

Л. М. Евсеева, Л. В. Кондрашкова

О СОЗДАНИИ ИКОНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА.
ТЕКСТ, ПЕНИЕ, ИЗОБРАЖЕНИЕ
В ПРАЗДНИЧНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ XVI в.

Тексты богослужебных гимнов и похвальных слов на Господние и Богородичные праздники содержат многочисленные образы мироздания — земной тверди, вод и светил, через которые прославляется Творец. В этот ряд включаются и рукотворные украшения земли — храмы, города, дворцовые палаты. Земные стихии и земные устроения, как и небесные светила, приобретают при этом иносказательный символический смысл. Эта образность входит в древнейший пласт гимнографии, в основном она принадлежит песнопениям, созданным в иконоборческий и следующий за ним периоды. Гимнографические образы с древнейшего времени воздействовали на изобразительное искусство Византии, во многом способствуя дальнейшему развитию его символического характера. Но если в искусстве X–XII в., как и в более раннем, это воздействие приводило к большой условности художественного языка живописи, порой к предельной отвлеченности от конкретных форм, то в искусстве последнего периода византийской истории можно наблюдать обратный процесс. Воздействие образной ткани древнейших гимнов на художников палеологовского времени органично сливается с их поисками новых способов изображения сакральных сцен, которые в первую очередь состояли в пространственных решениях и широко включали элементы пейзажа и сложные архитектурные построения. При этом изображения горных уступов, показанных иногда с высоты птичьего полета или обрывающихся крутизной, водных потоков, садов и целых архитектурных комплексов не столько представляли конкретный мир, сколько выполняли особую образную функцию: настойчиво и эффективно раскрывали высокие символические смыслы сакральных сцен.

Но не только феномены природы и рукотворные постройки насытили композиции Господних и Богородичных праздников в палеологовском искусстве. Люди, разнообразные участники евангельских сцен в памятниках того времени представлены многими персонажами. Это апостолы, которых стали изображать большой группой, жители Иерусалима и других городов и селений Палестины. При этом византийские художники XIV в., как правило, изображают их лики и жесты эмоционально выразительными. Эмоция чаще всего едина для всех участников сцены — это ликование жителей Иерусалима при встрече Христа, въезжающего на ослике в священный город, или ликование праведных родителей юницы Марии и сопровождающих ее дев при введении Марии во храм, или ожидание чуда и скорбь, объединяющие всех присутствующих в «Успении Богоматери». Однако в других сценах показаны разнообразные эмоции людей — так, в «Воскрешении Лазаря» апостолы раздумывают, а сестры Лазаря, как и его друзья, скорбят и плачут. Источники этих новшеств в изображении Господних и Богородичных праздников — чаще всего тексты гомилий и песнопений, где сообщается о многих персонажах, о которых сакральные тексты умалчивают (как, например, дети в толпе жителей Иерусалима в евангельском описании входа Христа в Иерусалим) или называют их обобщенно (как иудеи в евангельском повествовании о воскрешении Лазаря).

Эти новые решения в изображении праздников особенно смелы и выразительны в монументальном искусстве палеологовского времени. В качестве примера в первую очередь можно привести мозаики внешнего нартекса монастыря Хора в Константинополе 1316–1321 гг., фрески Мистры и Фессалоник XIV в. Постепенно эти новшества распространяются и на иконопись.

В том же русле художественных решений развивалось и русское искусство XIV–XVI вв., унаследовавшее палеологовские традиции. Роль элементов пейзажа и интерьера в русских стенописях и иконах двояка, как и в византийской живописи. Они конкретизируют место действия сакральных событий, придают своеобразную убедительность их изображению, по возможности точно соответствуя при этом евангельскому тексту. Но кроме того эти элементы насыщают сцены символической значимостью, привнося в живопись образность гимнографических сочинений (ил. 1–7).

Тексты основных праздничных стихир и других песнопений были переведены с греческого и вошли в богослужение Русской церкви в основном в XI–XIII вв. Процесс перевода и адаптации греческой гимнографии завершился в XV в. Влияние поэтической образности песнопений на русскую живопись заметно возрастает ко второй половине XV в.

Сложно решенная, многообразная, ритмично построенная архитектура дворца определяет сцены «Рождества Богоматери», при этом архитектурные формы нередко приобретают отвлеченные от реальности фантастические формы, становясь торжественным образом славы¹. На иконах XVI в. этого сюжета в формах архитектуры проступают реальные формы дворцовых построек, однако их организация не создает какого-либо подобия реального пространства, а образует из отдельных элементов экстерьера и интерьера торжественное обрамление сакрального события². Знаменательно при этом, что в текстах песнопений на рождество Богоматери сравнение Св. Девы с домом, дворцом, вратами и дверьми является основным. Так в праздничном каноне Андрея Критского Богоматерь прославляется как «...дверь непреступного света... столп целомудрия... Божий град ныне раждаемый». В стихирах ее называют «царским чертогом», «храмом святым», «одушевленной палатой божественной славы» (стихиры на стиховне патриарха Сергия, патриарха Германа), «столпом целомудрия» (стихира на хвалитех).

В сценах введения Марии во храм, преобразуя ветхозаветные реалии, показаны элементы архитектуры христианской церкви. По ходу службы на Введение читаются ветхозаветные тексты о скинии (Исход, 26), о построении храма Соломона (Книга царств, III, 6), а песнопения этого дня в определениях Богоматери варьируют образность ветхозаветных текстов на тему скинии и храма: «Двери церковные, примите Деву, затворену дверь, Слову соблюдаему...», «... одушевленный киот, не вмесившего Слова вмесившую», «... боговместилища сень... нескверный чертог... церковь одушевленная...».

Если мы обратимся к стихирам на Господние праздники, то здесь основные темы связаны с прославлением Господа, в которое включаются стихии земли и вод. В иконных композициях «Рождества Христова» значительную часть плоскости занимает изображение горного пейзажа. Гора становится образом всей земной тверди, как люди на уступах, участники мистического акта рождения Спасителя, представляют весь человеческий род, который вместе с ангелами славит приход в мир Христа³. «Услышите горы и холмы, ...яко грядет Христос», —

¹ Например, на иконе «Рождество Богоматери» последней четверти XV в. из собрания А. В. Ильина в Ярославле (Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. Каталог. М., 2009. № 34, с. 194–197).

² Например, средник иконы «Рождество Богоматери с клеймами жития» третьей четверти XVI в. из собрания Музея имени Андрея Рублева (Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева. М., 2009. № 89, с. 488–490).

³ См. изображение сцены Рождества Христова на аналойной иконе-таблетке из Троице-Сергиева монастыря (Воронцова Л. М. Иконы Сергиево-Посадского монастыря. Новые поступления и раскрытия. Каталог. М., 1996. № 1 (2а)).

поется в службе предпразднству (Слава и ныне на Господи воззвах, глас 2, Киприаново). «Простре земля плечи своя, и приемлет приемлющего Зиждителя» (канон на повечерии, глас 6, песнь 3). «...горы, и удолия, и холми, реки, море, и вся тварь Господа ныне рождишагося величает» (канон предпразднства, глас 2, творение Иосифово, песнь 9). «Земля вертеп Неприступному приносит» (кондак Рождеству, глас 3). «Небеса радуйтесь, възграйте горы, Христу рождиуся» (на хвалитех стихира глас 4, Андрея Иерусалимского).

Образ горы чрезвычайно значим, особенно в палеологовское время, и в сцене преображения Господа. Символическое значение горы как знака духовного восхождения многократно образно раскрывается в песнопениях на этот праздник. В иконах на сюжет Богоявления обычно эффектное изображение водного потока, с изобилием рыб и персонализациями двух рек, Ира и Дана. Благословение водной стихии — тема песнопений на этот праздник (примеры из песнопений на эти праздники см. ниже).

Люди изображены в русских иконах XV–XVI вв. не в таком множестве, как в византийских памятниках. Однако и здесь, особенно в тех произведениях, мастера которых творили в формах, близких византийскому искусству, и сознательно сближали свой художественный язык с византийцами, многолюдство и яркие, порой многообразные эмоциональные характеристики персонажей присутствовали. В качестве примера можно привести праздники из серии аналойных икон-таблеток середины XV в. Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, которая включает изображения всех основных Господних и Богородичных праздников. Серия исполнена, по всей видимости, при тверской кафедре и во многом повторяла сходный по сюжетам и назначению палеологовский комплект⁴. Аналойные праздничные иконы последовательно в продолжение года выкладывались в праздничные дни на церковный аналой для поклонения и целования. Икона на аналое находилась там весь праздничный и несколько последующих дней до отдания праздника.

Наиболее многолюдны в этой серии «Вход во Иерусалим» и «Воскрешение Лазаря». В первом житии Иерусалима изображены в ликовании, в «Воскрешении Лазаря» апостолы представлены беседующими и дивящимися чуду, выразительная мимика сестер Лазаря и иудеев пе-

⁴ Евсеева Л. М. Двусторонние иконы-таблетки из собрания Сергиево-Посадского музея. Состав, назначение и атрибуция серии // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы международной конференции 29 сентября — 1 октября 1998 г. М., 2000, с. 239–258; Лелекова О. В., Наумова М. М. Техно-технологические исследования двусторонних икон-таблеток из Сергиево-Посадского музея // Там же, с. 259–266.

редают плач⁵. Вся эта гамма чувств как бы вдохновлена праздничными стихирами: «*Восплещим согласно, вернии... из уст младенец и сущих совершил еси хвалу...*» (стихира и стих Входа в Иерусалим, на Господи воззвах, глас 6-й), «*Веселится дщи сионова, радуются языци земнии. Ветви держат дети, ризы же ученицы* (на литии, глас 2-й); «*Вкупе предстасте Христу Лазареве сестре, и слезяще горце, и плачуще его, реша Ему: Господи, умре Лазарь...*» (Седален 4-го гласа).

Усматривая это образное единство текста песнопения на тот или иной праздник и его изображения, мы не касались характера распева этого текста, звучащего в богослужении, т.е. музыкальной составляющей литургического действия. Знаменный распев, широко бытующий в церковном пении XIV–XV вв. и более раннего времени, не был предназначен для передачи всех оттенков смысла богослужебного текста, его музыкальная образность предельно строга, абстрактна и достаточно однообразна — по сути, индифферентна к содержанию распеваемого текста⁶. Однако в XVI в. в певческом искусстве происходят большие и принципиальные изменения, в основном связанные с праздничным богослужением. Возникают новые, разнообразные и выразительные, виды распевов, несущие в себе новую образность, способные более детализировано выражать особенности праздничных текстов — это путевой, демественный, большой знаменный, авторские распевы — Крестьянинов, Лукошков, монастырские распевы, а также многоголосие. Все эти распевы отличаются от древнего знаменного более широким дыханием, изощренным ритмом, в отдельных случаях ярко выраженным мелодическим рисунком, создаваемым большей степенью распетости текста (так называемые «мелизматические распевы»⁷). Новые формулы — попевки и фйты⁸ — вызвали к жизни и новую нотацию — демественную, известную с середины XVI в.⁹ Музыкальное певческое творчество по художест-

⁵ Евсеева Л. М. Двусторонние иконы на «полотенцах» середины XV века из Троице-Сергиева монастыря в контексте духовных идей времени // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. Сб. ст. в честь Г. В. Попова. М., 2002, с. 137–144. Цветное воспроизведение см.: Воронцова, 1996. Кат. № 1 (5а) и (6а).

⁶ См. об этом: Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000, с. 209 и др.

⁷ Так, в путевом и демественном пении основной певческий знак — «крюк» — имеющий в знаменном распеве длительность в две четверти, становится в два раза длиннее и разводится длительностью в четыре четверти.

⁸ Более протяженные мелизматические обороты, от названия греческой буквы «фита».

⁹ Эта нотация предназначалась для записи одноголосных путевого и демественного распева, раннего русского многоголосия строчного и демественного типов, а также ранних партесных обработок греческого распева, то есть была универсальной. В исследованиях разных лет ее называли по-разному: путной, демественной, путно-демественной, греческой, казанской. Однако последние работы показали, что под этими

венной значимости выходит в искусстве XVI в. на первый план и серьезно обновляет художественную сторону богослужения Русской церкви.

Причин столь интенсивного развития церковного песенного искусства в XVI в., и особенно середины этого столетия, можно назвать несколько. В первую очередь — это появление в богослужебной практике главного храма московского государства — кремлевском Успенском соборе — песенных последований (т.е. особых чинов), неизвестных в Москве ранее. Это чины возведения в митрополиты, хождение на ослати в вербное воскресение, чин пещного действия в Неделю праотцев перед рождеством Христовом, чин Новолетия, чин вселенской панихиды. В 1548 г. они были установлены для свершения «по всем православным христианам до скончания века» первым русским царем Иваном Васильевичем¹⁰.

Песенные последования оформились и получили широкое признание в константинопольской Св. Софии, или, как ее называли византийцы, Великой церкви в X–XII вв. Данные богослужения константинопольской Св. Софии являлись характерной чертой ее Типикона¹¹. Им была свойственна чрезвычайная торжественность в исполнении обрядов и не чужды некоторые драматические эффекты. Характерная же особенность этих богослужений главного храма византийской столицы состояла в пении, которое заменило произношение и чтение литургического текста (с этой особенностью связано название последований). Совершение песенных последований требовало не только большего числа священников и диаконов, в большинстве случаев и патриарха (в Москве времени Ивана Грозного — митрополита), но и участия двух или более профессиональных певческих хоров. Состав и практика этих чинов в корне отличались от типа монастырского богослужения, повсеместно принятого на Руси с последней

названиями скрывается одна и та же нотация, которая модифицируется в зависимости от типа мелодизма, фиксируемого ею. См. об этом: *Богомолова М. В.* Знаменная монодия и безлинейное многоголосие на примере великой панихиды. М., 2005. Вып. 2, с. 141, 153, 157 и др.

¹⁰ *Дмитриевский А. А.* Богослужение в русской церкви в XVI в. Ч. I: Службы круга седмичного и годичного и чинопоследования таинств. Казань, 1884, с. V.

¹¹ *Мансветов И.* О песенном последовании, его древнейшей основе и общем строе // Прибавления к Творениям св. отец. 1880. Кн. III–IV; *Мансветов И. Д.* Церковный устав (типик): его образование и судьба в Греческой и Русской Церкви. М., 1885, с. 228–245; *Дмитриевский А.* Новые данные для истории Типикона Великой константинопольской церкви // Труды Киевской Духовной Академии. Т. II (Киев, 1902. Декабрь). Т. III (Киев, 1903. Апрель. Декабрь), с. 590–633; *Он же.* Чин Пещного Действа // Византийский временник, СПб., 1894. Т. I. Вып. 2, с. 571–599; *Голубцов А. П.* О выходах на воскресной вечерни и утрени в Древней Руси и их происхождение // Он же. Сборник статей по литургике и церковной археологии. Сергиев посад, 1911.

четверти XI в. (Алексеевский-Студитский Устав)¹². И только новгородская Св. София, наряду с Алексеевским-Студитским Уставом¹³, широко использовала с конца XIII в. песенные последования константинопольской Великой церкви¹⁴. Соответственно, искусство церковного пения в Новгороде было на большой высоте как в древности, так и в XVI в.¹⁵

Изменился при царе Иване и строй праздничного богослужения в московских церквях. Вопрос царя участникам Стоглавого Собора 1551 г.: «Коея ради вины на заутрени в неделю и в праздники Слословия не поют, яко же и в простые дни — речно говорят?» (Стоглав, гл. 5, вопрос 33) — не остался без ответа. Стоглавый собор постановил: «Славославия пети и катавасии на сходех пети же» (Стоглав, гл. 16)¹⁶. Именно новгородское церковное пение, услышанное царем в Св. Софии во время поездки в Новгород, произвело на впечатлительную душу царя Ивана глубокое впечатление и было причиной его вопроса Стоглавому собору¹⁷.

Повлияло на развитие церковного пения в XVI в. и общее отношение к нему царя, не только большого любителя пения, но и певца и распещика, автора ряда песнопений, посвященных чудотворной иконе «Богоматерь Владимирская» и святому московскому митрополиту Петру. Иван Грозный распевал созданные им тексты путевым распевом, который являлся основой для строчного многоголосия, своеобразным *cantus firmus*’ом, легшим в основу уникальной полифонической факту-

¹² Как доказано новейшими исследованиями, в основе богослужебного чина в Русской Церкви лежит ктиторийский Типикон константинопольского Успенского монастыря, составленный в 1034–1043 гг. константинопольским патриархом Алексием и являющийся редакцией более древнего монастырского Студийского устава. Переведенный на славянский язык в Киеве в 1067–1074 гг. по инициативе настоятеля Киево-Печерского монастыря Феодосия и принятый в этой обители, данный Устав определил на Руси совершение богослужения как в монастырских, так и кафедральных и приходских церквях с последней трети XI в. и до конца XIV в. (Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001).

¹³ Там же, с. 207.

¹⁴ Лисицын М. А., прот. Первоначальный славяно-русский Типикон. СПб. 1911.

¹⁵ О наличии двух хоров в новгородской Св. Софии, как и о широком совершении в соборе песенных последований, сообщает нам «Чин церковный архиепископа Великого Новгорода и Пскова», составленный между 1542 и 1550 гг. по более древним записям по указанию новгородского архиепископа Феодосия. Текст «Чина...» принял окончательную редакцию позднее, за время проживания владыки на покое в Иосифо-Волоколамском монастыре (Голубцов А. Чиновник новгородского Софийского собора // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1899. Кн. 2, с. 239–262).

¹⁶ Цитировано по: Дмитриевский, 1884, с. 25–26.

¹⁷ Дмитриевский, 1884, с. 25.

ры троестрочия. Царь творил в русле самых последних, передовых тенденций своего времени¹⁸.

Возможно, развитию церковного пения способствовало и затухание творческого начала в живописи грозненской эпохи, что связано с непомерным ростом ее иконографических программ, т.е. развитием идейной, умственной стороны живописи, которое явно шло в ущерб ее художественной составляющей. Внесла свою лепту в этот процесс и та достаточно строгая регламентация, которую накладывают на живопись Московские Соборы середины XVI в., следствием чего явилось распространение подлинников и образцов, задача которых состояла в унификации художественного процесса. Этих стесняющих обстоятельств не знало искусство распевающих того времени. Творческие усилия народа как бы переместились в область музыкальной культуры. Из причин интенсивного развития русской музыкальной культуры в XVI в. нельзя исключить и собственную внутреннюю логику ее развития. Увеличение протяженности песнопений в XVI в. привело к раскрытию музыкально-певческого пространства и вширь, и вглубь.

Одним из самых ярких достижений русской музыкальной культуры XVI в. является многоголосие, называемое «строчным» (т.е. пением по нескольким строкам — голосам). Его значение трудно переоценить: после господства в течение пяти веков одноголосия рождается новое вертикальное измерение в музыке. Возникновение раннего русского многоголосия провоцировалось звучащим многоголосием народных песен, а также слуховым опытом восприятия западноевропейской церковной музыки, которого не могла избежать русская культура. При этом русское церковное многоголосие развивалось независимо от западной полифонической системы. Его основой по-прежнему оставалось традиционное осмогласие — общий закон строения средневековых распевов, который и делает богослужебное пение каноническим видом церковного искусства. Русское церковное многоголосие продолжало и развивало основные эстетические и структурные закономерности, заложенные в знаменном распеве. Уникальная кварто-секундовая структура аккордовых созвучий троестрочия является вертикальной проекцией горизонтального обиходного звукоряда, основными интервалами которого являются также кварта и секунда.

Русское многоголосие XVI в. в основном было пением на три голоса, что понималось как уподобление идее троичности. Степенная книга,

¹⁸ См. факсимиле одной страницы из стихир митрополиту Петру сочинения Ивана Грозного (*Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство, М., 1971, иллюстрация XXVI), также расшифровку стихир Владимирской иконе Божией Матери путевого распева Ивана Грозного (Там же. Приложение 2, с. 357–362). О творчестве Ивана Грозного см.: Там же, с. 186–191, 227–228.

созданная, предположительно, митрополитом Афанасием между 1560 и 1563 гг., определяет троестрочное пение как «ангелоподобное... трисоставное сладкогласование»¹⁹; а один из житийных текстов XVII в. говорит, что троестрочному пению человек научился, или «навык», от ангелов Божиих²⁰. Другой автор XVII в. относительно путевого распева, легшего в основу троестрочия, глубокомысленно замечает: *«И путь против знаменного изложен, подобно философстей премудрости»*²¹. Выражение «путь против знаменного» описывает соотношение путевого и знаменного распевов. Путевой распев возник как переработка, «ин вариант» знаменного, он по-новому повторяет его мелодическую идею и принцип осмогласия. Поскольку путевой распев является базовым элементом строчного многоголосия, сравнение его с «философской премудростью» позволяет нам трактовать троестрочное пение как художественный феномен, в основе которого лежит глубоко осознанная идея троичности.

В сознании русского Средневековья общехристианский догмат троичности Божества переживался особенно интенсивно, что ярко сказалось в литургическом творчестве и церковном искусстве. Троестрочное пение, по нашему мнению, можно поставить в один ряд с литургическими начинаниями Сергия Радонежского и «Св. Троицей» Андрея Рублева.

В музыкальном языке раннего русского многоголосия возникает множество новых звуковых сопряжений и мелодических формул. Они образуют целый свод трехголосных попевок и фит, который подчиняется принципу осмогласия. В рамках троестрочного пения появляются протяженные композиции, музыкальная форма которых не predeterminedена всецело строением текста. Эти композиции создаются исключительно певческими средствами — например, троестрочное песнопение страстного цикла «Святой Боже» надгробное²². Но более распространенными являются распевы, где мелодический рисунок следует за образами, сложившимися в текстах песнопений и даже в иконописи. Так

¹⁹ Степенная книга помещает троестрочное пение между осмогласием знаменного распева и «самым прекрасным» демественным (многоголосным?) пением: *«от них же (от трех греческих певцов) начат быти в Русстей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демественное пение в похвалу и славу Богу...»* (цит. по изданию: «Музыкальная эстетика России 11–18 веков» / автор-составитель А. И. Рогов. Москва, 1973, с. 39).

²⁰ *«И ты, прочти себе в Никоновской книге, когда был Асима пустынник, который трегубое пение, еже и доныне есть троестрочное, от ангел Божиих навек...»* (цит. по изданию: Музыкальная эстетика России, 1973, с. 67).

²¹ Сочинение *«Предисловие, откуда и от коего времени начася быти в нашей русстей земли осмогласное пение»* (цит. по изданию: Музыкальная эстетика России, 1973, с. 41).

²² Опубликовано в сборнике: Трисвятое / Авторы-составители: Ю. Евдокимова, А. Кононотоп, Н. Кореньков. Издательство «Православное пение», М., 1997, с. 63–66.

появляются музыкальные решения, несущие конкретные чувственные впечатления²³. Создается мысленное пространство, где священные тексты по-новому переживаются и «осваиваются».

Так, в праздник Богоявления, как уже было отмечено, стихиры, похвальные слова и изображения сюжета развивают образность, связанную с водами и потоками. В русской иконописи впечатляющие примеры дают произведения XV в.: например, храмовая икона середины — третьей четверти XV в. неизвестного происхождения в соборании Воробьевых (Москва)²⁴, аналойная икона-таблетка середины XV в. Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря²⁵. При этом необходимо заметить, что и храмовая икона Богоявленской церкви, и аналойная в храме любого посвящения пользовались особым вниманием клира и паствы во время богослужения 6 января. Местную икону неоднократно кадили по ходу службы, тем привлекая к ее созерцанию молящихся; икона на аналое перед царскими вратами храма, освященная стоящим рядом светильником (обязательным атрибутом при аналое), являлась предметом созерцания во все долгое время всенощного предпраздничного бдения. В конце утрени происходило поклонение и целование иконы праздника — т.е. близкое соприкосновение верующих с образом, дающее особый импульс литургического приобщения.

На двух названных, исключительных по своим художественным качествам иконах заметную часть композиции занимает поверхность водяного потока. Его отчетливо выписанные волны омывают тело обнаженного Христа, благословляющего воды. Божественная благодать как бы принимается водной стихии. Именно эту мысль проводят и песнопения на Богоявление, сравнивая с водным потоком саму миссию Христа — освободить, очистить человеческий род от греха и тем дать надежду на жизнь вечную.

*«Днесь вод освящается естество и разделяется Иордан и
своих вод возвращает струи вл(ады)ку зря кр(е)щаема...»*

(Тропарь 8-го гласа).

²³ В западноевропейской музыке XVI в. также встречаются изобразительно-риторические фигуры, но скорее в светских жанрах, а не в богослужебных. Можно указать на французскую полифоническую хоровую песню (например, песни К. Жанекена со звукоподражательными фигурами «Война», «Охота», «Пение птиц» и др.), на итальянские мадригалы таких авторов, как Л. Маренцио (со звукоизобразительными фигурами на словах «убежать», «возвыситься» и др.), Палестрины, О. Лассо (например, «Эхо»), а также на мотеты, которые писались как на духовные, так и на светские тексты (см. об этом: Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года, М., 1983. Т. 1, с. 195, 216, 251).

²⁴ Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний, 2009. № 33, с. 190–193.

²⁵ Воронцова, 1996. № 1 (3а).

*«Иорданскими струями обложься, иже светом преславно одейся,
в них же адамово естество обновил еси»*

(Седален, глас 6-й).

Образ водной стихии проникает и в новый троестрочный распев (записанный демественной нотацией) стихир «К гласу вопиющего» 8-го гласа на праздник Богоявления:

*«К гласу вопиющего в пустыни:
Уготовайте путь Господень,
Пришел еси, Господи, зрак рабий приим,
Крещения прося, не ведый греха;
Видеша Тя воды — и убоياшася,
Трепетен бысть Предотеча и возопий, глаголя:
Како просветит светильник света?
Како руку положит раб на Владыку?
Освяти мене и воды, Спасе,
Вземляй мира грех».*

В распеве этой стихир-славника из чина Великого освящения воды можно последовательно проследить повторяющуюся изобразительную фигуру качания, волнообразного мелкого движения, возникающую при «вращении» путевого (т.е. основного) голоса на сходных мотивах по одним и тем же звукам. Эти волнообразные мотивы вставлены между обычными попетками как их продленные окончания, образуя длительную зону мелодического «качания» на фразе текста «Видеша Тя воды — и убоياшася». Волнообразное мелодическое движение в этой стихире выписано на уровне отдельных мотивов, знаков-крюков (как бы музыкального «алфавита» распева) внутри более крупной единицы — попетки (этого «слова» древнерусской музыки). При таком построении возникает особая выразительность изобразительного рода, делающая как бы «зримыми» эти мелкие музыкальные волны (пример 1). Нанизанные друг за другом повторяющиеся колеблющиеся мотивы своей фактурой напоминают мазки кисти художника — и в этом особая близость музыкальной ткани крещенской стихир и живописного изображения сюжета²⁶.

²⁶ В приводимых далее нотных примерах мы пользуемся источниками XVI и XVII вв., однако наиболее полно и репрезентативно выглядят образцы из более поздних рукописей конца XVII — начала XVIII в., в частности, из нотолинейной партитуры Праздников РГБ ф. 210 № 24 (троестрочник Одоевского), поскольку они поддаются точной расшифровке. Разные исследователи высказывают в последних работах сходное мнение, что путевой распев с самого начала своего существования создавался как основа для многоголосия. Однако должно было пройти более 100 лет, чтобы многоголосие получило в рукописной традиции соответствующую универсальную форму записи в виде крюковой (с 20-х годов XVII в.), а затем и нотолинейной партитуры. В более ранних рукописях уже существовавшие в певческой практике верхний и нижний голос не записывались, но на их существование указывалось с помощью специальных певческих

Пример 1²⁷

верх

путь

низ

ви - - - де - ша тя во - ды и

в

п

н

у - бо - я - - - ша ся

ви.а.б.ш.а та во.а.б.и о.в.бо.та.ша.са. 16 в.

Движение музыкальных волн при распеве стихирь успокаивается и отступает лишь в кульминации, где на первый план выходят централь-

помет (верх, низ, захват, захват верхом). Затем был переходный этап так называемого раздельно записанного многоголосия, когда голоса с обозначением их на полях выписывались в рукописи последовательно, при этом несколько раз повторялся один и тот же текст. Сравнение нотации путевого голоса в рукописях XVI и XVII в. — это предмет отдельного исследования, но можно отметить, что существовала тенденция к «рассекречиванию» нотации, к уничтожению «тайнозамкнутых» иероглифических начертаний, ведущая к записи распева более точным и подробным образом.

²⁷ Нотный текст примера 1 заимствован из рукописи Праздников РГБ, ф. 210 № 24, л. 59об.–60, посл. четв. XVII в., крюковой текст из Праздников 1680-х гг. РГБ ф. 299 № 115 л. 148–148об., внизу примера приведен путь (соответствующий среднему голосу) из рукописи 2-й пол. XVI в. РГБ ф. 354 № 140 л. 94.

ные образы происходящего таинства — образы Христа и Иоанна. И здесь троестрочное пение следует за текстом стихир, передавая изобразительно-риторической фигурой (два фитных распева на повторяющемся слове «Како?») вопрос-восклицание Крестителя, обращенный к Спасителю: «*Како просветит светильник света? Како раб возложит руку на Владыку?*» (пример 2).

Пример 2²⁸

верх

путь

низ

ка - - - - -

в

п

н

ко

XVI в. $\text{= 1 1 1 } \theta \text{ } \text{= 1 1 1}$
ка- ко

XVII в. $\text{= 1 1 1 } \theta \text{ } \text{= 1 1 1}$
ка- ко

Характерно, что стихира Богоявлению с ее текучей и колеблющейся «водной» музыкальной тканью звучала при совершении священнослужителем либо в храме, либо, если была возможность, на реке или озере осо-

²⁸ Пример 2 взят из рукописей РГБ, ф. 210 № 24 л. 60–60об., РГБ ф. 299 № 115 л. 149–149об., сокращенная запись фиты из рукописи 2-й пол. XVI в. РГБ ф. 354 № 1 40 л. 94.

бого обряда этого праздничного дня — чинопоследования великого освящения воды. При совершении обряда в храме иерей опускал с соответствующей молитвой на престольный крест в сосуд с водой — и этой водой причащались верные и окроплялось все пространство храма и все предметы в нем²⁹. Стихиру пели и во время крестного хода к водоему, который также освящался погружением в воду креста³⁰. Крест в чине водоосвящения является образом Спасителя — т.е. в обрядовой форме повторяется сакральное событие, изображенное на иконе, а слово и распев стихиры придают происходящему действию гипнотический эффект мистерии.

Другая изобразительно-риторическая фигура песнопений праздничного строчного многоголосия, а именно восхождения, отражает особенности икон и текстов на праздник Преображения. Изображения этого сюжета особенно выразительны в палеологовском искусстве, в связи с тем, что учителя исихазма использовали это евангельское событие, образ божественного откровения, в качестве иллюстрации своего учения. Гора Фавор, на которую восходят апостолы и где открывается им божественность Учителя, на иконах обозначает реальное место сакрального события и одновременно является его духовным символом. Восхождение на гору учеников понималось как их духовное восхождение и прозрение. Иконографию и образность палеологовской живописи восприняло и русское искусство. Не случайно во многих из них показаны ученики, возглавляемые Христом, поднимающиеся на гору («Преображение» около 1403 г., ГТГ³¹). Но и там, где этот сюжетный мотив отсутствует — как на аналойной иконе середины XV в. из Троице-Сергиева монастыря³² — падение апостолов с горы, а значит и предшествующее ему восхождение — есть знак духовного просветления.

В троестрочном распеве Преображенской стихиры «*Поят Христос Петра*» (Слава 8-го гласа на Хвалитех):

*«Поят Христос Петра, Иакова и Иоанна, на гору высокоу едины,
И преобразися пред ними; и просветися лице Его яко солнце,
Ризы же Его быша белы яко свет;
И явишася Моисей и Илия с Ним глаголюще, и облак светел осени их.
И се глас из облака глаголющъ:
Сей есть Сын мой возлюбленный,
О Немже благоволих, Того послушайтею.»* —

образ восхождения передан характерным изобразительно-риторическим приемом: сменой певческих регистров от низкого к среднему и высоко-

²⁹ Дмитриевский, 1884, с. 158.

³⁰ Там же.

³¹ Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988. Репр. 34–38.

³² Воронцова, 1996. Кат. № 1 (66).

му на протяжении первой же фразы. Слова текста «на гору высокую» озвучены регистровым скачком голосов с последующей каденцией в тоне, который на две кварты превышает начальный тон (пример 3).

Пример 3³³

верх
путь
низ

По - я - - - - - т Хри - сто - - - - с Пе - тра, И -

в
п
н

а - - - - - ко-ва и И - о-а - - - - нна

в
п
н

на го - ру вы - - - - со - ку

XVI B. П О А - - - - - Т Х Р И С Т О С В П Е Т Р А И Т А К О - - - - - В А
И В А - - - - - Н А . О Н А Г О Р О В Ы С О К О В Е Д И Н Ы .

³³ Пример 3 взят из рукописей РГБ, ф. 210 № 24 л. 111об.–112, СПДА № 239/р конца XVII — начала XVIII в., л. 235–235об., РГБ ф. 354 № 140 л. 177об.–178 2-й пол. XVI в.

В текстах песнопений на Преображение к духовному возвышению призываются все верующие, при этом также используется образ горы и восхождения. Так на утрени звучал икос праздничного канона: *«Востаните, ленивии, иже всегда низу поникшии в землю, ...возмיתесь и возвыситесь на высоту Божественного восхождения...»*. А на литии пели:

«Придите, взойдем на гору Господню, и в дом Бога нашего и узрим славу преображения Его, славу яко единородного от Отца: светом примем свет и возвышени бывшие д(у)хом, Троицу единосущную воспоем во веки».

И как бы в ответ на этот призыв, в свершении праздничных богослужений 6 августа все его участники через текст, характер распева и изображение праздника достигали высокого духовного просветления, своего рода катарсиса.

Близкое духовное состояние паствы предполагалось и на всенощном бдении на Введение Богородицы во храм (21 ноября), хотя музыкальный образ восхождения в распевах стихир этого праздничного дня решен по-иному и связан с иной гимнографической темой и изобразительным мотивом. Как мы уже отметили, по ходу службы на Введение читаются ветхозаветные тексты о скинии, которую Господь повелел построить Моисею (Исход, 26: 1–26), и о построении храма Соломона (Книга царств, III, 6), а в песнопениях этого дня в назывательных определениях Богоматери варьируется образность ветхозаветных текстов. *«Тя пророцы проповедаша, киот честная святыни, кадильницу златую, и свещник, и трапезу: и мы яко боговместимую скинию воспеваем Тя»* (Канон на Введение, творение Георгиево, песнь 3, богородичен).

Иконография праздника включают изображения ветхозаветного храма в виде христианской церкви, алтарь которой с престолом и вратами перед ним являет собой «Святая Святых» храма Соломона. Здесь также представлен небольшой в плане высокий престол с ведущими к нему ступенями, на котором восседает юная Мария. В палеологовских произведениях — это всегда четкое по форме изображение вознесенного на высокий постамент трона, к которому ведет узкая крутая лестница со многими ступенями (см. мозаику на этот сюжет внутреннего нартекса собора монастыря Хора³⁴, храмовую икону второго десятилетия XIV в. в Введенском соборе монастыря Хиландар на Афоне³⁵). В русских произведениях — как на аналойной иконе-таблетке конца XV в. из новгородской Св. Софии³⁶ — «Святая Святых» иерусалимского храма

³⁴ Underwood P. The Karie Djami. New York, 1966. V. I. Cat. № 91. Pl. 119–125.

³⁵ Богдановић Д., Дурић В., Медаковић Д. Хиландар. Беорад, 1978. Ил. 71.

³⁶ Лазарев. В.Н. Страницы истории новгородской живописи. М., 1977. Табл. VI.

окружена высокой полукруглой стеной — по всей видимости, имеется в виде апсида христианской церкви. Высокий престол со ступенями здесь помещен под отдельным киворием.

Форма этого высокого, с ведущими к нему ступенями престола в византийских и русских изображениях введения Богоматери во храм соответствует каменным тронам с несколькими или многими ступенями, которые устанавливались в алтарной части христианских церквей с глубокой древности. Подобные примеры широко известны в византийских, сирийских и египетских храмах в V–VI вв. Назначение этих тронов-престолов различно. Это и епископские троны — например, трон-престол VI в. в монастыре Св. Иеронима в Саккара (Египет), поднятый на большую высоту: к нему ведет узкая, в ширину трона, крутая каменная лестница в 6 ступеней³⁷. В более позднее время епископские троны располагали ниже, однако к ним всегда вели несколько ступеней. Их присутствие принципиально: «*ступени (алтаря)* — как отмечает Симеон, епископ Солунский (1406–1428) в своей «Книге о храме» — *означают чин и восхождение каждого из освященных ликов и ангелов*»³⁸. А сам епископский трон в алтаре, или горнее место, по Симеону, «*прообразует престол Иисуса Христа одесную Бога Отца*»³⁹. В ранневизантийский период и, видимо, позднее в алтаре располагались также троны-реликварии, имеющие под своим сидением вместилище для мощей — как знаменитое каменное Sedia VI в. в соборе Сан Марко, которое когда-то стояло в алтарной части собора, за престолом, возможно, и на достаточно большой высоте⁴⁰. Известны и символические троны славы, на которые могла возлагаться святыня, — подобный трон описан в «Слове о святой и нерукотворной иконе Иисуса Христа Бога нашего, что чтилась в городе Эдессе жителями его», памятнике, созданном в Константинополе около 944 г.⁴¹ Согласно этому «Слову», Нерукотворный Образ выносили на троне в церковный наос для поклонения верующих (из какого материалы был сделан трон и где он находился постоянно в храме, «Слово» не сообщает). По мнению исследователей, каменные сидища в алтарях христианских храмов могли служить напоминанием и о тронах, уготовленные, согласно Евангелию, праведникам в небесной

³⁷ Grabar A. La «Sedia di San Marco» a Venise // Idem. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge. Paris, 1968. V. I. P. 352. Pl. 89.

³⁸ Симеон Фессалонийский. Творения. Ч. 2. М., 1856, с. 12.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Grabar, 1968. P. 357–359. Pl. 85–87.

⁴¹ Dobschütz E., von. Christusbilder: Untersuchungen Legende. Leipzig, 1899. Hft. I. S. 107–114. Перевод большей части этого текста см.: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996, с. 127–128.

обители (Мф. 19: 28. Ин. 14: 2–3)⁴². Отдельные из них, судя по их орнаментике, включавшей изображения звезд, луны, ангелов и небесных животных (как Sedia Сан Марко), мыслились как бы принадлежавшими уже не земному, а небесному миру⁴³. Именно с этими находящимися в алтарях каменными тронами, вознесенными над землей и трактуемыми как символические престолы Будущего века, и связали когда-то составители иконографии «Введение Богоматери во храм» седалище Марии в Святая Святых Иерусалимского храма. Основанием для данного изображения послужило краткое указание Протоевангелия: «*И он (первосвященник) усадил ее на третью ступень алтаря*» (Протоевангелия 7, 2).

Всеми последующими интерпретаторами этой изобразительной темы данный элемент иконографии «прочитывался» как реальный элемент христианского храма, трон епископа или символический трон-реликварий. Одновременно в иконографии Введения высокий престол и ведущая к нему лестница символизируют духовное восхождение Св. Девы, что отражают тексты песнопений на этот праздник: «... *яко лествицу одушевленную почтим, верни, воистину деву и мать божию...*» (Ирмос кондака на Введение Богоматери во храм, глас 5-й). А она сама, восседающая на троне-престоле в Святая Святых, являет прообраз будущего сверхчувственного бытия святых в небесных селениях. Как пели в стихире на малой вечерни на праздник Введения — «*Двери небесные, примите Деву во святая святых, нескверную же скинию Бога Вседержителя*» (на стиховне стихира глас 3-й). На всенощном бдении продолжали: «*Превышши пречистая небес бывши храм и палата, в храм Божий возложилася еси, тому оуготоваватися в божественное жилище пришествия его*» (Канон на праздник первый, творение Георгиево, песнь 1); «*Да отверзуются преддверия славы Бога нашего и да приемлют неусособрачную Б(о)жию М(а)терь*» (седален, глас 5-й, ирмос).

Иконная композиция Введения, где вступает в силу и символика храма с ее истолкованием алтаря как «неба небес», в византийском и русском искусстве стала постоянным образом Небесного Иерусалима.

В троестрочном распеве стихиры на Введение: «*По рождестве Твоем, Богоневесто Владычице, прииде в церковь Господню воспитатися во святая святых, яко освящена....*» (Славник 8-го гласа на Господи возвах) — образ духовного восхождения передается стремительным подъемом певческой тесситуры в самом начале песнопения. Вторая «ступень» подъема приходится на окончание следующей фразы

⁴² Залесская В. Н. «Престол Уготованный» и темплон (о символике трона в литургии) // Искусство христианского мира. Т. VII. М., 2003, с. 273–276.

⁴³ Grabar, 1968. P. 358.

стихиры, на текст «прииде в церковь Господню». Здесь типичная каденционная попевка имеет необычное завершение в верхнем голосе с помощью стремительного гаммообразного движения вверх на 7 ступеней, что является риторической фигурой подъема (пример 4).

Пример 4⁴⁴

По ро - же-стве тво - е - м, бо -

го - не - вс - сто вла-ды -

чи-це, при - и - де

в це - рко - вь го-спо - дню

XVI B.

ПО РО ЖЕ НИИ ТВО Е МЕ БО ГО Н Ъ Б Е СТО
ВЛА ДЫ ЧИ ШЕ . ПРИ ДЕ ВО Ц Е РКО ВЕ ГО СПО ДЕ НЮ

⁴⁴ Пример 4 взят из рукописей РГБ, ф. 210 № 24 л. 21–21об., СПДА № 239/р л. 69об., РГБ ф. 354 № 140 л. 58.

В кульминации, которая приходится на середину стихиры, на текст «небесная вся удивившаяся» достигается самая высокая точка мелодического подъема, затрагивается высочайшая нота звукоряда, звучание высветляется и проясняется, создавая мысленное пространство небесных сфер (пример 5).

Пример 5⁴⁵

не - бе - сна - я вся у - - - ди-ви - - - - ша -
ся зря - - - - - ще

XVI в.
НЕ БЕ СНА Я СЯ ОУ ДИ ВИ ША СЯ СМО ТРА ЩЕ

Более сложное взаимоотношение текста, пения и иконного изображения достигалось в службе на Успение. Текст стихиры этому празднику «Егда изыде Богородице Дево» (на стиховне Слава и ныне, глас 4-й) представляет собой подробное изложение событий, связанных с Успением Богородицы. Сначала излагаются события земные, рассказывается о преставлении Богородицы, о прибывших чудесным образом со всего света апостолах и прославлении ими Христа и промысла Божия:

*«Егда изыде, Богородице Дево,
Ко из Тебе рождшемуся неизреченно
Бяше Иаков, брат Божий и первый священноначалник,
Петр же честнейший верховник, богословцем началник,*

⁴⁵ Пример 5 взят из рукописей РГБ, ф. 210 № 24 л. 22об., СПДА № 239/р л. 70об.–71, РГБ ф. 354 № 140 л. 58–58об.

*И весь божественный апостольский лик
Явленным богословием песнословяще
Божественное и страшное Христа Бога смотрения
таинство...»*

Затем — события небесные, причем ангельские силы тоже поют, подобно «песнословящим» апостолам они «воспевают славословия» Богородице:

*«Превыше же пресвятая и старейшая ангельская силы,
Чудеси дивящиеся, приникше друг ко другу глаголаху:
Возмите ваша врата и восприимите
Рождишую небеси и земли Творца,
Славословеньми же воспоем
Честное и святое Тело,
Вместившее нам невидимаго Господа».*

Центральное место в этой словесной картине Успения, между двумя процитированными отрывками, занимает строка о погребении тела Богородицы:

*«И живоначалное и богоприятное Твое тело погребше,
Радовахуся, Всепетая, ...»*

Завершается стихира традиционной для этого жанра молитвой:

*«Тем же и мы, память Твою празднующе,
Вопием Ти, Препетая:
Христианский рог вознеси
И спаси души наша».*

Композиция стихирного текста, с изложением нескольких событий и возвращением в середине к основному сюжету — собственно успению и погребению, соотносима с развитой иконографией Успения. Наибольшее сходство текста стихир и ее как бы живописного воплощения можно усмотреть с иконами прославленного московского мастера последней четверти XV в. Дионисия. В созданных им иконах на этот сюжет плавный ритм и гармоническое равновесие многофигурной композиции всегда подчинено кульминации сцены — триумфальному явлению Христа и вознесению Марии⁴⁶.

⁴⁶ Сохранились две близкие между собой по иконографии, стилю и времени исполнения (около 1500 г.) иконы на этот сюжет, одна из которых приписывается кисти самого Дионисия (Вологодский Гос. Историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), а другая считается исполненной в его мастерской (Музей имени Андрея Рублева), см.: Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. [Каталог выставки] М., 2002. № 10, с. 110–112 и № 36, с. 155–157.

Бесспорно, можно говорить о последовательном влиянии образности этого и других текстов, составляющих службу Успению, на творчество Дионисия, которое сказалось не только в общем решении композиции Успения, но и в ее деталях, например, в изображении возносящейся к райским дверям Богоматери в белых одеяниях — *«из гроба в свет возведенная»* (Акафист Успению).

Художественно-музыкальное решение стихир на Успение, созданное распевщиками XVI в., несколько отлично по своей общей композиции как от словесного ее текста, так и от иконного образа: оно не имеет ярко выраженной кульминации или доминанты. Все разнообразие попевок и фит, составляющих стихиру, можно разделить на две перемежающиеся музыкальные темы, принадлежащие разным интонационным сферам. Одна из них содержит в себе нисходящую полутоновую фригийскую интонацию «фа-ми», совпадающую с интонацией «lamento» западноевропейской музыки, связанной с образной сферой плача, вздоха, стелания. Повторяющаяся мелодия-ostinato с понижающей фригийской интонацией звучит в главном голосе стихир уже в начале музыкального текста, на слова *«егда изыде»*. Эта интонация печали затем усугубляется понижением tessitury и спуском голосов в низкий регистр (пример 6). Здесь можно говорить о создании образа если не скорбного, то грустно-сосредоточенного, хотя в строчном многоголосии XVI–XVII вв. в целом отсутствует ярко выраженная эмоциональная окрашенность музыкальных интонаций. Использование фригийской интонации в настоящей стихире, по всей видимости, связано с темой оплакивания Божией Матери — тема, которая не акцентирована в тексте стихир и на иконах Дионисия.

Понижающую фригийскую интонацию можно найти в самых разных попевках и фитах стихир, она переходит из одного голоса в другой. В середине стихир, на тексте *«и живоначальное и богоприятное (Твое тело погребше)»*, повторяется мелодия-ostinato из начала стихир, здесь она проходит дважды, подчеркивая два однородных прилагательных текста. Таким образом, как бы перекидывается мелодическая арка к началу стихир, обозначая возвращение к основному сюжету Успения Богородицы, ее смерти и погребению.

Другая яркая попевка-интонация стихир носит противоположный характер — восходящий, энергичный. Эта краткая попевка-возглас с характерным восходящим ходом в среднем голосе на большую терцию вверх и квартовым скачком в верхнем голосе часто встречается в разных песнопениях троестрочия (пример 7).

Пример 6⁴⁷

Е - гда и - зы - де, Бо - го - ро - ди - це

Де - во, ко и - з Те - бе ро - ждше -

му - ся не - и - зре - - - че - - - нно,

л. 232 1602 г.

Егда и зыде бо городице де во -
 к рожешо муса ис те бе не из рече не но -

⁴⁷ Пример 6 взят из рукописей РГБ, ф. 210 № 24 л. 122об.-123, СПДА № 239/р л. 253, ГИМ Щук. № 767 путевой стихирь инок Христофора 1602 г., л. 232.

Пример 7⁴⁸

В стихире «Егда изыде» она используется 6 раз, чередуясь с попевками, содержащими интонации оплакивания, и проникая внутрь фитного распева на текстах «превыше же пресвятыя» и «возмите ваша врата». Вообще, фиты (их насчитывается 5 разных) играют важную роль в формообразовании стихир. Фитные распевы отделяют основной раздел от вступительного и заключительного, а также обозначают начало второй половины основного раздела. Кроме того, фиты выделяют ключевые слова текста, имена (Петр, Христос Бог), прямую речь ангелов друг ко другу. Так как фита — это более продолжительное мелодическое образование, чем попевка, она включает в себя и подъем, и спад, включаясь в общее волнообразное мелодическое развитие. Последняя уникальная фита «христианский рог» содержит в себе грандиозный мелодический подъем в первой половине распева и меньший по объему спад во второй половине распева (пример 8).

Волнообразное чередование попевок с нисходящей и восходящей интонациями следует на протяжении всего звучания стихир. Попевки близкие, но не одинаковые, их повторение не механистично, но органично. Заметные мелодические сдвиги отсутствуют вплоть до заключительной кульминации, традиционной для жанра стихир — это молитвенное восклицание-обращение к Богородице. Создается особый эффект непрерывно длящегося молитвенного пения, которое выступает эквивалентом чувства, владеющего участникам богослужения. В принципе, основной раздел мог продолжаться как угодно долго, столько, сколько было бы текста в стихире. Наблюдаемое в этой успенской стихире длительное пребывание в одном и том же созерцательном состоянии связано с мо-

⁴⁸ Пример 7 заимствован из стихир «Егда изыде» 4-го гласа, по рукописям РГБ, ф. 210 № 24/ СПДА № 239/р: л. 124/ л. 254 текст «явленным», л. 123об. / л. 253об. текст «честнейший», л. 125об. / л. 255об. текст «возмите врата».

литвенным предстоянием перед Богородицей. Эта особенность данной стихире, в которой нахождение в определенном молитвенном состоянии превалирует над драматургией, сменой музыкальных разделов⁴⁹.

Пример 8⁵⁰

хри - сти - а - нски - - - - - й ро - - - - -

(о) - - - - - г

Л 1 Л Л 2-+ = 7 = 2- = 3 0^ 2 = - л. 233

ХРИСТИАНСКИ И РО - ГО.

Подобная созерцательность, отсутствие всякого драматического начала, при этом не застылость сцены, а изображение как бы вечно длящегося действия характерно и для икон Дионисия на сюжет Успе-

⁴⁹ Стихиры Богородичных праздников, как правило, созерцательные. В противоположность этому стихиры Господских (Спасских) праздников более действенны, в них больше драматургии, событий, чередований разных разделов.

⁵⁰ Пример 8 взят из рукописей РГБ, ф. 210 № 24 л.127, СПДА № 239/р л. 257, ГИМ Щук. № 767 л. 233.

ния при всем несходстве общей их композиции и распева. И это родство художественной природы живописного произведения XV в. и распева, созданного в XVI в., когда произведения, созданные Дионисием и мастерами его круга, чрезвычайно ценились, позволяет поставить вопрос о влиянии образов иконописи ее классической поры на русских распевщиков XVI в.

В целом, если попытаться реконструировать праздничное богослужение в московских церквях в XVI столетии, то подобное художественное единство текста праздничной стихиры, ее певческого исполнения и иконы праздника должно было явить литургическое действо как единый мощный пространственно-временной образ, активно вбирающий в себя, подчиняющий себе всех присутствующих в храме. По своему воздействию на духовные и эстетические переживания паствы этот пространственно-временной образ сопоставим с воздействием на зрителей античных и средневековых мистерий, где также нерасчленимы слово, пение и изображение, явленное, правда, не на живописной плоскости, а реальными участниками мистерий.

Lilia Evseeva, Lada Kondrashkova
Andrei Rublev Museum of Medieval Russian Art, Moscow

CREATING THE ICONIC SPACE:
TEXT, SINGING AND IMAGE IN THE SIXTEENTH CENTURY
FESTIVE LITURGY

Texts of liturgical hymns and eulogies for the festivals of Our Lord and Our Lady contain numerous image of the world — hard earth, waters and stars — through which God the Creator is glorified. This row includes hand-made objects as well: cathedrals, cities and palaces. Earthen elements and earthen creations, as well as celestial bodies, receive allegorical and symbolical meanings. Such imagery is presented in the most ancient layer of hymnography, in particular, in songs composed in the period of iconoclasm and just after it. Texts of the main festival canticles and eulogies translated from Greek have become a part of liturgy of Russian Church since the eleventh century.

The imagery of ancient hymns had a great impact at the artistic language of visual arts of the latest period of Byzantine history (mosaic of Chora Monastery in Constantinople, icons and frescos of Thessaloniki and Macedonia). The same trend of artistic development was characteristic for Russian art of the fourteenth-sixteenth centuries which inherited Paleologian traditions (frescos, festival tiers of iconostases, local images, lectern double-sided icons). Depiction of rocks, waters of Jordan, complicated architectural set take a special place in those pieces of art. Their role is ambivalent. They specify the place of action for sacred events giving them some persuasiveness and, at the same time, they saturate scenes with symbolical meanings from hymnography. So, in hymns to the Nativity of Our Lady they compare Her with a town, a building, gates and doors. In Paleologian mosaics and in Russian icons of the fifteenth-sixteenth centuries the composition of the Nativity of Our Lady is accented with a complicated set of palace constructions.

If we look at canticles for the festivals of Our Lord, the main images associate with glorifying of Our Lord which include earthen and water elements. Earth, mountain, cave are glorified in canticles for the Nativity as means of safe protection of Mother of God. For instance, in the famous canticle “What will we bring You, Christ” have parallels in well-known symbolical compositions on the same topic of the thirteenth century in Byzantium and those of the fifteenth century in Russia. In the scene of the Nativity of Christ a depiction of a mountainous landscape takes a part of the picture. Mountain became an image of the Earth in whole, closely connected to the figures on the cliffs — who were participants of the mystical act of the Nativity of Saviour.

The unity of images in canticles and icons had a great emotional impact at devotees leading them to the special mystical compassion to the festival events.

We still do not talk about music as a part of liturgy, and it is not by chance: canticles of the plain song of the fourteenth-fifteenth centuries and earlier were of another type, severity of their musical language was not designed for performing all the nuances and meanings of liturgical text, that language was too abstract. But in the sixteenth century, there were principal changes in Russian art of singing mainly connected to festival liturgy. New kinds of singing appeared: way, plain, big plain, Krestyaninov's chants and polyphony. They differed from the ancient plain singing with more broad breathing, exquisite rhythm, more melodious singing texts. Polyphonic singing was of special importance, it was also called "in lines" (they sang according several lines — voices). That new kind of singing was initially designed for the festival liturgy.

In that early polyphony there were numerous sub-chants in three voices but it was under the general rules of any medieval singing. Innovative and rich expressiveness of musical language, new sound connections and melodious formulas appeared. The necessity to write them down led to creation of new notation — plain type known since the sixteenth century. Since then, music has become more important in Russian liturgical singing.

Melody of new chants followed images of texts and iconography. New musical images were born, close to poetic definitions of elements in hymnography and details of landscape in icon painting.

So, an image of water element came into a new three-lined chant for Epiphany (written in plain notation). Poetic definitions of water, streams and waves fill the text of that canticle and some eulogies for Epiphany. In icons of the same topic we see a broad water surface with fluctuating waves washing the body of naked Christ blessing waters. The images of water and waves came from texts and painting to singing in the form of fluctuating melodious formulas. In a three-lined canticle from the rite of the Great Consecration of water they perform a figure of rhythmic moving of water and waves created through "rolling" of the way (leading) voice on similar motives on one and the same sounds. Those wavy motives were built in usual sub-chants as their prolonged endings and shaped a long zone of melodious "rocking" on the end of a phrase. They stepped away only in the moment of culmination where the principle musical theme dominated which accented the mystery.

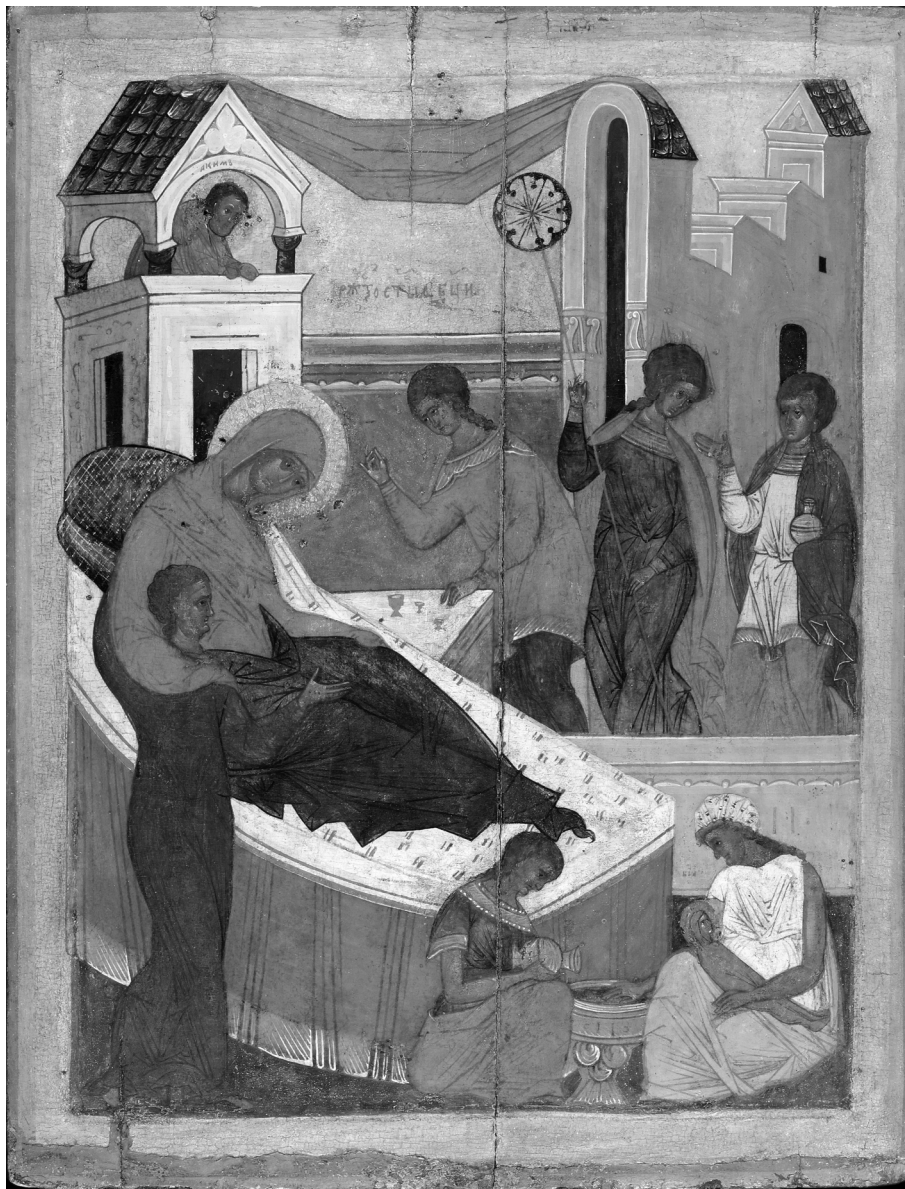
Another visual-rhetoric figure reflected peculiarities of icons and texts for the festivals of Presentation in the Temple and Transfiguration. In icons of Transfiguration the organizing role of composition belongs to a depiction of a mountain on which the Apostles went up and where God appeared be-

fore them. At the same time mountain was a symbol of spiritual ascent of the Apostles. In a three-lined canticle for Transfiguration the image of the ascent to the Thabor Mountain was performed with a change of singing register from a low to a middle and high one. Words of the text “to the high mountain” were illustrated with a register jump of voices and a following cadence of tone which was two quarters higher than the initial tone.

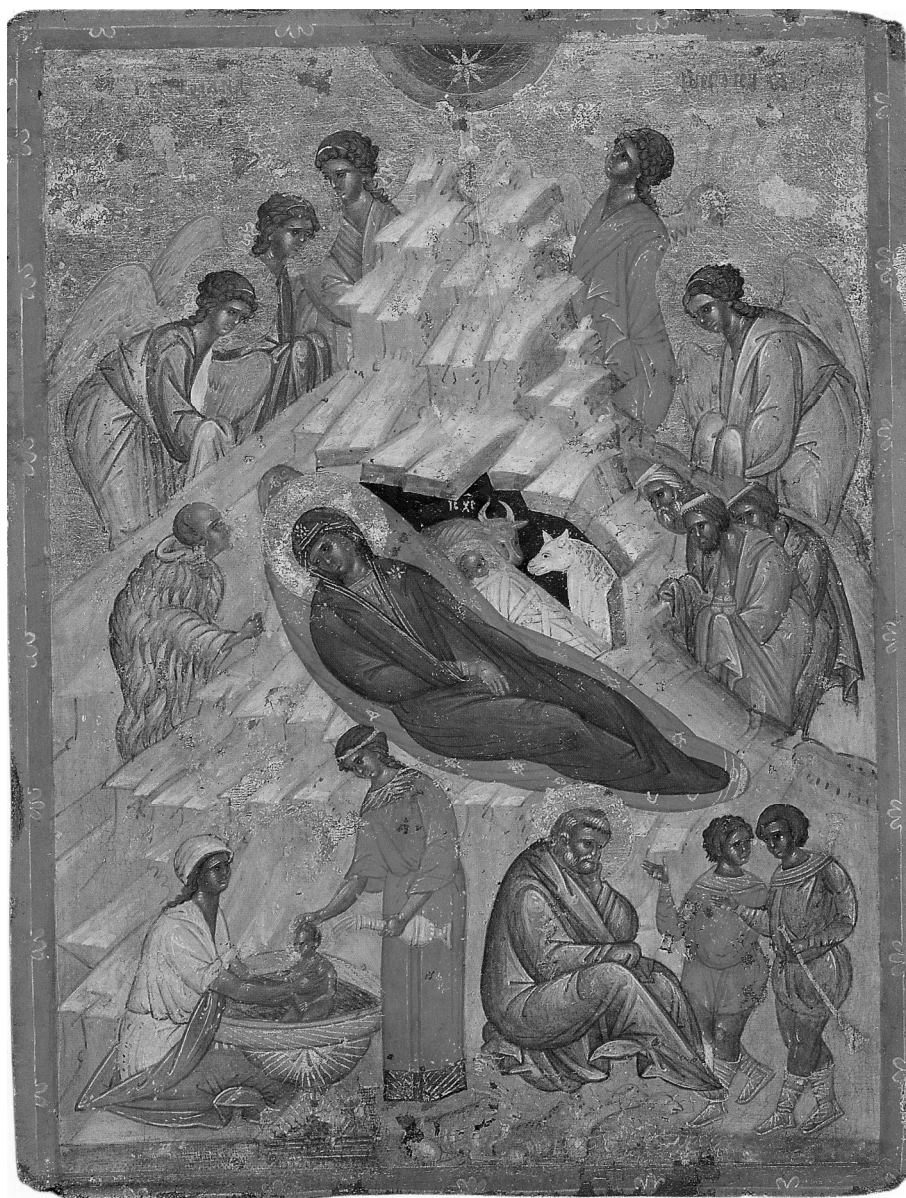
The text of a canticle for Presentation in the Temple tells not only about the entrance of young, three years old Virgin Mary to the Temple with laconic words “came to the church of God”. But, according to a legend, She went up a high staircase and surprised everybody. In many liturgical texts a comparison of Virgin Mary with a staircase connecting earth and heavens could be found. In the icon composition of Presentation in the Temple the scene is performed on the background of the Old Testament Temple, and in its adytum they depicted a high throne/altar with numerous steps on which young Virgin Mary was sitting — the throne and the staircase symbolized the spiritual ascent the Holy Virgin. In a three-lined canticle the image of ascent is performed with a quick rising of singing tessitura. A subchant known earlier has an unusual ending in the upper voice with a gamma-like rising to 7 steps which is a rhetoric figure of ascent.

Sacred singing received a new, vertical dimension and in polyphony it became a real art which was able to express mind space through emotional images and where sacred texts are perceived and experienced by devotees in a new way.

The liturgical performance and artistic integrity of festival canticles, the style of its singing and icons became a unified powerful spatial image dominating in the church.



1. «Рождество Богоматери». Последняя четверть XV в.
Частное собрание (Ярославль)



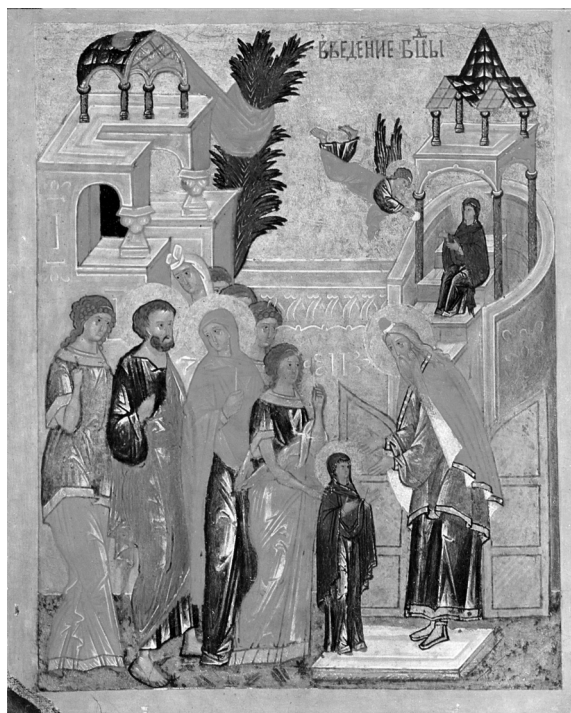
2. «Рождество Христово». Икона-таблетка. Середина XV в.
Сергиево-Посадский музей-заповедник



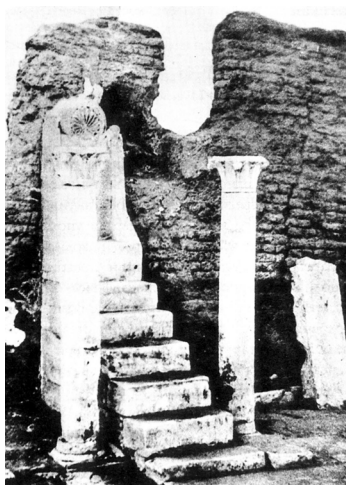
3. «Богоявление». Икона-таблетка. Середина XV в.
Сергиево-Посадский музей-заповедник



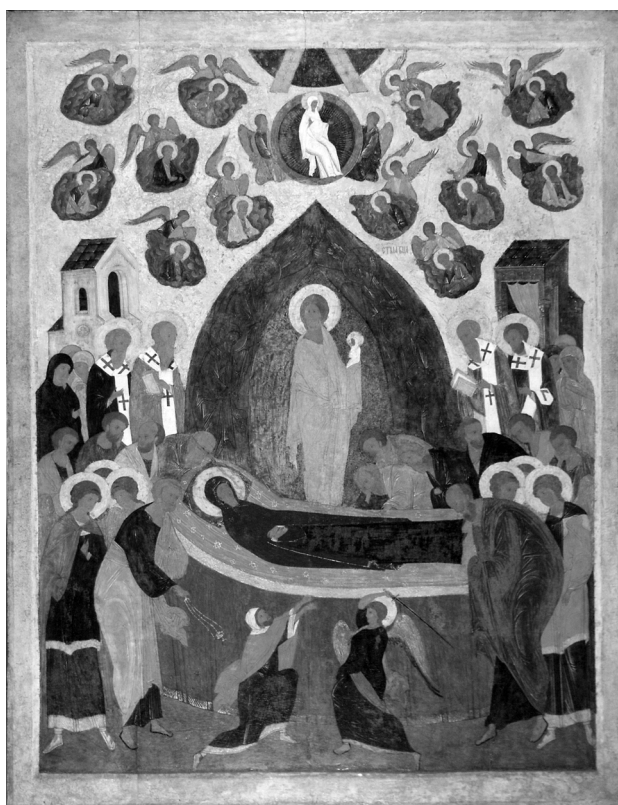
4. «Преображение». Икона-таблетка. Середина XV в.
Сергиево-Посадский музей-заповедник



5. «Введение во храм». Икона-таблетка. Конец XV в. Новгородский музей



6. Епископский трон. VI в. Монастырь Св. Иеронима в Саккара, Египет



7. «Успение Богоматери». Мастерская Дионисий. Конец XV в.
Музей имени Андрея Рублева