

**«ВИЛЕНСКИЕ НАПЕВЫ»  
В РУКОПИСЯХ КИЕВСКОЙ МИТРОПОЛИИ И МОСКОВСКОГО ПАТРИАРХАТА  
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVII – НАЧАЛА XVIII ВВ.:  
ПРОБЛЕМЫ ТРАНСМИССИИ И АДАПТАЦИИ**

**Slowa kluczowe:** „wileński śpiew”, rękopisy, metropolia kijowska, patriarchat moskiewski, przełom XVII/XVIII wieku

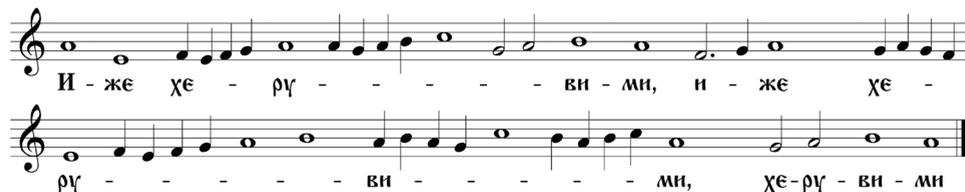
**А**ктивный культурный обмен опытом, знаниями и традициями между двумя странами – Россией и Речью Посполитой – во многом спровоцировала война (1654–1667), в результате которой территория одного из федеративных образований последней – Великого княжества Литовского (далее ВКЛ) – была несколько лет занята русскими войсками. В результате военных действий в России оказались тысячи пленных, беженцев и эмигрантов из соседней страны, привезших туда разнообразные традиции своих земель. Это явление широко известно в науке как польское или малороссийское влияние на русскую культуру<sup>1</sup>. Частным проявлением данного процесса стало привнесение в богослужебную практику Московского патриархата во 2-й половине XVII века песнопений Киевской митрополии.

В русских певческих книгах с последней трети века получила распространение Литургия «киевского напеvu», репертуар которой целиком состоял из местных и инонациональных напевов белоруско-украинских земель. Среди этих литургийных напевов оказались мелодии, преимущественно известные в устной традиции и лишь в единичных случаях записавшиеся в ирмологиях – певческих книгах Киевской митрополии конца XVI–XVIII вв. Таковы «виленские» напевы Херувимской песни, составлявшие тематическую основу куплетной формы этого песнопения. В крюковых и нотолинейных обиходах Московского патриархата эти напевы получили распространение в новой «никоновской» редакции текста. Они бытовали в России как в одноголосной форме, так и в виде многоголосных гармонических обработок. Рассмотрим, каковы были пути трансмиссии этих напевов, и каким образом они были адаптированы в русской богослужебной практике последней трети XVII – начала XVIII вв.

<sup>1</sup> К. В. Харлампович, *Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь*, Казань 1914, т. 1; А. С. Лаппо-Данилевский, *История русской общественной мысли и культуры XVII-XVIII вв.*, Москва 1990; П. В. Седов, *Закат Московского царства: Царский двор конца XVII в.*, Санкт Петербург 2008, с. 491-550.

Ранний список первой из рассматриваемых напевов Херувимской песни впервые был выявлен в Ирмолое, созданном в 1673 году в московском Савво-Сторожевском монастыре Гавриилом Аранесовичем, выходцем из Полоцка и постриженником Черниговского Ильинского монастыря. Мелодия помещалась в разделе «напѣлу рознаго Херувики» и не имела указательной ремарки. Напев был записан в дискантовом ключе<sup>2</sup>.

Пример 1.



С обозначением «виленский» это песнопение встретилось в русских крюковых обиходах 1680–1690-х гг. в одноголосном изложении и в виде 3-голосной знаменной партитуры<sup>3</sup>. Однако чаще оно помещалось в разделах Литургии «киевского напелу» либо в подборках Херувимских песен белорусско-украинских земель без указательной ремарки<sup>4</sup>.

В одном из русских обиходов 2-голосная партитура и выписанный отдельно к ней нижний голос в конце рукописи были озаглавлены как «скитская»<sup>5</sup>. В двух крюковых Обиходах ремарки указали на инонациональное происхождение мелодии: в первом случае она была названа «иеросалимская», а в другом – «антиохийская»<sup>6</sup>. Греческое («антиохийское») происхождение напева в последней рукописи подкреплялось эмоционально окрашенным комментарием, сопровождавшим еще два крюковых беспометных списка этого песнопения: «Херувимская, творение греческих певцов, юже в начале крещения своего россияне слышавше в богоразумие просветишася и реша князю своему Владимиру: „быхом не вемы на небеси, не вемы на земли”»<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Ирмолой Гаврилы Аранесовича, 1673 г. (ОР ГИМ. Син. певч. 172. Л. 21).

<sup>3</sup> Крюковой певческий сборник. 80-е гг. XVII в. (ОР РНБ. Соф. 1538. Л. 17–18об.), Крюковой Обиход 1681 г. (ОР РНБ. Вяз. Q 243. Л. 34об.–36об.), знаменное 3-голосие.

<sup>4</sup> Крюковой певческий сборник. 1676-1682 гг. (ОР РНБ. Тит. 2629. Л. 147–148); Крюковой певческий сборник. 1679 г. (ОР РНБ. Тит. 3237. Л. 163об.-164об.); Крюковой певческий сборник. Кон. XVII в. (ОР РНБ. Соф. 182. Л. 219об.-220); Крюковой певческий сборник. Кон. XVII в. (ОР РНБ. Сол. 690/765. Л. 118об.-119), беспометный список; Крюковой певческий сборник. Третья четв. XVII в. (ИРЛИ. Северодвин. 313. Л. 34об.–35об.); Крюковой Обиход. Кон. XVII в. (ОР ГИМ. Син. певч. 182. Л. 14об.-18об.), знаменное 3-голосие. Крюковой певческий сборник, 2-я пол. XVII в. (ОР БАН. Друж. 856. Л. 44-45), знаменное 2-голосие.

<sup>5</sup> Крюковой певческий сборник. Кон. XVII в. (ОР РНБ. Кир.-Бел. 791/1048. Л. 249об.-251об., знаменное 2-голосие, она же в одноголосном виде без помет и указательной ремарки – Л. 272об.-274, нижний голос, обозначенный как «скитской Херувимские бас» Л. 274об.-275).

<sup>6</sup> Крюковой Обиход. Отрывки. Кон. XVII в. (ОР БАН. Срезн. 20 (24.3.85). Л. 4-5). Крюковой певческий сборник. Кон. XVII – нач. XVIII вв. (ИРЛИ. Отд. пост. Оп. 25. № 22. Л. 88-89), беспометный список.

<sup>7</sup> ИРЛИ. Отд. пост. Оп. 25. № 22. Л. 90-90об., 96об.-97, беспометные списки.

И монодийная запись, и многоголосные обработки показывают наличие одной редакции напева. Разночтения, присутствующие во второй его половине, связаны с большей или меньшей распетостью мелких мотивных ячеек, дважды предшествующих наступлению последнего слога распеваемых слов (в первом куплете слога «ви» в слове «херувимы»).

Сложность для русских певцов представляла запись самого напева, в основе которого лежит натуральный минор, крюковой нотацией, базирующейся на древнерусском ладу с его си-бемолем в светлом согласии. Повысить этот звук на полтона можно было только с помощью такого существующего в древнерусском певческом искусстве приема как мутация – временного повышения или понижения звукоряда на один тон. Все просмотренные списки напева включают мутацию, повышающую звукоряд. Несмотря на это, крюковой записи, идентичной ирмолойной, в них не обнаружилось. «Виленский» напев в русских рукописях имеет два лада – наряду с натуральным минором в песнопении присутствует и древнерусский звукоряд: знак креста («крыж»), отменяющий мутацию в последних мотивах двух фраз мелодии, возвращает несвойственный ей си-бемоль. Кроме того, начало второй фразы в крюковой записи по сравнению с нотолинейной ирмолойной понижено на секунду.

Пример 2<sup>8</sup>:

И - же хє - р҃҃ - ви - мы, хє - р҃҃ - ви - мы, и - - - - - же  
хє - р҃҃ - ви - - - - - мы, и - - - - - же хє - р҃҃ - ви - мы

Вероятно, изменение мелодии стало следствием неправильной записи, получившей распространение в русских крюковых рукописях. В таком случае остается нерешенным вопрос о том, как воспроизводили данную мелодию певцы: по крюкам, указавшим ее контуры, или же по слуху в натуральном миноре. Если напев исполнялся в России уже в измененном виде, то тогда можно говорить о появлении его новой редакции. В случае, если напев записывался с голоса, а его крюковая запись приблизительно фиксировала мелодию, то все неточности такой записи должны быть исправлены, а звукоряд приведен в соответствие с натуральным минорным ладом. Решить этот вопрос в будущем может обнаружение крюкового списка Херувимской, запись напева которого будет соответствовать его ирмолойной нотолинейной фиксации.

<sup>8</sup> ОР РНБ. Соф. 182. Л. 219об.

Четыре выявленных списка 2-х и 3-голосных знаменных обработок напева содержат одну гармонизацию, очевидно, получившую распространение в рукописях конца XVII века. Разночтения касаются способа записи крюковой строки различными знаками, имеющими одинаковое значение. В то же время при сходной крюковой записи киноварные пометы верхнего голоса в двух имеющихся списках 3-голосной гармонизации разнятся: в записи Син. певч. 182 они поставлены на кварту ниже их фактической высоты, а в списке Кир.-Бел. 791/1048 – в соответствии с их высотой. И в том, и в другом случае, мутация на секунду вверх не выделялась пометами, однако ее отмена во втором списке помечена знаком креста («крыжа»). Данное наблюдение позволило реконструировать гармоническую вертикаль 3-голосного произведения, ориентируясь на мутацию «пути».

Пример 3<sup>9</sup>:

верх  
путь  
низ  
И - же хе - ру-ви - мы, хе-ру - ви-мы, и - - - - же

верх  
путь  
низ  
хе - ру-ви - - - мы, и - же хе-ру - ви - мы

Этот же напев с присоединенным к нему нижним голосом не ранее конца XVII века был записан в Ирмолое Киевского Межигорского монастыря и озаглавлен как «московский»<sup>10</sup>. Наличие данной ремарки в традиционном Ирмолое позволяет высказать гипотезы об истории распространения этого напева. Например, в XVII в. этот

<sup>9</sup> ОР РНБ. Кир.-Бел. 791/1048. Л. 249об.

<sup>10</sup> Ю. П. Ясиновский, *Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996, с. 131; Е. Ю Шевчук, *Об атрибуції песнопень киевского роспе-*

напев был известен в Литовском княжестве – в Вильне и, возможно, в Полоцке или Чернигове, где его мог слышать Гавриил Аранесович. Очевидно, напев не был повсеместно распространен на украинских землях, если произошла обратная трансмиссия и русский или украинский певец смог привезти его из Москвы в Киев, где его приняли за «московский». Это первая из возможных версий. Вторая версия заключается в том, что данная ремарка могла относиться не к самому напеву, известному в церковно-певческой среде, но именно к ее партесной обработке, нижнему голосу, услышанному в Москве. Сходного мнения придерживалась Елена Ю. Шевчук, считавшая, что такая ремарка была дана Херувимской «возможно, из-за ее распространения в Москве, где было принято делать многоголосные обработки монодийных напевов»<sup>11</sup>. Но эти версии пока остаются без подтверждений. Единственным фактом является то, что впервые напев был записан в ирмолиях именно с ремаркой «московский», русские же рукописи указывают на виленскую локализацию напева, передававшегося устным путем и на его инонациональное происхождение. Затем, уже в первой трети XVIII века без указательной ремарки песнопение зафиксировано уже в украинском Ирмолие в подборке Херувимских «розних напевов»<sup>12</sup>.

В конце XVII-XVIII вв. в России рассматриваемая Херувимская была гармонизована на 4 голоса. В нотолинейном Обиходе конца XVII века был помещен дискантовый голос 4-голосной партесной обработки напева с ремаркой «вилинский»<sup>13</sup>. Судя по этой сохранившейся партии, исходный напев в гармонизации был подобный варианту напева Ирмолия Гаврилы Аранесовича 1673 года, только был записан по сравнению с ним на тон ниже.

Пример 4<sup>14</sup>:

И - же хе - рц - ви - мы, хе - рц - ви - мы,  
ви - мы, и - же хе - рц - ви - мы,  
ви - мы, и - же хе - рц - ви - мы

ва в многороспевном контексте украинской певческой культуры XVII-XVIII вв., „Київське музикознавство. Збірка статей” Вип. 1, Київ 1998, с. 21, 24.

<sup>11</sup> Е. Ю. Шевчук, *Сербский напев в контексте южнославянского влияния (по материалам украинских и белорусских Ирмологионов XVII в.)*, „Музыкальное искусство христианского мира” 2008, Вып. 2 (3), („Вестник ПСТГУ”, Серия V), с. 40.

<sup>12</sup> Ю. П. Ясиновский, *Українські та білоруські нотолінійні Ирмолії ...*, с. 285; Е. Ю. Шевчук, *Об атрибуции песнопений киевского роспева ...*, с. 21.

<sup>13</sup> Библ. Ново-Валаамского м-ря, Val. 103. Л. 45об.-47.

<sup>14</sup> Напев по ирмолию Гаврилы Аранесовича 1673 г. был приписан мной в нижнем голосе.

Параллельно с рассмотренным напевом, в крюковых обиходах конца XVII века ремаркой «виленский» был озаглавлен другой образец, представляющий по характеру инструментальный наигрыш<sup>15</sup>. Он совпадает с инципитом одной из безымянных Херувимских приведенных Еленой Шевчук в работе о многораспевности в традиционных ирмологионах<sup>16</sup>. Как и в первой «виленской» Херувимской, здесь в мелодии присутствует мутация, однако она обусловлена не натуральным эолийским, а миксолидийским минором, лежащим в основе напева.

Пример 5<sup>17</sup>:

И - же хе - рѹ - ви - - - - - мы, и - же хе - рѹ - ви - - - - - мы,  
 ви - - - - - мы, хе - рѹ - ви - - - - - мы, и - - - - -  
 же хе - рѹ - ви - - - - - мы

В нотолинейных Обиходах XVIII века мелодия была названа «киринейской»<sup>18</sup> и «унеяцкой»<sup>19</sup>. В этих списках пониженная VII ступень исчезла, а сам напев усложнился орнаментикой. Количество куплетов по сравнению с образцами конца XVII века сократилось: с 10-9 до 6-5 проведений напева.

Пример 6<sup>20</sup>:

И - же хе - рѹ - ви - мы, и - же хе - рѹ - ви - мы, хе - рѹ - ви - - - - - мы,  
 ви - - - - - мы, тай - но о - - - - - бра-

<sup>15</sup> ОР РНБ Кир.-Бел. 791/1048. Л. 267-268; ОР РНБ. Сол. 690/765. Л. 120об; ОР БАН. Друж. 856. Л. 45об.-46 (без ремарки).

<sup>16</sup> Е. Ю. Шевчук, *Об атрибуции песнопений киевского роспева ...*, с. 21; Е. Ю. Шевчук датирует эту рукопись 1648–1668 гг., в то время как Ю. П. Ясиновский относит создание книги к концу XVII в.: Ю. П. Ясиновский, *Українські та білоруські нотолінійні Ирмологі 16-18 століть...*, с. 238.

<sup>17</sup> ОР РНБ. Кир.-Бел. 791/1048. Л. 267.

<sup>18</sup> Нотолинейный Обиход. XVIII в. (ИРЛИ. Карельск. 433. Л. 186-187об.); Кириная, Кирена – город на Средиземноморском побережье Ливии, в 800 км восточнее современного Триполи, столица римской провинции Киренаики.

<sup>19</sup> Нотолинейный обиход. XVIII в. (БАН. Осн. Плюшк. 13. Л. 164об.-166об.)

<sup>20</sup> ИРЛИ. Карельск. 433. Л. 186–187об.



объединяющим фактором, по меньшей мере, для пяти напевов, пришедших из белорусско-украинских на русские земли во второй половине XVII века. Какую информацию несет это название, на какой скит указывает?

В Киевской митрополии большой известностью в это время пользовался Манявский Великий скит – центральный монастырь в Галиции (ныне дер. Манява, Ивано–Франковская обл., Украина), в котором культивировались афонские традиции. Этот скит знали и чтили в Московском царстве: русские цари Алексей Михайлович и его сын Федор Алексеевич делали ценные вклады в монастырь<sup>24</sup>. Сохранились певческие книги – ирмологионы, написанные в Манявском скиту, основу репертуара которых составляли болгарские и греческие песнопения<sup>25</sup>. К сожалению, ни одного из пяти «скитских» напевов Херувимских песен в Манявских ирмологионах не обнаружилось<sup>26</sup>. Вопрос об инациональном происхождении «виленских»/«скитских» напевов требует отдельного исследования на более широком круге источников, хотя и ремарки, и куплетная форма песнопений, и использование греческих ладов – все это позволяет сделать предположение об их греко-балканских корнях<sup>27</sup>.

Гармонизация второго «виленского» напева содержится в неполном 4-голосном комплекте «Литургии киевского напева» (отсутствует альтовая партия), хранящемся в Санкт–Петербургском Институте истории РАН<sup>28</sup>. По сравнению с одногласной записью крюковых обиходов, в русских нотолинейных партиях Литургии представлена другая редакция музыкального текста, отличающаяся от первой начальной музыкальной фразой.

Недостающая в комплекте «Литургии киевского напева» партия альты имеется в нотолинейном Обиходе конца XVII века без указательной ремарки<sup>29</sup>. При сравнении партий из двух комплектов оказалось, что напев первой гармонизации, записанный в партии тенора, ритмически совпадает с партией альты из другой гар-

поется в три строки); ОР БАН. Срезн. 20 (24.3.85). «скитская» Л. 7. Херувимская «белороссийского напева» – ОР БАН. Срезн. 20 (24.3.85). «скитская» Л. 2-2об.

<sup>24</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит – школа на «Болгарский роспев»: Скитски «болгарски» ирмолози от XVII-XVIII в.*, ч. 1, София, 1981, с. 31.

<sup>25</sup> Там же, с. 46-110; Ю. П. Ясиновский, *Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої...*, с. 209-210, 217-218, 377-378.

<sup>26</sup> Е. Тончева, *op. cit.*, ч. 2, София 1981.

<sup>27</sup> О «болгарском типе» первой из рассматриваемых Херувимских писала Е. Ю. Шевчук, *О редактировании славянами литургийных текстов в XVI-XVII вв. (припев «аллилуиа» в Херувимских песнях)*, [в:] *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского). Сборник статей. Материалы международной научной конференции 12-16 мая 2009 года*, Москва 2011, с. 442. (Гимнология. Вып. 6).

<sup>28</sup> Литургия киевского напева. Неполный комплект 4-голосных партесных обработок. XVIII в. (Архив СПб ИИ РАН. Колл. 114. № 237 (партия баса); Архив СПб ИИ РАН. Колл. 114. № 238 (партия тенора); Архив СПб ИИ РАН. Колл. 114. № 239 (партия дисканта).

<sup>29</sup> Библ. Ново-Валаамского м-ря. Val. 103. Л. 58–59.







С ремаркой «смоленская» эта Херувимская, записанная демественной нотацией на 4 голоса, была найдена в новгородском Обиходе конца XVII века<sup>34</sup>.

Пример 13<sup>35</sup>:

D. И - же хе - руг - ви - - - - - мы,  
 A.  
 T. И - же хе - руг - ви - - - - - мы,  
 B.

D. и - - - - -  
 A.  
 T.  
 B.

D. - - - - - же хе - руг - ви - - - - - мы  
 A.  
 T. - - - - - же хе - руг - ви - - - - - мы  
 B.

<sup>34</sup> Крюковой Обиход. 1690–1695 гг. (ОР БАН, Никольск. 119. Л. 52-56об.). В этой рукописи присутствует многолетие «митрополиту нашему Корнилию» новгородскому (1674-1695), а также упоминаются цари Иоанн и Петр (1682-1696), и патриарх Адриан (1690-1700), что позволяет датировать книгу 1690-1695 гг.

<sup>35</sup> Расшифровка И. В. Герасимовой.

Наталья Ю. Плотникова, исследовавшая партесные рукописи Новгородского Софийского собора, писала, что некоторые из них (в том числе рукописи, содержащие произведения композиторов виленской партесной школы – Николая Дилецкого, Фомы Шеверовского и Арсения Цыбульского) происходили из Смоленска; они попали в Новгород вместе с прибывшей туда группой певцов<sup>36</sup>. Новгородская рукопись с 4-голосной «смоленской» Херувимской, скорее всего, была создана выходцем из Речи Посполитой Григорием Швартовичем, подписавшимся на титульном листе под виршами о голосах партесного пения «Знайте еже мене, низжайший мой глас». Вирши представляют собой редакцию текста известного канта, написанного виленским теоретиком Николаем Дилецким «Имя мое есть дискант»<sup>37</sup>. Это не удивительно. Известно, что после отъезда из Вильны теоретик и композитор в 1676 году проживал в Смоленске. В этом же Обиходе записанной оказалась и Херувимская «Дилецкого распева» (без ремарки) – пародия, созданная на основе первого музыкального периода авторского произведения композитора «Иже херувимы», входящего в состав его 4-голосной службы (всего пока известно о двух демественных списках Херувимской «дилецкого» распева)<sup>38</sup>. Таким образом, связь Вильны и Смоленска можно проследить не только в заголовках напевов, но и в самой рукописи, связанной с творчеством виленского мастера Николая Дилецкого.

Исходя из написанного выше, попытаемся выдвинуть гипотетическую версию о возможной трансмиссии рассматриваемого напева. Итак, «виленский»/«смоленский» напев мог попасть в Смоленск через виленских музыкантов круга Дилецкого, а затем, эта мелодия, привезенная в свою очередь из Смоленска в Новгород или в другие русские земли, стала ассоциироваться со смоленской традицией.

В белорусско-украинских книгах обозначение «виленский» применительно к ирмолойным напевам встретилось лишь однажды. Данная ремарка была помещена перед Херувимской песнью в рукописи 1640 года, принадлежавшей Жировицкому монастырю; по другим спискам этот напев известен как «литовский» и «болгарский»<sup>39</sup>. Нет ли здесь противоречия? Отнюдь. Каждая из ремарок характеризовала напев с разных точек зрения. Если обозначения «виленский» и «литовский» отсылали к ареалу распространения напева на белорусских землях, то ремарка «болгарский», возможно, указывала страну его происхождения. Во всяком

<sup>36</sup> Н. Ю. Плотникова, *Певческая культура Новгородского архиерейского хора в XVIII в.*, „Музыковедение” 2010, № 10, с. 28.

<sup>37</sup> Т. Н. Ливанова, *Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры*, Москва 1938, с. 210-211.

<sup>38</sup> ОР БАН. Никольск. 119. Л. 57-59об.; ОР ГИМ. Син. певч. 233. Л. 53об.-55. Херувимская из рукописи Син. певч. 233 была опубликована. См. Н. Дилецкий, *Идея грамматики музыки*, публ. и исслед. В. В. Протопопова, Москва 1979, с. 505–506 (расшифровка Б. Г. Смолякова); Е. Е. Шавохина, *Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями полифонии: Дис. на соиск. учен. степ. канд искусствоведения / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных*, Москва 1987, т. 2, Приложение, с. 240-241.

<sup>39</sup> Е. Ю. Шевчук, *Об атрибуции песнопений киевского распева...*, с. 21.





В других списках выявились следующие некорректные формы записи напева с использованием мутации: 1) странные пометы поставлены ошибочно 2) в записи присутствует только один знак для обозначения и мутации, и ее отмены – восходящий («с») или нисходящий («+») 3) даны двойные ряды указательных помет из разных согласий либо в строке происходит резкий временный переход помет в иное согласие, что может свидетельствовать о мутации, однако такие знаки не дают четкого понимания линии напева, 4) странные пометы вообще отсутствуют. Такие же варианты записи песнопений со странными пометами можно найти и в знаменных древнерусских песнопениях, что усложняет процесс их расшифровки<sup>45</sup>. Ориентиром в реконструкции оригинального музыкального текста «болгарской» Херувимской, таким образом, могут служить крюковые списки песнопения, пометы которых соответствуют изложению напева в нотолинейных рукописях.

«Болгарская» Херувимская пока не обнаружилась в виде знаменного многоголосия, но она присутствует среди 4-голосных гармонизаций в партиях «Литургии Киевского напева»<sup>46</sup>.

Пример 16:

<sup>45</sup> Н. В. Мосягина, *Вопросы изучения «странных голосов» знаменного распева*, [в:] *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства...*, с. 431–434.

<sup>46</sup> Архив СПб ИИ РАН. Ф. 238. Оп. 1. № 237-239. Ключи не соответствуют названиям партий: 1-й голос – дискантовый ключ, 3-й – альтовый-и 4-й – теноровый. Партия альты реконструирована И. В. Герасимовой.

D. Хѣ-рѹ-ви - - - - - мы тай - - - - - но

A. Хѣ-рѹ-ви - - - - - мы тай - - - - - но

T. Хѣ-рѹ-ви - - - - - мы тай - - - - - но

B. Хѣ-рѹ-ви - - - - - мы тай - - - - - но

D. о - - - бра - - - - - зѹ - - - - - ю - ще

A. о - - - бра - - - - - зѹ - - - - - ю - ще

T. о - - - бра - - - - - зѹ - - - - - ю - ще

B. о - - - бра - - - - - зѹ - - - - - ю - ще

Таким образом, ремарки «виленский», «виленская» в Херувимских песнях связаны не с происхождением напева, а, скорее, с его трансмиссией, как в Киевской митрополии, так и в Московском царстве. Указание «виленский», помещенный и в Жировицком ирмолое, и в русских рукописях подразумевало Вильну как ареал распространения напева или место, откуда приехал носитель традиции. «Виленскими» могли маркироваться как локальные мелодии, так и инациональные напевы греко-балканского типа.

Три напева, помеченных ремаркой «виленский» в обиходах свидетельствует о явном присутствии в русской культуре выходцев из столицы Великого княжества Литовского. Виленская тематика выявляется и в польских привезенных на Русь кантах: в одном из них – «Злота Ойчизна ксенства Литовского» – описывается картина занятия Вильны русскими войсками в августе 1655 года<sup>47</sup>. Образцы произведений композиторов виленской школы партесного концерта Николая Дилецкого, Фомы Шеверовского и Арсения Цыбульского, записанные в русских рукописях,

<sup>47</sup> См. подробнее: И. В. Герасимова, *Канты часу швецкага «Патопу» у рускіх спеўніках апошняй чвэрці XVII в.*, „Arche” 2012, № 6, с. 484-491.

также свидетельствуют о процессе трансмиссии культуры столичного города на русские земли<sup>48</sup>. Виленский «след» в русской певческой культуре подтверждают и документальные источники. В некрологе Фомы Шеверовского, регента киевско-униатского митрополита Киприана (Жоховского) сказано, что он не только был «королем» музыкальной науки в Вильне, но и многие из его учеников «завербованные обосновались в столице Московского царства»<sup>49</sup>.

Рассмотренные в статье песнопения претерпели изменения в процессе богослужбной практики: был подвергнут правке не только текст, но и музыка. Первый «виленский» напев попал под влияние древнерусского звукоряда, исказившего его музыкальный лад. Второй «виленский» напев в нотолинейной записи стал утрачивать свою VII низкую миксолидийскую ступень, придававшей мелодии самобытность.

Крюковые и нотолинейные гармонизации продемонстрировали разную степень интеграции песнопений в общий процесс усвоения партесного стиля в России. Простая гармоническая фактура 2-х и 3-голосных знаменных обработок существовала одновременно с профессиональной партесной обработкой, характеризующейся разнообразием аккордовых соотношений и подвижным эксцелентованным басом. Эти две традиции партесных обработок не пересекались. Гармонизация виленского «смоленского» напева показала, что средствами демественной нотации можно было записать развитый вариант партесной обработки по сравнению со знаменными образцами, практически приближенный к нотолинейному.

Сохранившиеся отдельные партии из утраченных комплектов нотолинейных гармонизаций демонстрируют наличие нескольких обработок «виленских» напевов. Мелодия 4-голосных гармонизаций во всех рассмотренных случаях подверглась редактированию. Прежде всего, напев выравнивался метрически, длительно сти подгонялись под четырехдольный размер, что делало его менее гибким и выразительным по сравнению с мелодиями, записанными знаменной нотацией.

Выводы, представленные в настоящей работе, не являются окончательными. Дальнейшее исследование процесса адаптации ирмолойных напевов в русской богослужбной практике последней трети XVII – начале XVIII вв. позволит нарисовать картину проникновения традиций Киевской митрополии в Россию более разнообразно и полно. Несомненно одно, что посредством виленских певцов русская певческая культура обогатилась новыми музыкальными формами песнопений, звучавшими в православных странах Константинопольского патриархата. Земли

<sup>48</sup> И. В. Герасимова, *Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского*, [в:] *Калофонія. Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії*, 5. ред. Кр. Ганнік, Н. Сиротинська, Ю. Ясіновський, А. Ясіновський, Львів 2010, с. 59-60; Н. Ю. Плотникова, *Певческая культура Новгородского архиерейского хора в XVIII в. ...*, с. 28.

<sup>49</sup> Б. Балик, *Катафальк чернеций Василян 17-18 ст.*, „Analecta OSMB (Записки Чина Святого Василя Великого)” vol. 12, Romæ 1985, с. 277.

Речи Посполитой в этом процессе выступали зачастую в роли страны-посредника, «открывшей» России не только мир западных европейских достижений партесного стиля, но и познакомившей русских музыкантов с донныне им неизвестными популярными мелодиями православного Востока.

## SUMMARY

*Irina Gierasimova, Sankt Petersburg*

**«Vilnius melodies» in manuscripts  
of the Kiev Metropolis and the Moscow Patriarchate  
of the last third part of the 17th – at the beginning of the 18th century.  
Problems of transmission and the adaptation**

**Keyword:** „Vilnius Melodies”, Manuscripts, Kiev Metropolis, Moscow Patriarchate, XVII/XVIII Centuries

The paper deals with a problem of transmission and adaptation of the singing church music from Belorussian and Ukrainian lands to Russia. The Cherubic melodies named “Wilnian” in the Russian musical manuscripts were used as the material for this investigation. There were discovered no less than four melodies under this title. At the same time in different manuscripts the chants had many other names which can help to reconstruct a history of their transmission. The analysis of the copies of the Cherubic hymns and their titles shows the Wilna’s melodies probably had their origin from Greek Bulgarian lands. At the Kievan Metropolis they were mainly existed in the oral tradition. Russian singers notated these songs in the church singing manuscripts “Obichod” as one voice melody as parts harmonizations from two up twentieth voices. The note “Wilnian” in Russian rare books indicated important role of Wilna’s musicians in this cross-cultural transmission that is confirmed some historical sources too.