

Е.Е. Васильева

О ПОКАЯННЫХ И ДУХОВНЫХ СТИХАХ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Душе моя, душе моя, что спиши
Конец приближается, и имаши смутитися
Воспряни убо,
да пощадит тя Христос Бог,
везде съй и вся исполняй.
(кондак Великого Канона
Андрея Критского)

Покаянны, стихи покаянные, псалмы, псалмы, канты, кантики, стихи, стишки... Все эти имена применяются к духовной лирике — большой и еще не вполне познанной области русской традиционной поэзии, глубокий интерес к которой, обрамляемый теми или иными историческими обстоятельствами, породил обширную исследовательскую литературу. Но странное дело: при выяснении конкретных историко-текстологических или этнографических (как полагаются при исследовании фольклорных песенных традиций) ситуаций и по мере нарастания опубликованного материала объем предмета становится все более зыбким; его систематизация расплывается по различным несогласованным характеристикам. Порой даже возникает недоуменный вопрос: можно ли рассматривать *духовные стихи* как некое единство и что это? Если жанр, то какие параметры его ограничивают? Фольклорные тексты делят это имя с книжными — в каком случае оно правомерно и как называть остающиеся за указанными пределами ряды явно родственных текстов?

Придется сделать усилие, чтобы осознать единую природу и единое начало, которому подлежат многие явления, различные по времени, месту и обстоятельствам в жизни человека, в общественном устройстве. Предпримем такую попытку, оговорив, что начинаем предварительное описание, цель которого двояка:

1. Обозначить объем явления, которое имеет многие и достаточно самостоятельные и различные планы выражения (порой настолько самостоятельные, что связь между ними уходит на второй план или совсем исчезает при аналитическом рассмотрении какого-либо единичного текста, этнографического факта или исторической коллизии).

2. Понять и назвать единую функцию, порождающую столь различные воплощения; по возможности описать музыкально-поэтические тексты разных форм, которыми пронизана русская культура, традиционная (принимаящая в свою вечную череду и медлительный темп жизни) и исторически подвижная (события которой вплетаются в ход вещей, отражаются в языке и культуре и исчезают).

ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ И ТЕМА

Покаяние — важнейший труд, служащий к спасению души. Все литургические формы ведут через покаяние к исповеданию и восхождению в вере. Покаяние и упование на любовь Божию составляют смысл Иисусовой молитвы, самой краткой, и самого обширного из канонов — Великого канона Андрея Критского. Великий канон особым образом читается чередой священников в особенное время — Великий пост; канон Покаянный — самый постоянный в чтении, произносит всякий человек, готовящийся к исповеди.

Оцерковленный быт размерен дисциплиной покаяния, закрепленной в годовом цикле ритмом постов и организованной в нескольких планах. Это подготовка к причащению, переживаемая индивидуально; посты перед Великими праздниками, которые соединяют приход как реальное выражение Церкви¹. Забота о конце жизни земной, переход в жизнь вечную исподволь переживается всяким христианином, но это также дело Церкви и всего мира, и общины. Покаяние — путь оцерковления, это действие постоянное, труд длиною в жизнь. Жизненный цикл завершается покаянием, и в поминальной обрядности с особой силой оно соединяется с образами Страшного суда. Столь важное, великое дело должно быть надежно вооружено текстами.

Началом и неизменным основанием покаяния является Псалтирь. Эта книга постоянно участвует в богослужении в нескольких формах: ежедневно за Вечерней, Часами, Утреней читаются в определенном порядке кафизмы (части Псалтири); отдельные стихи выделяются пением в прокимнах; включение их в молитвословные тексты насыщает всю литургическую практику. Домашнее или келейное чтение Псалтири (оно может входить в молитвенное правило, исполняться в качестве послушания или епитимьи, совершаться по обету в поминанье или во здравие) чередует псалмы с тропарями и молитвами по кафизме. Соотношение этих двух рядов, ветхозавет-

ного и новозаветного, издревле установленного и рождающегося из его осмысления, очерчивает пространство личной молитвы. Здесь как будто отворяется дверь в область личного творчества, самостоятельного духовного труда. Здесь начало лирики.

Церковное Предание хранит тексты, которые были некогда личной молитвой, личным авторским текстом. Покаяние — постоянное движение, очищение и построение души. Из этого труда возникают новые тексты, появление которых обусловлено самой сутью дела (функцией), конкретные формы и стилистика определены временем возникновения, а закрепление и сохранение — тем, как именно они усваиваются традицией. Мы обратимся к текстам, которые не стали каноническими; разные, не похожие друг на друга, они возникали в определенных исторических рамках, чему имеется документальное подтверждение.

В качестве путеводной нити нашего обзора (а он должен быть кратким и по требованиям жанра статьи и по существу — погружившись в какое либо звено, мы рискуем потерять масштаб и представление об историческом движении) мы будем держаться терминов «естественного языка» — имен, которыми обозначали интересующие нас тексты те, кто их пел, читал, переписывал.

ПОКАЯННЫ

Термин и, следовательно, свидетельство возникновения особого рода текстов, в которых осуществлялась функция покаяния/исповедания, — покаянны. Они принадлежат церковнопевческой традиции, появляются в рамках Осмогласия², помещаются в соответствующих разделах *Обихода*. Обиход — тип книг, соотносимый по содержанию и функции с Требником или Служебником. Покаянны бывают помещены между *чинами*, которые совершаются в храме или за его пределами: Заздравной чаши, Отпевания, Венчания. То есть они входят в совокупность обрядов жизненного цикла.

Покаянные в рукописях XV–XVII веков распеты на гласы, используют их характерные попеvky. Многие присутствующие в богослужении тексты распеты на восемь гласов; каждый глас господствует неделю, а в следующую неделю те же тексты распеваются другим гласом. Покаянные, распетые на гласы, обеспечивают таким образом полную, непрерывную во времени последовательность и постоянное присутствие темы в пределах столпа.

Постепенно меняется их осознание, покаянны приобретают функциональную самостоятельность. Исследователи справедливо указывают на это, называя покаянны *ранней русской лирикой*³. В самом деле, в корпусе покаянных происходит обособление от обрядовой функции, которым открывается поле лирики. Следует напомнить, что сходные процессы происходят и в устных фольклорных песенных традициях. Главное различие заключается не в духовном или мирском характере текстов, но в способе их бытования, имеющем письменную форму передачи или — до поры до времени — только устных.

Приведем один из покаянных, опубликованный в переложении на линейную нотацию⁴.

Нотный пример 1 (см. Приложение № 1).

Доколе, душе моя, в лености пребываеши?
Доколе не прибегнешь к покаянию?
Приими во ум суд грядущий и огонь негасимый,
и червю неусыпающа.
Возопи Христови прилежно: живодавче!
Яко Петра погружаема спаси мя, человеколюбче.

Органическая связь покаянных с системой Октоиха проявляется не только в музыкальном элементе. Их форма, лексика, стиль вырастают из общего фонда формул литургической поэзии. Некоторые из них близки тропарям (случается и так, что тропарь по прочтении кафизмы трактован в качестве покаянна), другие более развернуты. Приведем еще один текст (в сокращении)⁵:

Душе моя, како не устрашаешия, видящи во гробех лежача кости обнажены смердяща. Разумей, виждь, где князи, где владыка, где богат, где нищ, где лепота образа, где велеречие премудрости?..

Душе моя, почто не ужасаешия сердцем и како не устрашаешия страшнаго судища и муки вечныя!

Убогая душе, помяни, како земнаго царя тленнаго человека глагола трепетна послушаеши, а небснаго своего создателя заповеди не храниши. Живеши по всяк час согрешающе, а книжное писание ни во что же вменяеши...

О душе моя, восплачи ко Христу: Иусе, спаси мя молитв ради всех святых Твоих, избави мя вечнаго и горкаго мучения.

Молитвенное обращение — формульное завершение, общее для установленных литургических текстов и порождаемых вновь, в иных обстоятельствах.

При всей медлительности процесса прирастания и изменения канонических текстов, он все же происходит. Возможно, первое указание на обособление покаянных содержится в их именовании *стихами*. Применительно к Писанию стих — часть текста, его структурная и смысловая единица; в данном случае то же слово используется для обозначения самостоятельных текстов. Оно сродни стихирам — текстам, создаваемым заново по случаю важных событий церковной и церковно-государственной жизни, память о которых имела свое место в службах дня. В литургической традиции создавались стихиры вновь прославляемым святым, явленным образам, военным победам. Яркий тому пример — стихиры на Полтавскую победу, выступающие за пределы продуктивного периода жизни роспева и древнерусского церковно-певческого искусства в целом.

СТИХИ: ПИСЬМЕННОЕ И УСТНОЕ

В дальнейшей судьбе духовной лирики более устойчивым оказалось именно существительное *стихи*. Оно связало разновидности стихов письменной традиции (возможно, при большей степени изученности и расширении круга материала их станет уместно называть жанрами), обозначенные прилагательными *умиленные, покаянные, воинские*. Оно же стало собирательным обозначением духовной лирики *устной традиции*: житийных эпических повествований, «цеховых» песен нищей братии, эсхатологических, апокрифических, поминальных, исповедально-лирических песен, баллад. Общее имя покрывает собою две принципиально различающиеся области: духовные стихи сугубо книжной природы (выросшие в системе роспева) и устных традиций⁶.

Духовные стихи устной традиции при всем их стилистическом разнообразии, обусловленном разным временем возникновения, контекстом той или иной песенной традиции, социальной среды, большей или меньшей близостью книжной культуре, все же имеют одну общую характеристику — столь общую и простую, что о ней

обыкновенно и не вспоминают. Это песенная форма, неременная для устного бытия текста (она же — свидетельство сложения или долгого бытования текста в устной или устно-письменной традиции). Главный принцип песенной формы: напев, повторяясь, соединяется с последовательно сменяющимися друг друга сегментами текста. Напев «строит» поэтический текст, является основой его осуществления, способствует его порождению и сохранению в памяти.

Песенная форма определяется соотношением слов и музыки. Рукописные песенники, о которых речь пойдет несколько позже, передают ее графическим соотношением партитур и поэтических текстов: последние изложены строфами/строками, предназначенными для повторения с одной музыкой. Строфы уравнены звучанием. Музыкальная форма, таким образом, становится равноправным структурным компонентом, она ограничивает поэтический текст, вмещает его, тогда как в роспеве, во всех его разновидностях и стилях главным (начальным) всегда является слово. На слово в роспеве непременно и непосредственно опираются все способы звуковой организации и приемы формообразования: от скупой просодии до мелодического цветения, организованного в соответствии со смыслом речений «перекличками» фит и попевок.

Слово — со всею непреложностью приоритета — передается в певческих книгах графикой знаменной нотации (пометной или беспометной, одноголосной или многоголосной): над словами, над слогами помещены соответствующие им знаки. Форма нотации ориентирована на слово, книжное бытие сохраняет это единство, возвращая всякий раз читающего/поющего на тот же путь — интонирования слов и постепенного обнаружения мелодической формы.

Восприятие песенной формы несравненно ближе механизмам устной передачи, которая может быть поддержана записями для памяти или целиком погружается в процесс устного усвоения/шлифовки, при котором утрачиваются многие частные изобретения, укрепляются и выпрямляются основные свойства. Происходит типизация структуры, то есть постепенные изменения мелодики и закрепление обобщенных оборотов, пригодных для передачи основной композиционной идеи.

Мы можем только предполагать, какими путями происходили обнаружение и выработка своего языка в процессе «овеществления» («высловления» и интонирования) функции, каковой для всего корпуса духовной лирики, на наш взгляд, является покаяльная дисциплина. Наследование элементов, принадлежащих разным

пластам песенного языка и книжной традиции, сплавление их происходили в соответствии с масштабами жизни традиционного сознания (в сфере фольклора) как длительный подвижный процесс, о котором мы, пожалуй, не имеем основания говорить в прошедшем времени и совершенном залоге — то есть утверждать, что он завершен.

Прояснить взаимоотношения этих родственных по функции, но различных по природе рядов может включение большего пространства и обращение к точке схождения сфер устного и письменного в феномене *книжной песни*.

КНИЖНАЯ ПЕСНЯ. ПСАЛМЫ И КАНТЫКИ

Напомним, что термин «книжная песня» введен в научный обиход А.В. Позднеевым для обозначения музыкально-поэтических текстов, зафиксированных «рукописными песенниками» XVII — начала XIX веков⁷.

Старейшие рукописи этого рода сохранили произведения Новоиерусалимской (Никоновой) школы песнотворчества наряду с унаследованными от «литвин» и «черкас». Духовная лирика выросла из монастырского послушания, которое можно поставить рядом с келейным правилом и личной молитвой, с индивидуальным покаянием. Новоиерусалимские песнотворцы и те, кто создавал рукописные песенники той поры, называли эти внебогослужебные песнопения псалмами. В одной замечательной певческой рукописи конца XVII века, автор которой, иеродиакон Дамаскин, собрал многие варианты духовных песнопений, среди обильных рабочих помет наряду с названием «псалом» встречаются еще «кантычка» («кантыка»)⁸. Точность и последовательность употребления этих названий дают основание полагать, что опытный музыкант, хорошо знавший жизнь монастыря и его недавнюю историю, владевший богатым запасом рукописей, выделил таким образом некий ряд текстов, не сливавшихся с Новоиерусалимскими. Одна из рукописей, хранящихся в ОР РНБ, дает возможность увидеть эти «пришлые» песни как самостоятельный корпус⁹. Их запись весьма сложна, непривычна: кириллицей по фонетическому принципу переданы тексты, языковую принадлежность которых еще предстоит точно атрибутировать. Большая часть из них польские, другие следует сопоставить с западно-русскими и белорусскими диалектами. Язык — первое, но не единственное отличие от предшествующего раздела, в котором помеще-

ны циклы «Месяцеслов» и «Алфавит», стилистически однородные и написанные прекрасным церковнославянским языком¹⁰. Чтобы представить и оценить различия более глубокого порядка, нам придется сделать отступление о духовной лирике.

Духовная лирика в культуре многих европейских народов переживала становление и расцвет в эпоху, обозначаемую двумя различными по природе именами: Ренессанс и Реформация. Сложные, неоднозначные и неодновременные процессы имели общие закономерности. Выделим наиболее важное для нас: возрастание значения народных языков (профанных — против сакральной латыни) и завоевание ими жанров высокого стиля. Песенные формы духовной лирики служили утверждению национальных идеалов; они использовались в качестве литургических (в протестантских конфессиях), а также в значении проповеди.

Самый простой для напоминания (в силу своей общеизвестности) пример: англиканская церковь, обособившись от католического Рима, приняла язык народа как достойный славить Бога в качестве богослужбного. Библия была переведена на английский, что положило начало литературному языку, и вскоре возросла великая английская литература. Сходные процессы происходили во Франции, в Италии, Фландрии. Самой трагической была история «гуситских» песен: табориты, последователи Яна Гуса и Яна Жижки, были физически истреблены, книжная традиция национальной поэзии пресеклась, и только устная передача сохранила о ней память, собранную впоследствии как феномен фольклора.

Как распространялись, перемещались, рождались заново духовные песни/гимны/хоралы во Фландрии и во Франции, на диалектах немецкого, на славянских языках в пространстве Великого княжества Литовского и Речи Посполитой — история еще не написанная. К середине XVII века духовная лирика ренессансной и протестантской Европы подошла к восточной черте, за которой Церковь, язык, культура жили иначе. Православная Церковь не отвергала народные языки ради греческого — со времени крещения Руси церковнославянский язык был средоточием книжности, составлял высокий полюс культуры.

Самые западные пределы православной культуры — Великое Княжество Литовское, в котором на протяжении нескольких веков сохранялась веротерпимость и относительное равновесие составлявших его народов. В XVII веке самостоятельность Литвы растворялась в активной польской политике, направляемой контр-

реформацией. При этом смещались отношения языков, сословий, этносов. В этих обстоятельствах диалект польского языка в пределах Литвы и получил второе письменное выражение — кириллическое.

Духовная лирика различных конфессиональных групп в Литве и Польше сохраняла, по-видимому, некий общий континуум. К середине XVII века польские духовные песни прошли свой путь развития, в котором большую роль сыграло творчество Кухановского, Яна из Чарнолесья. Перевод на польский язык латинской, греческой, итальянской поэзии соединился в творчестве великого поэта со стихией родного песенного языка¹¹. Среди переводов была и Псалтирь. Музыка Миколая Гомулки сделала ее еще более родной «для простых хлопов». На протяжении столетия духовная лирика развивалась как песенная стихия, сохраняя непосредственный личный тон.

КАНТЫКИ

Польские «кантыки» из рукописных песенников не публиковались, и, насколько нам известно, рукописи XVI–XVII веков польского происхождения не введены в научный обиход¹². В связи с этим необходимо дать представление о духовных книжных песнях, пришедших на Москву вместе с потоком православных, переселявшихся из родных мест в опустевшую после морового поветрия столицу Руси.

Поскольку эти тексты не легки для чтения, и даже опытному фольклористу, привыкшему к фонетической фиксации певческого произнесения, дадутся не сразу, приводим их не полностью и помещаем перед ними краткий пересказ¹³.

Господу Богу вручаю свое счастье, на Него надеюсь. Хотя бы счастье меня оставило, не страшится мое сердце: защита моя Господь, и не страшен никакой мне враг и переменчивая фортуна, потому что в каждом деле я обращаюсь к Богу.

Пану Богу щенсце мое завжды отдавам
И в Ним самым надзею сво вшистка покладам.
Хоць бы ме теж щенсце мое одпусциць мяло,
Ото бы се сердце мое не фрасовало.
Бо я в щенсцю пльваюнцы естем безпечны,
Гды ж оброна Бог и Пан мой наде мно вечны.
И жаден ми непрзияцель срогий не бендзе,

Гды ж оброна Пана мего наде мно вшпендзе.
Бо фортуна быстроліотна колем се точи,
Лечь я в каждой справе біоре Бога пред очи¹⁴.

Лаконичная ясная строфа и мелодия, которая послужила моделью для целого ряда текстов, обеспечили долгую жизнь этой «кантыки». В традицию русской книжной песни она прочно вошла с текстом свт. Димитрия Ростовского *Исусе мой прелюбезный, сердцу радости*; имя святителя читается в акrostихе¹⁵. В рукописных песенниках с этой же партитурой можно встретить схожие тексты с акrostихами, в которые вписаны иные имена (в Новоиерусалимских — Герасим Парфенович, один из первых настоятелей монастыря).

Когда солнце встает от моря и заря золотым светом одевается, горькая печаль со мною, Исусе, как вспомню свои тяжкие грехи и твой страшный суд. Не смею глаза к небу воздеть, грехами помутненные, мук страшусь, Исусе; мог бы — скрылся под землю. О Боге я не думал, все своему счастью верил, а оно к Богу отошло. Фортуна летает как птичка, утром здесь, вечером неведомо где. Познав непостоянство света, к тебе прибегаю, Исусе: сердцу моему дай принять Твои раны, а по смерти прими мой дух в свои руки.

Любо, кеды злотый Фебус виника з моря,
Любо, кеды злотосветня крые се зоря.
Завше мой жаль срогий,
О Іезу мой дрогий,
Помніонць на све ценжки грзехи и на сонд Твой срогий.

Несмем очію поднесць в небо, грзехами змазаны,
Сроге менка застрашоный, Іезу мой коханый.
Бым се скрыл под земе,
Лечь грзехов мым бreme,
Трапидренчи без литосци к творзоне сумнене.

Немыслилем ниц о Богу щенсцюм уфал свему
Кторемі дзись отидзило ко Богу моему,
Бо фортуна свята
Так як птаха лята
Рано во одной краине, а вечор гдзе инне.

Лечь прознавши нестатечность свята облудного,
 Уцекам се южь до себе, Иезуса милега.
 Прзепусць грзехи мое
 Пршез срого смерць свое,
 А по смерци прзими духа мега в ренце Твое¹⁶.

Прекрасный инципитный образ, изысканная звукопись, насыщенная движением строфа с чередованием неравносложных стихов и динамичной системой рифм, по-видимому, используют поэтический опыт любовных элегий. Для духовной поэзии времен Реформации характерен такой способ создания текста — проращивание своей темы сквозь начальный оборот известной песни и на ее голос.

Нотный пример 2 (см. Приложение № 2).

Еще один пример приведем ради того, чтобы показать путь усвоения кантык русской традицией.

Уфам Богу в неценсцю свым, же ми он поцещи
 А в так велким жалю моим ласкаве розсмеши
 Оброци мой плач в веселе, прзидавши роскоши,
 Не постенжа злата хвила латве ю расплоши.
 Сам я не вем, з конд вятр встае ку вздечной охлодзе,
 Юж упадам зе вшистких строн бендонц на свободзе.
 Надзея ме саме уфа, мысль ми направуе
 И указуе до пана, цо вшитким шафуе.
 Хоць бым се я под земе скрыл, и там ме Ты знайдзешь,
 Хоць бым се тож в скале заварл, и там ме досенжешь¹⁷.

Рядом приведем «обрусевшую» версию этой *кантыки*. Не перевод, а постепенное усвоение языком трудного, но все же понятного и близкого по теме текста, было одним из путей включения «пришлого» наследия в собственный песенный обиход.

Воплю к Богу в беде моей, да мя он услышит,
 И в великой скорби моей весело утешит.
 Обратит мой плач в веселье и радость приложит,
 Тяжкое ми злолучество во благо преложит.
 Не вем откуда ветер взвее к сладко ко охладе,
 Уже падаю отвсюду сущий на свободе.
 Надежда мя утверждает, мысль ми направляет,

Указует тещи к Богу, кий все устроит.
Аще бых под землю скрылся, и там мя обрящет,
Аще в камень заключился, и тамо досяжет.

Эта *кантыка* была усвоена традицией рукописных песенников в русской версии вместе с «родной» партитурой, в чем создатель/владелец одной из самых старших и интересных рукописей отдавал себе отчет. Он записал только мелодию (на средней строчке из трех) с русским текстом, а сверху пометил: *подобен Уфам Богу*¹⁸. При этом ни польской версии текста, ни полной партитуры в этой рукописи нет — она, по-видимому, и так была хорошо известна. В русском тексте вместе с музыкой сохраняется «коломыечный» стих (цезурированный 14-сложный: 4+4+6), организующий польский текст.

Итак, польская духовная лирика на протяжении столетия развивалась как песенная стихия, сохраняя непосредственный личный тон, выработав соответствующую строфику, версификацию и образный строй. Отвечая одной общей функции, русская и польская ветви духовной лирики предельно контрастны по стилю. Если это ясно для нас, на отдалении трех веков стоящих, тем более было явственно для людей, сознание которых было местом этой встречи. Именно стилистическая «инакость» подчеркнута построением упомянутой выше рукописи: в ней 100 музыкально-поэтических текстов делятся на две равные противопоставляемые части, церковнославянскую и «польскую», свою духовную лирику и «пришлую».

В пору становления собственной духовной поэзии это было чрезвычайно важно. Православная русская культура второй половины XVII века не отвергала непривычные вещи, не изгоняла их, но училась, внимала — и противопоставляла свое понимание, перекладывая в песенные формы церковное предание. Разумеется, это могло происходить не повсеместно, а только при исключительном соединении обстоятельств.

ПСАЛМЫ

Такая ситуация сложилась в монастыре Живоносного Воскресения Христова, Новый Иерусалим именуемом — любимом детище патриарха Никона (основан в 1655 году). Особенно благоприятными были годы его постоянного пребывания в Новом Иерусалиме (после ухода из Москвы и до суда и ссылки, 1658–1666), когда строящийся монастырь явился невиданным средоточием творческих сил,

инициатив, новаций, но в то же время и строжайшего соблюдения монастырских традиций.

Вопреки общепринятому представлению, классические формы древнерусского церковнопевческого искусства в монастыре не были заменены или вытеснены новым стилем. Напротив, патриарх и его ученики стремились к собиранию и утверждению классического фундамента — монодии знаменного распева¹⁹. В соответствии с уже установившейся практикой многороспевного оформления службы, рядом с ним цвели сербский, греческий и другие формы распева. Многоголосие партесного склада включалось лишь в отдельных структурных позициях (по уставу так пели *славники* — то есть заключения циклов стихир). Песенные формы «испытывались» и развивались во внелитургической сфере, это были первые опыты камерной духовной музыки.

Темы и образы Новоиерусалимских псалмов разнообразны, но все они соотносимы с изменяющимися по дням памятями, чтениями и чинами: развивают их, преображая в область личной молитвы, индивидуального творчества, в сферу лирики. Новоиерусалимские псалмы непосредственно продолжают стиль высокой книжной поэзии, бережно перекладывая в песенную форму тексты Песни Песней; иногда развивают молитвословные тексты; иногда выстраивают проповеди-поучения, плотно насыщенные аллюзиями канонических текстов.

Приведем несколько текстов, непосредственно продолжающих нашу тему. В некоторых рукописях они снабжены соответствующими пометами. Так, помета *покаянен* встречается при псалмах *Во печали аз м есть и скорби днесь великой; Радость моя в слезы и плач обратилась; Покаяния стези покажи мне Слове; О прекрасная пус тыне*. Иногда записи бывают более пространными: *Иисусе мой пре насладший и творче света* в одной из рукописей надписан как *покаянен*, в другой — *Иисусу сладчайшему о многих гресех покаяния слезы приносим*. Есть пометы, указывающие на более широкое смысловое поле термина: *Богородице покаянен; псалмы покаянны о победе на враги*.

Приведем полностью один из покаянных псалмов.

О прелестный и злобы исполненный,
Сети смертными окрест обтеченный
Мире, суетою оплывающий,
Ядом смертным всех нас напояющий!

Кого бо ты не погуби лукавством,
Пищею несытою и пианством?
Когда бо ты кого к себе приемлешь,
Честь ему и богатство даруешь,
 Златом и серебром венчаваеши
 И венец на главе полагаеши.
 И когда он в тех надеется будет,
 Ничто же в его вечное пребудет.
Первее бо ты милуеши его
И даеши с преизлишеством всего —
По сих вся отъемлещи сия ему
И паки подаваеши иному.
 Царствием и господствием почествуешь,
 Владычество, княжение даруешь —
 Но нища во гроб ты отсылаеши,
 Славна, честна скоро посрамляеши.
Здравием и силою великою,
Разумом, мудростию всяческою
Одеваеши юнаго юноту,
Тем украшаеши его доброту.
 Сильный яко лев в тебе воинствует,
 В благовремени своем торжествует —
 И помале начнет ослабевати,
 В силе, крепости своей унывати.
Ветхостей бо дней ему надходящи
И во старость глубоко вводящи,
Яко отроча малое бывает,
Юных лет своих плачющи рыдает.
 Такожде и богатый обнищенный,
 Изо всех благих своих совлеченный
 Слезы точит, на гноищи сидящи,
 Трудит, въздыхает, зело бедящи:
«О благовремение, где побеже?
Почто мя ныне скорбнаго отбеже?»
Власы торгает и люте глашает:
«Увы мне горестному! — въздыхает,
 О мире, что мя тако прелстил еси,
 Понеже мало мя от страха вознесе!»
Но ты тогда ему поругаеши
И гласа его не послушаеши,

Последний ров гроб ископаеши,
 Мечем его смертным убиваеши,
 Душу его сотрясаеши страхом
 И плоть его покрываеши прахом.
 Реку вам, братие: мира бежите,
 Да царство небесное наследите.
 Не любите мира и яже суть в нем.
 Ко Иоанну Богослову возникнем:
 «Вся бо, яже в нем, — святыи прорече, —
 Гордость живота и похоть очесе.
 Всяк, сети его смертной убежавый,
 Будет яко тмы тем изволавый».
 Тому бессмертие и живот вечный
 Дарует Христос Господь, Царь превечный.
 С ним же вовеки царство ти будет,
 Царствию Его конца не будет²⁰.

Композиция этого текста безупречна: вначале риторический вопрос, расширяющийся до обозначения темы; в развитии постепенно обрисовывается «объект» зловердного мира — герой, сперва им обласканный, потом уничтоженный. Псалом включает реплики героя и суровое описание его бесславного конца. В заключение привлечен авторитет Иоанна Богослова, предпоследняя строфа вмещает цитату из его Послания²¹.

Покаяние, соединенное с чаянием Страшного суда, мощным и грозным потоком запечатлено в тексте другого псалма:

Страшный день помышляю, окаянный,
 Трепещу страхом, грехми окаянный,
 Егда тайная дела обличатся
 И всем известно сия известятся.
 О коль трепета в страхе тамо будет,
 Егда судия страшный в суде сядет,
 Страхом небеса в себе совияются,
 Яко одежды от страха собияются.
 Земля потрясется з гласа трубнаго.
 Не терпя страха того дня суднаго,
 И стихии все от своего места
 Подвигши будут яко же невеста.
 Звезды со небес низпадут на землю,

И огненная река пожжет землю.
Страшный день тогда и всех настрашнейший,
Егда явится свыше пречестнейший
Крест Господень, всех верных просвящай,
Беззаконных же страхом устрашай.
Небесныя вся силы страшнейшии
Снидут, и лица вси пресветлейшии
Престол страшнаго Судии поставят
И пришествие страшное прославят.
Книги разгнутся, и люди предстанут
И вси языци на судищи станут²².

Характерная для Новоиерусалимских песнотворцев точность в передаче образов и слов Писания²³ в то же время не лишает текст индивидуальности; он мастерски организован повторами ключевого слова *страшный*, его отголосками в инструментовке стиха; композиция собрана единым движением душевным и долгим взглядом, погружающим в картину Суда.

Еще один покаянный псалом из книг новоиерусалимского круга, приводим вместе с партитурой.

Откуда плакати (2), слез ток измывати
Боже, будь милостив (2),
Царю мой, Творче мой, Спасе мой,
Спаси мя грешнаго, сохрани, спаси,
Спаси мя, вечныя муки исхити,
Начну моего Творца небеснаго
Слезне плакати, ноги омывати,
Прости, отче святыи, отче мой духовный,
Покаяния, до неба звания
Будь свидетель пред Спасителем.
Прорци: согрешив, рекий имя, вся,
Прежде конца не погибнет душа.
Господи, спаси мя, от сердца молю Тя²⁴.

Нотный пример 3 (см. Приложение № 3).

Композиция его прозрачна — покаянный плач вырастает из начальных слов Великого канона²⁵. Он равно обращен и внутрь души, и ввысь, к Богу, и к собеседнику-духовнику. Рефрен, повторяемый после каждой строки текста, собирает главное действие — молитву.

Сложный, гибко следующий за рвущимися неравными сегментами стиха ритм передает душевное смятение и усилие его преодолеть. Это, безусловно, индивидуальное произведение, хотя имени автора мы, по-видимому, никогда не узнаем. Не случайно оно, как практически все новоиерусалимские псалмы, не удерживается в континууме «книжных песен», который довольно быстро из поля новаторчества — опытов, проб и изобретений — превращается в традицию.

ПСАЛЬМЫ

В устанавливавшуюся форму камерного музицирования стремительно входили новые импульсы и впечатления. Ее питало постоянное общение с Киево-Могилянской академией, чему также можно найти подтверждение в Новоиерусалимских книгах. Только распознать это наследие сложнее, нежели «польское»: церковнославянский язык и высокий стиль в данном случае не различительные, но общие черты. Недаром и В.Н. Перетц практически не смог вывести украинскую песню из московских рукописей.²⁶ Изредка встречающиеся украинизмы, обращение к киевским святыням (как образ Богородицы Киевской, Михаил Архангел), политическая ориентация в песнях-проповедях о гражданских войнах, а также косвенные аргументы, возникающие из сравнения с более поздними рукописными песенниками, позволяют рассматривать некоторые тексты (более десяти) как свидетельство первого этапа таких контактов.

К началу XVIII века и во все правление Петра Первого связи с Малороссией и Киево-Могилянской академией становились все прочнее. Еще в XVII веке книги ректора академии Лазаря Барановича были известны Новоиерусалимской братии. Так, в завещании самого известного Новоиерусалимского песнотворца, архимандрита Германа, упоминается поэтический сборник Барановича «Лирический сборник Барановича «Лирический сборник Барановича «Лирический сборник Барановича»²⁷ (в немногочисленных работах на эту тему встречается ошибочное истолкование названия этой книги как имени музыкального инструмента).

Ученик Лазаря Барановича, Дмитрий Туптало, став митрополитом Ростовским, взлелеял в немногие отпущенные ему годы школу, воспитал певцов, переписчиков, ценителей песенной духовной лирики. Уже упомянутые его песни *Иисусе прелюбезный*, *Воплю к Богу*, *Превзыдох меру* становятся любимыми и популярными, встречаются во множестве списков. Именно песенная форма способствовала переходу духовной лирики в собственно устное бытование.

Попутно напомним, какая замечательная история произошла с эпитафией свт. Димитрию Ростовскому, написанной Стефаном Яворским. Фрагмент ее, «уложенный» в трехголосную партитуру (*Взирай с прилежанием, тленный человеце*), стал самостоятельным текстом, популярность которого отражена десятками рукописных песенников. В одной из рукописей встречаем к нему помету: *первейшая псалма Соломонова*²⁸.

Именно эта грамматическая форма, *псалма*, восходящая вероятно к малороссийской, становится еще одним родовым именем духовной лирики. В рукописных песенниках XVIII века наряду с покаянными (и едва ли не чаще их) встречается целая сюита рождественских псалм, которые использовались в представлении «Рождественской драмы». По законам школьного театра, разработанным в Киево-Могилянской академии, все представления были насыщены музыкой, подходящими к случаю песнопениями из числа хорошо знакомых. Школьный театр выплеснул еще одну форму рождественских представлений — вертеп, проводником которого в России тоже были выходцы из Киево-Могилянской академии.

КАНТЫ

Еще один киевлянин, Феофан Прокопович, ставший верным сподвижником царя Петра, является автором удержанных традицией книжных песен *Кто крепок на Бога уповает, Приспе день красный*²⁹. Впрочем, ко времени их популярности рукописные песенники уже наполнены *кантами* — так названы в «реэстрах» (оглавлениях) песнопения, специально написанные к торжественным церемониям военных триумфов или по случаю встречи царственных особ. Со временем «жанровые категории» смещаются, и все наследие устно-письменной традиции получает это имя, от которого образуются производные: кантовая фактура, кантовый стиль. Появляется и обозначение *канты духовные*. Приведем классический покаянный этого периода:

Мире лукавый, скорбьми исполненный,
Сколь ты нетвердый, сколь несовершенный,
Коль суть не благи твои zde утехи,
Коль суть плачевны радости и смехи
Коль беспокойны твои честь, богатство,
Ветр, дым, ничто же, все непостоянство.

Цветут в един час, в другой увядают,
Днесь на престоле, завтра ниспадают.
Где есть, гордяйся, Давид вопияше,
Се мимо идох — уже той не бяше.
Мнятся нам сладки твои зде забавы,
Сластями изнуренны суть наши нравы.
 Похоти смыслу зрети препятствуют,
 Горькое сладким быти показывают.
 В высоких сущи, всяк в мире гордится,
 Мнят же богаты, что смерть их боится.
Что нам в богатстве, аще смерть царствует,
Ин собирает, другой наследует.
Что ж нам за польза от чести бывает,
Егда смерть ранги весьма презирает.
 Едина убо мысль бедным да будет,
 Как Судия в той страшный день пребудет,
 Спросят нас, бедных, там вскоре ответа,
 Почто теряли всеу наши лета.

Нотный пример 4 (см. Приложение № 4)

Отшлифованные несколькими поколениями, сохранившие наиболее обобщенные формы и мелодические фигуры, канты духовные активно жили в самых различных обстоятельствах, в провинции и в столицах, в духовных семинариях и в старообрядческих скитах. Их бытие еще далеко не исчерпано и по сие время.

Мы указали на определенные историко-культурные обстоятельства, при которых возникали различные имена духовной лирики. Некоторые из них ушли из бытования, другие со временем переменили объем, включались в иной контекст. Родовым названием, главным, общим для исследователей и носителей традиции, остается одно из них — духовные стихи. Следует заметить, что стилистическое разнообразие, которое свидетельствует о протяженности актуального периода бытования, богатой истории жанра, не исчезает и под единым именем и не стирается бытованием в конкретной локально-конфессиональной традиции.

Старообрядческие общины причудливо сохраняют длинную цепь исторически наследовавших друг другу форм духовной лирики. Высокий статус покаяльной дисциплины обеспечивает активную жизнь текстов, принадлежащих системе роспева, а наряду с ними

существование разновременных песенных форм, вплоть до поздних романсовых строф. Яркий пример тому можно видеть в недавно изданном описании «Писаний выговцев», обобщающем наследие Выговской пустыни, собранное в Древлехранилище Пушкинского дома. Рядом представлены надгробный стих-стихира отцу Иоанну (Денисову) и псалма Выголексинских девиц, написанная виршами в стиле кантов-панегириков «на голос» рождественской псалмы: *Днесь Лекса преславна / Славится издавна / Не крутистых вод струями / Слухом всеизрядным*³⁰.

Публикации устных традиций по материалам фольклорных экспедиций к старообрядцам дают сходную картину³¹. Устно-письменная природа книжных песен в старообрядческих сборниках стихов сосуществует с собственно устной, а также и с кодифицированной в «псевдодревлей» книжно-рукописной традицией. Замечательно, например, выглядят распетые «на меновет» оды Ломоносова, которые записываются со знаменной нотацией первой строфы.

Представления о духовных стихах в устных песенных традициях основываются на публикациях — разновременных и разнородных. П.В. Киреевский в ходе работы над «Собранием русских народных песен» только один опыт осуществил в издании — именно духовные стихи. Усердием П.А. Бессонова, получившего право и возможность работать с архивом Киреевского, была продолжена публикация этой области народной поэзии. Его обширное издание «Калики переходные»³² объединило огромный массив разнородных текстов. В нем явственны границы, разделяющие духовные стихи устной и письменной природы. Не менее четко выделяются тексты, вообще не подлежащие этому имени: волочебные, свадебные, жнивные, баюшки. Хотя они включают в себя молитвословные формулы, имена святых, обращение к Богородице и Иисусу Христу, но главная функция духовной лирики — покаяние, ведущее к исповеданию, — в них не осуществляется. Они принадлежат к другим областям оцерковленного быта.

На протяжении XIX и начала XX веков научные издания, опиравшиеся на авторитет несбывшегося в полной мере «Собрания» Киреевского, помещали духовные стихи в начале, в первом разделе — «по степени важности предмета».

Публикации последнего времени — после вынужденного периода умолчания — обширны и многочисленны. В частности, они освещают феномен активного включения духовных стихов в поминальные обряды³³. Рассмотрение обрядовой практики, внимание к этногра-

фическому контексту не заслоняют принадлежности этих стихов покаяльной дисциплине, сконцентрированной в кульминационном моменте жизненного цикла и развернутой в обрядовом контексте. «На сяденьи» над гробом в смоленских деревнях поются своеобразные тексты, включающие окказиональные реалии (имена, название деревни, комментирование обрядовых действий) и классические сюжеты духовных стихов: *Расставание души с телом, Непрощенный грех, Сон Богородицы, Егорий храбрый, Алексей человек Божий, Два Лазаря*. Приведем один из недавно записанных и опубликованных текстов.

Солнца на закати, а я спать ложуся,
 Назавтрева раненка праснуся, слизями больюся.
 Люди кажуть, што я памру, а я хачу жити.
 Атстаётца маё злата-серебра, дарагия шаты.
 Я забрала б эта все с собою, там кажут — ни нада.
 Только нада грешнаму телу чатыре дасточки,
 Ищё нада грешнаму телу сажинёк земельки.
 Вы кыпайтя яму глубокаю в зялёным садочку,
 Вы закройтя маё тела бела белым палатенцем,
 Вы засыптя май кари глаза жёлтеньким пясочкым.
 Зарастай-ка ты, мая магила, травой-муравою,
 Травой-муравою, алыми цвитами.
 Пасадится на маю магилу древа зеляноя,
 Древа зеляноя, белаю бярэзу.
 Штобы ка мне пташки прилетали, жалка щебетали,
 Салавьюшка свищить, дети матку ищуть³⁴.

Совокупность помещенных в том же стихе этого сюжета³⁵ демонстрируют большую степень вариативности композиции: к основному мотиву — бренность земной жизни и тщета земных благ — присоединяются в разной степени развернутые описания могилки, кладбища, процедуры прощания, похорон. Но то, что устойчиво повторяется, скрепляя варианты в один ряд, напоминает «обрусевшую» кантычку из рукописей XVII века.

Сам я не знаю, как на свете жити,
 Бывши телом на земли Богу не грешити.
 Ах хощу жити и еще грешити,
 А кажут, что умрети и во гробе гнити.

О смерти убо аз не помышляю,
И о покаянии своем не внимаю.
Скоро солнце зайдет — аз спать ложуся,
О исповеди грехов своих не пекуся.
Заря зоряет — аз едва очнуся,
Вспоминая грех свой слезами зальюся.
Ангел пытае, под бок толкае,
Страшным судом, вечностью душу мне лекае.
Подобно он знае, же мя торкае,
Же страшная смерть на мя косу заклае.
Постелют в гробе тесное ми ложе,
И душа во страсе будет в гроб, горе мне, Боже.
О беда, беда, что имам чинити,
И до кого имам аз молбу приноситьи.
Токмо до чистыя Девы Царицы,
До пренасвятейшия Богородицы.
Ей ратуй Мати, в грехах упадлего
И избави мя от тмы и огня вечнаго.
Ты бо всемогущая Царице во небе,
Грешных призовеши на похвалу себе,
Дабы певали песнь Ти прекрасную:
Радуйся, невесто невестная³⁶.

Описывая ядро традиции, образованное большой группой стихов — политекстовых, как и многие обрядовые напевы смоленской традиции, укорененных в местной музыкально-фольклорной культуре и самым тесным образом связанных с песенными жанрами, — авторы-фольклористы считают их мелодику результатом переосмыслений церковно-певческой основы в музыкально-фольклорной системе. Думается, что и «книжная песня» сыграла свою роль в истории этого феномена³⁷.

ЭПИЛОГ

Последним в ряду текстов помещаем стих, который поможет нам вернуться к начальной посылке очерка. Покаяние, это фундаментальное понятие, может потускнеть и потеряться, превращаясь в обозначение функции, жанра. В истинном своем значении оно не так уж часто произносится. В Евангелии это слово звучит из уст Иоанна Предтечи, это его призыв: *покайтесь, ибо приблизилось Цар-*

ствие Божие, оно при дверях. С именем Иисуса и слово и понятие покаяние в евангельском повествовании не связывается. Среди притч, которыми Он учит народ и которые растолковывает ученикам, мы не найдем наставлений на сей счет. Напротив, Он говорит в ответ на упреки фарисеев: нечего им поститься, когда жених с ними. Покаяние — приурочивание к встрече с Богом, встреча эта — праздник, который на образном языке притч именуется браком, и все термины этому образу соответствуют. А каким еще знаком можно передать суть встречи и нерушимого единения, венчающего любовь? Так было в событийном времени евангельского повествования: покаяние через Иоанново крещение открывает возможность встречи с Христом.

Второй виток сюжета, вторая встреча с Иисусом в событийном пространстве Евангелия проходит в столь трагическом напряжении, что эта линия не выделена специально. Однако она прочитывается, стоит только возникнуть вопросу: а вторая встреча с Учителем, дарованная только ученикам, чем она подготовлена? Покаянным плачем Петра; покаянием женщины, которая первой увидела воскресшего. В евангельском повествовании не могут быть раскрыты действия и психологические мотивы каждого из учеников. Труд каждой души самостоятелен, он тем и ценен, что осуществляется свободной волей личности. Потому знаки-зерна даны, а их развитие происходит не в писаном тексте, а в сознании и душе каждого читающего.

Но как соотносить евангельские образы-знаки с частной жизнью многих людей, каким каноническим установлением они управлены? Встреча происходит в Литургии, в таинстве причащения; встреча предстоит на пороге вечной жизни. Именно к этим вершинам ведет покаяние.

Смоленский поминальный стих непостижимым образом создает сюжет-притчу, дополняющий всю совокупность трудов покаяния. Этот стих тоже живет во многих вариантах и музыкальное его воплощение — тот самый, упомянутый выше случай политекстового напева (в издании он помещен с иным текстом).

Кала морюшка, кала синива
Там шёл-пройшёл маладой юнаш.
Молодой юнаш слезна плакал.
А навстречу ему да и сам Гасподь:
— Ты чево плачишь, маладой юнаш?

— Ну а как же мне да не плакати?
Многа лет праслужил я в манаствах,
Ну такой бяды не случалася:
Патерял же я книгу Ёвангиля,
А царьковныи ключи в моря утанули.
— Ты ни плачь, ни грусти, маладой юнаш,
Ты пайдем са мной, по маим стапам,
По маим стапам, маим заповедям.
Мы пайдем с тобой у Божий храм.
Книгу Ёвангеля мы там выпишам,
Синия моря а мы высушам,
А царьковнаи ключи ты и сам вазьмешь.

Пумяни, Господи, раба *имярек*,
Царства Божая ево душуньки³⁸.

Нотный пример 5 (см. Приложение №5).

Вслушиваясь в напев, строго симметричный, с мелодическими рифмами кадансов и мерно цезурированным стихом, припомним снова книжные песни, их наиболее обобщенные формы, установившиеся по мере изживания начального творческого импульса, усвоения его традицией. Так набегают друг на друга разновременные движения, складывается сложный многовекторный мир.

Дюжина приведенных текстов — слишком малое число для обобщений, но они дают возможность оценить стилистический спектр, степень своеобразия различных групп духовных стихов, покаянных, псалмов, кантык, псалм. И малый ряд позволяет увидеть связи, переклички, ощутить реальность исторического контекста. Парадоксально — именно различия между текстами и невозможность единого структурного описания приводит к пониманию общей предназначенности текстов, задачи, которая вызывает их к жизни. Покаяние и принадлежность покаяльной дисциплине — эта функция постоянна и неизменно активна, потому выражение ее может и должно меняться применительно ко дню и веку. Функция, которая больше любого из стилистических измерений, вполне реальна, и она дает возможность рассматривать духовную лирику как единое пространство, в большей или меньшей степени книжное, устное, литургически установленное, освященное церковным преданием, закрепленное обычаем.

В качестве заключения приведем несколько замечаний, которые выходят за пределы темы статьи и указывают, чем может быть полезен опыт общения с книжной песней применительно к более широкому полю фольклористики.

1. История участвует в сложении форм традиционной культуры в той же мере, как география. Существенны не только ее древнейшие этапы, не только следы мифологического сознания, отложившиеся в обрядовых практиках. Не менее важны этапы культурной истории, которой подлежит и феномен книжной песни. Псалмы песенной формы в русской культуре укоренились и развились поначалу как часть монастырского быта, как особое послушание. Затем эта камерная духовная музыка вышла за монастырские стены, оцерковляя быт. Влившись в корпус покаянных текстов, превратившись в *духовные стихи*, она становилась необходимой частью народной традиционной культуры. При этом традицией были удержаны не высочайшие достижения индивидуального творчества, но общий фонд поэтических мотивов, структурных идей, мелодических клише.

2. Опыт определения необрядовых видов фольклора, затруднительный для фольклористики, обогащается при увеличении поля текстов. Этнографические описания основываются, главным образом, на обрядовых практиках. То, что лежит за их пределами, не всегда поддается формализации, здесь не обойтись без определения функции иного порядка: самопознание для лирики, историческое сознание для исторических песен. Однако взаимосвязь текстов каждой локальной традиции, обусловленность их устойчивыми аллюзиями обрядовой поэзии и обычаями не дает возможности оторваться от привычной методики музыкальной этнографии. Феномен книжной песни, складывавшейся и бытовавшей параллельно с актуальным периодом бытования необрядовых видов песенного фольклора, постоянно с ними взаимодействовавшей, дает возможность увидеть эти процессы в ином объеме, иначе сформировать взгляд на них.

3. Приняв в качестве ключевого понятия (функции) духовной поэзии покаяние и покаяльную дисциплину, мы видим традиционную культуру в полноте ее связей, а народное православие в движении, в органичном развитии. Границы книжной культуры и устных традиций, текстов канонических и вновь возникающих для этих понятий проницаемы. Осознав это положение, мы сможем лучше понять сходные и общие процессы жизни и формирования традиционной культуры в целом, исторического развития корпуса песенного фольклора и специфику отдельных жанров.

¹ Оцерковленный быт как этнографическая реальность в настоящее время становится предметом изучения. Этой проблематике посвящены две монографии Т.А. Бернштам: *Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян. Учение и опыт Церкви в народном христианстве*. СПб, 2000; *Приходская жизнь русской деревни: очерки по церковной этнографии*. СПб 2005.

² Осмогласие возникло как совокупность текстов, в которой постоянные темы нашли свое выражение для каждой недели столпа; оно развивалось и в плане репертуара и как интонационно-мелодическая сфера, охватывающая характерные для одного гласа и общие для нескольких гласов попевки.

³ Так названа публикация, дающая представление о корпусе покаянных: *Петрова Л.А., Серегина Н.С.* Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков. Л., 1988. Покаянные стихи на протяжении последних трех десятилетий постоянно находятся в поле внимания исследователей: палеографов, музыковедов, лингвистов. Укажем лишь некоторые работы: *Фролов С.В.* Из истории русской музыки. Ранний список стихов покаянных // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 162–171; *Кораблева К.Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства. Автореферат дис... канд. искусствоведения. М., 1979; *Сквирская Т.З.* Разыскания в области стихов покаянных (по рукописным хранилищам Петербурга) // Певческое наследие Древней Руси. История, теория, эстетика. СПб, 2002. С. 303–325.

⁴ *Петрова Л.А., Серегина Н.С.* Ранняя русская лирика... С. 326–328. № 33. Комментарии к тексту фиксируют его устойчивое бытование начиная с середины XVI века.

⁵ Там же. С. 344–350. № 98. Приведен с сокращениями.

⁶ Само именование *духовные стихи* не является принадлежностью устных традиций, которые обходятся только существительным *стихи* (в отличие от *старин* – в северных сказительских традициях) или *стишки* (так называют духовные стихи, входящие наряду с чтением псалтири, молитвами и причитаниями в комплекс погребально-поминальной обрядности на Смоленщине и в некоторых других традициях). Стоит напомнить, что П.В. Киреевский публикацию первой порции «Собрания русских народных песен» назвал «Русские народные стихи». Здесь в функции различительного признака выступает существительное, в качестве обобщающего и приводящего к более общему роду — эпитеты.

⁷ *Позднеев А.В.* Рукописные песенники XVII–XVIII вв. Из истории силлабической песенной поэзии. М., 1996.

⁸ ГИМ 1743. Именно эта рукопись открыла — благодаря прочтенным акростихам, сопоставленным с историческими сведениями разного рода — имена песнотворцев и выявила само существование Нико-

новской (Новоиерусалимской) школы. История открытия изложена А.В. Позднеевым в ряде статей и названной выше монографии.

⁹ ОР РНБ. Тит. 4172, л.л. 50–100.

¹⁰ ОР РНБ. Тит. 4172, л.л. 1–49. Более подробно см.: Псалмы Новоиерусалимской школы // Патриарх Никон. Труды. М., МГУ, 2004. С. 823–873; *Васильева Е.Е.* Никоновская (Новоиерусалимская) в контексте русской культуры XVII века // Материалы международной научной конференции «Человек верующий в культуре древней Руси». СПб., 2005. С. 107–127.

¹¹ «Ян Кохановский — творец польского стиха» — таково характерное название статьи К. Будзыка, помещенной в русском издании: Ян Кохановский. Избранные произведения. М.; Л., 1960. С. 308–345.

¹² Тексты кантычек, насколько можно судить по публикациям, находятся в поле зрения Ольги Зосим, статьи которой опубликованы в двух выпусках «Киевского музыкознания»: *Зосим О.* Українські рідвяні пісні та їх європейські аналоги // Київське музыкознавство. Збірка статей, вип. 3. Київ, 2000. С. 15–20; *Зосим О.* Запозначені пісні періоду Великого Посту в українських та російських рукописах XVII–XVIII століть // Київське музыкознавство. Збірка статей, вип. 5. Київ, 2000. С. 67–76. Внимание исследователя сосредоточено, главным образом, на теме псалмов и их строфике, в качестве примеров приведены инципитные строфы.

¹³ Тексты переданы буквами современного гражданского алфавита с сохранением всех особенностей лексики, грамматических форм и фонетической транскрипции.

¹⁴ ОР РНБ. Тит. 4172, л. 50 об.

¹⁵ Варианты опубликованы: Т.Н. Ливановой в составе «Якушкинского сборника» (ГИМ. Сборник кантов XVIII века. Приложение ко 2-му тому исследования «Русская музыкальная культура XVIII века». М., 1953. № 34. С. 88–89; Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. Там же. № 98. С. 154 (по ОР РНБ, Q. XIV. 150, л. 4 об.); *Васильева Е.Е.* Мастер одиночного распева // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции. СПб., 2004. С. 84–85 (по ОР РНБ, Тит 1304, № 2).

¹⁶ ОР РНБ. Тит. 4172, л. 60. об.–61.

¹⁷ ОР РНБ. Тит. 4172, л. 53 об.–54.

¹⁸ ОР РНБ. Пог. 426, л. 141 об.–142.

¹⁹ К такому выводу приводит изучение рукописей, принадлежавших патриарху Никону и вложенных им в монастырь Живоносного Христова Воскресения, Новый Иерусалим называемый, а также книги, собранные Новоиерусалимскими постриженниками в других обителях. См. об этом: *Кручинина А.Н.* Патриарх Никон и церковно-певеское искусство его времени // Человек верующий в культуре Древней Руси. Материалы международной научной конференции. СПб., 2005. С. 104–107.

²⁰ ОР РНБ. Тит. 4172, л. 155 об.–156.

²¹ «Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей. Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего. И мир проходит, и похоть его, а исполняющий волю Божию пребывает вовек» (первое послание св. апостола Иоанна Богослова, II: 15–17).

²² ОР РНБ. Тит. 4172, л. 182 об.–183 (фрагмент).

²³ Образы конца мира, идущие от последних бесед Христа с учениками и присутствующие в трех синоптических Евангелиях, развиты в тропарях по прочтении кафизм Псалтири, Покаянном каноне и во многих других канонических текстах. Приведем несколько примеров:

«Страшного дне пришествия Твоего ужасаюся, Христе, неумытного судилища бояся Господи, ужасаюся и трепещу, яко имый множество согрешений, но прежде конца, яко милостив Бог обрати и спаси мя, Спасе мой многомилостиве. Егда престолы на суд поставятся, Господи, и судилищу Твоему предстанут человецы, не предпочтется царь воина, не преимуществит владыка раба: кийждо от своих дел или прояславятся, или постыдятся» (1-й и 2-й тропари по 10-й кафизме).

«Страшного Твоего и грозного и неумытного суда, Христе, во уме прием день и час, трепещу яко злодей, студа дела и деяния имея люта, яже един аз содеях прилежно» (3-й тропарь по 3-й кафизме).

²⁴ Поздеев А.В. Рукописные песенники... С. 25.

²⁵ «Откуда начну плакати окаянного моего жития деяний; кое ли положу начало, Христе, нынешнему рыданию; но яко благоутробен, даждь ми прегрешений оставление» (1-й тропарь первой песни, которым начинается чтение Великого канона в понедельник первой седмицы Великого поста).

²⁶ Перетц В.Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. I. Из истории русской песни. СПб., 1900. Помещая во 2-й части тома (Приложении) описания сборников псалм, кантов и песен, исследователь тщательно отмечает украинизмы, полонизмы; чаще констатирует чистый церковнославянский язык; признает сложность поставленной им задачи и безусловность возможных результатов: «Ввиду того, что памятников малороссийской светской поэзии XVIII века известно немного, считаем бесполезным дать здесь все те песни, которые носят хотя бы слабые следы малороссийского происхождения в языке и размере» (Указ. соч. С. 2).

²⁷ Лазарь Баранович (1595–1693) учился и преподавал сначала на родине, в Великом Княжестве Литовском. Принял православие, вступил в Печерский монастырь, преподавал в Киево-Могилянской академии, был ее ректором; епископ Черниговский; Богдан Хмельницкий и вслед за ним воевода московский Трубецкой именовали его управителем Киевской метрополии. «Лютня Апполонова», одна из книг, изданных им в 1670-х годах, излагает учительные тексты (нравственные на-

ставления, толкование священного Предания) в поэтической форме, о чем выразительно говорит полное название: *Lutnia Appollinowa kozdei sprawie gotova, Na blagoslawiaci reke jako na takt jaki patrzac jasnie w Bogu przesweconego jegomosci oica Lazarza Baranowicza, archiepiskopa Czernihowskiego, Nowogrodzkiego i wshitkiego siwierza, z tipografijej Kijowo-pieczarskiej roku panskiego 1671.*

²⁸ В устных традициях известен среди старообрядцев, которые не связывают этот стих со святителем, обличившим раскол и «брынскую веру». О некоторых особенностях бытования его в песенной традиции Заонежья см.: *Васильева Е.Е.* Неприкаянные стихи (Опыт прочтения «случайной записи» в контексте песенного сознания традиции) // Рябининские чтения 95. Сборник докладов. Петрозаводск, 1997. С. 124–129. Публикация: «Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны», № 97, с. 154–155 (ОР РНБ. Q. XIV. 150, л. 31 об.–32).

²⁹ Публикации песни «Кто крепок на Бога уповая», надолго удержанной традицией рукописных песенников, см.: *Ливанова Т.Н.* Сборник кантов XVIII в. № 1. С. 70–71; «Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны», № 59. С. 110 (по ОР РНБ, Q. XIV. 141, л. 221); *Васильева Е.Е.* Мастер одиночного распева // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции. СПб, 2004. С. 80–81 (по ОР РНБ. Тит. 1304, №1).

³⁰ *Маркелов Г.В.* Писания выговцев. Каталог-инципитарий. Тексты. По материалам Древлехранилища Пушкинского дома. СПб., 2004. Два эти текста (с. 334–338 и 347–349), принадлежащие не просто различным — несовместимым поэтическим системам, снабжены знаменной нотацией. Это обычная практика старообрядческих сборников. Она не поражает воображения составителей, справедливо комментирующих: «В качестве мелодии к стиху подобран широко распространенный напев плясовой песни “Щеголь тугу мает...”, принадлежавший в XVIII веке к числу “странствующих” мелодий. На этот же напев пелись рождественские духовные псалмы “Шедше трие царие...” и “Днесь Христос родися...”, которые встречаются в старообрядческих сборниках. Этот напев к текстам поздравительных псалм отцам и благодетелям общечужительства использовался выговцами неоднократно» (с. 347).

³¹ См.: образцы фольклора русского населения Верхокамья в приложениях к статьям Никитиной С.Е. «Устная традиция в народной культуре Верхокамья» и Чернышевой М.Б. «Музыкальная культура русского населения Верхокамья» в сб.: Русские письменные и устные традиции и духовная культура. По материалам археографических экспедиций МГУ 1966–1980 гг. М., 1982. С. 276–305. Описание поминального молебна и духовных стихов, записанных в д. Чупрово см. в издании Сыктывкарского Университета: Старообрядческий центр на Вашке. Устная и письменная традиция Удоры. Сыктывкар, 2002. С. 119–120.

³² *Бессонов П.П.* Калики переходные. СПб., 1863.

³³ Укажем замечательную по полноте и взвешенности статью Н.Ю. Данченковой: Деревенский обычай «ходить по покойнику» // Религиозный опыт народной культуры. Образы. Обычаи. Художественная практика. М., 2000. С. 173–225; и самую обширную публикацию: Смоленский Музыкально-этнографического сборник. Т. 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М., 2003.

³⁴ См.: Смоленский Музыкально-этнографического сборник, Т.2, № 155. С. 438–440.

³⁵ Смоленский Музыкально-этнографического сборник. Т. 2. № 150–163.

³⁶ ОР РНБ. Q.XIV. 25, л. 160.

³⁷ *Винарчик Л.М., Никитина И.А., Труфанова О.А.* Типологическая систематика напевов поминальных стихов // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2. С. 297, 310–313.

³⁸ Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2. № 77. С. 375.

Тексты, извлеченные из рукописных песенников, переданы современной нотной графикой в наиболее употребительных ключах (оригинальные ключи *до* указаны возле нотных знаков). Вертикальными чертами, как и в оригинале, отмечены разделы строфы; цифры при ключах обозначают мензуру.

Приложение №1

Доколе, душе моя, в лености пребываеши // Петрова Л.А., Серегина Н.С. Ранняя русская лирика. Л., 1988. № 33. С. 326–328.



До - ко - ле ду - ша мо - я в ле - но - сти - пре - бы - ва - е - ши



до - ко - ле не при - бе - гне - ши - к по - ка - я - ни - ю



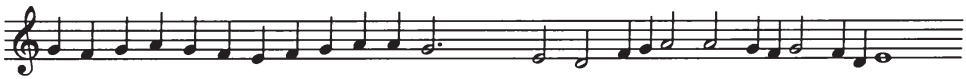
при - и - ми во у - мъ суд гря - ду - щи - и и о - гньне - га - си - мы - и



и че - рви - - - я - не - у - сы - па - ю - ща



во - зо - пи Хри - сто - ви при - ле - же - но



жи - во - - да - вче - - - я - ко Пе - тра по - гру - жа - е - ма



спа - си - мя - че - ло - ве - ко - лю - бе - че.

Приложение №2

Любо кеды золотый Фебус [ОР РНБ. Тит. 4172].

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система содержит три стана: верхний (сопрано), средний (альто) и нижний (тенор/бас). Музыка записана в нотном стане с ключом фа-диез (F#) и ритмом 4/4. В первой системе под нотами введены русские слова: «Лю-бо ке-ды зло-тый Фе-бус ви-ни-ка з мо-ря» и «Лю-бо ке-ды зло-то све-тня кры - е ся зо-ря». Во второй системе: «за-ши мой жаль сро-гий, о Е-зу мой дро-гий» и «по-мнюиц на све - цен-жки грзе-хи и на сонд сро-гий». В начале второй системы над нотами стоит цифра 3, указывающая на тризвучие.

Приложение №3

Откуда плакати [ОР РНБ. Тит. 9498].

О - тку - ду пла - ка - ти, о - тку - ду пла - ка - ти, слез ток и - змы - ва - ти.

Бо - же, будь ми - ло - стлив, Бо - же, будь ми - ло - стлив Царю мой, Творче мой, Спасе мой,

5
спа - си мя гре - шного, сохра - ни, спа - си, спаси мя, ве - чны - я му - ки и - ски - ти.

Приложение №4

Мире лукавый [ОР РНБ. Тит. 2038]. Публикации других вариантов: Ливанова Т.Н. Сборник кантов XVIII в. № 55. С. 100–101; Русские канты от Петра Первого до Елизаветы Петровны. СПб., 2002.

Ми - ре лу - ка - вый - ско - рби - и - спо лне нный
Коль ты не тве - рдый коль не со ве - рше - нный.

Коль суть не - бла - го тво - е зле у - те - хи, дым, ветр ни - что же все не по - сто - я - нство

ра - до - сти и сме - хи.

Приложение №5

Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2. № 46. С. 364. Напев «стишка» записан в д. Шиловичи Духовщинского района Смоленской обл.; он помещен как типовой перед рядом текстов (более 30). Приведенный текст записан в д. Прудки Сафоновского района (на поминках в сороковой день).

$\bullet = 92$

Ка - ла мо - рю - шка, ка - ла си - ни - ва,
ка - ла мо - рю - шка, ка - ла си - ни - ва.