**Происхождение и ранние формы богослужебного пения на Руси**

Крещение Руси святым равноапостольным князем Владимиром, явившееся актом рождения в Жизнь Вечную целого народа, означало приобщение новокрещенного народа ко всей полноте церковной жизни. Однако восприятие этой полноты и глубины не было неким механическим заимствованием уже готовых сложившихся форм, но представляло собой живое осмысление их через призму национального мышления, исповедование их новым образом, новым языком.

Многоязычность есть неотъемлемое свойство земной исторической Церкви, имеющее обоснование в прославлении Бога апостолами на многих языках в день Пятидесятницы. Таким образом, вселенскость Церкви на Земле проявляется, в частности, и в многоязычности восхваления, возносимого Богу, причем каждый язык, каждый народ не растворяется в многоязычной массе, но призывается сохранить свои национальные черты, преображенные христианской жизнью. Среди индивидуальных особенностей, создающих неповторимое лицо каждого народа, особое место занимает интонационно-мелодическое чувство, проявляющееся в национальном мелодическом языке, ибо различные народы отличаются один от другого не только разговорным языком, но и языком интонационно-мелодическим, что находит выражение в многообразии национального мелодического материала песен разных народов. И этим мелодическим языком христианин должен исповедовать православную веру так же, как он исповедует ее разговорным языком. Церковное пение Византии представляло собой продукт деятельности многих народов, обитавших в бассейне Средиземного моря, и поэтому его интонационно -мелодическая сфера как бы сплавлена из множества национальных элементов: сирийского, иудейского, коптского, греческого и т.д. Крещение Руси происходит в то время, когда все явственнее начинает обрисовываться и выступать начало славянское. Просветительская деятельность святых равноапостольных Кирилла и Мефодия была продолжена их учениками святыми Климентом, Наумом и Ангеляром, которые после изгнания из Моравии обосновались в Болгарии, где с крещением святого князя Бориса (865) христианство стало официальной религией. Деятельность этих святых дала вскоре духовные всходы и привела к расцвету древней болгарской культуры и искусства, называемому в науке «золотым веком болгарской литературы».

Следы этого расцвета можно отыскать как в византийских, так и в западноевропейских йотированных рукописях того времени, ибо и там и здесь встречаются песнопения, сопровождаемые надписями «bulgaricus» или "b oulgarwn" явно указывающими на болгарское происхождение данного мелодического материала. При принятии христианства Русью были использованы не только болгарские переводы основных богослужебных книг, продолжающих традицию переводческой деятельности святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, но, очевидно, и учтен опыт усвоения византийской певческой системы мышлением родственного народа. Вообще же, об этом нельзя говорить с полной уверенностью, ибо до нас не дошли ранние южнославянские певческие рукописи, и первыми известными нам славянскими рукописями являются восточнославянские, то есть русские.

И все же, очевидно, первыми учителями богослужебного пения на Руси скорее всего были болгары. Иоакимовская летопись сообщает, что после своего крещения в Корсуни святой равноапостольный князь Владимир привез с собой в Киев «первого митрополита Михаила болгарина (суща) и иных епископов, иереев и певцов». Митрополит Михаил отправился из Киева в землю Ростовскую «крестити людей безчисленное множество и многие церкви воздвиже и пресвитеры и диаконы постави, крылос устроив, и уставы благочестия предложи». Количественно же вскоре начинают преобладать учителя-греки. Уже с царицею Анною прибыл в Киев целый клир греческих певцов, называющийся царицыным. Степенная книга сообщает о приходе в Киев трех греческих певцов «с роды своими» при князе Ярославе в 1053 г. А около 1130 г. из Греции же пришли к князю Мстиславу певцы для обучения русских пению. Между ними был и Мануил, ставший затем епископом смоленским.

Деятельность всех этих учителей привела к быстрому появлению и скорому росту уже собственных русских мастеров пения. Так, Лаврентьевская летопись упоминает о целом дворе доместиков (придворных певцов), находящемся в соседстве с Десятинною церковью в конце XI в. Из киевских же доместиков известен Стефан, ученик преподобного Феодосия (тоже хорошо знавшего певческую премудрость), и его преемник в качестве игумена Киево-Печерской лавры (с 1047 г.). Очевидно, совершенно исключительной личностью был новгородский доместик иеродиакон Антониевского монастыря Кирик — человек энциклопедических знаний. Ему принадлежит первый дошедший до нас математический труд: «Учение, им же ведати человеку числа всех лет» (1136). Весьма знаменательным является сочетание мастерства пения с мастерством исчисления в одном лице. Из русских мастеров пения известен также владимирский доместик Лука (XII в.). Выражение летописи «Луцина чадь» дает основание некоторым исследователям предполагать активную педагогическую деятельность Луки, обучающего множество учеников певчих (конечно же, тоже русских). Таким образом, богослужебное пение на Руси сразу же становится уде лом профессиональных, специально подготовленных людей. Это подтверждает и постановление Собора 1274 г., выразившего желание, чтобы церковное чтение и пение отправлялись людьми, исключительно посвященными на это. По указанию Кормчей, посвященный мог читать и петь на амвоне не иначе, как в малых белых ризицах.

Процесс освоения русскими певцами византийской певческой премудрости можно проследить и по первоначальным певческим книгам, написанным частью на греческом, частью на славянском языке. Текст славянский был господствующим, греческий же текст обыкновенно писался славянскими буквами и поддерживался в русском пении первыми греками-иерархами. При святом князе Владимире и позже богослужение нередко совершалось на обоих языках попеременно, так что один клирос пел на греческом языке, другой — на славянском. В 1072 и в 1115 гг. при перенесении мощей святых великомучеников Бориса и Глеба пели «кирие элеисон». «Кирие элеисон» пели также звенигородцы, освободившись от врагов в 1146 г. Подобные примеры можно было бы свободно умножить. Пение при нынешнем архиерейском служении по-гречески: «кирие элеисон», «ис полла эти деспота», «тон деспоти и», «аксиос» и др. — осталось в практике Русской Православной Церкви от того древнейшего времени.

Старейшие дошедшие до нас русские , певческие книги с музыкальной нотацией относятся к концу XI - началу XII вв. Им предшествовали книги, в которых тексты песнопений не сопровождались никакими певческими знаками. Указание на глас, . к которому относится то или другое песнопение, и регулярная простановка точек, обозначающих границы мелодических строк, с очевидностью говорят о том, что эти книги предназначались для пения. Такой тип ненотированных певческих книг остается распространенным и позже, когда знаменное письмо было уже достаточно освоено. Это говорит о том, что в первые века развития русского богослужебного пения преобладала устная традиция и мелодии заучивались на память, по слуху — из уст в уста, от учителя к ученику.

Что же касается происхождения древнерусской крюковой нотации, то сейчас можно считать полностью установленным факт ее связи с нотацией старовизантийской, отличительной особенностью которой является, как уже упоминалось, отсутствие диастематического принципа, то есть отсутствие фиксации точной звуковысотности. Средневизантийская нотация, пришедшая на смену старовизантийской в XII в. и содержащая указания точных интервальных отношений между звуками, что давало возможность фиксировать точную высоту мелодического рисунка, не была воспринята на Руси, в результате чего все развитие древнерусской нотной письменности вплоть до XVII в. базировалось на недиастематическом принципе старовизантийской нотации. Принципиальное отсутствие точно фиксированной высоты звука в крюковой нотации привело к появлению своеобразной теоретической системы, окончательно оформившейся в XV-XVI вв. (о чем речь будет идти впереди), и наложило печать вообще на все русское певческое мышление.

Раннее крюковое письмо наибольшее сходство имеет с так называемой куаленской нотацией, представляющей собой последнюю и высшую стадию развития старовизантийской нотной системы. Свое название эта нотация получила от рукописи Куаленского кодекса, находящейся ныне в Парижской национальной библиотеке. Отмечая несомненную связь крюкового письма со старовизантийской куаленской нотацией, все исследователи, изучавшие эту проблему, обращают внимание и на очевидные различия между ними. Некоторые знаки, играющие важную роль в старовизантийской нотации, не были усвоены русской письменностью. С другой стороны, в крюковой нотации встречаются знаки или комбинации знаков, не употребительные в византийском нотном письме. Эти различия не есть результат случайных, стихийных отклонений, но представляют собой следствие сознательных и целенаправленных усилий. Аналогично тому, как в основу кириллицы было положено византийское уставное письмо (унициал) с некоторыми изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка, так и основой крюковой нотации явилась нотация старовизантийская, в которую были внесены изменения и дополнения, отражавшие специфику и особенности русского интонационно-мелодического языка. В результате был выработан свой тип нотации, производный от старовизантийского невменного письма, но не тождественный ему.

Переходя от рассмотрения отдельных невменных знаков к рассмотрению групп знаков, образующих графические формулы, за которыми стоят формулы интонационно-мелодические, или «попевки», мы сталкиваемся с той же ситуацией некоего свободного следования византийским образцам.

Исследования К. Хега и М. Велемировича вскрыли значительное количество одинаковых графических формул, встречающихся одновременно как в византийских, так и в славянских источниках. Это показывает, что мелодическое содержание древнейших знаменных песнопений обнаруживало родство с аналогичными византийскими песнопениями, выражающееся не только в общности графических формул, но и в том, что формулы эти одинаковым способом образовывали варианты, координировались с текстом песнопений по одинаковому принципу и сопрягались между собой в напеве по одинаковой логике. Однако графическое тождество формул еще не означает их тождества мелодического. С одной стороны, формула это только рамка, внутри которой кроме постоянных есть также и изменяющиеся элементы, с другой стороны, славянская крюковая нотация, равно как и старовизантийская, допускала значительные отклонения в ее интерпретации различными певческими группами, что приводило к многовариантности, крайне характерной для православного певческого дела ? Если византийская мелодика носила взволнованный характер и тяготела к подчеркнутой экспрессии, то при пересадке ее на славянскую почву она обретала более плавный, спокойный характер, мелодическая линия выравнивалась, сглаживалась острота очертаний, что приводило в свою очередь к появлению специфических русских оригинальных формул — попевок. Стихиры, посвященные памяти святых мучеников Бориса и Глеба, а также преподобного Феодосия Печерского, составленные и нотированные на рубеже XI и XII вв., представляют собой, очевидно, уже совершенно самостоятельный национальный вариант восточнохристианской певческой мелодической системы и могут служить первыми известными нам примерами чисто русских богослужебных песнопений.

Принцип «мелодической иерархии» византийской системы, подразделяющий мелодии на три типа — ирмологический (силлабический), стихирарический (невменный) и азматический (мелизматический), также может быть прослежен в самых ранних певческих книгах Древней Руси, ибо сложность знакового состава песнопений в них неодинакова. Во многом это зависит от типа рукописных книг. Так, например, в Минеях знаковый состав песнопений проще« чем в стихирарях, содержащих песнопения двунадесятых праздников. Сложность знакового состава, то есть употребление более сложных знаков — знамен, со всей очевидностью говорит о большей сложности обозначаемых мелодий. Таким образом, если минейные стихиры тяготели к силлабическому типу мелодии, то стихиры праздничных стихирарей тяготели скорее к невменному типу. Что же касается азматического пения и мелизматического типа мелодии, то на Руси это получило совершенно особое преломление, выразившееся в наличии особого вида пения, называемого «кондакарным пением», и особого вида нотации, называемой «кондакарной нотацией».

До нашего времени дошло всего пять кондакарей, которые датируются сравнительно непродолжительным отрезком времени — от начала XII до начала XIII вв. Отсутствие более поздних памятников заставляет предполагать, что данный тип пения, представленного в этой группе книг, вышел из употребления и был вскоре забыт. Только отдельные его остатки изредка встречаются в рукописях XIV столетия, а затем следы его и вовсе исчезают.

Кондакарная нотация отличается значительным числом специфических, только ей свойственных графических символов, которые если и встречаются в знаменном письме, то лишь эпизодически и производят там впечатление чужеродного элемента. С чисто внешней стороны эти особые знаки характеризуются обилием витиеватых извилистых линий, порою даже вычурностью рисунка, в отличие от четкого прямого письма ранних знаменных рукописей. Другой особенностью кондакарного письма является его двухстрочное изложение: над основным рядом певческих знаков, среди которых многие близки к знакам знаменной нотации, находится еще один ряд начертаний, отличающихся от нижнего ряда своей графической формой и расставленных на более далеком расстоянии друг от друга. Эти знаки родственны знакам «шартрской нотации» — ранней разновидности старовизантийской письменности, получившей свое название от рукописи, хранящейся ныне в Шартре. Знаки шартрской нотации были частично возрождены в Византии в начале XIV в. для заучивания певческих формул в учебных пособиях. К. Хег приписывает возвращение к ним деятельности славянских певцов во главе с Иоанном Кукузелем. Связь знаков кондакарной нотации со знаками шартрской нотации и знаками учебных пособий XIV в. служит одним из главных опорных пунктов в предпринимавшихся за последнее время опытах расшифровки кондакарной нотации. Так, видный исследователь кондакариого пения К.Флорос полагает, что кондакарная нотация может быть точно расшифрована и переведена на современную пятилинейную систему.

Еще одна особенность кондакарной нотации связана с соотношением нотной и текстовой строки. Если в знаменном письме каждому слогу текста соответствует один нотный знак (пусть и означающий даже группу мелодических звуков), то в кондакарях на один слог часто приходятся целые вереницы знаков. Длительные растяжения слогов иногда отмечаются многократным повторением гласных и полугласных, например:

«Хри-сте-е-е-е-е-е-е-е-е-е Боже». «Я-а-ко-о а-а-а-нге-е-лъ-ъ-ъ-ъ-ъ-мь-ь». Кроме того, для заполнения промежутков между слогами одного слова и в окончаниях слов применялись особые слоговые формулы типа «ха», «ху», «хе» или «не», «на», «неанес», «анеанес», получившие названия «хебув» и «аненаек». Значение «хебув» и «аненаек» неодинаково. Внутри слов используются исключительно «хебувы», «аненайки» служат для образования самостоятельных формул, выделенных из текста и помещаемых перед началом песнопения или между его строками. Для большей наглядности эти формулы писались красными чернилами. Они очень близки к тем интонационным формулам, которые служили в византийской певческой практике средством характеристики гласа и ставились после его буквенного обозначения, причем каждой формуле соответствовала особая последовательность слогов: в первом гласе — «ананеанес», во втором — «неанес», в третьем — «нана» и т.д. Однако их применение в кондакарном пении не всегда соответствует правилам византийской теории.

Занимая особое место в русском богослужебном пении, кондакарное пение вместе с тем не было полностью изолировано от пения ирмологийного и стихирного, изложенного обычным знаменем. Нередки случаи смешения систем нотаций: в стихирарях и отчасти в ирмологиях XII-XIV вв. встречаются знаки кондакарной нотации, а иногда и целые участки, изложенные кондакарным письмом; с другой стороны, в кондакарях можно обнаружить строки и разделы песнопений, ничем не отличающиеся по изложению от рядовых знаменных рукописей. Кроме знаменной и кондакарной нотаций древнерусской певческой практикой была воспринята и экфонетическая нотация, не получившая, однако, по-видимому, широкого распространения на Руси. От древнейшего периода до нас дошло лишь Остромирово Евангелие, датируемое 1056 годом, и пергаментные листы современного ему Евангелия апракос, известные под названием Куприяновых листов. Кроме того, известно еще Евангелие 1519 г., также снабженное экфонетическими знаками. Малочисленность экфонетических памятников заставляет предполагать, что формулы распевного чтения бытовали преимущественно изустно. Быть может, судить об этой традиции можно на основании фонографических записей распевного чтения старообрядцев, сделанных в наше время Т. Ф. Владышевской.

Таким образом, византийская певческая система во всем своем объеме со всеми типами пения и чтения во всех их подробностях и во всем разнообразии форм была полностью воспринята на Руси, одновременно с усвоением и осознанием основополагающей базисной триады, включающей в себя осмогласие, центонную технику и невменную нотацию. Однако восприятие это не сводилось к механическому заимствованию готовых форм, но представляло собой целенаправленную переработку, по-новому осмысляющую и как бы переводящую византийскую систему на новый язык русского национального мышления. Так, отпочковавшись от византийской системы, русское богослужебное пение явило собой новый могучий побег вселенского богослужебного пения и внесло совершенно новый аспект и новую интонацию во всеобщее прославление Господа.