

**Марина Егорова (Россия)**

*кандидат филологических наук  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. Римского-Корсакова*

**Альбина Кручинина (Россия)**

*кандидат искусствоведения, профессор  
заслуженный деятель искусств РФ  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. Римского-Корсакова*

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ЦИТАТ В  
ДРЕВНЕРУССКОМ ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Одной из малоизученных проблем музыкальной медиевистики является ключевая для понимания художественной организации произведений средневекового певческого искусства проблема взаимодействия словесного текста и его роспева. Древнерусская музыкальная письменность, начиная с конца XI в., представляла собой уникальное собрание песнопений, содержание которых основывалось на евангельском претексте. Корпус древнерусских песнопений, отражая особенности искусства канонического типа, в каком-то смысле, являлся хранителем памяти о событиях земной жизни Спасителя, первоапостольских временах и начальном, раннехристианском периоде в истории Церкви, но не только. Созданные великими христианскими гимнографами поэтические тексты не могли существовать в богослужбном пространстве вне роспева, поэтому гениальные музыканты Византии, Армении, Грузии, Болгарии, Сербии, Руси средствами уникальных национально окрашенных роспевов интерпретировали эти тексты, насыщая их дополнительными коннотациями. В течение веков поэтические тексты оставались неизменными, тогда как их музыкальная интерпретация постоянно развивалась и видоизменялась. Силлабические монодические роспевы могли сменяться и одновременно сосуществовать с более развитыми музыкальными формами, построенными

на разнообразной музыкальной лексике от интонационных образований песенного типа до бесконечных пространных мелодий, образуя единое музыкальное «поле», пространство возможностей осмысления, погружения, актуализации христианских смыслов, заложенных в литургической гимнографии. Так или иначе, эти возможности впервые были реализованы в монодической традиции, максимально приближенной к произнесению-пропеванию поэтического текста.

Как известно, именно вербальный текст определяет композицию роспева, его художественную структуру и музыкальную лексику (поскольку гимнограф указывает глас песнопения, образец для распевания или отсутствие образца). Художественные особенности организации поэтического текста, такие как ассонансы и аллитерации, эпифоры и анафоры, параллелизм и разные виды симметрии, риторические вопросы и восклицания и т. д., представляют для распевщика некий «режиссерский сценарий», который он реализует всеми доступными ему средствами роспева. Распевщик создает свое особое прочтение поэтического текста. Он может использовать средства, заданные указанной музыкально-поэтической моделью, но может создать и совершенно самостоятельную, независимую от образца версию роспева, интерпретируя те смыслы, которые для него оказываются наиболее важными. Эта интерпретация может быть построена на контрастных сопряжениях музыкальной лексики, отнюдь не случайных, а выполняющих функцию обогащения, по выражению Ю. М. Лотмана, «приращения смысла» поэтического текста, на однородных песенных формулах, порядок следования которых в роспеве способствует созданию сложного смысла песнопения. Безусловно, таковы универсальные принципы, свойственные работе композитора в области вокально-хорового творчества *a capella*. Но, подчеркнем, что изначально эти приемы художественной интерпретации текста средствами роспева сложились в средневековом христианском песнетворчестве канонического типа.

Древнерусская монодия стилистически неоднородна, особенно если посмотреть на ее бытие в исторической перспективе: экфонетика (способ торжественного чтения) и силлабика (интонирование в пределах не более чем двух ступеней каждой фонемы), максимально

сложно организованные пространные кондакарные роспевы конца XI – начала XIV вв. и мелизматика роспевов XV–XVI вв., сложносоставные музыкальные формы, построенные на сопряжении речитативного, силлабического и мелизматического типов интонирования, вошедшие в русскую певческую традицию с конца XV в., – все это многообразие существует в «стволовом», центральном для средневековой культуры знаменном роспеве. Важно то, что средствами этого роспева проинтонирован весь свод литургической поэзии как переведенной с греческого языка на церковнославянский, так и оригинальной русской. Именно роспев создает песнопение в качестве особого художественного произведения, существующего во взаимопроникновении двух «языков» – поэтического и музыкального. Реальное существование песнопения возможно только в их нераздельном единстве. Помимо этого, роспев участвует в создании сложного смысла, состоящего из содержания текста и его истолкования роспевом. Эта истолковательная функция и способы ее реализации находятся в центре нашего внимания.

Как мы полагаем, многомерность роспева, его многофункциональность позволяют ему стать очень тонким средством герменевтики. В задачи нашего исследования входит рассмотрение музыкально-поэтических текстов, построенных на цитировании Священного Писания и, прежде всего, Евангелия и занимающих особое место в христианской гимнографии<sup>1</sup>. Гимнография основана на тексте-источнике, роспев интерпретирует гимнографический текст, благодаря чему осуществляется связь с текстом-источником. В итоге,

---

<sup>1</sup> См.: **А. Гаевская**, Неделя о мытаре и фарисее: евангельское чтение, гимнография, роспев, *Остромирово евангелие и современные исследования рукописной традиции новозаветных текстов*, Санкт-Петербург, РНБ, 2010, с. 250–264; **А. Кручинина**, Евангельский текст в древнерусских песнопениях, там же, с. 239–249; **О. Шангина**, Евангельское чтение и славник Преображения Господня, *Древнерусское песнопение: пути во времени*, Санкт-Петербург, изд. Политехнического университета, 2011, вып. 5, с. 77–93.

Евангелие, гимнография и знаменный распев составляют единую художественную систему<sup>2</sup>.

Точное цитирование текста Священного Писания в поэтическом тексте древнерусский распевщик, по-видимому, слышал, особенно в тех случаях, когда цитируется прямая речь Христа. Обратимся к нескольким песнопениям, тексты которых содержат точные цитаты из Евангелия<sup>3</sup>.

Песнопения, о которых пойдет речь, до настоящего времени не были предметом изучения и вводятся в науку впервые, тем более, впервые рассматриваются с позиций их музыкально-поэтической организации и взаимодействия словесного текста с распевом.

Первый из избранных для анализа текстов представляет собой славник на литии 3-го гласа из службы Входа Господня в Иерусалим. Он повествует о приходе Христа в Вифанию и о воскрешении Им умершего четверодневного Лазаря. Этот сюжет непосредственно связан с текстом Евангелия от Иоанна (Ин. 11:1–45), является его парафразом с включением точной цитаты – диалога Марфы и Марии со Спасителем.

---

<sup>2</sup> См. об этом: **М. Егорова, А. Кручинина**, *Евангелие и древнерусское песнопение* (интертекст в средневековой культуре), Санкт-Петербург, Скифия-Принт, 2018.

<sup>3</sup> Стоит отметить, что чрезвычайно широкий круг христианской гимнографии связан с Евангелием. В одной статье невозможно охватить весь гимнографический материал древнерусских нотированных рукописей, поэтому мы оставляем за пределами нашего исследования те тексты, в которых евангельское повествование парафразируется, или интертекстуальная связь с библейским текстом осуществляется только с помощью аллюзий. Точное цитирование Священного Писания играет в средневековой культуре особую роль: вспомним, например, насколько значимыми являются цитаты, включавшиеся в иконографические композиции, в частности, на литургических тканях (покровцах, воздухах) и особенно на сосудах, которые непосредственно соприкасались со Святыми Дарами. Мистическая идентичность слов, произнесенных Христом, и их воспроизведения сродни сакральной связи, существующей между контактной реликвией и святым; переживание этой идентичности является неотъемлемой частью религиозной традиции.

Пример 1<sup>4</sup>

## ՃԱՅԱ և ՆՅԻՆԵ, ԳԼԱՏՅ 3.

Փրզնդնկն XVII ւ.,  
ԳՄՆԻԵ ՏՕ ՐԱՆ, Չ.ՍՒ.42, լ.167 - 168.  
*Ոտոլնեյնյա տրանսկրիպցիա Էլենյ Նեչիտորենկո.*

ՓրՅ - - - - յճԵ

ՏԵ - ՏՄԻ ԴՆԵյ - - ԵՄ - ԿՆ - Վ - - ՍԻ - - ՏԻՔ.

ՓրԻ - Ն - ԴԵ - - Ի - ՏԵՏՅ ԵՄՆ - ՓԱ - ՆՆ - Յ.

ՎՕ - ՅՎԱ - ԿՆ - - ՕՄ - ՄԵ - ՐՄՏԱ ՉԵ - ԿՎԵ - ՐՈ - ԴՆԵ - ՎՆԱ - ԼԱ - ՅԱ - ՐՈ.

և ՓրՕ - ՓՕ - ԵՔ - ԴԱ - ԿՆ - - ՎՕ - ՏԿՐԵ - ՏԵ - ՆՆ - Ե.

<sup>4</sup> Ետքտ թրվոճնթս թո Րոկոսն ՍՕ ՐԱՆ, Չ.ՍՒ.42, Փրզնդնկն, XVII ւ., լ. 167—168. Ոտոլնեյնյա տրանսկրիպցիա Է. Նեչիտորենկո.

се - стры ла - за - ре - вы, во - пи - ю - ще кне - мѣ.  
 Го - спо - ди, а - ще вы възъздѣте, не вы оу - мерѣте брать на - ю.  
 и гла - го - ла - кни - ма не пре - дре - коухъ ли - ва - ма.  
 всѣ - рѣ - ш - е - ны въ ма - а - ще и оу - мретъ жи - въ въ - деть.  
 по - ка - жи - те ми гдѣ - по - ло - жи - сте е - го.  
 и во - зо - пи - кне - мѣ - зи - жди - тель всѣ - хъ.  
 ла - за - ре - гра - ди - воиъ.

Текст представляет собой двухчастную композицию, где первая часть повествует о событии, указывая время, место появления Христа и его встречу с сестрами умершего Лазаря. Вторая часть композиции, собственно, построена на диалоге. Обращает на себя внимание, как на узком текстовом пространстве в динамически сжатом виде воспроизводится евангельский сюжет с минимальным экзегетическим комментарием, который, нарушая естественную хронологию событий, подчер-

кивает провиденциальный и глубоко богословский аспект описанного евангелистом чуда воскресения: Христос пришел в Вифанию, чтобы воскресить Лазаря и проповедать воскресение, как сообщает нам гимнограф в первых же строках, отсылая к богатой традиции свято-отеческих толкований Евангелия. В следующих стихах чрезвычайно компрессированно переданный текст развернутого библейского рассказа приобрел черты напряженного диалога между убитыми горем сестрами, олицетворяющими в целом человечество, побеждаемое смертью и тлением, и Богом, попирающим законы естества. Императивные глагольные формы в речи Христа принимают на себя максимальную семантическую нагрузку: «**покажите**» — «**гряди вон**».

Музыкальная интерпретация вербального текста оказывается чрезвычайно нюансированной. Роспев первой части строится на сопряжении попевочных формул 3-го гласа, где функцию сильного места-эмфазиса выполняет начальная фита на лексеме «**прежде**», представляющая собой тайнозамкненное начертание, обозначающее вокализирующий роспев:



В отличие от многих других фит, эта фита, именуемая в музыкально-теоретических руководствах XVII в. *двоечьной* (поскольку в ее начертании находится знак *два в челну*), не имеет цезуры в своем завершении. Роспев этой фиты не замкнут, звучит в высоком регистре и включает в себя те важнейшие интонационные комплексы, с помощью которых во второй части песнопения распеваются фрагменты диалога Христа и сестер Лазаря. Начинается эта фита с высокой точки (*соль* первой октавы), а далее, завершившись этим же тоном, плавно переходит в последующую за ней попевку *покладец*, контрастную фитному роспеву направленностью нисходящего движения от *ля* первой октавы к *ми*. В целом весь первый стих построен на контрасте двух интонационных формул, создающих сильное место в песнопении. Роспев фиты и

попевки связан с синтагмой «**прежде шести дней бытия Пасце**». Попевка, озвучивающая лексему «**Пасце**», повторяется затем в третьем стихе на синтагме «(проповедати) **воскресение**», чем создается первая смысловая арка, усиливающая значимость смыслового повтора.

1)



2)



Вариант этой же попевки звучит в заключении на синтагме «**гряди вон**», существенно отличаясь роспевом «сложного» знака — *стрелой трясогласной*, единственный раз представленной в этом песнопении.

3)



Этот знак предшествует узнаваемому кадансирующему фрагменту этой попевки. Именно в роспеве стрелы трясогласной в «свернутом» виде звучат устойчивые тоны начальной фиты, тем самым именно музыкальными средствами объединяются лексемы «**Пасха**», «**воскресение**» и цитата из Евангелия от Иоанна, императив «**гряди вон**». Повторение «ядра» фитного вокализирующего оборота, начинающего песнопение, в его завершении создает кольцевую композицию роспева.

Второй стих в повествовательной части стихиры «**прииде Иисъ в Вифанию възвати умерша четверодневна Лазаря**», построенный



на песенных интонациях с постепенным восхождением к тону *ля*, создающему кульминацию на лексеме «**четверодневнаго**» с помощью речитации, завершается попевкой *кулизма* на именовании «**Лазарь**», вершиной которой является *си бемоль* первой октавы. Следовательно, распев нарративной части основывается на постепенном восхождении в объеме уменьшенной квинты (*ми-си бемоль*):



Парафраз Евангелия в стихе «**сретоша же его и жены Марфа и Мария сестры Лазаревы вопиюще к нему**» проинтонирован своеобразным трехчастным периодом, где первый и третий фрагменты распева, повторяясь, создают содержательную арку, в центре которой находится именование сестер Лазаря, Марфы и Марии, как главных действующих лиц. Этот нарративный фрагмент представляет собой введение в прямую речь, открывающуюся восходящим квартовым скачком. Этот скачок связан с обращением сестер к Спасителю «**Господи**», распев которого построен на обрамлении четырехзвукового попевающего тон *ля* мотива двумя целыми тонами *ля* и *соль*.



Именно поэтому обращение «**Господи**» звучит как яркий декламационный, риторический акцент, следующее сильное место в этом песнопении.

Продолжение прямой речи «**аще бы был zde не бы умерл брат наю**» в распеве строится на мелодических фигурациях, достигающих **самой высокой точки** в мелодической линии распева *си бемоль* - *до* - *си бемоль*. Это последование повторяется дважды в распеве, придавая словам сестер, оплакивающих брата, сильное эмоциональное напряжение.



Введение в прямую речь «**глагола к нима**» и сам ответ Христа не имеют границы в роспеве. Прямая речь Спасителя акцентирована графическим знаком *параклита*, и первые его слова «**не предрекох ли вама**» распеты интонационным комплексом, ранее уже звучавшим на синтагме «**вопиюще к нему**», таким образом, музыкальная интерпретация распевщиком евангельской ситуации подчеркивает ее диалогичность, отклик Спасителя на обращение к нему плачущих сестер. Причем этот ответ, распетый тем же музыкальным оборотом, парадоксальным образом является вопросом!



Продолжение речи Спасителя — синтагма «**веруй в мя**» — повторяет другой фрагмент текста, а именно распев синтагмы «**четверодневнога Лазаря**», и этот повтор также содержателен, так как именно вера Лазаря в богочеловечество Спасителя вернет его к жизни:



О неслучайности избранных интонаций и их графического воплощения говорит также тот факт, что лексема **«умерша»** в повествовательной части песнопения и глагол **«умрет»** в прямой речи Христа распеты одним и тем же интонационным ходом *стрелы мрачнокрыжевой*.

Далее, резким квартовым скачком отмечено продолжение слов Христа, в которых он обращается с требованием **«покажите ми где положите его»**. Эта синтагма распета в самой высокой тесситуре обиходного звукоряда (*си бемоль - до - си бемоль*), которая уже была использована распевщиком в эмоциональном обращении сестер к Спасителю **«аще бы был zde не бы умерл брат наю»**. Вновь с помощью музыкальной интерпретации текста создается эффект живого присутствия Бога, сострадающего человеку в его простом, земном несчастье, обрекающем его даже не на жалобу, а упрек Учителю — если бы Он был здесь, их брат не умер бы. Христос требует показать место, где Лазарь был погребен, Его воля направлена на избавление от боли утраты, на отклик, снисхождение Божества к горю, и это переживание древнерусский распевщик подчеркивает, усиливает повторением ярких, напряженных интонаций в высоком регистре:

1)    
 Го-спо - ди, а - ще бы была здѣ, не бы — оу - мералъ братъ на - ю.

2)    
 по - ка - жи - те Ми гдѣ — по - ло - жи - сте е - го.

Еще более показательно продолжение текста: синтагма **«и возопи к нему Зижитель всех»** вновь распета в том же высоком регистре, что и синтагмы **«аще бы был zde не умерл бы брат наю»** в обращении к Христу Марфы и Марии. Этот прием уже многократного повторения сильно действующих эмоционально средств в распеве не формален, это звуковое воплощение чуда, действия Бога Слова, Создателя всей твари, действия, преодолевающего тяготение земной плоти, подверженной тлению. И поэтому его заключительный возглас **«Лазаре,**

**гряди вон»** с Божественной силой обращен не только к самому Лазарю, но и к человеку как таковому. В лице Лазаря Христос воскрешает до сих пор подвластное смерти человеческое существо. Напомним, что роспев этих слов интонационно связывает воедино Пасху, воскресение и исход из плена смерти.

Итак, какими же средствами роспева интерпретирован чрезвычайно значимый, построенный на парафразе и цитировании Евангелия поэтический текст? С одной стороны, роспев составляют традиционные, устойчивые, легко узнаваемые и немногочисленные музыкальные формулы 3-го гласа (фита *двоечельная*, *кулизма*, *покладец*, *мережа*), которые используются во всех песнопениях 3-го гласа и солнечного, и лунного кругов. Мы могли бы ожидать формального отношения роспевщика к организации музыкальной ткани, учитывая, что его музыкальное мышление находится в рамках строго канонической традиции знаменного роспева. Но, с другой стороны, поэтический текст, непосредственно связанный с Евангелием, содержащий прямую речь Христа, обладает настолько значимой семантикой, настолько насыщен богословским содержанием и эмоциональными коннотациями, настолько «действенен», перформативен, что роспевщику необходимо было найти адекватные, убедительные средства музыкальной выразительности, которые не только интерпретировали бы текст, но и, осмелимся сказать, воплотили бы, **явили** нетварную энергию Божественной славы.

Являются ли обнаруженные нами музыкальные средства интерпретации текста универсальными? Каким образом интерпретируются средствами роспева поэтические тексты, содержащие евангельские цитаты, но относящиеся, согласно указанию гимнографа, к другому гласу и, соответственно, имеющие иной интонационный словарь роспева? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к песнопению из другой службы — стихире-славнику на стиховне 8-го гласа «Во Соломони купели» чинопоследования в 4-ю неделю по Пасхе, или Недели о расслабленном.

Пример 2<sup>5</sup>

Триодь Цветная. По Пасце. Неделя 4я, о расслабленном

Ու ԵՂԱՆՑԻՔԻ ԵՎԵՐՈՒՆԻ, Ու ԵՄԻՊՈՒՄԻ,  
ՏԼԱՅԱ: ԳԼԱՅՔ Ի: "ՅՕ ՏՕԼՕՄՈՆԻ ԿՅՔԵԱՆ"

www.znamen.ru

Во го - ло - ло - ло - ло - ло - ни - кы - пк - ли

тгв - го - ле - жа - ши

мо - но - - - - же - сгбо - бо - ла - ци - хо

н - к - пре - по - ло - ке - ни - е - пра - зде - ни - ка

о - врк - те - хри - сгоса - о - сми - и - три - де - ла - ти

лк - то - раз - сла - бл - на - ле - жа - ца

Вла - ды - чии - ме - гла - го - ме - гла - го - ла - ко - не - му

<sup>5</sup> Текст приводится по рукописи МДА, № 234803, Триодь постная, XVIII в., л. 291–291 об. Нотопиная транскрипция Е. Барсуковой.

Хо - ци - ши ли \_\_\_\_\_ цк - - - ло - км - ги.

Бо - ла - и \_\_\_\_\_ ш - - - то - кк - ца.

Го - спо - ди че - ло - кк - - ка не - и - ма - мо.

ла - е - гаа \_\_\_\_\_ коз - мш - ги - те - са ко - ла \_\_\_\_\_

ко - ке - рже - те \_\_\_\_\_ ма ко - кш - пк - ле.

Они же \_\_\_\_\_ гаа - го - ла ко - не - му.

Во - - - - - зми о - дро еко - и и хо - ли \_\_\_\_\_

Ос \_\_\_\_\_ цк - - - ло км - ги \_\_\_\_\_

кто - му \_\_\_\_\_ не со - рк - - - ша - - - и \_\_\_\_\_



Хо - ци - ши ли - - - ца - - - ло - бы - ти.

Бо - ла - и - - - ш - - - то - ца - ца.

Такая же смена регистровки содержится в прямой речи расслабленного **«егда возмутится вода»**. Еще один такой же пример резкого переключения диапазона находится между окончанием прямой речи расслабленного **«отвержите мя во купели»** и началом введения в прямую речь Спасителя **«он же глаголя ко нему»**. Этот тип регистровых переключений свойствен организации распева песенного типа, в котором подобный прием структурирует повествовательный текст, выделяя в нем синтагмы, являющиеся евангельскими цитатами.

Но распев этой стихиры включает, помимо формул песенного типа, мелизматические интонационные фрагменты — три фиты на лексемах **«множество (болящихо)»**, на словах Христа **«(возми одр свои и) ходи»** и в заключительном вокативе на синтагме **«(молитвами) Богородица»** создают хиастическую конструкцию за счет повтора одинаковой фиты, подчеркивающей слова Христа **«(возми одр свои и) ходи»**:

1)

мо - но - - - же - ст - во бо - ла - ши - - - хо.



2)

ԲՕ - - - - - ՅՄԻ Օ-ՏՐՕ ԵՅՈ-ՈՒ ՈՒ ԽՕ - - - - - ԱՈՒ.

3)

ՄՕ - - - - - ԴԵԱ - ՄԻ ԵՕ - ԳՕ - ԲՕ - - - - - ԱԸ.

Именно лексема **«ходи»** — повеление Спасителя расслабленному — находится в центре хиазма. Так цитата за счет чрезвычайно сильного музыкального средства — вокализирующего распева, контрастного своему окружению, евангельская цитата перестает быть простым напоминанием о давно бывших событиях и становится перформативом. Слова Христа **«гряди вон»**, обращенные к Лазарю, и адресованное расслабленному у Вифезды повеление **«ходи»** распеты по-разному, но в каждом случае именно музыкальная интерпретация придает этим цитатам энергию и силу.

Еще одно избранное нами для анализа песнопение из Недели о слепом, чинопоследование которой апеллирует к Евангелию от Иоанна (Ин. 9:1—38), — славник на «Господи, воззвах» 5-го гласа «Господи мимоидушу ти» — практически полностью представляет собой расширенную евангельскую цитату, повествующую о чуде исцелении слепорожденного. Это чудо происходит в присутствии учеников, вступающих в диалог с Учителем.

Пример 3<sup>6</sup>

**Триодъ Цветная.  
По Пасце. Неделя 6-я, о слепом.  
На Велицей Вечерни.  
На Господи воззвах. Глава, глас 5.**

Триодъ постная XVIII в.,  
МДА, № 234803, л.331-332.  
Нотолинейная транскрипция Елены Барсуковой.

Го - спо - ди - ми - мо и - доу - щь Ти - мѣ - те - мо  
ш - грѣ - те че - ло - вѣ - ка слѣ - па ш - то - ро - же - ства.  
и - оу - ди - влѣ - ни - вы - во - ше оу - че - ни - цы  
во - про - ша - хъ - Та гла - го - лю - ще.  
оу - чи - те - лю - кто со - грѣ - ши се - и - ли  
и - ли ро - ди - те - лѣ - е - го да слѣ - по ро - ди - сѣ.

<sup>6</sup> Текст приводится по рукописи МДА, № 234803, Триодъ постная, XVIII в., л. 331-332. Нотолинейная транскрипция Е. Барсуковой.

Ты же Спа - се - Мо - и - во - пи - а - ше - ки - мо.  
 ни сей со - грѣ - шн.  
 ни - ро - ди - те - ла - е - - - го  
 но да - ва - е - те  
 дѣ - ла Бо - жі - а - на - не - мо.  
 Мнѣ - по - до - ва - е - те дѣ - ла - ти дѣ - ла По - славша - го Мл.  
 и - хо - же ни - е - ди - но - же не - мо - же - те дѣ - ла - ти.

и се ре - ко.

плю - нѣ - во на зе - млю бре - ні - е со - тво - ри - во

по - ма - за о - чнѣ - моу и гла - го - ла ко - не - моу.

и - ди оу - мы - и - сѧ во - си - ло - а - мѣтъи къ - пѣ - ли.

онъ же оу - мы - во - сѧ цѣ - ло - бы - ва - - - ше

и во - пі - ѡ - ше ко - Те - бѣ.

къ - рѣ - ю Го - спо - ди и по - кло - ну - ти - сѧ.

тѣ - мѣ - во - пі - е - мо - и мы по - ми - лѣ - и на - со.

Тридцать восемь стихов 9-й главы Евангелия от Иоанна и гораздо более краткий текст песнопения повествуют об одном и том же событии. Гимнографический текст, в отличие от своего претекста, с первой же инициальной формулы обращен непосредственно ко Христу: «**Господи!**» Это обращение адресовано Спасителю не от лица евангелиста, а от лица молящихся в храме, участвующих в богослужении в Неделю 6-ю по Пасхе, поэтому закономерно, что стихира заканчивается традиционной для гимнографии вокативной формулой «**помилуй нас**». Между инициальной и заключительной формулами разворачивается насыщенный прямой речью нарратив, который становится объектом музыкальной интерпретации.

Музыкальный текст построен на удвоении отдельных формул, отдельных мотивов, что задано вступлением, где присутствует главное интонационное движение и где определены акцентные мотивы, выявленные графически знаком *стрелы мрачнокрыжевой*. Роспев, по сути, строится как повествование, в котором структурообразующую роль играет попевка *долинка*, выступающая как своеобразный рефрен:



Эта музыкальная формула характеризуется сперва нисходящим поступенным движением в объеме кварты, затем резким скачком с синкопированным ритмом на кварту вверх с последующим новым поступенным ходом вниз. Именно эта попевка выступает как устойчивая музыкальная рифма, скрепляющая музыкальную ткань песнопения.

Три контрастных вокализирующих роспева находятся в центре песнопения: первая фита *хабува* с мутацией на лексеме «(ни сеи) **согреш**и», вторая — диатоническая, мажорная на лексеме «**да явят**ся (дела Божия)», с участием квартового хода в роспеве, третья — на лексеме «се **реко**».

1)

ни сей со-грѣ - ши.

2)

но да я-ва - тся.

3)

и се ре - ко.

Что стоит за этими эмфазисами?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять суть евангельского сюжета. Этот эпизод новозаветной истории включает в себе чрезвычайно важный символический смысл, без понимания которого невозможно понять и принципы организации музыкальной формы этого песнопения: «Христос возвещает всем Евангелие спасения (ср. Ин. 8:12, 1:4, 9), подобно тому, как солнце всегда посылает людям чувствительный свет (Ин. 11:9). Как истинный свет мира, Христос хочет изгнать ту тьму, в которой живет слепой, т.е. хочет сделать его зрячим. А так как через это действие Христа обнаружится сокровенная деятельность Бога, то ясно, что исцеление слепого в очах Христа имело символическое значение: оно обозначало собою, что Бог хочет исцелять и слепцов духовных. Слепец является символом человека в его естественном состоянии, неспособного к надлежащему пониманию цели своего существования, который нуж-

дается в просвещении светом Христовым для того, чтобы достичь истинного познания и начать святую жизнь, т. е. в возрождении (Ин. 3:3—7) или в освобождении через Сына (Ин. 8:31—36)»<sup>7</sup>.

Каждый акцент, осуществленный разными музыкальными средствами, оказывается носителем смысла. Например, формула *кулизма* — в очень высоком регистре с поступенным заполнением диапазона квинты с тремя мелодическими волнами дважды повторяется на одной и той же синтагме «**или родителя его**» и «**ни родителя его**» в вопросе апостолов и ответе Христа соответственно:



Роспев, ярко выделяясь за счет захвата крайних высоких точек обиходного звукоряда, фиксирует собственно богословскую проблему, обнаружившуюся в ситуации диалога Спасителя с учениками. *Кулизма*, описываемая древнерусскими теоретическими руководствами как традиционно кадансирующий, срединный музыкальный оборот, разделяющий музыкальную форму, здесь выполняет **исключительно толковательные** функции.

В этом смысле также обращает на себя внимание повторение развернутого музыкального построения, который состоит из двух элементов: один — песенного типа — находится в высоком регистре, опевающий высокий тон *ля*, а второй построен на нисходящем

<sup>7</sup> А. Лопухин, *Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*. Санкт-Петербург, 1912, т. 12. Электронный ресурс: [https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja\\_biblija\\_54/9](https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_54/9)

движении с квартовым скачком и синкопой уже знакомой *долинки* — эта конструкция повторяется дважды:

Миръ — по-до-ба - е - те дѣ - ла-ти дѣ - ла По - слава - го Мл.

и - хо-же ни - е - ди - но же не - мо-же - те дѣ - ла - ти.

На границе повтора происходит резкое регистровое перемещение на сексту вверх, что для знаменного распева совершенно нетипично, однако этот прием регистрового сдвига сознательно избран распевщиком, именно он акцентирует слова Спасителя. Неслучайно в этом музыкальном фрагменте сопряжены две разные контрастирующие звуковысотные области и два разных принципа мелодической организации: одна опевающая, а вторая — декламационная, усиленная синкопированным ритмом. После третьей фиты *пятогласной* эта музыкальная конструкция вариантно звучит вновь на словах, фиксирующих внимание на действиях Спасителя («**плюнуво на землю**» + «**брение сотвориво**» + «**помаза очи ему**» + «**и глагола ко нему**») и ответные действия слепого («**он же умывося**» + «**цело бываше**»).

Слова Христа «**иди умыйся в силоамской купели**» распеты попевками, ранее не звучавшими в песнопении — это попевки *ключ*, построенный на опевании устойчивых тонов *соль* и *фа*, и — *мережа* (симптоматично, что «мережа» в переводе с церковнославянского означает «невод» и связана с водой, как напоминание о словах Христа, обращенных к рыбакам-апостолам, которым суждено стать «ловцами человеков»).

Попевка *хамило* — краткий и, на первый взгляд, неяркий музыкальный оборот, начинающий песнопение, повторяется трижды на словах, которые буквально «сворачивают» весь сюжет стихиры до краткого диалога: «**Господи!**» — «**Кто согрешил?**» — «**Иди!**»:



Го - спо - ди —  
кто со - грѣ - ши  
и - ди

На первый взгляд, роспев заключительной синтагмы «**Верую, Господи**» представляет еще один вариант повторяющегося роспева, но этот вариант принципиально отличается от предшествующих: во-первых, синтагма «замкнута» кольцом — начало и конец роспева зафиксированы на тоне *ля*, во-вторых, внутри оборота очень значима цезура, маркированная резким квартовым ходом от *со*ль к *до* второй октавы, что усиливает значимость обращения к Богу слепого интонированием слова «**Господи**».

вѣ - рю - ю Го - спо - ди

Роспев последнего слога построен на терцовом опевании тона *ля*, что придает роспеву лексемы «**Господи**» эмоциональную окраску прошения. А вслед за этим звучит *долинка* в своем особом варианте, в котором снят квартовый ход. Поступенное движение ее роспева от *фа* к *до* ощущается как звуковое воплощение проскинезиса — поклонения истинному Богу, веру в которого исповедует исцеленный слепец.

Наконец, завершение песнопения представляет собой вокатив «**вопиемо и мы помилуй нас**». Его роспев строится на уже звучавшей неоднократно, чрезвычайно значимой музыкальной двухчастной конструкции, центром которой оказывается местоимение «**мы**»,

выделенное долгим звучанием тона *соль*, зафиксированного знаком *фотизы*, единственный раз звучащей в песнопении:



С одной стороны, песнопение распето достаточно просто узнаваемым устойчивым музыкальным словарем 5-го гласа, его распев состоит из многократно вариантно повторяющихся интонаций и их комплексов. Но, с другой стороны, простота распева и его повторяемость необыкновенно тонко толкуют текст, обнажая его исключительно важное богословское содержание.

Подведем итоги. Мы проанализировали взаимодействие распева с поэтическими текстами, использующими евангельские цитаты. В каждом песнопении используются универсальные приемы распевания текста, устойчивые гласовые словари, и, тем не менее, эти приемы, целенаправленно организованные в уникальную художественную структуру, создают осмысленную, слышимую музыкальную интерпретацию каждого поэтического текста, ориентированного на евангельский претекст. К ним относятся регистровые скачки-разрывы, создающие эффект сильного ораторского акцента, приковывающего внимание к распеванию начальной лексемы цитаты, прием сопоставления двух звуковых регистров (высокого-светлого и низкого-мрачного), что способствует усилению эмоциональной значимости слов цитаты. Наконец, с помощью сильных мест-эмфазисов, контрастных всему предшествующему и последующему интонационному развитию распева (пространных распевов фит), создается особая зона повышенного внимания, иного течения времени, усиливающая значимость цитируемых слов Христа. Эти приемы могут быть сосредоточены в одном песнопении, могут быть рассредоточены в разных песнопениях, могут создавать сложные переключки внутри одного чинопоследования, так, как это происходит в чине Страстей Господних, но как бы то ни было, эти

приемы являются осознанным выбором распевщика, знаком его интеллектуального и эмоционального восприятия поэтического текста.

Вопреки устойчиво сложившемуся мнению о том, что функция древнерусские песнопения замыкается на их служебной роли в организации чинопоследования, а их музыкальное воплощение являет собой стандартный прием работы распевщика, целью которого оказывается поместить гласовые формулы в заранее подготовленные «ячейки» с тем, чтобы распев воспроизводил устойчивые формообразующие клише, работа распевщика, на самом деле, гораздо сложнее. Творчество распевщика — это вдохновенный труд, сродни творчеству архитектора, иконописца, поэта, благодаря которому в художественной форме рождается новый смысл, многократно усиленный напряженной обстановкой богослужебного ритуала и ощущением мистической идентичности слов Христа в Евангелии и в звучащем гимнографическом тексте.

Плодом вдохновенного труда древнерусского распевщика становится создание средствами средневековой монодии иной, художественной реальности целостного художественного образа, раздвигающего границы восприятия музыкально-поэтического текста до бесконечного пространства глубоко интимного, внутреннего опыта переживания встречи с Богом. В этом и заключается истинный смысл средневекового музыкально-литургического творчества.

## Резюме

Статья посвящена проблеме взаимодействия вербального текста и его роспева в песнопениях русского Средневековья. Особое внимание уделяется музыкальной интерпретации цитат из Священного Писания, текст которого служит источником образности литургической поэзии. Многофункциональность и многомерность роспева позволяет ему стать тонким средством герменевтики текста. Материалом исследования послужили тексты Постной и Цветной Триоди по русским нотированным рукописям XVI-XVII вв. Как показывает анализ, в каждом песнопении использованы универсальные приемы распевания текста, а также устойчивые гласовые словари, которые организованы в уникальную художественную структуру, что создает осмысленную музыкальную интерпретацию поэтического текста. Регистровые скачки, сопоставление контрастных регистров, эмфатические акценты, созданные пространными роспевами фит, являются осознанным выбором распевщика. Его вдохновенный труд аналогичен творчеству средневекового архитектора, иконописца, поэта.

**Ключевые слова:** гимнографический текст и знаменный распев, библейский интертекст в средневековой культуре, цитаты из Священного Писания в гимнографии, композиция и музыкальная лексика роспева как средство герменевтики текста.

**Մարինա Եգորովա (Ռուսաստան)**

բանասիրական գիտությունների թեկնածու  
Սանկտ Պետերբուրգի Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի  
անվան պետական կոնսերվատորիա

**Ալբինա Կրուչինինա (Ռուսաստան)**

արվեստագիտության թեկնածու  
ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ  
Սանկտ Պետերբուրգի Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի  
անվան պետական կոնսերվատորիա

**ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ  
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ  
ՀԻՆ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

**Ամփոփում**

Հոդվածը նվիրված է խոսքային և երաժշտական բաղադրիչների փոխհարաբերության խնդրին ռուսական միջնադարյան երգասացություններում: Հատուկ ուշադրություն է դարձվում Սուրբ գրքից քաղված մեջբերումների մեկնաբանությանը, որի տեքստը պաշտամունքային բանաստեղծական արվեստի կերպարայնության աղբյուրն է: «Ձնամեննի» երգեցողության բազմաֆունցկի-ոնալոյությունը և բազմաշերտությունը այն դարձնում են տեքստի հերմենևտիկայի նուրբ միջոց: Ուսումնասիրության նյութ են ծառայել Պահքի և Պենտեկոստեի (Հինունքի) Եռականոն սաղմոսագրքի տեքստերն ըստ XVI–XVII դդ. ռուսական նոտագիր ձեռագրերի: Ինչպես ցույց է տալիս վերլուծությունը, յուրաքանչյուր երգասացության մեջ օգտագործված են տեքստի եղանակավորման ունիվերսալ հնարներ, ինչպես նաև ձայնեղանակային կայուն «բառաբաններ», որոնք գեղարվեստական եզակի կառույց են կազմում, ինչը բանաստեղծական տեքստի իմաստավորված երաժշտական մեկնաբանություն է ստեղծում: Ռեգիստրային թռիչքները, հակադիր ռեգիստրների համադրությունը, էմֆատիկ (հուզական–արտահայտչական) շեշտերը, որոնք գոյանում են ֆիտաների ծավալուն մեղեդիական բանաձևերի երգեցողության շնորհիվ, երաժշտի գիտակցված ընտրության արդյունքն են: Նրա ոգեշնչված աշխատանքը համադրելի է միջնադարյան ճարտարապետի, բանաստեղծի և սրբանկարչի ստեղծագործության հետ:

Հիմնաբառեր՝ հիմներգական տեքստ և «զնամեննի» երգարվեստ, աստվածաշնչյան ինտերտեքստը միջնադարյան մշակույթում, Սուրբ գրքից մեջբերումներ հիմներգության մեջ, երգասացության կոմպոզիցիան և երաժշտական բառապաշարը որպես տեքստի հերմենևտիկայի միջոց:

**Marina Egorova** (*Russia*)

*PhD in Philology*

*N. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg*

**Albina Kruchinina** (*Russia*)

*PhD in Art, Honored Worker of Art of RF*

*N. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg*

## THE MUSICAL INTERPRETATION OF THE BIBLICAL REFERENCES IN OLD RUSSIAN CHANTS

### Abstract

This article is dedicated to the issue of the interaction of the verbal and musical texts in Russian medieval liturgical chants. Special attention is paid to the musical interpretation of the quotes from the Bible, the text of which serves as a source of characters for liturgical poetry. The multifunctionality and diversity of the *znamenny* chant allows it to be a subtle means of hermeneutics. The materials researched were the texts of the *Lenten Triodion and Pentecostarion* found in the Russian notated manuscripts of the XVI–XVII centuries. As the analysis shows, in each chant the universal techniques of text chanting and a stable formulaic lexicon organized in a unique artistic structure are used. This structure evokes meaningful musical interpretation of the text. The skips over ranges, the contrasting registers and the emphatic accentuations made by the lengthy singing of the *fitá* formulas are predetermined by the singer. His inspired work resembles the work of a medieval architect, iconographer or poet.

**Keywords:** hymnographic text and *znamenny* chant, biblical intertext in the medieval culture, quotations from the Bible in hymnography, composition and musical lexis of the *znamenny* chant as a means of hermeneutics.