян — певец, имя которого несколько раз упоминается в “Слове о полку Игореве” ...происходит от старославянского “ба[јон]ти”, означавшего, с одной стороны: “ворожить”, “заговаривать”, с другой — “баснословить”». Архангельский отмечает, что в «Слове» представлены «...некоторые выражения, припевки, песни Бояна — “старые словеса”... которые плохо подходят к событиям, окружающим автора “Слова”. И потому он не хочет следовать Бояну» (Архангельский 1912). Основные идеи, высказанные на эту тему в XX в., представлены в энциклопедических статьях Л. Дмитриева (1995, 147–153); Л. Соколовой (1996). Образ Бояна продолжает раскрываться по мере развития эстетической, исторической и философской мысли: «История изучения “Слова о полку Игореве” представляет собой историю вхождения в скрытый, стоящий за текстом смысл этого произведения. Более того, объем литературы по “Слову”, конкретные позитивные идеи, которые были высказаны в области различных наук по поводу “Слова”, свидетельствуют о самовозрастании смысла произведения» (Ви Мен Чже 1988).

Обычно Боян трактуется как сочинитель славы князьям, которую рокочут его струны; как музыкант, заключающий в себе своеобразие художественного мира Древней Руси. Однако значение этого образа еще не до конца раскрыто, начиная с того, что Автор противопоставляет собственный стиль стилю Бояна: «начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню».

Характеристика творчества Бояна, будто бы направленного на прославление князей, подвергается значительной коррекции в работах Д. Шарыпкина (1976; 1973), В. Даркевича (1985), А. Милькова (1989), Н. Бубнова (2003), В. Кожевникова (2010) и др. По словам А. В. Милькова, «кроме воспевания подвигов князей и дружины Боян являлся исполнителем вещего пророческого пения» (Мильков 1989, 24). Боян принадлежит к эпохе жречества, давшей фигуру «пророка, взывавшего к божественному знанию о будущем» (Макуренкова 2004. С. 33).

Попытаемся уточнить некоторые содержательные аспекты этого образа.

Предсказание будущего

Сфера языческих пророчеств, проявляющаяся в «Слове», восходит к магическим традициям древнего мира. Многие смыслы «Слова о полку Игореве» содержат пророческий, гадательный подтекст, но он скрыт от нашего понимания незнанием этого слоя древней культуры, в то время как его признаки составляют целый слой понятий, который сам по себе системным маркером в пользу древней датировки «Слова».

Традиция прорицательства в разных культурах проявлялась типологически сходно. Известно, что прорицатели в древнем мире «пользовались непререкаемым авторитетом, их слово всегда было самым весомым при решении важнейших задач государственной и частной жизни» (Герцман 1995, 19; Петросян 1986, 55–57. С. 55–57; Рождественская 1997, 108–109).

В Изборнике 1073 года находим рассуждение о двух типах книг: книги повестные, о царских деяниях, и книги пророческие,

«хитростные», «творитвенные». Одни — о прошедшем, вторые — о будущем: «Аште бо повѣстныя хоштеши почитати, имаши цѣсарьскыя кънигы. Аште ли хытростныя и творитвныя, то имаши пророкы...» (Изборник 1073. Л. 204).

В мировоззренческой системе язычества существовали представления о двух типах творчества: повествование о прошлом и предвидение будущего.

Противопоставляя свою новую песнь «творитвенной» песни Бояна («Боянъ бо вѣщи, аще кому хотяше пѣснь творити»), автор «Слова» противостоит языческой традиции: он свою повесть складывает о том, что уже было, а Боян слагал свою «творитвенную» песнь, предваряя события в своем «замышлении» и этим предопределяя будущее. Боян прорицает будущее не в гадании по соколиной охоте, как это делали до него («помняшетъ бо рѣчь първыхъ временъ усобицѣ»), а в собственно музыкальном творчестве, разгадывая звучания струн, на которых он играет сам, но трактует эти звуки как предопределенные свыше. Истоки этого сравнения — в гадании-жребии, соединенном с гусельной игрой, в былине о Добрыне, где лук превращается в гусли, а игра на гусях, как и стрельба-состязание, имеет гадательный, магический смысл.

Былинные мотивы превращения лука в музыкальный инструмент и жребия-стрельбы из этого лука еще раз подчеркивают прорицательное значение игры и песни Бояна.

Группа выражений, связанных с понятием реченного слова, требует особого комментария: «*Помняшетъ бо рѣчь първыхъ временъ усобицѣ*»; «галици свою рѣчь говоряхуть»

В понятие «рѣчь» в этом контексте входит распознавание воли, речи богов по каким-то поступкам, поведению животных и птиц, событиям (например, единоборство богатырей вместо битвы).

Помняшетъ бо рѣчь първыхъ временъ усобицѣ —
тогда пуцашеть I (десять) соколовъ на стадо лебедѣи:
которыи дотечаше, та преди пѣс[н]ь пояше —
старому Ярославу, храброму Мстиславу,
иже зарѣза Редедю предъ пълкы касожьскими;
красному Романови Святъславличю

Пророческая песнь Бояна связана с воззрениями на музыкальное творчество как совершение магического обряда (*Шарыпкин* 1976. С. 14–22), который сродни заговору. Заговор волхва придает войску магическую силу в битве, предопределяет победу в сражении. Предсказание победы–славы Бояном направлено в будущее. В этих значениях «славы» осознается сравнение Бояна с соловьем, предвещающим добро перед походом Игоря, когда природа мрачными знаками предвещала поражение, соловьи молчали — «щекотъ славий успе»; когда же Игорь бежит из плена, его ждет благополучный исход — «соловии веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ». Благозвучный соловьиный щекот предвещает победу и князю Димитрию в «Задонщине»: «Что бы ты, соловей, выщекотал славу великому князю Дмитрею Ивановичу» (*Сказания* 1982. С. 8). «Ущекотать», «выщекотать» славу — это предопределить победу. Такое соотнесение певца славы и соловья позволяет по-новому истолковать содержание надписи «Словиша» на гуслиях XI века, найденных в Новгороде при археологических раскопках (*Колчин* 1978, 358; *Поветкин* 1982, 295–311; *Поветкин* 1990, 136–159; *Поветкин* 1996, 148–161). Эта надпись обозначает собственное имя инструмента, обладающего силой знать будущее.

Поэтому первая строка стиха, раскрывающая эти представления, означает: «помнят, рассказывают еще о том, каким был обычай предречения в усобицах первых времен...». Следующий стих противопоставляет этому древнему обычаю способ предречений Бояна по гусельной игре. Рокочущее струны Бояна сами славу князьям предрекают. Последнее слово стиха «рокотаху» звучит откликом на слово «рѣчь».

Автор «Слова» в первом разделе декларирует отказ петь по-старому, по-Боянову. Он противопоставляет свою песнь песне Бояна, сочиняемую «по замышленію Бояню» «старыми словесы [о]трудныхъ повѣстїи». Есть слово «отруда», «отрута» — отравы. Отрудные повести — сочиняемые Бояном под воздействием травяных зелий, замутняющих сознание для раскрытия подсознания, благодаря которому Бояну удавалось видеть будущее.. Поэтому «старыми словесы [о]трудныхъ повѣстїи» «по замышленію Бояню», по языческому обычаю, Автор никак не мог начинать свою песнь.



Владимир Иванович Поветкин в Музее музыкальных инструментов с воссозданными инструментами и за игрой на гуслиях, 2009-2013 гг.

В «Слове» раскрываются значения, отражающие представления об обычаях гадания по звукам природы: голосам птиц и зверей (воронов, галок, сорок, орлов, соловьев, лисиц, волков, шипению или молчанию змей), звукам струн и других музыкальных инструментов, по солнечному затмению, звездам, по соколиной охоте, разгадыванию снов. В контексте этой пророческой традиции проявляется роль вещего Бояна как предсказателя событий в важных военных ситуациях.

Противопоставление стиля Автора и стиля Бояна позиционируется контекстами двумя рядами понятий. Основное противопоставление идет по линии разлома язычество — христианство. Боян совершает магическое действие перед битвой, определяя психологическое состояние воинов и исход битвы. Его действия состоят в совершении движений и особого звукового ряда, выражаемого как в птичьих звуках, так и в человеческих интонациях, интонациях песни, припевки, повести, былины, замыслению. Он щелкает — «щекочет», подражая щелканию, щекоту соловья («Абы ты сіа плъкы ущекоталь, скача, славію...»), а, может быть, и сороки (ср.: «оть зловѣща сорочья щеко-танья» (*Даль* Т. 4. 1991. С. 653; *Даль* Т. 4. 1991. С. 654), он издает непонятные «птичьи» звуки, кудесит, колдует. Он творит в манере заговора: бормочет, таинственно и бессвязно нашептывая, вскрикивая и возглашая. Творя свою песнь — сотворяя обряд ворожбы, Боян сказывает, поет, скачет, и рисунок его движения зримо отражен в тексте «Слова»: «скача, славію, по мыслену древу» — он прыгает, словно птичка, с ветки на ветку — ритмично, непредсказуемо.

В сфере человеческой интонации он творит песнь, говорит притчами, припевками, повестями: «пѣс[н]ь пояше», «пѣснь творити», «припѣвку с[ъ]мыслени, рече» повести «по замыслению Бояню».

Боян творит песнь о походе, прозревая, предчувствуя и провидя его исход. Как говорит Автор в 3-й песни, если бы Боян (живший сто лет назад) пел бы сейчас песнь о походе Игоря, призванный наворожить победу, Боян мысленно проник бы во все миры: поднимаясь «по мыслену древу», взлетая до облаков, чтобы с высоты рассмотреть землю и увидеть будущее. Он мысленно перед походом Игоря («сего времени рища») прорыскал бы путь до Тьмутарокани

(«въ тропу Т[мудо]ро[ка]ню ...»), поскольку цель Игоря — «поискать града Тьмутороканя», и «нащекотал бы» победу, т. е. предопределил бы ее своей ворожкой.

Боян «творил» свою песнь как предсказание. Эта традиция имеет глубокие корни: и до Бояна в прежние времена перед походом князя и волхвы гадали по соколиной охоте «на стадо лебедѣй». Волхвы «разъясняли» результаты гадания в каких-то песнях и припевках, а также имели силу «припеть» победу (исток слова «припевка»), наделить ею. Боян бы своими песнями «сиа плъкы ущекоталь» — т. е., подобно соловьиному «щекоту» (щелканию), предсказывающему добро (ср.: «соловіи веселыми пѣс[н]ьми свѣтъ повѣдаютъ»), наворожил бы победу.

Музыкальный мир человека Древней Руси связан с магической традицией использования музыкальных инструментов. Воинское гадание перед битвой осуществлялось специальными ворожеями, обладавшими способностью не только предсказания, но и придания князю и его войску магической силы. Такого волхва называли «кобь», «кобьник», «кобильник», «вълховъ и кобникъ хитръ» (сравним: «ни хытру, ни горазду ни п[ы]т[ь]цю горазду»), а его занятие «кобь», «кобение», «кобление», «кобование» (Словарь. Вып. 7. М., 1980, 208–210; Чернов 1986, 270–293; Серегина 1989, 66–67; 1990, 16–23; 1994, 11–22). Кобник был «птице горазд», т. е. умел гадать по птичьему полету, поведению птиц (Чернов 2006, 107).

Древнерусские требники содержат перечни запретов на старые верования, среди которых называются все упомянутые в СПИ способы гадания по звериному рыку, птичьему граю, змеиному шипу, игре на гуслях и дудочках. Среди запретов в требниках упоминается и «кобение», и «баяние» («в басни баяли»): «Не веруеши ли в чох, и в стречу, и в полаз, или веровал ли еси во птичей грай, и во всяко животно рыканье, или сон толковал еси, или к волхвом ходил еси?» (Требник. М., 1623. Л. 148). «Согреших в чаровании и в потворстве, и в хвалении, и в кобении... и всех ересех, и веруя в стречу, и в чох, и в полаз, и во птицю...» (Алмазов 1894. С. 183). «Верую в ворожу, в воронь грай, в басни баяли, в гудения гуслей и в сопели» (Алмазов 1894. С. 152).

При сопоставлении этого перечня гаданий обнаруживается сходство с теми фрагментами «Слова о полку Игореве», которые

посвящены образам природы — граю птиц, вою волков, клетоту орлов, лаю лисиц, шипению ползающих змей.

Кобление было особым родом волхования. Употребляемые как синонимы, эти два слова указывают, тем не менее, на отдельные понятия: «Волъхвуйа и кобленья творяще» (*Срезневский Т. I. С. 382*).

К образу гадания по звукам, издаваемым птицами («врани възгряху», галицы речь говоряхуть), относится толкование сна Святослава боярами, содержащее саркастическое сравнение вороньего карканья со звукообразом пения дев вражеского народа («Се бо Готскія красныя дѣввы въспѣша...»).

Чуткое вслушивание в звуки природы помогало человеку той эпохи ориентироваться не только в пространстве, но и во времени — предчувствовать перемены, предугадывать ход событий, прозревать будущее. Многие элементы этого мироощущения отошли на периферию культуры в христианстве. Таким образом, образ вещего Бояна восходят к древнейшей традиции прорицания — особого «профессионального» умения древних жрецов (*Горан 1990. С. 109–110*).

И Автор «Слова», и Боян пытались прозреть будущее. Современное научные исследования дают типологию предвидения научное, обыденное, интуитивное, религиозное и магическое. Религиозное предвидение проявляется в виде различных прорицаний, пророчеств, откровений, и само «знание часто имеет характер “опережающего знания”». Древние культуры были основаны на институте магического предвидения будущего, без которого многие понятия и смыслы этих культур непознаваемы. Они знали и о связи предвидения с моделированием будущего, и о нейролингвистическом программировании, которые совершают предсказатели. Современное научное знание пытается раскрыть древние представления о закономерностях будущего. Однако устами Бояна Автор «Слова» дает формулу непознаваемости будущего: «Ни хытру, ни горазду, ни пытьцю горазду суда Божия не минути».

Песнь Бояна

«Пѣснь творити...»

Речь идет о гадательной песни, и «пѣснь творити» означает не просто пение какой-то песни, но прежде всего совершение, дление во времени обрядового действия, обеспечивающего опознавание будущего и создание прогностического «текста». «Пояша» как «выбирая» по отношению к пению имеет «открытое», направленное в будущее действие: сначала выбирают, потом поют. Процессуальный, незавершенный оттенок во времени имеет также глагол «творити» — он предполагает дление процесса творчества как действия, и как действие в неопределенный промежуток времени с достижением некоего результата: сотворить. Оба глагола, связанные с образом пения, оказываются открытыми в будущее, незавершенными по содержанию действия, ими обозначаемого, что оказывается важным в понимании Зачина. Даже сама путаница «петь» и «пояше» воспроизводит некое топтание, тавтологию, обрядовость и ритуальность, магию слова (повторы — «потворы» — колдовство).

Понятия пения и творчества имеют особые подтексты в соотношении с фигурой Бояна. Сотворение песни проводится Бояном, который назван творцом старого времени, соловьем старого времени, тем, кто задумал, хочет («хотяше») творить песнь по своему «замышлению». Сотворение песни направлено в будущее и непредсказуемо, необъяснимо, сравнимо с рокотом струн.

Припевки Бояна

Две припевки Бояна, содержащиеся в тексте «Слова о полку Игореве», имеют «атрибутивные пометы» и признаны многими исследователями. Специальное исследование бояновых песен, отразившихся в «Слове», провел Никитин (*Никитин* 1984), статья которого подверглась критике ученых, указавших на излишне расширительное толкование темы, а также на ряд текстологических ошибок (*Лихачев* 1984; *Робинсон, Сазонова* 1985). Однако тема осталась интересной.

Суммируя данные научных исследований, можно обозначить два вида бояновых песен в «Слове»: «цитаты» из них и «песни», сложенные Автором в «манере» Бояна.

Две припевки известны: одна адресована Всеславу, вторая — из финала — Игорю. Характер припевки — краткой притчево-пословичной формулы — Всеславу носят и другие стихи о нем, составляя цепочку из трех формульных «притч» — о колокольном звоне, о душе и теле и, наконец, известной формульной припевки «Ни хитру, не горазду...» Можно думать, что в этом стихе не одна припевка Бояна, на которую прямо указывается в третьей части стиха, а три, поскольку последняя противостоит первой как реприза. Первые две объединены рифмами: позвониша — слыша, душа — страдаше. Вот их, кажется, сочинил Автор в стиле Бояна:

*«Тому въ Полоцкѣ позвониша заутренюю рано
у святыя Софеи въ колоколы, а онъ въ Киевѣ звонъ слыша.
Аще и вѣща душа въ др[ь]зѣ тѣлѣ, нѣ часто
бѣды страдаше».*

Третью припевку, как указано при ней, пел Всеславу Боян: «Тому вѣщеи Боянъ и прѣвое припѣвку, с[ъ]мысленыи, рече:

“Ни хытру, ни горазду,
ни п[ы]т[ь]цю горазду суда
Божіа не минути!”».

Припевка из последней песни, изреченная когда-то Бояном в адрес его покровителя князя Олега-когана, переадресовывается Автором Игорю путем добавления к ней одной строки:

«Рекъ Боянъ, и ход[ъ тѣ]на Святъславля пѣс[нь]
[пѣснь] творца стараго времени
Ярославля Ольгова коганя хоти:
*“Тяжко-ти головы кромѣ плечю,
зло-ти тѣлу кромѣ головы” —
Руской земли — безъ Игоря!”».*

Песня об Изяславе, сложенная Автором «Слова», позволяет видеть в ней отсылку к еще одной припевке Бояна, означенного как «тъи» («а тъи рекъ»), посвященной сбывшейся предсказательной формуле о гибели в бою:

**«Дружину твою, княже, птиць крылы прїодѣ,
а звѣри кровь полизаша!».**

Две из них прямо указывают на Бояна, третья — «тому» же. Возникает цепочка упоминаний: «а тъи рекъ», «рекъ Боянъ», «тому вѣщеи Боянъ и прѣвое припѣвку, с[ъ]мыслени, рече». Таким образом, к отмеченным ранее припевкам Бояна добавляются три: одна причисляется нами по атрибутивной помете «тъи», а еще две — по структурно-смысловым признакам в песне о Всеславе.

Структурное и стилистическое родство отмеченных «припевок» Бояна — их трехчленное строение, формульность, лаконизм и законченность выраженной мысли позволяет говорить об их жанровом единстве.

«пѣс[н]ь пояше...».

Слово «пояше» имеет не один, а сразу два смысла: «пояше» здесь не от глагола «петь», а от глагола «ять», взять (*Гурченко 2004, 26*). По словам В. П. Тимофеева, «трудно не заподозрить здесь Автора в намеренном использовании литературного приема “двусмыслы”» (*Тимофеев 2007. С. 29*). Принимая вторую версию, Тимофеев предполагает, что «“пояше” понимается здесь как “хватал, ловил, брал”» (*Тимофеев 2007, 29*). Здесь в «Слове о полку Игореве» петь и взять совпадают по результату: предпочесть, взять, выбрать песнь это и есть ее пропеть. Но это единство двух смыслов обычно не учитывается переводчиками. А оно важно, поскольку речь идет не о простой песне, а о гадательной и не обязательно славильной, а только прогностической. Важно и то, что «пояша» как «выбирая» по отношению к действию пения имеет «открытое», направленное в будущее положение во времени: сначала выбирают, может, и наугад, потом поют, и не известно еще, какую песнь выберут и как споют,

и как она скажется на событиях. Можно видеть, что здесь имел место выбор песни из определенного набора дурных, добрых или предупредительных предсказательных песен-припевов, подобно тому, как совершалось рождественское гадание на жениха выниманием кольца: той или иной девушке пели ту или иную из общеизвестных припевов, предвещавших замужество, дальнюю дорогу, незамужество или смерть, а сама случайность выбора была жребием. Эти припевки могли иметь силу магического «нейролингвистического» программирования, «припевали» победу или поражение («припеть припевку» — наделить судьбой) и выбирались не только жребием, но и волей и предчувствием предсказателя.

«Припевки» Бояна, «цитированные» Автором, являются такими же гадательными формулами: воинам Игоря то ли на славу, то ли на бесславье: «пѣти было пѣсь Игореви, того Олга внуку: “Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая — галици стады бѣжать къ Дону Великому...”». «Чи ли въспѣти было, вѣщей Бояне, Велесовъ внуче?: “Комони ржуть за Сулою — звенить слава въ Киевѣ. Трубы трубятъ въ Новѣградѣ — стоять стязи въ Путивлѣ”»).

Припевка Изяславу была на гибель в бою: «А ты рекъ: “Дружину твою, княже, птицъ крылы пріодѣ, а звѣри кровь полизаша!”»), Всеславу припевки на напрасные хлопоты сложились как воспоминание о Бояне: «Тому въ Полоцкѣ позвониша заутреннюю рано у святаы Софеи въ колоколы, а онъ Киевѣ звонъ слыша»; «“Аще и вѣща душа въ др[ь]зѣ тѣлѣ, нѣ часто бѣды страдаше”». А одну: «“пръвое” (прежнюю, давнюю)» — пел сам Боян: «тому вѣщей Боянѣ и пръвое припѣвку, с[ъ]мыслении, рече: “Ни хытру, ни горазду, ни п[ы]т[ь]цю горазду — суда Божіа не минути!”». Игорю переадресо припевка, когда-то спетая Бояном деду Игоря Олегу о князе без войска, о войске без князя: «Тяжко-ти головы кромѣ плечю, зло-ти тѣлу кромѣ головы».

Скорее всего, Боян сам их не сочинял, они, скорее всего, древнее Бояна, а он их цитировал или слагал в манере тех девичьих «подблюдных» гадательных песен, которые пелись по жребью, на девичью судьбу.

Магическая импровизация на гуслиях

Описание инструментальной игры Бояна составляет сложную знаковую систему, вбирающую понятия «тъи пѣсни», «пѣснь твоирити», «былины» «сего времени», «замышления» Бояна, передвижения («растѣкашется») «мысию» (мышь, белка) как «мыслию» «по древу», «сѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ подѣ облакы». К тому же «повесть» Бояна складывалась в состоянии опьянения специальным трансогенным напитком. Далее следует стих о десяти соколах, догоняющих (дотечаше) лебедей, с уподоблением им струн и перстов Бояна.

О пророческой функции инструментальной музыкальной игры свидетельствуют многие древние источники. Так, в *домонгольском переводе «Сказания Афродитиана»*, где повествуется о языческом пророчестве рождения Христа девой Марией, гадание совершается жрецом в кумирнице. Сюда приходят музыканты, после игры которых и происходит предсказание: «Пребывшую же царю ту и видящу образы кумирныя, и начаша гудущии густы в гусли, а пѣснивца пѣти» (*Кушелев-Безбородко* 1862. Т. 1. С. 73–75). Примечательно, что этот текст в ряде списков имеет одно стойкое разночтение, исключаящее мысль о его случайности: «гудущие» («играющие») иногда заменяется на «будущее»: а) «и начаша гудущии густы в гусли»; б) «и начаша будущее густы в гусли» (*Бобров* 1984. С. 18–30). Эти сходные по звучанию, но различные по смыслу слова оказываются почти синонимами: ведь гудущие — это играющие о будущем, приорицающие.

В *домонгольском переводе «Повести о Варлааме и Иоасафе»* Аполлон называется гудущим и волхвующим песнотворцем, т. е. приорицателем: «Аполлона же... гудуща, и пѣснотвора, и волхвующа» (*Лебедева* 1985. С. 220).

Материалы Словаря древнерусского языка говорят о силе предсказаний, влияющих на победу в бою и на судьбы царств: «Кобь римска воину побѣждаетъ супостаты» (СДРЯ. Вып. 7. 1988. С. 210); «Царствия желая... волхвъ искаше и кобьника, аще събудеться ему желание» (*Срезневский* 1893. Т. 1, 1240). Дурное предзнаменование волхва могло служить основанием для возвращения из похода,

уклонения от битвы. Например, князь Довмонт покидает войско, говоря: «Кобъ ми не даст с вами пойти» (ПСРЛ. 1908. С. 860).

В войске Даниила Галицкого был Скомонд, «волъхвъ и кобник нарочит» (ПСРЛ. 1908. С. 799), по предсказанию которого князь одерживал победы. В ряду кобников находится и «словутный певец» Митуса из Перемышля. Мы видим его в летописи «раздранного аки связанного приведоша» перед Даниилом Галицким, но он «за гордость не восхотѣста служити князю» (ПСРЛ 1908. С. 793). Этого певца всегда вспоминают как пример народного сказителя, исполнителя былин, не захотевшего увеселять князя. Но дело в другом: Митус был советником и кобником другого князя и потому не захотел наделять пленившего его врага воинской силой на битвы с тем князем, которому ранее служил.

Боян, по всей видимости, и был таким кобником, словутным певцом-предсказателем, военным советником князя Олега Черниговского, деда Игоря.

Из совокупности источников можно извлечь сведения о последовательности гусельного пророчания: певец извлекает некие звуки, импровизирует на гусях, а затем начинает петь, сказывать, раскрывая значение тех звучаний, которые он извлекает из инструмента, перемежая певческие эпизоды с инструментальными либо совмещая их.

Исследователь новгородских былин В. В. Коргузалов приводит ряд образцов былин с инструментальным сопровождением, основанных на чередовании пения с аккомпанирующим инструментальным наигрышем, называемым в народной терминологии «погудкой» («перегудывать» — играть между строфами). Отмечая «связь между формами эпического и ритуального напевного сказывания (прѣчити, интонирования приговорных и заговорных “волхвований”», Коргузалов видит в былинных наигрышах «яркие свидетельства утраченного где-то в XVII–XVIII вв. аккомпанемента гусельного, гудошного, лирного» (*Коргузалов 1978, 336, 339, 343*).

Так, с перегудками, пророчествует царь Давид в «Слове на Лазареве воскресение» (XII в.), предрекая рождение Христа: «Воспоим песньми весело, друзи, песньми днесь, а плачь отложивше, утешимся. Удари бо Давид в гусли, въскладываа прѣсты своа на живыя струны

(вариант: “на живыя струны накладая”) сидя в преисподнем аде и рече: “Се бо время весело наста, се прииде день спасения. Уже бо слышу — пастыри свиряють в вертьпе и глас их приходит в адова врата, и в моя уши входит. Уже слышу топот ног перских конь, иже несут дары ему волсви от своих царев цареви небесному...”» (*Рождественская* 1970, 53–54). Персты Давида, которыми он играет, «на живыя струны накладая», сопоставляются с вещими перстами и живыми струнами Бояна (*Рождественская* 1987, 190–191). Струны живые и саморокочущие играют словно бы помимо воли прорицателя, отражая неведомые звучания будущего. «Вещие» персты прорицателя — тоже часть тайных сил, ведающих этими звучаниями.

Струны составляют атрибут образа Бояна. Они живые. На них Боян воскладает свои вещие персты, и они сами играют, рокочут славу. Образ струн в гимнографической поэзии соотносится с образом гусель или псалтири, что позволяет идентифицировать струнный инструмент Бояна как гусли (*Даркевич* 1985, 322–342).

Образ гусель распространен в гимнографии. Однако в «Слове о полку Игореве» мы видим не гусли, а струны. Это наводит на мысль, что Автор сознательно не дает прямой «атрибуции» инструмента, а называет лишь звукоинициальную его часть — струны. В этом образе нет привязанности к небольшому деревянному предмету с натянутыми жилами — это сверх-инструмент, сверх-струны, сверх-звук, вибрирующий над-мирно, вне-масштабно. Это не гусли, а символ самозвучащих струн. Они рокочут сами, остается их только послушать и понять смысл этих звучаний и рокота, их пророческую «рѣчь».

Боян гадал, не соколов на лебедей выпуская, а вслушиваясь в звуки своих струн и по этим звукам предопределял события: струны сами, по воле богов, предрекали князьям их судьбу, сами славу рокотали (звучали громко, но непонятно, вызывая эмоциональное предощущение событий — предрекали? говорили? глаголили?).

Звучания инструмента трактуются предсказателем как слышимые им одним отзвуки событий, приближающихся из будущего. «Творя» свою песнь, он мысленно охватывает весь мир, он видит и слышит, и наделяет значением и смыслом звуки природы, рокот струн, гулы и звоны музыкального инструмента, интуитивно постигаемые им

в его «замышлении» как «программа», «речь» богов, изъясняемая им в его речениях. Таковой была «программность» первых инструментальных импровизаций древнего Бояна.

Кроме вещего Бояна, вещим в «Слове» назван Всеслав, а также хитрым, достигающим цели хитростью, т. е. колдовскими творитвенными действиями.

Припевка Бояна Всеславу не вполне ясна в значениях своих слов. Современная трактовка слова «хитрый» не охватывает древних значений слова. По Фасмеру «хитрый»: хитер, хитра, хитро, хитрить, укр. хитрий, др.-русск. хытьрь: ловкий, сведущий, опытный (о враче), хытьрьць, ст.-слав. хытьрь (Супр.), слав. хытьрьць, болг. хитър (умный). М. В. Пименова показывает действие корня хытр в сфере эстетических оценок Древней Руси (Пименова 2007, 276). В словаре Виноградовой значения слова хитр — хытьрь относятся к сфере искусного, умного, знающего: 1089: «Бысть же Иоанъ мужь хытьрь книгамъ и ученью». Пов. врем. лет, 137 (1377 г. — нач. XII в.). 1237: Некоторые же примеры говорят о применении этого слова к области гаданий, например, по снам: «И въспомянувъ (Иосиф) сны нощныя, им же богъ показа ему будущая на июдѣя побѣды. Бысть же на раздрѣшение сномъ хитрь и мога разумѣти, яже богъ покажетъ с покровом». Флав. Полон. Иерус., 307 (XVI в. — нач. XII в.).

«Пытьць» это тот, кто искусен в вопрошании-предвидении будущего (от слова «пытати» вопрошать, стараться предвидеть, исполнить) (Мурьянов 1996, 208–209; Соколова 2003, 23–58). Баба-Яга в сказках встречает молодца вопросом: «Ну, что, дело пытаешь, аль от дела лытаешь?»). Боян поет Всеславу известную припевку о том, что самому предсказателю не дано знать своей судьбы: «Тому вѣщеи Боянъ и прѣвое припѣвку, смыслени, рече: “Ни хытру, ни горазду, ни пытьцю горазду суда Божия не минути”». Слова «хытьрь», «гораздъ», здесь также читаются в сфере языческих представлений о волхвовании, чародействе, предсказаниях и ворожбе. Образ Бояна и образ Всеслава оказываются близкими друг другу в сфере язычества — оба оказываются вещими, способными предвидеть. Их действия, обусловленные этой способностью, часто непонятны для окружающих, не причастных к их миру мыслей, «замышлений», наполненных значениями,

видимыми только им и расшифровываемыми только ими. Как содержащие особые смыслы должны расшифровываться понятия «замышления» и «съмыслены», которыми характеризуется Боян, причем в зеркально симметричных в композиции «Слова» структурах:

... а не по замышленію Бояню. Боянъ бо вѣщїи...	...вѣщеи Боянъ и прѣвое припѣвку, с[ъ]мыслены, рече...
----------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

Смысленный — не только находчивый, догадливый, понятливый, кроме того, изворотливый, хитрый. В контексте конструктивной парности «съмысленный» и «замышление» максимально сближаются, обозначая скрытое от всех содержание мыслей вещего Бояна.

Велесов внуче

В «Слове» Боян назван Велесовым внуком. Велес, языческий «ско-тий» бог, покровитель поэтов-пророков, таких, как Боян, понимающих язык животных. Велес в православной традиции, по определению В. Кожевникова, воспринимался, как «нечистый дух», «черт» (ср.: в чешск. *Veles* — «злой дух», «демон»). Потому-то Автор и начинает свое повествование «не по замышленію Бояню», а «по былинамъ сего времени», т. е. по реалиям эпохи (*Кожевников* 2000, 452–463; 2010). По определению Кожевникова, в «замышлении» Бояна «речь идет, конечно, не о “манере исполнения”, а о чуждой и неприемлемой для христианина бояновой “мысли”, “идеи”, “замышлении”, а скорее всего о его злом умысле и кознях» (Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» Вып. 2. С. 103: «Замышление: Умысел, козни: Се (игры и зрелища) горше поганых сотонинско замышление»). Этому-то языческому «замышлению» Бояна Автор «Слова» противопоставляет христианский взгляд на мир. В начальных стихах о Бояне сквозь блестящие пассажи-похвалы просвечивает усмешка, снижение ранга образа, ведь Боян темпоритмом своих движений не благостен, суетлив: он «рищет», «скачет», щекочет-щелкает, творит свои песни враждующим князьям. Он кудесит, темнит, говорит загадками...

И потому «не лепо» — точное слово, не потерявшее своего смысла спустя столетия — не лепо нам начать старыми, устаревшими, ветхими, еще дохристианскими, трудно понимаемыми, не имеющими точных смыслов, словами, этими загадками, ужимками и скачками, этими метаниями под облака и в лесные чащи, на вершины деревьев и в тайные тропы, этими тайными замыслениями, двусмысленными притчами и припевками, этими бряцаниями, рокочущими не-весть что, на то и на се, обапол надвое ... скорбную песнь о гибели русских полков в походе князя Игоря, о времени нынешнем, наполненном междуособицами князей, звоном бряцания мечей о шеломы, плачем русских жен, новую песнь о будущем Русской земли.

Почему Автор отрекается от стиля Бояна? Ответы в тексте касаются времени (старое, в котором предвещали будущее и нынешнее, былевое, актуальное), манеры (Боян скачет мыслию-мысию по древу, мыслию летит до облаков, волком рыщет по земле), но что-то важное остается скрытым, понятным лишь для посвященных в образную систему Авторского рассказа. Ответы на этот вопрос предстают скрытыми в иерархическом взаимодействии разных планов. Минуя все уровни этой иерархии, можно увидеть противопоставление мировоззренческих систем — сферы язычества и сферы христианства. На одном из уровней этого противопоставления окажется ощутимой разная временная направленность христианской (Автора) и языческой (Бояна) песни: Автор поет о том, что случилось, Боян пел о том, что, по его «замыслению» — внутреннему предоущению, еще должно свершиться. Это разделение, выраженное Автором сложным нагромождением двусмыслиц-загадок о выборе песни не то лебедей, не то соколов, о десяти саморокочущих струнах славы, о славе на «обаполы», которую в «сем времени», т. е. во времени ближайшего будущего «рыскал» бы Боян, если бы он жил в тот момент, когда Игорь только задумал свой поход, но еще не предпринял никаких действий, и еще не случилось затмения солнца, и не было еще никаких грозных предзнаменований.

При всей внешней притягательности образа вещего Бояна, в нем есть и то, что скрыто осуждаемо Автором «Слова» и от чего он стремится отречься: Боян, как и иные предсказатели, пел какому-то одному князю, способствуя междуособицам князей. Автор «Слова»

поднимается над всеми, впервые говоря о единстве Русской земли. Он, похоже, сожалеет, что не может спеть Боянову песнь, — он не в силах повернуть время вспять, не в силах повлиять на события перед походом, как это делал Боян, потому что он не волхв, да и время уже обратилось «наниче», вывернулось изнанкой, потекло в обратную сторону, в воспоминания о несохраненном благополучии. Автор живет после печальных событий и о будущем размышляет не пророчествуя, не гадая, а в христианской системе координат, обращая к современникам свою по-новому пророческую песнь.

**Театральная сценка,
спетая Автором «Слова», о том, как бы начал
свою песнь Боян перед походом Игоря.**

Действующие лица: Автор, Боян, Всеволод (и Игорь)

Манере Бояна посвящена вся третья песнь: так бы спел Боян о походе Игоря, если бы пел он. По комментарию Л. Соколовой, песнь Бояна воссоздается от слов «Не буря соколы занесе» до самого конца песни, включающей песню Всеволода, которую исполняет (исполнил бы) Боян. Получается, что автор реконструирует в манере Бояна две песни-припевки, внутри целой сценки диалогового жанра, потому что устами Бояна в ней все поют: и Боян, и Всеволод, и пение их представлено именно жанрами песен — песни-припевки (Бояна) и песни-хвалы (Бояна от лица Всеволода), восходящей к жанру средневековой пародии. Эти песни интонируются музыкально: у них четкая стиховая структура, короткие ритмические строки, энергичная динамика. Так спел бы Боян, если бы он жил в «сем времени» («сего времени рища»). В этой сценке один персонаж — Всеволод, но его обращение к Игорю делает сценку диалогичной, живой. Всеволод посвящает отдельную песнь Игорю, отдельную песнь своим удалым воинам. В связи с этим в 3-й песне «Слова» не только воспроизводится песенная манера Бояна, но создается крупное построение — действие, имеющее свой сюжет. Боян показан здесь как музыкант, певец, лицедей и драматург. Эта картина

передает динамический, лицевой характер движений Бояна — он особым образом интонирует, поет — «щекочет» и скачет соловьем по мысленному дереву, летает воображением до облаков, импровизируя (вить, свивать) песнь, то ли на добро, то ли на неудачу воинам. Вот эта сцена:

Автор:

О Бояне, соловію стараго времени!
 Абы ты сіа плъкы ущекоталъ, скача, славію,
 по мыслену дереву,
 летая умомъ подъ облакы, свивая славы обаполы
 сего времени рища въ тропу Т[мудо]ро[ка]ню
 чрезъ поля на горы
 — пѣти было пѣс[н]ь Игореви, того Олга внуку:

Автор поет за Бояна:

«Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая —
 галици стады бѣжать къ Дону Великому...».

Автор говорит от себя:

Чи ли въспѣти было, вѣщеи Бояне, Велесовъ внуче?:

Автор поет за Бояна:

«Комони ржуть за Сулою — звенить слава въ Киевѣ.
 Трубы трубятъ въ Новѣградѣ — стоятъ стязи въ Путивлѣ:

Автор говорит от себя:

Игорь ждетъ мила брата Всеволода.
 и рече ему буи туръ Всеволодъ:

Автор поет за Бояна, который поет от лица Всеволода, обращаясь к Игорю:

“Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлыи — ты, Игорю!
 Оба есвѣ Святъславличя!
 Сѣдлаи, брате, свои брѣзыи комони,
 а мои-ти готови-осѣдлани у Курьска напереди.

А мои-ти куряни с[ъ]вѣдоми кѣмети –
 подѣ трубами повити, подѣ шеломы възлелѣяны,
 конецъ копія въскрѣмлени, пути имъ вѣдоми,
 яругы имъ знаеми, луци у нихъ напряжени,
 тули отворени, сабли изъострени –
 сами скачють, акы сѣрыи влѣци,
 въ полѣ ищучи себе ч[ьс]ти, а князю славѣ».

А. Д. Михайловым выявлен типологически близкий текст в старо-французской песне 2-й пол. XIII в., прославляющей рыцаря, зачатого мечом и спеленутого в собственном щите. «Это небольшое (52 строки) стихотворное произведение неизвестного автора, озаглавленное в рукописи “Une branche d’armes” (Отрасль вооружения), описывает, бесспорно несколько иронически, образцового молодого воина (оруженосца, благородного юношу), собирающегося стать рыцарем» (Михайлов 1986, 87–90):

Qui est il gentis bachelers?
 Qui d’espée fu engendrez,
 Et parmi le hiaume aletiez,
 Et dedenz son escu berciez,
 Et de char de lyon norris,
 Et au grant tonnoirre endormis,
 Et au visage de dragon,
 Iex de liepart,
 cuer de lyon,
 Denz de sengler, isniaus com tygre,
 Qui d’un estorbeillon s’enyvre
 Et qui fet de son poing maçue,
 Qui cheval et chevalier rue
 Jus à la terre comme poudre...

Перевод Михайлова:

Кто юноша-рыцарь?
 Тот, кто под (от меча) мечом (сделан рожденным)
 (От меча зачат) был рожден,

и среди шеломов молоком вспоен,
 и в собственном щите взлелеян,
 и мясом льва вскормлен,
 и громом убаюкан;
 тот, у кого лицо как у дракона,
 глаза — как у леопарда,
 сердце — как у льва,
 зубы вепря, кто быстр, как тигр,
 кто упивается вихрем
 и у кого не кулак, а дубина,
 повергающая наземь и лошадь,
 и рыцаря, словно пылинку ...

Этот стих отмечен яркими чертами иронии, известной как качество французской культуры, но, хотя отсвет ее на произведении древнерусского автора весьма неожиданен, общий их источник читается определенно в едином духе времени и в ареале распространения.

Таким образом, интонация песни Всеволода из уст Бояна звучит насмешливо и даже в гротескном, грубоватом средневековом духе.

Формообразование в «Слове о полку Игореве»

Повторность звукообразов: монодия, рекурсия

Многочисленные и многозначные звуковые образы «Слова» выстраиваются в нити, в тканую фактуру текста, мерцая оттенками красок-звуков, составляющих яркий звуковой ковер произносимых смыслов.

Особенности фактуры «Слова» сродни музыкальному произведению, построенному на собственно музыкальных принципах, сложившихся на уровне «метатекста» его эпохи (XII в.: *Зализняк* 2004), зафиксированном, в частности, в древнерусских певческих стилях. В нем действенна не только система образов, словесных звукосочетаний, слоговая система, но и вся «сеть» звуковой структуры,

каждый элемент которой откликается на все типы «сигналов», идущих от других элементов.

Монодические принципы формообразования поэтического текста «Слова о полку Игореве» обладает системной целостностью составляющих его элементов.

Монодические формы организации материала свойственны древним певческим системам, восходящим к так называемому типу «орфического пения», развивающегося по законам рекурсии. «Рекурсия — процесс саморазвития первоначальной структуры, постоянный вызов своих подобий, неточных копий, которые, ветвясь по типу дерева, разворачивают уже родившийся в предчувствии, в настроении образ орфического напева. <...> именно различные виды рекурсии являются накопителями мелодической энергии...» (Кобекин 1995, 12). Этот принцип формообразования прослеживается в монодических древних музыкальных культурах.

Монодические стили базируются на линейном, количественно-временном наращивании и структурировании музыкальной ткани. Основой рекурсии — применительно к тексту «Слова» — являются повторы фонем, тоном, слогов, слов, корней, образов, словесных формул; их вариантное преобразование, простая и зеркальная повторность с вариантным сужением и расширением формул.

Ткань звукообразов

Анализ словесной ткани, основанный на рассмотрении системы корневых понятий, лежащих в основе лексики «Слова», показывает частотное употребление слов, с учетом их корневых значений и вариантов. Корневые словообразования действуют в системе рядов, или цепочек от двух и более буквальных и вариантных повторений. В малых количественных повторах формируется архитектурная, равновесно-устойчивая, арко-образная структура относительно оси симметрии. В больших частотных рядах повторов арки (или «шаги») становятся меньше, а в более многочисленных повторах они

становятся «стежками» определенной «нити»-«тона» в монодическом «плетении» текста.

«Слово» имеет симметрично-зеркальное строение своей целостной композиции. Симметрические словесные пары имеют аркообразную архитектонику в композиции «Слова» относительно оси симметрии в 1 и 2 половине текста. Например:

ущекоталь / щекоть,
 успе / успиль,
 свисть / свисну,
 прыщещи / прысну,
 слезами / слезь

трехчленные архитектурные ряды:

трубы трубять въ Новѣградѣ / подѣ трубами повити / трубы
 трубять Городеньскийи...
 уныша / унылы / уныша,
 побѣгоша / бѣжать / бѣжить,
 пѣти было пѣс[н]ь / чи ли въспѣти было...

Четырехчленные архитектурные ряды (сочетание монодических и архитектурных принципов формообразования) —

врѣжеса / поврѣгоша / врѣже / врѣжеса
 пониче / наниче / пониче / ничить
 потрепати / притрепаль / притрепа / притрепань
 поють / поють / поють / поють
 слыша / слышано / слыша / слышитъ
 соловію / славію / славіи / соловіи

Пятичленные ряды:

харалужными / харалужныя / харалужными / харалужь / харалужными

Шестичленные цепочки:

рища / поискати / искати / рыскаше / дорискаше / прерыскаше

Семизвенная цепочка из слова «раны» дает резюмирующий тройной повтор: «за раны Игоревы... / за раны Игоревы / за раны Игоревы». Семизвенный ряд со словом «река» говорит исключительно о «мутных», взбаламученных и «худых» — шумных тревожных реках, и основная текущая в «Слове» — река Каяла — течет прямо из ран воинов и символизирует *звуковую стихию* народного горя — стоны, вопли, плачи, звериный рык раненых воинов.

Взаимодействие звуковых цепочек можно видеть как переплетение разных цветных «нитей» словесной ткани: Многочленные цепочки из слов «скочи/скача», звучащий в напряженном темпоритме скачки (10), «рыскать/рискасть», «бежать» «течь» (движение приглушенного звучания) создают образ напряженного движения, пронизывающий повествование «Слова» и связанный со звуками и ритмами тяжелого дыхания битвы, погони:

Скакать:

скочи къ граду Киеву...
 скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ...
 скочи влъкомъ до Немиги...
 скочи съ него босымъ влъкомъ...
 уже бо выскочисте изъ дѣднеи славѣ...
 камо, туръ, поскочяше...
 Ж[ъ]ля поскочи...
 Игорь князь поскочи...
 скача, славю, по мыслену древу...
 сами скачють, акы сѣрьи влъци...

рыскасть:

влъкомъ рыскаше...
 изъ Киева дорискаше до куръ Тмутороканя...
 великому Хрѣсови влъкомъ путь пр[о]рыскаше...
 сего времени рища...
 а поганіи сами побѣдами нарищуце на Рускую землю...

бежать:

галици стады бѣжать...

побѣгоша къ Дону Великому...
 Гзакъ бѣжитъ сѣрымъ влъкомъ...
 течь:
 которыи дотечаше...
 печаль ж[ь]рна тече средь земли Рускыи...
 Уже бо Сула не течеть сребреными струями...
 и Двина болотомъ течеть.....
 и потече къ лугу Донца...
 тогда Влуръ влъкомъ потече...
 то растѣкашется мыслію по древу...

В цепочку звуковых значений входит слово «слышать», когда слышат звон распрей, битвы и плачей: «то же звон слыша давныи великыи Ярославъ / сицеи рати не слышано / а онъ въ Киевѣ звонъ слыша / Ярославнынъ гласъ слышитъ»;

Многочленные цепочки накапливают образную энергию, усложняют и обогащают связь слов между собой, создают постоянно увеличивающееся напряжение мыслеобразов, дающих импульсы эмоционального характера, проецирующихся в обобщения смыслов, «уплотняющих» одиночные звучания, служащие первотолчком повествования. В многочисленных цепочках просматривается тип повторности как моноподического «нагнетания» звучания слова и построения единого сквозного образа.

Многочленные цепочки ветвятся, объединяются, прорастают, подобно ветвящемуся древу мысле-образов. Так, семизвенная цепочка звукообраза слова «сабли» (сабли / саблямъ / саблями / сабли / саблями / саблями / саблями) с повторами слов «шеломы», «половецкими», «калеными» и т. д., также составляющими свои ряды, намечает череду «звуковых кадров» битвы, пронизывающую повествование прихотливыми ритмами разновариантных повторов.

Переплетающаяся с ними «нитка» из девяти повторов слова «меч», с «зацепленным» созвучием «меча» (метая «бремены»), а также сквозная «струна» из тридцати восьми звуков «стр», в которых четыре раза звучит корень «остр» и 13 раз — «стрѣл», и 1 раз «струны», да девятичленный ряд из слова «звон», относящийся

прежде всего к звону битвы (позвони / позвониша / звонъ / звенить / звонъ / звенить / звоня / звонячи — с примыкающим словом «цвѣлити», звучащим рядом со слово «меч», служащим в «Слове о полку» едва ли не собственно идиофоном — гремлеши о шело-мы мечи / мечемъ...то же звонъ / позвони своими острыми мечи о шело-мы; да пятичленный звуковой ряд «клика», которым «плѣкы побѣждають», да образ вопля раненых воинов («кая раны» — крича от ран — «рыкають, аky тури», «се у Римъ кричатъ подѣ саблями половецкыми»), да текущая через всё «Слово» река крови, слез и воплей, река Каяла — и возникает единый образ битвы в переплетении всех этих цепочек и рядов, сквозных нитей и одиночных всполохов. Такой тип вариантного сочетания и «сгущения» повторов составляет основной принцип монодической организации звучащей звуко-образной формы.

Архитектонические арки включают как повторно-контрастные, так и вариантно-повторные с противоположным смыслом построения: «кровавыя зори свѣтъ повѣдають / соловїи веселыми пѣс[н]ьми свѣтъ повѣдають»;

Самые многочленные цепочки — своего рода сквозные нити, «стежки» в ковровой тканой основе «Слова» — сплетены из корней «слав» (66), «зем» (47, из них 5 — из слова «княземъ»), «княз» (37) «свят» (24). Слог «сла» составляет сквозную нить ткани «Слова о полку Игореве». Он звучит 66 раз, из них — 13 в слове «слава», постоянно мерцает в именах князей, в двукратном упоминании «славия» — «соловья» славящего, в слове слала, и еще дважды подразумевается: «исх[ы]ти ю (славу) на кров(ь)» (исхытил, искупил её, славу, — кровью) «преднюю славу сами похитимъ, а заднюю (славу) ся сами подѣлимъ».

Звукообразы Славы оказываются связанными со всеми звукообразами «Слова», с образами пения, звона оружия, звучаний музыкальных инструментов и стихий:

князем славу рокотаху...
свивая славы обаполы ... пѣти...
щекоть славїи успе, говоръ галичь убуди.
ту греци и морава поють славу Святъславлю,

звенить слава въ Киевѣ...
 поют славу Святославию...
 звонячи в прадѣдную славу...
 разшибе славу Ярославу...
 мечи цвѣлити, а себѣ славы искати...
 пѣти «Слава [Святѣславу]»...

Модификации рекурсионных, повторяющихся и «уплотняющихся» за счет вариантных повторений образно-звуковых вербальных комплексов вычленяются в восприятии, диссонируют, консонируют, образуют «органные пункты» и «бурдоны», связывают близкие и далекие смысловые коды, «прорастающие» в единый узор монодической звуковой формы, раскрывающейся в своих смыслах в каждом новом повторе многообразных тонемных элементов, обретающих тематический смысл. Эти ряды, как переплетающиеся нити, составляют узор словесной ткани, соединяют, обогащают и уточняют значения, казалось бы, свободно, на самом деле строго, быть может, математически, организованные.

Обращение к понятийному аппарату певческого искусства при анализе формы «Слова», как видим, может быть соотнесено с музыкальными стилями, свойственными именно той эпохе средневекового монодического мышления, в которую оно возникло.

Интонации христианской сферы в «Слове о полку Игореве»

София Премудрость Божия (три храма Софии — Новгородская, Полоцкая, Киевская), Бог, святая Богородица, заутреня, колокола.

«... а онъ въ Киевѣ звонѣ...»: к трактовке колокольного звона в «Слове о полку Игореве».

Образ звона пронизывает звуковую фактуру «Слова о полку Игореве» — это звон мечей, цепей на току, молота о наковальню, сабель о шеломы, горестных слухов и событий. Образ колокольного звона занимает в тексте «Слова» лишь малую, но существенную

и вершинную часть в иерархии и драматургии смыслов звона.

Метафора звона цепей как звона мечей (потому и — харалужных — т. е. мечей особого качества стали, одной из опознавательных характеристик которой является его звонкое звучание как признак качества металла):

то же звонъ слыша давнии великий Ярослав[л]ъ
«звоня рускымъ златомъ...»
«...звонячи въ прадѣдную славу!...»
«позвони своими острыми мечи о шеломы литовскія» —
 «...Тому въ Полоцкѣ **позвониша**
 заутреню рано у святыя Софеи въ колоколы,
 а онъ въ Киевѣ **звонъ слыша...»**

Понятия, связанные с образом звона, пронизывают ткань «Слова», и не только с корнем звон (**звоня**, *звонячи*, *позвони*, *позвониша*), но и другими (*звенить*), выражающими метафорику звона, причем не колокольного, а звон битвы — звона оружия — мечей, сабель, и — метафорически — звона крамол и слухов, звона вражды и горькой славы: «*звенить* слава въ Киевѣ...». «...что ми *звенить*, что ми *гремитъ*», «...мечи *цвѣлти*...», «...*гримлютъ* сабли о шеломы...»

Синонимический ряд образов звона строится на транспозиционных сдвигах, создающих «круговые» смыслы, затрагивающие и охватывающие другие синонимические ряды: звон — битва — оружие — река Каяла — слух и вести о крамолах и гибели князей, Киев — София — храмы Софии — восхождение к образу Софии Премудрости Божией.

Первое упоминание о колоколах в Новгородской Первой летописи под 1066 г. связано с Новгородской св. Софией, когда полоцкий князь Всеслав снял с Новгородской Софии колокола и увез их в Полоцк: «Въ лѣто 6574 [1066]. Приде Всѣславъ и възя Новъгородъ, съ женами и съ дѣтми; и колоколы съима у святыя Софие. О, велика /л.4./ бяше бѣда въ час тыи; и понекадила съима». Ю. Подлипчук заметил связь эпизода о колоколах в «Слове о полку Игореве» с этими историческими событиями (*Подлипчук*, 255). Известие Новгородской летописи о похищении Всеславом колоколов с Новгородской Софии

(Стерлигова 1988, 272–286) считается древнейшим сообщением о колоколах на Руси. Соответственно, и строка о колокольном звоне в «Слове о полку Игореве» широко известна и также относится к древнейшим свидетельствам о колокольном звоне на Руси.

Можно услышать и другое содержание этого фрагмента «Слова»: звон колоколов Полоцкой Софии с тех пор преследует Всеслава как напоминание о тех междоусобных битвах, инициатором которых он был.

Образ Софии в тексте «Слова» соединен с образом колокольного звона. Колокола Всеславу звонят в Полоцке, а он слышит их в Киеве. Этот фрагмент обычно трактуется как метафора скорости передвижения Всеслава, связанного с его сверхъестественными способностями князя-волхва (Соколова 2003, 23–58).

Если обратиться к пословицам и поговоркам о звоне, то можно видеть, что русская пословица «Слышал звон, да не знает где он» — созвучна строке: *а онъ въ Киевѣ звонъ*, и потому очевидно, что это даже не о колокольном звоне, а об его отсутствии. Почти все народные пословицы о колоколах имеют смеховой, ироничный оттенок разоблачения пустозвонства:

«не только звону, что в Москве»,

«не только звону, что в Киеве»,

«не только звону, что в Звенигороде, есть и на Москве».

Особенно выразительна эта: *«избы не крыты, да звон хорош», «В Москве к заутрене звонили, на Вологде звон слышали»* (Даль Т. 1, 672).

Последняя поговорка прямо совпадает с фразой о Всеславе Полоцком. Быть может, это след «Слова о полку Игореве» в фольклоре, но скорее — сама фольклорная формула, существовавшая издревле, процитирована в СПИ, придавая характеристике Всеслава отнюдь не эстетизированный, а насмешливый оттенок. Звон колоколов Полоцкой Софии также имеет призыв звона битвы — это трофей Всеслава, когда он разграбил Новгород, увез в Полоцк Софийские колокола.

О Софии Полоцкой, почти полностью перестроенной в XVI–XVIII вв., как памятнике XI в. известно очень мало. Летописных свидетельств о начальном этапе строительства Софии Полоцкой

не имеется, выявлены лишь некоторые археологические источники, относящиеся к середине XI в. (Комеч 1987, 255–259; Булкин 1984, 7–12; 1988, 59–63; Брюсова 2001, 23–31).

Образ звона в СПИ архитектурно соединяется с образом Софии — и с образом Высшего значения, и с образом трех Софийских храмов (Киевская, Полоцкая и в подтексте — Новгородская, через образ украденных Всеславом колоколов Новгородской Софии). Подтверждение идеи Премудрости как благоустройства и равновесия находим в композиции «Слова»: образ Святой Софии равновесно расположен относительно оси симметрии текста «Слова о полку Игореве». Первый раз образ Святой Софии представлен словами 830–831; второй раз — между 2155 и 2156. Звон — преимущественно это звон оружия и распрей, и только один раз колокола называются прямо, лексически. Но и в этом случае можно видеть метафорическую многозначность этого понятия, вбирающего образ звона оружейного, звона битв. И похоже, что в данном случае полоцкие колокола, снятые с Софии Новгородской, — безмолвствуют, парадоксально усиливая метафоры звона междоусобных битв.

Звон колоколов Полоцкой Софии (если она уже стояла и ее новгородские колокола звонили), как и звон битв, преследует Всеслава и напоминает о разоренном Новгороде. Если же колокола к тому времени еще и не были повешены (с момента их похищения не прошло и года), то метафора звона о молчащих колоколах саркастична.

Таким образом, расширенное прочтение этих строк говорит не о слухе и не о быстроте Всеслава, а, скорее всего, завуалированно, притчевым и насмешливым языком Бояна напоминает о крамолах полоцкого князя: **«Ему в Полоцке позвонили [да и позвонили ли? Или не позвонили, или лишь напомнили своим молчанием колокола Новгорода, и не только о колокольном звоне, но о звоне и щуме набега Всеслава на Новгород] заутреннюю рано святой Софии [Новгородской] колокола, а он в Киеве звон [битв Новгорода и Немиги, да звон тех новгородских колоколов не дал ему утвердиться на Киевском столе] слышал.**

Храм Богородицы Пирогощей

А. Ю. Чернов, исследуя исторический контекст упоминания храма Богородицы Пирогощей, куда направляется возвратившийся из половецкого плена Игорь Святославич держит путь к Богородице Пирогощей, рассматривает в этом контексте тему Покрова — заступничества Богородицей в «Сказании о чудесах Владимирской иконы Богоматери», датируемого 60-ми годами XII в. (Чернов 2006, 321) К этому же времени относится и «Слово на праздник Покрова», а также краткая служба, зафиксированная в рукописи XIV РГБ. ф. 113, л. 32–34. Эти тексты посвящены молению и благодарению о защите земли от напастей и распрей. Покров защищает Русскую землю, как сказано в «Слове», «от стрел летящих во тьме разделения нашего». В Службе Покрову во втором стихе 8-й песни говорится: «...гордыню и шатания низложи и советы неправедных князей разори, зачинающих рати погуби и благочестивому князю нашему рог возвыси». В первом стихе песни 9 читаем: «высокий Царю со Отцем седяй, призри на молитву матерню, спаси град и люди умножи и даждь князю здравие телесне и на поганья победы». Против междоусобий князей имеются тирады и в проложном сказании о Покрове (Щепкина 1958. С. 72–73). Для автора «Слова» важно подчеркнуть, что Игорь обращается к Пирогощей Богородице, ведь Покров защищает Русскую землю «от стрел летящих во тьме разделения нашего», а тема княжеских междоусобиц, приносящих несчастье русской земле, пронизывает «Слово о полку Игореве». Чернов выделяет ряд метафор Покрова в «Слове о полку», который проходит через всю поэму (Николай Погребняк 2003, 33; Ужанков 2015).

Игорь едет к церкви Богородицы Пирогощей, где состоится певческое благодарение о возвращении князя: «Игорь ѳдетъ по Боричеву къ святѣи Богородици Пирогощеи. Страны ради, гради весели, пѣвше пѣснь старымъ княземъ»

Если рассмотреть финальную песнь о возвращении Игоря в Киев в сравнении с богородичными песнопениями на Покров, то можно уловить несомненную эмоциональную и лексическую связь финальных стихов с настроением певческой службы:

— Подобен: О дивное чудо. Весело въпикѣмъ ти. шерадованая радѹисѣ. Ѣ тобою господь пода мирови велию милость. Цѣсара и всѣа люди въпниѹща. Шерадована радѹисѣ. Ѣ тобою господь. Пода мирови велию милость». РГБ. Ф. 113 № 3 л. 32–34.

Сравним:

«Солнце свѣтитя на небесѣ — Игорьъ князь въ Руской земли. Дѣвѹици поютъ на Дунаи — вьютя голоси чрезъ море до Кіева. Игорьъ ѣдетъ по Боричеву къ святѣи Богородици Пирогощеи — Страны ради, гради весели, пѣвшѣ пѣснь старымъ княземъ, а по томъ молодымъ — пѣти “Слава [Святѣславу]”,

Игорю Святѣславличь

буй туръ Всеволоде, Владимиру Игоревичъ —

“Здравы, князи и дружина, побарая за христьяны

на поганяя плѣки”».

Гимнографический канон в «Слове»

Построение «звукового» плана раскрывается в драматургической композиции «Слова» как целостная система, подчиненная единому образу звучания. В то же время построение лексической, поэтической формы «Слова» оказывается структурно близким гимнографическому канону.

М. Ф. Мурьянов (1996) впервые дает обширный гимнографический лексический понятийный контекст «Слова». При сопоставлении лексики «Слова о полку Игореве» и гимнографии становится очевидным, что основной корпус слов вписывается в лексический фон памятников древнерусской гимнографии XII века. В контексте гимнографии уточняется и углубляется содержание многих отдельных понятий, связей между ними, раскрывается более точно, полно и целостно мир «Слова о полку Игореве».

Структурно-жанровые связи «Слова о полку Игореве» с гимнографическими источниками выявлены А. И. Золотухиным (2005),

рассматривающим «Слово» как Всенощное бдение. Идея о конструктивной связи «Слова» с формами богослужебных жанров, высказанная еще в 1910 году В. Бирчаком (*Бирчак* 1910), представляется продуктивной.

Сопоставление «Слова» с произведениями гимнографии предоставляет возможность в дальнейшем рассматривать его структуру в связи с жанро- и формообразованием в гимнографии. «Слово» имеет не только лексическую, но и структурно-композиционную общность с памятниками древнерусской гимнографии. Рассмотрение композиции «Слова» в свете формообразования древнерусской и византийской певческой службы позволило выявить существенные черты сходства с гимнографическим певческим циклом.

В сравнении синтагматики текстов гимнографии и «Слова о полку Игореве» выявляются музыкальные принципы формообразования, свойственные древнерусской гимнографической монодии, целостная стиховая структура «Слова о полку Игореве».

В гимнографии деление текста на сегменты производилось точками, знаками первоначальной «пневматической» нотации (*Флоренский* 1984, 111), обозначающими дыхательные сегменты высказывания, определяемые точками. Краткие произносительные единицы — строки, колоны — объединялись в более крупные построения, предложения, фразы, законченные по смыслу периоды и целые произведения.

Сопоставляя «Слово о полку Игореве» с массивом текстов гимнографических жанров, можно видеть, что оно состоит из стиховых строф, сходных по типу строения с гимнографическим жанром тропарей канона, объединяющихся в «пѣснь». Канон состоит из 9 песней с пропущенной второй песнью, не пропускаемой лишь в покаянном каноне. Между тропарями одной песни канона обычно прослеживается структурное и мелодическое сходство, которое можно наблюдать с очевидностью в тех случаях, когда канон нотирован и мелодия напева выражена знаками нотации. Когда канон не нотирован, сходство тропарей определяется указанным в подзаголовке ирмосом, по образцу которого сложены тропари одной песни канона. Ирмосы, служащие образцом для тропарей песни канона, различны по протяженности и количеству строк, по напеву. Поэтому внутри песни тропари схожи по типу строения, а песни различны. Также

различны и песни (из трех или четырех стихов) в «Слове о полку Игореве», как основанные на разных интонационно-ритмических моделях. Именно поэтому не удастся его отмерить «без остатка» какой-либо одной меркой.

В церковной службе объединение песнопений, сложенных по одному образцу, в группы свойственно и для жанра стихир, слагаемых по подобию указываемой в подзаголовке стихире («на Господи воззвах», «на стиховне» «на хвалитех»). Для некоторых служб были созданы по два канона, расположенных либо последовательно, либо по принципу проникающего чередования, когда после 1 песни одного канона следует 1 песнь второго, затем таким же образом чередуются следующие песни обоих канонов.

Сравнение стихового строения «Слова о полку Игореве» с гимнографическим канонам певческой службы позволяет выявить признаки двойного канона и выделить двадцать таких песней, каждая из которых состоит из трех либо четырех стихов, имеющих между собой структурное сходство, как если бы они имели в своей основе один формообразующий прототип. Такой взгляд на конструкцию «Слова» делает объяснимыми разновеликость и разноритмичность его стихов. С другой стороны, конструктивный образ, свойственный художественному мышлению и восприятию творцов, живущих в ту эпоху, делает естественным путь создания «Слова» именно в рамках «гимнографического канона» эпохи.

Игорь ѣдет по Боричеву къ святѣи Богородици Пирогощеи —
Страны ради, гради весели, пѣвше пѣснь старымъ княземъ,
а по томъ молодымъ — пѣти «Слава [Святъславу]»,
Игорю Святъславличъ буй туръ Всеволоде, Владимиру Игоревичъ.

В стиховой организации гимнографических текстов определяют структурообразующие принципы стихоритмического единства, формируемого сигналами регулятивности, ритмическими сигналами начал строк и равномерным цезурированием, анафорами, синтаксическим параллелизмом, ассонансами, создающими строфический рисунок гимнографического певческого стиха (*Былинин* 1988–1. С. 38; *Былинин* 1988–2. С. 40–48).

Основные принципы строения гимнографических текстов определены как «молитвословный» «свободный силлабический стих» (Тарановский 2000, 257–258; Гаспаров 2002, 21–22). Н. Д. Успенский выявляет в византийской гимнографии, в частности, в гимнографическом творчестве Романа Сладкопевца, сложную, глубоко продуманную систему стихосложения, форму многострофной поэмы (Успенский 1978, 195)

Современный исследователь, связанный с гимнографической традицией в повседневной богослужебной практике, священник Алексей Агапов приходит к важному выводу о многовекторности структурных связей и множественности исполнительских толкований гимнографического стиха, исходящих из установки интерпретатора на поэтическое интонирование (Агапов, свящ. 2010. С. 7–24). На примере молитв «Отче наш» и «Царю Небесный», опираясь на исследования Тарановского, Гаспарова, Р. Пиккио (Пиккио 2003. С. 540–646) и др., он дает многосторонний ритмико-интонационный и содержательный анализ текстов в жанровых категориях поэзии.

По словам Агапова, «многовекторность связей внутри хиастически организованного текста дает возможность линейно “вытянуть” его множеством способов» (Агапов, свящ. 2010, 15): «Структура молитвословного стиха такова, что каждый звучащий фрагмент текста поочередно оказывается в сильной позиции, предвстая перед воспринимающим сознанием то как начальный, то как “осевой”, то как конечный элемент симметричной конструкции в подвижной системе координат. (Это можно сравнить с чтением текста через подвижное увеличительное стекло)» (Агапов, свящ. 2010, 24).

В конструкции стиха «Слова» более проявлена мерность ритмо-метра. Он интонационно более богат и разнообразен, ближе к народной речевой, пословичной интонации и к песенной, более эмоционален и драматургичен. Он имеет более длинную волновую динамику, более широкую волну стиховых построений и целостной формы.

Словарь звуковых образов «Слова...»

аркучи (жены рускія въсплакашась, аркучи); (Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи); (Ярославна рано плачетъ Путивлю-городу на заборолѣ, аркучи); (Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи)

бѣжитъ (Гзакъ бѣжитъ сѣрымъ влѣкомъ)

бишася день, бишася другыи

Богородици (Игорь ѣдетъ по Боричеву къ святѣи Богородици Пирогощеи)

Боянъ (Бояне, соловію стараго времени); (тому вѣщеи Боянъ и прѣвое припѣвку, с[ъ]мысленыи, рече: «*Ни хытру, ни горазду, ни п[ы]т[ь]цю горазду — суда Божія не минути!*») вѣщеи Бояне, Велесовъ внуче

буря соколы занесе

былинамъ (воспети... по былинамъ)

в[ъ]змуты рѣки и озеры, иссуши потоки и болота

в[ъ]троскоташа (не сороки в[ъ]троскоташа)

вѣтрѣ (О вѣтрѣ вѣтрило!); (яко соколъ, на вѣтрехъ ширяся) (вѣтри... вѣютъ ... стрѣлами)

вѣщія прѣсты на живая струны въскладаше

вѣщеи Бояне, Велесовъ внуче

вѣютъ душу отъ тѣла; вѣютъ... стрѣлами (вѣтри, Стрибожи внуци, вѣютъ съ моря стрѣлами)

Велесовъ внуче (внук Велеса, покровителя жрецов музыкантов предсказателей по звукам природы и музыкальных инструментов)

весели (гради весели, пѣвше пѣснь старымъ княземъ)

вихрѣ (поганаго Кобяка изъ луку моря, отъ желѣзныхъ великихъ плѣковъ половецкихъ, яко вихрѣ, выторже)

врани възгряху: уплѣсньскана, болони бѣша дебръ Ки[я]ню, (врани гряхуть, трупіа себѣ дѣляче)

врани не граахут (врани не граахуть, галици помлѣкоша)

врѣжеса, вѣврѣжеса (уже снесеса хула на хвалу, уже тресну нужда

на волю, уже връжеса Дивь на землю); (въврѣжеса на брѣзь
 комонь)
 възгряху (врани възгряху: уплѣсньскана болони бѣша дебрь)
 въспѣти (въспѣти было, вѣщеи Бояне, Велесовь внуче)
 въспѣша (Готскія красныя дѣвы въспѣша на брезѣ синему морю,
 звоня рускымъ златомъ, поють время Бусово) — готские девы
 поют, как вороны, аналогия звука «врани възгряху»
 въсплакашась (жены рускїя въсплакашась, аркучи)
 въсплескала лебедиными крылы
 въсрожать (влѣци грозу въсрожать)
 въстона бо, братіе, Кїевъ туюю, а Черниговъ напастьми,
 въшумѣ (стукну земля, въшумѣ трава)
 выторже (поганого Кобяка изъ луку моря, отъ желѣзныхъ великихъ
 плѣковъ половецкихъ, яко вихрѣ, выторже)
 галици помлѣкоша (врани не граахуть, галици помлѣкоша); галици
 свою рѣчь говоряхуть, хотять полетѣти на уедїе; галици стады
 бѣжать; говорѣ галичь убуди)
 глаголють (стязи глаголють)
 гласъ (Ярославнынъ гласъ слышитъ, зегзицею незнаемъ рано кычеть)
 говорѣ галичь убуди
 голоси (унылы голоси, пониче веселїе)
 граахут, граяхуть (тогда врани не граахуть, галици помлѣкоша);
 (врани граяхуть)
 гремлеши о шеломы мечи харалужными, гримлють сабли о шеломы,
 грозныи великыи Кїевскыи — грозою бяшетъ притрепаль; Двина
 болотомъ течеть онымъ, грознымъ)
 грозою (грозныи великыи Кїевскыи — грозою бяшетъ притрепаль
 своими сильными плѣкы и харалужными мечи); грозою (стонуци
 ему грозою)
 грозу въсрожать)
 грозы твоя по землямъ текуть
 грому великому (быти грому великому)
 дождю стрѣлами

дорискаше (изъ Кыева дорискаше до курь Тмутороканя; великому
 Хрьсови влъкомъ путь прорыскаше)
 дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо
 живая струны
 закладаше (уши закладаше)
 замышленію Бояню
 заутренюю (въ Полоцкѣ позвониша заутренюю рано у святыя Софеи
 въ колоколы)
 звенить (что-ми шумить, что-ми звенить); (*звенить слава*)
 звонъ (Тому въ Полоцкѣ позвониша заутренюю рано у святыя Софеи
 въ колоколы, а онъ Кыевѣ звонъ слыша); звоня рускымъ златомъ;
 звонячи въ прадѣдную славу)
 звонячи въ прадѣдную славу
 зегзицею (Ярославнынъ гласъ слышитъ, зегзицею незнаемъ рано
 кычать; Полечю, — рече, — зегзицею по Дунаеви)
 земля тутнетъ
 зоветъ (Донъ-ти, княже, кличетъ и зоветъ князи на побѣду)
 идуть (половци идуть)
 избивая (избивая гуси и лебеди)
 иссуши (в[ъ]змути рѣки и озера, иссуши потоки и болота)
 кають князя Игоря (поють славу Святъславлю, кають князя Игоря)
 кая раны
 Каяла (река крови, стонов, плачей)
 кикахуть (по Рускои земли рѣтко ратаевѣ кикахуть)
 клеткомъ на кости звѣри зовуть
 кликну (Комонь кликну въ полуночи); кликну Карна и Ж[ь]ля поскочи,
 кликомъ (подъ кликомъ поганыхъ); кликомъ плѣкы побѣждаютъ;
 дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша
 кличетъ (Дивъ кличетъ врѣху древа)
 кличетъ (Донъ-ти, княже, кличетъ и зоветъ князи на побѣду)
 ковати (сами на себѣ крамолу ковати)
 коваху (князи сами на себе крамолу коваху, нарищуще)

коваше (мечемъ крамолу коваше)
 колоколы (Тому въ Полоцкѣ позвониша заутренюю рано у святыхъ
 Софеи въ колоколы, а онъ Киевѣ звонъ слыша)
 Комони ржуть за Сулою — звенить слава въ Киевѣ
 копіе приломити; копіа поють на Дунаи!
 копіа(трещать копіа харалужныхъ)
 копіемъ приламати... о шеломы ...
 копыты (чръна земля подъ копыты [възорана]),
 крамолу (сами на себѣ крамолу ковати; князи сами на себе крамолу
 коваху; мечемъ крамолу коваше)
 кричатъ подъ саблями (се у Римъ кричатъ подъ саблями половец-
 кыми)
 кричатъ тѣлѣгы полуношы, р[ъ]ци, лебеди розпущени
 кычетъ (Ярославнынъ гласъ слышитъ, зегзицею незнаемъ рано
 кычетъ)
 лебеди розпущени
 лисици брешутъ на чръленыя щиты.
 мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше
 мльвить (мльвить Гза къ Кончакови: «Аже соколъ къ гнѣзду летить,
 соколича рострѣляевѣ своими злаченными стрѣлами»)
 молотятъ (токъ на Немизѣ, снопы стелютъ головами, молотятъ
 чепа харалужными)
 мычеша ...стрѣлки (чему мычеша хиновскыя стрѣлки)
 нарищуше (князи сами на себе крамолу коваху, нарищуше); нари-
 щуше (поганіи сами побѣдами нарищуше на Рускую землю)
 наступи на землю Половецкую
 притопта хлѣми и яругы,
 невеселая година вѣстала,
 ничить трава жалощами, а древо с[ъ]тугою къ земли преклонилось
 ночь стонуши ему грозою
 о]трудныхъ повѣстїи (отравленныхъ зельемъ фантазий)
 орли клетомъ на кости звѣри зовутъ

п[ы]т[ь]цю горазду («*Ни хытру, ни горазду, ни п[ы]т[ь]цю горазду — суда Божіа не минути!*») — предсказатель, как Боян: Всеслав Полоцкаий

пѣс[н]ь Игоревѣ; пѣснь (страны ради, гради весели, пѣвше пѣснь старымъ княземъ, а по томъ молодымъ); пѣснь творити, пѣс[н]ь пояше (выбирая)

пѣсни по былинамъ; пѣсни... по замышленію Бояню

пѣсьми (соловіи соловіи веселыми пѣсьми свѣтъ повѣдаютъ)

пѣвше (гради весели, пѣвше пѣснь старымъ княземъ)

пѣти (пѣти «Слава [Святъславу]», Игорю Святъславличь, буй туръ Всеволоде, Владимиру Игоревичь; пѣти было пѣс[н]ь Игоревѣ,

па[б]орзи (паборзи — наемные воины: псы войны) (желѣзные па[б]орзи подъ шелома латинскими. Тѣми тресну земля)

падеса Кобякъ въ градѣ Кіевѣ въ гридниці Святъславли; падоша стязи Игоревы.

печаль ж[ь]рна тече средь земли Рускыи!

Пирогощеи (Игорь ѣдетъ по Боричеву къ святѣи Богородици Пирогощеи)

пиръ докончаша храбрѣи русичи: сваты попоиша, а сами полегоша

Плач: (единъ же изрони жемчюжну душу изъ храбра тѣла

Плач: Бориса же Вячеславлича слава на судъ приведе

Плач: Съ тоя же Каялы [храбрѣи и младѣи князь] Святоплѣ[ч]ь повелѣя (полелѣя) отца своего между угорьскими иноходцы ко святѣи Софїи — къ Кіеву.

плачется (плачется мати Ростислав[л]я)

плачетъ (Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи); (Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи); (Ярославна рано *плачетъ* Путивлю-городу на заборолѣ, аркучи)

плещучи, убудѣ ж[ь]рна времена.

повѣстїи (о)трудныхъ повѣстїи): повѣсть сію

подвизашася (вежи ся половецкїи подвизашася)

позвониша (Тому въ Полоцкѣ позвониша заутренюю рано у святыхъ Софеи въ колоколы, а онъ Кіевѣ звонъ слыша)

- позвони мечи о шеломы (позвони своими острыми мечи о шеломы литовскія)
- половци побѣгоша (половци неготовами дорогами побѣгоша къ Дону Великому)
- помлъкоша (галици помлъкоша)
- поскепаны саблями шеломы (поскепаны саблями калеными шеломы оварьскія)
- поскочи (а Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростію и бѣлымъ гоголѣмъ на воду); поскочи (Ж[ь]ля поскочи);
- поскочяше (туръ, поскочяше)
- потече [*бесшумно*] (коли Игорь соколомъ полетѣ, (потече къ лугу Донца) (Влуръ влъкомъ потече)
- потопташа поганяя плѣкы
- потрепати (сребра нимало того потрепати)
- потручяти (саблямъ потручяти о шеломы)
- поють (Дѣвици поють на Дунаи — вьются голоси чрезъ море до Кіева; копіа поють на Дунаи!; Се бо Готскія красныя дѣвы вѣспѣша на брезѣ синему морю, звоня рускымъ златомъ, поють время Бусово; поють славу Святъславлю;
- пояше (петь, выбирая припевку, песнь)
- преклонилоь (а древо с[ъ]тугою къ земли преклонилоь)
- претръгоста (претръгоста бо своя брѣзая комоня)
- приламати (копѣемъ приламати, ту ся саблямъ потручяти о шеломы)
- приломити (копѣе приломити)
- припѣвку (тому вѣщеи Боянъ и прѣвое припѣвку, с[ъ]мыслени, рече: «*Ни хытру, ни горазду, ни п[ы]т[ь]цю горазду — суда Божіа не минути!*»); (Рекъ Боянъ, и ход[ь] тѣи) на Святъславля пѣс[нь] [пѣснь] творца стараго времени Ярославля — Ольгова коганя хоти: «*Тяжко-ти головѣ кромѣ плечю, зло-ти тѣлу кромѣ головы*» — Руской земли — безъ Игоря!); А тѣи рекъ: «*Дружину твою, княже, птицъ крылы пріодѣ, а звѣри кровь полизаша!*»
- притопта (притопта хлѣми и яругы)
- притрепа славу (притрепа славу дѣду своему Всеславу, под чръленными щиты на кровавѣ травѣ притрепанъ литовскыми мечи;

грозою бяшетъ притрепалъ своими сильными плъкы и хара-
 лужными мечи);
 прорыскаше (изъ Кыева дорискаше до куръ Тмуроканя; великому
 Хръсови влъкомъ путь прорыскаше)
 прострошася... буиство (по Руской земли прострошася половци, аки
 пардуже гнѣздо — и великое буиство подасть Хинови)
 прѣсты на живая струны вѣскладаше
 прысну (прысну море полунощи, идутъ сморци мъглами)
 прыщещи ...стрѣлами (прыщещи на вои стрѣлами)
 птиць (бѣды его пас[у]тъ птиць подобію)
 птичь свистъ (птичь убуди свистъ)
 р[ь]коша бояре князю; р[ь]ци, лебеди роспуцени
 рѣкы мутно текуть
 рѣчь пѣрвыхъ времянь; галицы рѣчь говоряху
 разшибе славу (разшибе славу Ярославу)
 рассушася стрѣлами
 ратаевѣ кикахуть
 рати не слышано
 рече (Донецъ рече: Княже!); (Игорь рече: «О Донче!»); (Не тако ли,
 рече, рѣка Стugna, худу струю имѣя); рече ему буи туръ Все-
 володъ; рече Игорь къ дружинѣ своеи; рече: «О, моя сыновчя,
 Игорю и Всеволоде!
 рища въ тропу Т[муто]ро[ка]ню
 рокотаху (славу рокотаху.)
 рострѣляевѣ (соколича рострѣляевѣ своими злачеными стрѣлами)
 рыкають (храбрая дружина рыкають, аки тури)
 рыскаше (влъкомъ рыскаше)
 с[ъ]тугою (древу с[ъ]тугою къ земли преклонилось); с[ъ]тугою
 (уныша цвѣты жалобою и дереву с[ъ]тугою къ земли прѣклонило)
 саблямъ потручяти о шеломы
 свивая славы обаполы
 свисну (Овлуръ свисну за рѣкою)

свистъ (птичь убуди свистъ)

святѣи (Игорь ѣдетъ по Боричеву къ святѣи Богородици Пирогошеи)

святыя (Тому въ Полоцкѣ позвониша заутреню рано у святыя Софеи въ колоколы, а онъ Киевѣ звонъ слыша)

скача, славію

скачють, акы сѣрьи вльци

скована (ваю храбрая сердца въ жестоцемъ харалузѣ скована, а въ буести закалена)

скочи (скочи съ него босымъ влькомъ; скочи влькомъ до Немиги съ Дуду; скочи къ граду Киеву; скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ).

Слава (пѣти «Слава [Святъславу]», Игорю Святъславличь, буй туръ Всеволоде, Владимиру Игоревичь)

славу рокотаху

славы обаполы

слезами (Святславъ изрони злато слово, слезами смѣшено); (а быхъ не слала къ нему слезъ на море рано)

словесы (старыми словесы)

слыша (звонъ слыша); слышано (сицеи рати не слышано); слышитъ (Ярославнынъ гласъ слышитъ, зегзицею незнаемъ рано кычетъ)

соловіи (соловіи веселыми пѣсьми свѣтъ повѣдають)

соловію (Бояне, соловію стараго времени)

сорокы не троскоташа

Софеи (въ Полоцкѣ позвониша заутреню рано у святыя Софеи въ колоколы, а онъ Киевѣ звонъ слыша)

спитъ (Игорь спитъ, Игорь бдитъ)

стады бѣжаты

старыми словесы

стонати (О, стонати Руской земли; стонуци ему грозою)

стрѣлами (идти дождю стрѣлами); (соколича рострѣляевъ своими злачеными стрѣлами)

стрѣлки (О вѣтрѣ вѣтрило! ... мычеша хиновъскыя стрѣлки)

стрѣлы (летятъ стрѣлы каленя)

стрѣляеши (стрѣляеши съ отня злата стола; стрѣляи, господине,
 струны (живая струны)
 стукну (стукну земля, въшумѣ трава)
 ступаетъ (ступаетъ въ златъ стремень)
 творити (Боянь бо вѣщи, аще кому хотяше пѣснь творити)
 тектомъ (только дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажутъ)
 текуть (рѣкы мутно текуть);
 течеть (Сула не течеть сребреными струями)
 токъ (токъ на Немизѣ, снопы стелютъ головами, молотятъ чепа
 харалужными, на тоцѣ животъ кладутъ)
 тоска (тоска разліяся по Руской земли)
 трепещутъ (трепещутъ синіи мльніи)
 тресну (тѣми тресну земля; тресну нужда на волю).
 трещать копіа харалужныя
 троскоташа (сорокы не троскоташа)
 трубами (подъ трубами повити)
 Трубы трубятъ городеньскіи; *Трубы трубятъ въ Новѣградѣ*
 труся (труся собою студеную росу)
 тугою (въстона бо, братіе, Кіевъ тугою, а Черниговъ напастыми);
 тугою в[ъ]зыдоша по Руской земли!
 тутнетъ (земля тутнетъ)
 убуди (говоръ галичъ убуди); убуди (лжу убуди, которую-то бяше
 успиль отецъ ихъ); (плещучи, убуди)
 унылы голоси, пониче веселіе
 уныша (уныша бо градомъ забралы, а веселіе пониче; уныша цвѣты
 жалою и древо с[ъ]тугою къ земли прѣклонило)
 уплѣсньскана (врани възгряху: уплѣсньскана болони бѣша дебрь)
 успе (щекотъ славіи успе)
 успиль (лжу убуди, которую-то бяше успиль отецъ ихъ)
 уши закладаше
 харалужными (молотятъ чепа харалужными); харалужными мечи
 хвала (уже снесесе хула на хвалу)

хула (уже снесся хула на хвалу)

цвѣлити (половецкую землю мечи цвѣлити)

чепи харалужными (токъ на Немизѣ, снопы стелютъ головами,
молотятъ чепи харалужными)

шумить (что-ми шумить, что-ми звенить)

щекоть славїи успе



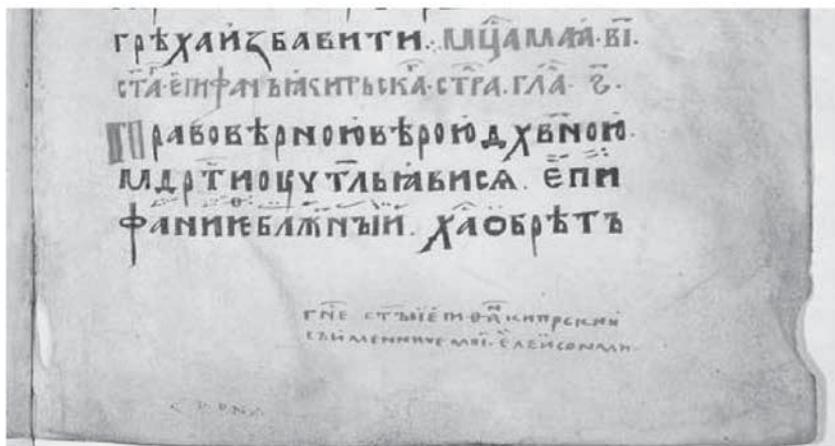
ГЛАВА 8.

ИТА ЕПИФАНІЯ ПРЕМУДРОГО

Стихирарь месячный из собрания Троице-Сергиевой лавры (РГБ, ф. 304, № 22) написан неким Епифанием, оставившим свое имя на полях нескольких листов этой замечательной книги. Ряд ученых полагают, что это сам Епифаний Премудрый (*Прохоров* 1988, 211–220; *Дидковская* 2014, 75–76), ученик и собеседник Сергия Радонежского, автор Жития и Похвального слова Сергию. Другие более осторожны (*Бобров, Прохоров, Семячко* 2003, 425). Рукопись неоднократно рассматривалась в научной литературе и продолжает привлекать внимание исследователей (*Иларий, Арсений* 1878; *Лихачев* 1962, 57; *Грихин* 1974; *Вздорнов* 1980; *Прохоров* 1987, 16; *Прохоров* 1985; *Кириллин* 1994; *Лифшиц* 2003, 96–101).

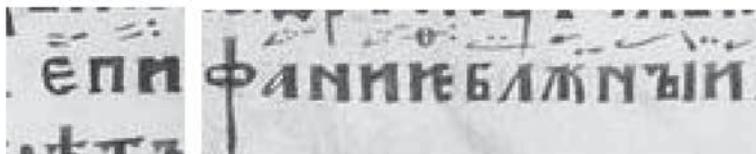
Эта богослужбная книга — один из трех полных стихирарей XIV века, сохранившихся в российских архивных фондах. Однако ее музыкальное, певческое содержание не читается, поскольку рукопись не нотирована. Точнее, нотированы только два ее фрагмента. Часть листа 136-го, содержащая стихиру Евангельскую, подробно рассмотрена С. В. Фроловым с точки зрения музыкальной нотации (*Фролов* 1997, 196–207).

При этом нотированный фрагмент на л. 98 до сих пор специально не рассматривался, видимо, по причине своей краткости — всего несколько невменных знаков. Однако, эти знаки составляют фитное начертание, т. е. какую-то развернутую и законченную музыкальную мысль, мелодическое построение — «фиту», являющуюся структурным элементом знаменного распева (см.: *Бражников* 1984; *Кравченко* 1987; *Гусейнова* 2001; *Карастоянов* 2005; *Каушан* 2005).

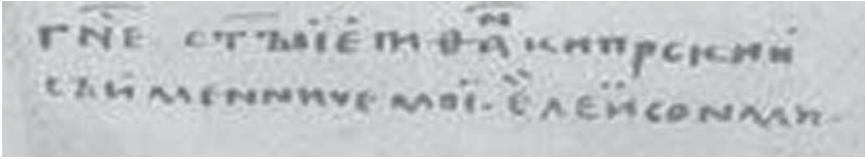


При всем, казалось бы, малом объеме музыкального текста — всего несколько знаков нотации в полном ненотированном кодексе песнопений — следует рассмотреть этот фрагмент, который интересен тем, что невменные музыкальные знаки включают начертание знака фиты, значит, музыкальное содержание фрагмента составляет мелизматический распев, выделяющий два слова, являющиеся, по всей видимости, значительными в смысловом контексте песнопения.

Нотированный фрагмент в стихире, озаглавленной «М(еся)ца мая 12 с(вя)та(го) Епифанья Кипрського. Ст(ихи)ра. Глас б» выделяет распевом имя «Епифание бл(а)ж(е)ныи».



Запись на нижнем поле составляет обращение писца рукописи к своему «соименнику» святому Епифанию Кипрскому с просьбой о молитвенной помощи: «Г(осподи)не с(вя)тыи Епифание сьименниче мой, елейсон ми».



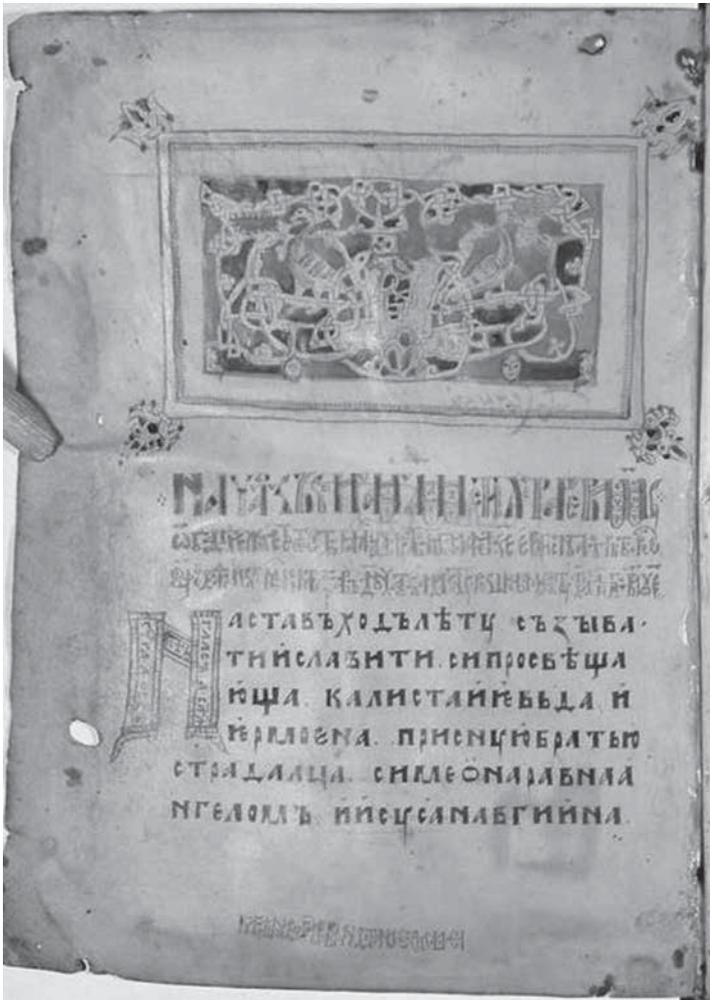
Запись, как и то, что она находится на листе со стихирой этому святому, является аргументом в пользу того, что писец этой прекрасной, написанной изысканным древним уставом, рукописи носил имя Епифаний.

Этот Епифаний оставил несколько записей, в том числе замысловатую вязь на первом листе книги, на полях рукописи, указав свое имя и причастность к ее созданию. Эти записи пытались прочесть многие исследователи, но наиболее полно они представлены в работе Б. М. Клосса (*Клосс 1998*). Ряд специалистов выступили с полемикой по поводу некоторых положений работы, в том числе им показалась недостаточно обоснованной атрибуция этих записей столь значительной фигуре, как Епифаний Премудрый: «Б. М. Клосс далее “превращает” догадку Е. Е. Голубинского» «о тождестве писателя Епифания Премудрого и писца Епифания фрагмент Стихираря 1380 г.» (РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 22) в непреложный факт (с. 92) <...> кажется, что принадлежность почерков этих рукописей одному человеку надо аргументированно доказывать, а в данном случае, заметим, это очень непросто» (*Бобров, Прохоров, Семячко 1998, 425*).

Это непросто. Но рассматриваемый фрагмент нотационного надписания имени Епифания может укрепить недостающие моменты аргументации Клосса в соединении имени писца Епифания и фигуры известного писателя.

Начнем с начала рукописи, с первого листа.

Как пишет Б. М. Клосс, «в сентябре 1380 г. некий монах Епифаний в Троице-Сергиевом монастыре был занят перепиской книги Стихирарь (РГБ, Троиц. № 22). Свое имя писец назвал сразу же на первом листе рукописи: “Многогрешный рабъ Божий Епифанъ въ недостояньи своемъ написа си”. Еще Е. Е. Голубинский выдвинул предположение о тождестве писателя Епифания Премудрого и писца

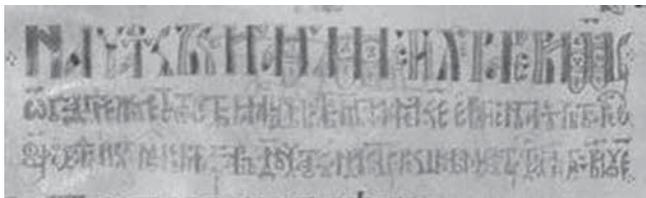


Епифана Стихираря 1380 г. В настоящее время имеется возможность расширить поле наблюдений, привлечь новые материалы и превратить, таким образом, догадку Е. Е. Голубинского в непреложный факт».

«Непреложный факт», оспариваемый рецензентами, можно, однако, усилить несколькими дополнительными аргументами, раскрывающимися при сопоставлении надписей с именем Епифания в начале книги и на л. 98 с распевом фиты в стихире Епифанию Кипрскому.

Из записей на полях рукописи Стихираря и других рукописей Троицкого собрания Клосс делает вывод, что в 1380 году Епифаний был уже монахом Троице-Сергиева монастыря и появился там около 1374 года. Поскольку святым патроном Епифания являлся Епифаний Кипрский, память которого празднуется 12 мая, наш Епифаний, по мнению Клосса постригся именно в этот день 1375 года (возможно, после одного года послушничества).

На л. 1 об. при начале Стихираря имеется нетипично пространный заголовок, записанный вязью, как своего рода тайнописью — трудно читаемым соплетением буквенного орнамента, *связнописанием*, раскрытым Б. Клоссом: «Начатокъ книгамъ, глаголемымъ Стихирареви, счиненному от года до года, еже есть от сентября месяца до августа, с Богомъ починаемъ, Кирие евлогисон патерь; творение Феодора Студийскаго».



На нижнем поле писец оставляет авторскую помету, написанную таким же орнаментом в виде тайнописи.



Этот человек загадывает некоторую загадку — он сообщает (и увековечивает) свое имя, но делает это не простым почерком, как в записи на поле листа 98, а в стиле некой интеллектуальной игры вязью букв, скрывающих в орнаментальной головоломке то, что ему очень хочется донести до читателей рукописи. На листе же 98 загадка усиливается еще более тонким, премудрым способом — автор приписки не только называет Епифания Кипрского своим соименником, но и в стихире святому выписывает знаки певческой знаменной нотации, сложный фитный мелизматический распев над именем блаженного Епифания:

Правовѣрно вѣроу д(у)ховноу м(у)др(о)сти
оучитель явися Епифание блаженныи...

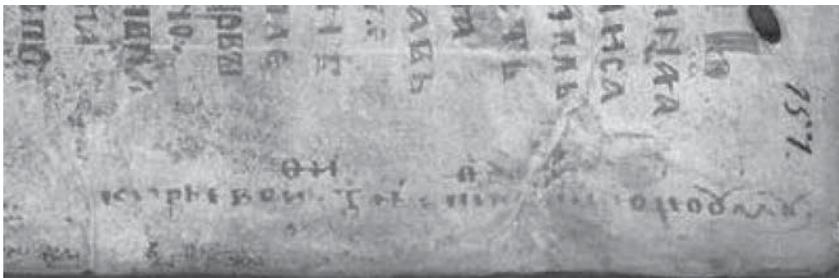
Распев епифаниевой фиты интонационно и жанрово внятен: каждый слог в словах «Епифание бл(а)ж(ен)ныи» распет одной невмой. Слоги «Е-пи-» распеты протяжно, восходящей поступенной интонацией, ударный слог «фа» нотирован стопицей с тремя точками (проходящими звуками), начертанием фиты, включающем такую же стопицу с распевом, стремящемся вверх к крюку светлomu на слогах «ни-е», а распев слова «блаженный», начинающийся с этого светлого тона, спускается поступенно, но без формулы каданса фиты. По всему видно, что распев, опирающийся на формульное строение фитного мелодического оборота, представляет собой некий фантазийный интонационный «набросок», музыкальную пробу пера. Можно угледеть сходство его с фитой из книги М. В. Бражникова (№ 513). Она тоже 6-го гласа (*Бражников* 1984, 11, 242).

Начертание фиты в стихире Епифанию Кипрскому несет след не общепринятого типового распева, а записи сиюминутного внутреннего слышания человека, владеющего навыком переводить слуховые ощущения на бумагу, — и, вместе с тем, интонационно

и по очертаниям не вм этот распев выдержан в системе знаменного мелизматического стиля времени типологически внятно.

Что же побудило писца Епифания распеть фитой имя соименного святого? Разумеется, это желание (что и выражено в записи на поле) попросить святого о заступничестве и помощи в молитве. При этом можно видеть внутреннее развитие мысли о соименности как о сопричастности имени и деяниям святого у автора этого нотационного фрагмента, о некоей состоятельности писца Епифания со святым Епифанием. Вряд ли он старательно переписывал его из какой-то рукописи. Фрагментарность нотационного текста говорит о приложении творческой фантазии писца или записи по памяти, что проявляет в нем умелого певца-

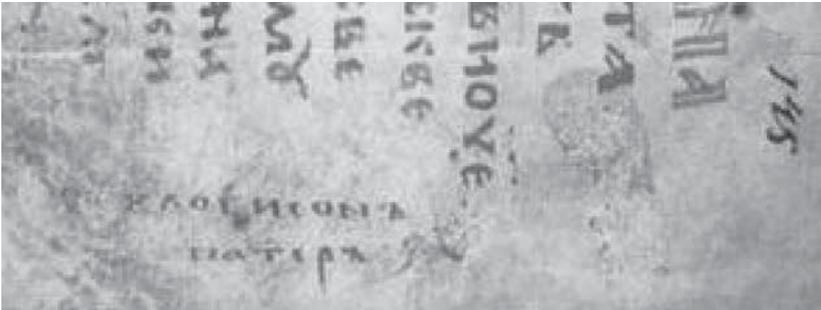
Святой Епифаний Кипрский (4 в. н. э.) известен как христианский писатель, философ, богослов, проповедник и обличитель ересей (Фокин, Дунаев, Макаров, Э. В. Ш. 2009, 557–581). Соименность Троицкого Епифания этому святому весьма многосмысленна и для него многое значит. По-видимому, наш Епифаний находился под большим влиянием древнего мыслителя, о чем весьма убедительно говорится в работах современного исследователя Е. М. Верещагина (Верещагин 1993, 64–76). В статье Е. Л. Конявской говорится о высоком авторском самосознании Епифания Премудрого, выраженном в многочисленных отсылках в его произведениях к фактам творчества и биографии Епифания Кипрского (Конявская 2000, 70).



Б. М. Клоссом выявлено несколько рукописных книг Троицкого собрания, имеющих пометы Епифания, среди которых есть рукопись с житием Епифания Кипрского: «наиболее интересным оказался пергаменный сборник РГБ, Троиц. № 34 в 4°, на 183 листах, переписанный Епифанием (л. 1–2, 5–7 об., 69 об. — 157, 183) с двумя учениками. Центральную часть сборника составляет житие Епифания Кипрского (л. 69 об. — 144 об.):

После этого жития, на л. 145 на поле находится запись о святом патроне Епифания, близкая по смыслу с надписью на поле листа под фитой в рукописи 1380 года: «евлогисонъ патерь»».

Клосс отмечает, что «самая замечательная приписка читается на л. 157: “Кирье воифи тонъ (Господи, помоги) Епифан... ющюуму” (возможны варианты: “Епифаниющю уму” или “Епифану списающюуму”)».



РГБ, Троиц. № 34, л. 145

Из помет на рукописи Стихираря и других рукописей Троицкого собрания Клосс делает вывод, что в 1380 г. Епифаний был уже монахом Троице-Сергиева монастыря и появился там около 1374 г. Поскольку святым патроном Епифания являлся Епифаний Кипрский, память которого празднуется 12 мая, то наш Епифаний постригся именно в этот день 1375 г. (возможно, после одного года послушничества).

Таким образом, что касается Троицкого Стихираря, построение писцом Епифанием такой многозначной загадки свидетельствует

о высоком уровне интеллектуальной изощренности мышления ее автора, о высоком, элитарном профессионализме как в литературном, так и в музыкальном творчестве. И даже почерк, легкий почерк нотационной строки, говорит о том, что автор рукописи далеко не новичок в певческом деле.

Последование песнопений Епифанию Кипрскому содержится в Путятиной минее XI в. (л. 51–56 об.) — Канон и стихиры Епифанию еп. Кипрскому, но троицкой стихиры в ней нет. В Стихираре XIV в. писца Нифонта (РГБ. Иосифо-Волоколамского собрания № 3. 159 об.) на 12 мая отмечена память *Стаг От(м)ца Епифания*. Стихира Епифанию Кипрскому из Троицкого стихираря не зафиксирована ни в более ранних рукописях, ни в литературе, обобщенной в Православной энциклопедии (Фокин, Дунаев, Макаров, Э. В. Ш. 2009, 557–581). В указателе М. А. Малыгиной стихиры с таким инципитом не числится (Малыгина 2011, 336–404; Малыгина 2012).

Весь строй этой тончайшей одухотворенной загадки-молитвы вводит нас в недостижимую для нашего времени область высокого *остроумия, остроты ума*, далеко превосходящей наши представления об этом понятии, ограниченном областью юмористических коммуникаций. «Остр ум имея к Богу внимати» — так говорится о Сергии Радонежском в каноне, посвященном его прославлению.

Острый ум древнерусского писателя для выражения своей сокровенной молитвы обратился к музыкальному символу фиты, наивысшему ценностному мелодическому символу современного ему певческого искусства.

Все перечисленные обстоятельства позволяют думать, что писец Троицкого стихираря был не рядовым переписчиком (впрочем, были ли они, рядовые переписчики



рукописей?), но из мира очень высокого духовного «остроумия», направленного на прямое общение с Абсолютом, на постижение исихастской практики постоянного прямого обращения к Нему.

Анализ понятий, связанных с мышлением в высоком духовном пространстве, сформировавшемся в философских богословских сферах Древней Руси того времени, выстроен в работе Г. М. Прохорова «Умственный мир человека Древней Руси». «Человек Древней Руси жил в несколько ином духовном пространстве, нежели человек Нового и Новейшего времени. Говоря о “духовном” пространстве, имею в виду пространство умопостигаемое, в котором общество в целом и отдельный человек в частности сознательно или бессознательно ориентируются в своей деятельности, творческой и любой другой. Можно ведь чувствовать себя продолжателем рода, потомком своих предков, т. е. быть ориентированным на прошлое, или же строителем “светлого будущего” (и тогда бороться с “пережитками” прошлого), либо ценить выше всего сладкие мгновения счастья, пренебрегая и прошлым, и вечным, и будущим, но можно также и стараться осуществлять Вечное в своем настоящем. Те, кому последнее удается, — чтимые нами святые. Но те, кто их чтит, тоже ориентированы на Вечность, на Царствие Небесное» (Прохоров 2010, 61).

Этот уровень высокой сферы мысли, почти недоступной нам даже для представления об этой сфере, раскрывает Валентин Распутин в очерке о Сергии Радонежском: «В отличие от нас, грешных, опустивших свой разум ниже желудка, там не бытие определяет сознание. И освобожденный, высветленный и взыскующий дух достигает там у счастливых избранных таких пределов надмирности, где языком становится или язык вызывается не ведомым нам чувствованием. Тогда объяснимым становится случай, описанный в житии Преподобного Сергия его учеником Епифанием Премудрым: проезжая мимо обители Сергия, другой великий старец, его современник, святитель Стефан Пермский за многие версты поклонился игумену, и Сергий, прервав трапезу, поднялся и отвесил ему ответный поклон» (Распутин 1998). А третьим великим старцем был свидетель этой сцены, Епифаний, записавший это свидетельство.

Продолжая размышлять о провидческой силе мысли Сергия Радонежского и Епифания Премудрого, В. Г. Распутин продолжает: «Не

вызывает тогда особого недоверия и дальновидение Преподобного в часы Куликовской сечи, когда, оставаясь за сотни вёрст в своей обители, Сергей одного за другим, вглядываясь, называл павших, читал им заупокойные молитвы, а в конце изрёк: “Мы победили”. В таких случаях не глаза видят, не уши слышат, а как в наше время при спутниковой связи, которая никого не удивляет, “видение” столь же естественное для другого уровня связи свершается с помощью родственного “горнего” тела» (Распутин 1998).

Фитная приписка писца Епифания находится в сфере действия принципа «тайнозамкненности», действующего как в сфере фитного пения, невменной нотации, так и в сфере православного богослужения. «В сакральных символах сомкнуто, заключено само Божественное бытие, Божественные тайны, на Руси эта сомкнутость именовалась “тайнозамкненностью”. Интересна терминология употребляемая в рукописях по отношению к фитам и лицам: “сокровенные”, “тайносокровенные”, “таинственные”, “тайнозакрытые”, “тайнозамкненные”, “таинственное, сокрытое знамя”, “мудрые строки” и “узлы”. Известны примеры богословско-мистического толкования знамен (“Толк сему знамени”) и, в том числе, фиты: (нач. XVII в.) “Фита — философия истинная вседушное любление”; “Фита Зелная — на вся добродетели от душа страдание» (Ундольский 1846; Рогов 1975, 8)

Очевидно, что, согласно представлению древнерусского распевщика, в фитах содержалась особая сакральная реальность, таинственная философия, которая была сокрыта от непосвященного и которая передавалась в живой устной традиции от учителя к ученику.

Следует обратить внимание на то, что Епифаний в Житии подчеркивает мысль о причастности Сергея Радонежского к певческому искусству, рассказывая, как Сергей еще в утробе матери, стоящей в храме на Литургии, весьма слышимо для всех присутствующих «трикраты» «прогласил» в момент пения Херувимской песни. *«И бысть же и чудо нѣкое прежде рожения его: прилучися нѣчто сицево, его же не достоитъ млѣчанию предати. Еще бо ему въ утробѣ матернѣ носиму, въ единъ от дний, днєви сущу недели, мати его въниде въ церковь по обычаю, въ время, егда святую поют литургию. И стоаще с прочими женами въ притворѣ, и внегда*

хотяху начяти чести святое Еуагелие, людем млѣчящим, тогда абие вънезаапу младенецъ начят вопити въ утробѣ матернѣ, яко же и многим от такового проглашения ужаснутися о прѣславнѣм чудеси, бывающем о младенци сем. Паки же, егда преже начинания еже пѣти Херувимьскую пѣснь, рекше “Иже херувим”, тогда внезаапу младенецъ гласомъ нача велми верещати въ утробѣ вторицею паче прѣваго, яко и въ всю церковь изыде глас его, яко и самой матери его ужаснися стоати, и сущим женам стоащим ту».

В похвальном слове Сергию Епифаний Премудрый называет его основателем пения в Троицком монастыре, как и всего монастыря, и всего украшения

*«церкви, ю же самъ създа, и въздвиже, и устрои, и съврѣши, и украси ю всякою подобною красотою, и нарече сиа быти въ имя Святыя, и Живоначалныя, и Нераздѣлимыя, и Единосущныя Троица; въ честнѣмъ его монастыри, и пресловущей лаврѣ, и велицѣй оградѣ, и в славнѣй обители, ю же самъ съгради, и совокупи, и устрои; иде же братию собра, словесное стадо Христово, и спасеную паству упасе ю въ незлобии сердца своего, и в разумѣ настави; иде же и самъ одѣянъ бысть въ иночьскый образъ, паче же аггелскый; и многы тмами темъ труды положи, и неизчетныя подвигы показа; иде же **непрестанныя молитвы сътвори; иде же повседневныя и нощныя пѣннѣя и благодаренѣя славословяше и Бога въспѣваше»**(Клосс 1998).*

Весь строй загадок Епифания в рукописи 1480 года возник из возвышенного и изощренно-углубленного собеседования, из той высокоумной островидческой непрестанной молитвы, из созерцания Премудрости, из которого вскоре, «во славу и в похвалу Сергию», восстанет Троица Андрея Рублева и Даниила Черного.

Построение писцом Епифанием такой многозначной загадки свидетельствует о высоком уровне интеллектуальной изощренности

мышления ее автора, об элитарном профессионализме в литературном и в музыкальном творчестве. Все-таки это был сам Епифаний, прозванный современниками Премудрым, был писцом Троицкого стихираря, заключившим в нем загадку о своем имени. Загадочность и важность этой певческой рукописи многократно усиливается, если представить, что она написана при жизни преподобного Сергия, в обители Сергия, который мог быть свидетелем работы Епифания.

Творения Епифания, прозванного его современниками Премудрым, донесли через века письменный след эпохи: Жития Сергия Радонежского, Стефана Пермского. Чтобы в живущем разглядеть и почувствовать святого, надо немножко им быть. О житии Епифания никто не написал. Но автографные пометы, обнаруженные в кодексе его работы, проливают свет на некоторые музыкальные пристрастия древнерусского писателя, его тайное знание тайных значений тайнозамкнутых фитных начертаний...

ГЛАВА 9.

К
АЯНИЕ

Каяние: гипотеза об интонации

Покаяние является понятием христианским, восходящим к греческому «метанойя» — перемена образа мысли, изменение взгляда на мир. Однако у славян нашлось для него свое слово, корневой смысл которого уводит нас к дохристианским праистокам культуры.

В христианской традиции «каяние» переходит в «покаяние», где оно касается не только экстремальных, катастрофических моментов жизни, но входит в обыденную жизнь, становясь регулятором внутренней и общественной жизни человека, переосмысливается в понятие, предупреждающее совершение поступков, несущих негативные последствия.

При определении жанровой природы «Слова о полку Игореве» Д. С. Лихачев отмечал, что оно «очень близко к народным плачам и славам» (Лихачев 1995, 173–181). В «Слове» находим и типологическое определение такого плача между славой и погребальным плачем — это каяние.

Каяние — это плач по живым во имя исцеления от ран и исправления сотворившегося зла. То, что каяние адресовано живым, зафиксировано пословицами: «Старого не бьют, мертвого не кают» (Даль Т. 2. 1989, 101). «По смерті нема каяння»; «Буде каяття, та не буде воріття» (Номис 1993, 134); «Нема каяннї по смерті» (Галицько-руські народні приповідки: 2006, 168).

В житии армянского святого 1-й пол. XV в. находим проявление общности этого явления для многих культур: «... мученик Ованес <...> истязал и мучил себя и, снедаемый горечью душевной, **сочинял по себе скорбные плачи** <...> со слезами на глазах ходил по городу без пояса, в одном рубище, и **оплакивал себя**: “Горе тебе, отступник Ованес, — говорил он, — ты опечалил священников и родителей своих поверг в печаль, любимых братьев и сотоварищей своих огорчил, забыл о купели, в которой был рожден сыном Божиим; оставил Евангелие, просветившее тебя учением; отворотился от Христа <...> Какой ответ будешь держать в день судный перед Христом” <...>. Этот и много других плачей сочинил он, постоянно стеная и вызывая слезы у слушающих» (Армянские жития 1994, 390–391).

Необходимо выделить как самостоятельное понятие в культуре Древней Руси **интонацию каяния**, берущую начало из плачевых форм интонирования. Однако это не собственно плачевые интонации, причитанья, погребальные плачи и вопли, известные исследователям фольклора (*Барсов* 1872; *Успенский* 1892; *Бесолова* 2006; *Бернштам* 2008).

Интонация и понятие каяния, по-видимому, представляли собой особое явление, и не только интонационного, но сложного образного порядка. Возможно, это был плач, вопль, голошение, пение, возможно, текст и напев содержали магические традиционные формулы, возможно, поздним и поэтическим книжным его образцом является Плач Ярославны.

Каяние: мифологическая система образов; Река Каяла

Интонация и обряд каяния, свойственные многим древним культурам, в наши дни как сфера интонирования утрачены, однако содержательная реконструкция их необходима для более объемного представления об интонировании в древних культурах, о звучании напевов в жанре покаянных стихов, ведущих название жанра из глубин культуры, и в целом для понимания основ мелоса древнего певческого искусства.

Именно такой смысл заключен в «Слове о полку Игореве». Магическое голошение каяния совершает Ярославна своим плачем, и ее

зов действует через расстояния: Игорь возвращается живым из плена. И река Каяла в «Слове о полку Игореве», как и в «Задонщине», имеет символическое, метафорическое наполнение и не имеет в виду географическое местоположение (Дмитриев 1953, 35; Гаспаров 1984, 130; Соколова 1992, 38–47; Бобров 1995, 31–36). Исследователи, разыскивающие реку Каялу на карте Древней Руси, пришли к выводу о мифологичности этого понятия (Гетманец 2003). Это особая мифологема, связанная с пограничными моментами между жизнью и смертью, с магической силой воскрешения и обновления жизни.

В «Слове о полку Игореве» содержится упоминание реки Каялы, вокруг которой происходят события. Река Каяла это образ места, образ времени, образ событий, образ войны — она течет там, где идут кровавые битвы и беды войны: *«...ту ся саблямъ потручяти о шеломы половецкыя на рѣцѣ на Каялѣ, у Дону великаго»*.

Река эта может быть глубокой настолько, насколько обильным было кровопролитие: *«иже погрузи жиръ во днѣ Каялы, рѣкы половецкыя, рускаго злата насыташа»*.

Быстрота Каялы связана не с обычным быстрым или медленным течением реки, опасной своей глубиной, а с самой сутью времени, обладающим свойством мгновенных необратимых перемен. Это река перемен: *«На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла...»*. Река это всегда граница; река Каяла — «быстрая» река, потому что она река внезапных перемен — пограничная река времени между жизнью и смертью, благом и бедой, нечто в роде «символической границы, отделяющей живых от мертвых» (Гаспаров 1984, 130; Бобров 1995, 31–36).

Река, в которую мысленно омокает Ярославна свой рукав, чтобы утереть князю кровавые его раны («Полечю, рече, зегзицею по Дунаеви, омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны...»), несет не воду, а некую критическую, пограничную по своим качествам, между жизнью и смертью, субстанцию (кровь? «мертвую» воду?), обладающую магической силой, омовение которой (как в «Руслане и Людмиле» А. С. Пушкина) непременно предшествует окроплению живой водой, после чего срастаются даже разрубленные члены богатырского тела (Соколова 1992, 38–47).

Кроме того, в «Слове» два раза употребляются формы глагола *каять*, восходящего к дохристианским обрядовым верованиям:

«Стоиши на борони, прыщещи на вои стрѣлами, гремлещи о шело-
мы мечи харалужными, **кая раны**, дорога братие, забывъ ч[ьс]ти
и живота, и града Чрънигова отня злата стола, и своя милья хоти
красныя ...»; «поютъ славу Святъславлю, **каютъ князя Игоря...**».

По смысловому контексту «Слова о полку Игореве» можно опре-
делить, что река Каяла это река крови, слез и горя, которая берет
свой исток из битвы, из крови воинов, текущей из ран, из слез жен,
оплакивающих своих близких и лечающих их раны. Тема рек крови,
в которой плавают сражающиеся воины, предстает в «Алексиаде»
Анны Комнен: «В короткое время **все поле сражения наводнилось
кровию убитых**, и оставшиеся **воины дрались, плавая в крови**. Если
в этом сражении пало, как говорят, более тридцати тысяч воинов,
то какими **потоками должна была литься кровь** и какое пространство
земли долженствовало быть покрыто ею!» (Анна Комнина 1965, 63).

В «Слове о полку Игореве» образ реки крови, в которой плавают
воины, выражен эпически сильно. Злаченные шелома — атрибут
князей, к которым обращается Святослав. Вот она, река Каяла, река
крови, в которой видны только головы и шелома сражающихся
воинов:

*Не ваю ли злачении шелома по крови плаваша?
Не ваю ли храбрая дружина рыкаютъ акы тури,
ранены саблями калеными на полѣ незнаемѣ?*

Тот же образ значим для гимнографии, в которой находим образ
реки крови мучеников, пересекающие антихристианские течения:
**Рѣка крови твою в () гомѹдре • рѣкы прелестьны • ко вѣстинѹ
исѹши •**» (РГАДА. Ф. 381 № 106. Л. 48 об.).

Слова «сѣ тоя же Каялы» относятся к сыну Святополка, храброму
и молодому князю Святополчичу, погибшему в междоусобной битве.
Эти слова словно бы повторяются дважды, имея непосредственное
отношение к следующему стиху о гибели князя Бориса, отстоящей
от гибели Святополковича более чем на 20 лет:

«Бориса же Вячеславлича слава на судѣ приведе
и на к[овыл]ну зелену паполому постла за обиду Олгову,

храбра и млада князя. *Съ тоя же Каялы* Святоплѣ[ч]ь
 полелѣ [я] отца своего между угорьскими иноходьцы
 ко святѣи Софии къ Киеву».

Святополк движется после гибели сына от «*тоя же Каялы*», реки гибели, вытекающей из ран воинов, к просветлению, к перемене сознания: «ко святѣи Софїи», к Премудрости Божией.

Строки о молодом князе Борисе и о молодом князе Мстиславе Святополковиче объединены единой формой: речь идет о двух молодых князьях, погибших в княжеских междоусобицах, на той же реке Каяле, хоть и в разных географических местах и в разное время.

Эти два плача о Борисе Вячеславиче и о Мстиславе Святополковиче, объединенные в одном стихе, имеют родственную функцию с плачем по Ростиславу, утонувшем в Стугне, также во время междоусобной битвы. Стугна уподобилась Каяле, словно бы приняв его кровь (в жертву — *пожръши*), встав на пути отступающей в беспорядке дружины в замятне междоусобной брани:

*Не тако ли, рече, рѣка Стугна: худу струю имѣя,
 пожръши чужи ручьи и стругы, ростре на кусту
 уношу князя Ростислава! Унош[е] князю Ростиславу
 затвори днѣ прѣ темнѣ березѣ!
 Плачется мати Ростислав[л]я
 по уноши князи Ростиславѣ!*

Эти три плача — по Борису, по Святополковичу и по Ростиславу выстраиваются в одну драматургическую линию вместе с плачем русских жен и стоном Русской земли. Каяле родственны все «худые» реки — мутные, болотистые, опасные соседством с чуждыми народами. Дон, у которого Каяла во время битвы берет начало, Немига, текущая меж кровавых берегов («*Немизѣ кровави брезѣ*»), Стугна, худой струей и неверным течением поглотившая Ростислава, Сула, текущая не серебряными струями, Двина, текущая болотом, Дунай, на котором копыя поют. Сравним: «*Уже бо Сула не течет* серебряными струями къ граду Переяславлю, и *Двина болотом течет...*»; «*Святъславъ... взмути рѣки и озеры, иссуши потоки и болота...*»;

«Земля тутнетъ, *рѣкы мутно текутъ*». Все они сопоставляются с реками Донцом и Днепром, тоже таящими опасность, но милостивыми к Игорю и Святославу по молитвенному плачу Ярославны.

Реки превращаются в реку Каяла, когда на их берегах идут битвы. Каялой могла называться всякая река, которая из-за битвы, совершающейся на ее берегах, текла кровью. Таков Дон в «Задонщине»: «**Дон-река три дня кровью текла**» (Изборник 1969, 380–397).

Река Каяла входит в мировую типологию рек крови и слез, существующую в разных культурах как единый образ сотрясения основ жизненного порядка, когда накапливается человеческое и космическое зло. В монографии Ю. Г. Березкина Ю. Е. «Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам» одна из глав (16-я) так и называется: «Реки крови и слез» (Березкин Тематическая классификация). Река Каяла всегда там, где происходит кровопролитие: у Дона ли, в пределах Руси или в земле Половецкой: это мифологическое именование битвы (Бобров 1995, 31–36; Комлев, Белокуров 1985, 185), это река крови и слез, река беды, текущая из самой битвы, из ран воинов. Каяла — это река, текущая из самой битвы, из ран воинов — из времени, когда льется кровь, слезы; она — источник бед, воплей, трагических событий в жизни народа. И кроме зрительного и осязательного образа она содержит звуковой образ стонов, воя, слез, криков, звона битв и плача жен, плача городов и всей земли. К значениям глагола «*каять*» — порицать, жалеть, осуждать; жалея; корить, хулить, клясть, укорять, поносить, исповедать, считать жалеемым, несчастным, оплакивать, соболезновать, освобождать от беса, врачевать молитвой (Дмитриев 1953) необходимо прибавить звуковое и обрядовое, энергетическое и образное наполнение: это плачевое обрядовое пение, голошение, вопль, направленные на магическое исцеление, возвращение к жизни.

Каяние в обрядах воскрешения

Река Каяла в «Слове о полку» — это еще и символ возвращения к языческим обрядам, связанным с обрядами оживления раненых и сожжения в погребальных обрядах мертвых. *Карна и Жля* — это языческие божки, творящие плач над мертвыми (Карна — вопль, Жля — вопль и скач — «кликну карна и жля поскачи» /завопила, позвала Карна и Жля поскакала). Это знаки погребальных обрядов: уже войско Игореево не вернуть к жизни, не зажечь ее в них снова воскресающим обрядом, ибо все падшие оставлены в «земле незнаемой»: «а Игореева храбраго плъку не крѣсити» (от слова «кресало», которым добывают искру, огонь, «в семантике жара, ... живой природы огня, ...семантики жизни») (Мурынов 2004, 381–389).

Название реки Каялы восходит к одному из родовых, но забытых понятий древнего обрядового пения-плача, называемого *каянием*.

Понятие «каiania» (каiania, каяття — укр.) стоит в ряду трех основных родов древнего магического искусства (Сергина 2005, 100–108) между песней величания победителя («слава») и плачем по мертвым («жалъ», «жля», «желя»). Слава — магическое пение для продления добра, на добро; каяние — пение для восстановления добра, жизни, когда они находятся под угрозой, на границе между жизнью и смертью. *Кают*, т. е. оплакивают, *оголашивают* перенесших раны и поражение. Быть может, этимологический корень каяiania — плачевая интонация голошения «гъы», зафиксированная в пении *похоронных песен-слав* адыгов (Ашхотов 1996; 2002), а в русской традиции на «а», «га..». В русской традиции плач звучит на «о», «и», но чаще на «а», как можно заключить из современных записей: «Ай, ни кукуй-кы-ся, ай, в поли серыя кукушичка, Ай, ни давай-кы-ся моёму горюшки досадушки...»; «Ой, да пакукуй-ка ты...»; «И, да пакатилася любимая...» (Лобкова 2004, 240); «Ох, радимая мая мамушка...» (Альшулер 2004, 261). Голошение, исторгаемое в пространство, звучало, повидимому на «къа-а-а», «кхъа-а-а», «гха-а-а» (ср.: гаркнуть, гаркать. Так описывается этот звук в одном из знаков древнерусской знаменной нотации — голубчик, обозначающий начало строки, берущееся с полным дыханием — «гаркнуть из гортани»). Откуда, видимо,

и происходит таинственное «аркучи» в плаче Ярославны как фонетическая звукопись интонации плача.

Каяние это вопль-пение, песнь жалости и хулы, дохристианская молитва об исцелении, обращенная к силам природы — и вот, Игорь после плача-каяния, которое сотворила Ярославна, возвращается живым из плена. Такой смысл — оживляющего плача-каяния заключен в «Слове о полку Игореве»: *«Поют славу Святославию, кают князя Игоря»*. Слово князя Святослава *«слезами смѣшено»*, оно сродни упреку-хуле. И само «Слово о полку» это песнь-*каяние* во имя возрождения Игоря, русских князей, Русской земли. В «Слове» плач граничит одновременно со славой и хулой, это плач-упрек, называющий причину бед во имя исцеления и возрождения. Так можно определить древнее, дохристианское понятие каяния — вопля, голошения, плачeveго упрека и любовной хулы во имя добра и жизни.

Ю. Подлипчук выражению *«кая раны...»* находит поэтический эквивалент — *«проклиная раны»*. Это можно принять как наиболее верное, учитывая связь загадочного слова «кая» с понятием каяния. Исследователь считает, что «ставить под сомнение значение слова “каяти” как “осуждать”, “проклинать” с историко-семантической стороны не приходится» (Подлипчук 2004, 139). Однако «проклинать» это утяжелять проклятием, вводить в сферу черной судьбы. Скорее всего, каять (каяти) — голосить (вопить) от ран и терпеть раны, стремиться к исцелению, надеяться, а, быть может, и творить какое-то заклинание об избавлении от ран прямо во время битвы, под яростный воинский клич в пылу битвы.

В стихире святому Севастиану можно видеть прямую аналогию: «к ранам беседующа»: *«Оукрѣплаше тѣ Христось подвижajúщася • и съ вѣсты воруѣшася • и къ ранамъ вѣсѣдоуѣща лютымъ • Севастиане мучениче непобѣдне • къ нему съмотрѣще • сръдцьныма очима.»* (Служебная минея 2000). В кондаке св. Георгию мы видим воина, возглашающего молитву к Богу: *«въпи вѣспрѣстани: “свѣтын Богъ ксть съ вами и никто же на въ”»* (Благовещенский кондакаръ. Л. 38–39).

Этот вопль воина во время битвы — яркое дополнение к образу Всеволода и к выражению *«кая раны, дорога братие...»*. Интонационный смысл этого термина — вопль и «рык» раненых воинов в бою

запечатлен еще в одном месте «Слова» — в «Злате слове Святослава»: *Не ваю ли храбрая дружина рыкають акы тури, ранены саблями калеными на полѣ незнаемѣ?»*

Итак, интонационное наполнение понятия «каяние» насыщено знаком беды, тревоги, плачем по раненым воинам, криками воинов в пылу битвы, всенародного горя, плача и стога. И само Слово о полку можно назвать этим древним забытым словом — это песнь-каяние, стон и плач, песнь о реке бедствия, вопль о реке крови Каяле. В этом же оно — покаяние в неразумии, в разобщенности, в княжеской розни и неразличения малого и великого, сущностного. Необходимо вдуматься в его корневой смысл, свидетельствующий о внутренних исторических первоисточках этого явления.

Каяние — это воскрешающий плач по живым, перенесшим раны. Каяние — плач по живому Игорю во имя его спасения — совершает Ярославна, и магическое действие этого плача сказывается немедленно: Игорь бежит из плена. Река Каяла, в которую омокает Ярославна свой «бебрянъ» рукав, чтобы утереть князю кровавые его раны, — это мифологема, обладающая магической силой воскрешения жизни.

Воскрешение музыкой

В традиционных культурах многих народов выявлена особая сфера обрядовых форм, связанная с представлениями о воскресении и оживлении.

Александр Блок в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» выделил народные заговоры на остановление руды (крови), адресованные к богу-громовнику как властителю небесной влаги — крови, истекающей из ран, наносимых стрелами Перуна облачным демонам (Блок 1908).

Исследования В. Я. Проппа показывают межэтнические аналогии фрагментов пра-мифа, сохранных русской сказкой. Убийство врагами или братьями-предателями сюжетно подготавливает обряд оживления и оказывается важным звеном цепочки повествования (Пропп 1998, 184–187. № 20 Временная смерть; № 21 Разрубленные и оживленные).

В якутских волшебных сказках и героических сказаниях олонхо мотив оживления главного героя является традиционным сюжетообразующим элементом (Данилова, Павлова 2012; Алексеевский 2005; Захарова 2004). В калмыцких сказках также сохранились элементы магического обряда оживления (Сарангов 2015).

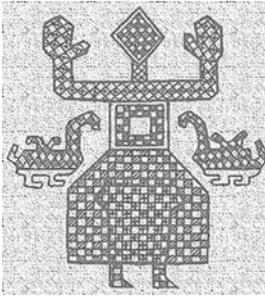
В китайской поэзии известен текст молитвы на выздоровление больного «Призывание души» (340–278 гг. до н. э.), который «своими корнями уходит в распространенный до сих пор в юго-западных провинциях Китая обычай призывать душу заболевшего или умершего. “Призывание души” является одной из песен, к которым прибегали прорицатели земель Чу при лечении больного» (Бакшеев 2005).

Значительный материал находим в исследованиях о японской культуре. Исследования выявили компоненты «обрядов перехода», «близких аналогичным обрядам Китая, Кореи, ЮВА и Океании. Обряд включал в себя магические целительные обряды на предсмертном одре. Так, в случае болезни или приближающейся смерти правителя проводились обряды лечебной магии синтоистского и шаманистского характера. Исполняемые женами и наложницами больного правителя песни-плачи представляли собой магические заговоры на исцеление. Совершаемые обряды носили публичный социально-политический характер, а исполняемые песни имели форму лиро-эпической поэм, близких одическому жанру. Плакальщицы исполняли обряды, плачи и пляски, стремясь оживить усопшего, умиротворить его дух, чтобы передать его наследнику престола или проводить в иной мир. Из среды этих служителей вышли первые профессиональные поэты и актеры. Привлекались также музыканты и танцоры из буддийских храмов, что способствовало взаимодействию различных ритуально-театральных форм».

И, наконец, в фильме Александра Рогожкина (он автор сценария и режиссер) воспроизводится действие пробуждения сознания умирающего по давно забытому шаманскому обряду саами игрой на бубне и подражанием вою собаки. Это необычный эпизод фильма, в котором умирающий в своем сне, словно бы уходя от нас в Страну мертвых, постепенно начинает слышать эти звуки, во сне же оставаясь, поворачивается и идет обратно, на зов музыки жизни (композитор Дмитрий Павлов. Музыка к фильму создана на основе

звуков народных инструментов саами). Этот эпизод обратил на себя внимание критиков: «Анни сразу понимает, что жизнь из Вейко уходит. Она берет шаманский бубен, доставшийся ей от бабушки, которая умела возвращать из Страны мертвых, превращаясь в собаку, и начинает бить в него. Но до этого времени Анни никогда такого не делала и знать не знала, как это должно происходить. Она бьет в бубен, дует умирающему Вейко в ухо и кричит: “Уууу-ууу-у-уу”. Кричит как воет. Все сильнее, сильнее. Это продолжается долго, очень долго. <...> сейчас в ней проснулась такая нутряная сила, которая действительно может из-под земли достать. И воет она так, как пристало языческой женщине над своим возлюбленным. “Я схвачу тебя крепко за руку, я остановлю тебя на дороге в долине смерти и верну тебя, слушай, как воет собака, и вернись, я буду держать твою руку и не дам тебе покинуть твое тело, услышь мой вой, я догоняю тебя, я прыгаю вокруг тебя, я кусаю твои руки и ноги, чтобы ты не шел туда, вернись в свое тело, услышь плач собаки, вернись с дороги смерти...” Все серо-синее, каменистое, кажется, что слышишь какой-то гул, хотя все безмолвное и беззвучное. Это еще не пустота, но она явно где-то рядом, за поворотом дороги, спускающейся вниз в долину. Вейко с амулетом Анни и расплывшимся кровавым пятном на груди идет за мальчиком в белом, который манит его рукой за собой все дальше и дальше в долину. Сначала в этом обеззвученном потустороннем пространстве словно проступает мерный бой бубна. Тихо-тихо. Потом все сильнее. А когда Анни в мире, который Вейко вот-вот покинет, дует ему в ухо, в мире мертвых эти звуки как бы преломляются, и он слышит их, как дуновение ветра. А когда она начинает по-звериному выть, и все громче, все громче, этот вой наконец будто прорывается сквозь невидимую преграду. И Вейко слышит его и с криком просыпается, хотя его пребывание по ту стороны черты сном никак нельзя назвать. Вейко очнулся от утягивающей его пустоты. Очнулся в жизнь. Рогожкин в своем интервью говорит, что когда он сам умирал, то понял, что мир внутри бесконечен...» (Иенсен 2002).

Вспомним, что в культуре Египта одним из центральных является ритуал воскрешения Озириса и понятие «Ка» — душа, двойник человека и дух-охранитель. Человек — двойник своего идеального



образа ка, своей *второй оболочки* (др.-егип. **Ку**, позд.-егип. **Ка**, **Кэ**), которая представляла собой его жизненную энергию, эфирное тело, энергетический двойник, душу-двойник, делающий способным человека выполнять жизненные функции и существовать после смерти. **Ка** изображается в виде **человека**, на голове которого **находятся** поднятые согнутые в локтях руки (Ка // Брокгауз, Ефрон; *Коростовцев* 2000; *Большаков* 2001).

В русском народном искусстве женская фигура с воздетыми руками означает обращение к высшим силам с молитвой о добре.

В христианстве идея Воскресения выражена в Страстном и Пасхальном циклах. Можно видеть, что иконография Оранты представляет позу Девы с воздетыми руками, как в русской вышивке, — и в Софии Киевской и церкви Спаса Нередицкой.

На иконе «Оплакивание» канонической предстает фигура Марии Магдалины с воздетыми к небу руками, которая оплакивает Христа, «озвучивая» икону хорошо знакомым ее (иконы) современникам, зычным плачевым голошением, идущим из глубины традиционной культуры. Ее поза плакальщицы, по-видимому, является к тому же знаком и «предречением» Воскресения Христа, словно ее плач был древним, оживляющим, воскресающим. В красочной гамме иконы



*Богоматерь Оранта.
Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.*



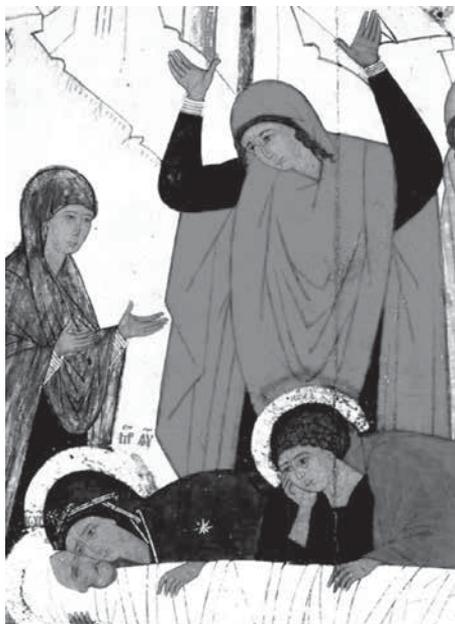
Церковь Спаса на Нередице (Щербатова — 2004. Копия Т. С. Щербатовой)



*Икона 1 пол. — середина XVI в.
ГРМ, СПб*



*Икона. Сер. XVI в. Центральный Музей им. Андрея Рублева, Москва, Россия (Иконы 2007.
Кат. № 64, с. 371)*



*Икона Кон. XV в. Русский Север.
ГТГ, Москва, Россия. (Лазарев 2000, № 66)*

яркими звучными пятнами выделяются белые пелены Христа и кино-варный мафорий Марии Магдалины, и особенно ее энергичный жест, едва ли не центральный в композиции иконы.

Таким образом, древние культуры содержали в себе сферу обрядов, посвященных воскрешению, оживлению, возвращению к жизни и связанных с действием музыкального, певческого творчества, художественной магии. Вероятно, такие обряды имели свои результаты, а интонационная сфера таких действий имела свою среду и традицию развития. Проявления этой сферы, по-видимому, обозначивались и в мелодике христианского богослужения, что требует отдельного рассмотрения, наиболее же явно их можно видеть в жанре стихов покаянных, самоназвание которых восходит к понятию каения.

ГЛАВА 10.

ПОКАЯННЫЕ СТИХИ. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА

Стихи покаянные — словесно-музыкальный жанр внебогослужебной лирики, выросший на почве жанров гимнографической поэзии. В качестве стержневой в них варьировалась тема греховности человека и осмысления путей благой жизни (*Безсонов* 1861, 249–250; 1864, I — XIII; *Финдейзен* т. 1, 1928, 273; *Финдейзен* Вып.3. С. 256–263, 273; *Перетц* 1932; *Мальшев* 1947, 142–148; *Мальшев* 1958, 371–374; *Мальшев* 1965, 187–190; *Позднеев* 1962, 309–310; *Бражников* 1967, 37–41; *Позднеев* 1970; *Кораблева* 1979; *Позднеев* 1970, 193–197; *Сергеев* 1971, 280–286; *Владышевская* 1977, 338–347; *Кораблева* 1979; *Савельева* 1984, 152–165; ПЛДР 1986, 550–563).

Жанр пополнялся за счет «исторических» сюжетов гимнографии («Зря корабле напрасно приставаема» — о Борисе и Глебе), сюжетов «воинских» (например, «Придете, христоносении людие»), исполнявшихся перед выступлением в поход и перед битвой, сюжетов социального характера («Сего ради нищ есмь», «Житие мое клироское», «Стих о люте времени» (*Мальшев* 1958) и личного совершенствования в откровении бытия Божия.

«Покаянные стихи» в отечественной литературе рассматриваются как образцы ранней русской лирики. Они являются переводами или расширенными парафразами византийской литургической и духовной поэзии, а также сочинениями неизвестных отечественных авторов в русле этой традиции. В стихах покаянных, в лирических духовных стихах — наиболее лично окрашенном типе русских духовных стихов (*Серегина, Никитина* 2007, 424–428; *Федоровская* 2010; *Воронцова* 2015), где борьба добра и зла разворачивается не на грани жизни и смерти, не во Вселенной и не в социуме, а в человеческой

душе (Петров 2012, 107, 109), просматриваются глубинные связи с древним содержанием каения как оплакивающего и возрождающего пения.

К середине XVI в. стихи сложились в цикл (см.: ГПБ, Кир.-Белоз. собр., № 652/909, 1557–1558 г. (Фролов 1976; Мосягина 2001, 189–200); в котором помещены стихи «Душе моя, душе моя, почто во гресех пребываеши», «Смертный час помышляю», «Окаянне убогий человек», «Аще бы ведала, душе, суету мира сего» и др.). Это цикл неустойчивый, варьирующийся. Поскольку стихи были «прибыльными», т. е. «прибавочными», не входящими в богослужение, постольку и состав цикла, и самые тексты варьировались.

В рукописных сборниках нотированных покаянных стихов XVI–XVII вв. ряд текстов выделяется мелизматической мелодикой, берущей начало из песенных и плачевых форм интонирования (Савельева 1986, 55–62; Былинин 1992, 138–141; Сквирская 1993; Сеидова 1994., 151–162; Коньрева 2003). Однако это не собственно песенные и не собственно плачевые интонации, какими они представляются исследователям фольклора. Это нечто промежуточное, захватывающее то и другое, но не являющееся ни тем, ни другим.

Наиболее яркое выражение такая интонация находит в покаянных стихах «Егда родихся, не вѣмъ» (Петрова, Серегина 1988, 315–316), «Кый плач изнесеси...» (там же 370–371), «Откуда начну плакати...» (там же, 267), «Преидох лета моя» (там же, 351–352) и др. Ее специфичность — не только в записанной «аналитической» — нотно-ступеневой малоинтервальной интонации, но также в *протоинтонации* (Медушевский 1993, 14–27) — обертоновой артикуляции, плачевой окраске звука, имеющей первостепенное значение в образном содержании напева.

Покаянные стихи в XVII в. составили обособленные части традиционных сборников, нередко оформленные в отдельно озаглавленный типологически определившийся кодекс единого жанрового состава внебогослужебных текстов. В этих текстах лаконичная форма поэтического ряда сочетается с напевностью, выраженной нотацией, угадываются источники, восходящие как к образцам византийской и славянской гимнографии, так и к устному народному творчеству. Содержание терминов «покаянны», «слезны» и «умиленны»



*Избранные святые: князя Борис и Глеб, Феодор Стратилат, Феодот Анкирский, Мария Магдалина, Ксения Римляныня. К. XVI – н. XVII в. ГТГ. Инв. 12878. 37 x 31 см.
Пост. из ГИМ в 1930 г. «Письмо Прокопия Чирина».*



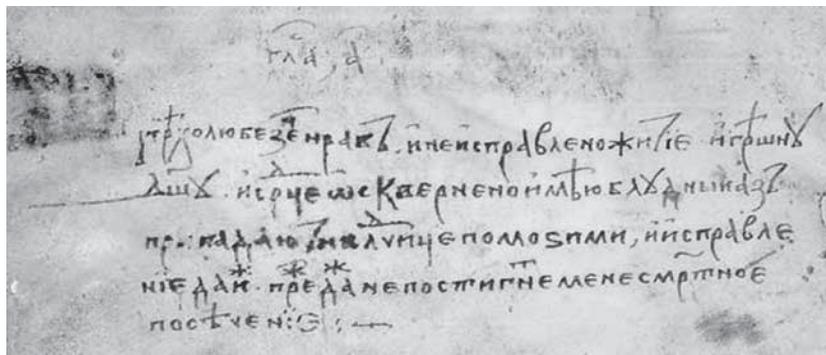
*Св.Никита-воин, соименный святой Никиты Строганова.
ГТГ. Прокопий Чирин. 1593 г.*

в контексте того времени оказываются связанными с двумя семантическими сферами: с ушедшим глубоко в подсознание дохристианским историческим понятием каения (перешедшим в христианское покаяние) и христиански окрашенным понятием слез, плача о себе, осуждения своих греховных помыслов. При этом обозначался и интонационный характер произнесения. Сравним: «Вопиюща умиленным гласом» (*Минея* 1097 г., л. 93, *Срезневский* 2003, 1205); «Умилив же ся Иосиф плачевными тоя глаголы» (*Срезневский* 2003, 1206).

Ранние стихи

Старейший образец жанра — «Плач Адама — Стих-старина за пивом», внесен кирилло-белозерским писцом Ефросином в один из его сборников около 1470 г. (*Каган, Поньрко, Рождественская* 1980, 136; *Будде* 1891; *Сергеев* 1971; *Савельева* 1985. С. 164–182; *Петрова, Серегина* 1988, 135 *Фролов* 1993, 196–204). А. И. Копаневым обнаружен один из древнейших списков покаянного стиха XV века «Окаянный убогий человек» (*Копанев* 1972)

С. В. Фроловым выявлен текст, атрибутируемый им как покаянный стих и представляющий на сегодняшний день наиболее ранний образец произведения данного жанра, относящийся, однако, по почерку к сер. XV в. В рукописи 1380 года РГБ Троицкое 22 на последнем листе (148 об.), он находится вне книги «Стихирарь месячный» (*Фролов* 1996, 202–203):



С. Фролов пишет: «Стих, помещенный в числе многих других дополнительных записей, проб пера и т. п., сделанных на двух последних листах различными почерками XV–XVII вв. ... выделяется среди других записей своей смысловой завершенностью и определенной художественно-поэтической ценностью. Он оформлен чуть укрупненной первой буквой, которую можно расценить как инициал, и заключительными тремя точками с характерным хвостиком-ро-счерком. Стих сопровождается указанием гласовой принадлежности, наводящей на мысль о его возможном певческом предназначении, которое, скорее всего, следует связать с жанром стихов покаянных. Этому не противоречит и датировка полууставного, с элементами скорописи, почерка стиха первой половиной XV в. (ближе к его середине), т. е. временем, когда в условиях развития в новых обще-жительских монастырях внебогослужебной обрядовости предположительно должен был формироваться этот жанр» (Фролов 1996 Там же. Фролов 1983. С. 12–47).

Фролов опубликовал этот стих, подробно его проанализировал, отметив, что в нем «наглядно проявилась стройная поэтическая структура, образуемая двумя пятистрочными строфами, каждая из которых имеет достаточно заметные структурно-смысловые отличия» (там же) и высказав мысль, что «средствами приемов амплификации, различных видов звуковых аллитераций и установки ярчайшей кульминации в точке “золотого сечения” стиха его творец создал незаурядное произведение, которое вполне может быть поставлено в ряд наиболее интересных образцов поэтического творчества в древнерусской литературе конца XIV – первой половины XV в. ...» (там же).

«Глас. А.

Грѣхлюбезен нравъ.

И неисправлено житие.

и грѣшну душу.

И сердце wskвѣрнено

имѣю блудный азъ.

Припадаю ти владычице

помози ми,

и исправление даи же.
 прежде даж(е) не постигнет мене
 смертное посѣчение»

Этот стих имеет все лексические особенности покаянного стиха — уничижительные личностные самохарактеристики человека, обращающегося к Богородице о спасении. Одна лишь деталь говорит о том, что это не обычного человека покаяние, а, возможно, воинское, с просьбой заградить от смертного посещения.

В современной Минее этот стих является богородичным из канона на 22 августа (по старому стилю) св. Агафонику, и при нем есть авторская атрибуция «Творение Иосифово». Текст его слово в слово повторяет древний текст из Троицкой рукописи 22: «Богородичен: Грехолюбивый нрав, и неисправлено житие, / и грешну душу, и сердце осквернено имея, блудный аз, / припадаю Тебе, Владычице: / помози ми, и исправление даждь, / прежде **даже не постигнет мене смертное посещение**» (Минейя. Август. 2002, 381).

Здесь мы видим факт сохранения древнего текста в современной церковной традиции, как и в древней рукописи — свидетельство становления самого жанра покаянных стихов, исходящих не только из «жалобной», «слезной» традиции, но из традиции молитвенного выражения надежды и упования на заступничество Высших сил на грани жизни и смерти, как и известные в составе корпуса покаянных стихов воинские покаяльны. Это роднит жанр покаяния с родом молений-кааний о продлении жизни, скрытых за пределами освещенного источниками исторического периода.

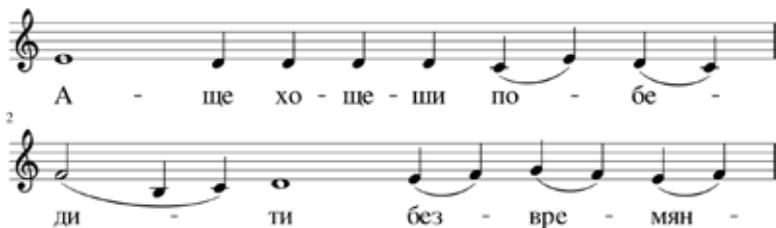
В середине XVI века появляются первые последования по гласам, озаглавленные «Покаяльны на 8 гласов». В первой половине XVII века складываются пространные циклы покаянных стихов, с более пространными же заголовками: «Покаяльны на осмь гласов слезны и умиленны, чтобы душа пришла к покаянию» (Финдейзен 1928. Вып. 3, 256–263, 273; Фролов 1976, 162–171; Кораблева 1979. Панченко 1989, 421–423; Сквирская 2002, 303–316; Бражников 2002, 134–139; Поньрко 2003, 220–230). Подборки покаянных стихов «отражают *последовательное* развитие традиции начиная с сер. XVI в. на протяжении трех четвертей столетия» (Гусейнова 2016, 37).

В XVI в. слова «умиление», «слезы», «покаяние» становятся выразителями, маркерами покаянного певческого стиля, знаком самой певческой интонации, с своеобразным «приплакивающим» интонированием. Лирический покаянный и духовный стих — это плач человека о самом себе (*Кораблёва* 1978; *Кораблёва* 1978, 76–95; *Герасимова-Персидская* 1979, 205–210; *Владышевская, Сергеев* 1981, 108–117; *Герасимова-Персидская* 1983, 330–345).

Покаянный стих «Аще хочещи победити»

Одним из ранних стихов начала XVI века является покаянный стих «Аще хочещи победити» представляющий собой особого рода философскую сентенцию — совет, в невзгодах напоминающий о всей системе координат христианского социума. Совет, сформулированный в словах, а также и в напеве (*Панченко* 1986, 637–639 (по списку РНБ КБ 681/938, расшифровка Н. Серegiной) — в спокойной, наивной и умудренной мелодии — помогает человеку формировать отношение ко многим жизненным перипетиям «временного», т. е. скоропроходящего характера и уметь побеждать «безвременную» печаль, т. е. печаль, которой еще не наступило время непреодолимых обстоятельств, даже если человек обижен, прогнан, или обесчещен в глазах людей:

Аще хочещи победити безвременную печаль,
не опечалися никогда же за кою либо временную вещь:
аще и бьен будещи, или обесчещен, или от(о)гнан —
не опечалися, но паче радуйся.



3
ну - ю пе - чаль не о - пе -

4
ча - ли - ся ни - ко - гда

5
же за ко - ю лю - бо

6
вре - мя - нну - ю вещ.

7
А - ше и бь - ен бу -

8
де - ши и - ли о - т/о/

9
гнань, не о - пе - ча - ли - ся. Но

10
па - че ра - дуй - ся.

Слова «Тогда токмо опечалися» иллюстрируются протяжным распевом, опевающим плачевое *фа* (это слезная печаль о себе, грешном), переходящем в опевание светлого «высокого» *ля* и «покойного» *соль*. (это образ Христа, к Кому обращается поющий, Спасяющего кающегося). Заключительная скромная сказовая интонация назидательна и успокоительна: «Да не впадеш воотчаяние и не погибнеш!»:

Тогда токмо опечалися, егда согрешиши.

Но и тогда — в меру.

Да не впадеш во отчаяние

И не погибнеш.

11
То - гда токмо о - пе - ча - ли -

12
- - - - -

13
- - - - - ся

14

15
е - гда со - гре - ши

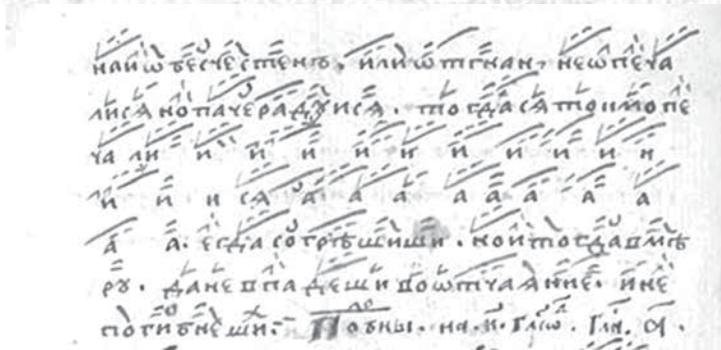
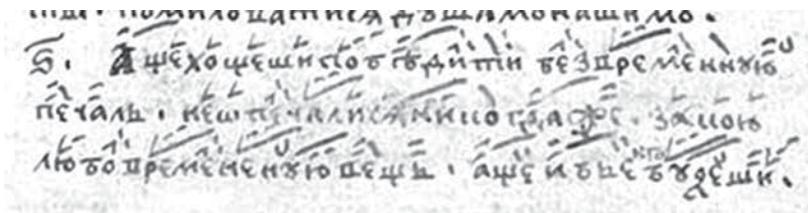
16
ши. Но и то - гда в ме -

17
ру да не - впа - де - ши во от -

18
ча - я ни - е

19
и не по - ги - бне - ши.

Покаянный стих «Аще хочещи победити»



Фонд 304.1. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры, № 432 л. 187-187 об.

Стих встречается в рукописях, начиная с 1 половины XVI века (РРЛ. С. 119–120). В самом раннем списке (1509–1514 гг., РНБ КБ 568/825, л. 210 — сборник певческий нотированный) текст стиха не нотирован и размещен в разделе, имеющем общий заголовок «Святого Нила о осми помыслах». Сборник принадлежал известному книжнику Гурию Тушину. Он же писец сборника. Гурий Тушин (1452 или 1455–1526) был одним из наиболее деятельных книгописцев Кирилло-Белозерского монастыря. Известно, что им было написано 37 книг, из которых к настоящему времени выявлено 23. В возрасте 23–26 лет, он был пострижен в Кирилло-Белозерском монастыре, был собеседником и корреспондентом Нила Сорского, приверженца исихасткой практики и философии самосовершенствования и личного богопостижения. Стих «Аще хочещи победити...» восходит к сочинению Нила Сорского «О восьми помыслах», излагающему исихастское учение о внутренней победе над страстными помыслами путем отвержения их на первом этапе появления в мыслях Текст



Вид на Кирилло-Белозерский монастырь с юго-запада

сочинения Нила Сорского содержится в данной рукописи и в ряде списков (*Прохоров* 2008). При сравнении текстов можно видеть, что покаянный стих «Аще хочещи победити...» представляет собой краткое переложение, или, скорее, отклик или поэтическое назидание к статье исихастского трактата, посвященной «пятому помыслу» — печали («Пятый помысль, печальный»): «Немалъ есть намъ подвигъ на дух скоръбный, понеже вметае душу в погыбель и нечаание...». При этом покаянный стих излагает идеи статьи кратко и доступно для любого человека, как текстом, так и напевом, содержит своего рода «формулу» психической и социальной гармонии.

Строгановская поэма

Параллельно исторически сложившемуся «сборному» сборнику «Стихов покаянных» где-то в Усольской стране у Строгановых, кто-то сложил сразу осмогласный цикл стихов покаянных, состоящий из текстов, нигде более не встречавшихся, кроме как в рукописях строгановского скриптория. Это рукописи 80-х годов XVI в. — 30-х годов XVII в. Они содержат полные своды покаянных стихов, и это самостоятельный певческий цикл, лишь частично использующий материал другой, распространенной — сложившейся исторической редакции: большинство стихов строгановских рукописей не получают

широкого распространения, но бытуют как самостоятельное целостное певческое последование, возникшее в один момент, словно поэма, вышедшая из-под пера одного автора (*Серегина* 1992, 1997, 2003). Автор этих покаянных циклов не указан, но зато все эти рукописи подписные, так или иначе связанные со строгановским скрипторием (например, рукопись ИРЛИ, Древлехранилище, колл. К. П. и А. Г. Гемп, № 70, 70–80-х гг. XVI в.; рукопись принадлежала М. Я. Строганову, знатоку и любителю крюкового пения). Кроме того, рукописи ГИМ. Ед. 37, РНБ. КБ 586/843; ГРМ Др./ Гр. — 19 имеют сходное уникальное графическое оформление: дерево, звери, птицы — на фронтисписе (*Серегина* 1987). В литературе предлагалась их датировка — кон. XVI — 40-е гг XVII века (*Порфиридов*. 1947; *Враская* О. Б. 1986; *Рамазанова* 1988; *Парфентьев, Парфентьева* 1993; *Серегина* 1994; *Рамазанова* 2004; *Парфентьев* 2007, 100–141; *Парфентьев* 2014; *Шерстобитова* 2017) По содержанию и по литературно-певческой редакции песнопений цикла покаянных стихов рукописи из строгановской книгописной мастерской представляют собой редакционно единообразный текст, что это может свидетельствовать о одновременном их составлении. Цикл покаянных стихов строгановской редакции состоит из следующих текстов:

- 1-й глас. «Кому тя душе уподоблю окаянная» (РРЛ, с. 38).
 «Обнищав богат сый» (РРЛ. с. 38–39).
 «Злобою обогатихся люте» (РРЛ. с. 39).
 «Виждь господи немощь мою» (РРЛ. с. 40).
 «Се время покаянию» (РРЛ. с. 40).
 «Яко мытарь возстеню» (РРЛ. с. 41).
 2-й глас. «Увы мне кто буду» (РРЛ. с. 49).
 «Се время делания что спиши» (РРЛ. с. 49–50).
 «О коль страшно твое судище» (РРЛ. с. 50).
 «Законы твоя оставих» (РРЛ. с. 50–51).
 3-й глас. «Увы душе всестрастена» (РРЛ. с. 60).
 «Се время благоприятно» (РРЛ. с. 61).
 4-й глас. «Како падох окаянный» (РРЛ. с. 64).
 «О како осужден сый» (РРЛ. с. 67).
 «Согреших человеколюбче господи» (РРЛ. с. 68–69).

- 5-й глас. «О како безумено бых» (РРЛ. с. 80).
 «Который ответ о душе окаянная...» (РРЛ. с. 81–82).
 «Плачу и сетую люте помышляя...» (РЛЛ. с. 86–87).
 «Законы твоя и писания презрех» (РЛЛ. с. 85).
 «Увы мне како омрачихся умом» (РРЛ. с. 85–89).
 «Якоже блудный иждихъ отече богатство» (РРЛ. с. 89).
 «Да не содержит мене Спасе» (РРЛ. с. 89–90).
 «Кому уподобилася еси душе» (РРЛ. с. 90).
 6-й глас. «Душе моя како не устрашаешься» (РРЛ. с. 115–116).
 «Доколе душе моя ленишься» (РРЛ. с. 131).
 «Кьи плач изнесеши душе моя окаянная» (РРЛ. с. 132).
 «Увы мне окаянному, увы мне грешному» (РРЛ. с. 132–133).
 «Владычице моя пресвятая Богородицы» (РРЛ. с. 133).
 «Множество человеческий все ...» (РРЛ. с. 133–134).
 «Наг изыдохъ на плач сеи» (РРЛ. с. 134).
 (7-й глас. Стихов этой редакции нет).
 8-й глас. «Странено всякая сотворихся...» (РРЛ. с. 189–190).
 «Не яростию твоею обличи мя Господи» (РРЛ. с. 190).
 «Воздохни и прослезися душе моя» (РРЛ. с. 166).

Строгановский корпус покаянных стихов имел особое происхождение, не позволявшее ему почти на протяжении века слиться с основной, «накопительной» линией развития корпуса произведений этого жанра. Можно заметить, что строгановские стихи представляют лирическую жанровую основу, единообразны по стилю как литературному, так и музыкальному. В них мы имеем прямую аналогию со стилем строгановского иконного письма — более индивидуального, теплого, обращенного к человеку. В них видны черты единого авторского начала: они распеты в традиции профессионального мастерства стиля знаменного пения — основаны на языке попевок, лиц и фит знаменного распева.

Исторически сложившийся корпус покаянных стихов

Основной (исторически сложившийся) корпус стихов покаянных несет на себе следы самых различных влияний, творческих стилей — как гимнографического, так и народно-песенного.

В XVII веке состав исторически сложившейся редакции сборников покаянных стихов продолжает расширяться за счет отдельных, не циклических добавлений текстов и за счет появления новых вариантов распева, при «Ин перевод», «Ин роспев», «Большая», «Большим знаменем», «Меншая».

Обозначения «ин перевод» и, соответственно, вторые варианты роспевов имеют стихи: «Симеон глаголаше», «Суд твой», «Виждь своя пребеззаконная дела», «Плакася Адам», «Зряще мя безгласна», «О человеце аще еси...», «Архангельския силы».

«Ин роспев» — «Симеон глаголаше»;

«Большая» — «Виждь своя пребеззаконная дела» — от середины XVI в. (РНБ О I 488); «Меншая» — в том же списке, тот же стих — «Виждь своя...». «Большим знаменем» — «Зрящи мя безгласна» (БАН Друж 199). «Старое» — «Симеон глаголаше» — РГБ. ф.37 № 382.

Авторские роспевы, отмеченные при покаянных стихах, зафиксированы в ряде случаев: «Самойлово красное» — «Восплачи яко Петр» — ф.37 № 382 РГБ; «Роспев Кирила Гомулина путь» — «Праведное солнце» (вторая редакция текста «Плача Адама») (*Серегина* 1985, 258–262).

Кроме того, выявлен славник «О колико благо» в неделю Блудного сына, встречающийся также в составе сборников покаянных стихов начиная с 1 пол. XVI в. (См.: Ранняя русская лирика. С. 52. 219, 362; *Гусейнова* 2016, 38), а к 1601 году относится запись с указанием авторства его напева усольского роспевщика Исаяи Лукошки (*Парфентьев* 1985, 61 — публикация фрагмента листа рукописи РГАДА, ф. 188, № 1689; *Парфентьева* 1993, 320–333; *Парфентьева, Парфентьева* 2008, 48; *Парфентьев* 2011, 135–140) Песнопение обнаружено Н.В. Парфентьевой в РГАДА в записи на отдельном листе, текст его предваряется указанием: «Перевод Лукошкин, взято лета 7110 (1601) сентября в 8 день». Славник «О колико блага» известен на Руси уже в памятниках письменности XII в. Он входил в цикл

стихир, исполнявшихся в «неделю о блудном сыне». Поэтический текст славника, как и всего цикла, принадлежащий византийскому гимнографу Стефану Савваиту (ум. около 807 г.), связан с евангельской притчей о Блудном сыне, с ее сюжетом, а также с целым классом текстов лирического, личностного покаяния, как и целый ряд покаянных стихов восходят по сюжету к притче о Блудном сыне (*Парфентьева* 1993, 320–333; *Парфентьев, Парфентьева* 2008, 48).

Певческие редакции одного текста обычно дают разночтения в рамках одной редакции, но некоторые стихи, например: «Плакася Адам» — нестабильны по нотации, хотя и трудно выделить в многочисленных вариантах «линии» отдельных редакций. На наш взгляд, такое соотношение редакций роспевов говорит о том, что одни песнопения имели устную традицию, с трудом поддающуюся «диктату» письменного текста, другие книжную — сначала переписывались, затем пелись, и тогда давали небольшое количество разночтений в различных списках.

Развитие жанра исследуется на материале книжной и фольклорной традиций (*Васильева* 2008), на материале Троице-Сергиевой лавры (*Гусейнова* 2016, 38)

С течением времени в роспевах стихов наблюдается обогащение интонационной вариантности — как вследствие спонтанного развития традиции пения, так и в специальной творческой переработке интонационного рисунка. Говоря о текстовой специфике стихов, А. Петров обращает внимание на то, что лирические духовные стихи наиболее сильно подверглись влиянию литературы и обычно представляют собой, скорее, тексты околославянского характера: авторские (но при этом все же безымянные) по происхождению, но фольклорные по бытованию (*Петров* 2012, 107).

В сфере интонационного развития, как отмечает З. М. Гусейнова, «особенностью Стихов покаянных вообще, в том числе в ТСЛ рукописях, является высокая степень авторской работы: здесь присутствуют, как известно, тексты не богослужебные, а написанные специально на основе тем, сюжетов, образного круга традиционных гимнографических текстов. Важны также специально создававшиеся распевы на основе традиционных приемов нотирования, то есть музыкального интерпретирования, сложившиеся в древнерусском

церковном пении. Таким образом, циклы Стихов покаянных способны продемонстрировать: 1) пути возникновения и структурно-смысловой организации новых гимнографических текстов; 2) принцип создания их музыкальных интерпретаций, то есть, по сути, приемы композиторской работы средневековых мастеров» (*Гусейнова* 2016, 37).

В ряде рукописей встречается путевая редакция роспева «Плача Адама» («Праведное солнце...»), записанная как путевой, так и знаменной нотацией (*Серегина* 1985, 258–262); путевая редакция стиха «Духовная моя братия», записанная путевой нотацией и знаменной нотацией (ГБР, ф. 379 № 29, с. 134, об. 135).

Несколько покаянных стихов в трехголосной транскрипции выявлены А. В. Конотопом в списке к. XVII в. ГИМ, Син. певч. собр., 1248: «Житие мое яко вода на борзе течет» (л. 149), «Зряще мя безгласна» (л. 149), «Доблии мои друзи» (л. 151), «Плачу и рыдаю» (л. 155), «Хитроглаголиво слово» (л. 161) (*Конотоп* 2002; 2005, 188–191, 257–281).

Свод покаянных стихов в редакции Александра Мезенца

Как было отмечено, покаянные стихи строгановской редакции 80-х гг. XVI века возникают единым певческим циклом в рукописях из строгановского скриптория (*Парфентьев* 2008, 44–62) и встречаются только в них, не сливаясь с основной исторической редакцией состава покаянных стихов. И только в рукописи Александра Мезенца РГАДА ф. 188 № 947 эти два потока стихов покаянных сливаются в единый цикл, подвергаются музыкальной и текстовой обработке.

Н. П. Парфентьев обратил внимание на то, что Мезенец «в 70-х гг. собрал и написал “для себя” сборник нотированных стихов покаянных», среди которых исследователь отметил социальный сатирический стих о монастырском житии «Воспомянух житие свое клирское...» (ЦГАДА, ф. 188, № 947, л. 170 об.–173), предположив что «если стих и не сочинен самим Александром Мезенцем, то включение его в сборник ясно выразило отношение мастера к предмету, о котором идет речь в произведении» (*Парфентьев* 1990, 19). Однако, анализ состава и нотации рукописи показывает,

что сборник покаянных стихов в записи Мезенца, если и был составлен «для себя», то по самым высоким критериям относительно репертуара, объединившего по многим рукописям стихи двух основных ветвей, бытовавших в русской традиции, а также качества работы с напевами и текстами, сделавшей сборник Мастера наиболее репрезентативным в жанре покаянных стихов. Как видим, монах звенигородского Савво-Сторожевского монастыря, выдающийся русский музыкальный теоретик, справщик певческих книг, один из авторов, составитель и редактор трактата «Извещение о согласнейших пометах», автор виршей, книгописец Александр Мезенец (См.: *Смоленский* 1888. С. 1–24; *Финдейзен* 1928. Вып. 3. 256–263, 273; *Бражников* 1972, 328–368; *Рогов* 1973 96–102; *Успенский* 1976, 493; *Парфентьев* 1991, 198–203; *Парфентьев* 1992, 173–185; *Парфентьев* 1992, 63–68; *Гусейнова* 1995; Александр Мезенец 1996; *Парфентьев* 2000, 528–530) раскрывается не как переписчик сборника покаянных стихов «для себя», но как систематизатор, собравший воедино полный свод древнерусских покаянных песнопений — памятников внелитургической лирики, и как его редактор, а также, повидимому, автор ряда стихов: в сборнике Александра Мезенца появляются стихи, ранее не известные: «Тленен еси человек» (л.125 об.–126), «О, человек грешный, вспоминай смертный час» (л. 138 об.), «Великое Божие милосердие» (л. 144), «Вскую из чрева матере моя изыдох аз» (л. 145 об.), «Кому уподобишися окаянная о душе» (л. 156). В творческом портрете Александра Мезенца это новая грань, показывающая его причастность к певческой традиции покаянных стихов, ее творческому и авторскому осмыслению.

Преобладающее большинство стихов покаянных зафиксировано знаменной нотацией. Путевые и многоголосные редакции напевов стихов покаянных в сборник Александра Мезенца не вошли.

Александр Михайлович Панченко вывел заключение о высокой художественной значимости жанра покаянных стихов, определенной в процессе его эволюции: «К середине XVI века, когда совершилась циклизация, должна была ярче проявиться их чисто художественная функция, тем более что Стихи покаянные — произведения высочайшего художественного качества» (*Панченко*

1989, 423. См. также: *Мосягина* 2001, 189–200; *Конотоп*, 2002, 38; *Конотоп* 2005, 188–191, 257–281; *Понырко* 2003, 220–230).

Корпус нотированных покаянных песнопений, собранных Александром Мезенцем в одной рукописи РГАДА ф.188 № 947, содержит образцы наивысших достижений в развитии жанра покаянных стихов.

Мелизматический стиль в покаянных стихах

Мелизматика значительно и своеобразно представлена во внебогослужебных жанрах Древней Руси, а именно в жанре покаянных стихов. Мелизматические стили древнерусского певческого искусства 16–17 вв. благодаря усилением исследователей в настоящее время широко представлены в музыкальной медиэвистике. Исследования касаются прежде всего стилей богослужебного пения — Большого знаменного, кондакарного, демественного, путевого (*Бражников* 1967; *Бражников* 1974; *Бражников*: Стихиры Федора Крестьянина 1974; *Безуглова* 1979, 196–205; *Безуглова* 1981, 308–320; *Фролов* 1981, 295–307; *Гусейнова* 1983, 78–94; *Захарьина* 1992; *Парфентьев*, *Парфентьева* 1993; *Бражников* 1994; *Герцман* 1995; *Гусейнова*, 1997, 193–214), (*Фролов* 1979, 99–108; *Богомолова* 1983; *Пожидаева* 1986, 58–81; *Шиндин Б. А.*, *Ефимова* 1991; *Пожидаева* 1999; *Кручинина* 2002. С. 46–150; *Богомолова* 2005; 2006; *Кондрашкова* 2013; *Богомолова* 2007, 367–370; *Конотоп* 2005). Появляются научные публикации с расшифровками древнерусских песнопений, теоретические исследования по мелизматике (*Пожидаева* 2002), в том числе, в покаянных стихах (*Грузинцева* 1990, 107–123; *Серёгина* 1992, 45–52; 1997, 34–41; 2003, 127–138, *Seregina* 2004; *Карташова* 2005, 207–223). Выходят публикации на эту тему исследователей по старообрядческому пению, в котором традиции мелизматического пения не были утрачены (*Денисов* 1999; *Сеидова* 1994, 151–161).

Интересны творческие прозрения в область мелизматической мелодики как особого вида музыкального мышления, своеобразной формы сознания. Творческие закономерности мелоса как звукоформы сознания становятся все более предметом размышлений

музыкантов и теоретиков. Так, композитор В. Кобекин выявляет основные закономерности творческого, креационного интонирования, свойственного мелическим формам (*Кобекин* 1995, 11). Вывод В. Кобекина о мелодическом мышлении выходит на уровни философских обобщений: «Христианское мироощущение, так же как и мелическое сознание, уводит в мир трансцендентный» (*Кобекин* 1995, 13).

Корпус покаянных стихов строгановской редакции интересен с точки зрения мелодики и, в особенности, ее мелизматических черт — в расстановке фитных и лицевых формул, в соотношении слова и напева. Наиболее содержательные и выразительно-важные слова, такие, как «плачу», «рыдаю», «како» (горестный вопрос-восклицание), слова — обращение к Богу, распетые фитами, сложными тайнозамкнутыми лицевыми формулами.

В связи с мелизматикой данной редакции встает проблема прочтения фит в покаянных стихах вообще и в богослужбной гимнографии. По всей видимости, исполнение фит (*Кравченко* 1977; *Бражников* 1984) в храме, в храмовой эстетике — это одно интонирование, а исполнение мелизматических формул вне храма — это артикуляционно другое, народное песенно-плачевое интонирование.

Особо следует отметить, что в объединенной редакции покаянных стихов Александра Мезенца музыкальная редакция этих песнопений по сравнению с предшествующими редакциями покаянных стихов представляет не только более «квалифицированную», уточненную запись ранее существующих напевов, более точную запись и развод роспевов фит, но и в целом им присуще значительное творческое, авторское начало, а с точки зрения качества напевов — это еще более зрелый, совершенный мелизматический стиль. Это тот самый список-памятник, который живую, зрелую традицию покаянных стихов представляет нам в максимально полном и стилистически наиболее точно выраженном виде. Эта рукопись представляет собой наиболее репрезентативный источник для изучения этой традиции и поэтому издание корпуса покаянных стихов как памятников внебогослужбного певческого искусства возможно именно по данному списку.

Покаянный стих «Преидох, ох, лета моя...»

РГАДА, Ф. 188, № 947, лл. 75 об. – 86 об. Рукопись 1652 г.

Начало стиха по-песенному распевно, с ясной фразировкой текста, выразительными ходами в мелодии на терцию, кварту, свободным движением в широком диапазоне (а-г'),

«Преидох, ох, лета моя
блудно, аз окаянные,
ненасытне согрешахо,
растлихъ душевную ми храмину
палим жажду греховную
от естественнаго моего непоболения».



Середина стиха — сказовая, в узком диапазоне поступенного заполнения, с простыми, мелодически «проходными» оборотами на словах «от естественного моего непоболения. Но елико от душа моя...»:

6

от ес-те-ственнаго моего не-побо-ле-ни-я,

7

но е - ли - ко от души мо - е - я.

В заключительном разделе песнопения вырывается «воздыханием» плачевный распев в нарастающей экспрессии, с широким восходящим мелодическим ходом септими на слове «Спасе» (плачевое, сквозь слезы, просветленное слезами, восхваление Спасителя), всхлипывающими нисходящими секундами в объеме повторяющейся малой терции *фа-ре* и плачевыми опеваниями *си бемоля* (на слова «помилуй мя»):

«...воздыханием зову ти:
“Боже мой милосерде
Христе Спасе, помилуй мя, падшаго”»:

8

...во - зды - ха - ни - е - мь

9

зо - ву ти: «Бо - же мо - е - я»



Покаянный стих «Егда родихся не вемъ ...»

РГАДА. Ф. 188, № 947, л. 111-114. Глас 8-й. Рукопись 1652 г.

Покаянный стих «Егда родихся...», известный по нескольким спискам 2-й половины XVII века (*Петрова, Серегина* 1988, 183; *Seregina N.* 2004 [расшифровки напевов двух покаянных стихов]; *Карташова* 2005, 207–223 (расшифровка напева), представляет собой развернутое певческое произведение строчной формы на основе песенной мелодики, интонаций повествовательного типа и ярко выраженных плачевых интонаций, объединенных в единый мелодический поток. При этом разворачивание напева и логика соотношения фраз проявляют психологическую основу переживаний лирического персонажа, осуждающего и оплакивающего свои поступки, раскрывающиеся

в слезном покаянии. Песенный зачин выразителен и не тривиален мелодическими оборотами, оканчивающимися протяжным попеременно возвращающимся тоном:

Е - гда ро ди - - хсия
 2 не вемь, ка - ко во - зра - стех
 3 и - ли ка - ко за - ча - хся
 4 но то - кмо у - ве - де
 5 от бла - же - нна - го Да - вы - да
 6 Про - ро - ка и ца - ря,
 7 от е - го бо - го ду - хно - вен - ных пе - сней.

По окончании экспозиционного раздела от слов «В беззаконии зачат есмь» звучит основная мысль, подчеркнутая переходом в более высокий регистр, плачевно опевающий неустойчивый *си бемоль* и возвращающийся к нижнему устою *ре*:

8
В бе-зза ко - ни - и за - чат есмь,

9
и во гресех ро - ди-мя ма - ти мо - я,

10
е-гда при - и - дох в ра - зум,

11
пе - рво - е Бо - га про - гне - вахъ,

12
о - тца о - пе - ча - ли - хъ,

13
и ма - те - рь про - сле - зихъ

14
и ро - ди - те - лей ра - здра - жи - хъ.

Начальная фраза третьего раздела на слова «От того бо дне и часа...» повторяет в напеве самый первый, песенный, из низкого регистра, оборот строки, волнообразно его развивая в повествовании о похождениях персонажа, уподобляющегося евангельскому Блудному Сыну, покинувшему отца, ушедшему в дальнюю страну, расточившему свое богатство, друзьям наливавшему любимого вина, забывшему отца и мать, обнищавшему и отовсюду изгнанному:

15

 От то - го бо дне и ча - са

16

 По - и - дох на чо - жу - ю стра - ну

17

 да - лну не - зна - е - му,

18

 неприях бла - го - сло - ве - ни - я отча -

19

 - а - а.

20

 До - стой - ную часть и - ме - ни - я

21

 ра - сто - чихъ во злы - хъ,

22

 в го - сти - ни - цы при - ви - тахъ,

23

 со дру - ги во - зве - се - лих - ся,

24

 пре - слад - ких ме - дов на - пи - вся

25
и лю - би - ма - го ви - на ча - ры на - ли - ва - хо,

26
дру - гом сво - им по - дно сяхъ, бра тство у - чи - них

27
вра же - бна - го зми - я при - ях во лю - бовъ.

28
О, со - грешихъ от всего зла - го дру - же - лю - би - я,

29
О - тчу - юлю - бовъ презрехъ, ма терню бо - ле знь за быхъ, само бни - щяхъ,

30
гла - дом и - ста - яхъ и зна - е - мыхъ ли - шихъ ся,

31
из го - сти - ни - цы из - гнанъ.

В четвертом стихе на слова «От сего и слез очи мои наполнили...» сказовые обороты сменяются плачевыми, слезы текут рекой, размеренные распевные фразы сменяются всхлипами, недопетое «наполнили...» продлевается жалостливыми протяжными опеваниями сокрушенного, низкого *фа*, прерывается раскачивающейся *секундой*, вырывающейся в восходящий квартный скачек плачевого распева, обращающегося в срыв рыдания на продолжающиеся слоги «и» «ся» — то есть в целом идет звукопись слезного плача, слушая который, и сам «всхлипнешь».

На словах «вопияше», «горко стоня» напев взбирается на вторую плачевую высоту — к си бемоллю, продолжая изливать слезы и жалость к самому себе, и покаяние перед Богом.

32

 Отсе- го ис-лез оч-и мо - на ли - и - и - и -

33

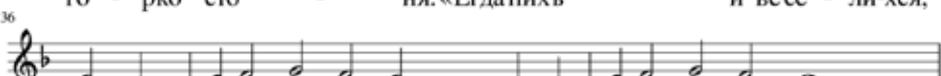
 - ся, ры-даю - щ-и с пла-чем во -

34

 пи - я - - - - ше,

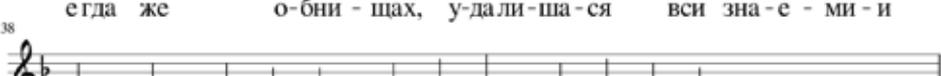
35

 го - рко сто - ня: «Егда пишъ и весе - ли-х-ся,

36

 дру-зи и бра - ти - я бли - зо пре - дстоя - ху,

37

 егда же о-бни - щ-ах, уда-ли-ша-ся вси зна-е - ми-и

38

 и чу - жди бы - ша от ме - не».

Заключительный раздел плача («Аз же падъ на землю») содержит слезное обращение к Богу, но это уже не только плач, а высокая экстагическая похвала Всевышнему, с опеванием торжественного «ля» и светлого «соль»:

39

Азь же, пад на зе - лю

40

со сле - за - ми во - пи ю:

41

«Го - - - - - споди,

42

о - бра - ти - и спа - си мя - !

Высокая поэма плача о самом себе, звучащая в своем завершении как похвала Господу, к которому обращается грешный раскаивающийся блудный сын.

Егда родихся
не веъмъ, како возрастех
или како зачахся
но токмо уведe
от блаженнаго Давыда
Пророка и царя.
от его бого духовенных песней.

В беззаконии зачат есмь,
и во гресехъ роди мя мати моя,
Егда приидох в разумъ,
первое Бога прогневахъ,
отца опечалихъ,
и матеръ прослезихъ,
и родителей раздражихъ.

От того бо дне и часа
 поидохъ на чюжу страну
 да лну незнаему,
 не прияхъ благословения отча
 достойную часть имения
 расточихъ во злыхъ,
 в гостиницы привитахъ,
 со други возвесе лихся,
 пресладкихъ медов напився
 и любимаго вина чары наливахо,
 другом своим подносихъ, братство учинихъ,
 враждебнаго змя приях во любовь.

О, согрешихъ от всего злаго дружелюбия,
 Отчую любовь презрехъ, матерню болезнь забыхъ,
 сам обнищахъ,
 гладом истаяхъ и зна емыхъ лишихся,
 из гостиницы изгнанъ.
 От сего и слез очи мои наполнилися,
 рыдаючи с плачем вопияше,
 горко стоня: «Егда пихъ и веселихся,
 друзи и братия близо предстояху.
 Егда же обнищахъ, удалишася вси знаемии
 и чужди быша от мене».
 Аз же, падъ на землю, со слезами вопию:
 «Господи, обрати и спаси мя!»

Покаянный стих «Не ревнуй лукавнующим»

В сборниках стихов покаянных содержится несколько текстов, происхождение которых восходит к книге «Псалтырь». Изучению Псалтыри посвящена большая литература, однако жанровые трансформации ее текстов как музыкальных памятников древнерусской певческой традиции практически не исследованы. Между тем, вопросы функционирования древнейшего текста в музыкальной сфере составляют большой интерес.

Стих «Не ревнуй лукавнующим» содержится в рукописях 60–80 гг. XVII века: БРАН. Собр. Дружинина 199. Л. 45 об.-47; РГБ. Ф. 379. № 15. Л. 72–73; ГИМ. Син. певч.собр. 99. Л. 547 об.; РНБ. Собр. Титова. 637. Л. 89 об.; в кодексе Александра Мезенца РГАДА. ф. 188. № 947. Л. 67–69.

Самоназвание этого стиха дано в двух списках: «Псалом» (список БРАН) и «Псалом Давидов» (РГАДА) (Ранняя русская лирика 1988. С. 122–123, 289–290).

Источником стиха является 36-й псалом из Псалтыри. По сравнению с псалмом текст стиха значительно сокращен: из 40 строк псалма использованы только первые 10 (за исключением 6-й) и 29-я строка. Заканчивается стих дополнительными строками, не содержащимися в 36 псалме.

Не ревнуй лукавнующимъ.
ниже завиди творящим беззаконие.
Зане яко трава скоро исшуть
и яко зелие злака скоро отпадутъ
Уповаи на Господа и твори правду.

Насладися Господеви
и дасть ти прошеніе сердца твоего.
Открыи ко Господу путь твой и уповаи на нь.
и той сотворить
Повинися Господеви и умоли его.

Не ревнуй текущему путем своимъ,
человеку творящему законопреступление,

престани от гнева и остави ярость.
 Не ревнуй еже лукавновати
 яко лукавнущїи потребятся
 терпящии же Господа ради тиі наслѣдятъ землю.

И еще мало и не будет грешника.
 възыщещи мѣсто его и не обрящещи.
 Праведницы же наслѣдятъ землю и вселятся
 идѣже сѣтъ неизреченный
 идѣже покой некончаемый,
 идѣже веселие и радость непрестанная.

Напев, основанный на чередовании попевок, весьма прост в интонационном отношении, но его архитектурные связи резюмируют смысловое противостояние первой и последней строк («творящим беззаконие» — «радость непрестанная»); последовательно, в одном напеве противопоставляют слова «лукавнующимъ». «скоро исшуть» «твори правду»; звучание слов «наслѣдятъ землю» простое, а в кульминации — фитное — усиливает итоговый смысл покаянного стиха о победе праведников не воинствующей, а прорастающей силой; повторность же слов «не ревнуй», «Господеви», «идеже» — также становится формо- и смыслообразующей, архитектурной. В целом напев несет в себе замысел задумчивости, напевания не для слушателей, а для самого поющего, поглощенного, быть может, какой-то долгой работой, когда руки заняты, а мысли свободны.

Именно о таком исполнении псалмов говорится в житии Феодосия Печерского, где он прядет шерсть для ниток, которыми переплетаются книги, а рядом сидит чернец Иларион, день и ночь пишет книги в келии у Феодосия, и Феодосий наизусть («оусты»), не по книге, поет тихо псалтырь, руками прядя «вълноу», или какое иное дело делая; и так они сидят и делают каждый свое дело: «Чърньць Иларионъ ... бяше бо и книгамъ хытръ псати. Сии по вся дни и нощи писааше книги в келии оу блаженааго отца нашего Феодосия. Оному же псалтырь оусты поюще тихо роукама прядоуща вълноу, или кое ино дело делающа. Тако же въ единъ вечеръ делающема има къждо свое дело» (Успенский сборник 1971, 100).

Чудная сценка, которой уже без малого тысяча лет. И в житии Феодосия она варьируется трижды. Еще в юности, когда пришел Феодосий в Киевские пещеры к преподобному Антонию и великому Никону, он всю ночь проводил в славословлении божии, преодолевая сонную тягость, руками дело свое делая и вспоминая псалмы: «троужаяся роуками дело свое делая и въспоминая по вся дни псалъмьское оно слово», чем «дивил» преподобных иноков (Успенский сборник... С. 80). И много позже Феодосий, трудясь неустанно — и воду, и дрова из леса на своих плечах нося, и в рукоделии, — неустанно пел псалтырь. И как-то, обнажив свое тело до пояса, так был увлечен работой и пением псалтыри, что был искусан множеством оводов и комаров, но терпел и пребывал неподвижно: «обнаживъ тело свое до пояса, седяше прядьи на съплетение копытьцемь, и псалтырь же Давидову поя, и множество овада и комара все тело его подкръвено боудяше, и ядыхоу плъть его о немь пиюще кровь его». Он же «пребываше не подвижимъ ни въстая от места того до утреннего часа» (Успенский сборник... С. 87). До нас дошло и поучение преподобного Феодосия инокам — все время, не ленясь, отдавать работе и пению псалмов: «роукама же своими делати по вся дни, псалмы давидовы въ оустехъ своихъ имоуще» (Успенский сборник, 91).

Такое — углубленно-остраненное пение, обращенное в собственную бесконечность, а через нее к Богу, — запечатлелось в напеве покаянного стиха «Не ревнуй лукавнующим» и, конечно, не только в нем. Этот эмоциональный тон, эта глубокая задумчивость без аффектации, без артистизма, без направленности на зрителя, характерны для большинства стихов покаянных.

Интонация размышления, ухода в себя, внутреннего созерцания, задумчивости, напева, возвращающегося к одному тону, в полузабытии становящегося прибежищем единой мысли и безграничного божественного космоса.

Текст 36-го псалма каноничен и в переводе со старославянского не нуждается. Он совпадает как с древнейшими (например, Киевской (*Вздорнов* 1978, 48–51), Болонской (*Щепкин* 1906. Таб. 1) псалтырями, так и с поздними переводами Псалтыри (*Амфилохий*, 1879, 109–115).

Не совпадает он лишь в некоторых, но существенных деталях с изданиями последних лет. Так, в распространяемом в последние годы издании Библии строка «яко трава скоро исшоуть» заменена неэквивалентным вариантом: «как трава, скоро будут подкошены», в то время как слово «исшоуть» означает «иссохнут, высохнут» (*Срезневский* 1989. Т. 1. ч. 2. Стб. 1167). Казалось бы, мелочь, но в традиционном древнем переводе смысл псалма состоит в том, что лукавые и творящие беззаконие сами собой иссохнут и, как дальше следует по тексту, «оружье их внидет в сердца их и луци их сокрушатся», т. е. оружие их само разрушится либо поразит их самих. В новом же прочтении возникает образ насилия: ведь если они «будут подкошены», как следует из нового текста, то это чтение нарушает важнейшую черту христианской философии ненасилия.

Тексты Псалтыри часто цитировались в литературе и, по-видимому, в устной речи. Несколько примеров цитирования псалма 36 позволяют ощутить живую связь древнего текста со временем, событиями, которые в нем отражаются.

Так, князь Владимир Мономах в конце XI века отказывает братьям своим объединиться с ними во вражде против брата, сказав им: «Хоть вы и гневаетесь, но не могу с вами идти, крестного целования преступить». И после этого он цитирует «псалтирь»: «Взем Псалтырю, в печали разгнухъ я, и то ми ся выня» («взял я Псалтырь, в печали разогнул ее, и вот что мне выпало»): вскую печалуеши, душе? Вскую смущаеши мя? И прочая...».

И дальше, размышляя о своем отказе объединиться с неправедными, князь Владимир выписывает строку за строкой псалма 36 и, видимо, тоже наизусть (как Феодосий Печерский) — судя по отдельным неточностям, пропускам слов: «Не ревнуй лукавнующим, ни завиди творящимъ беззаконье, зане лукавнующи потребятся, терпящии же Господа, ти обладают землею. И еще мало, и не будетъ грешника: възыщет места своего, и не обрящеть. Кротции же наследять землю, наслаждаться на множестве мира. Назираеть грешный праведнаго, и поскрегчеть на нь зубы своими. Господь же посмеетъ ему, и прозрит, яко придетъ день его. Оружья извлекоша грѣшници, напряже лук свои истреляти нища и убога, заклати правыя сердцець. Оружье их внидетъ въ сердца ихъ, и луци ихъ скрушатся.

Луче есть праведнику малое, паче богатства грешныхъ многа. Яко мышца грешныхъ скрушится, утверждаетъ же праведныя Господь. Яко се грешницы погыбнуть, праведныя же милует и даетъ. Яко богословящии его наследятъ землю, кленущии же его потребятъ. ... Уклонися от зла, створи добро, взыщи мира и пожени, и живи в веки века» (ПСРЛ: 1846, 100).

В «Сказании о Борисе и Глебе» после рассказа об убийстве братьев автор восклицает: «Оружие звлекоша грешници на прягоша лоукъ свои, заклати правыя сьрдцьемъ и оружие ихъ вьнидеть въ сердца, и лоуци ихъ съкроушать ся, яко грешници погыбноуть... И сбысть ся реченое псалмопевцемъ Давидомъ» (Успенский сборник, 53). Цитирование 36-го псалма здесь призвано сформулировать закон возмездия злу силами, таящимися в самом зле: Святополк вскоре возмездие от Бога принял и погиб где-то в неизвестном месте.

Борис, Глеб, Святополк, князь Владимир и его братья — все это люди держащие власть. И строки 36 псалма адресованы, как видно из древнерусской традиции, именно властителям, держащим в своих руках нити добра и зла, имеющим в своих руках «жезл силы», имеющим могущество творить правду. В Киево-Печерском патерике: «приим оружие на врага, и то въ свое сердце вьнзиль» (Памятники 1980. С. 506); в «Слове» Серапиона Владимирского: «Еже рече пророкомъ: “Ни ли разумевают все творящи безаконье снедающе люди моя въ хльба место?”» (Памятники 1981, 448).

Силу владыки земного древнерусские авторы видят в исполнении заповедей Владыки Небесного. Так, в Слове «Начальствующим правоверию» Максима Грека 36 псалом цитируется для утверждения мысли о праведном суде земного владыки: «Уста праведного поучатся премудрости, глаголет божественный песнопевец, и язык его возглаголет суд» (Грек Максим 1860, 16). И в послании к царю Иоанну Васильевичу Максим Грек опять ссылается на 36 псалом: «Аще бо на нь единаго упование все твое возлагаеши и по спасительным заповѣдемъ его и закономъ устрояеши уверенное ти царство, и твориши всегда судъ и правду посреди земли, якоже есть писано, блажен и треблаженъ ты воистину еси не точию в будущемъ, но и в настоящемъ; всегда бо сохраненъ будеши отъ него во всякомъ



Св.Василий Блаженный и Артемий Веркольский. Ок. 1640 г.

утвержении и мире и здравии и славе и благословении и духовном разуме» (*Грек Максим 1860, 543*).

Примеры цитирования 36-го псалма в поучении к владыкам в древнерусской традиции можно было бы продолжить, составив небезытересную и для наших дней тематическую подборку. Но особенный интерес представляют послания протопопы Аввакума, ссылающегося на 36-й псалом в узловых моментах своей полемики об истине. При этом, как и Феодосий Печерский, Владимир Мономах и другие, Аввакум приводит все тексты наизусть, свободно переходя от одного к другому, хотя никаких книг у него под рукой не было — сидит то в яме, то на цепях, то едет через всю Сибирь: «Строки книжные пою Богу моему наизусть. Глагол Божий во устех моих» (*Житие Аввакума 1991. 103*). Обращаясь к царю Аввакум ставит ему в пример царя Давида, который хоть и царь был, а в грехах своих раскаялся: «Зри на Боотца царя и пророка Давыда. Егда изочте Израиля и прогневал тем Бога, послан ангел и уби от полка его в три часа семьдесят тысяч. Давыд плакаше и бияше в перси, глаголя: «Аз, Пастырь, согреших; аз тя, Господи, прогневах, а сии овцы ничтоже о сем разумеют: меня казни и дом мой, а сих помилуй!» И умилосердися Господь покаяния ради царева» (*Житие Аввакума, 271*). Аввакум приводит строки из 36-го псалма, которые скорее есть уже цитата из покаянного стиха: «Не ревнуй лукавнующим, ниже завиди творящим беззаконие, зане яко трава скоро истшоут и яко зелие злака скоро отпадут. Престани-де, государь, проливати крови неповинных; пролей в то место слезы, угаси пещь, палящую рабов Христовых в Боровске и в Казани; с воздыханием из глубины сердца расторгни узы сидящих в темницах и изведи живых, закованных в землю; припади к коленом их с покаянием, да умолят о тебе Бога» (*Житие Аввакума, 272*). И далее Аввакум цитирует 36-й псалом, незаметно переходя к вариациям его на тему гордыни грешника («Воистину, гнило седалище гордыни») и смирении праведника, которого не оставляет Господь, ни семени его, просящего хлеба, благодаря чему праведник «весь день милует и взаим дает...» (*Памятники 1989, 439*).

Как видно, покаянный стих «Не ревнуй лукавнующим» возник из наиболее частого повторения строк 36-го псалма, который,



Св. Иоанн Предтеча. Начало XVII в. ГТГ.

постепенно утратив полноту текста, сократился до минимума, до напоминания о 36-м псалме. И появление его в списках покаянных стихов именно во времена раскола, явно не случайно. И обращен он ко всем творящим беззаконие и, видимо, главным его адресатом был сам царь.

Так, каждый текст в исторически сложившемся кодексе покаянных стихов имеет свой источник и свою историю развития, крайне интересную для научного исследования и составления разнообразной и целостной картины истории становления и развития жанра (*Грузинцева* 1990, 107–123; *Грузинцева* 1990, 135–138; *Парфентьева* 1993, 320–333).

ГЛАВА 11.

СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ДРЕВНЕЙ ИНТОНАЦИИ

Древний мир создал особую интонационную систему, особое содержание интонаций, которое, при попытках расшифровок современными исследователями, ускользает от их внимания, поглощенного звуковысотной стороной мелодической линии древнего напева. Ряд исследователей, представляющих артикуляционную глубину интонаций древних эпох, относятся к попыткам воссоздания интонационной сферы древних культур скептически. Так, Е. В. Герцман полагает, что интонационные смыслы музыки перестают прочитываться в другие эпохи при смене культурно-содержательных координат (Герцман 1986, 15). Об этом, в частности, говорил композитор Э. Денисов, обсуждая проблему исторических стилей: «Каждое время имеет свои особенности мелодического письма» (Денисов, Катунян 1997, 42). Проблема артикуляционной, живой сущности интонации, заключающей все богатство ее смыслов, поставлена И. И. Земцовским в работе «Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий» (Земцовский 1996). Выводы ученых и композиторов заставляют задумываться об актуальных смыслах интонации, в иные времена и при иных контекстах утрачиваемых, однако можно полагать, что константы человеческого голосового аппарата и организма в целом создают некие константы звуковысотных, темброво-артикуляционных и мыслительных возможностей обращения со звуковой материей. Осознание иных контекстов, топосов древних культур, над которыми работают исследователи, позволяет говорить — хотя бы на уровне обозначения проблемы — и о воссоздании неуловимых

сущностей интонации — ее тончайшего артикуляционного рисунка и подлинного духовного смысла.

Большой вклад в эту тему внес В. Медушевский, осуществив выход этой теории на новый уровень познания, на котором открывается путь к «более глубокому раскрытию музыки в ее интонационной конкретности, к постижению интонаций — оживших и одухотворенных звукословесных сгустков истории, вобравших в себя бездонность мироощущения эпох, национальных культур, индивидуальностей художников» (Медушевский 1985, 66). Медушевский обращает внимание на протоинтонационную форму мелоса — воспринимаемую не на аналитическом, как ритм и звуковысотность, а на подпороговом уровне восприятия (Медушевский 1993, 14–15). Этот уровень необходимо учитывать при исследовании древних культур, особенно при составлении исторического «словаря» художественных интонаций, о которых писали Б. Асафьев и другие (Шахназарова 1981; Михайлов 1981; Назайкинский 1982; Орлова 1984; Чередниченко 1988, 56–86; Ручьевская 1998; Карабань 1999; Пожидаева 2002; Назайкинский 2003; Фомина 2011).

Стихи духовные – слезные песни

Традиция покаянных стихов в конце XVII в. получает широкое развитие в устном народном творчестве в жанре стихов духовных, получивших мощное развитие в традиционной, названной «старообрядческой», среде. Мелос духовных стихов, известный по собранному фольклористами материалу, представляет особый развитый мелодический стиль, связанный с плачевыми и песенными типами интонирования.

В повести Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» представлены образы иконологии старообрядческого искусства, тщательно изученной писателем. (См. например, диссертацию Я. Ю. Сенькиной «Поэтика иконичности в повести Н. С. Лескова “Запечатленный ангел”» — Сенькина 2013). В диссертации раскрывается высокая степень осведомленности Лескова в области техники и традиций

иконописи, мотивы, тематически связанные с иконой в повести «Запечатленный ангел», вопросы иконографии и иконологии, проникающие на более глубокий смысловой уровень; формы присутствия иконописного подлинника в повести Лескова «Запечатленный ангел» и их художественная функция; Строгановская» и старообрядческая икона в восприятии Лескова (*Сенькина* 2013, 102, 128). Один из эпизодов повести посвящен краеугольной теме интереса к пению старообрядцев со стороны европейцев и сравнения древней крюковой нотации, сохраненной старообрядцами, с нотацией нотолинейной, западной: «...даже и иностранцы, которые старым русским обрядом интересовались, не раз приходили наше пение слушать и одобряли. Главный строитель из англичан, Яков Яковлевич, тот, бывало, даже с бумажкой под окном стоять приходил и все норовил, чтобы на ноту наше гласование замечать, и потом, бывало, ходит по работам, а сам все про себя в нашем роде гудет: “Бо-господь и явися нам”, но только все это у него, разумеется, выходило на другой штыль, потому что этого пения, расположенного по крюкам, новою западною нотой в совершенстве уловить невозможно» (*Лесков Н. С.* «Запечатленный ангел». Т 4. 1956, 325–326). В повести дается также и точная, повидимому, подслушанная в среде старообрядческих иконописцев, характеристика интонирования духовных стихов как слезного плачевого пения (курсив везде мой. — *Н. С.*):

«Но только подхожу домой, и вижу, в окнах нашей горенки, которую мы нанимали, свету нет, а между тем оттуда *тонкое, нежное пение льется*. Я сейчас узнал, что это *поет приятный Левонтиев голос, и поет с таким чувством, что всякое слово будто в слезах купает*. Вошел я тихонько, чтоб он не слышал, стал у дверей и *слушаю, как он Иосифов плач выводит*:

Кому повем печаль мою,
Кого призову ко рыданию.

Стих этот, если его изволите знать, и без того столь жалостный, что его спокойно слушать невозможно, а Левонтий его поет да сам плачет и рыдает, что

Продаша мя мои братия!

И плачет, и плачет он, воспевая, как видит гроб своей матери, и зовет землю к воплению за братский грех!..

Слова эти всегда могут человека взволновать, а особенно меня в ту пору, как я только бежал от братогрызцев, они меня так расстрогали, что *я и сам захлипал* (Запечатленный ангел, 355–356).

Отметим, что фраза «*зовет землю к воплению*» — необычайна, словно приоткрывает древнейшие протосмыслы плачевых форм. Думается, Лесков воссоздал эту фразу, как и весь эпизод рассказа о пении плачем, видимо, из живого общения с носителями древней традиции пения, когда певец «*всякое слово будто в слезах кушает*». По-видимому, «приплакивающая» интонация покаянного распева сродни каким-то формам интонации «каения», оставившей след пения древних эпох в новом стиле пения покаянного

«Стихи покаянные» Альфреда Шнитке

(«Стихи покаянные» для смешанного хора на анонимные тексты XV–XVI вв.)

Текст стиха «Аще хочещи победити безвременную печаль» вошел в хоровой цикл Альфреда Шнитке «Стихи покаянные» (под № 8), ставший этапным в биографии композитора (Альфред Шнитке. Стихи покаянные, для смешанного хора без сопровождения в двенадцати частях (1987). Хоровое творчество Шнитке признано как самобытное явление мировой музыкальной культуры (Миллер 1991; Бевз 1999, 109–128; Васильева 2000; Бевз 2001; Литвин 2010, 66–68).

«Стихи покаянные» явились прецедентом обращения современного композитора к подлинным текстам покаянных стихов сразу после научной публикации 1986 года известного филолога, вскоре академика, А. М. Панченко (Панченко 1986). Без сомнения, Шнитке познакомился с покаянными стихами по этому изданию. Ибо он их переложил на музыку в том же числе и в той же очередности, как они представлены в публикации (Штихель 2016, 601–605). Композитор

переложил на музыку для смешанного хора одиннадцать «Покаянных стихов» (12-й –напев без слов):

1. Плакася Адамо предъ раемо съдя;
2. Приимя мя, пустыни, яко мати чадо свое;
3. Сего ради нищъ есмъ;
4. Душе моя, душе моя, почто во гръсех пребываеши;
5. Окаянне убогыи чловъче!;
6. Зря корабле напрасно приставаема;
7. Душе моя, како не устрашаешия;
8. Аще хочещи победити безвременную печаль;
9. Воспомянух житие свое клирское;
10. Придѣте, христоносении людие;
11. Наго изыдохо на плачь сеи;
12. Без слов.

В те же годы (1984–85) Шнитке обратился к произведению аналогичной древней традиции в творчестве армянского поэта Григора Нарекаци. «Великий книгочей, Шнитке (в 1984-м) обнаружил необходимый текст в томе “Армянская средневековая лирика” (Библиотека поэта. Л., 1972, 2-е изд.; перевод Н. Гребнева), остановившись на третьей главе из “Книги скорбных песнопений”. Автор книги, Григорий Нарекаци (или Нарекский), — выдающийся средневековый религиозный писатель и поэт (951–1003)» (Холопова 2003, 193; см. также: Чигарёва 1994, 104–117). В «Концерте для смешанного хора в четырех частях» на стихи из «Книги скорбных песнопений», так же, как в стихах покаянных, представлена тема искреннего самоосуждения человека в своей греховной жизни, препятствующей признанию им божественных истин.

Интонационный облик «Стихов покаянных» Шнитке далеко отстоит от прозрачного «слезного» стиля древнерусских песнопений, обращенных к человеку во имя душевного исцеления и просветления. Основная палитра образов произведения Шнитке состоит из красок, рисующих широкую амплитуду смятения терзаемой совестью души. И это как в капле отражается в сопоставлении приведенного напева покаянного стиха и произведения Шнитке на тот же текст, также

идущего во след словесному и фразовому ритму. но ориентированному на более широкий жанрово-стилевой контекст — архаичного строчного трехголосия и современной, лично-свободной интонационной манеры (Холопова, 1995; 2003; Ивашкин 2003). Для Хорового концерта Шнитке нашел своеобразную музыкальную стилистику, в которой он столь замечательно воплотил тон истинного покаяния, которое открывается при взгляде человека внутрь себя (Холопова 1995, 194. Холопова, Чigareва 1990; Паусов 1999, 150–189; Чigareва 2012).

Плач у Креста: в историософии Родиона Щедрина

В творчестве Р. Щедрина тема Древней Руси как философия истории вызревает постепенно, при том, что тема России позиционируется во многих сочинениях. Так, под впечатлением поездки в Ферапонтов монастырь Щедрин написал «Фрески Дионисия» для девяти инструментов (1981). В 1987 создал «Стихиру на тысячелетие крещения Руси» — произведение для оркестра на основе стихиры на праздник Сретения Владимирской иконы Богоматери, которая атрибутируется царю Ивану IV Грозному в крюковой рукописи, опубликованной архим. Леонидом (Леонид, 1886, 6, 8, 10; Руди 2001) (и в других рукописях (Серегина 1987, 148–164; Парфентьев 1991, 99–102; Серегина 1994, 173, 196–201, 232–240, 422–429; Спирина 1996; Фомин 1999; Парфентьев 2005, 135–153; Парфентьев, Парфентьева 2006, 15–32; Серегина 2010. С. 628–648; Парфентьев 2014, 51–59). Запись опубликована фирмой «Мелодия» в 1989 г.

В опере «Мертвые души» (1976) определилась историософская концепция Щедрина в образах поэмы Н. В. Гоголя как эпопеи народной жизни (Серебрякова 2008, 210–221) В 1977 году состоялась премьера оперы Р. Щедрина в Большом театре Москвы, в 1978-м — перенос постановки Ю. Темирканова, Б. Покровского, В. Левенталья в Ленинград. Как писала в рецензии на спектакль Е. В. Третьякова, «За тридцать с лишним лет, пока опера не шла, она не пребывала в забвении, а медленно и верно приобретала статус классики.

Приобрела. Это стало ясно на концертном исполнении “Мертвых душ” В. Гергиевым в Маринке-3. ...Захотелось все это не только услышать, но и увидеть» (Третьякова 2011, 141–143).

Но, по словам Е. Третьяковой, «то, что прочитывается в спектакле, рождает мысль о полном мраке прошлой, нынешней и будущей российской жизни. По сути, перед нами разворачивается грандиозная картина похорон. Начинается все с похоронной процессии — ернический театр теней, где процессия, идущая за гробом, пошатывается от пьянства, хамски, с толчками и затрещинами делит венки и при этом изображает скорбь. Сия немая фильма — черные фигуры на белом полотне — прокручивается не единожды, а планомерно раз за разом, пока идет первая сцена — у прокурора, где потчуют Чичикова и примериваются, как бы поделить карту не то губернии, не то всей России. И заканчивается дело о мертвых душах столь же ерническими, но не киношными похоронами — того самого прокурора, у которого Чичиков так славно пообедал в начале своего пути» (Третьякова 141–143).

Блистательное описание спектакля Е. Третьяковой касается режиссуры, не музыки, но мы видим, как читается опера Щедрина режиссурой В. Бархатова и сценографией З. Марголина в настоящий момент, в наше время. В режиссуре Б. Покровского и Ю. Темирканова это было противопоставление народного песенного контекста и портретной галереи гротескных масок русских помещиков (*Серегина* 1983, 102–111); в современной постановке сценография решена в ключе исторической безысходности: «А эти огромные колеса, похожие на колеса брички, или гигантского паровоза, или катка, который трамбуется асфальт?.. Если подомнет, останется лишь белый меловой абрис человеческой фигуры, будто из детектива или триллера. Так, может, не бричка только эти колеса? И ось, их соединяющая, не борт или вагон поезда, но катафалк? Да, идет он со скоростью “сапсана”, и мелькают за окном безлюдные белые просторы — “не белы снега” звучит при этом. Народные музыкальные темы (не цитаты) как-то по-особому вяжутся с лейттемой визуальной — пролетающими за окном зимними пейзажами не красот русской зимы, а ее тусклости, почти монохромности (белое разбавляется черными сучьями деревьев и черными глазницами окон)» (Третьякова, там же).

«У Бархатова другая система ценностей и другая система координат. Здесь и народа-то толком нет. Одна только сцена — плача по погибшему сыну (его колесо переехал, и тот самый меловой след остался) — выводит в спектакль женщину “из народа”. Ведь и Селифан, то и дело затягивающий нечто русское протяжное, совсем не благостный представитель народа (хотя он, между прочим, колесо это огромное повернуть может, а Чичиков, как ни пытался, не получилось). Здесь два плана — область чистой эмоции, как положено музыке. Русский народный, протяжный и горький — образ тоски. Русской тоски — надрывной, иногда вдруг очистительной, потому что со страданием. А второй план — ироничный, издевательский, лишенный иллюзий, но полный наблюдательности и размышлений о жизни. Так жили наши предки, осмеянные трагиком Гоголем, так продолжаем жить мы» (*Третьякова*, там же).

Другой рецензент подводит черту: «И Щедрин, и Бархатов, и Гергиев, и Марголин сумели донести до зрителя смысл гоголевской поэмы — страна наша уныла, чересчур неповоротлива и громоздка, а жители ее — сплошь и рядом мертвые души. Никого не добудишься» (*Витвицкая* 2012).

Что же получается? Россия ще не вмерла, а на сцене под музыку Щедрина ее уже хоронят, и повсеместно, и в каждом новом творении наших режиссеров. Нехорошо это как-то, если по-простому, и мистически неверно.

Получается, что смыслы древней культуры, такие, как, например, интонации древнего оживляющего каяния и христианского покаяния, не чувствуются, не выявляются, не действуют в современных художественных феноменах, а категория — возрождения, воскрешения, продления жизни — просто не существует в философии современной культуры. Получается, как в пародии М. Горького — в стихах «поэта Смертяшкина»:

Сквозь железные решетки
С неба в окна смотрят звезды.
Ах! В России даже звезды
Смотрят с неба сквозь решетки.

1901 г. М. Горький (*Горький* 1990).

И здесь мы вплотную сталкиваемся с вопросом, что такое искусство и для чего оно существует. Вопрос этот вечный и необъятный, но сошлемся на критериальные работы музыковеда и философа Натальи Бекетовой (См.: *Бекетова* 1987; 1988; 1991; 1994; 1996, 2004), выдвигающей категории Воскресения (*Бекетова* 1990, 155–157) и Преображения в русском музыкальном искусстве (*Бекетова* 2006, 49–58). В работе «Искусство как источник эволюции сознания» (*Бекетова* 2017, 83–88) Евангельская категория Преображения осмысливается автором как основа «концепции Преображения материи Духом», содержащей «потенциальное решение многих проблем нашей сегодняшней и завтрашней жизни» (*Бекетова* 2000): «Онтологическое мышление с его нелицемерной установкой на Истину предлагает иное решение вопроса об эволюции, возвращая мысль к генеральной идее Творения — идее преобразования человека по образу и подобию Творца способом раскрытия в нем ВЫСШЕГО (“расширенного”, “космического”) сознания. Возможность таковая существует, и в ней содержится единственная надежда на спасение человечества, — так полагают все древние и современные течения эзотерической науки» (*Бекетова* 2000).

Вслед за русскими мыслителями (*Лосев* 1991; *Успенский* 1992; *Экономцев* 1992; *Успенский* 1993; *Медушевский* 1994.; *Лосев* 1995) Бекетова утверждает ценность русской культуры как исторически выработавшей способы решения современных вопросов бытия в ключе христианских категорий Воскресения, Преображения и Покаяния.

В этой связи обратим внимание на мысль Бекетовой о сохранении и углублении исполнительской культуры на материале традиционного и классического музыкального искусства, переосмыслении и раскрытии его заветов: «Бесценные духовные документы, сохраненные нетленными в “тонких планах” художественных произведений, ждут своей профессиональной интерпретации с позиции “умного мышления” — ради воскрешения подлинной российской истории как “священной истории” духа. Сегодня она прочитывается в русской музыке как история грехопадения нации, как грандиозная концепция предостережения, с полной ответственностью пророчествующая о причинах и следствиях трагической судьбы России» (*Бекетова*. Там же). «Для того и существует истинная культура, врачующая

и реабилитирующая общество от “бессердечных” реалий “анти-мира” бездуховности ...Явление совести как акта синергийного, как Божественного Подвига Творения — пронизывает всю русскую музыку, составляя основу концепции Преображения материи Духом» (Бекетова. Там же).

В этом контексте вернемся к Щедрину.

Русская тема выдвигается на первый план в трех партитурах Щедрина — масштабно и целостно, в образах покаяния, различно интерпретированного. Думается, что в отношении этой музыки еще будет происходить «доводка исполнения», эволюция интерпретации интонации.

Речь идет о хоровой музыке по Н. С. Лескову «Запечатленный ангел» (более позднее авторское определение жанра — «русская литургия» (Ковалев 2004, 154), операх «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова» (Иванов 2014, 51–57). «Запечатленный ангел», музыка для смешанного хора а саррелла и свирели (флейты) по повести Николая Лескова (посвящена тысячелетию Крещения Руси. 1988) (Синельникова 2013), — это крупная хоровая форма в 9 частях.

Родион Щедрин не рассматривал это литературное произведение как программу своего сочинения. Скорее, это отклик на образный строй «Запечатленного ангела» Н. Лескова строками и фрагментами из текстов православного богослужения — («Бог Господь и явился нам...» (Всенощной), «Да святится имя Твое» (Отче наш), «Да исправится молитва моя» (Литургии Преждеосвященных даров), («Егда славнии ученицы...», «Покаяния отверзи ми двери» (из постной Триоди), «Душе моя, восстани, что спиши» (Кондак Покаянного канона св. Андрея Критского).

Композитор в данном сочинении представил особый тип взаимодействия литературного источника и музыкального сочинения (Гуляницкая 1990, 54). Подобный подход проявлен в «Перезвонах» В. Гаврилина (Тевосян 1988, 238–255).

Неканонический (фрагментарный), обусловленный авторским замыслом, выбор текстов и авторская интерпретация напевов вызывают ассоциации с особым типом духовности, опосредованной народной религиозностью, так распространенной на Руси. Выбраны лишь емкие по смыслу строки, маркирующие основное настроение,

передаваемое музыкальной тканью распевов. Композитор передает образ церковного пения, не стремясь к аутентичному звучанию богослужебного песнопения.

Народный тип религиозной духовности, образ которого воссоздает композитор, не следуя букве церковной молитвы, вместе с тем и личностный, индивидуальный, но окрашенный надличностным строем сакральных сфер мироощущения — святости, покаяния, устремленности к Высшей тайне (Паусов 1992; Шабалина 2006, 40–43; Синельникова 2007, 102–110).

Первые три части посвящены ангельскому восхвалению Высших сил: I часть — «Ангел Господень», II часть — «Богосподь и явися нам», III часть — «Ангелы Успения пречистыя видевши».

IV часть — «Егда славные ученицы» — вносит контраст в композицию цикла. Здесь главенствует мотив предательства Иуды. Реплика части — *rabbioso* — гневно, неистово, яростно.

V часть — инструментальная интермедия — соло свирели (будто ангел играет...).

Последующие части посвящены образам покаяния: VI часть — «Покаяние отверзи ми», VII часть — «Да исправится молитва



Рождество Христово. Фрагмент. Византия. Синай. Монастырь Святой Екатерины. К. XIII – нач. XIV в.



Рождество Христово фрагмент. Конец XV в. Россия. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

моя» — лирическая кульминация всего цикла. Холопова называет ее «медитативным центром произведения», VIII часть — «Да святится Имя Твое» — на слова из молитвы «Отче наш».

IX часть — «Ангел Господень» — образная реприза I части (Подробный анализ произведения см.: *Холопова 2000*, 160–171).

Тембр свирели в ангельской теме «Запечатленного ангела» не случаен: это сложный символ природы и народной жизни, по Лескову («Идем, бывало, с места на место, на новую работу степями..., а тут в поле травы, цветы по лугам, инде стада пасутся, и свирец на свирели играет...»), а также возможно, ангельский символ — по канону иконы Рождества Христова, в котором нередко присутствует игрец на свирели, благословляемый ангелом, — по словам Кирилла Туровского, — когда «Пастыри, свиряюще, веселием Христа славят» (*Еремин 1957*, 416).

Одним из источников III части «Ангелы Успения пречистыя видевши» мог быть иконописный сюжет «Успения Богоматери», встречаемой сонмом поющих ангелов.

Выявление иконописных мотивов сочинений Р. Щедрина может открыть дополнительные ракурсы в исполнительских, интонационных трактовках музыкальной драматургии сочинения Р. Щедрина (см. главу об ангелах).



Успение. Византия, последняя треть XIV в. (Фото издательства «Искусство», Москва). Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 165, табл. 511)

Опера «Очарованный странник», как и хоровая музыка «Запечатленный ангел», написана по произведению Н. С. Лескова. В «Очарованном страннике» композитор стремился передать путь человеческой души от греховности к истине, к Богу. Здесь интонационная линия героя следует предопределению покаяния, становящегося кульминацией произведения (*Комарницкая* 2007).

Хоровая опера «Боярыня Морозова» (2008) стала новой ступенью постижения современным композитором темы мировоззренческого слома в русской истории затронутой М. П. Мусоргским и В. И. Суриковым, и теме подвига верности в вероисповедании. Щедрин вышел прямо в центр этой исторической коллизии — к судьбам протопопа Аввакума и его духовных дочерей боярынь Морозовой и Урусовой, святых страдальцев за веру.

Либретто оперы принадлежит также перу композитора, собственноручно работавшего с материалами документов XVII века. Определение жанра произведения, данное Р. К. Щедриным — «Житие и стражданье боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой», уходит корнями в глубь агиографической традиции Древней Руси.

Опера «Боярыня Морозова» — повествует о неотрекающихся от своей веры, до конца отстаивающих свои убеждения боярыне Морозовой, ее сестре Урусовой и их духовного пастыря протопопа Аввакума (Описание и отчасти исповедание... б. г.; *Аввакум*, 1951; *Робинсон* 1973, 29–39; Пустозерский сборник: 1975; *Морозова* 1988; Пустозерская проза: 1989; Демкова, 1991; *Мазунин* 1993, 364–366; *Мазунин* 1998, 82–85; *Осипов* 2007; *Поньрко* 2010).

По словам А. М. Панченко, «Память нации каждому крупному историческому персонажу стремится придать цельный, законченный облик. Памяти нации чужд протеизм. Она как бы “ваяет” своих героев. Иногда о таком “изваянии” можно говорить лишь условно: оно существует как некое “национальное ощущение”, складываясь из разных фактов, оценок, эмоций, существует как аксиома культуры, не нуждающаяся в доказательствах и чаще всего не закрепленная в виде четкой формулы. Но в некоторых случаях “изваяние” исторического деятеля прямо отливается в словесную или пластическую форму. Это произошло с боярыней Федосьей Прокопьевной

Морозовой, которая в памяти России осталась такой, как ее написал В. И. Суриков» (*Панченко* 2008, 55).

Такое «изваяние», или икону, представляет собой хоровая опера Щедрина. В ней значимость хоровых приемов определена уже самой жанровой спецификой произведения. Исследователи указывают на близость оперы как баховским Страстям, так и античным трагедиям. Композитор создал новый жанр — «русская хоровая опера», где хор заменил оркестр. Почти полное отсутствие сценического действия приближает оперу Р. К. Щедрина к ораториальным жанрам. По композиции опера приближена к иконе, с центральным образом и повествовательными клеймами, которым уподобляется ряд замкнутых номеров.

Интонационный облик партий определяется, наряду с плавным развертыванием мелодии, плачевыми интонациями в речитативной экспрессии («Плач Морозовой по сыну»). Партии княгини Морозовой и Урусовой объединяются в выразительном молитвенном дуэте. Ариозо Аввакума (тенор) появляются в ключевые моменты оперы, обрамляя центральную кульминацию, и в эпилоге. Кажется, что в образе Аввакума композитор не стремился показать реального исторического персонажа, автора первого сочинения на «природном» русском языке, проявившего себя как яркий народный тип («Аще что реченно просто, и вы, господа ради, чтущии и слышащии, не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, ... того ради я и не брегу о красноречии и не уничижаю своего языка русскаго» (*Панченко* 1982, 142–152. См. также: *Гусев* 1958)). Отстраненное надмирное плачевое пение тенора будто возвещает высшую истину над всем земным миром.

Опера «Боярыня Морозова» со времени своей премьеры в октябре 2006 года в Большом зале Московской консерватории еще не получила сценического воплощения. Одна из возможных причин — ораториальная природа сочинения, требующая особого, нетрадиционного режиссерского подхода. Вряд ли «Боярыню Морозову» ждет в будущем легкая сценическая судьба, но нет сомнения в том, что это произведение требует прочтения в контексте постижения глубинных основ отечественной культуры (*Денисов Н.* 2007).

Перезвоны Валерия Гаврилина

Покаянный стих «Не ревнуй лукавнующим» по тексту «Поучения Владимира Мономаха» (в переводе Д. С. Лихачева) использован в «Перезвонах» Валерия Гаврилина, поручившего исполнение псалма чтецу. В окружении других частей «Перезвонов», основанных на поэтике народных скоморошин и прибауток, этот текст из Псалтири придает произведению Гаврилина глубину тысячелетий, звучит как главный большой колокол в разноголосом «звоне» «Перезвонов». Как заметил А. Тевосян, один из первых рецензентов исполнения этого этапного в русской советской музыке сочинения, «...название — “Перезвоны” — сходится с подзаголовком — по прочтении, — где “перезвоны” акцентируют преемственность. Особенно очевидно это в философски возвышенной “Молитве” (№ 13). Здесь царство отрешенной от бренного мира возвышенной духовности. Она словесно, жанрово, исполнительски контрастирует и с предшествующими и с последующими номерами сосредоточенностью мысли и господством сказанного Слова. Неожиданно здесь включение текста из “Поучения” Владимира Мономаха: “Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня?” Как объяснить столь неожиданную, на первый взгляд, вставку? По-видимому, для этого необходимо вспомнить, что согласно традиции древнерусской литературы мысли самого автора соседствуют в ней с цитатами из древних книг, описание событий — с моментами автобиографическими, размышления о высоком и божественном — с наставлением малым детям. “Поучение” Владимира Мономаха возникло по прочтении Псалма. “По прочтении” произведений русской литературы рождаются и некоторые произведения В. Шукшина... Как их музыкально-поэтический отзвук строится и сочинение В. Гаврилина [«Перезвоны» (По прочтении В. М. Шукшина), хоровая симфония-действие для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца на стихи В. А. Гаврилина и А. А. Шульгиной (1978–1982)». *Тевосян* 1988, 238–255].

Слово В. А. Чернушенко на исполнение сочинения В. Гаврилина «Перезвоны»

(расшифровка по видеозаписи: Валерий Гаврилин. «Перезвоны». Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя, ударных и чтеца. Певческая Капелла СПб. Дирижер – Владислав Чернушенко. Гос. Акад. Капелла СПб. 14 января 2009 г. Artstudio «ТройAnna»)

«Был такой удивительный человек — Валерий Гаврилин. Конечно, для многих это имя знакомо. Спасибо Вологодской земле, которая подарила России Василия Белова, Николая Рубцова, но в музыке оказался Валерий Гаврилин.

Сочинение, которое мы сегодня исполняем, аналогов в мировой музыке не имеет. Симфония с действием.

Когда эта музыка прозвучала под управлением В. Минина, нам казалось и мы воспринимали ее, как одно из самых ярких сочинений. Но когда мы прикоснулись к этой музыке сами, она обнаружила для нас много скрытых и неиспользованных не то чтобы приемов и каких-то открытий... и остается в моей душе печаль, с которой никак не могу расстаться... Мы готовили юбилей к 60-летию Гаврилина. Оговорили программу, договорились, что приготовим это сочинение к исполнению. В конце сентября должен был начаться фестиваль. Но автор не услышал нашей работы. И вот эта боль не только потому, что это один из самых близких для меня, для нас...

В этой музыке вся Россия — и фольклор, и духовное слово, и детская наивность, и какая-то печаль, неизбежная печаль об этой многострадальной земле, о ее народе, и в то же самое время какая-то могучая сила, которая оставляет в душе не осадок горести, а надежду... и веру в то, что Россия, имеющая таких людей, как Валерий Гаврилин, не может уйти из мира. Россия будет жить. В ней гигантская сила внутренней мощи и духовного слияния...

И потому каждый раз, возвращаясь к этому сочинению, находя какие-то новые, может быть, краски, мы представляем, действительно, оно так кажется, мы всю душу вложили в это сочинение, и нам хочется, чтобы вы почувствовали — это не концерт: мы все будем принимать в этом участие. Конечно, артисты хора это не актеры,

прошедшие какую-то школу, тем не менее, это такой своеобразный спектакль, который мы придумывали, мы готовили... нам кажется, что в этом есть громадная сила.

Сегодня мы можем печалиться только о том, что мало людей в нашем отечестве знакомы с этой музыкой, потому что невозможно куда-то выехать и где-то показать, тем более, зарубежный слушатель представления не имеет о ней. Мы надеемся, что возможность сделать запись, которая сегодня будет проходить, даст нам какую-то надежду на то, что, познакомив наших партнеров зарубежных, нам удастся познакомить западную аудиторию с этой музыкой, потому что если она однажды прозвучит за пределами России, я думаю, что мир будет лучше понимать, кто мы есть на самом деле. И время сейчас непростое, что мне вам рассказывать.

Эта музыка это не возрождение России, это сама Россия, которая стоит гордо, высоко подняв голову, сохраняя чувство достоинства, и несет в мир добро и свет. И спасибо за это вот такому тихому человеку, который прожил такую непростую жизнь, жил скромно, но эта музыка могла родиться только на этой земле, политой кровью, слезами наших отцов и дедов, наших матерей. И эта музыка, как напутствие, и святое слово, которое здесь звучит, это тоже напутствие, для того, чтобы сохранялись в душах наших вера, любовь к Отечеству, и Россия с ними будет стоять и выдержит все испытания. Так будет!»

Воскресение России: Песнопения Георгия Свиридова

В музыке Г. В. Свиридова древнерусский мелос претворен сложно и не буквально, хотя наблюдения исследователей определяют этот источник как стихиры Евангельские Федора Крестьянина в расшифровке М. В. Бражникова (*Бражников* 1974; *Белоненко* 1983, 184; *Кручинина* 1990, 124–133) в музыке Свиридова к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» — «Молитва» (на текст богородична «Богородице Дево, радуйся»). «Любовь святая»; «Покаянный стих (на текст покаянного стиха “Окаянны и убогие человеце”» (*Леденев* 1979).

Действительно, в начале 1970-х годов М. В. Бражников передал рукопись своих расшифровок композитору. Об этом не раз говорил сам Бражников во время моего обучения у него в аспирантуре. Кроме того, Г. В. Свиридов входил в состав редакционной коллегии при подготовке рукописи Стихир Евангельских Федора Крестьянина к печати. В этом сочинении впервые в своем творчестве Свиридов обратился к подлинным гимнографическим текстам, к стилистике и жанрам церковного пения и создал выдающиеся образцы хоровой музыки а cappella (*Паусов* 1979, 312–387; *Фоменков* 1983, 91)

Музыка к драме «Царь Федор Иоаннович» написана в 1973 году для спектакля московского Малого театра. На главную роль был приглашен Иннокентий Смоктуновский, а поставил спектакль режиссер Борис Иванович Равенских. Три песнопения обрели собственную концертную жизнь, став видным явлением современной музыкальной культуры как отдельное законченное произведение, своеобразный хоровой триптих.

Как отметил племянник, собеседник и биограф Г. В. Свиридова музыковед А. С. Белоненко, «это в своем роде ключевое сочинение. От него протянется линия к вершинному периоду творчества Свиридова» (*Белоненко* 2002, 10). Однако речь идет не о цитировании, не о заимствовании каких-то тематических фигур из сочинения древнерусского распевщика, но о постижении принципов построения всего мелодического потока этой музыки (*См.: Бровина* 2005; 2006; *Ефимова* 2008; *Ефимова, Воробьева* 2002; *Лучкина* 2010), вычленение из которого тех или иных интонационных элементов и применение их в авторской музыке современного композитора вряд ли дали бы тот высочайший художественный результат, тот мощный сдвиг, который ощутил был в музыке Свиридова для современников, как Откровение. И сейчас эта музыка звучит не менее ошеломляюще как открытая (не изобретенная) Красота.

Свиридова по праву считают представителем традиций русской музыкальной культуры от Глинки и от древнейших ее истоков. По завершении его жизненного пути открылись новые, не звучавшие ранее, сочинения и встали в ряд вместе с уже известными как уникальное, высочайшее явление русской музыке, которое нам еще предстоит открывать.

По словам Валерия Гаврилина, «Теперь, когда его нет, говорить стало очень трудно. Почему? Потому что переменялся не только внешний портрет (вот вы видите здесь у меня много его изображений), переменялся его внутренний портрет, изменился масштаб его личности. Сейчас он уже вышел из текучки нашей жизни и стал неожиданно непостижимым и громадным. И мы не можем никак истинно охарактеризовать значение этой великой колоссальной фигуры. Мы только понимаем, что это колоссальное. Но должно пройти время, чтобы разглядеть это могущество в полном объеме» (Павлова 1999).

Композитор услышал, охватил внутренним взором и слухом и выразил в звуке величественный образ России в ее благодати, святости и трагической судьбе. Он запечатлел сложнейший круг образов истории, ментальности, миропредставления, выработанного русским бытием в страдании, борьбе и мечте, которое сосредоточилось в сквозной идее его творчества, которую Свиридов сам назвал Мифом «Россия»: «Пишу миф о России» (Свиридов Г. 2002, 30) У И. А. Ильина Свиридов пастой красного цвета отчеркнул следующую фразу «Воскресение Христово!» и сверху написал — «Страна Воскресения», имея в виду Россию (Емельянова 2006, 968–982; Лучкина 2008, 113–124; Лучкина М. М. (Гохфельд) 2008, 114–119; Лучкина 2009, 69–73; 2011, 74–76. 2011, 38–44; 2011, 79–88; 2011, 289–294).

Расшифровки древних песнопений Бражникова стали известны Свиридову, отметившему в одной из своих статей вышедшую из печати книгу М. Бражникова «Древнерусская теория музыки» как «выдающуюся по своему научному значению» (Свиридов 1972, С. 5). О книге: Бражникова 1972]). Знакомство с ними, как можно видеть из его дальнейшего творчества, повлияло на стиль композитора, на исполнительское творчество дирижера А. Юрлова (Свиридов 1983, 3–4), под управлением которого была сделана запись музыки к спектаклю. Можно говорить о непревзойденных по художественной ценности музыки к драме «Царь Федор Иоаннович», а затем хоровых циклах «Неизреченное чудо», «Песнопения и молитвы», а также хоровом концерте памяти А. А. Юрлова (Парфентьев 2003, 362–377).

В этих сочинениях Свиридов впервые в своем творчестве обратился к подлинным гимнографическим текстам, к стилистике и жанрам

церковного пения и создал выдающиеся образцы хоровой музыки а саррелла (Паисов 1979, 312–387; Сокурова, Белоненко 1983, 98; Серегина 1983, 118; Раабен 1998, 50–57; Паисов 1999, 180, 184–185; Парфентьева, Парфентьев 2001, 424–430; Парфентьев 2003, 362; Парфентьева 2003, 374; Некрасова 2005).

Сотрудничество с М. В. Бражниковым и Г. В. Свиридовым обогатило художественный мир капеллы и мастерство А. Юрлова, сделало саму звучность хора, его звуковую палитру светоносной. Режиссер спектакля Борис Равенских писал: «Свиридов такую дал музыку к “Царю Федору Иоанновичу” А. К. Толстого, что мы все даже испугались, сможем ли дотянуться до нее... Он коснулся самых глубин Руси и так ее воспел, так поднял! ... Я говорил актерам — Смоктуновскому, Самойлову, Хохрякову, Кирюшиной: как нам подняться на такой уровень вдохновения? Тогда, в Большом зале консерватории, мне казалось, что я работаю с существом нечеловеческой энергии...» (Равенских 1983, 96, 97).

«Сверхчеловеческая энергия» музыки Свиридова в этих хорах, по-видимому, исходит не только от собственных творческих импульсов композитора, но вбирает и творческий дух предшествующих эпох. И, конечно, тот Божественный дух, который окрыляет древнерусский мелос, когда ему созвучен молитвенный настрой древних творцов....

«Художественная вселенная» создана автором, которому присущ историзм мышления. Он проявляется в своеобразном интонационном строе произведений Г. В. Свиридова, охватывающем самые разные исторические пласты русской музыкальной культуры» (Лучкина 2012).

Замечательно высказался о значении музыки Свиридова В. Астафьев: «Смотрю по телевизору фильм <...> Слышится музыка, как всегда, красивая, мелодичная, с одним и тем же преобладающим мотивом, высоко начавшимся будто бы колокольным, протяжным звоном, неотвратимым, гибельным гулом накатывающимся на землю, опадающим на нее. Но на самом исходе звука, на последнем его пределе, мощно подхваченная оркестром, силой земной поддержанная, взмывает ввысь, к небу воскрешающая сила. Крепнет мощь человеческая и земная, распрямляет крылья живая жизнь и негасимая лампада добра светит, все еще светит впереди путеводной звездой

братства и единения людей. Почему-то решаю, что это музыка Георгия Васильевича Свиридова. Не такой уж большой я знаток творчества этого замечательного нашего современника-музыканта и вообще никакой не меломан, но есть звуки и нити, соединяющие русского человека на русской земле, и они звучат в каждом из нас от рождения, да вот выразить их, донести до моря людского, вечно волнующегося и клокочущего под ветрами и бурями бытия, не каждому дано. <...>

Будучи прошлой золотой осенью на Курщине, <...> я открывал для себя — отсюда, с этой родной земли унес в сердце и сохранил великий композитор современности тот нежный и непреклонный звук, ту пространственную, высокую мелодию, что стонет, плачет, сжимает сердце русское неизъяснимою тоскою, очистительной печалью. Мощным хором возносится композитор в поднебесье, набатным колоколом зовет Россию и русский народ: выстоять! Выпрямиться, как тот лес, та могучая тайга под ураганами и бурями! Выпрямиться и выстоять во имя будущего наших детей и во имя сохранения того прекрасного, что накопили на земле ее редкие мудрые страдальцы, гении человечества, эти вечные отважные странники, так на одиноком челне и продолжающие до сих пор бесстрашно плыть по бурному морю жизни» (Астафьев 2008, 82, 83).

Л ИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е. Мелетинского // Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований / Сост. С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик. — М., 1993. С. 341–345.
2. *Аверинцев С. С.* Бесы // Мифы народов мира. Энциклопедия. — М., 1980. Т. 1. С. 170.
3. *Аверьянова Е. В.* Функции беса-дьявола в Киево-Печерском патерике и западной агиографии // Европа. — Тюмень, 2003. Вып. 3. С. 208–210.
4. *Агапов Алексей, свящ.* В поисках существенных дефиниций молитвословного стиха // Вестник ПСТГУ. III: Филология. 2010. Вып. 2 (20). С. 7–24.
5. *Агранович С. З.* Образ юродивого в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Содержательность форм в художественной литературе: Межвузовский сб. — Куйбышев, 1989. С. 27–43.
6. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Введение, перевод, примечания и указатель А. М. Ловягина. С 19 рисунками на особых листах и 66 рисунками в тексте. Издание А. С. Суворина. — СПб., 1906. [6] — предисловия от издателя, XXVIII — введение. — 582 с.
7. *Адрианова-Перетц В. П.* Праздник кабацких ярыжек: Пародия-сатира второй половины XVII века // Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ (далее — ТОДРЛ). 1934. Т. 1. С. 171–247.
8. Азбука знаменного пения (Смоленский С. В. «Извещение о согласнейших пометах») старца Александра Мезенца (1668-го года) / Изд. С. В. Смоленский. Казань, 1888. С. 1–24.
9. *Александр Мезенец и пр.* Извещение<...> желающим учиться пению (1670 г.) / Введ., публ. и перевод памятника, ист. исслед. Н. П. Парфентьева; Коммент., расшифр. знам. нотац. З. М. Гусейновой. Челябинск, 1996. С. 27–382.
10. *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986. — 240 с.
11. *Алексеевский М. Д.* Застолье в обрядах и обрядовом фольклоре Русского Севера XIX–XX вв. (на материале похоронно-поминальных обрядов и причитаний). Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2005.
12. *Алмазов А. И.* Тайная исповедь в православной восточной церкви. — Одесса, 1894. (1995 Reprint). — 622 с.

13. *Алпатов М. В.* Сокровища русского искусства XI–XVI вв. — Л., 1971. — 288 с.
14. *Альбинский В. А.* К вопросу о древнерусской музыкальной терминологии в территориальных говорах Подвинья и Прикамья и творческом наследии Б. В. Шергина // Литературный язык и народная речь. — Пермь, 1986. — С. 77–88.
15. *Альбинский В. А.* Пермская русская «скрипка» // Проблемы традиционной музыки народов СССР. — Л., 1986. — С. 72–79.
16. *Альбинский В. А.* Сивинский «скрипач» И. М. Устинов. К вопросу о традициях гудошного исполнительства и промысла в современном фольклоре Урала // Фольклор Урала: Бытование фольклора в современности (на материале экспедиций 60–80 годов). — Свердловск, 1983. [Вып. 7]. — С. 138–147.
17. *Альтшуллер М. С.* Похоронно-поминальные причитания: К некоторым проблемам исполнения и записи // Фольклор: Современность и традиция. Мат-лы III междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. — М., 2004. — С. 257–269.
18. *Амфилохий, арх.* Древне-славянская псалтырь XIII, сличенная по церковно-славянским переводам с греческим текстом и еврейским, с примечаниями. 1-я половина. — М., 1879. — С. 109–115. — 220 с.
19. *Андреев А.* К истории европейской музыкальной интонационности. — М., 1996. — 192 с. Изд. 2-е. — М., 2011. — 284 с.
20. *Аничков Е. В.* Язычество и Древняя Русь. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1914. — 428 с.
21. *Анна Комнина.* «Алексиада» / Вступ. статья, перевод, комментарий Я. Н. Любарского. Отв. редактор А. П. Каждан. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1965. (Серия «Памятники средневековой истории»).
22. Антология памятников литературы домонгольского периода в рукописи XV в.: Софийский сборник / Изд. подгот. Г. С. Баранкова, Н. В. Савельева, О. С. Сапожникова. Под ред. Н. В. Савельевой. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2013. — 540 с.
23. *Антонов Д. И., Майзульс М. Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. М.: Индрик, 2011. 376 с.; илл.
24. *Арановский М. Г.* Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10. С. 99–109.
25. *Арановский М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: Теория и история. № 6, 2012. С. 61–85.

26. *Арановский М.Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Сб. ст. Сост. и ред. М.Г. Арановский. Л.: Музыка, 1974. С. 90–119.
27. *Аргов А. В.* Феномен святости скomorохов в народной культуре. — «Культура и искусство: междисциплинарный подход» (16.05.2013): Конференция молодых ученых «Культура и искусство: междисциплинарный подход», 2013.
28. *Аргов А.В.* Культурные смыслы русского скomorошества: Дис. ... канд. культурологии. СПб., 2015.
29. Армянские жития и мученичества V–XVII вв. / Пер. сост., предисл. и примеч. К. С. Тер-Давтян. Отв. ред. С. Аревшатян. Ереван: Наири, 1994. С. 390–391:
30. *Аронсон О.* Интонация в философии // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 383–395.
31. *Архангельский А. С.* Боян // Новый энциклопедический словарь: [В 29 т.] / Под общ. ред. акад. К.К. Арсеньева. СПб.: Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1912. Т. 7. Стб. 754–759.
32. *Асафьев Б.* Биографическое // Материалы к биографии Б. В. Асафьева / Сост. А. Н. Крюков. Л., 1981. — 264 с.
33. *Асафьев Б.В.* Глебов Игорь: Музыкальная форма как процесс. М., 1930.
34. *Асафьев Б.В.* Глебов Игорь: Ценность музыки // De musica: Сб. статей / Под ред. Игоря Глебова. Пг.: Петроградская Государственная Академическая Филармония, 1923. С. 5–34.
35. *Асафьев Б.В.* Глебов Игорь: Процесс оформления звучащего вещества // De musica. Петроград, 1923.
36. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. — Книга 2-я: Интонация. — М.-Л.: Госмузиздат, 1947.
37. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. первая и вторая // Ред., вступ. ст. Е. М. Орловой. М.: Музыка, 1971. — 376 с.
38. *Асафьев Б.В.* Речевая интонация. М.; Л., 1965. — 136 с.
39. *Астафьев В.* Затеси. М.: Эксмо, 2008. — 720 с.
40. *Астафьев В.* Затеси. Красноярск, 1982. — 328 с.
41. *Ашхотов Б.Г.* Гъыбзэ — особая стилистическая форма адыгского фольклора: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения РИИИ. СПб., 1996.
42. *Ашхотов Б.Г.* Традиционная адыгская песня-плач Гъыбзэ. Нальчик: Эль-Фа, 2002. — 235 с.

43. *Бакшеев Е. С.* Двустадийная погребальная обрядность Японии и Окинавы как культурная модель: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2005.
44. *Бакшеев Е. С.* Обряд Могари в истории японской культуры // Бакшеев Е. С. Древнейшие истоки погребального обряда Могари по археологическим данным периодов Дзёмон... URL: ru-jp.org/yaponovedy_baksheev_01r.htm.
45. *Банин А. А.* Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции // Музыкальная фольклористика. Вып. 3 / Сост. А. А. Банин. М.: Советский композитор, 1986. С. 105–176.
46. *Баранов А. Н.* Византийская икона «Успение Богоматери» XIV века // Этюды о картинах: [Сб. статей]. М.: Искусство, 1986. С. 34–41.
47. *Барсов Е. В.* Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым. Ч. 1: Плачи похоронные, надгробные и надмогильные / Изданы при содействии Общества любителей русской словесности. — М., 1872. — XXX, 327, XXXIII с. Источник: <http://elibrary.karelia.ru/book.shtml?id=6270#t20>.
48. *Барышникова Г. Т.* Амбивалентные мужские божества: ВЕЛЕС И ПЕРУН // Барышникова Г. Т. Амбивалентные образы славянского пантеона: Дис. ... канд. культурологии. М., 1999. — 146 с.
49. *Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Туткова Т. Н.* Факторы, влияющие на точность нотолинейной реконструкции пометных знаменных песнопений // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск: НГК, 2004. С. 57–58.
50. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
51. *Бевз С. В.* Хор в творчестве А. Шнитке. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. — 241 с.
52. *Бевз С.* Особенности стиля А. Шнитке в хоровых сочинениях 70–80-х годов // Альфреду Шнитке посвящается: К 65-летию со дня рождения: Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 1 / Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке. М., 1999. С. 109–128.
53. *Бекетова Н. В.* Восхождение к Чайковскому: Истоки и смысл трагедийного мироощущения // Спадщина (наследие) П. І. Чайковського на шляху у ХХІ століття. Вип. 14. Харків: ХГУІ, 2004. С. 21–40.

54. *Бекетова Н. В.* Концепция Воскрешения в оперном творчестве Мусоргского и Шостаковича // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Тезисы докладов Всесоюз. науч.-практ. конференции. Ростов н/Д., 1990. С. 155–157.
55. *Бекетова Н. В.* Русская музыка; как история национального самосознания // Роль идеологии в трансформационных процессах в России: Мат-лы междунар. науч. конф. М., 2006. С. 49–58.
56. *Бекетова Н. В.* Типы обличительных концепций Прокофьева и Шостаковича Текст. / Н. В. Бекетова // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. М.: ВНИИИ, 1987. С. 65–80.
57. *Бекетова Н.* Искусство как источник эволюции сознания // URL: <http://www.relga.ru> — Ростовская электронная газета «RELGA». № 1 [31] 20.01.2000).
58. *Бекетова Н.* Метафизическая история музыки: Наука и образовательная практика (статья 1) // Южнороссийский музыкальный альманах. 2017. № 2 (27). С. 83–88.
59. *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. — 192 с.
60. *Белоненко А. С.* Из чего рождается гармония // Георгий Свиридов. Музыка как судьба. Составитель, автор предисловия и комментариев А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. (Серия «Библиотека мемуаров»). — 798 с.
61. *Белоненко А. С.* Метаморфоз традиций: (Наблюдения и мысли по поводу некоторых хоровых сочинений Г. Свиридова последних лет) // Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки. Сост. А. А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. С. 164–185.
62. *Березкин Ю. Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам: Аналитический каталог. Электронная база данных фольклорно-мифологических мотивов. <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin>. Одна из глав (16-я) называется «Реки крови и слез».
63. *Бернштам Т. А.* Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. Ответственный редактор: Т. А. Бернштам, А. И. Терюков. СПб.: Наука, 2008. Вып. 2. С. 298–376.
64. *Бесолова Е. Б.* Лингвистическая реконструкция духовной культуры осетин: На материале ритуальной лексики. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Нальчик, 2006. — 352 с.

65. *Бессонов П.А.* Калики переходные: Сб. стихов и исследование. [Ч. 1–2, М., 1861–1864].
66. *Бетин Л.В.* Стенописи Мелетова // Декоративное искусство СССР. 1970. № 7. С. 46–47.
67. *Бетин Л.В.* Композиция на тему повести об Анте скоморохе в росписи церкви Успения в селе Мелетове // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973. С. 333–338.
68. *Бетин Л.В.* Реставрация настенных росписей Успенской церкви в селе Мелетово // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 220–223.
69. *Бирчак Вл.* Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Игореве» // Записки наукового товариства імені Шевченка / Под ред. М. Грушевського. 1910. Т. 95. С. 5–29; Т. 96. С. 5–32.
70. *Блок А.* Поэзия заговоров и заклинаний // История русской литературы // Под ред. Е. Аничкова и Д. Овсяннико-Куликовского. Т. 1. М., 1908. URL: <http://maara.narod.ru/>
71. *Бобров А.Г.* «Сказание афродитиана» в домонгольском переводе (вопросы текстологии) // Древнерусская литература: Источниковедение: Сб. науч. тр. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); Отв. ред. Д.С. Лихачев. — Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1984. С. 18–30.
72. *Бобров А.Г.* Каяла // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 3. С. 31–36.
73. *Бобров А.Г.* Литература Древней Руси: Библиографический словарь / Под ред. О.В. Творогова. М., 1996. — 240 с.
74. *Бобров А.Г., Миура К.* Литературный источник Мелётовской фрески // Труды Отдела древнерусской литературы: [сборник] / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский. Дом); [редсовет: Санте Грачатти и др.]. Т. 63. СПб.: Наука, 2014. С. 485–500.
75. *Бобров А.Г., Прохоров Г.М., Семячко С.А.* Имитация науки. О книге Б.М. Клосса «Избранные труды. Т. 1. Житие Сергия Радонежского. Рукописная традиция. Жизнь и чудеса. Тексты» (М.: Языки русской культуры, 1998. 564 с.) // ТОДРЛ. Т. 53 / Отв. ред.: О.В. Творогов; СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 418–445.
76. *Богомолова М.В.* Русское безлинейное многоголосие: На материале певческих рукописей XV — XVII вв.: Автореф. дис. ... докт. искусств. в. М., 2006. — 386 с.

77. *Богомолова М.В.* Демественное пение // Православная энциклопедия. Т. 14. Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2007. С. 367–370.
78. *Богомолова М.В.* Путевой роспев и его место в древнерусском певческом искусстве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1983.
79. *Бойко В.Л.* Музыка как ценность и образ человеческого мира. Дис. ... канд. философских наук. Красноярск, 2001. — 143 с.
80. *Болгарский Д.А.* Ангелогласие Киево-Печерского распева // Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання: Збірник наукових праць. Киев, 2002. С. 5–17.
81. *Болгарский Д.А.* Киево-Печерский распев как церковно-певческий феномен украинской культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 2002.
82. *Большаков А.О.* Человек и его Двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. Научное издание. СПб.: Алетейя, 2001.
83. *Бонфельд М.Ш.* Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: ВЛАДОС, 2001. 224 с.
84. *Бражников М.В.* Благовещенский кондакарь / Вступительная статья, примечания, сверка указателей, подбор иллюстраций Н.С. Серegiной. СПб.: ИД «Петрополис», 2015. — 420 с.
85. *Бражников М.В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв. Л., 1972. — 424 с.
86. *Бражников М.В.* Крестьянин, Федор. Стихиры / Публикация, расшифровка и исследование «Федор Крестьянин — русский распевщик XVI в.» М.В. Бражникова / Ред. Ю.В. Келдыш. Редколл.: Ю.В. Келдыш (гл. ред.), А.П. Зорина, В.А. Киселев, Л.З. Корабельникова (отв. секр.), О.Е. Левашева, В.В. Протопопов, Г.В. Свиридов. М.: Музыка, 1974. — 248 с.: факс., нот. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3).
87. *Бражников М.В.* Лица и фиты знаменного распева / Общая редакция Н.С. Серegiной и А.Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. — 302 с.
88. *Бражников М.В.* Новые памятники знаменного распева. Л., 1967. — 89 с.
89. *Бражников М.В.* Памятники знаменного распева // Сост. Бражников М. Л.: Музыка, 1974. Выпуск 2. — 80 с.

90. *Бражников М. В.* Русская певческая палеография / Науч. ред., примеч., вступ. ст., палеогр. табл. Н. С. Серegiной; Министерство культуры Российской Федерации; Рос. акад. наук; Рос. ин-т истории искусств; Санкт-Петербургская гос. консерватория. СПб.: [б. и.], 2002. — 296 с.
91. *Бражников М. В.* Федор Крестьянин. Стихиры / Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1974.
92. *Бровина И. В.* «Песнопения и молитвы» Г. В. Свиридова в контексте древнерусской и современной культуры // . Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. Сер. 2. 5/8.
93. *Бровина И. В.* Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов: Произведения для хора а cappella: Дис. ... канд. искусствоведения (ВАК 17.00.02). СПб., 2005. — 167 с.
94. *Бродский М.* Образ Иисуса Христа в поэме А. Блока «Двенадцать» // Школьная библиотека. № 3. 2001. Июль–август.
95. *Брунцев В. А., Кошелев В. В.* Музыкальные инструменты народов мира из собрания В. А. Брунцева: Иллюстрированный каталог / Вступительная статья: В. В. Кошелев. Статьи по разделам: В. А. Брунцев, В. В. Кошелев. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. — 376 с., илл.
96. *Брюсова В. Г.* София Новгородская^ Памятник искусства и истории. М.: Вече, 2001. С. 23–31.
97. *Будде Е. Ф.* Новый вариант народного стиха «Плач Адама» // Русский филологический вестник. Варшава. 1891. № 2. С. 288–307.
98. Былинин-1. — *Былинин В. К.* К проблеме стиха славянской гимнографии (X–XIII вв.) // Славянские литературы. X Междунар. съезд славистов. София, сент. 1988 г. Доклады советской делегации / АН СССР. Отд. лит. и яз.: Сов. комитет славистов / Отв. ред. П. А. Николаев. М.: Наука, 1988. С. 33–51.
99. Былинин 2. — *Былинин В. К.* Поэтика русских тропарей XI века // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С. 40–48.
100. *Былинин В. К.* Древнерусские плачи // Музыкальная культура Средневековья: Сб. / Сост.: Т. Ф. Владышевская. М., 1992. Вып. 2. С. 138–141.
101. Былины новой и недавней записи из разных местностей России / Под ред. заслуж. орд. проф. В. Ф. Миллера, при ближайшем участии Е. Н. Елеонской и А. В. Маркова. М.: Моск. высш. женские курсы, 1908. — 312 с.
102. *Вагнер Г. К.* Рязань. М.: Искусство, 1971. С. 12, илл. 7.

103. *Васильева Е. Е.* О покаянных и духовных стихах в русской культуре // Христианство в регионах мира: Сб. статей / Отв. ред. Т. А. Бернштам, А. И. Терюков. СПб., 2008. С. 246–280.
104. *Васильева Н. Э.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения (ВАК: 17.00.02.) СПб., 2000 (Глава III. Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци и «Стихи покаянные» А. Шнитке: Фактура как составляющая формообразования циклической композиции для хора a'cappella).
105. *Вейник В. А.* Простейший, обыкновенный и высший разум: Рукопись, 07 августа 2007 г. URL: www.veinik.ru/science/phil/article/683.html.
106. *Велик Е.* Житие в иконе: преподобный Сергей Радонежский // Доклад кандидата искусствоведения, старшего научного сотрудника Музея им. Андрея Рублева Евгении Велик на VI Сретенских чтениях, проходивших 19 февраля 2012 г. в г. Хельсинки (Финляндия). 20 февраль, 2014.
107. *Величко В.* А за росчерком пера — целый мир // Research conferences / MUSICUS. No 2. 2013. Апрель, май, июнь.
108. *Вендина Т. И.* Русская традиционная духовная культура: Наследие в слове // Метафизика. 2012. № 4 (6). С. 49–64.
109. *Верещагин Е. М.* К истолкованию имени Епифания Премудрого в связи с истоками стиля «плетения словес» // Известия АН СССР. Литература и языкознание. 1993. Т. 52. № 2. С. 64–76.
110. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты / Ред., предисл. С. Я. Левина. Л.: Музыка, 1975. — 280 с. С. 47–50.
111. *Вертков К. А., Левин С. Я.* Музыкальные инструменты // Музыкальная энциклопедия // Под ред. Ю. В. Келдыша. — М.: Советская энциклопедия—Советский композитор, 1973–1982.
112. *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Разделы I–XXIV. (СПб., 1880–1891). Вып. 6. [Ч.] XVIII–XXIV. — 1891. — [2], 230, [2], 174 с.
113. *Вздорнов Г. И.* Искусство книги Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. М., 1980. — 552 с.
114. *Вздорнов Г. И.* Исследования о Киевской псалтири. М., 1978. Т. 2. Л. С. 48–51.
115. *Ви Мен Чже.* Изучение символики «Слова о полку Игореве»: По исследованиям за 1986–1994 гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.

116. Видение пророка Исайи / Подгот. текста, пер. и коммент. М. В. Рождественской // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 томах. Т. 3. Под ред. Лихачева Д. С., Дмитриева Л. А и др. СПб: Наука, 2004. С. 192, 386.
117. *Витвицкая Н.* «Мертвые души»: Российская константа. Мариинский театр // Ваш Досуг. 2012: URL: vashdosug.ku. 27.02.2012. СМИ: vashdosug.ru.
118. *Владышевская Т. Ф.* Богодухновенное, ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (эволюция идеи) // *Slavia Orientalis*. 1989. №3–4. С. 351–369.
119. *Владышевская Т. Ф.* Богодухновенное, ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (эволюция идеи) // *Механизмы культуры*. М., 1990. С. 116–136.
120. *Владышевская Т. Ф.* Богодухновенное, ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (эволюция идеи) // *Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси*. М.: Знак, 2006. — 472 с.
121. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная эстетика Киевской Руси // *Musica antiqua*. VIII. Bydgoszcz, 1988. S. 1053–1054.
122. *Владышевская Т. Ф.* Покаянен. Хитроглаголиво слово // *ТОДРЛ*. Л., 1977. Т. 32. С. 338–347.
123. *Волкова Т. Ф.* Художественная структура и функции образа беса в Киево-Печерском патерике // *ТОДРЛ*. 1979. Т. 33. С. 228–237.
124. *Воронцова Е. В.* Современное бытование духовных стихов в среде старообрядцев (по материалам полевых исследований на Вятке). Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Специальность 09.00.14. М., 2015.
125. *Враская О. Б.* Об орнаментации рукописных книг из Кирилло-Белозерского монастыря // *Древнерусское искусство: Рукописная книга*. М.: Наука, 1983. Сб. 3. 986. С. 270–276.
126. Выголексинский сборник (РГБ. Музейное собр. (Ф. 178). № 1832) / Изд. подгот. В. Ф. Дубровина, Р. В. Бахтурина, В. С. Гольщенко. Под ред. С. И. Коткова. М., 1977.
127. *Высоцкий С. А., Троицкая И. Ф.* Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской / *Культура и искусство Древней Руси*. Л., 1967. С. 50–57.
128. Галицько-руські народні приповідки: У 3-х т. / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко: 2-е вид. — Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — Т. III. Рабунок–Ячмінь. С. 168.

129. *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси: Древнерусские слова и поучения, направленные против остатков язычества в народе. Т. 2. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913. С. 82. — 376 с.
130. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. В 2-х тт. М., ПСТГУ, 2004. — 1024 с.
131. *Гаспаров Б. М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». Wien, 1984. М.: Аграф, 2000. — 417 с.
132. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М., 2002. С. 21–22.
133. *Герасимова-Персидская Н. А.* Об отражении повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1983. С. 330–345.
134. *Герасимова-Персидская Н. А.* Средневековые стихи в партесной интерпретации // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1978. М., 1979. С. 205–210.
135. *Гербиний Иоанн.* Богослужбные Киевские пещеры, или Киев подземный (на латыни). Religiosae Kyovenses cryptae sive Kyovia subterranea» 1675.
136. *Герцман Е. В.* Загадки наследия протопсалта Иоанна Глики // Византийский Временник. 1995. Т. 56. С. 215–227.
137. *Герцман Е. В.* DOCUMENTA KOUKOUZELIANA // Византийский временник, т. 58. М.: Наука, 1999. С. 104–115. С. 104.
138. *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. С. 15. — 224 с.
139. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Изд-во Абышко, 1995. — 336 с. (из серии «Античная библиотека»).
140. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. — 328 с.
141. *Герцман Е. В.* [Комментарий к шести старинным роспевам в расшифровке М. В. Бражникова // Герцман Е. В. Музыкальная культура Древней Греции и Византии. СПб.: Веды, 1995. Ч. II. Комментарии к фонозаписям. С. 14.
142. *Гетманец М. Ф.* Тайна реки Каялы. 3-е изд., перераб. и доп./ Предисл. О. Творогова. — Харьков: ОВС, 2003. — 224 с.
143. *Гоник В.* Преисподняя: Роман. М.: Слог–Пилигрим, 1993. С. 73. — 384 с.

144. *Горан В. П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. — 335 с.
145. *Горький М.* <Стихи поэта Смертяшкина из «Русских сказок»>; <На Д. С. Мережковского> // Муза пламенной сатиры: Русская стихотворная сатира 1880–1910-х годов. М.: Современник, 1990. URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/stihi/stihi-poeta-smertyashkina.htm>.
146. *Грек Максим.* Сочинения преподобного Максима Грека. Казань, 1860. Ч. 2. С. 16.
147. *Грихин В. А.* Творчество Епифания Премудрого и его место в древнерусской культуре конца XIV – начала XV вв.: Автореф. дис. ... филол. канд. наук. М., 1974.
148. *Грузинцева Н. В.* О двух вариантах распева покаянного стиха «Виждь своя пребеззаконная дела» // Древнерусская певческая культура и книжность: Сб. науч. трудов / Сост., ред. Н. С. Серегина. Л.: РИИИ, 1990. С. 135–138.
149. *Грунтовский А. В.* Сокровенный человек // Грунтовский А. В. Материк Россия: Слово о русской словесности. М.: Русская земля, 2002. — 298 с.
150. *Гудова М. Ю.* Интонация как факт духовного бытия и способ его воплощения в искусстве: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург: УрГУ, 1997.
151. *Гуляницкая Н. С.* «Запечатленный ангел» Щедрина — музыкально-поэтическое высказывание // Поэтика музыкальной композиции / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990. Вып. 113. С. 54.
152. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. — 350 с.
153. *Гурченко Л. А.* Русские древности «Слова о полку Игореве»: Литературный перевод. Комментарии. Исследование. М.: Юс-Б, 2004. — 152 с.
154. *Гусев В. Е.* О жанре «Жития протопопа Аввакума» // ТОДРЛ. 1958. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) / Отв. ред. Д. С. Лихачев. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — Т. XV. — С. 192–202. URL: <http://feb-web.ru/feb/avvakum/critics/gus-192-.htm>.
155. *Гусейнова З. М.* «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб., 1995.
156. *Гусейнова З. М.* Жанр блажен в церковно-певческом искусстве // ОР РНБ: Публикации и исследования / Под ред. Г. П. Енина,

- Н. П. Рамазановой. СПб.: РНБ, 1997. Вып. 4. С. 193–214.
157. *Гусейнова З. М.* Списки стихов покаянных в рукописях Троице-Сергиевой лавры // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства 2016. Вып. 3 (23). С. 36–47.
158. *Гусейнова З. М.* Стихиры Евангельские — один из видов праздничных стихир (опыт текстологического исследования) // Проблемы русской музыкальной текстологии: (По памятникам русской хоровой литературы XII–XVII веков). Л.: ЛОЛГК, 1983. С. 78–94.
159. *Гусейнова З. М.* Фитник Федора Крестьянина / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: [Б.и.], 2001. — 188 с.
160. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М.: Русский язык, 1989. — 779 с.
161. *Данилова А. Н., Павлова Н. В.* Мотив оживления героя в якутских волшебных сказках и олонхо // Вестник Челябинского гос. педагог. ун-та. 2012. № 8. С. 216–225.
162. *Даркевич В. П.* Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян // «Слово о полку Игореве» и его время / Отв. ред. акад. Б. А. Рыбаков. М.: Наука, 1985. С. 322–342.
163. *Даркевич В. П.* Народная культура средневековья: светская Праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / Отв. ред. Г. К. Вагнер. М.: Наука, 1988. — 344 с.
164. *Дашкевич В. С.* Теория интонации. М.: Вест-Консалтинг, 2012. — 186 с.
165. *Дашкевич В. С.* Великое культурное одичание: арт-анализ. М.: Russian Chess House, 2013. — 717 с.
166. *Дедова И. А.* Философско-художественное познание будущего: (На материале русской литературы XIX века): Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Чебоксары, 2004.
167. *Демкова Н. С.* Повесть о боярыне Морозовой / Сост., подгот. текстов, подстрочн. перев. и примеч. Н. С. Демковой. М., 1991.
168. *Демкова Н. С.* Повторы в «Слове о полку Игореве»: (К изучению композиции памятника) // Русская и грузинская средневековые литературы / Под ред. Г. М. Прохорова. Л.: Наука, 1979. С. 59–73.
169. *Денисов Н. Г.* «Боярыня Морозова»: Новая хоровая опера, или Думы о судьбе России // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 8–16.
170. *Денисов Н. Г.* Литургия (песнопения древних одногласных распевов) / Автор-составитель Н. Г. Денисов. Сергиев Посад, 1999.

171. *Денисов Н. Г.* Старообрядческая богослужебно-певческая культура: к проблеме типологии / Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. СПб.: РИИИ, 2010.
172. *Денисов Э., Катунян М.* Настоящая музыка всегда духовна // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 42.
173. *Дидковская В.* Епифаний Премудрый // Родина. 2014. № 5. С. 75–76.
174. *Дмитриев Л. А.* Боян // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» В 5 т. / Редкол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). СПб., 1995. Т. 1. С. 147–153.
175. *Дмитриев Л. А.* Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т. IX. М.-Л., 1953. С. 30–39.
176. *Дмитриев Ю. Н.* Мелётовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы // Труды отдела древнерусской литературы. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. VIII. С. 403–412.
177. *Дмитриевский А. А.* Русские на Афоне. М.; СПб.: Дарь, Олег Абышко 2011 г. С. 184. — 416 с.
178. *Дорохова Е. А.* Виды ритуального вокального интонирования и структура традиционного сообщества // Голос и ритуал: Материалы конференции. Май, 1995 г. М.: ГИИ, 1995. С. 89–93.
179. *Дудко Д. М.* Раннеславянские культовые фигурки из Фессалии и их мифологическая семантика // Харьковский археологический сборник. 2008. Вып. 3. С. 76–91.
180. *Дятлов В.* Киево-Печерская лавра: Справочник-путеводитель. Киев: КПЛ, 2008. — 448 с.
181. *Дятлов В.* Печерне урочище Церковщина. Киев: Либідь, 2015. — 88 с. <https://www.livelib.ru/book/1001578411-pecherne-urochische-tserk-ovschina-vladislav-dyatlov>.
182. *Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н.* Живопись древней Твери. М.: Искусство, 1983. — 184 с.
183. *Елисеева О. В.* Когнитивный аспект символического компонента в структуре концептов БОГ и ДЬЯВОЛ в русской, французской и английской лингвокультурах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008.
184. *Емельянова М. Э.* Чувство России (А. Блок и Г. Свиридов о Родине) // Гуманитарная наука в изменяющейся России: состояние

- и перспективы развития: Материалы VIII Региональной научно-практической конференции РГНФ / Общ. ред. Ю. Ф. Мелихова, отв. ред. М. Л. Космовская и В. А. Лаптева / Курский гос. университет. Курск, 2006. С. 968–982.
185. *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. XV. С. 342–343.
186. *Еремин И. П.* Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРЛ. М.-Л., 1947. Т. 5. С. 178–179.
187. *Еремин И. П.* Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРЛ. М.-Л., 1957. Т. 13. С. 416–417.
188. *Ефимова И.* Логос и мелос в знаменном распеве. Красноярск: Печатный двор, 2008. — 235 с.
189. *Ефимова И., Воробьева Т.* «...И Музыка и Слово...» (О творческом методе Г. В. Свиридова). Красноярск: Издательский центр Красноярского гос. университета, 2002.
190. Житие Аввакума и другие его сочинения // Аввакум, протопоп / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Робинсон. М., 1991. — 368 с.
191. Житие Преподобнаго и Богоноснаго Отца нашего Сергия Радонежскаго и всея России Чудотворца. М.: изд. Троице-Сергиевой лавры, 1853.
192. Житие Феодосия Печерского // Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII в. // Подгот. текста, пер. и коммент. О. В. Творогова. М., 1978. С. 304–391.
193. *Заграевский С. В.* Вопросы реконструкции первоначального вида суздальского собора Рождества Богородицы начала XIII века // На пороге тысячелетия: Суздаля в истории и культуре России. К 990-летию первого упоминания Суздаля в древнерусских летописях: Матлы науч.-практ. конференции (7 августа 2014 г.) Владимир, 2015. С. 75–84.
194. *Заруцкая И.* Гусли звончатые, перепончатые: О мифологии гусель // Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993. С. 109–122.
195. *Заруцкая И. Д.* Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян: Автореф. канд. искусствоведения. М., 1998.
196. *Заседателева А. Г.* Язычество как феномен духовной культуры: Дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2003. — 145 с.

197. *Заседателева А. Г.* Мифологема Волоса-Велеса в восточнославянском фольклоре // Научный электронный архив. URL: <http://econf.rae.ru/article/7910> (дата обращения: 21.11.2016).
198. *Захарова А. Е.* Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха. — Новосибирск: Наука, 2004. — 312 с.
199. *Захарьина Н. Б.* Интонационный словарь и композиция песнопений — осмогласников знаменного роспева: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1992.
200. *Земцовский И. И.* Интонирование как мышление Homo musicians // Из мира устных традиций: заметки впрок: к 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2006. С. 71–89.
201. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 43–49.
202. *Земцовский И. И.* Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина // Фольклор и композитор: Теоретические этюды. М., 1978. С. 102–117.
203. *Земцовский И. И.* Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. трудов / Ред.-сост. Л. Н. Березовчук, РИИИ / Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб., 1996. С. 97–104.
204. *Земцовский И. И.* Этнография исполнения: музицирование — интонирование — артикулирование // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. М., 1989.
205. *Золотухин А.* Тайны «Слова о полку Игореве»: Монографическое исследование. Николаев: Издательство Ирины Гудым, 2005. — 560 с.
206. *Иванов А. М.* Хор как средство воплощения сакрального содержания и символ православной веры в творчестве Родиона Щедрина // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 51–57.
207. *Иванов А. М.* Сакральный мир в позднем творчестве Щедрина // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 9–16.
208. *Иванов А. М.* Три шедевра Родиона Щедрина на сакральные темы // Научное обозрение: Реферативный журнал. 2015. № 2. С. 52–52. URL: <http://abstract.science-review.ru/ru/article/view?id=398> (дата обращения: 21.08.2017).
209. *Иванов В. В.* Достоевский и народная культура (Юродство, скоморошество, балаган): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. — 23 с.
210. *Иванов В. В.* Юродивый в народной культуре Русского Севера // Материалы междунар. науч. конф. «Рябининские чтения. 1995»: Сб. науч. докл. Петрозаводск, 1997.

211. *Иванов С.А.* Блаженные похабы: Культурная история юродства. — М., 2006. — 452 с.
212. *Иванова Е.* Загадочный финал «Двенадцати» // Москва. 1991. № 8, С. 191–196; *Смола О.Л.* «Черный вечер, белый снег...». М., 1993; Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года. Конференц-зал // Знамя. 2000. № 11. С. 190–206.
213. *Ивлева Л.М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора // Министерство культуры Российской Федерации. РАН, Российский институт истории искусств. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. — 196 с.
214. *Ивлева Л.М.* Ряженье в русской традиционной культуре // Российский институт истории искусств. СПб., 1994. — 236 с.
215. *Ивлева Л.М.* Скоморошины. Общие проблемы изучения // Славянский фольклор. М., 1972. С. 110–123.
216. *Иготти Е.Ю.* Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011.
217. *Иенсен Т.* Незлые надежды: «Кукушка», реж. Александр Рогожкин // Искусство кино. 2002. № 11.
218. *Изборник Святослава 1073 г.: Сб. статей / Редкол.: акад. Б. А. Рыбаков (отв. ред.), Л. П. Жуковская, Т. Б. Князевская, Т. И. Макарова, О. И. Подобедова, Н. Н. Розов, Я. Н. Шапов; Научный совет по истории мировой культуры АН СССР. М.: Наука, 1977. — 344 с.*
219. *Изборник Святослава 1073 года: В 2 т. / Науч. ред. Л. П. Жуковская. М.: Книга, 1983. Факсимильное издание.*
220. *Изборник: Сборник произведений литературы Древней Руси / Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М., 1969. С. 380–397, 747–750 (прим.). Подгот. текста «Задонщины» и примеч. Л. А. Дмитриева. URL: <http://ic.asf.ru/~ppf/drl> (дата обращения: 11. 09.2017).*
221. *Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева. М.: Северный Паломник, 2007. Кат. № 64. С. 368–369, илл. — 371 с.*
222. *Иларий, Арсений, иромонахи.* Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. В 3 ч. Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском университете. М.: Тип. Т. Рись. 1878. Ч. 1, кн. 2. — 240 с.
223. *Иоанн Гербиний.* Богослужбные Киевские пещеры, или Киев подземный. [S. a.], 1675 (на латыни).
224. *Ка // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Т. XIII^А. СПб., 1890–1907.*

225. *Каган М.Д., Поньрко Н.В., Рождественская М.В.* Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // ТОДРЛ. Л., 1980 Т. 35 С. 136; *Коланев А.И.* Список покаянного стиха XV в. // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972. С. 249–253.
226. *Каган М.Д., Рождественская М.В.* Словарь книжников и книжности Древней Руси: XI – первая половина XIV в. Вып. 1 / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1987. С. 95–98.
227. *Казунина (Майорова) А.С.* Творческое наследие А.К. Лядова (к проблеме изучения рукописей композитора). Дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство». Научный руководитель З.М. Гусейнова. СПб., 2017. С. 117–118.
228. *Казунина А.С.* По страницам ненаписанных произведений (об опере «Зорюшка» и балете «Лейла и Алалей» А.К. Лядова) // Научная дискуссия современной молодежи: Актуальные вопросы, достижения и инновации: Сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. / Под общ. ред. Г.Ю. Гуляева. Пенза, 2016. С. 331–342.
229. *Каманин И.* Зверинецкие пещеры в Киеве. Их древность и святость. Киев, 1914.
230. *Карабань М.Г.* Логико-метафизические аспекты исследования лада в области православной музыкальной культуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1999.
231. *Карастоянов Б.П.* Мелодические формулы знаменного распева в фитнике Федора Крестьянина / Рукопись 60-х гг. XVII в., РНБ. Собр. Погодина 1925 г. Л. 183–194 об. Вена, 2005. — 439 с.
232. *Карпицкий Н.Н.* Трансцендентальное предчувствие как феномен человеческой субъективности [Электронный ресурс]: Автореф. дис... докт. филос. наук. Томск, 2004.
233. *Карпов А. Ю.* Антоний Печерский // Карпов А. Ю. Православные святые и чудотворцы: Древняя Русь. Московская Русь. Российская империя. М., 2005. С. 27–29.
234. *Карташова Т.П.* Покаянный стих «Егда родихся не вею како возрастох» // Древнерусское песнопение: Пути во времени // По материалам конференции «Бражниковские чтения-2004» / Сост. науч. ред. Н.Б. Захарьина. СПб., 2005, С. 207–223 (расшифровка напева).
235. *Каушан Ю.А.* Знаменное пение как духовный символ древнерусской культуры // Художник и время: Взаимодействие культур в современном мире: Сб. ст. науч.-практ. конф. Краснодар, 2005. Вып. 2. С. 187–198.

236. Киево-Печерский_патерик // StudFiles.ru'preview/5792031/page:8/.
237. Киево-Печерский патерик: Библиографический указатель. 1661–2008 гг. / Сост. Н.В. Кошелева. Екатеринбург, 2009. — 60 с.
238. Киево-Печерский патерик / Подгот. текста Л. А. Ольшевской, пер. Л. А. Дмитриева, коммент. Л. А. Дмитриева и Л. А. Ольшевской // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. — СПб.: Наука, 1997. Т. 4: XII век. — 687 с.
239. *Ким С. С.* Иоанн Мосх // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2010. Том XXIV. С. 451–455.
240. *Кириллин В. М.* Епифаний Премудрый как агиограф преподобного Сергия Радонежского: Проблема авторства // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 7. М., 1994. С. 264–277.
241. *Кириша Данилов.* Древние Российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым / АН СССР; Редкол.: М. П. Алексеев, Н. И. Балашов, Д. Д. Благой, И. С. Брагинский, М. Л. Гаспаров, Л. А. Дмитриев, Н. Я. Дьяконова, Б. Ф. Егоров, Д. С. Лихачев (*председатель*), А. Д. Михайлов, Д. В. Ознобишин (*уч. секретарь*), Д. А. Ольдерогге, Ф. А. Петровский, Б. И. Пуришев, А. М. Самсонов (*зам. председателя*), М. И. Стеблин-Каменский, Г. В. Степанов; *Отв. ред.* Дмитриев Л. А.; *Изд. подгот.* А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. М.: Наука, 1977. — 488 с. 2-е дополн. изд. (Лит. памятники).
242. *Клоков В. Т.* Символика и язык // Клоков В. Т. Спецкурсы по романской филологии. Саратов, 1998. С. 42–43.
243. *Клоков В. Т., Алексеева Е. А.* Символический компонент значения в семантике языковых единиц // Язык, коммуникация и социальная среда. Воронеж, 2001. Вып. 1. С. 34–39.
244. *Клосс Б. М.* Избранные труды. Т. 1: Житие Сергия Радонежского. Рукописная традиция. Жизнь и чудеса: Тексты. М.: Языки русской культуры, 1998. — 564 с.
245. *Кобекин В.* Загадка Орфея // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 11–12.
246. *Ковалев А. Б.* Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII – XX веков: Специфика жанра и организация цикла. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.

247. *Ковалевский И.* Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской церкви / Сост. свящ. Иоанн Ковалевский (Репринт, изд. 1902 г.) М., 1992. — 307 с.
248. *Кожевников В. А.* «Не по замышленію Бояню»: (К проблеме главной идеи «Слова о полку Игореве») // Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории. М., 2010. Вып. 30. С. 195–210.
249. *Кожевников В. А.* Игоревы князю Богъ путь кажетъ: (К проблеме главной идеи «Слова о полку Игореве») // Ежегодная Богословская конф. Православного Свято-Тихоновского Богословского ин-та: Материалы 2000 г. М., 2000. С. 452–463.
250. *Кожевникова Т. В.* Особенности поэтики русских покаянных духовных стихов XVI–XVII вв. Автореф. дис. ... канд. филологических наук. Самара, 2005.
251. *Козырев В. А.* Словарный состав «Слова о полку Игореве» и лексика современных русских народных говоров // ТОДРЛ. Л., 1976. Т XXXI. С. 98.
252. *Колесов В. В.* Звукопись в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». СПб., 1995. Т. 2. С. 218–220.
253. *Колесов В. В.* Ритмика «Слова о полку Игореве»: (К вопросу о реконструкции) // ТОДРЛ. 1983. Т. 37. С. 14–24.
254. *Колпакова Г. С.* Искусство Древней Руси: Домонгольский период. М.: Азбука, 2007. — 600 с.
255. *Колчин Б. А.* Инструментальная музыка Древнего Новгорода // Тезисы докладов советской делегации на IV Международном конгрессе славянской археологии. София, сентябрь 1980 г. М., 1960. С. 66–68.
256. *Колчин Б. А.* Коллекция музыкальных инструментов Древнего Новгорода // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1978. Л., 1979. С. 174–187.
257. *Колчин Б. А.* Музыкальные смычковые инструменты Древнего Новгорода // Славяне и Русь. М., 1968. С. 66–71.
258. *Колчин Б. А.* Новгородские древности: Деревянные изделия. М., 1968 (Свод археологических источников. Вып. ЕІ-55. С. 85–88, 178–181.
259. *Колчин Б. А.* Гусли Древнего Новгорода // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 358–366, илл. 4. — 364 с. .
260. *Комарницкая О.* «Очарованный странник»: на пересечении традиций // Музыкальная академия. 2007. № 4.
261. *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. М.: Наука, 1987. С. 255–259.

262. *Комлев А. П. Белокуров К. К.* «Слово о полку Игореве»: Заметки об исторических временах и лирических пространствах // «Слово о полку Игореве» / Науч. ред. В. В. Колесов. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд., 1985. С. 185.
263. *Кондрашкова Л. В.* Попевки троестрочия (на материале певческой книги «Праздники») // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2013. Вып. 2 (11). С. 50–95.
264. *Конотоп А. В.* Покаялен «Плачу и рыдаю...» строчного распева 2-й половины XVII в. // Бражниковские чтения — 2002: Тез. науч. конф. СПб., 2002. С. 38.
265. *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие XV–XVII веков: Текстология. Стиль. Культурный контекст. М.: ИД «Композитор», 2005. — 352 с.
266. *Консон Г. Р.* Взаимодействие интонации и образа в целостном анализе И. Рыжкина // Вестник Костромского госуниверситета. Т. 16. 2009. № 4 (октябрь–декабрь). С. 199–212.
267. *Консон Г. Р.* Интонация и художественный образ в исследовательском подходе И. Я. Рыжкина // Культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: Проблемы и перспективы: Сб. науч. тр. Вып. 2 / Отв. ред.: Н. И. Ануфриева, И. А. Корсакова. М.: Российский государственный социальный университет; Буки-веди, 2015. С. 341–347.
268. *Консон Г. Р.* Интонация как объект семиотического анализа // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. ст. по материалам Второй Междунар. науч. конф. 13–14 ноября 2008 г. / Гл. ред. Л. В. Саввина. Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 64–72.
269. *Консон Г. Р.* Научно-терминологический аппарат музыкального искусства как науки: Понятие интонации: Учебно-методическое пособие / Государственная классическая академия им. Маймонида. М., 2011. — 35 с.
270. *Консон Г. Р.* Учение Б. Яворского об интонации (по материалам архива ученого в ГЦММК имени Глинки) // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: История, теория, исполнительство, педагогика: Сб. ст. по мат-ам Междунар. науч. конф., посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории. — Астрахань, 2009. С. 122–127.
271. *Консон Г. Р.* Учение об интонации Болеслава Яворского // Музыкально-ведческий форум 2010: Междунар. научн. конфер. [Государственный

- институт искусствознания, Российская академия музыки имени Гнесиных]. — Москва, 22–25 ноября 2010. URL: <http://www.gnesinacademy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf>.
272. *Конырева И. В.* Плач как феномен русской культуры. Дисс. ... канд. культурологии. Комсомольск-на-Амуре, 2003. — 166 с.
273. *Конявская Е. Л.* К вопросу об авторском самосознании Епифания Премудрого // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2000. № 1. С. 70.
274. *Копанев А.* Список покаянного стиха XV века // Рукописное наследие Древней Руси. Л., 1972. С. 249–253.
275. *Копаневич И. К.* Рождественские святки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губернии. Псков, 1896. С. 27.
276. *Кораблёва К. Ю.* Роль древнерусской песенности в опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып. 3. С. 76–95.
277. *Кораблёва К. Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979.
278. *Коргузалов В. В.* Напевы былин новгородского цикла // Новгородские былины / АН СССР; Изд. подгот. Ю. И. Смирнов, В. Г. Смолицкий; Отв. ред. Э. В. Померанцева. М.: Наука, 1978. — 456 с. (Литературные памятники).
279. *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта. СПб.: Нева; Летний Сад, 2000. — 464 с.
280. *Кошелев В.* Скоморохи и скоморошья профессия. СПб.: Хронограф, 1994. — 24 с.
281. *Кравченко С. П.* О некоторых особенностях фитных формул (на материале певческой книги «Праздники») // Проблемы истории русской и советской музыки: Сб. трудов ГМПИ. М.: ГМПИ, 1977. Вып. 34. С. 121–141.
282. *Кравченко С. П.* Словарь фит певческой книги «Праздники» (начертания фит, разводы, нотолинейные транскрипции, комментарии) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: сб. науч. трудов / Отв. ред. С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина. Л.: Изд. ЛОЛГК, 1987. С. 157–195.
283. *Кручинина А. Н.* Древнерусские ключи к творчеству Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова / Сост. А. С. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. С. 124–133.

284. *Крылов А. К., Крылова О. Ю.* К вопросу о содержании росписи Успенской церкви в Мелетове // Охраняется государством: Сб. мат. I Российской конференции 25–27 марта 1991 года. СПб., 1992. Ч. 2. С. 174–178.
285. *Крылов А. К., Крылова О. Ю.* Композиционное построение сюжета с изображением скomoroxa в селе Мелетове и его литературный прототип: (Взаимодействие изобразительного и повествовательного) // Искусство христианского мира: Сб. статей. Вып. 4: К 2000-летию Рождества Христова. М., 2000. С. 122–128.
286. *Крылов А. К., Крылова О. Ю.* О колорите росписей 1465 года церкви Успения в Мелетове // Земля Псковская: Тез. докладов к научно-практической конференции. Псков, 1989. С. 81–83.
287. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 165, табл. 511.
288. *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. С. 70–71, 245–246.
289. *Лаурина В. К.; Пушкарев В. А.* Новгородская икона XII–XVII веков Л.: Аврора, 1983. — 344 с.
290. *Лащенко С. К.* Заклятие смехом: Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян. М.: Ладомир, 2006. — 316 с. (Русская потаенная литература).
291. *Лебедева И. Н.* Повесть о Варлааме и Иоасафе: Памятник древнерусской переводной литературы XI–XII вв. / Подг. текста, иссл. и ком. И. Н. Лебедевой. Л., 1984.
292. *Лебедева И. Н.* Повесть о Варлааме и Иоасафе: памятник древнерусской переводной литературы XI–XII вв. / Подгот. текста и коммент. И. Н. Лебедевой; отв. ред. О. В. Творогов. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. — 296 с.
293. Музыка Свиридова в Малом театре // Георгий Свиридов. Сборник статей и исследований // Сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979. С. 388–396.
294. *Леонид, архим.* Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна, деспота Российскаго: По рукописи Библиотеки Троице-Сергиевой лавры, № 428 // Памятники древней письменности. Т. 63. СПб., 1886.
295. *Лесков Н. С.* Запечатленный ангел // Лесков Н. С. Собр. соч. в 11 тт. М.: Гослитиздат, 1956–1958. Т. 4. С. 325–326.

296. *Литвин Е. В.* Стихи покаянные в отечественной музыке XX–XXI // Развитие личности через музыку, язык, общение: материалы IV Рег. научно-практ. конф., 25 марта 2010 г. / Отв. ред. Е. А. Воробьева, С. А. Колчин. — Белгород: Политерра, 2010. С. 66–68.
297. *Лифшиц А. Л.* О датировке Стихирая из Троице-Сергиевой лавры (РГБ. ф. 304.1. № . 22) // Хризограф. [Вып. 1]: Сборник статей в честь 75-летия Г. З. Быковой. М., 2003. С. 96–101.
298. *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1985.
299. *Лихачев Д. С.* Древнейшее русское изображение скomorоха и его значение для истории скomorошества // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 353–357.
300. *Лихачев Д. С.* Древнейшее русское изображение скomorоха и его значение для истории скomorошества // Проблемы сравнительной филологии: Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.; Л., 1964. С. 462–466.
301. *Лихачев Д. С.* Жанр «Слова» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 томах / Ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 2. 1995. С. 173–181. — 334 с.
302. *Лихачев Д. С.* Композиция «Слова» // ЭСПИ. т. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 68.
303. *Лихачев Д. С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого: (Конец XIV – начало XV в.). — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отд-ние], 1962. — 172 с.
304. *Лихачев Д. С.* Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // Русская литература. 1983. № 3–4. С. 9–21.
305. *Лихачев Д. С.* Скomorох Всеслава и ток на Немиге // Древности славян и Руси. М., 1988. С. 138–140.
306. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 224–237.
307. *Лобанов М. А.* Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России / СПбГУ. СПб., 1997. — 229 с.
308. *Лобкова Г. В.* Гусельная игра Древней Руси // Русская народная песня: Стиль. Жанр. Традиция // Сборник научных статей / Ред.-сост. А. М. Мехнецов. Л.: Изд-во Ленингр. госконсерватории, 1985. С. 90–101.
309. *Лобкова Г. В.* Плачи и голошения в поле (по материалам экспедиционных исследований народной традиционной культуры псковской области) //

- Фольклор: современность и традиция: Материалы Третьей международной конференции памяти А.В. Рудневой. М.: МГК, 2004. С. 251–253.
310. *Лозовая И. Е.* «Ангелогласное пение» и осмогласие как важная сторона его музыкальной иконографии // *Musica antiqua*. VIII. Bydgoszcz, 1988. S. 649–665.
311. *Лозовая И. Е.* «Ангелоподобное пение» в системе музыкально-эстетических представлений русского средневековья // *Философско-эстетические проблемы древнерусской культуры / Ин-т философии АН СССР*. М., 1988. С. 121–128.
312. *Лозовая И. Е.* Византийские прототипы древнерус. певч. терминологии // *Келдышевский сб.: Муз.-ист. чтения памяти Ю. В. Келдыша* – 1997. М., 1999. С. 62–72.
313. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Философия — Мифология — Культура*. М., 1991.
314. *Лосев А. Ф.* Певцы и поэты догомеровского времени. Орфей // *Лосев А. Ф. Античная литература* // Под ред. проф. Тахо-Годи. М., 2005.
315. Луг духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха / Пер. с греч. прот. М. И. Хитрова. Сергиев Посад, 1915 / Троицкая библиотека, кн. 1. Репринт: [б. м.], [б. г.]. М., 1991.
316. *Лучкина М. М. (Гохфельд)*. О претворении принципа формульности в мелодике вокально-хоровых сочинений Г. В. Свиридова // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. СПб., 2010. № 126. С. 250–259.
317. *Лучкина М. М. (Гохфельд)*. Осмысление исторической судьбы России в творчестве Г. В. Свиридова: от власти факта к воле духа // *Свиридовские чтения: Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры*. Курск, 2008. С. 114–119.
318. *Лучкина М. М.* Воплощение архетипа Рая в музыкальном мифе о России Г. В. Свиридова // *Thésaurus*. Сб. науч. статей. Вып. 2. Красноярск, 2008. С. 113–124.
319. *Лучкина М. М.* Кантата «Деревянная Русь» в контексте свиридовского мифа о России // *Театр и музыка в современном обществе: Мат-лы IV Междунар. симпозиума*. Красноярск, 2009. С. 69–73.
320. *Лучкина М. М.* Миф о России в музыке Г. В. Свиридова: Революционный метатекст // *Музыкальная жизнь*. 2011. № 10. С. 74–76.
321. *Лучкина М. М.* Миф о России в творчестве Г. В. Свиридова: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Красноярск, 2012.

322. *Лучкина М. М.* Миф о России в творчестве Г. В. Свиридова: Архетип героя // Вестник Иссък-Кульского гос. ун-та. Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы науки и высшего образования». Каракол, 2011. № 30. Ч. II. С. 289–294.
323. *Лучкина М. М.* Музыкальный миф о России в произведениях Г. В. Свиридова: архетип перехода // Музыкаведение. 2011. № 10. С. 38–44.
324. *Лучкина М. М.* Образ родной земли как реализация архетипа приобщения в музыкальном мифе о России Г. В. Свиридова // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). Рига-Москва. 2011. № 7. С. 79–88.
325. *Ляцкий Е. А.* Звукопись в стиховом тексте «Слова о полку Игореве» // Slavia. 1938–1939. R. XIV.
326. *Мазунин А. И.* Морозова Феодосия Прокофьевна // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 2: И-О. СПб., 1993. С. 364–366.
327. *Мазунин А. И.* Повесть о боярыне Морозовой // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). СПб., 1998. Ч. 3: П-С. С. 82–85.
328. *Макуренкова С. А.* Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Логос-Гнозис, 2004. — 319 с.
329. *Малыгина М. А.* Языковые особенности и состав Минейного стихираря: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.
330. *Малыгина М. А.* Репертуар стихир Минейного стихираря XII в. // Лингвистическое источниковедение и история русского языка, 2010–2011: Сб. статей // Научн. ред.: Е. А. Мишина, ответ. ред.: А. М. Молдован. М., 2011. С. 336–404.
331. *Мальшев В. И.* «Стих покаянный» о «люте» времени и «поганых нашествии» // ТОДРЛ. М.: Л., 1958. Т. 15. С. 371–374.
332. *Мальшев В. И.* Древнерусские рукописи Пушкинского Дома. М.; Л., 1965. С. 187–190.
333. *Мальшев В. И.* Стихотворная параллель к «Повести о Горе-Злочастии» // ТОДРЛ. М.: Л., 1947. Т. 5. С. 142–148.
334. *Малэк Э.* Образы ангелов в древнерусской письменности (ангелы грозные, тихие и милостивые) // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. О. В. Творогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. Т. 54: Памяти Д. С. Лихачева. С. 201–221.

335. *Маркова Е. Н.* Интонационная концепция истории музыки: Автореф. докт. искусствоведения. Киев: ГК, 1991.
336. *Мартиросян О. А.* Юродство в русском литературном сознании: Автореф. дис. ... канд. филологических наук. Архангельск, 2011. — 203 с.
337. *Матхаузерова С.* Древнерусские теории искусства слова. Praha, 1976. — 145 с.
338. *Мацневский И. В.* Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 125–132.
339. *Мацнев Д.* Будущее и пустота: Гуманистические аспекты проблемы будущего / Русский мир и Латвия: Альманах / Seminarium hortus humanitatis // Ред. С. Мазур, А. Романов. — Рига: Изд. Гуманитарного семинара Seminarium hortus humanitatis, 2008. № 15. С. 10–14.
340. *Медушевский В. В.* Внемлите ангельскому пению // Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова: По страницам трудов проф. В. В. Медушевского / Сост. О. А. Галкин. Минск: Православ. братство во имя Архистратига Михаила, 2000. — 269 с.
341. *Медушевский В. В.* Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 66–70.
342. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. — 262 с.
343. *Мехнецов А. М.* «Гуди гораздо»: Народные музыкальные инструменты Псковской области. Ярмарочная игра [Экспедиционные записи Ленинградской консерватории 1984–1987 гг.] / Сост. А. М. Мехнецов, Г. В. Лобкова. М.: Мелодия, 1987.
344. *Мехнецов А. М.* Русские гусли // Гусли — русский народный инструмент: Каталог выставки / Мин. культуры РФ, Фольклорно-этнографический центр, Коллекция муз. инстр. Музея музыки в Шереметевском дворце. СПб., 2003. С. 3–16.
345. *Мехнецов А. М.* Русские гусли // Научно-методическое пособие с видеоприложением: «Русская традиционная культура. Альманах». М.: Родникъ, 1998. — 24 с.
346. *Мехнецов А. М.* Русские традиционные наигрыши на гусях. СПб.: Фольклорно-этнографический центр, 2009. — 100 с.
347. *Миллер Л.* Покаянные стихи о душе как произведения древнерусской лирики: (Источниковедение, текстология, музыкальная стилистика). Дипл. работа / ЛОЛГК. Л., 1991.

348. *Мильков В. В.* Владимир (в крещении Василий) Всеволодович Мономах // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М.: Наука, 1995. С. 97–98.
349. *Мильков В. В.* Мировоззренческие основания поэтической образности «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и древнерусская философская культура. М., 1989. С. 23–43.
350. *Мильков В. В.* Язычество славяно-русского общества // Русская философия: Словарь. М.: Республика, 1995. С. 649–651.
351. *Милюхин К. В.* Опережающее отражение в саморегуляции личности: Автореф. дис. ... канд. философских наук. Чебоксары, 2004.
352. *Минаев Е. А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: Автореф. докт. искусствоведения. СПб., 2000.
353. Минея. Август. Том 2 (14–23 августа) // Издательский Совет Русской Православной Церкви. 2002. С. 381.
354. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х тт. / Под ред. А. С. Токарева. М., 1997.
355. *Михайлов А. Д.* Об одной старофранцузской параллели «Слову о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве» / АН СССР ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука, Ленингр. отд., 1986. С. 87–90.
356. *Михайлов М. К.* А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. 2-е изд., Л., 1985.
357. *Михайлов М. К.* Анатолий Константинович Лядов: Очерк жизни и творчества. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961.
358. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. — 262 с.
359. *Моисеев Н. Н.* Быть или не быть человечеству? М.: Ульяновский Дом печати, 1999. С. 42. — 288 с.
360. *Молдован А. М.* «Слово о законе и благодати» Илариона. Киев: Наукова думка, 1984. С. 85.
361. *Монгайт А. Л.* Старая Рязань: Археология древнего города // Материалы и исследования по археологии СССР / Отв. ред. Монгайт А. Л. Вып. 49. — М., 1955. — 225 с. (Серия «Археология Рязанской земли»).
362. *Морозова Ф. П.* Переписка Ф. П. Морозовой с Аввакумом и его семьей // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. М., 1988. Кн. 1. С. 580–586.
363. *Мосягина Н. В.* Стихи покаянные в рукописи инока Елисея // Опыты по источниковедению: Древнерусская книжность: Сб. ст. / Ред.: Ю. Алексеев, В. Зиборов. СПб., 2001. Вып. 4. С. 189–200.

364. *Мошков В. А.* Труба в народных верованиях // Живая старина. — СПб., 1900. Год 10-й. Вып. 3. Отд. 3. С. 297–352.
365. Музыкальная эстетика России XI–XVII вв. / Сост. А. И. Рогов. М., 1973. С. 96–102.
366. *Мурьянов М. Ф.* «Слово о полку Игореве» в контексте европейского средневековья. Вступ. статья и коммент. О. Н. Трубочева, коммент. и послесловие А. Б. Страхова. *Palaeoslavica*, 1996. Vol. IV, 3–240.
367. *Мурьянов М. Ф.* Гимнография Киевской Руси / Отв. ред. М. Н. Громов, Т. А. Исаченко. М.: Наука, 2004 (Памятники религиозно-философской мысли Древней Руси).
368. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. [М.: Музыка, 1982. — 319 с.
369. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. — 248 с.
370. *Назаров В.* Образ Христа в поэме Блока «Двенадцать» // Пишем сочинения по поэмам А. А. Блока. М.: Грамотей, 2006.
371. *Наумова Е. Б.* Песнопения Дванадцатых праздников в византийской и древнерусской традициях XII–XV вв. (Проблемы поэтического и музыкального перевода) // Древнерусское песнопение: Пути во времени: По мат-ам конф. «Бражниковские чтения-2002»: Сб. ст. / Под ред. Н. Б. Захарьиной. СПб.: изд-во СПбГУ, 2004. С. 79–88.
372. *Некрасова И. М.* Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М.: МГК, 2005.
373. *Некрылова А. Ф.* Праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII – начало XX в. Л.: Искусство, 1984. — 216 с.
374. *Некрылова А., Шангина И.* Русские праздники. М.: Азбука-Аттикус, 2015. — 479 с.
375. *Неретина С. С.* Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеяра. М.: Гнозис, 1995. — 182 с.
376. *Нефедова Н.* Икона «Собор Богоматери» и ее загадки // URL: <http://pravmir.ru/ikona-sobor-bogomateri-i-ee-zagadki/> (8 января 2014) Дата обращения 2.01.2017.
377. *Никитин А. Л.* Испытание «Словом» // Новый мир. 1984. № 5. С. 182–206; № 6. С. 211–226; № 7. С. 176–208.
378. *Никитина С. Е.* Лингвистика фольклорного социума // Язык о языке: Сб. статей / Под ред. Н. Д. Арутюновой. — М.: Языки русской культуры, 2000).

379. *Николаев Б., прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Научная книга, 1995.
380. *Николаева Т.М.* «Слово о полку Игореве»: Поэтика и лингвистика текста // «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. Изд. 2-е. М.: Индрик, 1997. С. 104–119. 2005.— 336 с. (Серия «Институт славяноведения и балканистики РАН»).
381. *Никольский А.В.* Формы русского церковного пения / Вступит. статья и коммент. Ю. А. Ефимовой. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. — 92 с.
382. *Новаковская-Бухман С.М.* Царь Давид в рельефах Дмитриевского собора во Владимире // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура. СПб., 2002. С. 172–186.
383. *Овчинников А. Н.* Роспись церкви Успения Богоматери в Мелётово // *Bagliori russi de N’Oriente cristiano: L’arte di Pskov.* Отблески христианского Востока на Руси: Псковское искусство. Milano, 1993. С. 74.
384. *Овчинников А. Н.* Роспись церкви Успения Богоматери в Мелётово // *Отблески христианского Востока на Руси.* Псковское искусство. Милан, 1993. С. 72–95.
385. *Овчинников А. Н.* Роспись церкви Успения Богоматери в Мелётово. [Псковская обл.] / Всероссийский худож. науч.-реставрац. центр им. И.З. Грабаря. М., 1992. — 15 с.
386. Описание и отчасти исповедание и страдание новых мучениц Московского царства царския синклитикии Феодосии Морозовой. И сестры ея княгини Евдокии Урусовой и с ними Марии, соузницы их в лето 7170 года. Б. м., б. г.;
387. *Орлова Е.М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984.
388. *Осипов В.И.* «...В Боровск, на мое отечество, на место мученое...»: Боровский период жизни протопopa Аввакума, боярыни Морозовой, княгини Урусовой. Калуга, 2007.
389. *Павлова Т.* Богатырь русской музыки // Русское самосознание. № 7, 1999.
390. *Паисов Ю.И.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки, и современность: Сб. статей, исследований, интервью / Ред.-составитель Ю. Паисов. Вып. 1. М., 1999. С. 150–189.

391. *Паисов Ю. И.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. ст., иссл., интервью / Ред.-сост. Ю. И. Паисов. Вып. 1. М.: Композитор, 1999. С. 180, 184–185.
392. *Паисов Ю. И.* Хор в творчестве Р. Щедрина: Исследование. М., 1992. — 240 с.
393. *Паисов Ю. И.* Хоры а capella Свиридова // Георгий Свиридов: Статьи и исследования / Под ред. А. Белоненко. — М., 1979. С. 312–387.
394. Памятники Древле-Русской духовной письменности: Послание Филофея, старца Псковского Елеазарова монастыря къ дяку Михаилу Мунехину // Казань, 1861. Книга II. С. 84–96.
395. Памятники литературы Древней Руси. (ПЛДР), XI – начало XII в. / Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1978.
396. Памятники литературы Древней Руси // Сборник. Сост. Дмитриева Л. А., Лихачев Д. С. (ред.). М.: Художественная литература, 1980. — 704 с.
397. Памятники литературы Древней Руси: XIII век // Ред. Дмитриева Л. А., Лихачева Д. С. М.: Художественная литература, 1981. — 616 с.
398. Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 1–4. СПб.: тип. Кулиша, 1860–62. Вып. 3: [Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным]. — 1862. — 180 с.
399. *Панченко А. М.* Русская культура в канун Петровских реформ // Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 87–88.
400. *Панченко А. М.* Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. С. 392–407.
401. *Панченко А. М.* Боярыня Морозова — символ и личность // Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь: Россия: История и культура. Работы разных лет. СПб., 2008. С. 55–68.
402. *Панченко А. М.* Смех как зрелище: Древнерусское юродство // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 72–153, 252–253.
403. *Панченко А. М.* Стихи покаянные / Подгот. текста, пер., коммент. А. М. Панченко // Памятники литературы Древней Руси. Вып. 8: Вторая половина XVI века / Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1986. С. 550–563, 635–640.

- С. 637–639 (по списку РНБ КБ 681/938, коммент., расшифр. знаменной нотации Н. Серegiной).
404. *Панченко А. М.* Стихи покаянные // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (2-я пол. XIV–XVI в.). Ч. 2: Л–Я / АН СССР. ИРЛИ; отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1989. С. 423.
405. *Панченко А. М.* Аввакум как новатор // Русская литература. 1982. № 4. С. 142–152.
406. *Парфентьев Н. П.* Автографы выдающегося русского музыкального теоретика XVII в. Александра Мезенца (Стремоухова) // Памятники культуры: Новые открытия – 1990. М., 1992. С. 173–185.
407. *Парфентьев Н. П.* Александр Мезенец (Стремоухов) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Ч. 1: А–З. СПб.: Дмитрий Буланин, 1992. С. 63–68.
408. *Парфентьев Н. П.* Александр Мезенец // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. Т. I: «А — Алексей Студит». — 752 с. Руководитель центра «Православная энциклопедия» — Сергей Кравец. Т. 1, С. 528–530.
409. *Парфентьев Н. П.* Древнерус. певч. искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Свердловск, 1991. С. 99–102.
410. *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певч. искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. С. 123–137 и др.;
411. *Парфентьев Н. П.* Исаия. Православная энциклопедия. Издательство Православной энциклопедии. Т. 27. 2011. — 752 с. С. 135–140.
412. *Парфентьев Н. П.* К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад / Сост. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 362–377.
413. *Парфентьев Н. П.* Музыкально-гимнографичное творчество царя Ивана Грозного // Вестник Южно-Уральского гос. университета. 2014. Т. 14. № 1. С. 51–59. (Серия: Социально-гуманитарные науки).
414. *Парфентьев Н. П.* О деятельности Строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI–XVII вв. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: сб. науч. тр. / Науч. ред. Н. П. Парфентьев. Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2007. Вып. 5. С. 100–141.
415. *Парфентьев Н. П.* О значении идеи наследования «истинно православного христианского самодержавства» для развития духовного

- творчества русских государей (на примере песнопений XVI–XVII вв.) // Парфентьев Н. П. Выдающиеся русские музыканты XVI–XVII ст.: Избр. науч. ст. Челябинск, 2005. С. 135–153.
416. *Парфентьев Н. П.* О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI–XVII вв. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. Вып. 6 (106), 10. 2008. С. 44–62.
417. *Парфентьев Н. П.* Строгановский распевщик Иван Трофимов сын Лукошков // Строгановы и Пермский край: Мат-лы науч. конф. Пермь, 1992. С. 141–149.
418. *Парфентьев Н. П.* Творчество книгописцев и художников-знаменщиков братьев Басовых (1580–1630-е гг.) // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманитарные науки. 2014. Т. 14 № 3. С. 23–48.
419. *Парфентьев Н. П.* Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники лит-ры и обществ. мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 52–69. С. 61 (публикация фрагмента листа рукописи РГАДА, ф. 188, № 1689).
420. *Парфентьев Н. П.* Усольский распевщик Иван Трофимов сын Лукошков и его произведения // Парфентьев Н. П. Выдающиеся русские музыканты XVI–XVII статьи: Избр. науч. статьи / Сост. и вступ. ст.: Н. В. Парфентьевой. Челябинск, 2005. С. 67–125.
421. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* «Преславный певец» и распевщик Лонгин Шишелов (ум. 1624), его произведения и их исследование методом структурно-формульного анализа (на примере стихир в честь св. Николая) // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: Сб. мат-лов. Челябинск, 2006. С. 15–32.
422. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Авторство в произведениях распевщика Строгановской школы Ивана (Исайи) Лукошкова (ум. ок. 1621 г.) // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманитарные науки. Челябинск, 2008. Вып. 11. № 21. С. 43–53.
423. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII вв. Челябинск: Книга, 1993.
424. *Парфентьев Н. П.* Александр Мезенец (Стремоухов) // Исследовательские материалы для «Словаря книжников и книжности Древней Руси» // ТОДРЛ / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Отв. ред. Д. С. Лихачев. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. Т. XLIV. — 510 с.

425. *Парфентьева Н.В.* Авторская «азбука» древнерусского знаменного пения усольского мастера Ивана Лукошкова (ум. ок. 1621 г.) // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: Сб. мат-лов V Южно-Уральской межвуз. науч.-практ. конф. Челябинск, 2008. С. 3–18.
426. *Парфентьева Н.В.* Авторство в произведениях распевщика Строгановской школы Ивана (Исайи) Лукошкова (ум. ок. 1621 г.) // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманитарные науки. Челябинск, 2008. Вып. 11. № 21. С. 43–53.
427. *Парфентьева Н.В.* Славник «О колико блага» усольского распевщика И. Т. Лукошкова // ТОДРЛ. 1993. Т. 46. С. 320–333.
428. *Парфентьева Н.В.* Творческие принципы древнерусских мастеров и их воплощение в духовной музыке XX в. // Гимнология. М., 2003. Вып. 3. С. 366–379.
429. *Парфентьева Н.В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. Челябинск, 1997. С. 70–77, 313.
430. *Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П.* Русская духовная музыка XX в. // История современной отечественной музыки: Учеб. пособие для вузов. Вып. 3: 1960–1990 гг./ Сост. Е.Б. Долинская. М.: Музыка, 2001. С. 424–430.
431. *Парфентьева Н.П.* Творческие принципы древнерусских мастеров и их воплощение в духовной музыке XX в. // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад/ Сост. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 374.
432. Повесть временных лет / Сост., примеч. и ук-ль А.Г. Кузьмина, В.В. Фомина; Вступ. ст. и перевод А.Г. Кузьмина; Отв. ред. О.А. Платонов / Институт русской цивилизации. — М.: Родная страна, 2014. — 544 с.
433. *Перезвоны'* (По прочтении В.М. Шукшина), хоровая симфония-действие для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца на стихи В. А. Гаврилина и А. А. Шульгиной (1978–1982).
434. *Перетц В.Н.* К истории древнерусской лирики: (Стихи «умиленные») // Slavia. 1932. Рос. 11. № 3–4.
435. *Петров А. М.* Синтаксис русских духовных стихов / Карельский научный центр РАН. Петрозаводск, 2012— 164 с.
436. *Петрова Л.А.* К вопросу об истоках рукописной традиции цикла стихов о Варлааме и Иоасафе // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги Библиотеки Академии наук СССР. Л., 1987. С. 39–51.

437. *Петрова Т.* Пещерные монастыри как явление русской духовной культуры // К свету. 1992. № 17. С. 112.
438. *Петровская И. Ф.* Другой взгляд на русскую культуру XVII века: Об инструментальной музыке и о скоромохах: Исторический очерк. СПб.: Композитор, 2013. С. 20.
439. *Петросян А. Е.* Об индоевропейских истоках образа святого Карпета — покровителя музыкантов // Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры / Тез. докл. Дилижан, 24–30 октября 1986 г. Ереван, 1986. С. 55–57. С. 55–57.
440. *Пиккио Р.* Изоколическая традиция и возникновение русского стихосложения (пер. И. Миляевой); Об изоколических структурах в литературе православных славян (пер. И. Миляевой); О просодической структуре «Слова о полку Игореве» (пер. С. Никольского) // Риккардо Пиккио. *Slavia Orthodoxa*. Литература и язык. Серия: *Studia philologica*. М.: Знак. Книга, 2003. С. 540–646.
441. *Пименова М. В.* Красотою украси: Выражение эстетической оценки в древнерусском тексте. СПб.; Владимир: Филологический факультет СПбГУ; ВГПУ, 2007. — 415 с.
442. *Пирожкова С. В.* Проблема научного предвидения в философии К. Поппера // Вопросы философии. 2009. № 6. С. 160–176.
443. *Писаренко Ю. Г.* Велес-Волос в языческом мировоззрении Древней Руси: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Киев, 1997.
444. *Поветкин В. И.* Вначале был гудочек // Чело. 1997. № 1 (10). С. 16: ил. «Родники», № 15.
445. *Поветкин В. И.* Новгородские гусли и гудки // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982. С. 295–322.
446. *Поветкин В. И.* О происхождении гуслей с игровым окном (из опыта восстановительных работ) // История и культура древнерусского города. М., 1989. С. 116–127.
447. *Поветкин В. И.* «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1989. Редкол.: Д. С. Лихачев (председатель), Т. Б. Нязевская (зам. пред., сост.) и др.; [АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры]. М.: Наука, 1990. С. 136–159.
448. *Поветкин В. И.* Гудебные сосуды Древнего Новгорода: Из опыта восстановительных работ // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник-1984. Л., 1986. С. 155–167.

449. *Поветкин В. И.* Гудебные сосуды древних псковичей. Ч. 1 // Псков в российской и европейской истории: (К 1100-летию первого летописного упоминания). М., 2003. Т. 1. С. 224–234.
450. *Поветкин В. И.* Гудебные сосуды псковичей. Ч. 2 // Археология и история Пскова и Псковской земли: Мат-лы 50 научн. семинара: Сб. статей / Под ред. В. В. Седова. Псков, 2004. С. 154–167.
451. *Поветкин В. И.* Гудок // «Новгородский алфавит» // Новгород. 1995. № 5. 26 января — 2 февраля.
452. *Поветкин В. И.* Два превращения смычкового музыкального инструмента: (Из опыта восстановительных работ) // Новгород и Новгородская земля. История и археология: (Тезисы научной конференции). Новгород, 1992. Вып. 6. С. 82.
453. *Поветкин В. И.* Загадка гуслей-псалтыря // Альманах «Чело». 1(10) 1997. С. 107–113.
454. *Поветкин В. И.* Звонкие струны древних новгородских гуслей: Из опыта восстановительных работ // Новгородский исторический сборник. Л., 1989. Вып. 3 (13). С. 51–62.
455. *Поветкин В. И.* Из Новгородской летописи гусленных словес / Научно-практическая конференция «У истоков русской государственности» / Российская Академия наук. 2003. № 4.
456. *Поветкин В. И.* Инструментальные музыкальные древности, открытые в Великом Новгороде в 2003 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология: Материалы научной конференции. Новгород, 27–29 января 2004 г. Великий Новгород, 2004. Вып. 18. С. 77–92.
457. *Поветкин В. И.* Истоки музыкальной культуры Новгорода // Славянский средневековый город: Труды VI Международного Конгресса славянской археологии. М., 1997. Т. 2. С. 305–315.
458. *Поветкин В. И.* Музыкальные древности Новгорода // Новгородские археологические чтения: Мат-лы научн. конфер., посвящ. 60-летию археологического изучения Новгорода и 90-летию со дня рождения основателя Новгородской археологической экспедиции А. В. Арциховского. 28 сентября — 2 октября 1992 г. Новгород, 1994. С. 67–74.
459. *Поветкин В. И.* Музыкальные инструменты // Археология. Древняя Русь. Быт и культура / Отв. ред. Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. М.: Наука, 1997. С. 179–185.
460. *Поветкин В. И.* Музыкальный инструментарий Древнего Новгорода // Живая старина. 1997. № 2. С. 46–49.

461. *Поветкин В. И.* Начало источниковой базы музыкальной археологии в Великом Новгороде: (Музыкальные древности из раскопок А. В. Арциховского) // Новгородские археологические чтения — 2: Матер. научн. конфер., посвящё 70-летию археологического изучения Новгорода и 100-летию со дня рождения основателя Новгородской археологической экспедиции А. В. Арциховского. Великий Новгород, 21–24 сентября 2002 г./ Под ред. В. Л. Янина, А. С. Хоросева, Е. А. Рыбиной. Великий Новгород, 2004. С. 114–123.
462. *Поветкин В. И.* Новгород музыкальный: По материалам археологических исследований. Раскопки 1992 года // Новгород и Новгородская земля. История и археология. 1993. № 7. С. 42–45.
463. *Поветкин В. И.* Новгород музыкальный: По материалам археологических исследований. Сезон раскопок 1995 г. // Новгород и Новгородская земля: История и археология // Мат-лы научн. конфер. Новгород, 23–25 января 1996 г.). Новгород, 1996. Вып. 10. С. 125.
464. *Поветкин В. И.* Новгород музыкальный: По материалам археологических исследований. Древнейшие находки 1994 года // Новгород и Новгородская земля. Новгород, 1995. Вып. 9. С. 163–164.
465. *Поветкин В. И.* Новгород музыкальный: По материалам археологических исследований. Сезон раскопок 1996 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология: Материалы научной конференции. Новгород, 28–30 января 1997 г. Новгород, 1997. Вып. 11. С. 166–176.
466. *Поветкин В. И.* Новгород музыкальный: По материалам археологических исследований. Полевые работы 1997 г. // Новгород и Новгородская земля: История и археология / Мат-лы научн. конфер. Новгород, 27–29 января 1998 г. Новгород, 1998. Вып. 12. С. 121–127.
467. *Поветкин В. И.* Новгород музыкальный: По материалам археологических исследований. Раскопки 1992 года // Новгород и Новгородская земля: История и археология: Мат-лы научн. конфер. Новгород, 26–28 января 1993 года. Новгород, 1993. Вып. 7. С. 144–152.
468. *Поветкин В. И.* Новгородские гусли и гудки: (Опыт комплексного исследования) // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982. С. 295–311.
469. *Поветкин В. И.* Новгородские гусли и гудки: (Опыт комплексного исследования) // Новгородский сборник — 50 лет раскопок Новгорода. Ответственный редактор: Колчин Б. А., Янин В. Л. Институт археологии РАН. М.: Наука, 1982. С. 298, 299.

470. *Поветкин В. И.* Новгородские музыкальные древности — достояние Европы // Проблемы изучения и сохранения русского фольклора в иноэтнической среде: Материалы II Европейской конференции ИОФ «Культурное наследие и традиционная культура народов Европы и становление Общеввропейского дома». М., 1990. С. 13–14.
471. *Поветкин В. И.* О происхождении гуслей с игровым окном: Из опыта восстановительных работ // История и культура древнерусского города. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 116–127.
472. *Поветкин В. И.* О происхождении инструментальной коллекции Новгородского Центра музыкальных древностей // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов / Сост. В. В. Кошелев; Ю. К. Чистов, Е. П. Лярская; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера); С.-Петербург. Гос. музей театр. и музык. искусства. — СПб., 2002. С. 229–234.
473. *Поветкин В. И.* От находок неизвестного назначения к музыкальным древностям // Прошлое Новгорода и Новгородской земли: Тез. докл. и сообщ. научн. конф. Новгород, 1993. С. 162–164.
474. *Поветкин В. И.* Проблемы восстановления древних музыкальных инструментов // Краткие тезисы докладов Всесоюзного семинара: Новые методы исследования, консервации и реставрации художественных произведений. Государственный Эрмитаж, 29 сентября — 6 октября 1985 г. Л., 1985. С. 83–85.
475. *Поветкин В. И.* Псковский гудок XIII в. — музыкальный инструмент скомороха: Из опыта восстановительных работ // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. 1994. М., 1996. С. 148–161.
476. *Поветкин В. И.* С гудебными сосудами к древним новгородцам // Культура и природа древнего города. Мат-лы Междунар. научн. конф. Новгород, октябрь 1997 г. М., 1998. С. 195–203.
477. *Поветкин В. И.* Слово о музыкальной археологии России // Новгород и Новгородская земля. История и археология: Мат-лы научн. конф. Новгород, 28–30 января 1997 г. Новгород, 1997. Вып. 11. С. 64–76.
478. *Поветкин В. И.* Спорят две методики: Каков оптимальный способ реконструкции музыкальных инструментов Древнего Новгорода? // Советский музей. 1988. № 6 (104). С. 42–45.
479. *Поветкин В. И.* Статьи в рубрике «Новгородский алфавит» под заголовками: ВОЩАГА — 1994, 30 июня — 7 июля; БУБЕН — 1994, 10–17 февраля // Новгород. 1994. №7, 27.

480. *Поветкин В. И.* С гусями к первоначальникам Новгорода // Великий Новгород в истории средневековой Европы. К 70-летию В. Л. Янина. М., 1999. С. 85–94.
481. *Погребняк Николай, прот.* Радуйся, Радосте наша... Заметка об истории и иконографии Покрова Пресвятой Богородицы // Московские Епархиальные ведомости. 2003. № 9–10. С. 33.
482. *Подлипчук Ю. В.* «Слово о полку Игореве»: Научный перевод и комментарий. М.: Наука, 2004. — 327 с.
483. *Пожидаева Г. А.* Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI–XVIII вв.: Сб. трудов ГМПИ. М., 1986. Вып. 83. С. 58–81.
484. *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы Древней Руси. М., 1999.
485. *Пожидаева Г. А.* Лексикология демественного пения. М.: Знак, 2010. — 784 с.
486. *Пожидаева Г. А.* Традиция древнерусской монодии в песнопениях типографского устава: Древняя Русь // Вопросы медиевистики. 2005. № 3. С. 79–80; № 4. С. 80–102; 2006. № 1. С. 91–104.
487. *Пожидаева Г. А.* Принципы мелизматического распева в русской монодии XI–XVII вв. Дис... докт. искусствоведения. М., 2002. — 495 с.
488. *Позднеев А. В.* Древнерусская поэма «Покаянны на осемь гласов — слезны и умилительны» // Ceskoslovenska Rusistika. Прага, 1970. № 5. С. 193–205.
489. *Позднеев А. В.* Стихи прибыльные в списке XVI в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1962. Т. 18. С. 309–310.
490. *Полякова О. Л.* Античный миф о пещере в контексте европейской культурной традиции // Вестник Нижегородского ун-та. №6. 2013. С. 292–295.
491. *Поньрко Н. В.* Автор стихов покаянных и распевщик юродивый Стефан // ТОДРЛ. 2003. Т. 54. С. 220–230.
492. *Поньрко Н. В.* Три жития — три жизни: Протопоп Аввакум, инок Епифаний, боярыня Морозова: Тексты, статьи, комментарии. СПб., 2010.
493. *Попов А. И.* Заметки о «Слове о полку Игореве» // Русская литература. 1969. № 4. С. 184–185.
494. *Попова Е. В.* «Есть ценностей незыблемая сила»: Духовные ценности в отечественной философии и литературе // Литература в школе. 2003. № 7. С. 22–26.

495. *Попова Т. Г., Бокова Ю. С.* Категория «Ценность» как сущностная характеристика языка // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2012. № 2 (261). С. 72–73.
496. *Порфиридов Н. Г.* Древнерусская каменная пластика и ее сюжеты // Советская архитектура. 1972. № 3. С. 200–207.
497. *Порфиридов Н. Г.* Новые памятники древнерусского книжного орнамента // Сообщения Государственного Русского музея. 1947 Вып. 2 С. 40–42.
498. *Порфирьева А. Л.* Магия — игра — организация: К вопросу об основаниях музыкальной коммуникации // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов / Под ред. Л. Березовчук. СПб., 1996. С. 82–96.
499. Послание великого Патриарха Луки к великому князю Андрею Ростовскому и Суздальскому, сыну Юрья Долгорукого, внуку Владимиру // Патриаршая, или Никоновская летопись. Полное собрание русских летописей. Т. 9. М.: Наука, 1965. — 240 с.
500. *Преображенский А. В.* О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI–XII вв. СПб., 1909. — 37 с.
501. *Привалов Н.* Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи со смычковыми инструментами других стран: Историко-этнографическое исследование. СПб., 1904. С. 26–27.
502. *Пропп В. Я.* Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа) // Коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Сост., научн. ред., текстологический коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1998. — 512 с.
503. *Прохоров Г. М.* Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования / Пер. и пред. Г. М. Прохорова. (Серия «Византийская библиотека». Раздел «Источники»). СПб.: Алетейя, 2002. — 864 с.
504. *Прохоров Г. М.* Епифаний Премудрый // Словарь книжников и книжности Древней Руси / Вып. 2: Вторая половина XIV–XVI в. Ч. 1: А–К / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1988. С. 211–220.
505. *Прохоров Г. М.* Памятники переводной и русской литературы XIV–XV веков. Л., 1987. — 295 с.
506. *Прохоров Г. М.* Преподобные Нил Сорский и Иннокентий Комельский. Сочинения // Пер. Г. М. Прохоров. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. — 426 с. (Серия: Святоотеческое наследие).
507. *Прохоров Г. М.* Умственный мир человека Древней Руси // Вестник славянских культур. 2010. С. 61–71.

508. *Прохоров Г. М., Розов Н. Н.* Перечень книг Кирилла Белозерского // ТОДРЛ ИРЛИ. Т. XXXVI. Л., 1981. С. 372.
509. ПСРЛ: Полное собрание русских летописей. Т. II. Ипатьевская летопись. 2-е изд. / Под ред. А. А. Шахматова. СПб., 1908. — М., 1962.
510. ПСРЛ: Полное собрание русских летописей. Т. I. СПб., 1846.
511. Пустозерская проза: Сборник / Сост., предисл., коммент., перев. отд. фрагм. М. Б. Плюхановой. М., 1989.
512. *Раабен Л. Н.* О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов. — СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. С. 50–57.
513. *Рабинович М. Г.* Музыкальные инструменты в войске Древней Руси и народные музыкальные инструменты // Советская этнография. № 4, М.-Л.: Из-во АН СССР, 1946. С. 158–159.
514. *Равенских Б.* [Воспоминания о А. Юрлове] // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания: Материалы / Ред.-сост. И. Марисова. М.: Сов. композитор, 1983. С. 96, 97.
515. *Рамазанова Н. В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве: (На материале певческих рукописей XVI–XVII вв.): Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2004. — 40 с.
516. *Рамазанова Н. В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве. СПб., 2004. — 453 с.
517. *Рамазанова Н. В., Хачаньян Р. К.* Нотированный сборник первой половины XVII в. как руководство к «исправлению» знаменного пения // Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописей и редких книг. ГПБ. Л., 1988. С. 58–66.
518. *Распутин В. Г.* Близний свет издалека // Воин России. 1998. № 1. С. 100–106.
519. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Наука, 1975. — 183 с.
520. *Ремизов А.* Крашенные рыла: Театр и книга // Ремизов А. Собрание сочинений в 10 томах. М.: Русская книга, 2002. Т. 10: Петербургский буерак. — 640 с.
521. *Робинсон А. Н.* Два русских женских характера: (XVII век) // Искусство слова: Сб. статей к 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого. М., 1973. С. 29–39.
522. Пустозерский сборник: Автографы сочинений Аввакума и Епифания // Изд. подгот. Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, Л. И. Сазонова; под

- ред. В. И. Малышева (отв. ред.), Н. С. Демковой, Л. А. Дмитриева. Л.: Наука, 1975.
523. *Рогов А.* Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М.: Музыка, 1975. — 246 с.
524. *Рождественская М. В.* К литературной истории текста «Слова о Лазаревом воскресении» // ТОДРЛ. М.; Л., 1970. Т. 25. С. 53–54.
525. *Рождественская М. В.* Об одной записи к «Зерцалу богословия» Кирилла Транквиллиона // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 190–191.
526. *Рождественская М. В.* Царь Давид, царь Симеон и вещей Боян // ТОДРЛ. СПб., 1997. Т. 50. С. 104–109.
527. *Розанов Ю. В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века. Вологда, 2002.
528. *Розанов Ю. В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Дис. ... канд. филологических наук. Вологда: ВГПИ, 1994. — 206 с. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/1.htm> (дата обращения: 30.03.2013).
529. *Розов Н. Н.* Еще раз об изображении скомороха на фреске в с. Мелётово: К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова: Сб. статей / Академия наук СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР; ред. В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин. М.: Наука, 1968. С. 85–96.
530. *Розов Н. Н.* Изображение музыкальных инструментов в древнерусской рукописной книге // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
531. *Розов Н. Н.* Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской (русской) Псалтири // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 91–105.
532. *Розов Н. Н.* Русские Служебники и Требники // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. Вып. 2, ч. 2. С. 314–339.
533. *Розов Н. Н.* Синодальный список «Слова о законе и благодати» // Slavia. Praha, 1963. Roc. XXXII. S. 2.

534. *Ромодин А. В.* О некоторых особенностях творчества традиционных северобелорусских музыкантов-инструменталистов (Ассоциации со скоморохами) // Судьбы традиционной культуры: Сб. ст. и мат-ов памяти Ларисы Ивлевой. Искусство устной традиции: Историческая морфология / Ред.-сост. В. Д. Кен. СПб., 1998. СПб., 1998. С. 259–265.
535. *Ромодин А. В.* Феномен народного музыканта — солиста и ансамблиста: Северобелорусские цимбалисты: Автореф. ... канд. искусств-ведения. СПб., 2004. — 23 с.
536. *Ромодин А. В., Ромодина И. А.* Взаимодействие инструментальной музыки и хореографии в народных эстетических представлениях // Народный танец: Проблемы изучения. СПб., 1991. С. 77–85.
537. *Ромодин А. В., Ромодина И. А.* Рассказы о посиделках: (Публикация экспедиционных материалов) // Зрелищно-игровые формы народной культуры. СПб., 1990. С. 204–213.
538. Ранняя русская лирика: Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков / Сост. Л. А. Петрова, Н. С. Серегина; Под редакцией А. А. Амосова и Г. М. Прохорова. Л.: БАН, 1988. — 411 с.
539. *Руди Т. Р.* Молитва к Господу нашему Иисусу Христу, к святому архангелу Михаилу; Стихиры митрополиту Петру, Стихиры Сретению Владимирской иконы Божией Матери; Тропарь и кондак на перенесение мощей Михаила Черниговского / Подгот. текста: Т. Р. Руди; пер.: Е. Л. Алексеева, коммент.: Е. Л. Алексеева, Т. Р. Руди // Библиотека литературы Древней Руси. 2001. Т. 11. С. 279–297.
540. Русско-украинский словарь. 2013.
541. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. — 268 с.
542. *Ручьевская Е. А.* Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Советская музыка. 1975. № 5. С. 129–134.
543. *Ручьевская Е. А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: (На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина) // Поэзия и музыка: Сб. ст. и исслед. — М.: Музыка, 1973. С. 137–185.
544. *Савельева О. А.* «Плач Адама»: Круг источников и литературная семья памятников // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 164–182.
545. *Савельева О. А.* К вопросу о генезисе некоторых книжных плачей // Источники по истории русского общественного сознания периода феодализма. Новосибирск, 1986. С. 55–62.

546. *Савельева О.А.* Структурные особенности краткой и пространной редакций «Плача Адама» // Исследования по истории общественного сознания эпохи феодализма в России. Новосибирск, 1984. С. 152–165.
547. *Салмина М.А.* «Карна» в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. 1993. Т. 46. С. 525–526; Салмина М.А. Карна // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 тт. 1995ю Т. 3; Соколова Л.В. Жля // Там же.
548. *Сапонов М.А.* Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004. — 401 с.
549. *Сарабьянов В.Д.* Фрески древнего Пскова / The painting of old Pskov: [проспект] / Псковский гос. объедин. ист.-архитектурный и художественный музей-заповедник. М.: СОРЕК, 1993. — 43 с.
550. *Сарангов В.Т.* Поэтика и стиль калмыцкой богатырской сказки. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2015. — 102 с.
551. *Сараскина Л.И.* «Бесы»: Роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990. С. 130–164.
552. *Свиридов Г.В.* Выдающийся советский музыкант // Александр Юрлов: Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сост. И. Марисова. — М.: Советский композитор, 1983. С. 3–4.
553. *Свиридов Г.В.* Торжество ленинских идей // Музыкальная жизнь. 1972. № 23. С. 5.
554. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба: Библиотека мемуаров / Сост. А. Белоненко. М., 2002. — 785 с.
555. *Свободов В.А.* Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. СПб., 2010. — 44 с.
556. Свод древнейших письменных известий о славянах // Пер. С.А. Иванова: Отв. ред., предисловие Г.Г. Литаврин, РАН. М.: Восточная литература, 1995. Том 2: VII–IX вв. С. 17. — 593 с.
557. *Седов В.В.* Славяне в раннем средневековье. М., 1995. — 416 с.
558. *Седов В.В.* Славяне: Историко-археологическое исследование. М.: Языки славянской культуры, 1992. — 618 с.
559. *Сеидова Т.З.* (Сквирская Т.) Плач Богородицы в древнерусском певческом искусстве // Музыкальная культура православного мира: Традиция, теория, практика: Мат-лы междунар. науч. конф. 1991–1994 гг. М., 1994. С. 151–162.

560. *Сенькина Я. В.* Поэтика иконичности в повести Н. С. Лескова «Запечатленный ангел»: Автореф. дис. ... канд. филологических наук. Петрозаводский госуниверситет. Петрозаводск, 2013.
561. *Сергеев В. Н.* Духовный стих «Плач Адама» на иконе // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 280–286.
562. *Сергеев В. Н.* Покаянный стих «Зрю тя, гробе» в литературе и музыке XVII века // Древнерусское искусство XV–XVI веков. М., 1981. С. 108–117.
563. *Сергеев Ф. П.* Наименования международно-правового документа в договорах Руси с греками X в. / Волгоградский государственный социально-педагогический университет // Грани познания. 2010. № 1 (6). С. 79–82.
564. *Серебрякова Л. А.* «Мертвые души» Родиона Щедрина: мифопоэтика народных сцен / Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (Уфа) // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 210–221.
565. *Серегина Н. С.* «О ангелех, иже имут над ушима тороци»: (К вопросу об ангелогласном пении в древнерусском искусстве) // Музыкальная культура православного мира: традиция, теория, практика. Мат.-лы межд. конф. 1991–1994 гг. Российская академия музыки. М., 1994. С. 3–7.
566. *Серегина Н. С.* Ангелы и архангелы в древнерусской иконописи // «Охраняется государством»: Сб. мат.-ов 1-й Российской конференции 25–27 марта 1991 года / Ред.-сост. А. К. Крылов. СПб., 1992. Ч. 1. С. 56–61.
567. *Серегина Н. С.* Древнее в современном // Современные проблемы советской музыки. Сб. ст. Сост., ред. В. В. Смирнов. Л., 1983. С. 102–111.
568. *Серегина Н. С.* Инструментальная символика в древнерусских песнопениях (на материале русской редакции певческой книги «Стихирарь минейный») // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Сб. науч. трудов. Ред.-сост. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 43–57.
569. *Серегина Н. С.* Литургическое творчество Ивана IV // Флоря Б. Н., Серегина Н. С., Самойлова Т. Е. Иоанн IV Васильевич / Православная энциклопедия. М., 2010. Т. 23. С. 628–648.
570. *Серегина Н. С.* Мелизматический стиль в жанре покаянных стихов // Гимнология: («Церковное пение в историко-литургическом контексте:

- Восток – Русь – Запад») (к 2000-летию от Рождества Христова). М.: Прогресс-традиция, 2003. Вып. 3. С. 127–138.
571. *Серегина Н. С.* Музыкальный строй семи небес: (Ангельское пение по источникам XII в.) // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского института. М., 2005. С. 609–617.
572. *Серегина Н. С.* О музыкальных терминах в системе символики средневековой Руси // Древнерусская книжность: Резюме докладов на конференции молодых специалистов в ИРЛИ АН СССР. Л., 1975. С. 31–33.
573. *Серегина Н. С.* Об особенностях содержания и оформления певческих книг Строгановского скриптория // Проблемы изучения традиционной культуры Севера: (К 500-летию г. Сольвычегодска): Межвуз. сб. научн. трудов // Под ред. А. А. Амосова, А. Н. Власова и др. Сыктывкар: Изд-во СГУ, 1992. С. 45–52.
574. *Серегина Н. С.* Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник - 1985. Л.: Наука, 1987. С. 148–164.
575. *Серегина Н. С.* Певцы и пророки // Родина. 1989. № 6. С. 66–67.
576. *Серегина Н. С.* Певческие рукописи из книгописной мастерской Строгановых конца XVI – первой половины XVII в. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник – 1985. Л., 1987. С. 202–209.
577. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб., 1994;
578. *Серегина Н. С.* Познание будущего в «Слове о полку Игореве» // Древняя Русь: Христианство и язычество: Мифы и реальность: Сб. мат-ов конф. «Древняя Русь: язычество и христианство, мифы и реальность» Санкт-Петербург, 2012 // Гл. ред. Д. Василенков. Ред. В. Василик. СПб., 2014. С. 47–50.
579. *Серегина Н. С.* Покаянные стихи в древнерусской традиции // Духовный світ бароко: Сб. статей под ред. Н. А. Герасимовой-Персидской. Киев, 1997. С. 34–41.
580. *Серегина Н. С.* Покаянный стих «Плач Адама о рае» роспева Кирилла Гомулина // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник – 1983. М.: Наука, 1985. С. 258–262.
581. *Серегина Н. С.* Понятие каения и его интонационные аспекты в жанре стихов покаянных в древнерусской традиции // Манрусум: Вопросы

- истории, теории и эстетики духовной музыки: Международный музыковедческий ежегодник // Отв. ред. А. Аревшатян. Ереван, 2005. Т. II. С. 100–108.
582. *Серегина Н. С.* Притча о блудном сыне // Библейские образы в музыке: Сб. ст. СПб., 2004. С. 93–108.
583. *Серегина Н. С.* Пророки Древней Руси // Русь многоликая: Сб. ст. / Сост. Д. Н. Меркулов. М.: Советский писатель, 1990. С. 16–23.
584. *Серегина Н. С.* Программка Быдгощского концерта 1966 года (Исторический комментарий) // Памяти А. А. Юрлова (к 85-летию со дня рождения) / Сост. Римма Докучаева // Вестник Академии хорового искусства им. В. С. Попова. Научно-теоретический журнал. 2013. № 3. С. 134–149.
585. *Серегина Н. С.* Сольфеджио для ангелов // Зеленый зал: Альманах // Сост. Ю. А. Смирнов-Несвицкий / РИИИ. СПб., 2008. С. 135–140.
586. *Серегина Н. С., Никитина С. Е.* Духовные стихи // Православная энциклопедия. Т. 16, 2007. С. 424–428.
587. *Серегина Н. С.* «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века. М., 2011. — 400 с. (Серия: Памятники исторической мысли).
588. *Синельникова О.* «Запечатленный ангел» Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины // Музыкальная академия. 2007. С. 102–110.
589. *Синельникова О. В.* Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2013.
590. *Сироткина И.* Кто придумал «Весну»? // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 58–69.
591. Сказания и повести о Куликовской битве / Изд. подг. Л. А. Дмитриев и О. П. Лихачева. Л.: Наука, 1982. — 434 с.
592. *Сквирская Т. З.* Плач и покаяние в древнерусских песнопениях: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1993.
593. *Сквирская Т. З.* Разыскания в области «Стихов покаянных»: (По рукописным хранилищам Петербурга) // Певческое наследие Др. Руси: (История, теория, эстетика) / Сост.: Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб., 2002. С. 303–316.
594. Скоморохи в памятниках письменности / Сост. З. И. Власова, Е. П. Френсис (Гладких). СПб.: Нестор-История, 2007. — 680 с.
595. Скоморохи: Проблемы и перспективы изучения // Сб. статей и рефератов Междунар. симпозиума // Сост. В. Кошелев. СПб., 1994. — 224 с.
596. Словарные параллели к лексике «Слова о полку Игореве» в современных брянских и других народных говорах // Брянские говоры: Сб.

- науч. статей. Ред. В. И. Чагишева; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. — Л., [б. и.], 1975. — 186 с.
597. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.): В 10 т. / АН СССР. Институт русского языка / Гл. ред. Р. И. Аванесов. М.: Русский язык, 1988. — 528 с.
598. Словарь древнерусского языка XI–XVII вв. Вып. 7. М., 1980. С. 208–210.
599. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 7. К-Крагуяр / Сост. В. Я. Дерягин, О. И. Смирнова, Г. П. Смолицкая и др.; Гл. ред. Ф. П. Филин. М.: Наука, 1980. — 404 с.
600. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1977. Вып. 4.
601. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»: В 6 выпусках. М.; Л.: 1965–1984. Вып. 6. Т — Я и доп. // Сост. В. Л. Виноградова. 1984. — С. 179.
602. Служба кабаку / Подгот. текста и коммент. Н В. Поньрко // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. М., 1989. Кн. 2. С. 196–210.
603. Служебная минея за декабрь. Ч. 5: Факсим. изд. рукописи ГИМ, Син. 162. С палеограф. описанием Э. В. Шульгиной; Под редакцией Г. Ротэ // *Patristica Slavica*. Band 7. 2000. С. 276. (в ориг.: Л. 137 об.).
604. *Смилянская Е. Б., Денисов Н. Г.* Старообрядчество Бессарабии: Книжность и певческая культура. М.: Индрик, 2007. — 355 с.
605. *Соколова Л. В.* Боян (XI в.) // Литература Древней Руси: Библиогр. словарь / Сост. Л. В. Соколова; Под ред. О. В. Творогова. М., 1996.
606. *Соколова Л. В.* Мотив живой и мертвой воды в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. СПб.: Дм. Буланин, 1992. Т. 48. С. 38–47.
607. *Соколова Л. В.* Образ Всеслава Полоцкого в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. Т. 53. С. 23–58.
608. *Соколова Л. В.* Сон Святослава // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Слово Даниила Заточника — Я. Дополнения. Карты. Указатели. — 1995. Т. 5. — С. 30–39. URL: <http://feb-web.ru/feb/slovenc/es/es5/es5-0301.htm>.
609. *Сокурова О. Б., Белоненко А. С.* Сила гармонии. Размышление о «Пушкинском венке» Георгия Свиридова // Современные проблемы советской музыки: Сб. статей / Под ред. В. Смирнова. — Л.: Советский композитор, 1983. С. 98.
610. *Сом С.* Спелео-аномальные явления: попытка приближения. С. 102–103. Февраль 2008 г. URL: <http://www.speleoastronomy.org/biblio/articles>.

611. *Спирина Л. М.* Малоизвестная певческая рукопись XVII в. из собрания СПГИАХМЗ // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник-1995. М., 1996. С. 159–168.
612. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3-х тт. СПб., 1912. Т. 3. Р-Я.
613. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка: В 3-х тт. СПб., 1893–1903. (Репринт. М.: Книга, 1989).
614. *Срезневский, И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка: В 3 т. Т. II: Л–П. (Репр. изд. М.: Языки славянской культуры, 2003. — 923 с.)
615. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 1. А–К / И. И. Срезневский. СПб.: Типография императорской Академии наук, 1893. — IX с. 1420 стб.
616. СРНГ.: Словарь русских народных говоров. Выпуск 32: Присуха-Прочишь // Составители Н. А. Романова, И. А. Попов, Н. И. Андреева-Васина. СПб., 1998. — 271 с.
617. *Старикова И. В., Никитин С. И.* Иоанн Кукузель // Православная энциклопедия. М., 2011. Т. 24. С. 384–396.
618. *Стебляк В. В.* Предвидение будущего в мировой культуре. Омск, 1998. — 29 с.
619. *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Академический Проект, 2004.
620. *Стерлигова И. А.* Малый Сион из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство. М.: Наука, 1988. С. 272–286.
621. *Строганова Ю. А.* Фрески церкви Успения Богородицы в Мелётове. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2005. — 23 с.
622. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Трудно быть Богом // Библиотека современной фантастики в 15-ти томах. Том 7. М., 1966. — 409 с.
623. *Суханцева В. К.* Интонационная теория Б. В. Асафьева (Pro и contra) // Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки. Киев, 2000. — 176 с.
624. *Сырцова Е. Н.* Философско-мировоззренческие коннотации поэтики «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи. Киев, 1990. С. 41–66.
625. *Творогов О. В.* Житие Нифонта Констанцского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV в. Л., 1987. С. 172–173.

626. *Тевосян А. Т.* По прочтении Шукшина: (Хоровая симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина) // Музыка России. 1983-198. М.: Сов. композитор, 1988. Вып. 7. С. 238–255.
627. *Тимофеев В. П.* Другое «Слово о полку Игореве» / В. П. Тимофеев; [сост., публ., предисл.: В. Н. Ильин]. — Москва: Вече, 2007. — 430 с.
628. *Тимофеева М. Н.* Тема скоморошества в русской музыкальной культуре: Инструментоведческий аспект .17.00.02. Дис. ... канд. искусствования. СПб., 2016.
629. *Тихомиров Д. П.* История гуслей: Очерки // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. TARTU, 1962. — 93 с.
630. *Толочко П. П.* Тайны киевских подземелий. Киев: Наук. думка, 1971. — 84 с.
631. *Толстой Н. И.* Русское юродство как форма святости // Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. — 622 с.
632. *Топоров В. Н.* Еще раз о Велесе-Волосе в контексте «основного» мифа // Балто-славянские этноязыковые отношения в историческом и ареальном плане: Тез. докл. второй балто-славянской конференции. Москва, 29 нояб. — 2 дек. 1983. С. 50–56.
633. *Травкин П. Н.* Сакральные представления населения малого города Волго-Клязьминского междуречья XII — нач. XIII веков (на примере г. Плёса): Дис. ... на соискание ученой степени кандидата исторических наук. *Иваново*, 2003. — 199 с.
634. Требник. («Потребник» московской печати). М., 1623.
635. *Третьякова Е. В.* Не по ранжиру: [«Мертвые души» (Р. Щедрин) в исполнении Мариинского театра, реж. Василий Бархатов; худож. Зиновий Марголин] // Петербургский театральный журнал. 2011. № 2. С. 141–143.
636. Письма М. Горького к В. И. Анучину // Труды Самаркандского гос. пед. ин-та им. А. М. Горького. Т. II. Вып. 3. — Самарканд, 1941. С. 16.
637. *Ужанков А. Н.* «Житие Феодосия Печерского»: К вопросу о датировке // Ужанков А. Н. Проблемы историографии и текстологии древнерусских памятников XI–XIII веков. М., 2009. — 439 с. Рукописные памятники Древней Руси.
638. *Ужанков А. Н.* «Слово о полку Игореве» и его эпоха. М., 2015. — 512 с.
639. *Ульянов О. Г.* Архангел Михаил — хранитель Святой Троицы (из наследия преп. Андрея Рублева) // Новая книга России. 2005. № 2–3.
640. *Ундольский В.* Замечания для истории церковного пения в России // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1846. № 3.

641. *Успенский Б. А.* История русского литературного языка (XI–XVII). — М.: Аспект-Пресс, 2002. — 560 с.
642. *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: Изд-во МГУ, 1982. 248 с.
643. *Успенский Д. И.* Похоронные причитания Тульской губернии // Этнографическое обозрение. 1892. № 2–3.
644. *Успенский Н. Д.* Кондаки св. Романа Сладкопевца // Богословские труды / Издание Московской патриархии. Вып. 4. М., 1978. С. 191–201.
645. *Успенский Н. Д.* Мезенец (в миру — Стремоухов) Александр // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. С. 493.
646. Успенский сборник XII–XIII вв. / Изд. подгот. О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон; Под ред. С. И. Коткова. АН СССР. Ин-т рус. яз. — М.: Наука, 1971. — — 754 с.
647. *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб.: Изд-во Академии Наук, 1889. — 191 с.
648. *Федоровская Н. А.* Духовный стих в русской культуре: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Владивосток, 2010.
649. *Федотов Г. П.* Святые древней Руси. М.: Феникс, 1999. — 384 с.
650. *Феодосий, Епископ Боярский.* Киево-Печерский монастырь и основание русского монашества // Доклад Епископа Боярского Феодосия, викария Киевской митрополии на Международной богословской научно-практической конференции в рамках 1000-летней годовщины преставления святого равноапостольного князя Владимира «Монашество Святой Руси: от истоков к современности» Москва. 23–24 сентября 2015 года. Покровский ставропигиальный женский монастырь у Покровской заставы города Москвы. Синодальный отдел по монастырям и монашеству // Монастырский вестник. 2015. Ноябрь. 11(23) URL: <http://monasterium.ru>.
651. *Филатов В. В.* К истории техники стеной живописи в России // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968. — 84 с.
652. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России. М.; Л., 1928. Вып. 3. С. 256–263, 273.
653. *Фокин А. Р., Дунаев А. Г., Макаров Е. Е., Э. В. Ш.* Епифаний Кипрский // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 18. С. 557–581.

654. *Фомин М. В.* О некоторых сюжетах раннехристианской скульптуры Херсонеса IV–V вв. // *Материалы по археологии и истории Крыма.* 2013. Вып. 5. С. 88–101.
655. *Иоанн Васильевич Грозный, царь.* Духовные песнопения и молитвословия: Тропари, кондак, стихиры, канон, молитвы, духовная грамота / Сост. С. В. Фомин. М., 1999.
656. *Фомина З. В.* *Философия музыки.* Саратов, 2011. — 208 с.
657. *Фролов С. В.* «Большой» роспев Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры: (Опыт музыкально-текстологического исследования) // *ТОДРЛ.* Т. 36. Л., 1981. С. 295–307.
658. *Фролов С. В.* «Стих-старина» за монастырским «пивом» // *ТОДРЛ.* 1993. Т. 48. С. 196–204.
659. *Фролов С. В.* Из истории демественного роспева // *Проблемы истории и теории древнерусской музыки.* Л., 1979. С. 99–108;
660. *Фролов С. В.* Из истории древнерусской музыки: (Ранний список стихов покаянных) // *Культурное наследие Древней Руси.* Л., 1976. С. 162–171.
661. *Фролов С. В.* Многороспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // *Проблемы русской певческой текстологии: (По памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII веков).* Л., 1983. С. 12–47.
662. *Фролов С. В.* Новые аспекты изучения Стихираря 1380 г. собрания Троице-Сергиевой лавры. № 22 // *ТОДРЛ.* — СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. — Т. L. — С. 196–207. С. 202–203.
663. *Хворостенко С.* Пещеры Киева. Дата обращения: 17/02/2009. URL: <http://turizm.lib.ru>.
664. Хлудовская Псалтирь (840–850-е гг.) — 189 фотографий. vk.com/album-8523990_90683481.
665. *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке: (серия «Биографические ландшафты») / В. Холопова. — «Аркаим». — Челябинск, 2003.
666. *Холопова В. Н.* Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. — 368 с.
667. *Холопова В. Н.* Путь по центру: Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. С. 160–171.
668. *Холопова В. Н.* Слушая Альфреда Шнитке сегодня // *Музыкальная академия.* 1995. №2.

669. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. — 350 с.
670. Хронографы московского Чудовского монастыря. Собр. Чудовского монастыря 53/355. Сб. XVII в. Л. 329 // Чтения в обществе истории и древностей российских, 1889. Кн. 3. С. 50.
671. *Чаусидис Н.* Как изучать славянские двухпластинчатые фибулы в дальнейшем, // Труды VI Международного Конгресса славянской археологии, Т. 5, Москва, 1999. С. 154–169.
672. *Чередниченко Т.* Генезис интонации: новый подход // Советская музыка. 1987 № 3. С. 99–104.
673. *Чередниченко Т.* К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 255–295.
674. *Черепанова О.А.* Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. и комм. О.А. Черепанова. СПб.: Издательство СПбГУ, 1996. — 212 с.
675. *Чернов А.* Вслушаемся в «Слово о полку Игореве» // Литературное обозрение. 1985. № 9. С. 8–10.
676. *Чернов А.* Поэтическая полисемия и сфрагида автора в «Слове о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л., 1986. С. 270–279.
677. *Чернов А.Ю.* Хроники изнаночного времени. «Слово о полку Игореве»: текст и его окрестности. — СПб.: Вита Нова, 2006. — 480 с.
678. Слово о полку Игореве / Под ред. Андрея Чернова; Стиховая запись, перевод, комментированный прозаический перевод и статьи А.Ю. Чернова; Реконструкция древнерусского текста и прим. д. ф. н. А.В. Дыбо; статья д. ф. н. А.Г. Боброва; ил. С.К. Русакова. М.-СПб.: Летний сад, 2012. — 360 с.
679. *Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: К проблеме медитативной концепции // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 1994. С. 104–117.
680. *Чигарёва Е.* Художественный мир Альфреда Шнитке: Очерки М.: Композитор, 2012. — 368 с.
681. Чтения в Имп. Обществе истории и древностей российских. 1889, Кн. 3. С. 50.
682. *Шабалина Н.И.* Претворение литургических традиций в цикле Родиона

- Щедрина «Запечатленный ангел» // Музыка в системе культуры: Науч. вестник Уральской консерватории. Екатеринбург, 2006. № 6. С. 40–43.
683. *Шалина И. А.* Икона «Ангел Златые власы» и её место в художественной культуре Руси около 1200 года // Древнерусское искусство: 800 лет Дмитриевскому собору во Владимире. М., 1997. С. 188–219.
684. *Шарыпкин Д. М.* «Рекъ Боянъ и Ходына» // Скандинавский сборник. 18. Таллин, 1973. С. 195–201.
685. *Шарыпкин Д. М.* Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // ТОДРЛ. 1976. Т. 31. С. 14–22.
686. *Шахназарова Н. Г. Б. В. Асафьев.* Теория интонации и проблема музыкального реализма. М., 1981.
687. *Шахназарова Н. Г.* Проблемы музыкальной эстетики. М.: ГИИ, 2016. С. 47–73.
688. *Шелемова А. О.* Художественная функция звука в «Слове о полку Игореве» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2012. Выпуск № 1. С. 28–33.
689. *Шерстобитова Е. С.* Мастер книжно-рукописного искусства Фёдор Сергеев сын Басов (последняя четверть XVI – первая треть XVII в.) // Известия Уральского Федерального ун-та. Серия 2: Гуманитарные науки. 2017 Т. 19. № 1 (160). С. 75–84.
690. *Шиндин Б. А., Ефимова И. Е.* Демественный роспев: Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991. — 141 с.
691. *Штихель Р.* «Покаянные стихи» Альфреда Шнитке // ТОДРЛ, Российская Академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) // Отв. ред. О. В. Панченко. — СПб.: Росток, 2016. — Т. 64. С. 601–605. — 1004 с.
692. *Шукин В. М.* До третьих петухов . Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума / Илл. Н. Юдин. М.: Русская книга, 1992. — 91 с.
693. *Шумило С.* Равноапостольный князь Владимир и Русский Афон: К вопросу об основании древнерусского монастыря на Афоне во времена св. князя Владимира Киевского // Русский Афон. 2016. 28 июля. URL: <http://pravoslavie.ru/95714> (дата обращения: 28.07.2016).
694. *Щеглова О. А.* Тайна «пляшущих человечков» и «следы невиданных зверей»: Антропо- и зооморфные изображения в раннеславянской металлопластике // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Мат-лы Междунар. конфер., посвященной 100-летию со дня рождения

- Галины Фёдоровны Корзухиной // Ред.-сост.: А.А. Пескова, О.А. Щеглова, А.Е. Мусин. СПб., 10–16 апреля 2006 г. СПб., 2010. С. 146–174.
695. *Щербатова-Шевякова Т.С.* Нередица: Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М.: Галарт, 2004.
696. *Экономцев И.* Православие — Византия — Россия. М.: Христианская литература, 1992. — 238 с.
697. *Эртель А.* Древняя пещера на Зверинце в Киеве. Киев: Типо-лит. Ф. Д. Дубовика, 1913. — 46 с., 11 л. ил.
698. *Юрков С.Е.* «Смеховая» сторона антимира: Скоморошество // Под знаком гротеска: Антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб., 2003. С. 36–51.
699. *Юсфин А.Г.* Об антиинструментализме русской магии // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве. СПб.: Астерион, 2008. С. 272.
700. *Юхименко Е.М.* Государственный исторический музей: Альбом. М.: Интербук-бизнес, 2006. — 605 с.
701. *Яворский Б.Л.* Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С.Н., Яворский Б.Л. Структура мелодии: Труды гос. академии художественных наук. Вып. 3 — М.: ГАХН, 1929. С. 7–36.
702. *Яковлева А.И.* Архангел Михаил с деяниями ангелов. К вопросу об истоках иконографии храмового образа Архангельского собора // Художественные памятники Московского Кремля. М., 2003. С. 41–47.
703. *Яннопулос Э., Э. П.М.* Иоанн Глика // Православная энциклопедия. Т. 24. // Под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Т. 24. М., 2011. С. 23–27.
704. *Causidis Nikos.* Poganska religija Slavena u svjetlu ranosrednjovjekovnih materijalnih nalaza s podruccja Balkana // *Histria Antiqua*. 2005. № 13. С. 437–456.
705. *Seregina N.* La Modulation Melismatique des chants de penitence de la Russie ancienne // *Palaeobyzantine notations, III. Acta of the Congress Held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001 / Ed. G. Wolfram. Leuven; P.; Dudley (Mass.), 2004. (Eastern Christian Stud.; 4) [Полные расшифровки двух покаянных стихов]; P. 163–169.*

СЕРИЯ

«ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ»

ВЫПУСК IV

Н.С. Серегина

ИНТОНАЦИЯ КАК
ЦЕННОСТЬ: ПРОТОСМЫСЛЫ .

Древняя **Р**усь

ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, 5 эт., пом. 498, тел. 336 50 34

e-mail: info@petropolis-ph.ru

<http://www.petropolis-ph.ru>

<http://www.petrobook.ru>

Подписано в печать 10.12.2017.

Формат 60 × 84 1/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. 25 п.л.

Тираж 1000. Заказ 94.

Отпечатано в типографии ООО «ПетроБук»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16