

КУЛЬТУРА

*О.В. ГУНИНА***"Эстетический поворот"
в русской музыке XVII века:
от "ангелогласного пения"
к "грамматике мусикийской"**

В истории русской культуры XVII в. считается переходным от Средневековья к Новому времени. При всей условности такого определения данный период можно рассматривать как своего рода открытое культурное пространство, лишенное каких-либо жестких рамок, границ, канонов, как эпоху поисков, споров, манифестаций, когда возникают новые течения, школы, направления в искусстве, философии, науке и пр. В то же время переходный период – это пора "самопознания" культуры, эпоха, когда ревизуются ценности предшествующего периода в противовес намечающимся. Этот спор между старым и новым – определенное подведение итогов развития уходящей культуры и выделение некоторых принципов, которыми она руководствовалась.

При этом переходный период не есть этап, в котором лишь механически перемешивается старое и новое. Не является он и "подготовительным" по отношению к последующей "устойчивой" культурной эпохе: он ценен не только тем, что в нем обнаруживаются черты и тенденции, которые впоследствии разовьются и станут характерны для следующего периода. Напротив, переходный период обладает своим собственным "лицом", своим специфическим характером.

Качественные изменения, происходящие во всем строе культуры в этот период, наблюдаются и в искусстве. Обладая способностью самодвижения, искусство в то же время культурно-исторически обусловлено, тесно связано с самосознанием той или иной культурной эпохи; генерируя новые ценности, "прорываясь" в будущее, оно воплощает также и наличное состояние культуры. Русское искусство XVII в. отражает сложную культурную ситуацию, создавшуюся на рубеже Средневековья и Нового времени. Это период активного поиска, зарождения художественной целостности нового типа, формирования нового художественного мышления, проявляющегося как в системе стилистических принципов композиции, так и в отношении к искусству, в понимании его места и значения в жизни человека.

XVII в. является "переходным" и для одной из составляющих художественной культуры – музыкальной, понимаемой здесь как совокупность музыкальных произ-

ведений, музыкальной теории и музыкально-эстетических представлений¹. Начало "переломного этапа" пришлось на середину века, когда в Россию с Украины было завезено партесное пение. Этот новый стиль церковно-певческого искусства нес с собой и новый эстетический идеал, новый способ восприятия музыки. Успешное распространение партесного пения в Московском царстве свидетельствует о своего рода "эстетическом повороте" в русской музыкальной культуре. Постепенно утверждалось иное, отличное от средневекового, отношение к музыке, к ее месту и роли в жизни человека.

* * *

Переходный период от Средневековья к Новому времени стали исследовать как отдельный, качественно своеобразный этап русской культуры сравнительно недавно; ранее он характеризовался по-разному в зависимости от подхода исследователя к анализу истории России (собственно говоря, этот период не укладывается непосредственно в рамки XVII в. – его временные границы неопределенны и размыты). В последние десятилетия в Москве проводятся научные конференции по проблемам русской культуры второй половины XVII – начала XVIII в. (Филевские чтения), в которых участвуют российские и зарубежные специалисты различного профиля [Филевские... 1993]. В 2002 г. в Институте человека РАН состоялась конференция "Человек между Царством и Империей: культурно-исторические реалии, идейные столкновения, рождение перспектив", центральной темой которой стало изучение человека во всех его ракурсах в переходный период [Человек... 2003]. Таким образом, можно говорить о выработке единой научной концепции в изучении данного периода. И в качестве одной из характерных тенденций его культуры выделяется процесс секуляризации, или обмирщения, культуры.

"Секуляризация" – понятие, широко применяемое для характеристики социокультурных сдвигов, происходящих в XVII в. как в целом, так и в отдельных сферах культуры: литературе, изобразительном искусстве, музыке и пр. Оно связывается обычно с нарастающим кризисом средневекового религиозного мировоззрения, который был обусловлен и имманентными закономерностями русской культуры, и западноевропейскими влияниями². При этом следует заметить, что кризис средневековой религиозности не есть кризис религиозного мировоззрения вообще. Так, некоторые исследователи предлагают видеть в обмирщении не упадок веры, а «...преодоление собственной средневековой эпохе бинарности культуры, то есть четкого деления человеческого опыта на две сферы, из которых одна, непосредственно связанная с религиозной медитацией, представлялась сферой высших, непреходящих ценностей, сферой священного (сакрального), а "мирское" – или чем-то значительно менее ценным, или вовсе имеющим отрицательную ценность» [Вайгачев, 1991, с. 51]. Кроме того, говоря о возникновении новых явлений в культуре XVII в., необходимо помнить о роли церкви в этом процессе: ведь почти все новое, что возникало в этом столетии, появлялось именно в сфере влияния церкви или хотя бы с ее санкции. Большая часть ведущих деятелей культуры носила духовные звания, а монастыри (например, Заиконоспасский и Чудов или же обители, основанные Никоном) занимали не последнее место в формировании и распространении новшеств.

В то же время до XVII в. можно говорить о нераздельном существовании культуры и веры: считается, что древнерусская культура – это культура достаточно цело-

¹ Рассматривается в первую очередь профессиональное музыкальное искусство, то есть искусство церковно-певческое.

² Влияние западноевропейской культуры (в первую очередь через Польшу и Украину) сыграло определенную роль в трансформации русской культуры XVII в. Однако не следует переоценивать его значения, лишь им объясняя все изменения в русской культуре.

стная, сочетающая в себе в сложном синтезе светские и церковные элементы. К ней приложимы такие характеристики, как каноничность, соборность, анонимность. Культура же Нового времени разделяется фактически на две культуры: светскую и религиозную (духовную). Причем вера и все связанное с церковью становится все более узким сектором, область же светской культуры расширяется, утверждаясь в центре культурной и общественной жизни. Таким образом, в XVII в. происходит, можно сказать, выделение собственно "культуры" и собственно "веры": "...культура добилась автономии и стала самодовлеющей силой, то есть неким свободным феноменом, регулирующим общение между людьми" [Панченко, 1984, с. 41]. Культура, в которой утверждаются тенденции к секуляризации, во многом утрачивает качества, присущие древнерусской культуре, лишается целостности и духовного единства. В ней исподволь усиливаются рациональные, утилитарные элементы, постепенно начинающие доминировать над сферой веры.

Кризис средневекового религиозного мировоззрения сопровождался и секуляризацией эстетического сознания, что выражалось в его переориентации от "вечного" небесного мира к обыденной, быстротекущей земной жизни: видимый, чувственно воспринимаемый мир оказывался теперь достойным не меньшего внимания, чем сфера "невидимого". Этот "эстетический поворот" особенно характерен для художественного мышления.

Как известно, большинство видов древнерусского искусства были так или иначе связаны с организацией церковного культа, сердцевина которого – богослужение – высший синтез разнородных художественных сфер. В этом синтезе, где "...все сплетается со всем" [Флоренский, 1996, с. 210], участвуют живопись, архитектура, музыка, декоративно-прикладное искусство.

Как заметил Д. Лихачев, для Средневековья характерно единство художественного стиля, пронизывающее древнерусское искусство: оно было традиционным, существовало благодаря некой "эстетической негибкости" людей того времени, которая, "...с одной стороны, способствовала проведению в жизнь единого стилистического начала, а с другой стороны, закрывала людям своего времени пути к овладению и пониманию других стилей, других культур, а также индивидуального начала в творчестве" [Лихачев, 1987, с. 203]. "Стиль эпохи", единый для всех искусств и для своего времени, вызывал к жизни такие характеристики средневековой культуры, как каноничность, анонимность, соборность.

В XVII в. "храмовый синтез искусств" распадается, утрачиваются какие-то глубокие связи, соединявшие искусство и другие области культуры в единую целостность, отдельные виды искусств начинают формировать свою собственную внутреннюю структуру. Художественное творчество постепенно обретает самоценность, все явственнее выходит за рамки средневекового канона, превращается практически в обыкновенное ремесло, тогда как в Древней Руси ему придавался смысл сакрального действия. Теперь же на передний план выдвигается требование не благочестия, а мастерства.

Отличительные особенности русской художественной культуры XVII в. – стремление к декоративности, пестроте, дробность форм, яркие и контрастные решения композиций, внутренний динамизм и пр. Все это – характерные черты стиля барокко³. Постепенно оттесняются на второй план такие главнейшие качества древнерусской художественной культуры, как глубокая духовность, софийность. Это усиление собственно эстетического начала можно обнаружить и в литературе, и в живописи, и в декоративно-прикладных искусствах, и в музыке: "Равновесие между религиозными и эстетическими ценностями, характерное для классического русского Средневековья, нарушается в сторону эстетического компонента, за счет которого культура пытается ликвидировать возникающий дефицит духовности" [Бычков, 1995, с. 418].

³ Относительно русского барокко XVII в. нет однозначного мнения: разные ученые по-разному оценивают его содержание или вообще отказывают ему в существовании в этот период.

Итак, XVII в. открывается новым темам, идеям, явлениям и пр., не всеми, может быть, замечаемым и уж, конечно, не всеми принимаемым. Изменения затронули и музыкальную культуру: можно сказать, что XVII в. знаменует начало новой эпохи в истории русской музыки.

* * *

Для Древней Руси было характерно четкое разделение и противопоставление друг другу церковного пения и внецерковных видов музыки, которые получили общее название "мусикий" и считались "бесовскими". Только церковное пение полагалось единственно приемлемым, причем оно понималось не как одна из областей музыкального искусства (в современном понимании), но как неотъемлемая часть богослужения.

Вплоть до второй половины XVII в. в церковно-певческом искусстве господствовал единый музыкальный стиль, наиболее ярким воплощением которого является такой уникальный феномен древнерусской культуры, как знаменитый распев – основной и наиболее древний вид церковного пения в Древней Руси, записывающийся особой нотацией: знаменной, или крюковой. Отличительная особенность древнерусского распева – строгое одногласие и исключительно вокальное исполнение: инструментальная музыка в церкви не допускалась. А. Олеарий, немецкий ученый, секретарь Голштинского посольства в Москве, свидетельствует: «Они не терпят в своих церквях ни органов, ни других музыкальных инструментов, но говорят: "инструменты, не имеющие ни души, ни жизни, не могут хвалить бога"» [Олеарий, 1906, с. 325].

Как уже говорилось, многие виды древнерусского искусства группировались вокруг единого центра – церкви – и были так или иначе связаны с отправлением церковного культа, участвуя в "храмовом синтезе искусств". Будучи неотъемлемой частью богослужебного ритуала, древнерусское певческое искусство, как и другие составляющие "храмового синтеза", находилось под влиянием закономерностей более широкого плана, чем свои собственные нормы. В этом смысле между церковным пением и другими видами музыки лежит "онтологическая пропасть" [Мартынов, 2000, с. 9]. Церковное пение подчинялось жестким законам, песнопения были строго привязаны к определенным службам, которые зависели от годового круга церковных праздников. Указания относительно того, во время каких церковных служб, в каком порядке, в какие дни и часы следует исполнять те или иные жанры песнопений, содержатся в церковном уставе – Типиконе, который также называется "Оком церковным".

Древнерусским книжникам не было свойственно внимание к собственно церковному пению, которое воспринималось в общем контексте, поскольку в Древней Руси отдельные виды искусств не считались самостоятельной ценностью. В различных сочинениях, как правило, говорилось лишь об "ангелогласности", "ангелоподобности" пения. Как не было в Древней Руси представления об автономности, независимости отдельного церковного песнопения, так не было и понятия о самостоятельном авторском музыкальном творчестве. Создание новых образцов песнопений, не осознающихся как собственно новые, осуществлялось по принципу подобия, сходства. Было широко распространено пение "на подобен": хорошо известные напевы становились образцами, на которые распевались различные богослужебные тексты.

Пение, эстетическое начало которого подчинялось культовому, являлось составной частью религиозного действия, имеющей вполне определенную цель. Сдержанное, несколько "бедное" по своему содержанию церковное пение было призвано создавать особое умиротворенное состояние, помогающее молящемуся отрешиться от земного, житейского и сосредоточиться на вечном, непреходящем. Как тогда отмечалось, оно предназначалось "...в церковное сладкодушное утешение и украшение на пользу слышащим, во умиление душевное и во умягчение сердечное к Богу" (цит. по [Музыкальная... 1973, с. 39]).

Древнерусское богослужебное пение направлено не на слушателя, но на молящегося; оно устремлено не к психическому миру человека, а к трансцендентным сущностям, к божественному. Позиция человека как зрителя или слушателя не играет сколько-нибудь важной роли, на первое место выходит сфера "невидимого", мир же "видимый" не выступает как самоценный, значимый, представая в первую очередь как система символов иного мира. Так, в ряде певческих азбук приводится символическое толкование знамен, например: "Первое знамя *Параклит* – есть послание святого духа на опостолы; *Крюк* – крепкое ума блюдение от зол..." [Музыкальная... 1973, с. 157].

Как не было в Древней Руси оформленных эстетических представлений относительно музыкального искусства, так не существовало и собственно музыкальных теоретических трактатов. Сведения о музыкальной теории и методике певческого искусства тех времен крайне бедны, знаменная певческая культура и система музыкальной записи не осмысливались в теоретическом аспекте. Певческие азбуки были единственным практическим пособием по музыкальной грамоте Древней Руси. Большую роль в этой сфере играла устная традиция.

XVII в. – последний, хотя, вероятно, и самый яркий и насыщенный, век развития древнерусского церковно-певческого искусства, ибо оно постепенно было вытеснено из широкого употребления партесным⁴ пением. В этот период мы соприкасаемся уже не с собственно средневековым искусством, с такими его характеристиками, как каноничность, анонимность, целостность. Пропадает тяга к глубине, строгость, сосредоточенность, что так свойственно древнерусскому пению: теперь песнопения становятся все более пышными, усложненными, декоративными. Стремительное разрастание певческого искусства вширь, ослабление в нем центростремительных сил привели к утрате относительной целостности церковной музыкальной культуры, к разрушению распева как единой интонационной системы.

Объем певческого репертуара увеличивается, обогащаясь как новыми песнопениями, так и новыми видами распевов. В певческих книгах со второй половины XVI в. встречаются названия "путевой распев", "большой распев", "казанское знамя", "демественный распев" ("демество"). Последний отличался особой пышностью и торжественностью, исполнялся в первую очередь хорами главных соборов по большим праздникам. С середины XVII в. распространяются киевский, греческий и болгарский распевы, происхождение которых не установлено; вероятно, они были завезены в Россию украинскими певчими.

Возрастает творческая активность в сфере церковно-музыкального искусства. Продолжают появляться многообразные варианты песнопений – как местные (например, московский, новгородский, усольский, смоленский), так и авторские. До нас дошли некоторые имена русских распевщиков XVI – начала XVII в.: братья Роговы, Федор Христианин, Иван Нос и др. Их варианты песнопений – "ин распев", "ин перевод" – это не индивидуальное творчество в современном понимании, но своя версия канонизованного образца. И все же существенное увеличение количества этих вариантов и, главное, именно осознание их как вариантов говорят о более свободном отношении к традиции, о начавшемся постепенном отходе певческого искусства от средневекового канона. Можно сказать, что в XVII в. в русле древнерусской музыки происходило перестраивание средневекового музыкального мышления на новый лад, что, в конечном счете, и сделало возможным адекватное восприятие нового певческого стиля. Следовательно, смена стилей певческого искусства – не просто механический процесс, и дело здесь не только и не столько в смене влияний с восточного на западное. То, что партесное пение с успехом распространялось и укреплялось в России, говорит о создании условий для приятия этой музыкальной культуры.

Партесное пение завезено в Россию с Украины. В свою очередь, на формирование украинского многоголосного пения, распространенного еще с конца XVI в., ока-

⁴ От позднелат. *partes* (голоса) – многоголосная хоровая музыка, записываемая пятилинейной нотацией.

зала влияние польская музыкальная школа – одна из ведущих в Европе середины XVI в. Киевские певцы, а вместе с ними и партесное пение начинают прибывать в Москву с середины XVII в. по приглашению Алексея Михайловича, который выписывал из Киева и других западнорусских земель ученых монахов для "книжной sprawy", книжных переводов, службы в посольском приказе, для налаживания образования и пр. Помимо выходцев с Украины носителями нового стиля пения были и певцы белорусского происхождения.

Партесное пение вводилось в первую очередь в царском и патриаршем хорах, а также у приближенных к царю бояр: например, П. Шереметев специально привез из Киева капеллу певчих. Утверждению нового певческого стиля активно способствовал патриарх Никон. Многоголосное пение постепенно широко распространялось не только в Москве, но и в других городах – Смоленске, Тобольске, Сольвычегодске, получая признание священнослужителей и прихожан.

Новый стиль пения по композиционным и эстетическим принципам существенно отличался от древнерусского церковно-певческого искусства. Первые теоретики партесного пения, среди которых были и люди духовного звания (как, например, дьякон Сретенского собора Московского Кремля И. Коренев, автор трактата "О пении божественном по чину мусикийских согласий"), утверждают в России новый взгляд на музыкальное искусство, новое его понимание с точки зрения самостоятельной эстетической, а не только культовой ценности. В их трактатах большое внимание уделяется эстетической, эмоциональной стороне музыкального искусства, причем на музыку возлагаются задачи, отличные от тех, что ставились древнерусскими книжниками. Эстетический взгляд меняется: художественное сознание секуляризируется, поворачиваясь от мира вневременного к миру здешнему, к быстротекущей жизни.

Этот "эстетический поворот" характерен уже для знаменного пения, о чем говорилось выше. Музыка же эпохи барокко осознается как способная воздействовать на внутренний мир человека, вызывать у него, вместо прежней умиротворенности, просветленности и чувства внутреннего покоя, самые различные эмоции: ликование, радость, скорбь, отчаяние (хотя русскому барокко чужды пессимистические, трагические мотивы и самые "минорные" чувства – жалость и умиленная печаль). Итак, церковное пение как бы переориентируется с мира вневременного на мир посюсторонний. На первый план выступает фигура человека как слушателя, и его внутреннему миру прежде всего адресуется теперь музыка.

Изменился и характер исполнения самого церковного пения. Об этом свидетельствует Павел Алеппский, сын антиохийского патриарха Макария, которого он сопровождал во время путешествия в Москву и на Украину в середине XVII в. Сравнивая украинское пение и стиль русских певчих, еще не перешедших к партесному пению, он отмечает: "Пение казаков радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен... они страстно любят нотное пение, нежные и сладостные мелодии". Лучший же голос москвитов – "...грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю" [Павел Алеппский, 1898, с. 96].

"Доставлять удовольствие слушателю" – такое понимание церковного пения коренным образом отличается от восприятия музыки, свойственного Древней Руси. Конечно, Павел Алеппский – не русский, и поэтому его свидетельство вряд ли может адекватно соответствовать тому, как воспринималось партесное пение собственно в России. Но приблизительно о том же говорят и сторонники нового стиля певческого искусства – уже упоминаемый дьякон Коренев и Н. Дилецкий⁵. Они вы-

⁵ Дилецкий – крупнейшая фигура в истории русской музыки XVII в. О нем известно очень мало: вероятно, он уроженец Киева, обучался в Вильно, жил, может быть, некоторое время в Варшаве. В большей степени определен последний период его деятельности, связанный с Москвой. Здесь он и познакомился с Корневым, в доме которого, как он сам свидетельствует, работал над одной из редакций своей "Идеа грамматики мусикийской".

водят на первое место позицию слушателя: "Музикии... сердце возвеселяет в души радость в пении святых устрояет" (цит. по [Музыкальная... 1973, с. 106]), "музыка есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческия ово к веселию, ово к печали..." [Дилецкий, 1979, с. 271]. Причем такое отношение утверждается не только в теории, но и на практике. Так, смоленский митрополит говорит: "...которые стихи в литургии прибавлены перед Херувимскою песнию, и после киновника и то де поют ради праздности времени...", так как "...людем стоять без пения скучно" (цит. по [Музыкальная... 1973, с. 160]). Интересно, что раскольники, не принимавшие партесное пение и ставившие его в один ряд с "бесовской" музыкой, понимали его как нерелигиозное в своей сущности: "На Москве во многих церквах поют песни, а не божественное пение", – говорил протопоп Аввакум (цит. по [Преображенский, 1924, с. 46]).

Подобный "эстетический поворот" характерен не только для музыки, но и для других искусств. Художественное мышление постепенно отходит от средневекового символизма. Если древнерусское религиозное творчество осуществлялось прежде всего в символических формах, то теперь на место многозначного, не поддающегося конкретному разъяснению и требующего "вживания" символа приходит аллегория, выражающая отвлеченные представления, идеи, мысли в конкретных образах. Происходят изменения в самой тематике художественного творчества: чувственно воспринимаемый мир начинает выступать как самоценный, значимый, реальный, а не только как система символов иного мира; иконы становятся красочными, многофигурными, наполняются бытовыми деталями. Распространяется такой вид искусства, как парсуна, передающая не обобщенный образ, а собственно индивидуальные черты человека. То, что ранее оставалось "за кадром", теперь «как бы выплеснулось на расписываемую плоскость. Все частности и детали представились важными и ценными, поскольку посредством их передавалась картина живой жизни. Именно протекающая перед глазами жизнь, а не "вечное" (мысленное) ставится во главе угла...». Эстетический идеал теперь стал не столь "горним", но «очень "дольним", хотя подчас и выступал в царственных и божественных облачениях» [Вагнер, 1987, с. 273, 268].

Партесное пение, получая признание в крупных культурных центрах, постепенно вытесняло искусство пения по крюкам. Были, конечно, и активно выступающие против него – старообрядцы и представители официальной церкви. Сторонники старой культуры пытались защитить и сохранить древнерусское пение. Например, А. Мезенец, монах Савво-Сторожевского монастыря, под чьим руководством специальная комиссия занималась упорядочиванием и унификацией певческих книг в 1650–1660-е гг., подчеркивал, что только не понимающему в них смысла древнерусские "многосокровенноличные" знамена "...мнятся быти нелепы и неблагопотребны, и невнятоприемны, и невнятоприемны...", такое мнение – "...от ненаучения и крайнего невежества бывает". И если кто и хочет "...старославенороссийское в тайносокровенноличном знамени пение переводити во органогласовное, гласонотное пение...", то это только из-за малодушия: "Нам же великороссияном, иже непосредственно ведущим тайноводительствуемаго сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц и розводов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никакая же належит о сем нотном знамени нужда" (цит. по [Музыкальная... 1973, с. 98]).

В свою очередь носители новой музыкальной культуры стремились утвердить последнюю. Причем они не только не порывали со старой традицией, но прилагали немало сил, чтобы примирить новшества с традиционными представлениями, доказать, что они им не противоречат и где-то даже в большей степени, чем предшествующая практика, отвечают им. Так, Коренев в трактате "О пении божественном" подчеркивает, что те, кто "невеждо разумом", отрицает не только партесное пение, но и вообще все "внешнее учение", называя его "еретичеством", что "...не смеху, но плача достойно суть" (цит. по [Музыкальная... 1973, с. 105]). В итоге благодаря этим спорам между старым и новым русская культура обогатилась музыкальными теоретическими трудами, в которых, с одной стороны, подводился определенный итог

развития средневековой музыкальной культуры и определялись некоторые принципы, которыми она руководствовалась, а с другой – намечались тенденции развития новой музыкальной культуры.

Собственно говоря, XVII в. – время становления наук об искусствах, когда появляются первые теоретические трактаты, например "Послание некоего изуграфа" И. Владимирова, "Слово к люботщательному иконного писания" С. Ушакова и др. В музыкальном же искусстве главное место занимают уже упоминавшиеся труды Коренева и Дилецкого – фактически первые в России, где была предпринята попытка теоретического обоснования природы музыкального искусства. Церковное пение перестало противопоставляться другим видам музыки, а само это слово уже не несло того негативного смысла, который вкладывали в него древнерусские книжники.

О музыке как о науке, входящей в состав семи свободных искусств, говорится в довольно широко распространенном в XVII в. компилятивном трактате "Сказание о семи свободных мудростех". Та его часть, где речь идет о музыке, нередко помещалась в качестве предисловия в музыкальных азбуках. Учение о семи свободных искусствах содержится и в трактатах Н. Спафария – своего рода учебных пособиях. Как и в "Сказании..." (почти полностью включенном Спафарием в свое сочинение), под музыкой здесь понимается не только музыка исполняемая, но и наука о правильном, согласованном пении: "Есть же мусика сведение благо пети, яже и армония, сиречь согласие наречеся". Обращается внимание на эстетическую сторону музыки: она "сладна есть... утешает своими гласы человека... душу веселит и меланхолию отгоняет..."; а также на ее этические характеристики: "...великую ползу житию человеческому соделовае и ко благочестию устремляет, и нравы добрыми и сама часть есть благочестие" [Спафарий, 1978, с. 25, 38–39].

Музыка представлена как "премудрость", четвертая из семи наук, и в трактате Коренева. Вслед за Спафарием Коренев называет музыкой и науку о ней, и музыку исполняемую. Последняя в свою очередь делится на два рода: вокальную и инструментальную ("едина гласом, вторая же бряцанием"). Выше всех видов музыки ставится ангельское пение ("небесная музыка"). Для Коренева не существовало принципиального различия между пением и инструментальной музыкой: все это – части единой музыки, и по отношению к инструментальной музыке у него уже не было негативного восприятия, свойственного древнерусским книжникам. Так, он говорит: "Аз глаголю, яко мирским людем в домех своих лучше бы ныне произволил, аща и на бездушных в час радостный бога хвалити... Что бо мусика повредит тебе благомыслящу и умом благих песнопений горе к богу возникающую?". Однако в церкви такая музыка по-прежнему для него недопустима: "Но обаче се и действом в бездушных мусикия отриновена от церкви, ибо нелепо той быти в храме господни" (цит. по [Музыкальная... 1973, с. 107, 113]).

Этот труд Коренева был присоединен в качестве предисловия к "Идее грамматики мусикийской" Дилецкого. Если у Коренева разрабатываются общеэстетические вопросы музыки, то у Дилецкого мы видим теоретическо-практическое руководство, первый в России музыкальный трактат, где излагается теория партесного пения.

Теория музыки прошла за XVII в. путь от попытки усовершенствования крюкового письма до усвоения совершенно новых в русской музыке западноевропейских понятий. Музыкально-теоретическое мышление к концу века полностью перестроилось: "Мистическая софийность древнерусского знаменного пения перерастает в представление об освященном светом разума, вооруженном правилами индивидуальном композиторском мастерстве" [Баранова, 1996, с. 371]. Развитие теории музыки направилось по дороге, общей с западноевропейской.

Особое внимание Дилецкий уделял созданию партесных концертов. В отличие от Западной Европы, партесный концерт в России оставался чисто вокальным. Выросший из киноника, "запричастного стиха", который пелся хором во время причащения духовенства, партесный концерт представляет собой музыкальную композицию на тексты псалмов или праздничных песнопений. Он уже не был обязательной, по-

стоянной частью богослужения, в нем проявлял себя утверждавшийся в России стиль барокко. Для концертов характерна масштабность, монументальность, сложность фактуры: создаются музыкальные композиции на двенадцать, двадцать четыре и даже сорок восемь голосов. Пестрота, внешняя эстетизация, орнаментальность, декоративность, контрастность, динамизм – все это характерные барочные черты, присущие русской музыке конца XVII в.

Партесный концерт – вполне самостоятельное произведение, творение определенного композитора, а не "перевод" обычно неизвестного распевщика. Н. Дилецкий, В. Титов, Н. Бавыкин, С. Беляев, Н. Калашников – лишь малая часть известных во второй половине XVII в. композиторов (некоторые исследователи приводят до сорока с лишним имен).

В XVII в. создается почва для формирования светской профессиональной музыки. Со второй половины века в крупных культурных центрах все более распространяются формы музицирования нового европейского типа. В широких слоях общества большой популярностью пользовались такие жанры внекультовой музыки, как псалмы и канты.

Помимо песнопений польского и украинско-белорусского происхождения и их переработок, в России появляются собственные образцы духовных песен, среди создателей которых особенно выделяется фигура Г. Воскресенского, монаха Новоиерусалимского Воскресенского монастыря (этот монастырь, детище патриарха Никона, играл важную роль в утверждении и распространении нового стиля певческого искусства). Большинство песнопений Воскресенского посвящено христианским праздникам и святым. В 1680-е гг. появляется "Псалтырь рифмотворная" Симеона Полоцкого и Титова. Стихотворное переложение Псалтыри было выполнено Полоцким в 1678 г., перевод делался им, видимо, с польского источника – "Псалтыри Давидовой" Я. Кохановского, вышедшей в 1580 г. и положенной на музыку М. Гомулкой. К "Псалтыри" Полоцкого музыку написал певчий дьяк Титов. Музыкальное переложение псалмов отличается от многоголосных произведений этого выдающегося композитора простотой и доступностью, ибо оно, видимо, было рассчитано в первую очередь не на профессиональных певцов, а на неподготовленных исполнителей.

Профессиональные музыканты и мастера музыкальных инструментов жили в Немецкой слободе: "Немцам... разрешается пользоваться музыкой в своих домах: так же точно разрешено это и вельможе Никите, другу немцев, который держит у себя во дворе позитив и другие инструменты; впрочем, ему патриарх не может много сказать" (под Никитой подразумевается Никита Иванович Романов, родственник царя) [Олеарий, 1906, с. 325]. Отсюда можно сделать вывод, что к инструментальной нецерковной музыке западноевропейского характера не было такого негативного отношения, как к музыке скоморохов.

В придворном быту и в домах высшего московского общества распространяются такие прежде встречающиеся очень редко или вообще не известные инструменты, как позитив, клавикорды, виолончели, флейты и др. Музыканты специально приглашались из Польши, Голландии, немецких земель. Из них особенно выделяется С. Гутковский, органист и создатель органов, очень популярных в Москве, работавший при дворе вместе с сыновьями. Большое значение имел такой музыкальный инструмент, как труба, применявшаяся и в быту, и при дворе, и в военном строю. В 1660-х гг. в Москве даже существовала специальная школа для обучения игре на трубе.

Звучала музыка и в первом русском театре. Заключительные хоры, хвалебные песнопения, трубные фанфары, скорбные "плачи", веселые застольные пьесы являются частью таких пьес, как "Артаксерсово действо" и "Иудифь". Представления сопровождал инструментальный ансамбль, состоящий из музыкантов, специально выписанных из-за границы. Они играли на скрипке, флейте, трубе, кларнете, тромбоне и других инструментах. Важную роль в постановках играл орган, взятый у одного из немцев, живших в Немецкой слободе. Исполнялись музыкантами и вокальные номера.

И хоровая, и инструментальная музыка занимают существенное место в пьесах Полоцкого – "Комедии о блудном сыне" и "Навходоносоре царе". Так, каждая часть "Комедии..." заканчивается ремарками вроде "...певцы поют, и будет *intermedium*", или же "...пение, ему же последует *intermedium*": то есть в пьесу вводятся пение хора и музыкальные интермедии. Можно предположить, что эти хоры, наподобие античных, толковали и оценивали с религиозно-нравственной точки зрения события предшествующего действия. Помимо этого указания на музыкальные вставки встречаются и в самих действиях. А в пятой части пьесы отец, устраивая пир по возвращении блудного сына, говорит: "Возвеселися всяк о моем сыне!", после чего следует ремарка: "Пойдут за завесу, и тогда играют органы и прочая" [Симеон Полоцкий, 1953, с. 174, 184]. И хотя нет сведений о том, что пьесы Полоцкого ставились на театральной сцене, сама насыщенность пьес музыкальными вставками весьма показательна.

Все это свидетельствует о глубинных изменениях, происходящих в области музыкальной культуры на рубеже Средневековья и Нового времени. На смену прежнему строгому разграничению церковного пения и внецерковной музыки приходит более свободное отношение к музыке, осознается возможность равноправного существования различных ее форм. Музыкальное искусство рассматривается теперь не только с точки зрения культового предназначения, но и как самостоятельная ценность. Важная роль отводится эмоциональной стороне музыки, ее способности оказывать влияние на внутренний мир человека, вызывать у него самые различные чувства и эмоции. Эта переориентация художественного сознания от трансцендентных сущностей к повседневной быстротекущей жизни говорит об "эстетическом повороте" в музыке и в других областях художественной культуры, выделяющихся из прежнего "храмового синтеза искусств".

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Баранова Т.Б. Музыкальная эстетика // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII веков. М., 1996.
- Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI–XVII вв. М., 1995.
- Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
- Вайгачев С.А. "Обмирщение" русской духовной культуры XVII века: сущность процесса и его социокультурные истоки (к постановке вопроса) // Актуальные проблемы истории русской культуры. Сборник научных трудов. М., 1991.
- Дилецкий Н. Идея грамматики мусийской // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М., 1979.
- История русской музыки. В 10 т. Т. 1. М., 1983.
- Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили // Лихачев Д.С. Избранные работы. В 3 т. Т. 1. М., 1987.
- Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М., 2000.
- Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М., 1973.
- Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906.
- Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. СПб., 1898.
- Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Преображенский А.В. Культовая музыка в России. Л., 1924.
- Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.–Л., 1953.
- Спафарий А. Эстетические трактаты. Л., 1978.
- Филевские чтения. Материалы Всесоюзной научной конференции по вопросам русской культуры второй половины XVII века. В 4 ч. М., 1993.
- Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996.
- Человек между Царством и Империей. Сборник материалов международной конференции. М., 2003.