

85 31273
1734

Г. Н. ПИСНЯК

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
НАРОДНАЯ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ
МУЗЫКА



Электронный

А.А. Кулешова

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
"МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А.А. КУЛЕШОВА"

Г.Н. ПИСНЯК

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
НАРОДНАЯ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ
МУЗЫКА**

Конспект лекций

Часть 2



Могилев 2005

БІБЛІОТЕКА
Могілёўскага
дзяржаўнага
універсітэта
імя А. А. Кулешова



0866990

УДК 681.81
ББК 85315.3
ПЗ4

*Печатается по решению редакционно-издательского
и экспертного совета МГУ им. А.А. Кулешова*

Рецензенты:

кандидат искусствоведения
старший преподаватель педагогического факультета
Белорусской государственной академии музыки *О.П. Морозова*

Писняк, Г.Н.

ПЗ4 Восточнославянская народная инструментальная музыка : кон-
спект лекций. Ч.2. / Г.Н. Писняк – Могилев: МГУ им. А.А. Кулешова,
2005. – 117 с.

ISBN 985-480-117-9.

В настоящей работе обзорно рассматривается история формирования жанра
инструментальной музыки народов восточнославянской общности IX – первой поло-
вины XV вв. Издание предназначено для студентов музыкально-педагогических
факультетов вузов, музыковедов, этнографов, широкого круга любителей народной
музыки.

Первая часть вышла в 2004 г.

УДК 681.81
ББК 85315.3

ISBN 985-480-117-9

© Писняк Г.Н., 2005
© МГУ им. А.А. Кулешова, 2005

ОТ АВТОРА

Настоящее издание продолжает публикацию лекционного курса, разработанного под руководством заслуженного деятеля искусств РСФСР доцента А. С. Илюхина (1900–1972) и впервые прочитанного в 1969–1971 гг. для студентов факультета народных инструментов Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (Москва). В существенно переработанном виде этот курс апробирован в 1999–2001 гг. на педагогическом факультете МГУ им. А. А. Кулешова и повторно с учетом замечаний и рекомендаций, в 2002–2003 учебном году. Основная цель автора представить в систематизированном виде библиографически редкие в настоящее время материалы, дающие представление об историческом пути развития и художественном формировании народно-инструментального жанра.

Хочется надеяться, что издание представляет интерес для студентов музыкально-педагогических, исторических и филологических факультетов вузов, этнографов, музыковедов-инструменталистов, изучающих культуру братских славянских народов.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ ДРЕВНЕГО КИЕВА

Богатое культурное наследие восточного славянства, могучий творческий потенциал народа – главные внутренние факторы развития древнерусской культуры.

“Своими корнями русское искусство уходит в культуру восточного славянства, являясь итогом многовекового культурного развития отдельных восточнославянских племен, живших на обширных пространствах Восточно-Европейской равнины. Одновременно с формированием общества и государства происходит огромный качественный сдвиг и в культурной жизни восточного славянства. За сравнительно короткий период (VI-IX вв.) страна, стоявшая на весьма примитивной, еще первобытной стадии культурного развития, делает быстрый шаг вперед, создает собственную яркую и многообразную культуру, занявшую уже в X-XII вв. видное место в мировой культуре” [1].

Киевская Русь – культурный центр восточнославянских народностей. Идеи независимости и единства, гордости за отечество и талант народа в героическом эпосе киевского цикла. Известная культурная общность как признак древнерусской народности, осознание этой общности, отразившееся в памятниках фольклора, литературы, искусства.

Музыкальная история Киева с момента его возникновения – конца V века. Отражение жизни народа в циклах древних календарных, трудовых, бытовых песен.

“Их поэтические тексты и величественные напевы сохранились в народной памяти, передаваясь от поколения к поколению. После принятия христианства (988 г.), ставшего государственной религией, начинается развитие церковной монодической музыки. Самобытные напевы создавали неизвестные авторы в Киево-Печерской лавре. В XI-XII вв. запись музыки велась по системе семиографии, знаки которой – безлинейные “крюки”, или “знамена” долго удерживались в практике церковного пения” [2].

Древнерусское народное песенное и инструментальное музыкальное творчество, подтверждает В. М. Беляев (1951 г.), “не было примитивным. Возникновение уже в XI в. совершенного и сложного русского письменного стиля церковного знаменного пения стало возможно только на основе высокого развития русской народной музыки”.

Комплекс документальных свидетельств об инструментальной музыке и исполнительстве: возможность установления видовых особенностей инструментов, времени и территориальности их бытования, национальной принадлежности, форм и приемов исполнения.

“Сравнение описаний и изображений, относящихся к разным временам, между собой, а также с данными о внешнем виде гуслей, извлекаемых из народных песен и былин, – пишет А. С. Фаминцын, – должны дать в результате... определенное представление о древнерусских гуслях” [3].

Условно-символический характер отдельных музыкальных инструментов, упоминаемых в иконографических и письменных литературных памятниках этого времени.

“В текстах церковных песнопений православного богослужения, – отмечает Н. Н. Розов, – содержатся упоминания муз. инструментов. С ними иногда сравнивались прославляемые святые..., творившие “по вдохновению”. Это выражение понималось в старину буквально, и отсюда – сравнение человека с музыкальным духовым инструментом. “Гусли божия ты явися, строи рукою параклитовою”, т. е. “святого духа”, – говорится о пророке Иеремии в Путятинской Минее XI в. “Боговдохновенным органом имъ же к намъ дух святыи глагола” и “златокованной трубой” называется в другой старейшей русской Минее (1097 г.) знаменитый церковный оратор Иоанн Златоуст. Даже сопель (в “Киево-Печерском Патерике” – “бесовский” инструмент) попадает в словосочетании “богоизбранный сопль” – в “Стихираре” XII в.” [4]

Не случайно поэтому мелодическую свирель, которую, по свидетельству Вл. Михневича, “искони любили наши предки”, П. Берында объясняет: “лицалка, музыка невеличкая, нахшталт лютне (?) Московская и тыж Греческая; свестелка пастырская” [5]/

Музыкальные инструменты в находках археологических экспедиций.

“Поселение Борки-111 Брянская обл. В культурном слое IX-X вв. – однопрорезной бубенчик.

Смоленская обл., курганный группа у д. Заозерье. В женском погребении – бронзовые бубенчики IX– начала XII вв.

Работы Калининского отряда. Курган IX-XII вв. В детском погребении – бронзовая цепочка, с прикрепленными к ней бронзовыми ложкой, крестиком и бубенчиками.

Поселения у д. Нисимковичи Гомельской обл. В яме конца X–нач. XI в. – серебряный и бронзовый крестопрорезные бубенчики. В древнерусских ямах X в. – грушевидный крестопрорезной бубенчик.

Селище на правом берегу р. Волги Калининской обл. Женское курганное захоронение X-XI вв.: бронзовые бубенчики.

Курганный могильник у пос. Моховое Калининградской обл. Инвентарь представлен... бубенчиком X-XI вв.

Дер. Курганье Гомельской обл. В погребении X -нач. XII вв. – бубенчик с крестовидной прорезью.

Раскопки на оз. Селигер. Курганный могильник у дер. Залучье вблизи Березовецкого городища. При женском погребении нач. XI в. – набор украшений. На левом плече – два четырехпрорезные бубенчика на цепочке.

Стоянка Суходол Калининской обл. Инвентарь женского захоронения: 20 крестопрорезных бубенчиков грушевидной формы. Первая половина XI в.

Кириловский р-н Вологодской обл. В женском захоронении X-XI вв. – бубенчики.

Чагодощенский р-н Вологодской обл. В женском погребении XI в составе ожерелья – подвески в виде небольших бубенчиков.

Раскопки курганного могильника Ольховка в Клиновском р-не на Брянщине. В женском погребении – бронзовая подвеска-бубенчики, XI в.

Обследование в Витебской обл. На поясе погребенных – кожаные мешочки, в которых хранились мелкие вещи: бубенчики. Датировка – XI в.

Раскоп детинца древнего Чернигова. В погребениях – бронзовые бубенчики. Конец XI в.

Курганная группа близ с. Кожожа Вологодской обл. В женских погребениях XI – первой половины XII вв. – нагрудные цепочки с бубенчиками.

В женском курганном погребении XI-XII вв. у д. Плешково Верхневолжской экспедиции, обнаружены... бубенчики, остатки пояса из плетеных шнурков, обернутых медными обоймицами, и с ним 16 грушевидных крестопрорезных бубенчиков.

В раскопках городища Тиверск Ленинградской обл. найдены бронзовые изделия... бубенчик. Датировка – XI-XII вв.

Работы славянского отряда Верхневолжской экспедиции, Калининская обл. В курганном могильнике женского погребения XI – XII вв. найден грушевидный бубенчик с крестообразной прорезью.

Дер. Масковичи Браславского р-на Витебской обл. В культурном слое XI-XIII вв. – бубенчики.

Раскопки феодального двора Киевского детинца XI-XIII вв. В пережженном слое курганного погребения – бронзовый бубенчик.

Поселение Введенское Ярославской обл. Найден бронзовый крестопрорезной бубенчик XII в.

Раскопки на Лазоревском городище Смоленской обл. Найдены... бубенчик с щелевидной прорезью. Относится к XII–первой пол. XIII вв.

Работы на Ижорском плато. Раскопки курганного могильника у дер. Даймище Ленинградской обл. В женском погребении XII–XIII вв. – полый двуглавый конек с привесками-бубенчиками.

Курганная группа в окрестностях Изборска, Псковская обл.: в могильнике XII–XIV вв. – бубенчики с крестообразной прорезью.

Раскопки подмосковных курганов, Домодедовский р-н. На груди погребенной девушки 14–16 лет в кожаном кошельке – оловянный бубенчик начала XIII в.

Вологодская обл. Марьинский грунтовый могильник XIII – XIV вв. Найдены крупные однопрорезные бубенчики.

Курганная группа у с. Мансурово, Подмоскowie. Находки: бубенчики, вт. половина XI в.

Городище у д. Холмец, на Смоленщине. В женском погребении XI–XII вв. – бубенчики.

Работа славянской экспедиции. В наибольшем кургане (кривичей) обнаружено погребение убитой языческой жрицы (“шаманки”), похороненной с массой бубенчиков, нашитых на платье и головном уборе связками по несколько штук на кольце. Конец XI века.” [6]

“При исследовании древнерусских городов – Волковыска и Новогрудка – найдены изделия с изображением музыкантов. В Волковыске на детинце “Шведская горка” в культурном слое конца XI–нач. XII в. обнаружена шахматная фигурка, вырезанная из кости. Она изображает стоящего человека, в левой руке которого инструмент, напоминающий барабан – цилиндрический корпус с двумя мембранами, перевязанными тесьмой. В правой руке музыканта – стержень, предназначенный для удара по инструменту. В 1961 г. в окольном городе Новогрудка на полу богатого дома первой половины XII в. найдена вырезанная из оленьего рога ухвертка дл. 10 см. Верхняя часть ее представляет фигуру музыканта, сидящего на скамье кубической формы. Перед ним на подставке стоит трехструнный инструмент трапециевидной формы; струны натянуты на доску, а сам инструмент напоминает вертикально поставленные гусли. Изделия из оленьего рога и заготовки из него принадлежат к обычным находкам окольного города древнерусского Новогрудка и есть все основания считать ухвертку из рога изделием местного мастера.

При сопоставлении фигур обоих музыкантов отмечается их внешнее сходство. Оба – безусые и безбородые. Прямые волосы, спускающиеся до плеч, подстрижены. Головы музыкантов покрывают плоские шапочки, надвинутые на лоб. Одеждой служат руба-

хи, перехваченные поясом и широкими сборками, спускающиеся до колен. Инструмент в виде барабана в руках у музыканта из Волковыска воспроизведен на миниатюре Кенигсберской летописи игрищ славян. Таким образом, древнерусский бубен, о котором существовали лишь письменные и иконографические данные, реально предстает в фигуре музыканта. Чрезвычайно близкая аналогия инструменту, на котором играет новгородец, – в миниатюре славянской рукописи 1397 г., где царь Давид, пасущий овец, играет на трехструнном инструменте. Инструменты этого рода можно найти в древнерусском монументальном искусстве. На фреске лестницы Киево-Софийского собора (1037 г.) сохранился рисунок музыканта в восточной одежде, играющего на семиструнном трапециевидном инструменте. Среди резных украшений церкви Покрова на Нерли (1165 г.) трижды изображен царь Давид с трапециевидным четырехструнным инструментом в руке, в западноевропейских письменных памятниках именуемым псалтирью (psalterium).

Сходство внешнего облика и костюмов дает основание предположить, что мастера, изготовившие эти поделки, изображали музыкантов-профессионалов. Находки фигурок музыкантов на изделиях прикладного искусства из древнерусских городов Понеманья доносят представления о конкретных муз. инструментах, распространенных в древней Руси, воссоздают реальный облик древнерусских музыкантов" [7].

Музыканты и музыкальные инструменты в миниатюрах лицевых (иллюстрированных) летописных сводов, фресках Киевского Софийского собора: портрет солиста, играющего на струнном смычковом инструменте – на фреске левой галереи. Изображение на лестнице той же галереи умельцев-скоморохов – плясунов, акробатов, исполнителей на гусях и различного рода трубах. Здесь же – "заморский" орган [8].

В. М. Беляев считает, что изображенные в башне Киевской Софии инструменты "не входят в состав русского музыкального инструментария. Это поперечная флейта, вероятно – два гобоя (недостаточно точно изображенные), многострунный инструмент лютневидного вида, арфа (нетипичной для этого инструмента формы) и тарелки. Софийская фреска свидетельствует, скорее всего, о появлявшихся при дворе киевского князя бродячих чужеземных труппах фокусников и музыкантов" [9].

Подобное мнение разделяет и К. Вертков:

"Критического анализа требуют миниатюры с музыкальным сюжетом. В качестве примера, когда на памятнике, принадлежащем данному народу, изображаются муз. инструменты другого на-

рода, можно привести фрески Софийского собора, где воспроизведены музыканты с инструментами, никакого отношения к восточным славянам не имеющими (хотя с выступлениями этих музыкантов в столице древней Руси киевляне и могли быть знакомы... В настоящее время можно считать окончательно установленным, что представленные на ней музыканты не являлись восточными славянами и, стало быть, инструменты их также не могут считаться восточнославянскими" [10].

Более взвешенной представляется позиция В. Рабинсвича, высказанная тридцатью годами ранее:

"Одна из древнейших русских фресок – роспись лестницы Софийского собора содержит изображения скоморохов. В их руках – муз. инструменты, в том числе два духовых, прямые трубы. Н. И. Привалов, на том основании, что собор был произведением византийских зодчих, считает и трубы византийскими. Это мнение, принятое и некоторыми позднейшими историками музыки, базируется главным образом на работах Н. П. Кондакова, слишком часто без достаточных оснований возводившего к византийским оригиналам целый ряд чисто русских изображений, в том числе и миниатюры Кенигсбергской летописи. Между тем, фрески Софийского собора, в особенности же росписи лестниц, при всех византизмах, несомненно, отражают в значительной мере быт киевского великокняжеского двора, и изображенные на них муз. инструменты нельзя безоговорочно признавать византийскими. Это чувствовал и Н. Ф. Финдейзен. Принимая в основном концепцию Кондакова о византийском происхождении и содержании фресок, он с удивлением констатировал, что "муз. инструменты, изображенные на фресках, вовсе не греческие". Фрески киевского Софийского собора, в котором помещены портреты княжеской семьи, содержали, очевидно, изображения сцен из жизни княжеского двора (охота на медведя, игры скоморохов и т. п.) и древнерусских музыкальных инструментов. На миниатюрах трубы окрашены по большей части в желтый цвет, позволяя предположить, что они были медными" [11].

В свидетельствах древнерусских литературных памятников письменной традиции в числе инструментов ударных наиболее ранний – бряцало, первое упоминание о котором встречается в Минее сентябрьской под 1096 г. К. Вертков замечает, что "точных данных о его устройстве не имеется. В "Лексиконе" П. Беринды бряцало объяснено, как "брязкальце, тое, что брязчит яко клепа-ло". Из сказанного можно сделать вывод, что это был металлический самозвучающий инструмент, либо подобно гонгу, в который ударяли колотушкой, либо типа взаимоударяемых медных тарелок.

Н. Финдейзен отождествлял бряцало с бубном, основываясь, очевидно, на том, что бубен имеет бряцающие подвески. Такое предположение кажется более вероятным: бряцало не встречается в числе ратных инструментов, следовательно, не было пригодным для подачи более-менее сильных и отчетливо воспринимаемых сигналов, какие можно получить на гонге. Этот инструмент, скорее всего, был скоморошеским; последнее упоминание о нем относится к периоду уничтожения скоморошества; бряцало исчезло вместе с самими исполнителями". [12]

Из духовых инструментов наиболее ранним считается упоминание свирели в XI в. в летописи под 1033 г.: "Константин, царь греческий, о женах радовашея присно безстудных и игреливых, любящих ликование, свирели и гусли". Восточнославянский духовой инструмент, предположительно, типа продольной флейты, но с гораздо более длинным стволом описан под названием "мизмар" в "Книге драгоценных сокровищ" арабского писателя и путешественника Ибн-Даста (Ибн Русте), побывавшего в X в. в г. Киеве (Куябе).

"Г. Карькави и Б. Хвольсон "мизмар" перевели словом "свирель", и все музыковеды, ссылавшиеся на свидетельство Ибн-Да-ста, пользовались данным переводом, хотя под свирелью в русском инструментоведении подразумевается исключительно парная флейта. Да и по внешнему виду описанный Ибн Дастом инструмент существенно отличается от мизмара, прежде всего размерами, что и отмечается автором: "...их мизмар длиною в два локтя (104 см.)". Объяснить, почему Ибн Даст мог отождествлять флейтовый инструмент киевлян с арабским язычковым мизмаром, не представляет особого труда: продольную флейту, как и мизмар, при исполнении держат прямо перед собой (вертикально). С такого рода приемами сравнения и определения встречаемся и в русских азбучниках XVI-XVII вв. (в "Лексиконе" П. Берынды сопель объяснена как сурма). Скорее всего, привычным ему термином арабский путешественник обозначил одну из разновидностей восточнославянской продольной флейты, ствол которой имел около 1 м. длины. Такой инструмент напоминает скорее бытующий до сих пор на Украине флюяр" [13].

Турьи рога Черниговского кургана "Черная могила" – древнейший тип амбушюрных инструментов. "Делался первоначально из натурального длинного рога быка-тура, позже, когда вывелись туры, из дерева или металла, сохранив в большинстве случаев первоначальную изогнутую форму, о чем свидетельствуют миниатюры лицевых сводов" [14].

"Нет сомнения в том, – считает К. А. Вертков (1975 г.), – что пастушеский рог бытовал на Руси с глубокой древности, и в то же время сведений о нем вплоть до конца XVI-начала XVII в. не встречается. Первое упоминание об инструменте имеется в "Реестре" Петра I, где он так и назван – "пустуший рог". В "Букваре" Кариона Истомина заглавная буква "З" ("звезды") изображена в виде юноши, играющего на деревянном инструменте, обвитом снаружи лубом. Примерно такого же вида он изображен в "Диссертациях" М. Гутри, где назван "рог сибирский". Однако, судя по размерам, в обоих случаях имеем дело не с рогом, а с трубой. В "Азбуковнике и сказании о неудобно понимаемых речах" (XVI в.) рог трактуется как сила, крепость. В "Лексиконе" П. Беринды эта трактовка несколько расширена и уточнена: "Христианский рог – ушкованное войско... до бою", из чего можно заключить, что военный рог выполнял роль, главным образом, некоего "командного" инструмента, сигналами которого пользовались для приведения войск в боевую готовность, во время движения, а также, возможно, и для управления боем. Следовательно, ратные инструменты (рога) могли иметь при себе только предводители войска – князья, полковники, воеводы... Память народная сохранила в былинах и песнях пастушеский музыкальный инструмент – турий рог, т. е. сделанный из рога быка тура. Так, в былине о Василье Окульевиче говорится, что он в молодости любил коров пасити и играть в турий рог. То же, примерно, поется и в варианте былины – "О Соломоне премудром и Ваське Окулове".

"Обычай пользоваться рогами животных был очень распространен в древности не только у славян, но и у германцев и на востоке. Д. В. Самоквасов при раскопках Черниговского кургана нашел богатое погребение, в котором находилась пара больших турьих рогов в серебряной оправе, украшенной битым и рытым узором восточного стиля. Найденные в могиле монеты не позднее 960-х гг. дали возможность отнести и самое погребение к концу X в. Д. В. Самоквасов считал их кубками, но полной уверенности в этом нет. Как можно видеть в Историческом музее в коллекции проф. Самоквасова, узкий конец рогов не достаточно сохранился, но подобные рога могли быть и муз. инструментами" [15].

Н. Ф. Финдейзен также признает турий рог "Черной могилы" музыкальным инструментом, хотя В. Рабинович (1946 г.) считает подобное мнение недостаточно обоснованным.

Изготовление музыкальных инструментов (преимущественно, духовых и ударных) в центрах ремесленного производства.

Древнерусский дружинный быт и его влияние на формирование ансамблевого инструментального исполнительства. Летописные упоминания разнообразных духовых и ударных инструментов, в составе инструментальных ансамблей до 40-60 рагных музыкантов сопровождавших военные походы. Дружинные ("знаменные") ансамбли как одно из свидетельств княжеского могущества. Разделение и счет княжеской дружины по количеству стягов ("знамен") и военных "труб и бубнов".

"Во все времена существования России, музыка была неотъемлемой принадлежностью ее воинств. В российском войске древнейшими муз. орудиями были трубы и накры, или бубны. В 1151 г. при осаде Киева князьями Георгием Суздальским и Владимиром Галицким, как осаждавшие, так и осаждаемые имели трубы и бубны. Говоря о войске кн. Юрия Владимировича, летописец, желая дать представление о его численности, извещает, что у князя было под рукою 30 знамен и 140 труб и бубнов. Известное "Слово о полку Игореве", описывающее событие 1185 г., подтверждает употребление россиянами труб. В 1216 г. во время междоусобной распри новгородцев с владимирцами, первые имели в поле 60 труб, а последние по 40 труб и бубнов. Спустя 4 года, в 1220 г. русское войско, отправлявшееся в поход против волжских болгар, имело при себе трубы, бубны, сурны и сопели" [16].

"Некоторые сведения позволяют предположить, – подтверждает В. Рабинович, – что трубы и бубны придавались войсковым соединениям определенной численности. Так, летописное повествование о Липицкой битве (1216 г.) для определения численности войска суздальских князей Юрия и Ярослава Всеволодовичей называет число стягов, труб и бубнов: у Юрия – 17 стягов, 40 труб и столько же бубнов, а у Ярослава – 13 стягов, а труб и бубнов 60" [17].

Ударные инструменты древнерусского войска: бубны (барабан, литавры, накры, тулумбаз (-с).

По описанию В. Михневича (1879 г.) – "барабан, состоявший из медного пустого полушара, на который натягивалась кожа. Вместо палки по нем ударяли "вощагою" – твердым ременным жгутом с толстой, на подобие узла, головкой. Бубны меньшего размера, смотря по их назначению в военном строе, назывались также тулумбасами и литаврами. Тулумбас прикреплялся к седлу воеводы. В пешем строю барабанщик держал обыкновенно накры в левой руке и бил в них правую". "Литавры, – дополняет автор статьи "Музыкальные орудия древних русских войск" (1843 г.), – то же, что и бубны, только большего размера, принадлежали к музыке конных

Стрелецких (Стремянных) и Рейтарских полков. Они были по большей части медные, иногда и серебряные для украшения с суконными или камчатными ярких цветов завесами, с серебряными и золотыми шнурами, кистями и бахромою. Цеплялись по одной, к обеим сторонам седла и у той части, где их касалась нога литавщика, имели толстую кожаную подушку. Для удара служили небольшие деревянные палки с шариком на одном конце. Барабан в России вошел в употребление в начале XVII ст. (?) и при введении был почти того же вида и устройства, в каком существует ныне. Его составляли: деревянное лукошко, вызолоченное или выкрашенное; таковые же два обруча и две кожи. В стрелецких, солдатских и драгунских полках барабаны носили на широкой тесьме, надетой через правое плечо, или на кожаном ремне. Вне употребления их сохраняли в суконных чехлах, называвшихся нагалища или чемоданы”.

Изображения древнерусских барабанов (бубнов) на миниатюрах летописей: Радзивилловской (Кенигсбергской) “Игрища радимичей, вятичей и северян” и Никоновской (Лалтевский, Второй Остермановский том) “Военный поход” [18].

“Сопоставление летописных упоминаний бубнов с их изображениями, – отмечает В. Рабинович (1946 г.), – приводит к выводу, что в древней Руси бубнов – с одной только мембраной, шумящими дисками, вставленными в обод, и бубенчиками – очевидно, не существовало. Под словом “бубен” наши предки понимали барабан. На одной из миниатюр Лалтевского тома Никоновской летописи изображение барабанов иллюстрирует следующий текст: “Оутре же порано король оударя в бубны, исполчив полки свои поиде”. Барабаны высокие, цилиндрические, с тесьмой, регулирующей натяжение кожи на обеих мембранах. По ним ударяют, как видно, одной палкой, поддерживая свободной рукой. Другое изображение бубна встречено в Никоновской летописи. Бубен висит на шее коня Луки Колоцкого во время соколиной охоты и, как видно, служит сигнальным инструментом для подзывания соколов. По своей форме, насколько можно установить, этот бубен похож на маленький охотничий барабан из Средней Азии с одной только мембраной и шлемовидным корпусом. Диаметр его 28 см. Изображения барабанов, привешенных у пояса воина, встречаются еще в древнем Египте”.

“Общим именем “бубны”, – по мнению К. Верткова (1975 г.), – назывались: литаврообразный ратный инструмент, употреблявшийся парным в коннице и одинарным в пехоте; обычного типа бубен с

узкой обечайкой; двусторонний барабан. Бубны ратные представляли собой один или два соединенных металлических котла. На устье, с помощью обручей и узких ремней, натягивалась кожаная мембрана. Удар производился специальной колотушкой (вощагой) в виде короткой конской плети с деревянной рукоятью и кожаным плетеным шаром (ударником) на конце. Конные бубны возили на лошади, перекинутыми через седло впереди игрока; пехотинец держал инструмент в левой руки, вощагу – в правой. На миниатюрах лицевых летописей конные бубны всюду изображены парными, в то же время Висковатов пишет, что они были одинарными и прикреплялись с правой стороны седла. В данном случае, очевидно, произошло смешение конных бубнов с тулумбасом. По аналогии со среднеазиатскими и кавказскими народными инструментами типа парных литавр (нагара, диплипито) и общеизвестными кавалерийскими литаврами можно предположить, что русские конные бубны также состояли из двух (пары) разных по размеру инструментов – один больше другого – и настраивались на два различных тона. В противном случае, вероятно, не было смысла делать бубны парными. Наиболее ранние письменные сведения о ратных бубнах (без деления на конные и пехотные) относятся к середине XII в. и связаны с описанием междоусобной борьбы в 1151 г. между князьями Изяславом и Юрием Владимировичем Долгоруким (Суздальским). Русские ратные бубны существовали до военных реформ Петра I. Тулумбас, в сущности, та же конная литавра, но меньших размеров, прикреплявшаяся ремнями к седлу. Время появления, равно как и выхода из употребления тулумбаса точно не выяснено. Наиболее раннее, известное описание его дано в описании конского прибора Бориса Годунова: инструмент, сделанный с большим искусством, богато украшенный резьбой и позолотой. Позже термин “тулумбас” перешел к барабану, употреблявшемуся вплоть до XX в. в полувоенном быту донского, терского и уральского казачества. В Запорожской Сечи тулумбасами наз. стационарные парные литавры”.

Набат.

По этимологии А. Новосельского (1931 г.) – от арабского “наубет”, барабанный бой к сдаче. Терещенко со ссылкой на Флетчера характеризует как инструмент “ратного строя – огромной величины медный барабан, укреплявшийся на деревянном щите с помощью цепей. Передвигался на четырех рядом поставленных лошадях; зимой на больших санях с впряженными четырьмя лошадьми. Для удара в него употреблялось одновременно 8 набатчиков. Каждый воевода имел свой набат, отчего иногда под сим сло-

вом разумели целый полк. По всей вероятности, набаты перешли в Россию от татар" [19].

"Способ перевозки и число музыкантов, – предполагает К. Вертков (1975 г.), – указывают, что набат действительно был гигантской литаврой. Благодаря огромной площади мембраны, она должна была обладать очень низким звуком неопределенного строя. При условии, что по мембране джаряли 8, а может и 16 палок (если каждый набатчик бил двумя палками, что более вероятно, т. к. в ином случае можно было обойтись 4 набатчиками), набат в полном смысле слова рокотал подобно грому".

(В)арган(ы) ратные.

Вл. Михневич (1879 г.) описывает как "металлический инструмент, говорят, заимствованный у поляков". Н. Финдейзен считает "старинным народным музыкальным инструментом, о котором часто упоминается в летописях: "Начаша сурны играти и в варганы и в накры бити". Аналогично: "И начаша мнози гласы ратных труб трубити и варганы тепут (звучат), и стязи ревут навалочены" (исход XIV в.) [20].

"О существовании на Руси его известно по древнерусским письменным источникам, – констатирует К. Вертков (1975 г.). – Он находил применение, по-видимому, в ратной музыке. Судя по кратким разрозненным упоминаниям и описаниям, инструмент был металлическим, типа гонга или набора гонгов, и обладал звуком внушительной силы. В Никоновской летописи при описании осады Киева Батыем в 1240 г. указывается, что в это время нельзя было слышать людского говора из-за рева верблюдов, звуков "труб и арганов". В "Слове Даниила Заточника" говорится: "Начнем бити серебряные арганы". Последнее цитируемое свидетельство – не призыв к игре на "серебряном" ударном инструменте, а, безусловно, точно понимавшееся в XII в. образно-ассоциативное сравнение автора древнерусского "Моления".

Инструменты духовые:

Посвистель (липе (-о)ла, сиповка, флетня, фуяра).

А. Новосельский (1931 г.) относит к поперечной флейте, "в народном обиходе на Руси почти совершенно не употреблявшейся и перешедшей в конце XVI в. (? – Г.П.) с Запада, первоначально в обиход русских войск под названием "пикколо" (переименовано затем в "липолы", "пипелы", откуда "пипелевать" – играть на пипеле). Другие поздние названия инструмента – сиповка и флетня как измененное "флейта". По предположению К. Верткова (1975 г.) – "в качестве ратного инструмента упоминается в летописях при описании похода Святослава Всеволодовича на волжских болгар в 1219 г.

и осады в 1348 г. новгородцами и псковичами города-крепости Орешка, а также в летописях XV в. Такого типа инструмент кратко описан М. Гутри. Судя по рисунку, это действительно маленькая поперечная флейточка с тремя игровыми отверстиями. Ее небольшой звуковой объем был достаточен для своеобразного ("подголосочного") молодецкого посвиста в ансамбле ратных инструментов".

Свирель.

По предположению К. Верткова (1975 г.). "столь же древний инструмент восточных славян, как и сопель. Письменные сведения о ней относятся к XII в. ("Слово Даниила Заточника"). Какова древнерусская свирель, была ли она парной или одинарной флейтой, сказать трудно, ибо сведений об этом не сохранилось".

Сур(е)н(к)а, сурьма.

"Свирель военная, – пишет С. Тучков, – была похожа на малый кларнет, но без клапанов, с несколькими только дырочками, имела громкий, весьма пронзительный голос очень резкого и гнусавого тембра. Она употреблялась при барабанах и бубнах для составления военной музыки. Подобные им орудия нашел я также в персидском войске".

"В данном случае, несомненно, речь идет о древнерусской ратной сурне, – комментирует К. Вертков цитируемый фрагмент "Дневника". – Это подтверждается как описанием, так и сравнением инструмента с восточной (иранской) зурной. Небезинтересно отметить, что к концу XVIII в. с уничтожением скomorошества и после произведенных в XVII–XVIII вв. реформ в военных оркестрах сурна вышла из всеобщего употребления и была забыта даже в военной среде, продолжая бытовать до начала XX в. лишь в полувоенном быту терских казаков".

"В музее Спб. Консерватории находятся две сурны: большая и малая. Разнятся между собой не только размерами. У большой – раструб колоколовидный, совершенно тождественный с раструбом кларнета, у малой же имеет вид разрезанного поперек яйца. Крепкое дерево, из которого сделана сурна, – карагач. Тростниковый мундштук, сходный абсолютно с мундштуком гобоя, вставлен в медную трубочку, проходящую сквозь медный круг и вставленную, в свою очередь, в деревянную трубку сурны. К мундштуку и к медной трубочке прикреплен веревочка для сохранения от потери. На деревянной трубочке сурны 7 круглых отверстий с одной стороны и одно с другой. Звук резкий, противоположный нежному звуку дудки, вследствие чего ею пользуются преимущественно на открытом воздухе. Упоминается в старинных актах, была распространена в

народе и часто изображалась в народных картинках, к примеру, в картине А. А. Наумова "Масляница в Тифлисе", где музыканты, шествующие по улице города, играют на сурнах, имея перед собой барабанщика" [21].

"В инструментальном собрании ЛГИТМИК, – дополняет К. Вертков (1975 г.), – хранится редкий экспонат (№ И-1701) – сурна терских казаков конца XIX в., в которой, по-видимому, следует видеть потомка древнерусской ратной сурны. Приобретена Н. Приваловым в 1900 г. от терского казака-сурначиста А. П. Кулебякина. Инструмент представляет собой деревянную трубку с цилиндрическим каналом, на обоих концах которой навинчены раструбы. Верхний – маленький, конический, нижний – значительно больших размеров, колоколообразной формы. Трубка с 6 кольцевыми утолщениями, между которыми просверлено 5 игровых отверстий. В верхний конец, внутрь раструба, вставлен пищик – камышевая трубочка с одинарным надрезным язычком. Общая длина сурны 27 см., диаметр верхнего раструба 3,5 см., нижнего – 6,5 см. Инструмент выточен на токарном станке и отличается тщательностью отделки. Во время исполнения музыкант держит сурну наклонно, вкладывает губы в верхний раструб и дует. Сурна дает диатонический звукоряд в объеме малой сексты. Звучит очень сильно, но резковато, напоминая звук кларнета высоких строев".

080999
Сурны данной конструкции были распространены среди терского казачества и употреблялись как в сольной, так и ансамблевой игре. По сведениям Н. Привалова, терцы-казаки, отбывавшие в конце XIX-начале XX в. военную службу в Петербурге, сопровождали хоровое пение и пляски игрой на сурне. Они, как пишет Привалов, обучили одного петербургского токаря делать эти инструменты и он изготовлял их из березы, а лучшие экземпляры – из пальмового дерева. О бытовании в столь позднее время сурны среди русского населения, кроме терских казаков, никаких сведений не сохранилось. Да и о терских сурнах кратко упоминается лишь в "Толковом словаре" Вл. Даля и рукописном каталоге музыкальных инструментов Н. Привалова". Сурна терских казаков, предполагает К. Вертков (1975 г.), "должна быть, по видимому, признана потомком древнеславянской ратной сурны. Эта сурна обладает особенностями, отличающими ее от восточной зурны. Последняя имеет трость с двойным язычком, гобойного образца, русская же снабжена одинарным язычком-пищиком волыночного или жалеечного типа. И это характерно: в составе русского народного музыкального инструментария нет инструментов с двойным язычком. Трость зурны насаживается на металлический штифт, пищик сурны вставляется непосредственно в канал ствола. У зурны – 7 игровых отверстий, у

терской сурны их 5 и только на лицевой стороне. Таким образом, терцы, несмотря на длительное тесное общение с кавказскими народностями, сохранили свой, русский тип сурны. Будучи, вероятнее всего, заимствованной у Востока, она приобрела на Руси совершенно самобытную конструкцию, отличный от восточной сурны звукоряд, соответствующий ладовому строению русской народной музыки, и благодаря пиццику – более привычную тембровую окраску звука, сходную с жалейкой”.

По мнению В. Васильева и А. Широкова, “очень похожа на сурну, в частности, поныне существующая брелка”. [22] К. Вертков характеризует сурну как “один из древних инструментов Руси, сведения о котором имеются уже в литературе XV в.” [23] А. Новосельский (1931 г.) указывает XIII в. и сферу употребления инструмента гл. образом при дворе и в военном обиходе вплоть до Петра 1.

Труба военная (коническая, прямая).

“До введения Петром 1 обыкновенных труб, – свидетельствует А. Тучков, – она состояла из простой трубы с мундштуком без всяких оборотов воздуха, как в музыкальных. Подобные трубы нашел я в персидском войске”.

К. Вертков считает, что “очевидно Тучков имел в виду иранский карна, ибо встречающиеся в лицевых летописях изображения русских ратных труб не подтверждают его предположения, поскольку ствол древнерусских труб значительно короче ствола карна. Но, читая древнюю российскую историю, можно видеть, что были еще в российском войске другие трубы, наподобие употребляемых на кораблях для переговоров, что англичане наз. рупором. Они имели прямую или слегка изогнутую форму, изготовлялись различных размеров и пользовались наибольшим распространением”.

“Полагают, что медные трубы и уметь их делать заимствованы русскими из Византии, – пишет А. Новосельский (1931 г.), – за что говорят многочисленные изображения труб древнего периода, имевших византийскую форму (прямого конуса). “Совершенно не обязательно предполагать, – возражает М. Рабинович (1946 г.), – что они проникли к нам из Римской империи через Византию. Эта форма труб, существующая в настоящее время как пастушья, ловидимому, очень древнего переднеазиатского происхождения и могла распространяться на Руси независимо от Рима и Византии”.

Упоминание о трубах как обобщающем обозначении духовых и ударных инструментов встречается в русских летописях с XI века. К. Вертков указывает на XII в. и “Повесть временных лет” как первое датированное упоминание о русских ратных трубах.

“Такие трубы, – отмечает В. Беляев (1951 г.), – в руках трубачей-воинов изображены в миниатюрах Кенигсбергской летописи. Мы не знаем, были ли в домонгольское время металлические трубы; в Кенигсбергских миниатюрах они обычно желтые, т. е. медные. Даниил Заточник говорит в образном плане о “златокованных трубах”, но скорее это книжный, а не реальный образ. Трубу иногда снабжали, как и духовые инструменты других видов, пальцевыми отверстиями, обеспечивавшими получение последовательного ряда звуков различной высоты”.

Труба ратная (цилиндрическая, со свернутым стволом).

“Чем труба длиннее, тем сильнее издаваемый ею звук. Это может объяснить появление изогнутых труб, по форме напоминающих современный горн, – считает В. Рабинович (1946 г.). – Так как при большой длине трубы применение ее в военном деле становится затруднительным, стало необходимым сделать трубу более портативной, сохранив силу ее звука, т. е. длину. Металлическая труба легко может быть свернута в один и более оборот. На Западе такие трубы были распространены с XIV-XV вв. Наиболее раннее изображение – фигурка XIV в. из Нюрнбергского музея. Н. И. Привалов, а вслед за ним и А. Л. Маслов предполагают, что этот вид труб заимствован русскими в очень поздний период (в XVII в.) из Западной Европы, в особенности же из Финляндии. Вопрос о заимствовании представляется весьма спорным: в XV в., когда изготовлялись миниатюры Кенигсбергской летописи, на Руси уже были широко распространены такие трубы с оборотом. Бесспорно установлено, что миниатюры Кенигсбергской летописи в ряде случаев копировались с более ранних и иллюстрируют события XII в. Возможно, таким образом, что трубы, напоминающие по форме современный горн, были известны на Руси и ранее XV в.”

“Ствол русских ратных труб, в отличие от рейтарских, – уточняет К. Вертков (1963 г.), – свертывался не в два оборота, а в виде сплюсненной славянской буквы “зело”. Трубы со свернутым стволом, видимо, находили применение, гл. обр., в коннице. Отсутствие сведений не позволяет точно установить, какого образца трубы присваивались тому или иному роду войск – пехоте, коннице – и существовал ли вообще подобного рода регламент. Можно предположить, что такого разделения на Руси не существовало, ибо в обоих случаях изображаются инструменты как одного, так и другого вида”.

“Какова в техническо-художественном отношении наша древняя военная музыка описываемого периода, – жалеет В. Михневич (1879 г.), – судить трудно”. Можно предполагать, что “густой и сильный” звук метрически, интонационно и мелодически четко вос-

принимавшихся ударных и духовых инструментов мог быть чрезвычайно удобным для военной сигнализации (передачи распоряжений), ритуально-церемониальных действий, а также музыкально-художественных целей – ансамблевым исполнении военной походной музыки и песен.

“При отправлении в поход, каждый воевода имел у себя привешенный к седлу бубен меньшего размера, называвшийся тулунбаз или тулумбас, и обыкновенно ударял в него, если следовавшее за ним войско его опережало, – писал в 1843 г. автор статьи о муз. орудиях древних русских войск. – Бубнами, называвшимися в России накрами, подавали также знак к приступу или к сражению”. В древнерусском ратном деле, подтверждает Вл. Михневич (1879 г.), “музыка, служившая для возбуждения храбрости в войсках перед битвой и для торжества победы после нее, как равно для воинских сигналов, употреблялась с незапамятных времен. В “Сказании о Мамаевом побоище” упоминается, что перед началом битвы “начаша гласы трубные от обеих стран сниматися. Татарския же трубы аки онемеша, русские же паче утвердишася”, что было предзнаменованием победы. Когда же она, наконец, была достигнута, “Сказание” заставляет “роги великаго князя” “взречь” славу его “по всем землям”. Участие музыки на бранном поле в древнерусских войнах поэтически воспроизведено в старинной песне, где при описании боя казаков с ляхами говорится: “То ляхи в бубны вдаряють, у свисталки да у трубы выгравают, усе войско свое до купи скликають”. Но и храбрые запорожцы, в свою очередь, “на кониках выгравают, шабельками блискають, у бубны вдаряють”.

Наиболее обстоятельно функциональность ударных и духовых инструментов исследовал Вл. Рабинович (1946 г.):

“Музыкальные инструменты применялись в древнерусском войске прежде всего как боевые сигнальные. Все они, вместе взятые, составляли своеобразный набор, имевшийся, очевидно, в каждом более или менее значительном отряде. Не только стяги, но и звуковые сигналы обозначали определенный отряд. Стяги, по всей вероятности, придавались тем же соединениям, что и музыкальные инструменты, но на каждый стяг приходилось по несколько бубнов и труб. Множество сигнальных инструментов отмечали в русском войске западноевропейские наблюдатели. Так, Генрих Латвийский (XIII в.) неоднократно отмечал в отрядах русских дудки и литавры: “Русские добрались до небольшой реки, перешли ее и остановились. Затем собрали вместе свое войско, ударили в литавры, затрубили в дудки и стали король псковский Владимир и король новгородский, обходя войско, ободрять его перед битвой”.

К сожалению, русские источники не дают подробных сведений о характере звуковых сигналов, подававшихся трубами. Они, конечно, могли быть очень разнообразны, т. к. и трубы, и рога, и даже бубны и барабаны различного рода обладают достаточным богатством выразительных средств. Звуковые сигналы подавались гл. образом в тех случаях, когда войска, сносившиеся между собой, располагались недалеко друг от друга. Известны случаи подачи сигналов при помощи труб отрядами, находившимися на разных берегах реки. Об одном из них – осаде печенегами Киева в 968 г. – подробно рассказано в "Повести временных лет" (по Лаврентьевскому списку). Извещенные осажденными в городе о безвыходном положении и необходимости немедленной выручки, стоявшие на другом берегу реки воины воеводы Претича рано утром уселись в насады и "въструбиша вельми и людье во граде кликнуша". Трубный звук, раздавшийся из ладей, был подхвачен трубачами в городе (трубачи эти изображены на миниатюре). Печенеги решили, что на помощь осажденным пришел князь Святослав, и бежали от города. Н. И. Привалов считал, что в русском войске трубы появляются лишь с XII в. В данной же миниатюре видим, что стоящий на башне города трубач держит в обеих руках прямые, довольно длинные трубы, концы которых сходятся у его рта. Это, очевидно, изображение двойной трубы, либо двойной флейты, или жалейки. Н. И. Привалов отмечает, что инструменты подобного вида могут быть лабиальными – двойными флейтами – или язычковыми – жалейками (с простым язычком). И к тем и к другим относится народное название "сурьма" или "свирель". Положение труб на рисунке позволяет предположить, что это скорее двойная труба, т. к. у жалейки обе трубки расположены параллельно, а не под углом, а на миниатюре трубач трубит не в обе трубы сразу, но лишь в одну из них. Как видим, трубы были известны в русском войске по крайней мере на два столетия раньше.

Другой случай относится к 1169 г. – осаде половцами двух крепостей (Переяславль и Корсунь), бывших важными передовыми укреплениями на подступах к Киеву. Князь Киевский Глеб Георгиевич, затягивая переговоры с отрядом, стоявшем у Переяславля, направился с войском к Корсуню, вероятно с тем, чтобы снять с него осаду. Миниатюра Кенигсбергской летописи, иллюстрирующая этот текст, позволяет предположить, что художнику было что-то известно о такого рода переговорах: он изобразил две крепости, разделенные рекой, – очевидно, Корсунь и Переяславль. У каждой крепости стоит трубач. Оба переключаются через реку, хотя реально такая переключка не могла быть возможной, ибо расстояние от Переяславля до Корсуни превышает 60 км. Сюжет, как и во всех

других миниатюрах, условно изображает реальные действия. Но, с другой стороны, ясно, что миниатюрист представлял возможность как для русских, так и половецких отрядов, находившихся в ту пору на обоих берегах реки, переговариваться между собой при помощи звуковых сигналов труб.

Боевые сигналы применялись при осадах городов и в сражениях, а также в разных других случаях войсковой и мирной жизни. Сигнал к началу боя или приступа подавался, как правило, одновременно, сильным и дружным звучанием всех "военных сигнальных инструментов". Князь Святослав, готовясь к штурму города Болгара на Волге (1220 г.), "повеле всем вооружатися (вар.: оболочитись), и стяги наволочив, изрядив полки в насадах и удариша в накры и в варганы, и в трубы, и в зурны, и в посвистели" (вар.: и пойде полк по полце, бьуще в бубны, и в трубы, и в сопели") [24].

Сигнал к штурму был подан, таким образом, развевающимися стягами и громкими звуками военной музыки. Подобным же образом объявляли и отбой. В 1343 г. новгородцы вместе с псковичами осаждали занятый немцами г. Орешек. Осада длилась долго, без решительного успеха. Псковичи не хотели продолжать осады и отступили, "оудари в трубы, в бубны и в посвистели", повествует Новгородская IV летопись, т. е. демонстративно дали громкий сигнал отбоя, к великой радости немцев.

Изображение осады городов на миниатюрах Кенигсбергской летописи почти всегда включает одного или двух трубачей на башне осажденного города. Наиболее ясно видно применение труб при штурме крепости в описании штурма г. Рязани князем Всеволодом в 1179 г. На соответствующей миниатюре Кенигсбергской летописи бой, как видно, идет у крепостных ворот. На крепостной стене стоит трубач в коротком платье без шлема, подающий какие-то сигналы в длинную прямую трубу. Если этот трубач принадлежит, по-видимому, к осажденным, то нередко изображения трубачей и на стороне осаждающих. На миниатюре осады Переяславля Ольговичами справа, вне стен крепости, нарисован трубач с трубой, напоминающей современный горн. К трубе прикреплено треугольное полотнище, вроде стяга, алого цвета. Аналогичные изображения трубачей позади войска, осаждающего город, находим на сценах осады Чернигова князем Ярополком.

Нет определенных данных о том, какую роль играла военная музыка во время передвижения войск, на походе. Можно, однако, думать, что и на походе и в сражении даваемый ударными инстру-

ментами ритм мог иметь существенное значение. В полевом сражении звуковые сигналы служили для управления боем и прежде всего для созыва войск в одно место. По окончании Куликовской битвы князь Владимир Серпуховской, решив прекратить преследование татар и собрать русские войска вокруг себя, укрепил в определенном месте свой стяг "и повеле труобити собранными трубами. И снюдошася елико осташа живии хрестьянские воины". На соответствующей миниатюре Никоновской летописи (II Остермановский том) изображены развевающиеся знамена и трубачи, трубящие в прямые длинные трубы.

Военные трубы прочно вошли не только в боевой обиход, но и в различные торжества. На миниатюре Кенигсбергской летописи, изображающей заключение мира между князьями Ярополком и Всеволодом, слева, в стороне от сидящих князей, стоит трубач, без шлема, но с обнаженной саблей у пояса. Он трубит в большую трубу, напоминающую по форме современным горн. Очевидно, художник так изобразил салют в честь заключения мира. Интересна сцена Кенигсбергской летописи приема князем Галицким делегации. В центре, на "столе" (троне), сидит князь, Слева от него стоит трубач в коротком платье, без шапки. Он трубит в длинную прямую трубу. Звук даже показан вырывающимися из трубы штрихами. Наконец, две сцены торжественного въезда князей в город. Первая из них – въезд князя Всеволода Юрьевича Большое Гнездо во Владимир. На миниатюре Радзивилловской лицевой летописи изображены стены и башни города. Перед городом – войско Всеволода, возвращающегося с победой. В городе видны церкви (вероятно, художник напоминает о приветственном колокольном звоне). Из-за крепостной стены трубач трубит в прямую длинную трубу. Вторая сцена изображает торжественный въезд сына Всеволода, Ярослава Всеволодовича, на княжение в Переяславль Русский. Перед городом – князь с дружиной. В городе два трубача, один с длинной прямой трубой, другой – с рогом.

"Из имеющихся литературных источников видно, – дополняет К. Вертков, – что в каждом древнерусском полку были музыканты, которые, с помощью специального звукосигнального "кода" извещали о начале сражения или штурма, а также выполняли и другие подобного рода обязанности. Во время сражений и передвижения войсковых масс использовались не только отдельные сигнальные инструменты, но производилась одновременно игра на всех ратных инструментах. На миниатюре Радзивилловской летописи, к примеру, музыкант с рогом изображен на крепостной башне, на дру-

гой – едет на лошади рядом с князем Игорем и подает сигналы следующему за ними войску... На протяжении многих веков труба неизменно упоминалась летописцами при описании воинских походов, сражений и побед над врагом; трубу любовно изображали миниатюристы-художники, иллюстрировавшие древнерусские летописные своды и сказания; ее можно было встретить даже на иконах. Это был подлинно ратный инструмент Руси в ее многовековой борьбе с иноземными захватчиками за государственную целостность и независимость. Автор "Слова о полку Игореве" в высокой поэтической форме выразил значение трубы в повседневной суровой военной жизни. ... Во время наступательных операций, бубны, объединяясь с трубами и сурнами, создавали устрашающий врага грохот и шум. Как конные, так и пехотные бубны были, прежде всего, сигнальными и шумовыми инструментами. При помощи установленных сигналов, отбиваемых воцгагой по мембране, могла осуществляться в войсках звуковая связь, производиться передача различных сигналов, команд и распоряжений. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка принимали участие в торжественных и официальных событиях государственной и политической жизни страны, в дипломатическом этикете. Провозглашение победы над врагом, заключение мирных договоров, приемы князей и послов, пышные княжеские выезды – все это не обходилось без церемониальных возгласов труб и рогов. Миниатюристы, иллюстрировавшие летописи, нередко дают зарисовки подобных сцен" [25].

Вл. Рабинович считает обоснованным предположение о том, что "богатый набор военных музыкальных инструментов русского войска состоял из тех инструментов, которые были общеупотребительны в народе". Древнерусские музыкальные инструменты в различных сочетаниях, подтверждает В. М. Беляев (1951 г.), объединялись в "оркестры" как в народном быту, так и в военном деле. На миниатюре пляски вятичей соединяются барабан-бубен со "свистелями" – дудками. Иногда к ним присоединялись гусли: бесы на миниатюре Кенигсбергской летописи совместно играют, по-видимому, на тех же инструментах "бесовских" действий, представляющих духовые, ударные и струнные их виды. В рассказе Печерского патерика об искушении Исаакия бесы "ударивша в сопели, в гусли и в бубны, начаша им играти".

Военные и скоморошеские инструменты в княжеском придворном быту. Рог и труба, обладавшие сильным, далеко несущимся звуком, как незаменимые орудия сигнальной связи для жителей горных и лесных районов, занимавшихся охотой и скотоводством.

“Сигнальную функцию, наряду с музыкально-художественной, – замечает К. Вертков (1975 г.), – они выполняют и до сих пор, подобно белорусской сурме или трембите гуцулов. Сопель, свирель, рог, труба, а позже мелодический рожок, жалейка и отчасти дуда, удобные при больших переходах, были неизменными спутниками пастухов, культивировавших игру на них. С большой долей вероятности можно предположить, что сопель или свирель, не говоря уже о цевнице, могли находить применение в качестве манков при охоте на птицу”.

Арабские писатели IX–X вв. о танбуровидных инструментах славян – восьмиструнных лютнях и танбурах с плоской декой.

“Вопрос о том, каким путем азиатский танбур дошел до славян, остается открытым. Весьма вероятно, посредницею послужила Византия. На драгоценном художественном памятнике византийского искусства начала XI в., украшающем Киево-Софийский собор, фреске, изображающей музыкантов и других потешников, в руках одного – пяти (?) струнный инструмент, очень похожий на “болгарскую танбуру”, из чего заключаем, что последняя в данную пору была в употреблении у византийских музыкантов, вошла же в употребление в Византии вероятно еще раньше. Константин Порфирородный в X в. свидетельствует о славянах, употреблявших в Византии при инструментальной музыке. Здесь они имели возможность знакомиться с восточными муз. орудиями и усваивать их применение. Музыкальные инструменты могли и прямо проникать с Востока к славянам вследствие непосредственных торговых сношений, о которых упоминает Ибн Хордадбе, арабский писатель IX ст. Ибн Даста, писавший около 930 г., и черпавший сведения из одного с ним источника Ал-Бекри (ум. в 1094 г.), описывая нравы и обычаи славян, свидетельствуют, что у них в употреблении был струнный инструмент. Ибн Даста свидетельствует о современных ему славянах, что они имели разного рода лютни (*ud*) и танбуры (*tanbur*), прибавляя, что лютни их восьмиструнные. Ал-Бекри глухо говорит о струнном инструменте, внутренняя сторона которого плоска, а не выпукла. Если понимать ее как нижнюю, обращенную к телу играющего сторону или спинку, можно угадывать в этом инструменте древние плоские славянские гусли, в отличие от снабженных выпуклыми спинками танбур и лютней. Ибн Фодлан, описывая в 20-х гг. X в. в качестве очевидца похороны знатного Руса на берегу Волги, говорит, что в могилу его положили, в числе прочих предметов, танбур, т. е. музыкальный инструмент, вероятно сходствовавший с арабским танбуром. Можно предполагать, что танбура, играющая столь важную роль в музыкальной практике южных славян, водворилась среди славян около тысячи лет назад” [26].

Древнерусские гусли (былинн.: "досочка гусельная") в виде небольшого резонаторного ящика треугольной (крыловидной) формы, с декой и 5-7 струнами, приемом игры бряцанием. Конструктивное сходство с аналогичными инструментами соседних народов балтийского региона.

Исследование А. С. Фаминцына о гусях – уникальный опыт восстановления конструктивных особенностей инструмента по историческим, литературным памятникам и произведениям славянского фольклора [27].

Основные предположения автора:

Время появления у славян.

"В русских былинах почти исключительно, а в старинных русских песнях преимущественно перед всеми прочими муз. орудиями упоминаются гусли, что говорит в пользу несомненной наибольшей древности и распространенности в старину этого инструмента сравнительно с другими. Если гуслевидные инструменты финнов и латышей заимствованы у русских, то древность русских гуслей в первобытном их виде может быть определена по меньшей мере в тысячу слишком лет".

Район появления у славян.

"Корпус гуслей в старину строился из явора (*platanus*). Это доказывается наиболее употребительным эпитетом их: яворчатые (т.е. яворовые, с перестановкой букв – яровчатые). Эпитет гуслей "яворовые" повторяется в песнях всех славянских народов, равно как и упоминания об изготовлении гуслей из яворового дерева. Подобное обстоятельство относит гусли к общей родине славянского племени в странах более южных, теплых, где растет явор. В русских песнях явор нередко заменяется яблоней, рябиной и др. более северными деревьями; в северных широтах гусли еще в конце XVIII-нач. XIX вв. строились из елового дерева. Тем не менее старинный эпитет "яворчатые-яровчатые" продолжает жить в песнях и северо-русских, по исконным преданиям. У южных славян древние многострунные несмычковые гусли были вытеснены однострунным смычковым инструментом с перенесением на него, как изобретение более позднего периода, оставшегося названия – гусли. Из сказанного не следует, однако, чтобы северные славяне были сами изобретателями гуслей. Хотя первобытнейшая форма гуслей сохранилась наиболее долго у великороссов, т.е. славян северо-восточных, но принесены они были ими на северо-восток с юга, заимствовав, вероятно, из Византии. Византия же пользовалась инструментами восточными, азиатскими. Из сокровищницы далекого Востока, чрез посредство мавров, а позже вследствие уста-

новившихся во времена крестовых походов непосредственных сношений между Зап. Европой и Азией, черпали предметы культуры, в том числе муз. инструменты и западно-европейские народы".

Понимание термина.

"Слово "гусль", чаще употребляемое во множественном числе – "гусли" – свойственно всем славянским наречиям. Именно эта общность, повсеместная распространенность между славянами названия – гусли – должна была устранять всякое недоразумение относительно значения данного наименования, внешнего вида, строения и способа употребления этого всеславянского инструмента. На самом же деле, под именем гусли в разных местах славянских земель понимают музыкальные орудия совершенно различного типа и характера: сербо-хорваты гуслями (*gusle, gusla, gusli*) называют первобытный однострунный смычковый инструмент, звуки которого сопровождают героические (юнацкие) песни местных народных певцов. У словинов и западных славян гуслями (*gosli, housle, husle, husla, gesli*) наз. скрипка или скипкообразный смычковый инструмент. Фриульские словины под словом *goslie* понимают иногда скрипку или род мандолины, а соседние с ними резияне именем *oslie* называли цитрообразный инструмент. Славянское гусль, гусли в первоначальном значении соответствовало, вероятно, латинскому *fides, chorda*, французскому *corde*, персидскому *tar. Fidecula* (латинск.) – маленький струнный инструмент – находит аналогию в русском "гуселок", "гусельки". В русских былинах "гуселок" означает инструмент и, как будто, струны. У сербов также слово "гусли" значит не только соответствующий муз. инструмент, но и струны вообще, в чем нельзя не видеть первоначального, основного значения данного слова. Гусль (гусли) в смысле струны происходит, очевидно, от старославянского "гжсти" (= гудеть). Струны, а также гусли, гудки и др. струнные муз. инструменты, по народному выражению, гудуть. Гудением, гудьбой в старинных памятниках называется звук именно струн, независимо от способа звукоизвлечения. В том же смысле – "игра на струнных инструментах" – следует понимать у старинных авторов слова "гудение", "гудьба" (в перечислении, "играние, плясание и гудьба"). Игрец на струнном инструменте наз. гудцом. В славянском переводе Откровения Иоанна читаем: "И глас слышах гудец, гудущих в гусли своя". (В современном переводе: "...И услышал голос как бы гуслистов, играющих на гусях своих".) [28]

Гудцом киевским называет "Слово о полку Игореве" и подражавший ему автор "Задонщины" Бояна, игравшего на струнах. "Иже басни бають и в гусли гудуть", - читаем у Кириллы Туровского (XII в.); "играние, плясание и гудение" порицаются митрополитом русским

Иоанном (XI в.). Кугач приводит ряд цитат, извлеченных из древнеславяно-греко-латинского словаря Миклошича, где говорится о "гудении гуслей", "гудении лучцем", т. е. смычком. В сказках известны "гусли-самогуды", которые "сами заводятся, сами играют, пляшут и песни поют". В русских песнях встречаем выражение о гудении струн и гуслей. В одной из русских былин упоминается о гудении гудков, т. е. смычковых инструментов.

В наиболее старинных славянских памятниках слово гусли иногда употребляется для обозначения музыкальных орудий вообще, в самом широком смысле слова, вплоть до инструментальной музыки: по словам летописца (под 1015 г.) Святополк любил "вино пити с гусями". В таком широком смысле употребляется в народных областных говорах, например, слово "гуделка", значащее: муз. инструмент, скрипка, свирель и т. п. Отсюда в переносном смысле, – "говорунья, болтунья". Глагол "гудить" в Казанской губ. употребляется в смысле "петь". В других случаях, под именем гусли подразумеваются струнные инструменты, в отличие от духовых и ударных, именно как родовое название, но без видового различия. Нестор (Лаврентьевская летопись под 1067 г.) перечисляет дьявольские лести, соблазняющие человека: трубы и скоморохи, гусли и русалья, где гусли, как инструменты струнные, противопоставляются трубам, как инструментам духовым. В Никоновской летописи в соответствующем месте прибавлены "смыки", но это, несомненно, позднейшая вставка. В описании видения Исаакия (1064 г.) летописец уже различает три группы муз. инструментов: сопели (духовые), бубны (ударные) и гусли (струнные). Таким же образом, в "Житии св. Феодосия Печерского" игрецы, забавлявшие Святослава Ярославича (XI в.), делятся на "гусяные гласы испускающих", "органные писки гласящих" и "мусикийския" (или "замарныя"). Струнные орудия соединены в одну группу, а духовые уже разделены на две. В "Житии св. Саввы" при упоминании о муз. инструментах при дворе сербского князя Стефана (ок. 1200 г.) называются "тумьпани" (ударные инструменты) и "гусли" (т. е. струнные, либо струнные и духовые вообще).

Подтверждением широкого общего значения слова "гусли" служит и то, что оно употребляется старинными писателями и по отношению к муз. инструментам неславянским. Русский летописец, порицая (под 1038 г.) распущенность двора царя греческого Константина "о женах радовашея присно безстудных и игреливых, любящих ликование и свирели и гусли". Во второй Софийс-

кой летописи (под 1438 г.) в описании Флорентийского собора при входе палы "мнози вострубиша в трубы и органы и в гусли и со всеми играми по фряжскому правилу". В обоих случаях разумеется не специальный вид славянских гуслей, а струнное музыкальное орудие вообще, в противоположность духовым. В миниатюрах, украшающих славянский псалтирь XIII-XIV в. (из библиотеки А. И. Хлудова), изображены играющие на разных струнных инструментах: гуслеобразных (в виде русских гуслей), кифарообразных, гитароподобных и др. Под ними подписи из псалмов и книг Священного писания, в которых упоминаются гусли, относимые в данных случаях к названным разновидностям струнных музыкальных орудий ("Псалтирь красен с гуслими", "сыи зол вельми в Сауле дух, Давид же сего отгонит в гусли бье", "хвалите Его... в псалтири и гуслях" и т. п.).

Становится понятным отождествление, точнее – соединение под общим именем "гусли" разных струнных инструментов в старинных русских азбуковниках и словарях. У Зизания (1596 г.) гусли объясняются как арфа, лютни, скрипка, т. е. как инструменты, по виду и характеру весьма мало сходные между собой, но все принадлежащие к группе струнных. В словаре Берынды (1627 г.) гусли = скрипка; гусль = гарфа, цитра; гудлец – арфиста, цитариска. В старину слово "гусли" употреблялось в том же общем значении, как в средние века на Западе заимствованное из греческого *cithara* для обозначения всех струнных инструментов.

Только в тех случаях, когда в исторических свидетельствах рядом с гуслими называются и другие, точно определенные виды струнных инструментов, можно придавать слову "гусли" более тесное значение как специального названия особенной видовой формы струнного инструмента: "...и гусли, и смыки".

Конструкция

Гусли – инструмент струнный, ручной, легкий, небольшого размера.

"В былинах и песнях русских неоднократно говорится о том, что скоморох или игрец несет гусли под полой, под мышкой, под пазухой, даже в кармане. Это показывает, что данный инструмент был ручной, небольшой по объему, нетяжелый. В выражениях песен гусли или лежат на столике, на скамье, иногда у изголовья молодых, или висят на гвоздике, что опять могло относиться только к небольшому, легкому инструменту".

Гусли – инструмент не смычковый.

“В былинах нередко упоминается о трех струнах, натягиваемых или налаживаемых гуслиаром, вследствие чего высказывалось предположение о тождестве гуслей скоморохов с трехструнным смычковым гудком. В пользу такого предположения, если бы ему не противоречили все русские народные песни и предания о гусях, могло служить то, что у южных и западных славян именем “гусли” и ныне называются смычковые инструменты. Едва ли, впрочем, в древнейшую эпоху гусли у западных и южных славян были таковыми. Напротив, смычок и игра смычком на струнах – изобретение сравнительно новейшее, и в древности на Востоке, откуда заимствованы западными народами главнейшие образцы муз. инструментов, не были известны. Древнейший способ извлечения звука из струн состоял в щипании, подергивании их пальцами или маленьким орудием, у греков называвшемся *plectron*, или же ударе по струнам палочками (молоточками). Ни в одном из древних упоминаний не говорится о смычке, которым бы играли на гусях. Если же в песнях и исторических памятниках упоминается о способе игры, то рукой или пальцами. Такую именно игру, т. е. перебирание, “подергивание” струн, а не ведение по ним смычка имел в виду певец “Слова о полку Игореве”, говоря о Бояне, что он свои десять перстов вскладал на струны. В подражание “Слову” и автор “Задонщины” повествует о вещем Бояне, славном гудце Киевском, певшем славу князьям, “вскладывая златые персты на живые струны”. Если бы Боян играл на смычковом инструменте, то не стал “вскидывать” персты на струны. В том же смысле игры на струнах пальцами должно понимать и стихи из быliny о Добрыне: “Учел по стрункам похаживать, голосом поваживать”, означающее перебирание, подергивание струн, “расхаживание” по ним пальцами. “Гусли бо строятся персты”, говорит Кирилл Туровский (XII в.), что, вероятно, следует понимать в смысле “играются перстами”.

В русских былинах и песнях иногда поименовываются разные части гуслей, но о гусельном смычке никогда не упоминается; где же говорится о способе извлечения звука из гусельных струн, всегда речь только о руке и пальцах. Судя по старинным свидетельствам, преданиям, былинам и песням, на струнах играли исключительно пальцами, а не перышками, палочками, молоточками и т. п., тем менее еще – смычком. В западно-славянских песнях, где гусли называются смычковый инструмент, упоминаются и смычки”.

Составные части гуслей: дос(оч)ка, струны, шпенечки.

“Древнерусские гусли, по преданиям, имели горизонтальное положение, их обыкновенно сравнивают с лежащей или горизонтальной арфой; о гусях неоднократно говорится в былинах и песнях, что они лежат. Всякий инструмент, разумеется, может быть

положен и "лежать" на скамье, на столике, но древнерусские гусли обязательно лежали, ибо имели вид доски, т. е. плоского дощатого ящика, над которым натянуты струны. В песнях и былинах речь идет о "тонких досках", из которых делаются гусли, о запывлившейся "полочке", и даже самый инструмент, а не часть его, вследствие общего доскообразного своего вида, иногда называется "гусельной доской", "досочкой гусельчатой", "тонкими". Корпус гуслей, конечно, состоял не из одной только доски, а представлял широкий плоский ящик, необходимый для усиления сравнительно слабого звук струн. Без него гусли едва ли могли получить даваемый им обыкновенно народными певцами эпитет – "звончатые". В песнях неоднократно говорится не об одной, а нескольких тонких досках, из которых сооружается корпус гуслей, т. е. резонансный ящик. Подобное обозначение, сделавшееся специальным названием инструмента, находим в Германии, где гуслеобразные цимбалы называются *Hackebrett* (буквально: "рубильная доска"), по струнам которой бьют = "рубят" палочками или молоточками). В малорусской песне гусли, делаемые из тонких досок, сами получают эпитет "тонкие": имеется в виду общий тонкий вид инструмента.

Слово "гусли" первоначально значило струны, а потому, как название инструмента, могло относиться только к музыкальному орудю с несколькими струнами. Отсюда предположение, что однострунные смычковые гусли южных славян получили свое наименование, вероятно, вследствие перенесения на них, как изобретение позднейшего периода, названия вытесненного ими на юге более древнего, многострунного, несмычкового инструмента. Подтверждением могут служить (хотя и скудные) исторические свидетельства о древне-славянских струнных инструментах. Многострунность древних гуслей подтверждает и автор "Слова о полку Игореве": Боян играл на струнах десятью перстами, т. е. обеими руками, что предполагает инструмент по крайней мере с несколькими струнами.

Вопрос о действительном количестве струн на древнерусских гуслиях не разъясняется в точности ни былинами, ни народными песнями. Установилась почти стереотипная формула, характеризующая искусство и разнообразие репертуара певца-гусельника, в которой постоянно упоминаются три струны, натягиваемые или налаживаемые певцом, от тех или иных городов. В других пересказах в той же форме используются лишь две струны. Во всех случаях струны называются не в буквальном, а переносном смысле, фигурно представляя разные повествования певца, сопровождаемые звуками струн, или известные напевы (мелодии). Первая, вторая и третья струны одних пересказов соответствуют первому, второму

и третьему "разу" начинания игры, тоекратному "игрищу" и т. п. в других. Точно так и первая и вторая струны находят аналогию в первых и вторых тонцах, в "играх" и "попевках", в "игре" и "выигрыше". Судить по таким образным выражениям о действительном количестве струн гуслей невозможно; ясно, что число их было не менее трех. В русских народных песнях также встречаются упоминания гусельных струн во множественном числе, но без более точного определения их количества. Нет основания предполагать, чтобы число струн было постоянно; напротив, оно, вероятно, подвергалось таким же колебаниям, как и число струн однородных с гусями инструментов западноевропейских. В народном представлении гусли являются как инструмент, снабженный по крайней мере несколькими параллельными струнами; отсюда "гусельчатый", т. е. похожий на гусли, значит полосатый, бороздчатый, дорожчатый, как бы исчерченный струнами.

Гусли, бывшие в употреблении в народе в России еще в конце XVIII-начале XIX вв. и имевшие вполне первобытную форму, снабжены всего пятью струнами. Принимая во внимание консерватизм народа в области нравов, обычаев, предметов жизненного обихода, к которым должно причислить и муз. народные инструменты, можно предположить, что народные гусли и за много веков раньше имели ту же первобытную форму и то же ограниченное число струн, тем более, что и близко родственный гусям старинный финский кантеле, вероятно даже заимствованный от русских, в типической своей форме также имел пять струн. Весьма может быть, что русские специальные певцы-гусяры-скоморохи, первоначально и пользовались упомянутыми первобытными гусями; но несомненно, что с течением времени, в особенности те из гусяров, показывавшие свое искусство при дворах князей и царей, в хоромах богатых бояр, прибегали к гусям более усовершенствованным, снабженным большим количеством струн. По скудным старинным историческим свидетельствам можно предположить, что древние славянские гусли имели около 7-8 струн, на которых играли обеими руками.

Что касается материала изготовления гусельных струн, то все сохранившиеся предания свидетельствуют о том, что струны были металлическими, по выражению былин и песен – "золотые" или "золоченые". Металлические струны наиболее звонки, оттого и самые гусли обыкновенно называются звонкими, "звонча(с)тыми". Вследствие звонкости струн, и игра на гусях – "звонкая". "Звон гуслей", "гусли звенят" – обычные выражения старого русского гусяра Трофима Ананьева. Изредка в былинах упоминается о "тетивочках шелковых", будто бы натягиваемых на струны "золоченые". Такое вы-

ражение основывается на недоразумении, объясняемом тем, что нынешние певцы были не только уже давно гуслей не употребляют, но, возможно, таковых и не видели: поэтому предствление о более сложном составе струн могло исказиться у певцов "не-гусляров": не на "золотые" (металлические) струны натягиваются шелковые тетивы, а наоборот, на шелковые (или кишечные) струны наматываются или наворачиваются тонкая металлическая проволока для басовых нот. Вопрос о материале струн древнейших русских гуслей остается неразъясненным за неимением указаний в исторических памятниках. Старинные же предания, былины и песни других гусельных струн, кроме металлических, не знают, хотя, вероятно, первобытные гусли снабжены были и более первобытными струнами, например, волосяными (сплетенными из конского волоса), льняными, кишечными. Достоинно внимания, что на южно-славянском смычковом инструменте (одно- или двуручном), именуемом гусли, употребляются струны, сплетенные из конского волоса.

В былинах неоднократно говорится о "натягивании" или "налаживании" струн, т. е. о настраивании гуслей при помощи колков - шпенечков. Последнее подтверждает простоту устройства инструмента: струночки и шпенечки, вот, кроме основы - "доски" - исключительные составные части инструмента".

Способ игры.

"В русских песнях и былинах, на старинных изображениях играющие на гуслях всегда сидят во время игры: инструмент или прислоняется к груди (ребром или плашмя), причем, он одним краем (ребром) упирается в одно или оба колена, или лежит на коленях играющего, или перед ним на столе. Все это устраняет предположение, что древнерусские гусли были похожи на лютню, гитару и т. п. инструменты с грифом, на которых весьма часто играют стоя. Единственное известное исключение представляет играющий стоя гусли на миниатюре Славянского псалтиря XIII-XIV в. Древние русские гусли всегда сидели во время игры, и это обуславливалось специальною, доскообразною формой инструмента".

Выводы автора:

"Наиболее первобытную форму представляют, вероятно, пятиструнные гусли, изображенные у Гютри - гусли, близко подходящие по внешнему виду к древнейшей пятиструнной каннели финнов. Славянское название инструмента - гжели - естественно объясняется из славянского языка как совокупность струн. Это обстоятельство приобретает первостепенное значение. При соприкосновении славянского племени с финским, гжели легко могли быть заимствованы финнами, именно западными. Это должно было произойти приблизительно около 1000 лет назад, если не ранее. В сла-

вянских памятниках XI в. уже упоминаются гжели как обычное название муз. орудия, следовательно, сам инструмент или его название у славян гораздо древнее.

Позднейшие многострунные кантеле, равно канклес, куаклес и даже каннель псковских эстов-полуверцев представляют уже более-менее усовершенствованные формы, как по увеличенному против пяти количеству струн, так и развитию края доски, лежащего вне струн, в форму широкого крыла. Такую, отчасти уже усовершенствованную форму, несмотря на сохраненную в общем грубость и первобытность отделки инструмента, представляют и 7-струнные, снабженные крылом, гусли Трофима Ананьева, которые, весьма сходясь с каннелью соседних эстов-полуверов, быть может заимствовали свою, более развитую форму, уже от них. Если это предположение верно, то судьба первобытных гуслей выразилась бы в следующем странствовании: из Византии к славянам (гжели), отсюда к финам и эстам (кантеле, каннель), далее к литовцам и латышам (канклес, куаклес, и, быть может, через посредство эстов-полуверов, обратно к русским, уже почти забывшим свой первоначальный инструмент (гуспи).

Между сокровищами, выкопанными Шлиманом из развалин Трои, находится два предмета, принимаемые за обломки музыкальных инструментов, называемых им "лирами". Если бы объяснение Шлимана оправдалось, мы имели доказательство тому, что тип инструментов, подобный рассматриваемым гуслиям-кантеле-канклес, известен был уже в древние времена в Малой Азии. На пути странствования гуслей следовало в таком случае прибавить еще одно предшествующее звено – Малую Азию. Но и она едва ли была местом изобретения гусливидных инструментов, известных уже в древнейшем, ассирийско-вавилонском мире и, вероятно, вместе с другими предметами культуры, отсюда проник в Малую Азию и далее – в Европу".

"На нашей территории, – предполагают Васильев-Широков (1976 г.) со ссылкой на греческого историка Юрия Полидевка (второй века н. э.), – подобный инструмент существовал во времена нашествия скифов. Скифы являются изобретателями пятиструнного, своего рода арфы (кифары), струны которой навязывались из сыромятных ремней, т. е. были жильные, а плектром служило "козье холытце". У греческого ученого не было других сравнений, и остается только предположить, что этот пятиструнный был похож на гусли".

Не анализируя фундаментальный труд А. Фаминцына, отметим сомнительность доказательства двойственной заимствованности данного типа инструмента (Византией – с Востока, восточными славянами – у славян южных), а также определение родины инст-

румента по материалу его изготовления – явора, с перестановкой согласных “яворчатые-яровчатые”.

Щипковые (арфообразные) инструменты Дашковского музея в описании А. Маслова (1911 г.):

№ 5. Кандала (кантеле) – музыкальный инструмент корелов Олонецкой губ., сходный с гуслими, употреблявшимися на Руси с самых отдаленных времен. Состоит из деревянного выдолбленного треугольного корпуса, с закругленным одним углом, края которого несколько выступают над поверхностью. В края вставлена деревянная палочка для крепления пяти медных струн, идущих на противоположающую сторону к колкам, головки которых обращены книзу (в нижней части инструмента). Выдолбленное отверстие сбоку заделывается тонкой дощечкой. На кантеле играют большей частью обеими руками, инструмент держат наискось на коленях, причем край длиннейшей стороны упирается на колена, один из углов (тупой) обращен к левой руке играющего, закругленный конец (головка) наклоняется вправо. Корпус покоится плашмя на животе играющего. Иногда инструмент во время игры кладут на колена так, что он принимает горизонтальное положение. Длина наибольшей стороны описываемого инструмента ок. 50 см., наибольшая ширина ок. 14 см., высота резонирующего корпуса ок. 6 см.

№ 6. Гусли (кантеле) Олонецкой губ., почти такие же, что предыдущие. Корпус выдолблен не сбоку, а в верхней части, закрытой тонкой доской-декой. В ней просверлено более 60 маленьких голосниковых отверстий. Треугольная форма несколько видоизменена вследствие удлинения корпуса со стороны тупого угла параллельно длиннейшей из сторон. Получившийся выступ уже не имеет под собою резонирующего ящика, а составляет как бы продолжение верхней деки. От железного стержня (вместо деревянного, как у предыдущего инструмента) 7 металлических струн проходят через маленькую подставочку у головки по направлению к колкам. Корпус соснового дерева окрашен в черный цвет. Длина ок. 66 см., наибольшая ширина ок. 22 см., высота резонирующего корпуса ок. 6 см.

№ 7. Гусли (кантеле) Олонецкой губ. То же, что предыдущий, но с большим числом струн (12 медных) и глубоким резонатором.

№ 9. Гусли, то же, что предыдущий, даже одного размера, но очень хорошей работы и с 13 струнами (почти все стальные). Корпус соснового дерева покрыт лаком. Некоторые исследователи предполагают хроматический строй инструмента, хотя для этого должен был быть устроен второй, нижний ряд струн, как у кантеле музея Московской консерватории с 23-мя струнами. Вероятнее всего, строй диатонический.

№ 13. Дамба – струнный муз. инструмент (гусли) вогулов с реки Лойвы Тобольской губ. В дополнении к каталогу 1884 г. музея Парижской консерватории описан под названием *luge ostiak (dombra)*, имеющей 5 струн. Вполне вероятно смешение названия "домры" с обозначением у инородцев струнного инструмента вообще. Состоит из елового длинного выдолбленного корпуса подобие лодки, один конец которой заострен, другой – широкий, разветвляется в виде двух рогатулк с поперечной перекладной. За нее привязываются 5 кишечных струн, а вместо колков употребляются маленькие палочки-закруты. Струны направляются к противоположному заостренному концу и, соединяясь, привязываются к довольно толстой веревке, огибающей конец корпуса и играющей роль подгрифа. Строй квинтовый. Выдолбленный корпус прикрывается декой с тремя треугольными голосниками с одного конца инструмента и подставкой для поддержки струн, однако утерянной. Звуки дамбы сродни балалаечным. Употребляется в домашнем обиходе инородцев Западной Сибири.

№ 14. То же, почти вдвое большего размера" [29].

Каталог ЛГИТМИК (1972 г.):

"№ 1430. Гусли крыловидные, долбленные, с открылком, корпус окрашен в коричневый цвет, струн 7 (дер. Деевы Горки Петербургской губ., 1-я полов. XIX в.); дл. 79 см.

№ 2016. Гусли (канклес-?), корпус крыловидной формы, долбленный, с открылком, струн 9, дл. 63 см.

№ 1277. Гусли крыловидные (принадлежали гусяру Ф. Артамонову), корпус долбленный с открылком, струн 9, дл. 77,5 см.

№ 1671. Гусли крыловидные работы П. Д. Лурана, корпус долбленный, с открылком, струн 16. (Спб., ок. 1906 г.), дл. 66,5 см.

№ 146. Гусли крыловидные работы И. М. Нормана (Петербург), корпус клееный, струн 13, дл. 60 см.

№ 2599. Гусли крыловидные мастерской П. В. Оглоблина (Спб.), струн 13, дл. 37,4 см.

№ 2600. Гусли крыловидные фабрики муз. инструментов Н. Смирнова (Петроград), струн 14, дл. 76 см.

№ 2715. Гусли крыловидные с этикеткой: "№3 работы С. И. Налимова под руководством В. В. Андреева, село Марьино Андреевское, 1912 г.", струн 15, дл. 73,7 см" [30].

"Гусли, – отмечает К. Вертков, – древнейший по происхождению восточнославянский струнный музыкальный инструмент широких народных масс, скоморохов, поэтов и сказителей былин. С эпохи Киевской Руси упоминание о гусях во множестве встречается в письменных памятниках, устном народном творчестве. Большое количество инструментов XVIII – нач XX вв. хранится в музеях,

4 экз. XI-XIV вв. обнаружены при археологических раскопках Др. Новгорода. Был ли первоначально единообразный по конструкции инструмент, мы не знаем. В инструментальном собрании ЛГИТМИК (№ И-1430) хранятся гусли, известные под именем "ананьевских". Резонаторный корпус представляет доску в виде крыла. Внутренность доски выдолблена сбоку и закрыта планкой, а лицевая и тыльная плоскости имеют значение верхней и нижней деки. Левая (от исполнителя) широкая сторона корпуса заканчивается "открылком", украшенным резным орнаментом (красивую резьбу имеет открылок и 9-струнных археологических гуслей). Здесь размещаются деревянные (у поздних инструментов металлические) вращающиеся колки. В противоположном, узком конце, на выступающих вверх "щечках" укреплен деревянный или металлический валик-струнодержатель. Размеры инструментов колеблются в довольно широких пределах. Археологические гусли имеют длину 35-85 см., наибольшую ширину 8-19 см., высоту боков 4-7 см.; музейные, в среднем, длину 55-65 см., наибольшую ширину 20-30 см., высоту боков 4-5 см. В широких пределах варьируется и число струн. Три археологических экз. имеют по 4 струны, четвертый – 9 струн. По указанию Б. А. Колчина, могли быть металлическими и жильными (кишечными).

Гусли, пользовавшиеся всеобщим распространением, дифференцировались в различных районах России по разновидностям. Крыловидные ("звончатые", "яровчатые"), являющиеся, по-видимому, старейшим типом, как показывают музейные экспонаты, свидетельства Фаминцына и Привалова группировались в Псковской, Новгородской, Тверской, Петербургской и Смоленской губерниях, а также на территории современной Беларуси, в частности, на Витебщине. Инструмент, подобный русским крыловидным гуслиям, близко родственного им типа, занимает виднейшее место в музыкально-инструментальной культуре Литвы, Латвии, Эстонии, Карелии, в Финляндии и отчасти в Швеции, Норвегии. Даже такой исследователь народных муз. инструментов, как Привалов, противореча себе, пытался сделать вывод, что гусли звончатые являются, по сути, финским кантеле, поэтому и бытуют только там, где имеется карело-финское население, забывая, что сам же писал о маленьких звончатых гуслиях на Смоленщине, где ни карелы, ни финны никогда не жили.

Какая из разновидностей ранних гуслей употреблялась гуслиями-ралсодами и называлась в былинах "звончатыми" – неизвестно. В процессе развития крыловидные гусли претерпели ряд изменений. Корпус более старых гуслей делали из одного куска дерева и выдалбливали его сбоку, покрывая еловой или сосновой декой. Все улучшения по выделке корпуса приводили к усилению звучно-

сти инструмента, а увеличивающееся одновременно с этим количество струн расширяло музыкально-исполнительские возможности. Металлические струны и способ игры бряцанием или защипыванием сделали инструмент очень звучным, что послужило основанием к данной разновидности гуслей отнести былинное "звончатые", "яровчатые", как искаженное "яворчатые", т. е. сделанные, якобы, из явора. Термин этот, вероятнее всего, образован из прилагательного "ярый" – яркий, сильный (отсюда "наярывать" – играть громко). Однако утверждать это трудно: в эпоху создания былин крыловидные гусли, очевидно, имели еще жильные струны (?-Г. П.) и в таком случае, в силу примитивной конструкции резонаторного корпуса, должны были по звучности значительно уступать более совершенным шлемовидным" [31].

Ансамблевая инструментальная музыка в торжествах и княжеском церемониальном этикете.

"Восточнославянский музыкальный инструментарий, – отмечает К. Вертков (1975 г.), – по составу был достаточно разнообразным, а инструменты располагали довольно обширными художественно-исполнительскими возможностями. Если учесть многочисленные свидетельства о выдающемся мастерстве отдельных инструменталистов, а также широкой практике ансамблевой игры, то вправе предположить, что уже в эпоху Киевской Руси музыкально-инструментальная культура достигла сравнительно высокой степени развития... Развлечение инструментальной музыкой приобретало регулярные формы и возводилось даже в обычай, особый дворцовый этикет. В палатах киевского князя Святослава Ярославовича (XI в.) регулярно играл большой инструментальный ансамбль или оркестр, прекращавший музыку всякий раз при появлении игумена Печерского монастыря преп. Феодосия".

Вот изложение этой характерной сцены в оригинале:

"В един же от днии шьдешу к тому богоносному отцу нашему Феодосью, яко въниде в храм, иде же бе князь, седе, и се виде многия играюща пред ним – овы гуслиныя гласы испущающы, другия же органьные гласы поющы, инем мусикииския писькы (=замарьныя пискы) гласящим. И тако всем играющим и веселящимся, яко же обычай есть пред князем. Блаженный же бе въскрай его седе и долу ничя. И яко мало всклонився и рече к тому: "То будет ли сице на оном свете?" Те же ту абите с словом блаженаго умилися и малы просльзи си, и повеле тем престати. И от толе аще коли приставяше тыя играти, ти слышаше блаженаго пришьдеша, то повелеваше тем престати от таковыи игры" [32].

"В этом известии, – замечает Вл. Михневич (1879 г.), – очень важная фраза: "яко-же обычай есть пред князем", т. е. обычай развле-

каться на пирах искусством разнородных певцов и игроков. Обычай этот, впоследствии исчезнувший из княжеского обихода, как видно еще очень прочно держался в описываемое время".

Аналогичные свидетельства содержатся в старинных русских притчах и сказаниях. В "Повести о прекрасном Дивгении" читаем: "Нача (Девгений) веселится во всю ночь, и повелеваща людям своим в тинпаны и в набаты бити, и в сурны играти, сии речь трубить и в гусли играть". "Слово о богаче и Лазаре" (XII в.) сообщает, что пиры господ ("пития обнощная") сопровождалась "веселием многим, с гусльми и свирельми, воплями и песнями". Монах-летописец Нестор морализует по поводу поведения князя Святополка: "Люте бо граду тому, в нем же князь юн, любяй вино пити с гусльми и с младыми светники" [33]. Под 1135 г. летописец сообщает также о князе Всеволоде Мстиславиче Новгородском, который "възлюбил играти и утешатися" [34]. Старый муж, по пересказу Вл. Михневича (1879 г.), сватаясь к девице, обещает ей: "И сотворю тебе пир великий и на пиру велю всякую потеху играти гусельником и трубником и пляску".

Пение и "гудебная игра" музыкантов-профессионалов на пирах киевских князей. Древнейший из "гудцов – вещей певец-гуслиар" Боян "Слова о полку Игореве". Воспевание подвигов киевских князей, прославление силы и мудрости народных героев как истоки возникновения былинно-эпического стиля русской музыки. Наиболее полное и яркое проявление взаимосвязи вокальной и инструментальной музыки в гусельном исполнительстве.

"В первобытной своей форме, снабженные лишь пятью струнами, – пишет А. С. Фаминцын (1889 г.), – гусли могли служить только для сопровождения, поддержки голоса певца (или другого более богатого звуками инструмента), а потому песня в сочетании с гусльми играла первую роль. Впрочем, бывали народные гуслияры, игравшие на первобытных гуслиях свои импровизации не для пения и не для пляски, но в качестве самостоятельной гусельной музыки".

"В массе народа...еще в глубокой древности были певцы-избранники, особенно одаренные живою фантазией, памятью и музыкальными способностями. Любимцы народа, они нерушимо хранили дорогие народные предания и оставили такое впечатление, что потомство самую жизнь их облекло мифическими легендами. Певцы, прославленные "Словом о полку Игореве" и летописью Нестора, были, без сомнения, такого рода личностями. Когда "Слово" называет Бояна "вещим песнетворцем" и поэтически избра-

жает его вдохновенный запев, перед нами рисуется оригинальная фигура рапсода, с импровизациями и историческими сказаниями, замышляемыми на пиру у Святослава. Предание признает Бояна потомком божества, внуком Велеса" [35].

Академик Б.А. Рыбаков о жизненных реалиях образа Бояна замечает:

"Судя по той почитательности и глубокому знанию творчества придворного поэта Ярослава, обнаруживаемым автором "Слова", это был, очевидно, действительно выдающийся певец своей эпохи. В первой же характеристике Бояна определяется его положение княжеского певца – струны гусель "сами князем славу рокотаху". Начинал свою поэтическую деятельность Боян, как предполагают, в Тмутаракани... В 1036–1054 гг., очевидно, находился при киевском княжеском дворе. Основная тема его песнетворчества – восхваление князей, прославление их личной доблести, возможно, печалование по поводу смерти. В запеве "Слова" автор, воспроизводя старую манеру Бояна, гениальной рукой с предельной экономностью сил и широтой образов нарисовал картину состояния Половецкой земли и трех русских княжеств весной 1185 г." [36]

Упоминания музыкальных инструментов, звучания инструментальной музыки "Слова о полку Игореве" (с исправлениями по изданию 1800 г.):

"Начати же ся той песни по былинам сего времени, а не по замышляти Бояню. Боян бо вещей, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу, серым волком по земли, сизым орлом под облакы... Тогда пущашет 10 соколов на стадо лебедей, который дотечаше та преди песню пояше (т. е. чей сокол долетит первым – тому и песню поют). Боян же, братие, не 10 соколов на стадо лебедей пущаше, он своя вещия персты на живая струны воскладаше, они же сами князем славу рокотаху... Кони ржут за Сулою, звенит слава в Киеве, трубы трубят в Новеграде, стоят стязи в Путивле. Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему буй тур Всеволод: "Седлай, брате, свои борзые кони, а мои ти готови, оседлани у Курска напереди; а мои ти Куряни сведоми к мети, под трубами повиты, под шеломы взлелеяны, конец копия вскормлени... Унылы голоси, пониче веселие. Трубы трубят Городеньскийи. Ярославе и вси внуце Всеславли уже понизить стязи свои, уже бо выскочисте из дедней славе... Всеслав князь людем судяше, князем грады рядяше, а сам в ночь волком рыскаше, из Кыева дорискаше до Курска и Тмутороканя. Тому в Полотске позвониша заутренюю у Святыя Софеи в колоколы, а он в Кыеве звон слыша" [37].

Боян, певший "славы" русским князьям, предположительно, под аккомпанемент гуслей, был не только искусным передатчиком ста-

рых песен и исторических преданий, но как очевидец важнейших событий почти всего XI века (если справедливо мнение акад. Тихонравова, что "на седьмом веце Бояна" означает его 70-летний возраст) – творцом собственных сказаний высоких литературных достоинств. При скромных художественно-исполнительских возможностях древних крыловидных гуслей (ограниченность звукового объема, относительная слабость звучания и др.) они, по оценке К. Верткова (1975 г.), "более всего пригодны для аккомпанеента соответственному пению или сопровождения игры на каком-либо другом мелодическом инструменте. Инструментальная музыка и, прежде всего, игра на гусях была тесно связана с древнерусской поэзией. Нельзя установить точно, распевался ли текст полностью или пение и музыкальная речитация перемежались простым говорком; звучал ли при этом инструмент непрерывно или на нем исполнялись гл. обр. вступления и отыгрыши. Можно предположить, что большая часть текста "Слова" говорилась, а распев вводился лишь в наиболее поэтических моментах, где размер стиха и даже сами слова указывают на пение: "Пети было песнь Игореву, того (Олга) внуку" и т. д. Манеру исполнения восточнославянских поэм следует искать скорее всего в знаменитых украинских думах, с их неравносложным стихом, лишенным строфичности, и своеобразной речитативной формой исполнения под аккомпанемент бандуры, без сомнения родственной восточнославянским гусям. При этом устанавливается и историческая преемственность самих дум, истоки которых пока что не найдены".

Действительно, "музыкальное исполнение былин и их содержание не могут быть разъединены, они имеют самую непосредственную связь. Музыкальное исполнение свидетельствует о глубокой личной взволнованности, затронутости событиями песен, выражает состояние вдохновения, чувства народа, возбуждаемые героями и повествованием песни. Как и другие свойства эпоса, музыка его складывалась и развивалась постепенно, она всегда совершенно национальна и самобытна" [38].

Дружинные песнетворцы-гусяры и их музыкально-поэтическое творчество в свидетельствах былин и летописей Киевского цикла.

"Былины очень редко привлекаются в качестве исторического источника, – сожалел акад. Б. А. Рыбаков (1963 г.). – По мере углубления в былинные сюжеты и сопоставления с реальными событиями, записанными в летописях, выяснялась их бесспорная народ-

ность и историчность, конкретность эпических героев и событий. Только былины, сложенные самим народом, могут указать на оценку родной истории народом, творцом ее... Если в понятие Киевской Руси включать русскую историю с IX в. по первую треть XII в., то окажется, что почти все былинные сюжеты укладываются в эти хронологические рамки. Хронология былинных сюжетов и современный уровень представлений о княжеском быте XII в. помогли более точно социальному определению былин. По именам героев и бытовым характеристикам они точно отвечают эпохе своего создания – XII в., но сложены в иной среде, чем, например, героический цикл X в."

Характерное конкретно-предметное подтверждение:

"Драгоценной параллелью к былине об Иване Годиновиче, – продолжает автор, – является ритуальный рог-ритон из богатого княжеского кургана Черная Могила в Чернигове, примерно в эпоху Святослава, в 960-е годы попавший в погребение. Священный рог прожил долгую жизнь и его изготовление нужно относить не позднее чем к IX в."

"Все черты, которыми обрисованы в былинах пиры Владимиров (т. е. вообще пиры киевских князей) и отношение князя к богатырям-дружинникам, – соглашается А. С. Фаминцын, – в основе своей подтверждаются историческими свидетельствами, а следовательно заключают в себе верные, согласные с истиной предания далекой старины. К числу последних принадлежат и сведения об украшавших и оживлявших княжеские пиры своей игрой гусельниках (по выражению былин: "загусельщиков", "гудосьников", "игроков", "скоморохов"), подтверждаемые неопровержимыми словами летописца и, в свою очередь, иллюстрированные фресками Софии Киевской".

"Штатные" увеселители-инструменталисты княжеского двора и их социальное положение – "на запечье", "запеченке", "печном-от столбе". "Гудошные ансамбли" в описании былины о Ставре Годиновиче: на вопрос Василисы Никуличны (вар.: Катерины Ивановны), переодетой в мужское платье и выдающей себя за иностранного (греческого) посла о "младых загусельщиках", играющих "во гусельшки яровчаты", князь Владимир приказывает "собрать веселых молодцов, удалых игроков" потешить дорогого гостя. По просьбе посла, "выпускают загусельщиков: вси в гудки играют, вси увеселяют".

"Составлялись ли инструментальные ансамбли из однотипных инструментов или разнородных, а слова "(за)гусельщики" и "гудки" нужно понимать как "музыканты" вообще – сказать трудно, – замечает Вл. Михневич (1879 г.). – Можно утверждать, что в были-

нах, в отличие от письменных памятников, упоминаются только два муз. инструмента – гусли и гудок. По-видимому, гусли и гудок более, нежели все другие, подходили для сопровождения пения и речитаций сказителей, а потому именно они и нашли свое место в былинном эпосе”.

Ансамблевая игра на пирах сменялась, по предположению Вл. Михневича, выступлениями солистов, в образе которых упоминаются в былинах певцы-любители из среды знатных особ княжеских и боярских родов, витязи-дружинники, частью группировавшиеся вокруг великокняжеского престола, легендарные Добрыня Никитич, Ставр Гоудинович, Соловей Будимирович, Дюк Степанович, Чурила Пленкович, единичным исключением – Олеша Попович. Продолжатели “песен Бояновых” летописные певцы-сказители: “словутный” гордый галицкий регент Митус, не возжелавший, по свидетельству Ипатьевской летописи под 1241 г., служить князю Даниилу; посол Романа Мстиславовича Галицкого “гудец” Ор (Орев), исполнявший, согласно Ипатьевской летописи (1201 г.), половецкие песни.

Добрыня Никитич.

Добрыня, по словам былин, витязь, богатырь. Самое рождение свое, ознаменовавшееся чудесными движениями стихий, похождения и разъезды он воспевает на пиру в роли скомороха. У него дома “гусельки яровчаты” лежат (висят “во глубоком погребе на гвоздике”). По одному из пересказов, введены были даже в лук, из которого стрелял. Игрой на гусях Добрыня славился и до появления на пиру у князя Владимира. Под 970 г. летописец, раскрывая тайну рождения Владимира, знакомит с тем могущественным лицом, которому Владимир обязан первым успехом – с дядей его Добрыней (сыном Малка Любечанина и братом княгининой ключницы Малуши, прижившей Владимира от князя. Научная традиция более ста лет считает Добрыню прототипом былинного Добрыни Никитича. Былинный Добрыня делает то же самое, что и летописный: женит Владимира, ратоборствует с язычеством, воюет во чистом поле с врагами Руси. Если сын и внук Добрыни были причастны к летописанию, то вполне возможно, что сам “почесливый” Добрыня, изображаемый в былинах как гуслиар и певец, имел некоторое касательство к одной из сторон песенного творчества времен Владимира. Былины изображают его гуслиаром-сказителем, который не только хорошо играет и поет, но и знает все богатырские дела каждого из присутствующих на пиру. Переодетый скоморохом Добрыня удивил пирующих: “Повыиграл всех поименно”. Такое сочетание гуслиара и знатока песен о богатырях “поименно”

былина считает признаком принадлежности к самому богатырскому братству, по этому знанию “от старого до малого” его отказались считать простым скоморохом, признав богатырем. Никогда не удастся выяснить, был ли исторический Добрыня гусляром и сказителем былин, но как наставник и мажордом, должен был проявлять интерес к народному творчеству о его царственном племяннике и о самом себе

Алеша Попович.

Соглашаясь с Д. С. Лихачевым в том, что исторический прототип Алеши (в полной форме – Александра) Поповича относится к XIII в., должны признать, что это имя прикрыло собой еще одного богатыря, победившего в 1096 г. Тугоркана, в 1099 г. воевавшего с Боняком и в неизвестном году сразившего во дворце Владимира загадочное Идолище Поганое. Основой слияния образа этого богатыря с ростовским Александром Поповичем XIII в. могли послужить только эпические сказания о событиях 1094–1099 гг.

Ставр Годинович.

Особую группу составляют былины, лишенные героического элемента, где княжеский двор – не исходная точка богатырских поездок, а место основного действия. Слушая былины-новеллы, оказываемся в окружении рыцарственных вельмож и придворных дам, которые любят цветным платьем, узорными пуговичками со звериным орнаментом, слушают вошедшую в обычай похвальбу богатством или женой, заняты то музыкой с цареградским наигрышем, то игрой в шахматы. При этом, ни одна из бытовых деталей княжеско-боярской жизни в описании былин не выходит за хронологические пределы Киевской Руси. Летописного Ставка Гордятича 1069-1070 гг., сотского Ставра 1118 г. и былинного боярина, старого Ставра Годиновича объединяют две надписи-граффити Софийского собора в Киеве, позволяя с полным доверием отнести к былинной характеристике Ставра. Это действительно боярин, притом “старый” (ему к 1118 г. должно быть около 70 лет), возможно разбогатевший в Новгороде, действительно наказанный князем Владимиром. Единственное, что не удастся узнать – это роли его жены в освобождении из погреба. Музыкальный искусник, дружинник Ставр Годинович выводится в былине перед мнимым посланцем, подобно Добрыне, в качестве “веселого молодца” или “загусельщика”, но на самом деле он боярин, принимающий в начале повествования участие в почесном пире Владимировом вместе с прочими князьями, боярами и богатырями. Еще будучи членом

великокняжеской дружины, Ставр известен был как “мастер играть в гусли яровчаты”, и может, следовательно, быть сопоставлен с другим членом дружины, таким же мастером – Добрынею. Они пользовались при Владимировом дворце большой известностью как искусники игры непрофессиональные. Могли же при дворе узнать искусство их не иначе, как по игре, раздававшейся здесь, следовательно, еще до отъезда из Киева Добрыни и заточения Ставра.

Соловей Будимирович.

Подобно Добрыне и Ставру непрофессиональным гусельником предстает в былинах прибывающий в Киев из заморского города Леденца на своих кораблях свататься на княженице (Владимировой) племяннице, богатый и знатный гость Соловей Будимирович. Чудная игра Соловья описывается в тех же стереотипных выражениях, применяемых сказителями ко всем вообще искусным гусельникам. Новой чертой оказывается лишь то, что он увеселяет игрой свою матушку и сам забавляется со своею дружиною [39].

Характерность исполнительской манеры и репертуара.

“Былины рисуют легендарных древнерусских инструменталистов, как музыкантов, владевших широким и разнообразным репертуаром и обладавших высоким исполнительским мастерством, – резюмирует К. Вертков (1975 г.). – Какая музыка исполнялась на этих пирах и братчинах, каков мог быть репертуар гудошников и загусельщиков – мы не знаем да, вероятно, не в состоянии будем когда-либо узнать”.

Восторженность и умиление слушателей от “игры великой”, “знатной” в отражении восточнославянского эпоса и песенной лирики. “Накрутившись скоморошиной” и придя на лир к Алеше Поповичу, Добрыня Никитич просит приказать “во все гудки молцети”. Как заиграл он “в гусельшки яровчаты” и запел песню – на пиру “игроки все приумолкли, все скоморохи приослушались”. Дивились игре его “цари и царевичи, короли и королевичи”: “Эдакой игры на свете не слыхано. Еще не было молодого гусельщика, супротив Добрынюшки Микитинца; все народы приближались и Добрынюшке поклонялись”. Самому князю Владимиру игра “умильная, утечи нежные весьма слюбились”.

При такой отличительной воздейственности игры “народное предание, – отмечает А. С. Фаминцын (1889 г.), – не делает строгого различия между певцом-гусельником, поющим серьезные героические или исторические песни или былины, и певцом-потешни-

ком и плясуном, забавляющим толпу площадными песнями, шутками и выходками. И тот и другой на народном языке одинакового называются: “скоморох”, “гудец” или “игрец”, “веселый молодец”. В одном из древнейших списков сказания о “Задонщине” Боян называется просто “Киевским гудцем”, т. е. тем же именем, каким в Стоглаве называются скоморохи-потешники, увеселявшие народ”. Л. Майков признает гусельников и певцов, певших перед Святославом, а также скоморохов, гудцев и игрецов, упоминаемых в поучениях, “за одни и те же лица с гудошниками и скоморохами наших былин. Хотя нет возможности точно определить содержание их песен, правомерно предположить, что были между этими песнями и эпические, нечто вроде былин. В таком случае можно сблизить древних скоморохов и гудошников с нынешними (т. е. первой половины XIX в. – Г. П.) олонецкими сказителями” [40].

“Первоначально элические певцы восточных славян, как и у других племен, были хранителями родовых и племенных традиций и преданий, представляя, таким образом, “историческое” направление в профессиональном народном творчестве, материалы которого частично вошли и в состав ранних русских летописей. К XI в., в связи с усилением державы киевских князей, героико-эпические сказания прежних времен создали почву для сказаний дружинного эпоса. Возникшие в княжеско-дружинной среде, они имели первоначально характер героико-панегирических песен, а впоследствии оформились в виде цикла киевских былин и сохранились в передаче профессиональных народных певцов северного края. Музыкальная сторона русского эпического эпоса может характеризоваться как речитативно-напевная декламация. Ее сложность определялась количеством попевок (музыкальных фраз, соответствующих строке былинного текста), возникавших в процессе музыкально-эмоционального воплощения эпического сказа, сопровождавшегося аккомпанементом гуслей” [41].

“Подобно Бояну, величавшему князей, свивавшему древнюю славу с новой, старинные “веселые молодцы” славил и величали героев времен минувших, равно и современных им князей, – пишет А. С. Фаминцын (1889 г.). – Обычай величать и славить на пирах в песнях не только воспеваемых князей и героев, но и присутствующих других лиц, отразился и в былинах. Точно так и Добрыня, переодетый скоморохом, на свадебном пиру в своей песне “выигрывает”, т. е., очевидно, славит, величает всех, от старого до малого, поименно. Доказательством тому, что певцы-гусельники действительно величали князей (позже – царей) может служить рассказ Олеария, еще в первой половине XVII ст. слышавшего в Ладозе певцов-

скоморохов, славивших за посольским столом царя Михаила Федоровича. Кроме провозглашения славы, хвалы, чести, нередко встречается величание того или другого лица посредством лестного для него сравнения с небесными светилами, зарей, маковым цветом и т. п., – сравнений, вероятно, также применявшихся в величальных песнях старинных певцов-гусельников. В Несторовой летописи читаем о "похвале великой", данной Андрею Боголюбскому дружинниками его отца после войны 1149 г. В другом месте летописи говорится о "песне славной", петой князьям Галицким: Даниилу и Василию за победу над Ятвягами в 1251 г. Это была, очевидно, хвалебная песня, как пели таковую Боян-гудец, певцы-гусельники или веселые молодцы, величавшие князя. В первом из свидетельств возгласителями похвалы или славы прямо называются дружинники, между которыми бывали столь искусные, прославленные игроки и певцы, как воспетые в былинах Добрыня и Ставр. В позднейшем памятнике – "Задонщине" – склад дружинной поэзии, прославляющей князей, обозначен выражением "гусельные словеса".

Исторические повествования, сказочно-мифологические описания подвигов былинных богатырей.

"Подобно Бояну певцы-гусельники былин, – продолжает А.С. Фаминцын, – на свадебных пирах воспевали "про старые времена и про нынешние, и про все времена доселюшни". Касаясь в песнях далеких стран и былых времен, рисовали и фантастические, сказочные картины из стародавнего прошлого. Одним из главнейших сюжетов былин служат чудесные, баснословные подвиги русских богатырей, побеждающих разных чудовищ. В сходном смысле следует понимать и выражение "Слова о полку Игореве" о "замышлении Бояновом". Певец "Слова" хочет начать свою песню "не по замышлению Бояна", а "по былинам сего времени", т. е. воспеть быль, исторические факты, между тем, как Боян, творя песню, "растекался мыслию", давал волю воображению, сплетая действительность с чудесным, облекая ее в фантастическую форму".

"Интернациональность" репертуара: исполнение киевскими "гудцами" музыки других народов, песен, отражавших особенности областного музыкального творчества.

"Когда речь идет о высшей аттестации того или другого певца, – отмечает А.С. Фаминцын, – былины употребляют выражения, сводящиеся, очевидно, к одному содержанию: эти выигрыши, припевки, тонцы ведутся певцом (или, что означает одно и то же, им "натягивается", "заводится струна") из стран далеких – Царяграда, Ерусалима, из-за синя моря Волынского, либо "игрышки все – да от Киева". Выражения, характеризующие искусную игру, призваны

восхвалить разносторонность певца, ведущего игры (наигрыши) из далеких мест. В качестве приезжего скомороха Добрыня своей "игрой" мог рассказывать про дальние страны, подобно Бояну пробегая мыслью по всему миру, связывая эти рассказы с повествованием о собственных похождениях".

Уточнение К. Верткова (1975 г.):

"В репертуаре, вбиравшем особенности творчества отдельных земель и княжеств Руси, появлялись, как свидетельствуют былины, "наигрыши" и "тонцы" киевские, новгородские, московские, черниговские и т. д. Предположение А. С. Фаминцына, что под "струнами", "тонцами" и "попевками" следует понимать лишь повествования скоморохов-рапсодов о виденных ими странах и городах, маловероятно, за исключением отдельных случаев, например, в былине "Святогор", где Добрыня Никитич, выигрывая в гусельшка "игрышки хорошии", "первое ростояние играет да от до Киева, другое – до Царяграда, а третье – от земли Сорочинской до Тальянской, от Тальянской до Еросолима". Трудно судить, имеется ли в виду рассказ скомороха о своем путешествии или исполняемая им музыка названных стран. Могло быть и то, и другое: музыка предшествовала сказу, за которым следовали отыгрыши и интерлюдии, построенные на национальных музыкальных темах. Тот же Добрыня, в другом былинном пересказе, сев на "упеченку", начал "во гусли наигрывать". Первый раз играл "от Царя-града", затем – "от Иерусалима", в третий раз – "все свое похождение рассказывать". Вероятнее полагать, что "налаживание" и "натягивание" гусельных струн на те или иные города Руси, не говоря уже о "тонцах", "припевках", есть условная былинная терминология для обозначения областного музыкального творчества. Несомненно более многочисленного, чем перечисляют его былины, ограничивая, в сущности, только Новгородом, Киевом, Черниговым и Москвой, как, вероятно, обладавшими высшей музыкальной культурой древней Руси. Едва ли не условно именовалась в былинах и зарубежная музыка, исполнявшаяся скоморохами: византийская – царьградской; восточная вообще – ерусалимской; западная – за синя моря Веденецкого или земли Волинской. Они не раз хаживали за пределы родины – в страны Западной Европы и Востока, куда заносили с собой русскую музыку, обогащая свой репертуар "припевками" царьградскими, иерусалимскими, венецианскими (веденецкими или волинскими) и т. д. Даже жена Ставра, переодетая греческим послом и прибывшая к князю Владимиру выручать из опалы мужа, взяв "гусельшка яровчатых", напев берет "да от Киева, другой – от Ерусалима". При этом исполнение оказывается столь необычным, что Владимир заявляет: "У меня много было да гусельщиков на святой Руси, а такого напева не слыхивал".

Подтверждение тому, что восточнославянские музыканты знали и исполняли произведения других народов, находим в свидетельствах летописей. В 1201 г. Роман Мстиславович Галицкий, отсылая к половецкому хану Сырчану с известием о смерти князя Владимира своего посла Ора (Орева), названного "гудцом", т. е. музыкантом, приказывал, следуя определенному этикету, исполнять перед ханом музыку его народа: "Пой же емоу песни Половецкия".

Оригинальная, "авторская" музыка, исполнение песен (специальных инструментальных пьес) собственного сочинения.

"В вариантах былин, – отмечает А. С. Фаминцын, – говорится о ведении тем или иным певцом "наигрыш от Добрыни", пении "напевочек Добрынюшки", по которым признает, в лице певца, своего мужа Настасья Микулична. Под словами: выигрыш, наигрыш, тонцы, напевки, припевки и т.п. в этом значении следует понимать содержание песни, возможно в связи с известными характеристическими напевами. Нельзя не обратить внимания на неоднократно встречающееся выражение: "припевы", "припевки хорошие, Добрынины", означающее, вероятно, вплетаемые певцом в песню мудрые, поучительные изречения, нравоучения, поговорки, заключающие известный скрытый смысл, намеки, обращаемые певцом только к известным из присутствующих лиц. Так, Добрыня в образе скomorоха наигрывает два наигрышка, предназначенные им для своей жены, собирающейся выходить замуж на Алешу Поповича. Все приемы Добрыни, напевки и наигрыши направлены к тому, чтобы жена узнала его, для нее он их и играет. В былине "Молодец у короля на службе" выражение "наигрышки наигрывать" вновь употреблено в смысле восклицания, специально обращенного к сидящей в светлице, любящей молодца королевне".

Малые инструментальные формы: игра "веселая", "плясовая", шутейные прибаутки-скоморошины и ее представители.

"Создателями "веселой игры", следы которой сохраняются в былинах северо-русских сказителей, были, кроме профессиональных игроков-скоморохов, еще и игроки непрофессиональные, витязи или бояре-дружинники, знатные гости и вообще одаренные талантом частные люди, не делавшие своего искусства предметом промысла, как скоморохи. Различие исходных точек игроков-любителей и профессиональных, – предполагает А. С. Фаминцын, – должно было до известной степени отзываться и на характере их игры. В то время как игроки, проявлявшие свое искусство при княжеских дворах, могли свободно следовать высшим идеалам, игроки не-придворные, углублявшиеся в толпу народную, от которой

получали средства к жизни, невольно должны были подлаживаться под более грубые, чем в княжеском кругу, вкусы и требования, делались в полном смысле слова "потешниками", увеселителями толпы. Причем, игра их принимала площадной характер, утрачивая величие стиля игры придворной. Впрочем, как видно из былин, и при великокняжеском дворе не одно величие стиля ценилось в искусстве игроца: едва ли не выше почиталось веселье игры. Князь Владимир особенно почестью награждает Добрыню-скомороха за "игру веселую", сажая за стол рядом с собою. В одном из пересказов былины о Добрыне, сей последний велит принести "гусельшка яровчатые". Поиграв на свадебном пиру и приведя слушателей в изумление и восторг, он просит поднести ему, скоморошине, чару зелена вина: "Еще повеселею стану играть в гусли звончатые". Когда на "почестном пиру при веселии" стал играть Добрыня "да по веселому" – "как все тут розскакалесе, все они росплясалесе".

Понятно, что искусники или потешники, способные так "взвеселять" слушателей, получили издавна характерное прозвище "веселых людей", ("молодцев", "ребят"). Есть основания полагать, что и старинные исполнители "великой игры" не гнушались "игры веселой". Напротив, последняя служила для выражения страсти, разгула, душевных порывов певца-гусельника. О возможном соединении в одном лице искусства великой и веселой (плясовой) игры можно судить, независимо от примеров из былин, где гусельникам приписывается то "великая", то "веселая" игра, еще по пересказу былины о Добрыне, играющему сначала "по унылому, по умильному", а вслед за тем – "по веселому". Нельзя, разумеется, во всех случаях принимать слова: "развеселять", "увеселять" и т. п. в буквальном смысле. Они могут выражать и доставление художественного удовольствия вообще, какое давала и "великая" игра тех же гусельников. Но в некоторых случаях очевидна склонность автора былин к выражению данными словами разгульного, плясового, близкого к пьяному веселья. Переход певцов от серьезной или "великой" игры к "веселой" засвидетельствован Олеарием. Упомянутое им два ладожские музыканта – домрачей (?) и гудочник – за столом иностранных послов воспевавшие государя Михаила Федоровича, т. е. исполнявшие "великую игру", когда заметили, что их хорошо приняли, начали выделывать разные шутки и пустились плясать. Веселая, в буквальном смысле слова, игра естественно связывается с пляской. Так, в терему, где забавляется с дружиной и играет Соловей Будимирович, "тут-то скачут-пляшут, песни поют, в гусли наигрывают".

"Судя по былинам, видимо, действительно существовала музыка "больших форм" – крупные произведения рапсодического харак-

тера, и "малых" – танцевальная музыка, пьески-прибаутки, "скоморошины", – соглашается К. Вертков. – Не только на пирах одними и теми же музыкантами исполнялись произведения как серьезного, так и шутейного плана, и ни одно празднование не обходилось без танцевальной музыки. Однако стремление идеализировать "великую игру", рассматривая "веселую" или "плясовую" как деградацию, приведшую к разложению и упадку скоморошеского инструментального искусства, вызывает решительное возражение".

Народный музыкальный быт по фольклорно-этнографическим материалам. Участие музыкантов-инструменталистов в свадебных обрядах и празднествах.

"Воспетый в стольких пересказах былин пир, на который приходит Добрыня Никитич – пир свадебный: празднуется свадьба Алеши Поповича с Добрыниной женой, считающей мужа своего погибшим: "Все в гудки играют, и все увеселяют", – свидетельствует А. С. Фаминцын. – Игра, т.е. пение песен и инструментальная музыка издавна составляли любимое занятие частных людей, не практиковавших игры в качества ремесла, но упражнявшихся в ней как любители. В народных песнях неоднократно поется о милом (женухе), несущем (налаживающем) гусли, играющем на гусях или на других инструментах. В сказке о Иване Пономаревиче читаем: "Нача (сын пономаря) в гусли играть преславные игры, и удивися турецкой посол игранию тому, и красоте, и разуму, и премудрости". Из поучения митрополита Даниила усматриваем, что и лица духовного звания упражнялись в игре: "Ныне же суть нецыи от священных, яже суть сии – пресвитеры и диаконы, протодиаконы, и чтеци, и певци, глумяся, играют в гусли, в домры, в смыки, ... и в песнехъ бесовскихъ".

Распад Киевского княжества. Возникновение новых культурно-экономических центров, их преемственность с культурным наследием Киева.

"Ослабленная феодальными междоусобицами, опустошительными набегами татаро-монгольских орд, Киевская Русь после нашествия Батыя (1240 г.) распалась, – заключает А. Шреер-Ткаченко, – однако богатая древнерусская культура не исчезла бесследно. В период формирования трех братских народов – русского, украинского и белорусского – она стала общей основой развития их искусства, в частности, музыки".

НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА

“Орудия музыкального действия” в коллекциях находок новгородских археологических экспедиций”. Обнаружение во время раскопок 1951–1962 гг. в целом и фрагментированном виде подлинных восточнославянских народных музыкальных инструментов: сопелей XI и XV вв., гудков XII и XIV вв., гуслей крыловидных XIII–XIV вв. Исключительное научное значение находок для русского народного инструментоведения.

Сопель.

К. Вертков (1975 г.) определяет как одну из древнейших флейт восточных славян, самые ранние сведения о которой относятся к XII в. (“Повесть временных лет”):

“Как древние, так и последующие литературные памятники не содержат данных о конструкции и звуковых качествах инструмента. Ее весьма схематичное изображение имеется в миниатюрах Радзивилловской летописи – “Игрище славян-вятичей” и “Искушение Исаакия”. Сопель в древней Руси пользовалась большим распространением, особенно в профессиональной практике скоморохов: слово “сопельник” (“сопец”) и скоморох часто были синонимами. В XII – XIII вв. и, возможно, вплоть до XVI в. сопель входила также в число ратных инструментов. В “Хронике Ливонии” Генриха Латвийского в описании сражения псковичей и новгородцев с тевтонцами указывается, что в войске первых были *tumpanis* и *fistulas*, что, скорее всего, следует понимать как сопели. В Никоновской, Воскресенской и Ермолинской летописях сопель перечисляется вместе с другими ратными инструментами в сказании о взятии Юрием Всеволодовичем в 1219 г. болгарского города Ошеля (на Волге). Подлинные экземпляры сопелей конца XI и начала XV вв. обнаружены при археологических раскопках Др. Новгорода. Хотя обе сопели фрагментированы (пострадали больше всего головки, поскольку стенки стволов здесь более тонки и хрупки), они дают полное представление об устройстве инструмента. Это свистковые флейты, одна (конец XI в.) имеет ствол длиной 22,5 см., диаметром 2,5 см и 4 круглых игровых отверстия, вырезанных на равном друг от друга расстоянии. У второй, относящейся к началу XV в., длина 19 см, диаметр 2,3 см и только 3 игровых отверстия. Следовательно, как по размерам, так и числу игровых отверстий древние сопели, бытовавшие на Новгородской земле, отличались от современных, были значительно короче и вместо шести имели только 3-4 игровых отверстия”.

Гусли.

"На некоторых новгородских изделиях трудно отделить пластическую обработку и резьбу как конструктивный элемент изготовления предмета от резьбы художественной. Примером могут служить гусли. Их изготовление требует значительного количества времени и высокого мастерства резной техники, некоторые элементы которой являются чисто декоративными.

№ 81. Гусли середины XIII в. (14-21-1346) девятиструнные большие имеют окрылок размером в длину 32 см. и в ширину 19 см. Окрылок сложной заостренной листовидной формы, орнаментирован техникой прорези. Кроме основной полосы, где расположены отверстия для колков, на окрылке вырезаны два прорезных орнамента с округленными краями в форме замкнутых завитков.

№ 82. Шестиструнные гусли очень хорошей сохранности найдены в 1969 г. на Тихвинском раскопе в слоях первой половины XII в. Корпус сохранился целиком. Сделаны из одного куска ели, длина 35,3 см, ширина окрылка, который является самой широкой частью инструмента, 11,5 см, глубина корытца 3,7 см. Плоский окрылок в длину 12 см. На нем расположены 6 отверстий для колков. Верхняя, конечная часть окрылка украшена резьбой. Вырезана морда животного, иконографически похожая на морду дракона. Морда вырезана в объеме, т. е. глаза, пасть и уши изображены на лицевой и обратной сторонах окрылка. На короткой шее животного вырезаны ошейник и часть гривы. На наружной части дна корытца гуслей, вероятно уже позже, кто-то неглубоким контуром вырезал две фигуры животных, льва и птицу.

№ 82-а. Гусли конца XIV в. (6-8-1264), значительно меньшего размера, чем предыдущие, имели довольно красивый верхний обрез окрылка, сделанный в форме волнообразного контура" [42].

Народно-инструментальный жанр в свидетельствах выдающихся литературных и иконографических памятников этого времени. Специфика фольклорных и книжных источников информации о культуре древней Руси:

"Еще в устной традиции народно-поэтический сюжет обрастает бытовыми и историческими деталями, фабула конкретизируется, теряя общезпический вид, действие связывается с определенными именами и ставится в более или менее резко очерченные исторические границы. Не голую сюжетную схему народно-поэтического произведения заимствует из устной традиции древнерусский книжник, а цельное законченное сказание, уже прошедшее ряд предварительных стадий в своем развитии в устной традиции. Писатель присваивает ему название повести и придает новый литературный облик. При этом фабула данного произведения обычно

обогащается новым идейным, историческим и бытовым содержанием конкретной исторической эпохи, тема получает иную трактовку, жанр и стиль оказываются на уровне художественных требований определенной социальной группы или класса, выразителем идеологии которых является писатель" [43].

"Повесть о Мамаевом побоище" и – в параллель к нему – "Слово о великом князе Дмитрие Ивановиче брате его Володимире Андреевиче" ("Задонщина") как нестилизационные подражания.

"С конца XIV – начала XV в. началось медленное восстановление русской литературы после полутора столетий татаро-монгольского ига, затормозившего ее развитие. Русские обращаются к культурным традициям домонгольской Руси, ищут в них опоры своего культурного возрождения, вдохновения и образов для заимствования. Это обращение ко временам независимости явственно различается в области зодчества, живописи, исторической мысли, политических идей, в эпосе, но особенно интенсивно представлено в литературе. Много литературных произведений конца XIV–XV вв. посвящено куликовской победе над татарами 1380 г. ("Мамаеву побоищу"). Авторы стремились придать им возможно более пышный характер, обращаясь за отдельными стилистическими формулами к произведениям XI–XIII вв. В XV и XVI вв. породила подражания и "Задонщина", и эти подражания опять-таки оказались того же нестилизационного типа: инкрустирующими поэтические элементы в инородный текст, соединяющими разные стили. Пример чему – различные редакции "Сказания о Мамаевом побоище". В свою очередь, "Задонщина" – небольшое произведение, созданное на грани XIV–XV вв. и прославляющее куликовскую победу "за Доном" – также нестилизационное подражание произведению эпохи независимости Руси – "Слову о полку Игореве". Стилистически она беднее: все поэтические обороты "Задонщины" имеют соответствие в "Слове", и несколько – в фольклоре. Между тем в "Слове" – очень много стилистических оборотов, однородных со всем строем стиля "Слова", но не находящих соответствий в "Задонщине". Кроме общей стилистической бедности "Задонщины" отмечена и большая бедность отдельных образов по сравнению с аналогичными в "Слове". Она содержит соответствия "Слову" не только в отдельных формулах, выражениях и образах, но и в последовательности изложения событий.

Вопрос о типе подражания, представленного "Задонщиной", имеет прямое отношение к вопросу о подлинности "Слова". Если вычеркнуть из "Задонщины" все заимствования из "Слова", то в ней не останется ни одного элемента стиля, близкого к "Слову": стилистическая близость "Задонщины" к "Слову" целиком ограничива-

ется механическими заимствованиями. Если же вычеркнем из "Слова" все механически близкие элементы к "Задонщине", то оставшаяся большая часть "Слова" будет стилистически совпадать с вычеркнутой" [44].

По мнению И. И. Срезневского, "Слово о Задонщине" – устное произведение, образец особого рода народных поэм исторического содержания, которое было записываемо в книгу по памяти.

"Текстуальные совпадения фрагментов "Повести о Мамаевом побоище" со "Словом о Задонщине" несомненны и довольно многочисленны, но есть немало примеров, когда ни по содержанию, ни по форме отрывки, сходные с "Задонщиной", не выделяются из контекста повести. Это те случаи, когда сам контекст оказывается большой вставкой из устного сказания: "Дивно и грозно бо в то время слышати, а громко в варганы бьют, тихо с поволокою ратные трубы трубят, многогласно и часто коне ржуть. Звенит слава по всей Руской земли. Велико вече бьют в великом Новеграде, стоят мужи Новьгородцы у святыя Софеи премудрости богия...". Отрывок, в идейно-художественном отношении однородный, с "Задонщиной" совпадает лишь в некоторых своих частях. И одновременно весь этот однородный текст – той же природы, что и сама "Задонщина" (точнее – ее устный оригинал), ибо она относится к тем же героическим сказаниям устного происхождения, возникла на базе единой с ними художественной традиции. Но даже вне зависимости от параллелей с "Задонщиной" бесспорно, что устные героические сказания интенсивно и многократно использовались составителями и редакторами "Повести о Мамаевом побоище" и как источник фактических сведений, и как средство стилистического украшения" [45].

Музыканты-инструменталисты на миниатюрах Хлудовской ("Славянской") псалтири.

"Славянская Псалтирь с 127-ю миниатюрами XIII-XIV вв., прежде бывшая г. Лобкова, а теперь А. И. Хлудова, есть единственная в славянском мире по множеству прекрасных миниатур этого времени. Они писаны для заказчика и прежнего владельца сей рукописи монаха Юрьева монастыря отца Симона, но не вместе с текстом Псалтири и украшениями, заглавными буквами и заставками, а после. Образец для миниатур был греческий: Спаситель везде изображен так, как изображается в греческих миниатюрах. Подписи греческие не везде правильны в отношении правописания, из чего видно, что рисовал Русский, не знакомый с греческим языком. В миниатюрах большей частью объясняются начальные стихи псалмов, а также надписания или содержание, заимствованные из Евсевия Памфила. Что касается Славянского перевода Псалтири, то

он подходит к переводу, уцелевшему в рукописях XI в., кроме правописания и замен очень немногих древних слов словами XIII-XIV в. Палеографические данные относят написание Псалтири не ранее 1296 г. и не позже 1-й половины XIV в. Заглавные буквы и заставки в ней совершенно сходны даже в красках с таковыми в Псалтири Синодальной библиотеки 1296 г. *Писала Псалтирь в Новгородских пределах.*

На обороте 1-го листа большая миниатюра царя Давида. Он стоит посреди царских своих палат на подножии: в царской верхней одежде пунцового цвета, а нижней голубого, в короне с подвесками по обеим сторонам. В левой руке – муз. инструмент о трех струнах, в правой смычек. По правую сторону Давида стоит царь Соломон в царском же одеянии; в руках также муз. инструмент вроде арфы, у которого до 8-ми струн видно. Сзади Соломона стоит хор трубачей. У первого, близ Соломона стоящего, труба наподобие рога, которую он, взявши обеими руками, поднял кверху и трубит. Из трубы виден выходящий воздух. Другой, рядом с ним стоящий, в красной верхней одежде, держит в руках вроде флейты. Третий в зеленой одежде, не имея инструмента музыкального, должно быть поет. Четвертый держит в правой руке палочку, а в левой – род тарелки, в которую хочет ударять. По левую сторону Давида стоит хор из четырех человек. У первого в голубоватой одежде в обеих руках, поднятых кверху, вроде небольших круглых тарелок, которыми друг о друга ударяет. Подле него другой стоит с гусями до 10-ти струн, которых он правой рукой касается. Третий что-то держит правой рукой вроде трубы, а у четвертого за головами второго и третьего не видно, что в руках. Над ними подпись из Псалма 83 (стих 3): "Псалтирь красен с гусями". Ниже сего хора сидит хор из пяти человек: у первого в голубоватой одежде в правой руке палочка с загнутым верхним концом, которой он ударяет в инструмент вроде барабана. У другого в красной одежде труба довольно длинная. У троих следующих музыкантов инструментов не видно. Четвертый хор, ниже Соломона, из 8-ми человек: у одного из них, в зеленоватой нижней одежде, вроде гитары, по четырем струнам которого он водит смычком, сходным со скрипичным. У другого, в пунцовой одежде, на коленях что-то вроде арфы. У остальных шести не видно инструментов: должно быть это певцы.

Изображение довольно сходно, кроме числа лиц в хоре, с древним славянским сказанием Псалтири Синодальной типографской библиотеки XIV в. (№ 103, листы 8-9). А это сказание, в свою очередь, в некоторых выражениях почти буквально сходно с греческим "Сказанием Иосифа Флавия о том, како составлен быст псалтирь Давидом" из греческой рукописи XV в. Синодальной

библиотеки (№ 148, л. 44 об.: "Сиже Давид, началници песньмъ пред ним").

На листе 270 об., пред 1-ю песнею после псалтири нарисован очень отчетливо переход израильтян чрез Черное море. Впереди перешедших должно быть стоит с воздетыми руками Аарон; подле него Мария с тимпанами в обеих руках; сзади трое в трубы трубят. Надпись над морем: "Море чермьное". На листе 52: "Давид, изгоняющий злого духа от Саула, в гусли бье" [46].

Комментарий А. С. Фаминцына:

"Царь Давид, составляющий псалтирь, играет на музыкальном инструменте, кажется, "лире" или "рыле" и держит в правой руке не смычок, как полагают, а вероятнее – рукоятку "лиры". Он окружен группами певцов и музыкантов. Инструменты в руках последних, разумеется, не древнееврейские, а принадлежащие времени составления псалтири, т. е. употребительные в XIII в., но вошедшие в России в употребление, вероятно, гораздо раньше. В группе из четырех лиц, размещенной вправо от Давида, один играет правой рукой на прислоненном пласмя к груди пяти (?) струнном доскообразном инструменте; другой – на духовом; третий – на тарелках; что же делает четвертый – не видно. Над группой надпись из 80-го псалма: "Псалтирь красен с гуслями". Последнее слово, если не принимать его в смысле муз. инструментов вообще, относится только к доско- или гусле-образному инструменту первого из именованных лиц данной группы. В другой группе, помещающейся ниже Давида в левом углу, видим поющих и играющих, а между ними музыканта, держащего на коленях прислоненный противоположным концом к груди продолговатый гуслеобразный четырех (?) струнный инструмент, на котором он как будто играет пальцами обеих рук. Оба эти инструмента представляют первобытную форму гуслей. Достойно внимания, что еще в XVIII-начале XIX ст. в русском народе были в употреблении гусли, по виду своему сходствовавшие с инструментом, изображенным в первой группе" [47].

Комментарий Н. Н. Розова:

"В греческих Псалтирях и подражавшим им славянских царь Давид – пророк, гимнограф и музыкант – изображался обычно в качестве автора текста пишущим книгу, как евангелисты в Евангелиях. В старейшей из сохранившихся русских лицевых Псалтирей – так наз. Хлудовской конца XIII в., написанной, предположительно, между 1270 и 1296 гг., – на редчайшей уникальной, во всю страницу миниатюре царь Давид изображен в виде музыканта-инструменталиста, солистом среди ансамбля струнных и духовых инструментов. Источником миниатюры считается текст, заимствованный из сочинения Иосифа Флавия, еврейского историка I в. н. э. в

русском переводе XIV в. с греческого (по списку XV в.): "...4 начальницы от племени левгитских (т. е. священнослужителей) песньмъ предъ священнемъ божиимъ стояху поюще бога. Да единъ от них в кумбаль бьяше, а другой псалтирь, а другой в гусли, а инь в перегудницу, а инь в рожану трубу. В сих же посреди Давидъ стояше, держа в руку псалтирь". В греческом тексте названы: "кинира" и "наула" – видоизмененные еврейские слова, обозначающие струнные инструменты, а также "тимпан" (барабан), "кимвал" (тарелки), псалтирь и "кератина" (рог, рожок).

Описываемая иллюстрация далеко не во всем соответствует приведенному тексту. Прежде всего Давид изображен не с псалтирью – струнным щипковым инструментом, а со смычковым, напоминающим скрипку, только с широким грифом, который держит не за гриф, а за верх деки, вцепившись в него пальцами. Справа от Давида, – и так же, как он, в золотом нимбе – его сын Соломон, о котором ничего не говорится. Остальные музыканты разделены на 4 группы, но в этих группах нет прежде всего "начальников", играющих на названных инструментах.

Соломону, играющему – двумя руками, как на арфе – на овальном инструменте с большим сквозным отверстием сверху (такой же инструмент нарисован на л. 52 об. у Давида) аккомпанируют два трубача (один трубит в рог – "рожану трубу"), причем штрихами обозначен выходящий из раструбов воздух, и ударник (он бьет большой палкой в маленькую тарелку). В группе напротив, на переднем плане – крупная, такая же, как Соломон, – фигура музыканта, ударяющего одну об другую маленькие тарелки. За ним музыкант, играющий на большом продолговато-овальном (но с прямой верхней кромкой) щипковом инструменте, без прорезей, имеющих у инструментов в руках Давида и Соломона. Выше видна голова, с тоненькой палочкой (флейтой?) около подбородка; похожий инструмент нарисован в Хлудовской Псалтири на л. 52 у одного из музыкантов, аккомпанирующих Давиду (другой – трубач). Внизу, под "поземом", на котором стоят описанные фигуры, примерно в вдвое меньшем масштабе и очень компактно, "кучно", нарисованы еще две группы музыкантов, и в каждой из них на переднем плане не по одному, а по два исполнителя. В группе справа (от зрителя) спереди сидят, опираясь на барабан, музыкант с палкой (конец у нее загнут) и, вероятно, волынщик: во рту у него маленькая трубка, переходящая в шар, из которого выходит небольшой рог. Впереди левой группы – два исполнителя на струнных инструментах: один играет на продолговатом овальном щипковом инструменте, другой водит смычком, прижимая пальцами струны, по большому четырехструнному инструменту, напоминающему формой "восьмерку", который держит вертикально у плеча.

Одна из совпадающих по сюжету иллюстраций – изображение Давида, когда он в молодости был пастухом и играл на псалтири, различается форма последней: в Киевской Псалтири 1397 г. – это четырехугольный трехструнный щипковый инструмент, а в Хлудовской – треугольные многострунные гусли. Вторая иллюстрация одинакового сюжета различается в сравниваемых Псалтирях гораздо больше. Это – ритуальная пляска сестры Моисея Мариамии после перехода евреев “по суше” через “Черное море”. В Киевской Псалтири с ней пляшут еще три женщины: у одной в руках – тарелки, у другой – маленький продолговатый барабан, третья трубит в прямую трубу. В Хлудовской Псалтири Мариамия изображена идущей за Моисеем и бьющей в тарелки в составе небольшого инструментального ансамбля. Кроме нее нарисованы три трубача, два из которых дуют в прямые трубы, а третий в рог – такой же, какой у музыканта слева от Соломона на фронтисписе. Третье изображение на одинаковый сюжет в обоих Псалтирях похоже: это иллюстрация к псалму 136-му, изображающая евреев, плачущих “на реке вавилонстей”. Согласно тексту, их музыкальные инструменты повешены на ветках дерева: в обоих случаях – два круглых предмета, похожие и на бубны и на тарелки.

Таковы инструментальные ансамбли в иллюстрациях Хлудовской Псалтири. Отсутствие аналогий к ним в греческих и русских “византизирующих” Псалтирях заставляет обратиться к западноевропейским, латинским источникам. Подобное обращение для новгородского памятника вполне оправдано: в этом городе не было такой нетерпимости к иностранцам-иноверцам, в частности к католикам, наблюдавшейся в предшествующие века в Киеве, а затем в Московском государстве. В древнем Юрьевом монастыре в Новгороде, с которым связано происхождение Хлудовской Псалтири, еще в XII веке было знаменитое Евангелие написано писцом-венгром, т. е. выходцем из католической страны, с чертами западноевропейского влияния в орнаментации. Это наводит на мысль, что иллюстратор Хлудовской Псалтири, пожелав или выполняя пожелание заказчика изобразить царя Давида не писцом, а музыкантом, решил нарисовать его не с тем инструментом – псалтирью, о котором говорится в тексте, но изображения которого он не нашел в более ранних русских Псалтирях, а с другим, знакомым ему, быть может по западноевропейским Псалтирям, а главное, похожим на традиционный русский народный музыкальный инструмент – гудок. Подобные отождествления библейских музыкальных инструментов с национальными в книжной графике нередки. В украинской станковой живописи XVI-XVIII вв. часто рисовали царя Давида играющим на лютне или кобзе, а в изображениях пира грешников также рисовались народные инструменты – дуды и сопели” [48].

Преимственность инструментальной музыки и инструментов Новгорода с музыкальной культурой древнего Киева.

Летописные иконографические свидетельства о рожках и трубах.

"Одна из художественно выполненных заглавных букв новгородского недельного евангелия (XIV в.) – буква Р – представляет собой фигуру бичира с жезлом в руке, трубящем в короткую прямую трубу с широким раструбом и тремя отверстиями для изменения высоты звука. Аналогичная этой короткая деревянная пастушья труба, которую Н. И. Привалов определяет как рожок, имеется в его коллекции. Длина инструмента 25 см, с тремя игровыми отверстиями. Эта труба-рожек происходит из Ямбургского уезда, т. е. также из Новгородской земли. Короткий прямой или изогнутый рожок был очень удобен при передвижении, которое длинная труба чрезвычайно стесняет. Вероятно, поэтому такие рожки употреблялись бичирами для привлечения внимания слушателей перед объявлением порученной им вести. Рог же был особенно удобен для конного воина, т. к. с ним можно было справляться одной рукой, оставляя другую править лошадь. Вполне естественно, что на миниатюрах у конных воинов почти всегда изображены рога, в то время как трубачи нарисованы либо пешими, либо стоящими на крепостных стенах и башнях. Собственно рога – изогнутые, сделанные из рога вола, барана, козла, а в древнейшие времена и тура, известны всем народам еще с глубокой древности. Должно быть с очень древних времен они стали делаться и из искусственного материала – бронзы, дерева, а также слоновых клыков. Установив древность бытования рога, можно с полным основанием отвергнуть предположение Привалова о том, что русский охотничий рог – результат укорочения военной трубы с загнутым концом, и что рог появился на Руси после XVI в. Курганные находки и древние миниатюры показывают, что рог и как сигнальный инструмент, и как ритм был издревле широко распространен на Руси. Естественное использование в этих целях рогов животных исключало необходимость укорачивать длинные трубы" [49].

Уточнение К. Верткова (1975 г.):

"На миниатюре Новгородского евангелия-апрокос XIV в. изображенного играющим на духовом инструменте человека исследователи склонны считать за новгородского стража с трубой. Однако одежда, посох и особенно шапка выказывают в нем скорее скомоороха-музыканта, нежели стража. Размеры и форма инструмента не соответствуют размерам и форме трубы. Самое же важное – в изображенном инструменте четко вырисованы миниатюристом игровые отверстия. Можно предположить, что перед нами или так наз. пастушеский мелодический рожок, или сурна. Для первого, однако,

слишком велика мензура, непомерно широк конус раструба и соответственно коротка сама трубка. Правильнее считать, что изображенный инструмент явл. сурной, а музыкант – скоморохом-сурначем. Это подтверждают и положение губ и раздутые щеки, отвечающие технике игры на сурне. Характерно для терской сурны и заметное утолщение в верхнем конце трубки".

Изображения ратных конических и цилиндрических труб в Радзивилловской летописи, "Сказании о Мамаевом побоище", литературных источниках XV-XVIII вв.

"Судя по рисункам, – предполагает К. Вертков (1975 г.), – конические трубы имели прямую или слегка изогнутую форму, изготовлялись из металла, хотя возможно, были и деревянные. Типично металлические трубы, составленные из отдельных колен, изображены, например, на миниатюрах "Сказания о Мамаевом побоище", в "Сборнике лицевом" собрания П. А. Овчинникова и на одной из миниатюр Радзивилловской летописи. На трубах четко обозначены пояса-соединения ствола инструмента, а на миниатюре "Искушение Исаакия" собрания П. А. Овчинникова они даже покрашены в красный цвет, в то время как инструменты покрыты желтой краской. Таким образом, колена труб сделаны из желтой, а пояса – из красной меди. В Радзивилловской летописи, за исключением упомянутого случая, трубы изображены как бы сделанными из цельного металлического листа, хотя отсутствие соединительных поясов можно объяснить условностью рисунков. Труба совершенно особого вида, явно сделанная из металла, судя по размерам ее, представлена на двух миниатюрах "Сказания о Мамаевом побоище". Общая длина ее, насколько можно заключить по рисункам, около двух метров, диаметр раструба – 700-800 мм. Подобной трубой, ввиду ее размеров и большой тяжести, мог пользоваться только трубач-конник. Были ли в действительности на Руси столь огромные ратные трубы или это вымысел художника, пожелавшего изобразить в величественном и изукрашенном виде княжескую трубу, сопровождавшую Дмитрия Донского, сказать трудно, ибо сведений о подобных инструментах не имеется.

Изображения ратных цилиндрических труб, встречающихся значительно реже, находим в двух миниатюрах "Манасеиной летописи": "Плен рускы" об угоне русскими войсками скота, и "Идут в Дрьстр", повествующей о наступлении на крепость Доростель. Еще более четко цилиндрические трубы выписаны на новгородских иконах "Знамения" (XV в.) из Знаменского собора, о битве новгородцев с суздальцами в 1169 г., и "Видение пономаря Тарасия" (XVI в.) из Спасо-Преображенского собора. Можно видеть, что русские

ратные цилиндрические трубы имели прямой ствол и ярко выраженный колоколообразный раструб.

Кроме прямых, существовали на Руси трубы с изогнутым стволом в виде славянской буквы "зело". В Радзивилловской летописи показаны трубы и с овальным свертыванием ствола в 1-2 оборота. Однако при ближайшем рассмотрении принадлежность их к русскому инструментарию сомнительна. Абсолютно все изображения показывают музыкантов, играющих на таких трубах, одетыми в западноевропейские костюмы, с мечом на поясе, в то время как "зелообразным" инструментам соответствуют платья русского покроя без меча. Скорее всего, с овально свернутыми трубами художник изобразил трубачей-иностранцев, служивших по найму в русских войсках, т. е. рейтаров. Не подвергая сомнению предположение Д. С. Лихачева и других историков о том, что Радзивилловская летопись является копией лицевой летописи начала XIII в., приходится признать, что некоторые миниатюры (во всяком случае с указанными трубачами) написаны заново в XV в., т. к. наемных воинов из стран Зап. Европы в XIII в. в России еще не было. Трубы со свернутым стволом помещены также на миниатюре Годуновской псалтири – "Царь Давид составляет псалтирь". Русская "зелообразно" изогнутая труба изображена на знамени царя Алексея Михайловича. Ее пересекает коническая труба, образуя своеобразную военную эмблему из перекрещенных русских ратных труб – конической и цилиндрической с изогнутым стволом".

Появление струнных инструментов новых конструктивных типов. Гусли-"псалтирь" (шлемовидные) – большего по сравнению с гуслиями-крыловидными ("звончатыми") размера, треугольной (трапециобразной, овальной) формы с закругленными углами сторон, количеством струн от 18 до 32 диатонического строя, приемами звукоизвлечения "выщипыванием" и "перебором" пальцами обеих рук. "По сравнению с первоначальными досковидными гуслиями, – считает А. Новосельский (1936 г.), – более совершенный инструмент, почему и получивший в России широкое распространение, частично заменив звончатые гусли".

А. С. Фаминцын о гуслиях-псалтирь в XIV-XVI вв.:

"В то время, как первобытные гусли именуются тонкими, доской или досочкой гусельной, гусли-псалтирь, как орудие, занимающее гораздо больший объем, снабженное гораздо более глубоким и пространным голосным ящиком, вероятно, вследствие такого вида своего называлось современными авторами уже "гусельным сосудом". Заимствованный с Востока псалтирь на Западе Европы удержал по преимуществу форму трапеции, нередко с вогну-

тыми боковыми сторонами, в России получила наибольшее распространение, полное право гражданства, именно трапециевидная форма псалтиря, с закругленными обыкновенно к наружи сторонами, вследствие чего инструмент нередко получал полукруглое очертание, иногда, впрочем, встречались изображения треугольных псалтирей с прямыми или слегка вогнутыми боками. Кроме того, в руках играющих в Зап. Европе обыкновенно широкое основание трапеции оказывается при игре обращенным кверху, а в России наоборот – книзу. Гусли-псалтирь изображаются на русских миниатюрах треугольной формы уже XIV в. в руках, вернее, на груди или на животе играющих на них пальцами царя Давида или др. лиц. Не подлежит сомнению, что такой же формы гусли были в употреблении в России и в XV в., т. к. форма эта повторяется в рисунках XVI ст. Таковы, например, две картинки новгородской работы, заимствованные из Макарьевской Четьи-Минеи за август (Синодальной библиотеки, № 997), писанной по повелению преосвященного архиепископа Новгородского и псковского Макария в 1542 г. Над первой из них надпись: "Царь Давид, пасяще овцы и играша в гусли егда бо млад у отца своего Иесея". Вторая изображает царя Давида, сидящего с гуслиями в руках на престоле, окруженного толпою поющих и играющих на разных муз. орудиях. Вероятно, не только о первобытных доскообразных гусях, но и о таких гусях-псалтирь говорится в духовных поучениях и соборных постановлениях, по крайней мере начиная с XIV в."

В подтверждение А. С. Фаминцын приводит свидетельство М. Гютри как очевидца бытования инструмента:

"Гусли – лежащая арфа с металлическими (проволочными) струнами. В общем строении своем имеют большое сходство с вошедшими в употребление в южной Германии псалтирем. Объем их достигает нескольких тонов свыше двух октав, полутонов нет и чтобы добыть таковой, щиплют струну близ "кобылки". Струны этой лежащей арфы, по внешнему виду сходной с цимбалами, не ударяются молоточками, но играют пальцами. Это представляет то преимущество, что гудение струн заглушается сразу с помощью наложения на них части ладони, между тем как пальцы касаются других струн".

Выводы А. С. Фаминцына (1890 г.) об историческом пути проникновения гуслей-псалтирь в Россию:

1. В Зап. Европе издавна известны были струнные инструменты, носившие название psalterion. Они заимствованы из греко-римского мира, получившего их, несомненно, с Востока. Наиболее употребительны были треугольная и квадратные формы, первая,

вероятно, древнейшая. Псалтирь отличался от кифары положением голосного ящика. Изображения, с XI в., показывают, что инструмент играющий держал вертикально, упирая на колена или на стоявшую перед ним подставку. Одной рукой придерживал инструмент, другой перебирал струны.

2. С XI в. в Зап. Европе встречаются уже и специально гуслевидные инструменты, т. е. состоящие из плоского голосного ящика (голосной доски) с натянутыми над ней струнами. Эти псалтири во время игры держались вертикально, нередко упирались одним краем в грудь играющего, ставились на колена или подставку, или же плашмя прислонялись к груди играющего. Квадратные псалтири вышли в Европе из употребления к концу XI в., а треугольные с XII в. получили название Rota. Самое название псалтирь на время оказалось забытым.

3. Благодаря крестовым походам Зап. Европа познакомилась с инструментами восточных народов. К числу последних принадлежал арабский Santir (Pisantir), сводящийся к древнейшему источнику, в числе вавилонских муз. орудий упоминаемому. Данный инструмент, будучи заимствован европейскими музыкантами, получил в Зап. Европе сходное с оригинальным название – Psalterium (с многочисленными вариантами). У чехов принял своеобразную полуовальную форму с веерорасходящимися струнами. Число струн на псалтирях не было точно определено и доходило до 32-38. По струнам играли непосредственно палочками, перышком или пальцами.

4. Начиная с XIV в. в России появляются муз. инструменты, называемые то гусями, то псалтирями, реже – песневцами. В Словаре П. Берынды (1627 г.) псалтирь переводится как “песница, арфа”. Под именем “гусли” многострунный псалтирь встречается изображенным на старинных лубочных картинках уже с XIV в., а также позднейшего времени. Слово “гусли” нередко выражало собою вообще струнные инструменты. Тем легче могло оно, даже в смысле более специального названия, быть даваемо и близко родственному древнерусским гусям псалтирю. Самое название и сходство формы указывают на несомненное заимствование русскими извне, а именно с Запада как самого инструмента, так и его названия. Путешествовавший по России в 1630-х гг. Адам Олеарий, повествуя о музыкальных увеселениях и муз. инструментах русского народа, упоминает об употреблении на боярских свадьбах “разного рода музыки”, в том числе и инструмента, называемого им Psaltir. Не под-

лежит сомнению, что упоминаемый Олеарием псалтирь русских музыкантов, слышанный им в первой половине XVII ст., но, конечно, вошедший в России в употребление гораздо раньше, был один из видов заимствованного с Востока трапециевидного, с закругленными сторонами Psalteriuma. Это доказывается и данным Олеарием изображением музыканта, играющего на таком инструменте, однородном со снимком из "Букваря" Кариона Истомина, имеющимися описаниями и изображениями русской псалтири из XIV, XVI, XVII и XVIII ст., равно и сохранившимися экземплярами его из XIX в.

5. Многострунный, видом полумесяца псалтирь, называемый многими авторами "гусли", составляет уже вторую стадию развития гуслей. В то время как западные финны в древнейшие времена заимствовали у русских первобытную, простейшую доскообразную форму гуслей, нарды восточные (черемисы, чуваша, татары) заимствовали от русских в позднейшие времена усовершенствованную форму многострунных гуслей-псалтирь, удержав и русское название с незначительными искажениями.

Версия А. С. Фаминцына о заимствовании данной формы гуслей разделяется, фактически, всеми последующими, весьма авторитетными авторами. Дм. Рогаль-Левицкий отмечает:

"Начиная с XV в. (?) внешние очертания древних гуслей сильно изменились и они приняли вид закругленного треугольника с продольно натянутыми струнами. Путешественники, посещавшие тогдашнюю Россию, называли их "лежащей арфой" или псалтирем. В русском обиходе гусли-псалтирь, в качестве многочисленных изображений этого инструмента в руках царя Давида, появились, вероятно, около XIV в. и оказались явным заимствованием византийского образца. Очень может быть, что под влиянием иноземцев древнерусские гусли приняли сначала обличие арабо-восточной псалтири и уже после этого – вид лука или закругленного треугольника" [50].

Позиция Ф. Д. Гуревича (1965г.) отличается лишь в определении периода появления данной разновидности гуслей:

"В древнерусских письменных источниках слово "псалтирь" для обозначения струнного муз. инструмента встречается уже в XII в. и обычно употребляется вместе с гуслими, когда речь идет о торжественных песнопениях. Как показывает само его именование, связанное с пением псалмов, этот инструмент был, по-видимому, на Руси заимствованным. В азбуковнике XVI в. сообщается: "Псалтирь во Евреях бо сотворен сосуд древян, в нем же бяху десять струн, и

нарицаша той сосуд по гречески псалтирь, по славянски песневец". А. Кандинский не сомневается в том, что "известные по памятникам изоискусства шлемовидные и треугольные русские гусли находятся в несомненном родстве со средневековым псалтерионом, известным в Византии, откуда он мог прийти в Киевскую Русь" [51]

И, наконец, заключение Ю. Келдыша:

"Не ставя вопрос о том, какими путями проникли на Руси гусли шлемовидной или треугольной формы с количеством струн не менее десяти, следует указать на их несомненное родство со средневековым псалтериумом в том виде, как он представлен на ряде византийских и западноевропейских изображений". [52]

Гусли, близкие описываемому типу, А. Агажанов называет "симбирскими как самым распространенным видом инструмента, с количеством струн 21-28 (чаще – 25) и диатоническим мажорным звукорядом". [53] Н. Финдейзен (1896 г.), аналогично, черемисскими (кюселе) с 23 струнами, и чувашскими (гюслэ) с 26 струнами, описываемые им по экземпляру из Васильсурского у. Нижегородской губ.

В "Каталоге" Ленинградского инструментального музея (1972 г.) перечислены 4 аналогичных инструмента:

"№ 1603. Гусли шлемовидные с надписью: "Б. С. 1914 г., Спб.". Корпус клееный, струн 5, дл. 119 см.; № 861. Гусли шлемовидные (с Урала), струн 30, дл. 117 см.; № 1572. Гусли шлемовидные (приобретены как "музейная редкость" в бывшей Вятской губ.), корпус окрашен в коричневый цвет, струн 13, дл. 62 см.; № 1513. Гусли шлемовидные, инкрустированы перламутром и черепахой, изготовлены к 50-летию со дня смерти Глинки. Надпись: "Великому баяну земли русской Михаилу Ивановичу Глинке Спб. консерватория, 3 февраля 1907 г.", дл. 95 см."

Обстоятельно "русская версия" бытования данной конструктивной разновидности инструмента рассматривается К. Вертковым (1975 г.):

"Начиная с XIV в. известно существование на Руси гуслей двух типов. Первая разновидность классифицирована по звуковому признаку ("звонкие"), вторая – по сходству с другим инструментом (псалтирь, псалтерион, псалтериум), хотя конструкция псалтири не аналогична гуслиям шлемовидным. Корпус инструмента имеет форму шлема – нижняя сторона прямая или слегка вогнутая внутрь, верхняя обычно овальная и, как исключение, в виде усеченного треугольника, бока высокие. Обе деки и обечайки выделяются из очень тонких еловых или сосновых досок; несколько большей толщины верхняя дека, поскольку на нее натягиваются струны. Деки

крепятся к обечейкам деревянными гвоздиками, у инструментов более позднего происхождения – приклеиваются. Размеры корпуса различны и зависят от количества струн: наибольшая длина верхней деки, примерно, 80-100 см, ширина 45-50 см, высота обечеек 10-12 см. В разное время и в разных районах, а также, вероятно, в зависимости от потребностей исполнителей количество струн колебалось от 11 до 36. Большим распространением пользовались 20-25 струнные инструменты. Струны жильные. Один конец каждой струны (правый) крепится к дугообразной подставке на верхней деке, второй (левый) – наматывается на деревянные колки, вставленные в выступающую часть верхней деки. В конце XIX-нач. XX в. струны дискантовые настраивались по ступеням диатонического ряда (как правило, мажорного наклонения), басовые – по квинтам и квартам. Во время игры гусли кладут на колени вершиной (дискантовыми струнами) к исполнителю, а широким нижним краем (с басовыми струнами) от себя. Жильные струны звучат мягче металлических, однако достаточно полно, благодаря хорошо сконструированному резонаторному корпусу. Мягкости звука способствует также принцип защипывания струн без применения бряцания.

Наиболее ранние сведения о шлемовидных гусях дают иконографические источники. В рукописных книгах XIV в. – “Псалтире” и “Служебнике” – заглавные буквы “Д” и “Т” изображены в виде гусяр-скоморохов со шлемовидными гусями в руках. Это подтверждают костюмы и особенно головные уборы, а при внимательном рассмотрении и выражения лиц музыкантов. По степени реальности наиболее удачен рисунок буквы “Д” из “Служебника”. Такие инструменты продолжают бытовать и в наши дни. Заостренность вершины гуслей, изображенных в “Псалтире”, объясняется скорее условностью рисунка, чем действительной их конструкцией – вряд ли возможна была бы игра на неестественно коротких струнах в вершине треугольника. Конструктивный вариант шлемовидных гуслей изображен на миниатюрах макарьевской Четый-Минеи 1542 г. В руке Давида-пастыря и Давида-царя – гусли с овально-вогнутым низом и вне корпуса проходящими нижними басовыми струнами. Такие же гусли изображены в групповой сцене миниатюры “Радуйся праведнии о Господе” из Годуновской Псалтири 1594 г. По-видимому, данный тип гуслей – с вогнутым внутрь резонаторным корпусом – пользовался (во всяком случае в XVI в.) определенным распространением.

Шлемовидные гусли были распространены на обширной территории всей европейской части России, включая Украину, в частности в Екатеринбургской, Пермской, Вятской, Вологодской губерниях, в Поволжье, в Запорожской Сечи, а также на Новгородской земле.

Фаминцыным выдвинута гипотеза о том, что гусли-псалтирь (шлемовидные) – дальнейший этап развития “гусельной досочки”, гуслей крыловидных (“звончатых”) и созданы, примерно, в XIV в. скоморохами. Ему казалось логичным, что более совершенный инструмент, с лучшим в акустическом отношении корпусом и, главное, с большим числом струн, а, следовательно, обладавший более широкими музыкальными возможностями, чем 5-7 струнные гусли, должен был явиться следующим этапом их эволюции. Данное положение подкреплялось также тем, что освоение игры на шлемовидных гусях требовало значительно больше времени, а свободно располагать им могли только профессиональные музыканты – скоморохи. Действительно, на сохранившихся изображениях шлемовидные гусли всегда в руках скоморохов. Вместе с тем резкое несоответствие конструкций крыловидных и шлемовидных гуслей решительно препятствует слиянию их в единый последовательно эволюционирующий вид. Кроме того, и Фаминцын также не принял этого во внимание – последние бытовали, гл. образом среди тех восточнославянских племен, где крыловидные не пользовались распространением, а быть может, даже и не были известны. Шлемовидные гусли могли принадлежать, в частности, племенам, селившимся в верховьях Волги. Не случайно именно этот тип был в дальнейшем усвоен народами Поволжья. Впрочем, в Поволжье их могли занести с собой и скоморохи, изгонявшиеся при Алексее Михайловиче из центров Московской Руси, а скоморохи, как можно судить по иконографическим материалам, в XIV-XVII вв. пользовались преимущественно (если не исключительно) шлемовидными гусями. Более вероятно, что шлемовидные гусли представляют собой самостоятельный вид этого рода русских музыкальных инструментов, возникший и развивавшийся своим, присущим ему путем. Новгородская земля стала, видимо, местом скрещения двух гусельных культур – крыловидной и шлемовидной. Гусли крыловидные – более простые по устройству и более легкие для освоения игры – по-видимому, были распространены среди широких слоев любителей музыки. При археологических раскопках древнего Новгорода найдено 5 гуслей крыловидного типа (три из них почти целые) XIII-XIV вв. и все – в домах городских обывателей. Почему найдены только крыловидные гусли, тогда как в новгородских рукописных памятниках примерно того же времени изображены гусли шлемовидного типа? Скорее всего, слишком тонкие деревянные детали корпуса этого типа гуслей не сохранилось, либо на раскрытой раскопом части города не жили профессиональные музыканты-гуслеры. Наконец, инструменты, более сложные по выделке и представлявшие значительную материальную ценность, встречались

реже и хранились тщательнее. В отличие от гуслей крыловидных, шлемовидные были гл. образом инструментом музыкантов-профессионалов – скоморохов. Не случайно, надо полагать, древний художник, изобразивший приплясывающего скомороха с шлемовидными гусями в руках, сделал красноречивую надпись: “гуди гораздо”. Как свидетельствуют иконографические материалы, профессиональные музыканты, а стало быть и рапсоды, складывавшие и распевавшие былины, пользовались шлемовидными, а не крыловидными гусями. Да и что мог исполнить профессиональный музыкант на инструменте со столь ограниченным числом струн? Эти гусли были единственным русским народным музыкальным инструментом, на который не распространялся запрет церкви, в течение многих столетий жестоко преследовавший инструментальную музыку. Объясняется это, очевидно, тем, что гусями шлемовидной формы на русской почве заменили библейский псалтирь, потому-то русские художники, создавая оригинальные миниатюры или копируя византийские образцы, вкладывали шлемовидные гусли в руки святых и прежде всего псалмопевца Давида”.

Не отрицая правомерности высказываемых версий, разделяющих одно из характерных явлений народно-инструментальной музыки “новгородской эпохи” по национальному и конструктивному признакам, представляется возможным рассмотреть его как **единого и целостного процесса, обусловленного конкретными историческими условиями, культурным окружением и художественными запросами социальной среды бытования.** Утверждение о заимствовании элементов музыкальной инструментальной культуры одного народа другим основано исключительно на признаках “внешнего порядка”: относительной конструктивной и терминологической схожестью при явной сомнительности предполагаемых путей и времени межнациональной миграции, где заимствованный инструмент от “прототипа” разделяют огромность территориального и временного отстояния. Думается, что подобное заимствование, если и имело место, проходило не столь прямолинейно, в рамках межнациональных взаимовлияний более глубокого порядка. До настоящего времени не выявленных в должной мере научной достоверности. Цитируемые свидетельства современников – от арабских писателей до европейских дипломатов, путешественников и наблюдателей, подтверждая “данность факта”, в плане заимствований не являются доказательными, ибо все увиденное и услышанное ими описывалось понятиями, дававшими сравнительное представление о таковых применительно к подоб-

ным у себя на родине. С соответствующей, разумеется, оценкой. Приводимые изоматериалы, при внимательном рассмотрении также выказывают весьма отдаленное родство Psalterion и гуслей-псалтирь по форме и исполнительской манере, с достаточной основательностью отмеченные А. С. Фаминцыным. В то же время, именно "резкое несоответствие конструкций" двух типов славянских гуслей – крыловидных ("звончатых") и шлемовидных ("псалтирь") в рамках одной национальной инструментальной культуры – приводится К. Вертковым как опорный аргумент оппонирования А. С. Фаминцыну в вопросе их конструктивной преемственности. Следуя подобной логике, вряд ли можно было бы усмотреть, к примеру, в тульской семиклапанной гармонике "русского строя" прообраз появившегося через столетие современного многотембрового готово-выборного баяна системы "Юпитер", равно как и беспочвенность некогда бесспорных "немецких корней" оригинального музыкального изделия тульских умельцев.

Новгородская земля оказалась действительно судьбоносной в истории гуслей, но не как "центра скрещения двух гусельных культур", а их конструктивной трансформации, важнейшим "связующим этапом" на подъеме от инструментальных истоков древнего Киева к устойчивой национальной традиции Потешной Палаты государства Московского. Этим, пожалуй, объясняется закономерное и естественное "сосуществование" в Новгороде двух типов инструмента одной видовой группы. Профессионализация исполнительства объективно предполагала появление более совершенного инструмента, в создании которого русские музыканты-профессионалы и инструментальные мастера не пошли по пути прямого заимствования, а, творчески преломляя рациональные конструктивные идеи западноевропейской инструментальной культуры к национальным особенностям исполняемой музыки, взяли за основу наиболее популярный вид гуслей, именно крыловидные ("звончатые"). Народная мудрость и конструктивная логика привели к простым и разумным решениям: при увеличении числа струн и неизбежном при этом изменении формы инструмента сохранялся общий принцип – фиксированный строй, достигаемый последовательным укорачиванием длины струн, идентично располагавшихся по отношению к исполнителю. Форма инструмента постепенно трансформировалась с крыловидной – сужением боковых сторон – к треугольной с последующим усечением вершины и дугообразной выемкой по контуру тела для удобства игры в высоком звуковом регистре;

на резонаторной деке появились две разнонаклонные встречные диагонали струн, ибо в противном случае пришлось бы увеличивать резонатор, либо чрезвычайно плотно располагать струны, что крайне неудобно при игре "щипком".

Таким образом, русский народ "не забыл" и "не отторгнул" свое "первобытное музыкальное создание". Обе конструктивные разновидности гуслей, существуя одновременно, в народном представлении оставались единым, исконно славянским инструментом, идентичным в главном: доска (резонатор) – голосовая дека – струны, с идентичным звуковысотным расположением – положение при игре – исполнительская манера. Отсюда – неразделяемая общность названия. А. С. Фаминцын разделил единый, по существу, инструмент на два различных, а К. Вертков вообще отнес к разным гусельным культурам. В силу чего, первая неизвестно почему "вымерла", вторая – неизвестно откуда "появилась".

Шлемовидные гусли в руках новгородских гуслиаров-профессионалов по изображениям рукописных книг XIV в. Певцы-гуслиары Садко и Василий Буслаевич в поэтике былилинов новгородского цикла.

"Равносильную южным певцам богатырского эпоса, если еще не более крупную личностью, – отмечает А. Веселовский (1866 г.), – является оригинальная фигура Садко, богатого гостя. Он – любимец толпы, гуляет в Новгороде по пирам, поигрывая на гусях "наигрыши не здешние, сибирские"; одарен мощной силой импровизации, богатством и разнообразием распевов и наигрышей. Когда в подводном царстве игрой в "гусельшки яровчаты" потешает "почтен пир свадебный", одной импровизации достаточно, чтобы привести морского царя, столько лет его ждавшего, в исступление восторга".

"Богатый новгородский гость Садко, – подтверждает А. С. Фаминцын (1890 г.), – пока не разбогател, был профессиональным гусельником, ходил играть по пирам, но и сделавшись купцом, не покинул своего искусства. Любовь его к игре выражается и в том, что, когда выпал ему жребий быть выброшенным в море, он в последний раз, перед смертью, хочет поиграть в гусли. Игра его возбуждает к пляске, приводит в движение стихии, море приходит в волнение, песок поднимается со дна".

"Если верить утверждениям некоторых ученых, – резюмирует В. Я. Пропп (1958 г.), – то Садко – это немецкий Зигфрид (Буслаев); герой французского средневекового романа, сброшенный с корабля за убийство, но спасшийся (Веселовский); финский мифичес-

кий певец и заклинатель Вейнемейнен, играющий и поющий морскому богу (Миллер). Если же он признается русским, то он либо купец, на старости строящий церковь, чтобы отмолить грехи, либо святой, совершающий чудо-плавание на плоту против течения (Буслаев). Былина будто бы сложена в церковной среде (Марков). Единственный, кто высказывал естественную точку зрения на эту былинку, что она исконно и типично новгородская, в этом ее интерес и в этом направлении ее надо изучать, был Белинский. Садко чудесным образом вознаграждается за свое искусство, отвергнутое людьми, но оцененное морским царем. В предсмертный час, перед погружением на дно морское, Садко чувствует себя не купцом, а гусярем. С гусями он не расстается даже перед смертью. В вариантах, Садко играет на Ильмень-озере, морской царь подслушивает игру, затем вновь зовет к себе, чтобы еще раз насладиться его искусством. В тех случаях, когда морской царь раньше никогда не слышал игры Садко, он все же слышал о нем как о славном певце. или видя в руках Садко гусли, спрашивает, что это такое, предлагая играть. Но сейчас морскому царю нужна не та "нежная" игра, которой когда-то был пленен на Ильмень-озере. Он заставляет играть плясовую и пляшет. От пляски вздымаются волны, гибнут суда, тонут люди. Представление, будто буря происходит от пляски хозяина водяной стихии относится еще к языческим временам. Но на смену языческой религии приходит христианская. В разгар игры и пляски Никола (Можайский, святой, покровительствующий труду, для новгородцев - локровитель мореплавателей) учит Садко порвать струны, выломать шпенечки и под предлогом, будто гусли сломались, прекратить игру. Предложение невесты в былине о Садко является наградой морского царя за прекрасную игру на гусях. Белинский был прав, считая былинку одной из жемчужин русской народной поэзии. Садко, бедный народный гусярь, который одерживает победу и над купцами и над соблазнами сказочного подводного царства, спасается потому, что для него нет ничего важнее и дороже родной Новгородской земли, родного Отечества".

Первый "именной" инструмент – пятиструнные гусли 70-х гг. XI в. Троицкое раскопа в Новгороде с вырезанным на них именем музыканта – Словиша [54].

Смычковые музыкальные инструменты – "смыки" ("гудки") – в сольном инструментальном исполнении и преимущественно однородных (струнных) инструментальных ансамблях. Вл. Даль в "Словаре живого великорусского языка" описывает гудок как "род скрипки без выемок по бокам, с плоским дном и крышкой, о трех струнах, выходящий из обычая у

народа". А. Машкин пишет о "четырёхструнном смычковом инструменте с выпуклым исподом. На нем играют дугообразным смычком, ставя на колено или просто держат перпендикулярно" [55]. Ив. Забелин (1915 г.) наивно объясняет гудок – "скрипка, домра, род гитары, со временем, быть может, это слово стало обозначать торбан, инструмент того же склада со множеством струн". По мнению М. М. Иванова, "происходит от двуструнного азиатского муз. орудия, к которому на Руси прибавлена третья струна. В указах, запрещавших игру на музыкальных инструментах, гудок постоянно на первом месте в числе орудий скоморохов" [56].

"Гудок – самого старинного происхождения. Несмотря на первобытную форму и устройство, всегда пользовался уважением в народе. Гудочники играли на своем инструменте так, как бы на маленькой ручной виолончели и были желанными гостями любого дома. Они, очевидно, соединялись с другими инструменталистами и принимали участие в обычаях. Слово "гудение" сделалось нарицательным значением инструментальной игры. С течением времени все чаще "гудцом" назывался всякий, игравший на струнных, как "свирцем" – на духовых" [57].

А. Новосельский (1931 г.) относит гудок к числу "наиболее примитивных разновидностей смычковых инструментов. Вначале они имели двойное название: смыки и гудок, затем названием смык (смычек) стали обозначать предмет (лучок), при помощи которого извлекается звук, гудком же стали называть сам инструмент. По нескольким позднейшим его изображениям Привалову удалось установить отличительные особенности: чаще всего грушевидную, реже овальную форму с плоским дном и прямою верхнею декой с небольшими голосовыми отверстиями. Из трех струн две настраивались в унисон, третья (верхняя) – в квинту к ним. Струны лежали на одном уровне на узкой дощечке, положенной на два поперечника, так что при игре смычок касался всех трех струн сразу. Мелодия игралась на верхней струне, две нижние, настроенные в унисон, гудели, давая примитивную форму народного многоголосия. Во время игры гудок был опущен книзу (когда играли стоя) или ставился на колено, как виолончель (при игре сидя). Полагают, что гудки употреблялись различных размеров, за что говорят их названия (гудок, гудочек, гудище), а также упоминание о совместной игре гудошников группами, в ансамбле с волынкой, гуслями, дудкой и другими инструментами для сопровождения песен и хороводных плясок".

Струнные смычковые инструменты в находках археологических раскопок древнего Новгорода (1951–1962 гг.): два почти целых инструмента и два фрагмента (головка и нижняя часть корпуса) конца XII и вт. половины XIV в.

“Есть все основания считать их гудками, – убежден К. Вертков. – По форме они поразительно похожи на болгарский струнный смычковый инструмент гадулку, в свою очередь близкую к средневековому фиделю. Оба гудка имеют овальный долбленный корпус с выпуклым дном, накладную декоративную резонаторными отверстиями в виде скоб, очень короткую шейку, треугольной и скошенной формы головку и 3 колка для струн. Корпус, шейка и головка сделаны из одного куска елового дерева. Гудок XII в. в длину 41 см (длина корпуса 28 см, шейки 3 см., головки 10 см.), наибольшая ширина 11,5 см., глубина корпуса 5,5 см. Гудок XIV в. – длиной 30 см. и шириной 10,5 см. Были гудки и др. конструкций. В одной из церквей Псковщины научным сотрудником Эрмитажа Ю. Н. Дмитриевским обнаружена фреска XVI ст. (?) с изображением сцены религиозно-морализующего содержания. (Имеется в виду фреска церкви Успения Богородицы в Мелетово, 1465 г., с изображением инструмента, близко, по определению Галайской, к традиционному типу болгарской гадулки – Г. П.) В центре, на троне, восседает музыкант, играющий на струнном смычковом инструменте, который он держит в вертикальном положении, зажав между колен. Костюм, особенно шапка, явно скоморошеские, последняя к тому же очень похожа на головные уборы скоморохов-гусляров букв-заставок из лицевой рукописи XIV в. Художник даже сделал над головой музыканта красноречивую надпись: “скомрахъ”. Правее – пляшущая женщина в белом долгополом одеянии с длинными рукавами, напоминающая пляшущую фигуру на миниатюре “Игрище славян вятичей” Радзивилловской летописи. После смерти танцовщицу ждут тяжкие наказания, но грешница раскаивается и душу ее уносят в рай. Форма корпуса, с перехватом в середине, способ держания и луковидный смычок дают основание предполагать, что на псковской фреске изображен гудок. Подтверждением могут служить рисунки А. Оллария, особенно тот из них, где изображено выступление кукольника: ладожский скоморох играет на гудке, поразительно похожем на гудок псковского скомороха. На другом рисунке – пляска скоморохов в г. Ладоге – резонаторный корпус гудка овальной формы без талии (перехвата), т. е. такой же, как и у гудков из новгородских археологических раскопок. В письменных памятниках XIII–XVI вв. неоднократно упоминается инструмент, на котором играли “лучцем”, называвшимся “смык”, “смычек”. Первый раз название “смычек” встречается в “Рязанской кормчей книге” под 1284 г. Как можно

Судить по сопоставлению археологических материалов с рисунками гудка более позднего времени, это был один и тот же инструмент, возможно, носивший в разное время разные названия. И. Ямпольский предполагает, что "смык" и "гудок" – разные инструменты; первый из них, возможно, изображен на фреске Софийского собора в Киеве (XI в.) и именно в нем следует искать предшественника скрипки. Однако, как известно, на большой (групповой) фреске Софии изображены музыканты и инструменты нерусского происхождения (вероятно, византийские), поэтому и указанная фреска того же собора и того же времени, очевидно, не представляет исключения. Гипотеза о происхождении скрипки от восточнославянского смыка маловероятна еще и потому, что никакими фактическими материалами не подкрепляется.

Гудок, настройка струн и приемы исполнения, будучи сопоставленными с другими инструментами, дают возможность сделать некоторые важные заключения. Поскольку исполнение мелодии производилось на первой струне, а вторая и третья, настроенные в октаву между собой и в квинту к первой, создавали, в сущности, одногласный бурдонирующий аккомпанемент (октава воспринималась слухом как один голос), то тем самым гудок находился в прямом родстве с русской вольнкой, снабжавшейся одинарной бурдонной трубкой, и с колесной лирой. Это дает возможность предположить о специфичности подобного бурдонного сопровождения для всей русской народной инструментальной музыки в целом" [58].

Колокола и колокольный звон на Руси.

"Как памятники истории, культуры, колокола бесценны. Пытливому взору и чуткому слуху о многом могли бы они рассказать живым голосом прошедших эпох. Сколько загадок таят они для искусствоведов, архитекторов, физиков, математиков, музыкантов" [59].

"Иерархия" колоколов как функционального атрибута церковной службы, "вестника народной жизни", яркого символа славянского менталитета.

1. Колокол – (образн.) о власти; человеке, распускающем (худые) вести; чудодейственной силе.

Чужой человек в доме – колокол. Не поглядев в святцы, да бух в колокол (сделал или разгласил что-то преждевременно или ложно). Хороший колокол далеко слышится, а плохой еще дальше. Подальше от больших колоколов спокойнее живет. Глас божий (т. е. колокол) вызвонит из ада душу грешника (о вкладе на колокол за упокой самоубийцы) [60].

2. "Вылитый из меди с примесью олова, серебра и пр. толсто-стенный колпак, с развалистым раструбом, с ушами для подвески

и с привешенным внутри билом или языком. Колокола различались по величине и значению. Большие употреблялись только при церквях, и потому зовутся также "Божьим гласом". Особенно встарь им давали имена: Буревой, бурлило, гуд, мотора, Лебедь". "Колокола, – уточняет М. И. Пылаев, – обыкновенно отливаются из так наз. колокольной меди, состоящей из сплава 78 % чистой меди и 22 % олова. Но бывали примеры, что они делались из чугуна, стекла, глины, дерева и даже серебра. В Соловецком монастыре находятся глиняные колокола, неизвестно когда и кем слепленные". Праславянск.: kolkoľ образовано интенсивным удвоением звукоподражательного корня kol без перебоя. По Фасмеру, вероятно родственно с литовск.: kapkal (из: kankalas – колокольчик). Русское "колокол", встречающееся в былинах в значении "головной убор странника", возможно сблизилось с этим словом только в результате народной этимологии". Донск.: колкол; бел.: дзвоник – небольшой колокол; тверск., псковск.: колоколок. Колоколишка, колоколица, (-ще) – (образн., сравнит.) колокола разной величины, либо сравнение их по достоинству [61].

Употребление колоколов восточными славянами, – по заключению К. Верткова (1975 г.), – известно с XI в. Первое упоминание о них встречается у багдадского ученого и путешественника Хасан ибн Хусейна (аль-Масуди).

"Раскопки древнего Берестья (Беларусь). В раскопе городища интересна находка обломка бронзового колокола... Новгородская экспедиция, раскопавшая XV–XVI вв. дал значительный комплекс меддеплавильного и бронзолитейного производства, представленного образцами разнообразного сырья (обломки колокола и т. д.)... Большое Слободское городище, поселение в бассейне верхней Оки, сер. XII – сер. XIII вв. Предметом импорта являлся, очевидно, колокол, отлитый из белого металла. Его обломки, сильно деформированные, происходят из слоя пожара. Колокол невелик по размерам и имел, очевидно, форму "сахарной головы", характерную для XIII в." [62]

"А что еси поимал в Торжку церковное, колоколы, книги, кузнь, что будет у тебе, или твоих бояр, или в твоей вотчине, то ти все подавати по целованью" (1375 г.); "Приде Всеславъ и възя Новгородъ и колоколы съима у святаыя Софие. О, велика бяше беда въ часъ тыи". (Сп. XIII–XV вв.); "Тогда же и псковичи прислаша къ великому князю 8 колоколовъ вельядцкого полону" (1481 г.); "Загорелося на Завеличи и у одного колокола уши отломишася, а церковь едва еще не освящену богъ ублюде". (Сп. XV–XVIII вв.); "У церкви святаго Ивана Лествичника, иже подъ колоколы" (1560 г.) [63].

2.1. Благовестник, благовестной (-ый) – колокол для благовеста.

“Каким талантом и чувством гармонии нужно обладать, – отмечает Н. Майданская, – чтобы, не ведая формул, законов механики и акустики, создать такие шедевры, как Большой Благовестный колокол Саввино-Сторожевского монастыря, названный в энциклопедиях “самым звучным колоколом России”.

“Повелением великого государя слить колоколь благовестникъ, а въ немъ тысяча пудов”. (1533 г.); “Тоя же весны, месяца июня, 3-го дня начаша благовестити вечерню и отломишася уши у колокола Благовесника, и паде з деревянные колоколници, а не разбишася”. (1537 г.). [64]

2.2. Боевой, (перебойный, перечасный, часовой) – подававший сигнал времени, для мелкого перезвону.

“И на том столпе устроены часы, колокол великъ. И коли ударит, на весь град слышати” (XIV–сер. XV вв.) [65].

2.3. Большой, (великий, тяжкой), малой – колокола разной величины. Ярославск.: колоколо – большой церковный колокол.

“Избишася в Ростове два колокола великаа” (1305 г.); “Владыка Василий повеле сляти колокол велик к святеи Софии”. (Сл. XV в.); “Архимандрить же повеле в тяжкая звонити” (XIV–XV вв.); “Привезоша на Москву колокол велик” (XV в.); “Того же дни въ Великомъ Новгороде вылили колоколь к соборней церкви св. Софии, повелением архиепискупа Макария, великъ вельми (250 пуд.)...яко страшной трубе гласящи, такова величества несть въ Новгороде иво всяя Новгородской области” (1530 г.); “Тоя же весны присла князь великий к живоначалней Троицы болшой колокол, где вешовой был, а преже того незамного прислал меншии колокол в курсуньского места, что в него звонили, как вешье было” (1518 г.) [66]

2.4. Бурло – (северн., пермск.) самый большой (первый) колокол на колокольне.

2.5. Бухало – (костромск.) церковный, большой колокол [67].

2.6. Вестовой, вестный – для подачи сигнала об опасности.

“Обыкновенно на проезжих башнях устраивались боевые часы и вестовой колокол, который всегда был массивней и громче обыкновенных церковных или благовестных колоколов. Его называли также (в)сполошным, набатным, призывным, потому что звонили в него на тревогу и призывали народ к сбору. Вместе с вестовым колоколом стояла вестовая пушка, из которой стреляли только тогда, когда подавали сигнал. На прочих башнях привешивались также колокола. В них звонили во время отбоя неприятеля или вылазки, для возбуждения охоты к битве и храбрости” [68].

По свидетельству М.И. Пыляева, вестовые колокола существовали в Сибири и во многих пограничных городах южной и западной России.

"Вечевые колокола были в Новгороде и Пскове и, надо полагать, не отличались большим весом. В церкви св. Василия Великого, основанной в 1413 г., находился "осадный колокол", во время приближения неприятеля дававший знать об этом псковичам своим звоном".

"Сохранился старинный набатный колокол Знаменского собора, отличавшийся заунывным звуком, – сообщает Н. Финдейзен (1928 г.). – Им новгородцы извещались о пожаре. Он весил 120 пудов и помещался на отдельной колокольне у южной стены собора".

"Под колокол под набат стан старой починить" (1613 г.); (Псковские стрельцы) "хотели бить в сполошной колоколь и въ городе учинить смуту" (1652 г.) [69].

2.7. Вечевой, вечий, (-ник, -ной) – колокол, сзывавший на вече (в Новгороде, Пскове).

"В Пскове существовал, как и в Новгороде, свой "вечевой колокол", – сообщает М. Пыляев. – В воскресенье утром, 13-го января 1510 г. в последний раз ударили в этот колокол. Вместе с покорностью псковичей московскому царю колокол был спущен с колокольни св. Троицы и свезен в подвал церкви Иоанна Богослова, при общих слезах псковичей о своей старине и утраченной или воле. 26-го января вместе с тремястами семейств псковичей "вечевой колокол" был отвезен в Москву князем Михаилом Щенятевым. Отъезжая, великий князь взял с собой и другой любимый псковичами колокол, называвшийся "Корсунским", взамен которого уже в 1518 г. прислал им к соборной Троицкой церкви большой колокол". В Москве новгородский и псковские вечевые колокола попали вместе с прочими в "колокольную фамилию Ивана Великого, который всегда говорил своим увесистым языком о великих событиях жизни церковной и государственной" [70].

"Звонят колокола вечныя в великом Новгороде, стоят мужи новгородцы у св. Софеи". (XIV в.); "И Онцыфоръ с Матфеєм зазвониша въ вече у св. Софии" (1342 г.); "Новгородцы же удариша въ вече и събрашеса къ св. Софеи" (1460 г.); "Не быти в Великом Новгороде ни посаднику, ни тысяцкому, ни вечю, и вечный колокол свезоша на Москву" (1477 г.); "Велель князь великий изъ Новгорода и колоколь ихъ вечной привести на Москву... таково изневоление на нихъ не бывало ни отъ которого великого князя. И вечной колокол сняли долов и на Москву свезоша" (1478 г.); "Месяца генваря в 13 день, на память св. мучеников Армида и Стратоника,

спустиша вечной колокол у св. Живоначальныя Троицы, и начаша Псковичи, на колокол смотря, плакати по своей старине и по своей воле. И повезоша его на Снегогорский двор к Ивану Богослову, где ныне наместнич двор. Тоя же ноши повезе Третьяк вечной колокол к великому князю в Новгород" (1510 г.); "Тако глаголя (великий князь): "отселе вечему колоколу въ Великом Новегороде не быти. Привезоша изъ Нова града на Москву и колоколь вечевой и устроиша его съ прочими колоколы на Площадской колокольнице и звониша зъ него съ прочими колоколы" (1560 г.) [71].

2.8. (За)звонный, зазвончик – "по обычаю, небольшой, тонко-голосый колокол, в который начинается благовест. Скликанчики – малые церковные колокола для обычного перезвонна" (Вл. Даль). Костромск.: зазвонное колоколо – набатный колокол.

"Двои колокола зазвонные, да часы болшие боевые" (1578 г.) [72].

2.9. За (при-) унывный – (фольклорн.) используемый для скорбных ритуалов.

"Заунывные большие колоколы зазвонили: нездорово за стеной, стеной белокаменной" [73].

2.10. Звончастый, (красный, "Золоченый") – отличающийся звонностью, ясностью и чистотой тона.

"Золоченые" колокола, отмечает М. Пыляев (1892 г.), имеются только в г. Таре (Сибирь), при церкви Казанской Божьей Матери. Их шесть и все они небольшие, от 1 до 45 пудов. Вызолочены тарским мещанином по случаю вызволения брата из киргизского плена".

"На колоколнице колоколь большой оцепной благовестной да средние, да красные, да зазвонные колокола" (1629 г.) [74].

2.11. Кандея (-ия), кандик – металлический сосуд, трапезная чаша, на ножке, с поддоном, часто употребляемый как колокольчик; небольшой колокол, звонец, которым дается знать на колокольню о времени благовеста или звона.

"К колоколам XVI в., – считает М. Пыляев, – можно отнести небольшую металлическую кандию ризницы Софийского собора, род небольшой чаши, вокруг поддона ее надпись: "Лета 779 г. (1541 г.) поставил сию кандию в дом св. Николлы старец Андрей". При кандии небольшой железный язычок для ударения, совершаемого в старину во время чтения Евангелия в первый день Пасхи. В "Древностях Российского государства" кандия отнесена к числу трапезных чаш, в которую ударяли настоятели за братскою трапезою при перемене кушанья".

"Да в церкви жъ две кандеи медныхъ невеликие" (1621 г.) [75].

2.12. Лышной – согласно М. Пыляеву, “лыковые колокола, принадлежавшие к опальным и ссыльным, – это ранее разбитые и затем связанные лыком. Один из них имелся в монастыре Костромской или Вятской губ. и был прислан из Москвы царем Иоанном Грозным”. (Фольклорн.): нукудышний, ни на что не годный, из лыка, т. е. не пригодный к употреблению.

“Сплели-сковыряли лышной колокол” [76].

2.13. Немецкий – произведенный (привезенный) из Германии. Наличие в русском словарном ореоле Х11 в. подобной терминологии – одно из свидетельств разносторонних торгово-экономических и культурных связей восточнославянских княжеств с западноевропейским миром.

“Судил есмь Биреля с Армановичем про колокол про Немецкий (1284 г.) [77].

2.14. Осадный, (крепостной, ратный) – городской (монастырский) колокол для подачи сигнала об опасности, сбора войска.

“Цесарь повеле людей и клаколы ратные на всехъ изъставити, да койждо ихъ вестъ и хранить свою страну” (XV в.); “Государевы же бояре в осадной же колокол зазвонити велеше в Среднем городе, на стене градовней вестъ дающе литовского к городу приступу всему псковскому множеству народному” (XVI в.) [78].

2.15. Очепной, очапной – колокол, в который звонили с помощью очапа, раскачивая не язык, а само тело его.

(На колокольне) “благовестной колоколь, другой очапной”. (1627 г.); “На колоколни два колокола очапныхъ большихъ, да под теми два колокола середнихъ очапныхъ” (1639 г.) [79].

2.16. Плакун – (нар.-поэтич.) колокол, от звона которого плачут люди, нечисть (русалки, лешие и т. п.). Ср.: плакун-трава, от которой, по преданию, плачут ведьмы и бесы.

“Царь ударит как с утра ведь в Плакун-колокол” [80].

2.17. Площадский – устанавливаемый на городской площади для созыва народа.

“Колоколы площадьския на Москве”. (1560 г.) [81]

2.18. Полиелейный – в который благовестят в праздники при чтении 134 и 135 псалмов о милосердии Господа.

2.19. Самозвонный – звучащий сам по себе, без содействия звонаря.

“Летопись записала как достоверный факт, – отмечает Вл. Михневич (1879 г.), – что в 1272 г. в Нижнем Новгороде усв. Спаса большой колокол сам о себе позвонил трижды”.

2.20. Трапезнай – сзывающий к трапезе и к вечерней службе.

“Колоколь трапезный на обедь ударяють и на вечерю” (1296 г.) [82].

Колоколец, колокольчик, (-ць)

1. “Уже в древнейшие времена, – отмечает Н. Финдейзен (1928 г.), – символ очищения, предохранения и заклинания против злых духов и обязательный атрибут всевозможных молитв и религиозных обрядов, сохраняя свою силу, конечно, и при обрядах погребальных”. “Существенный элемент святочно-новогоднего комплекса составляет борьба против злых сил. В окрестностях Лесковца (Югославия) ряженые выгоняли из домов злых духов и пугали их колядовыми песнями, звоном колокольчиков, размахиванием саблями и ударами палок” [83].

“В захоронениях Агафоновских могильников (Пермск. обл., IX–XIII вв) украшения: нагрудные ожерелья из бус и колокольчиков... В погребении (XIII–IV вв. до н. э., Горномарийский р-н) головные украшения из 7 кожаных полос, обернутых медными пластинками, к которым подвешены бронзовые привески в виде ажурных колокольчиков... В погребении эпохи раннего железа (бассейн средней Оки) найдено ожерелье из 20 красных пастовых бусин, перемежающихся бронзовыми пронизями с колокольчиками... В половецком погребении (Донецкая обл.) остатки женского головного убора из бронзовых изогнутых пластин, покрытых серебряной позолоченной фольгой с орнаментом, серебряных колокольчиков и бронзовых золоченых блях в виде розеток” [84].

2. Звонок (почтовый, дверной, ручной); маленький колокол, привязываемый на шею птиц или животных (болхарь, кутазец, птичий). Церковнославянск.: прапор(ь)ць; укр., бел.: дзвоник, званочак.

“Аще кто отрежетъ колокол от вола, или овци, или от коня, яко тать биен будеть. Аще ли же погынеть животино, да заплатитъ иже татьбу колоколу створивый” (XII–XIII вв.); “Зазвеняше колоколчикъ”. (XV в.); “Да увола рога окованы медью, да на шие колоколцевъ 300, да копыта подкованы” (1472 г.); “Посланы въ поминкахъ два кречата, один красной, а другой подкрасной, и кречати наряды, клубочки и колоколцы” (1596 г.) [85].

Проявление безмерной любви славян к колоколам в песнях, сказаниях, легендах. Наделение их магическими свойствами.

“Любовь к колоколам, – отмечает Вл. Михневич (1879 г.), – отличала наших предков еще в домосковский период русской истории. В летописях часто упоминается, что в числе военной добычи, при взятии городов, находились и колокола. В 1067 г. литовский князь Всеслав Брячиславич (Полоцкий) напал на Новгород и, как

гласит летописец, "поима все у св. Софии и паникадила и колокола и отъиде". Точно также Ольговичи взяли колокола в Киеве в 1146 г., а вслед за тем, в 1171 г. Мстислав Андреевич, ограбив Киев, тоже "колоколы изнесоша все", – повествует Ипатьевская летопись. Мистическое представление о колоколе, как о живом существе, выразилось в том, что в старину колокола окрещивались именами, соответствовавшими их свойствам, происхождению и назначению. Напр., в Троицко-Сергиевской лавре главные колокола наименованы: Царь, Годунов, Лебедь, Карнухий, Переспорь, Голодай и проч. Летописи сохранили предания о том, как колокола, подобно живым существам, чудодейственно изъявляли, случалось, нечто вроде протеста и гнева. Так, в XIV ст. суздальский князь Александр Васильевич незаконно похитил из Успенского собора во Владимире колокол и перевез его в Суздаль, но колокол, по выражению летописца, на новом месте "не почал звонити". Устрашенный князь, видя "яко сгрубил св. Богородиця, повеле его паки везти в Владимир; и поставиша в свое место, и паки быст глас, яко же и прежде богоугоден". Иногда к колоколам, даже в юридическом смысле, относились как бы к живым существам. Колокол, в который возвести угличанам об убийстве царевича Димитрия, по распоряжению Годунова был сослан в Сибирь, якобы виновный, заодно с угличанами, в происшедших беспорядках. С. В. Максимов видел видел этот опальный колокол в Тобольске в архиерейском подворье и, по его словам, он и до сих пор состоит на положении ссыльно-каторжного: в него не звонят, помещается он где-то на черном дворе, а на внешней стороне его красуется надпись о провинностях и последовавшем за оные наказании. Из-за колоколов бывали нередко тяжбы – словом, все показывает, что в древней Руси ими весьма дорожили: отдача главного городского колокола признавалась как выражение покорности. Подобным образом в 1330 г. тверяне, покоряясь великому кн. Иоанну Даниловичу, отослали к нему на Москву свой соборный колокол отменной величины, которым они гордились. Точно также Новгород и Псков, лишаясь независимости, отдавали Москве свои вечевые колокола, олицетворявшие свободное народоправство. Новгород с давнего времени был очень богат колоколами. Преп. Антоний Римлянин в своем чудесном путешествии в 1106 г., приплыв в Новгород ночью, во время заутрени услышал "великий звон по городу".

"О колоколах новгородских, – подтверждает М. Пыляев, – упоминается с XI в., но они, вероятно, были другого устройства и едва ли сохранились, хотя преданием признается в Антониевом монастыре один небольшой колокол за колокол преп. Антония Римлянина (ум. в 1147 г.). Почти во всех новгородских церквях имеются

колокола XVII в. с польскими, латинскими и немецкими надписями. Псков имеет также множество старинных колоколов, но большая их часть без надписей. Они сходны между собою, как и храмы этого древнего города. На колокольне кафедрального собора 22 колокола, из которых самый большой в диаметре 3,5 аршина, весом 600 пуд. Одним из старинных считали во Пскове колокол в церкви св. ап. Петра и Павла (на бою), основанной в 1373 г. Колокол этот в 1804 г. упал с колокольни, уничтожив придел в церкви. В небольших городах и монастырях колокола заменялись клепалами, билами или просто досками. Это были деревянные и железные полосы, в которые били палками или колотушками. Подобные доски находились в XII и XIV вв. в новгородских и псковских церквях и еще употребляются на Алтае и в Сибири в старообрядческих скитах. В слободе Плотной, предместья г. Пронска, на колокольне тамошней приходской церкви хранится древнее било, заменявшее, по преданию, в старину "вечевой колокол".

Искусство мастеров "литья колокольного".

"Литье колоколов, – пишет Вл. Михневич, – началось на Руси с незапамятных времен. Уже в XIII в., по известию летописи, у нас лили колокола "дивные слышанием", но, кажется, основательно полагают, вопреки известиям летописцев, что "больших" колоколов в древности не отливали, по недостатку технических приспособлений. В 1340 г. новгородских владыка Василий "повеле сляти колокол велик к св. Софии, и приведе мастера с Москвы, человека добра, именем Бориса". Однако по справке "колокол велик", вылитый в 1342 г., не весил и ста пудов. Целые местности приобретали славу производством колоколов, как напр. Волдай, где валдайцев до сих пор "дразнят" в народе "колокольниками".

"В XV в. при архиепископе Евфимии были литы колокола не только церковные, но и часовые, – продолжает его рассказ М. Пыляев, – О новгородской Филипповской церкви, по случаю слития первого колокола в 70 пуд в 1558 г., сказано: "И не быст колокола большого и никакова и от создания церковей каменных св. апостола Филиппа и великого чудотворца Николы 175 лет, а было железное клепало". В церковной описи Зверина монастыря за 1682 г. показана в числе клепал "доска железная". В Клопском монастыре Новгорода есть два колокола XVI в.: один в 15, другой в 9 пудов. Оба с одинаковыми надписями, что "литы в лето 7039 г. при великом князе Василии Ивановиче". В Хутынском монастыре вседневный колокол с надписью сверху вниз: "Божиею милостию царя и государя всея Руси литый в последний год княжения Василия Ш. В Знаменском соборе колокол с надписью о том, что слит в Новгороде к этому храму в 1554 г. повелением и по завету преосвященного Пимена и всех православ-

ных христиан великого Новгорода, "чтобы избавить нас от напрасной смерти. Лил мастер Иван". В Успенской церкви Колмова монастыря два колокола, литые при Иоанне IV. В женском монастыре три колокола XVI в. Один из них, судя по надписи, поставлен в 1589 г. в Новгороде, в монастырь Сшествия Святого Духа конюшей боярин Борис Борис Федорович Годунов. По надписям заслуживают внимания в Хутынском монастыре три колокола конца XVII в. В Спасо Нередицкой церкви есть колокол с надписью, что он отлит при царе Феодоре в монастырь к Спасу Нередицы: "Да в тот колокол Феодосей приказал (бить) по себе и по своих родителех, Лил мастер Тимофей новгородец". На колокольне Софийского собора в Новгороде имеется несколько исторических больших колоколов, Самый большой из них вылит в 1660 г. в царствование Алексея Михайловича софийским домовым мастером Ермолаем Васильевым. "Вседневный" лит тоже в Новгороде на деньги новгородского архиерейского дома, в царствование Феодора Алексеевича в 1677 г., весом 300 пуд., лили мастера Василий и Яков Леонтьевы. Два небольшие колокола отлиты в 1566 г. при царе и великом князе Иоанне Васильевиче при церкви Вознесения Христова усердием прихожан. Там находится еще небольшой колокол, литый в Тихвинский Введенский девичий монастырь в 1637 г. женой одного гостя Ивана Юдина Ксениею Федоровою для поминовения сына и родителей".

"Феномен чуда колоколов, – замечает Н. Майданская, – в них самих. В мастерстве литейщиков, донные непревзойденном. В основе колокольной формы – треугольник "золотого сечения". Почему на Руси, в отличие от Запада, отливали огромные колокола? Известно: чем тяжелее колокол, тем ниже и сильнее его тон. Необъятные просторы, десятки километров от села до села. Как подать людям весть? Вот и появляются на холмах, словно маяки среди лесов и полей, колокольни. Летят, преодолевая пространства, звуки торжества, призыва или печали.

"Литье колокола, – повествует М. Пыляев, – сопровождается на Руси особой церемонией. Хозяин завода до начала литья приносит икону, зажигает перед ней свечи и все присутствующие молятся. После этого двери затворяются и дается знак начинать дело. При литье колоколов, обыкновенно, литейщики распускают самый нелепый слух. По отливке, колокол оставляется в земле иногда несколько дней, пока совершенно остынет. Затем его отрывают осторожно, разбивают кожу и переносят в точильню, где обтачивают точилами. Когда колокол готов, призывается священник для "чина освящения кампана". Главное достоинство колокола состоит в том, чтобы он был звонкий и имел густой и сильный звук. Последнее

зависит от относительной толщины краев и всего тела. Если звон густ, ровен, держится долго и не заглушается побочными тонами, то колокол отлит превосходно. Такие колокола весьма редки".

Колокольный звон в славянской музыкальной культуре:

1. Символ родины, родной земли, отчего дома.

(Мать, обращаясь к дочери, пленнице "басурманина"): "Отпусти меня на святую Русь. Не слышать здесь звону колокольного". [86]

2. Атрибут церковной службы, торжественных церемониалов, ритуальных обрядов.

"И о сем царь и великий князь благодарение воздал и молебны велел пети и со звоном". (1553 г.); "Погребли (патриарха) без звону: все позабыли в страхе. Я вспомнил как почали поклоны класть за него, так велел звонить после погребения" (1652 г.) [87]/

3. Сигнал опасности, тревоги.

"Совокупища бо ся вопли людей и стукъ дельныи и звонъ колокольныи въ единъ з(в)ук" (XVI в.) [88]/

4. Средство "пародий".

"Когда у кого заболит сердце и отяготеет утроба... взять мостового белого стуку 16 зол(отников), светлаго тележнаго скрипу 16 зол., жесткаго колокольного звону 13 зол." (Вт. пол. XVII в.) [89].

5. Действие звонящего (в колокол). Среднерусск.: звонение.

"Мая в 1 день въ часъ 10, яко въ звонение вечернее, солнце помъркне, яко на часу и боле и звезды быша". (Сп. XIII в.); "Церкви все в В олдимере (повеле) затворити и ключе церковные взя, и не бысть ни звоненья, ни петья по всему граду и в соборней церкви". (1377 г.) [90].

5.1. Благовест – звон в один (средний колокол для извещения о службе в церкви, и звон во время службы, по положению. (Вл. Даль). Благовестить – возвещать радостную весть; ударять в колокол перед началом богослужения.

"И назавтрее весь день и до погребения царьского благовест был в большой колокол" (XVIII в.); "Приходским церквам к литургиям благовесту быти во втором часе дни" (1667 г.) [91].

5.2. Вечеванье – колокольный звон для созыва сходки и самая башня, колокольня. Звон набатный – призывный, тревожный.

"И тебе бы смотреть накрепко, чтобъ в городе близко острогу после вечернего набатного звону до утреного набатного жъ звону, никто бъ изъ оружья не стреляль" (1686 г.) [92].

5.3. Зазвон – начало звона, благовеста.

5.4. Красный звон (при церквах и монастырях) согласный подбор колоколов погласицей, гаммой; красивый, гармоничный, торжественный звон в колокола. Ср.: малиновый звон.

"Хлеба-соли покушать, красного звону матушки Москвы послушат". (Вл. Даль)

5.5. **Перезвон** – звон нескольких колоколов; погребальный звон. Встречать с перезвоном – (донск.) встречать кого-либо с почестями.

5.6. **Перечасье** – звон, которым отмечались четверти часа в башенных и напольных часах; часы отдавати – звоном в колокол оповещать о конце ночи или дня; часозвоня – (новгородск.) часы с боем.

"Постави владыко Еуфиме часозвоню". (1449 г.); "Часы боевые, стоячие, съ бои, и съ перечасьи и бьют передь часы перечасья во многие колоколы, как бы поють многими гласы, а стоять те часы в костеле". (1600 г.); "У часов колокол большой боевой да два колокольчика малых, во што перечасье бьютъ" (1639 г.) [93].

5.7. **Позвон** – звон, трезвон, благовест.

"Деять дней стояль на правежи до позвону, а правели, государь, на мне тех денег, кторыи яз проездил о монастырском деле к Москве" (1592 г.) [94].

5.8. **Полный звон** – полный набор колоколов на колокольню, звон во все колокола.

5.9. **Прозвон** – (псковск., тверск.) перезвон по покойнике, перебор. (Вл. Даль)

5.10. **Пустозвон** – колокольный звон, благовест без церковной службы, переносн.: болтун.

5.11. **Самозвон** – приспособление, при котором колокольчик звонит и подает весть по какому-либо поводу, или где язык колокола приводится в движение ветреной мутовкой, для звону во время метели (Вл. Даль).

5.12. **Толстый звон** – (нар.-поэтич.) праздничный, радостный, торжественный, мощный, долгий звон в большие звучные колокола; (переносн.): пожелание удачи (в делах, жизни)

"А праздники тебе частые, а звоны те толстые" [95].

5.13. **Трезвон** – ударение во многие колокола, звон во все колокола, вообще праздничный звон, обычно не менее как в три колокола. (Вл. Даль)

"Не в колокол родители ударили, не в трезвон, желанные, затрезвонили". [96]

Образно-поэтические сравнения колокольного звона и его музыкально-художественная функция.

"В старину, — пишет Вл. Михневич, — особенно славилась колокольным звоном Москва и Новгород, что подмечено даже народ-

ной песней: "Звонко звонят в Новгороде, звончей того в каменной Москве". Колокольный звон символизируется то птицею, то голосом какого-то гиганта, заставляющего слышать себя во все концы земли, пробуждая даже усопших. Известны многочисленные образные уподобления в народных пословицах, поговорках и песнях человеческой речи с колокольным звоном. для характеристики, напр., витеватости, краснобайства, сладкоречия. В старинной песне голос красавицы представляется очарованному молодцу гармоническим звоном: "Звонила звоны Олимпиадушка, звонила звоны: Гавриловна". О колоколах, их звоне и волшебной силе ходит множество местных легендарных поверий. Рассказывают, что в известной местности, в знаменательные дни слышится церковный колокольный звон из-под земли, или из озера или заповедной рощи - неведомо, каким чудом производимый. Иному колоколу какого-нибудь прославленного храма придается невероятная сила: когда в него звонят, то звуки слышатся будто бы за сотни верст. Колоколам приписывали лечебную силу для глухих и больных лихорадкою. Утверждали, что колокольный звон прогоняет "громы и молнии, град и огонь, голод и заразу, сатану и нечестивого человека". Где-то колокол сам начинал звонить, предупреждая о бедствиях, в другом месте проваливался в землю, не стерпев кощунства. Церковный звон связывался в представлении русского человека со всеми важнейшими событиями жизни личной и общественной. Каждая семейная и государственная радость, печаль и тревога сопровождалась звоном. Звон созывал на вече, в храмы, извещал о времени, начале действий военных и выступлении войск в поход. В некоторых местах звонили в колокол, когда вели на казнь преступников, случалась смерть царя, епископа и даже частного лица. По характерным особенностям звона можно было узнать, в каком именно месте города пожар: "Буде загорится в Кремле - бить во три набата в оба края по скору, загорится в Земляном городе - бить в набат на Тайнинской башне в один край". При той любви к колоколам, какую питали русские люди, искусство звонить выработалось в целую самостоятельную музыкальную отрасль. Стали составляться ноты для разнообразных звонов, из среды звонарей выделялись особенные искусники и таланты".

"Искусство звонить в колокола, - отмечает М. Пыляев, - зависит от большого навыка. От сильного и частого звона звонари нередко гложут, но, чтобы сберечь слух, многие кладут в уши круглые ягоды рябины, калины или клюквы. В женских обителях женщины звонят с открытым ртом. Нигде нет такого большого звона, как в России. Хороший звон зависит от искусного перебора 6-7, а иногда девяти и даже 13-ти колоколов, с соблюдением довольно ров-

ного такта, зависящего от более-менее частых ударов в большой колокол. Было время, когда в некоторых церквях звонили по нотам, выражая "Господи помилуй", "Святой Боже" и проч. Отец Аристарх Израилев, протоиерей Рождественского монастыря Ростова, описал замечательнейшие и оригинальнейшие звоны ростовские, носящие имена: сысоевского, акимовского, егорьевского и двух будничных. Он определил их научным образом и положил на ноты".

"Примечательно, – возражает Н. Майданская, – что в колокольной музыке нет церковных гимнов или молитв. Основа ее та же, что и народной песни: звон-сигнал, простой, четкий, ясный. Эпический звон торжественный, величавый. Скорбный – несущий ощущение глубокой трагедии. И неудержимо веселый – послесвадебный. Зачастую колокольные звоны приобретали черты танцевальности. Римский-Корсаков описал сценку: "На Владимирской площади мужичонко остановился перед колокольной, на которой трезвонили вовсю, а потом вдруг пустился в пляс под звуки и ритм трезвона". Такого разнообразия звонов не встретишь более ни в одной стране".

Применению русских колоколов музыкально-художественных целях способствовала, по мнению К. Верткова (1975 г.), особенность их устройства:

"В то время, как у западноевропейских колоколов язык крепился неподвижно, а для извлечения звука двигалась сама масса колокола, у русских колоколов, наоборот, неподвижно закреплялся сам колокол, а удар производился свободно подвешенным внутри его языком. Такой способ допускает большую техническую подвижность звона. Кроме того, русские звонницы отличались богатством набора различных по тону колоколов. Умельцы игры на них достигали высокого исполнительского мастерства, владели различными приемами звонов, многообразными мелодически и ритмически".

"Существует мнение, – уточняет Н. Майданская, – что причина – в различной манере звона. Оказывается, на Руси все древние колокола, несмотря на внушительные размеры, качающиеся. Языческий звон закрепился позднее".

Поэтично, возвышенно и точно характеризует колокольный звон Вл. Волжанин:

"Дорог русскому человеку колокольный звон. Он сопутствует ему во всей его жизни, отмечает важнейшие события. Радостные дни великих праздников встречаются залиvistыми, веселым перезвоном. В покаянные дни поста унылый благовест – словно медленно падающие тяжкие слезы. Сильным и уверенным звоном собирал вечеровой колокол на общую сходку жителей старинных воль-

ных русских городов. Мягкие удары в ночную пору говорили о молитве и сне, печальный звон провожал человека в могилу. И так сжился русский народ с колокольным звоном, что в каждом большом колоколе видел существо одушевленное, мыслящее, действующее по своему желанию. Один колокол в древней Руси сослан был в ссылку за то, что не захотел дать голоса, в набат бить, когда случился пожар. Много любителей колокольного звона, которые высоко над землей, искусно подергивая за веревки, умели целые молитвы вызванивать. Дрожит кругом воздух и плывет, разливается красный малиновый звон. Родившийся в металле, он покинул колыбель свою, чтобы в минуты тревоги, отчаяния, радости поселиться в душе человека" [97].

Влияние Новгорода на культурную жизнь Москвы.

"При всей неполноте имеющихся данных и гипотетичности решения ряда вопросов, можно утверждать, что древнерусское музыкальное искусство развивалось столь же быстро и самостоятельно, как и другие стороны культуры древней Руси. Его основой и питательной почвой было народное музыкальное творчество. Из народной среды вышли светские музыканты-профессионалы: певцы-сказители былин и народные лицедеи – музыканты-скоморохи. Об исключительной музыкальной одаренности русского народа, наличии своей традиции музыкальной культуры свидетельствует быстрое и самобытное развитие наиболее сложного вида музыки – профессионального культового пения. Древнерусская музыкальная культура заложила прочные основы для последующего развития русской музыки" [98].

ИСКУССТВО СКОМОРОХОВ

Скоморошество – характерное социокультурное явление, с XI до середины XVII вв., по определению А. С. Фаминцына (1889 г.), представительство “светской музыки в России, народного эпоса, сцены, музыкального искусства. Откуда бы ни пришло в Россию искусство скоморохов – с юга (из Византии) или с запада – уже в XI в. оно оказывается привитым и укоренившимся в обиходе народной жизни. С этой поры может быть рассматриваемо как явление, на русской почве вполне акклиматизировавшееся и принявшее здесь самостоятельное развитие, сообразное с местными условиями и характером народа”.

“Трудно определить время возникновения так называемых скоморохов, – считает А. Веселовский (1866 г.). – Участие их издавна во всех языческих обрядах, запрещения и проклятия со стороны духовных властей предполагают существование скоморохов даже в древности, может быть одновременно с певцами богатырской эпохи, но без того высокого значения, которым пользовались эти последние”.

“Этот бойкий на язык, впечатлительный и юркий бродячий люд, – возражает Ив. Липаев, – играл весьма важную роль в умственной жизни народа. Он был живым проводником того, что называется “общественным мнением”, служил выразителем народной думы и, за отсутствием письменной литературы, являлся хранителем, распространителем и двигателем народного поэтического творчества” [99].

Исследование А. С. Фаминцына “Скоморохи на Руси” – до настоящего времени одно из наиболее полных по широте, достоверности и анализу привлекаемого исторического материала.

Восприятие, свидетельства и оценка “веселых людей” – “поученных, честливых, учливых, вежливых” – в произведениях восточнославянского фольклора.

“Музыкальные искусники, – отмечает А. С. Фаминцын, – соответственно потешной их деятельности, на народном языке, как в песнях, так и в исторических памятниках, нередко именуются “веселыми людьми”, “веселыми молодцами”: “Как шли-прошли веселые, два молодца удалые” в варианте песни заменяется на “скоморохи”, либо соединяются оба названия. В одном из пересказов былины о Добрыне Никитиче: “Обрядился Добрыня скоморошкою веселую”; “Заиграл тут скоморошка да веселая”. По словам обще-

русской песни, "сватался к Дунюшке веселый скоморох". В другой изображается толпа "веселых", т. е. скоморохов, с музыкальными инструментами своими расхаживающих по улицам".

Неслучайно "в поздних по времени песнях, – замечает К. Вертков (1975 г.), – и само наименование "скоморох" приобретает ласкательную форму: "А кто бы, кто ж скоморошечка подвез?"; "Играй, играй скоморошечек от села до села, будет наша Катенька весела". "Они слывут удалыми и смышлеными, – дополняет А. Веселовский. – В песне "О госте Терентьище" помогают ревнивому мужу убедиться в неверности жены, расположась под окном ее терема с гуслиями и вызывая своими песнями на разговор об отлучившемся супруге. Многие пословицы признают за скоморохами ловкость, мастерство песенное и развеселое житье".

Даже образ "дурака" (шута народного или придворного), неоднократно сливаясь на Руси с образом скомороха, приобретает устойчивый оттенок народной симпатии.

"Во главе шутов или дураков вполне русского изобретения, – пишет А. С. Фаминцын, – стоят прославленные в разных повестях, песнях, былинах, народных картинках Фома и Ерема: братья, друзья-товарищи, неудачники во всех своих предприятиях. Дурацкая, шутовская природа обоих обнаруживается как во внешнем виде, так и в похождениях их. Оба "дурака" имеют и характер скоморохов: "Фома музыку разумеет, а Ерема свистать, щелкать, плясать хорошо умеет"; "Фома только что играет, а Ерема глазами мигает", – читаем в подписи под изображением незаданных молодых".

"Совершенно исключительной апологией народного скоморошьего искусства является уникальная былина о Вавиле-скоморохе, записанная от замечательной северной сказительницы Марии Дмитриевны Кривополеновой., прямой наследницы скоморошьего мастерства. В былине скоморохи обрисовываются как люди святые, совершающие своим искусством подлинные чудеса, рассказывается, что, поднятые до положения "святых", "веселые люди, скоморохи" направились в "иностранное царство переигрывать царя-собаку" и не только добились поставленной цели, но и уничтожили его царство, возведя на престол крестьянина-скомороха Вавилу. Основной смысл быliny, ярко подчеркивающий народные демократические тенденции скоморошьего искусства, ясен. Вполне понятно, что искусство скоморохов было глубоко воспринято и развито северным крестьянством, выдвинувшим из своей среды ярких и талантливых наследников и продолжателей мастерства средневековых народных художников слова" [100].

“Социальный статус” и “цеховая организация” скоморошества. Скоморохи “бродячие” и “оседлые”.

“Главной родиной скоморохов, волынщиков и иных бродячих музыкантов, – по мнению А. Веселовского, – издавна считалась Беларусь. Это явление отчасти живо еще и в середине XIX в.: масса волынщиков уходит из западных областей кочевать по Руси. Часто соединяются они в правильные артели со старостой, мехоношей и т. п.”.

“Скоморошьи артели” Великого Новгорода, их тесная связь с городским бытом, отличия в художественной содержательности “потешных действий”.

“Разносторонность их деятельности понятна, – пишет А. С. Фаминцын, – если учесть, что они, как люди прохожие, бродячие, снискивая пропитание своим искусством, должны были всякими способами подлаживаться под вкус поддерживавшей подающими, награвдавшей их толпы, которую они потешали музыкой, пляской, песнями, шутками, маскарадами, фарсами, кукольными комедиями, всякого рода фиглярством, показыванием ученых зверей. Добрыня, одетый скоморохом, приветствуется князем Владимиром как “детина приезжая, скоморошная, гусельная”. Прийдя в восторг от игры мнимого “скомороха”, Владимир спрашивает его, “с какой земли он, с какой орды?” В другом пересказе Владимир посылает “искать таковых людей всяких рук”: “и собрали веселых молодцов на княжеский двор”. Из этого можно заключить, что зазывали ко двору и прихожих, т. е. “нештатных” увеселителей. В былинах о “Гостыи Тереньище” сам князь обращается к скоморохам, как к бродячим, прохожим людям со словами: “Вы много по земле ходоки”. В плясовой песне поется о двух проходящих по лужечку, как бы странствующих “веселых молодцах”, срезающих с ракиты по прутью и делающих по гудочку. В песне “О веселых” они “по улицам похаживают, промежду собой разговаривают”, где же ночку будут “спать-ночевать”. В качестве приезжих издали людей, скоморохи в песнях своих описывали не только заморские страны, но рассказывали о собственных разъездах и похождениях. В белорусской плясовой дударь восхваляет свою сломанную дуду, веселившую его “на чужой стороне”, т. е. опять во время скитаний по чужбине. Русская поговорка характеризует бездомного скомороха: “Голос на дудке настроит, а житья своего не установит”. Соответственно скитальческому образу жизни скоморохов все имущество их обыкновенно состояло лишь из носимых при себе музыкальных орудий и других атрибутов, необходимых для даваемых представлений. У гусельника Садко “имущества не было. Одни были гусли яровчаты”. Русская поговорка: “Рад скомрах о своих домрах” выражает ту

же мысль, что домры – единственное имущество их. Подтверждением служит песня, сохранившаяся в Орловской губ., где скоморох хвалится своим именем: “Скрипка да гудок (рожек) – все наше богатство”.

Кроме прохожих (проезжих) скоморохов издавна бывали и оседлые, пристроившиеся к княжескому или царскому двору, домам богатых и знатных бояр, или просто проживавшие в том или другом месте (деревне, слободе, городе), прокармливаясь помощью своего ремесла. Пример тому – характерный рассказ дочери о занятиях родителей в одной из общерусских песен: “Меня матушка плясавши родила, а мать крестна – винокурова жена, а батюшка с гудочного двора”.

Участие скоморохов в увеселениях княжеского двора, народных ритуальных, обрядовых и свадебных празднествах.

“По одиночке или толпами, – пишет А. С. Фаминцын, – облакаясь в особое “скоморошье платье”, они посещают пиры, княжеские или частные, народные праздники, присутствуют на свадьбах, всюду внося удовольствие и веселье. На пирах у князя Владимира присутствуют толпами игроки-скоморохи, очевидно принадлежащие к придворному штату. В былине о Ставре выдающая себя за посла жена его, спрашивает князя: “Нет ли у тебя загусельщиков, поиграть во гусельшкы яровчаты?” По просьбе “посла”, “как выпускали они загусельщиков, все играют, увеселяют”. Загусельщики, следовательно, оказываются наготове, как только в них возникает потребность, являются как принадлежность княжеского двора, которою князь и жалует неузнанного гостя. В былине о Чуриле Пленковиче сей назначается придворным постельником: стелет постель великокняжеской чете и по должности, сидя у изголовья, потешает князя и княгиню игрой на гусях, т. е. в качестве постельника делается и штатным придворным гусельщиком. Святополк любил пировать при звуке гуслей. При дворе Святослава Ярославовича на пирах “по обычаю” играли на гусях и других инструментах. Князь Всеволод Мстиславович Новгородский также любил играть и утешаться. Разумеется, для этого должны были состоять на княжеской службе постоянные (“штатные”) скоморохи – “певцы-игрецы”, “гудцы-музыканты”. Если уж на пирах и свадьбах скоморохи были главными зачинщиками песен и плясок, то тем более среди многолюдных народных сборищ они своим весельем, гудьбою, песнями и плясками не только развлекали толпу, но и увлекали к подражанию: песни, игры, пляски, рукоплескания, смех, необузданная веселость и разгул – все это сливалось в одну пеструю, шумную картину, в которой благочестивые ревнители христианского учения видели остатки ненавистного им язычества”.

“Трудно исчислить всю массу свидетельств летописей, обличений, народных песен и сказок, указывающих на значение, какое имели скоморохи с их веселыми песнями, задорно-шутливыми гудками, дудками, свирелями, – отмечает А. Веселовский. – Соберутся ли люди на кладбище в Троицкую субботу, в день поминовения усопших, не успеют предаться своему горю, как гурьбой нахлынут на тризну “скомрахи, гудцы и пригудницы”, и пойдут песни, веселье и пляски”.

Картину этих “игрищ утолченных в праздник идола Купавы” описывает преподобный Памфил в послании к псковскому наместнику:

“Егда не весь град в(о)змятется и в селях возбесятся в бубны, и сопели, и гудением струнным, и всякими неподобными играми сатанинскими, плесканием и плясанием, женам и девам, и главами киванием, и устами их неприязн(ен) клич, всескверная песни, и хребтом вихляние, и ногам скакание и топтание” [101].

Густынская летопись сообщает о Коляде:

“Сему бесу в память простая чадь Сходятся в навечерие Рождества Христова, а поют песни некия, в них же еще о Рождестве Христовом поминают, а болие коляду беса величают”.

В “Житии св. Нифонта Константиноградского (XII в.):

“И се обретется человек (во время “русалий” – праздника проводов лета) скача с сопельми (вар.: “ови бьяху в бубны, друзии же в сопели сопяху”). И идяше с нимъ множество народа. И послушахоу его”. [102]

“Из церковных праздников, – повествует Н. Костомаров (1887 г.), – в простом народе суббота перед Троицыным днем и рождества Иоанна Предтечи сопровождалась полуязыческими обрядами. Троицкая суббота, день всеобщего поминовения усопших, была вместе с тем днем забав и веселищ: народ собирался на кладбищах (по жальникам), сначала плакали, голосили, причитывали по родным, потом появлялись скоморохи и плач и сетования изменялись на веселие; пели песни и плясали. В самый праздник гульба начиналась с утра, народ отвлекался от богослужения и так веселье шло за полночь. Местами представлений были улицы рынки, от этого само слово “улица” иногда означало веселое игрище, и старые и малые глазели на них, давая – кто денег, кто вина и пищи. Скоморохи возбуждали охоту в зрителях, и последние сами принимались петь, играть, плясать и веселиться. Зимой разгулье скоморохов было преимущественно на святках и на масленице. Тут они ходили из дома в дом и представляли свои потехи. Некоторые, не совсем разборчивые в средствах возбудить веселие гостей, приглашали их на свадьбы: когда ехали к венцу, впереди бежали смехотворцы и глумцы, кричали и кривлялись. Если же, как чаще случалось, венчание

было вечером, то все ехали прямо к жениху. Когда поезд прибывал в его дом, на встречу выходили отец и мать жениха с образом и хлебом-солью и благословляли новобрачных. При входе в дом, потешники играли в сурьмы и бубны "чинно, немятежно, благолепно, доброгласно". Когда новобрачные садились за стол, все также садились на свои места. На свадебном пиру гудочки и гусельники сопровождали звуками инструментов своих свадебные песни".

Осуждающее подтверждение – в "Слове Христолюбца, ревнителя по правой вере" (по рукописи Паисиева сборника XIV в. библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря) с описанием крестьянской свадьбы:

"И егда у кого их будет брак, и творять с бубны, и с сопельми и с многими чудеса бесовскими. Тои бо позоры научил смехотворца и кошунники и скомраси и играца". Далее упоминаются играющие в мирских свадьбах "глумотворцы и органники и смехотворцы и гусельники".

"Артистическая специализация" скоморохов по синонимичным определениям в старинных обличительных памятниках: "шпильман, рекше глумьць", "глумотворец", "смехотворьць", "сквернословьць", "кошунник", "игрьць", "гудец", "сопелник", "плясец", соответствующие многожанровости представляемого ими искусства.

"Скоморох был в старину единственным представителем музыкального, музыкально-эпического и музыкально-сценического искусства, проявлявшегося, разумеется, по большей части лишь в самой простой, но соответствовавшей вкусу народа форме".

"Тешившие православный люд скоморохи составляли у нас в некотором смысле особенный ремесленный цех, постоянно преследуемый ревнителями благочестия, – дополняет выводы А. Фаминцына Н. Костомаров. – Они были не только музыканты, но соединяли в себе разные способы развлекать скуку толпы: одни играли на гудке, другие били в бубны, домры и накры, третьи плясали, четвертые показывали народу выученных собак и медведей. Между ними были глумцы и стихотворцы-потешники, умевшие веселить народ прибаутками, складными рассказами и красным словом. Скоморохи ходили большими компаниями, в человек пятьдесят и более, из посада в посад, из села в село, представляя свои "позоры" преимущественно в праздники".

"В церковных "правилах" и поучениях, – замечает Вл. Михневич (1879 г.), – несмотря на сугубость обличений, повторяются одни общие, поверхностные сведения о неискоренимом существовании "еллинских празднеств", на которых совершались "некаки позо-

ры”, со “свистаньем”, “скаканьем”, “плясаньем”, “гуденьем” и “ристаньем”; но какова была сущность и бытовое значение этих “некаких позоров” и “игрищ” – неизвестно”.

Театрализованные действия-сатиры, “игрища” и “машкарады”:

“Приходят скоморохи, – пишет А. Веселовский (1866 г.), – и приносят с собою оживленье и смех, импровизируют комические сцены, показывают марионеток (обвив одежду свою полотном и устрой из него на темени род маленькой сцены или помоста), одеваются в вывороченный мех и тулупы. Приняв иной характер и изменяясь в значении, одно из любимых скоморошских занятий в древности сохранилось до некоторой степени в обычае ходить с “вертепом”.

Обычай переряживания, народного маскарада, по наблюдениям А. С. Фаминцына “ведет начало с древнейших времен. Письменные свидетельства о русских народных маскарадах восходят к XI или XII вв. В числе атрибутов этой скоморошеской потехи называются домры, сурны, гудки, гусли, хари (“личины”, т. е. маски-Г. П.) и всякие “гудебные бесовские сосуды”. Издревле в разных местах весеннее (“русальное”) торжество ознаменовывалось переряживанием и плясками, самое же слово “русалии” обобщилось и стало применяться к народным игрищам, сопряженным с большими праздниками вообще, без различия их специального характера: бесы в образе человеческого, читаем в Прологе XV в., “овы бьяху в бубны, друзии же в козице и в сопели сопяху, инии же, возложивши на лица скураты (маски), идяху на глумленье человеком и многие, оставивши церковь, на позор (= зрелище) течаху, и нарекоша те игры Русальи”. Старинный русский азбуковник объясняет “русальи” подобным же образом. В многочисленных Поучениях, Словах, постановлениях, порицавших пестрые и шумные, унаследованные народом с времен язычества, игрища, выражения “русальи” и “скоморохи”, как неперенные их участники и вдохновители, связывались почти неразрывно. Рядом с ними обыкновенно упоминаются песни, пляски и названия музыкальных орудий как неотъемлемых предметов специальной деятельности скоморохов.

“Плясание”:

“Маскарадные представления забавных сцен, переплетаемых песнями, плясками, кривляниями, шутками, нередко циническими, – продолжает А. С. Фаминцын, – несомненно входили в состав тех глумов и позоров, тех сотонинских или бесовских игр, против которых ополчилось духовенство, духовные писатели прошедших столетий. Скоморохи-кукольники, маскарадные представления ряженых медведем и козой в старинной лубочной картинке снабжены

подписью: "Медведь на музыке своей забавляется, шляпу вздел да в дутку играл, а коза сива в сарафане синем с рожками и с колокольчиками, и с лошками скачет и вприсятку пляшет". В этих строках (и картинке) изображается целое святочное скоморошеское представление. На другой народной картинке того же содержания коза обращается к медведю: "Станем с тобою веселиться, на нас станут люди дивиться, Ты, любезной медведь, заигра в свирель и я, молоденька, попляшу". Пляска и скакание козы вошли даже в поговорку; на картинке, иллюстрирующей Семик и Масленицу, представлены трое пляшущих под звуки волынки и гудка: "Скакать и плясать будет яко коза". На одной из картинок "Собрания" Ровинского шута (=скоморох) играет на волынке, а шутиха, подбоченясь, танцует. Оба в шутовских костюмах. В подписанном тексте шутиха нахваливает игру шута: "Куда мне сия музыка приятна и к плесанию по ней весьма задорна". Под игры скоморохов, как утверждается в одной из песен Мензелинского у. Уфимской губ., исчезает немощь старицы, лежащей в келье и не в силах встать. Прислышав о приходе скоморохов, несущих "всякие игры", она тотчас ободряется: "Уж и встать-то бы мне, поплясать бы мне". Из приведенных свидетельств видно, что скоморохи на пирах и собраниях играли на инструментах, пели, нередко возбуждая "веселой игрой" присутствующих к пляске. Упоминаемая и порицаемая в старинных памятниках "плясба", разумеется, происходила под звуки скоморошней игры и плясовых песен: плясание на пирах нередко называется вместе с "игранием" и "гудением". На одной из народных картинок представляются два скомороха: один пляшущий, другой играющий на волынке. В песне о "веселых" описывается их деятельность: "Ай, один начал играть, а другой плясать". Наконец, народные русские поговорки: "Не учи плясать, я и сам скоморох", "Всякий спляшет, да не как скоморох" – окончательно устанавливают за ними репутацию специальных плясунов".

"Игра гудебная":

Скоморохи – основные профессиональные создатели, носители и хранители народных песенных и инструментальных исполнительских традиций с эпохи Киевской Руси до формирования государства Российского. "Благодаря скоморохам, бродившим по всей Руси, музыкальное творчество отдельных земель, по определению К. Верткова (1975 г.), становилось всеобщим достоянием, осуществлялось знакомство с музыкой зарубежных стран. Развитие инструментального музыкального искусства скоморохов происходило в периоды общего политико-экономического и культурного подъема, в эпоху расцвета Киевского государства. Инструменталь-

ное музицирование Др. Руси сосредоточилось прежде всего в среде профессиональных и полупрофессиональных музыкантов-скоморохов. Будучи представителями синкретического искусства, они примерно к X в. постепенно разделяются по основным его отраслям, а затем и более узким специальностям, в результате чего появились музыканты: гусельники, гудошники, домрачеи, сопцы и т. д.

“Располагая в хронологическом порядке дошедшие до нас сведения о скоморохах, – дополняет А. Фаминцын, – можем проследить и постепенное обогащение состава их музыкальных орудий. Появляясь толпами перед народом “со всякими играми”, скоморохи, разумеется, распределяли соответствующий труд между различными членами своих ватаг. Это, конечно, вело к известной специализации, не исключаяющей, однако, возможности соединения и в одном лице разных отраслей скоморошеской мудрости. Образ старинного певца и играца-скомороха невольно связывается с представлением о гусях. Сближение скомороха-гусельника и певца с волхвом, кудесником или знахарем могло произойти в народном представлении под влиянием древнейшей связи понятий славы и поэзии, знания, колдовства: Боян-гусельник называется в “Слове о полку Игореве” вещим, т. е. ведуну, знающим, мудрым, знахарем, чародеем. К первоначальному древнейшему инструменту скоморохов – гусям, о которых почти исключительно упоминается в русских былинах Владимирова цикла и преимущественно – в старинных народных песнях, со временем присоединяются трубы, бубны, сопели, затем – сурны, домры, волынки или дуды, гудки (смыки), лиры, органы, свирели и т. п. инструменты. По словам повести о братьях-дураках, “у Еремы – гусли, а у Фомы – домра. Ерема – играть, а Фома – напевать”; два молодца удалых, срезав в бору “по пруточку, они сделали по гудочку” (в более поздних песнях: “три гудочка, четвертую балалаечку”); придя в село, “веселые по улицам похаживают, гудки и волынки понашивают”. Воспоминание об игре скоморохов, ходивших по одиночке показывать свое искусство на улицах и площадях, увеселяя народ инструментальной игрой, находим в отрывке из “Старины о большом быке”: некий “волыничек, да молодой-от гудошничек”, сооротив волыночку с быка-то Рободановика, “стал он на рынок гулять, в волынку играть” – да как гости подхаживали, волынку послушивали, ей-то подхваливали”.

А. С. Фаминцын обоснованно предполагает, что скоморохи были и авторами многих разгульных песен, в которых, нередко, в юмористической форме и с очевидным оттенком самодовольства воспеваются их собственные проказы и проделки. Упоминаемые “всескверненная песни”, “вопли”, “кличи”, “свистания” и т. п., судя по гнев-

ным обличениям, означают, очевидно, плясовые песни с сопровождавшими их крикливыми припевками, возгласами, гиканием и взвизгиванием, которым “последствовали” – подражали, сходясь на “безчинное прелщение”, мужчины, женщины и даже младенцы. Подобная исполнительская манера, содержание песен и характер инструментального сопровождения обуславливали импровизационность как главную характерную отличительную особенность скоморошеского творчества. “О том, что импровизации действительно входили в круг деятельности скоморохов, – заключает А. С. Фаминцын, – свидетельствует былина о “Госте Терентьище”: жена, поверив “веселым молодцам”, что нелюбимый муж ее погиб, с радости просит спеть по этому поводу песенку; “веселые” импровизируют песню, из которой сидящий в мешке муж узнает о вероломстве жены”.

Вознаграждение скоморохам за искусную игру.

“Народ любил своих веселых потешников, – отмечает А. Фаминцын, – щедро награждая за доставляемую утеху. Добрыня, одетый скоморохом, удостоивается почести сидеть рядом с князем Владимиром на “золотом стуле”, вместе с ним “хлеба кушати и лебедей рушати”, награждается вином и казной “без меры, без расчета за игру великую, за утехи нежные”. Утешенный “игрой нежной” на гуслях Садко Новгородского, царь морской спрашивает, “чем тебя жаловать: аль бессчетной золотой казной?” Упоминается в былинах и о плате гудочной. Добрыня, надев платье не скоморошеское, а нарядившись каликой, приходит “на свадьбу Олешину” и застаёт там толпу гудошников, играющих на гудках и увеселяющих пирующих: “Начали гудошников удобривать, вином то их стали попаивать”. “Калике” же “не дают чары зелена вина, да и платы гудошной не дают” – “за то ему не дают, что не играл в свой гудок”. “Удобривание” гудошников, таким образом, заключалось в подавании гудочной платы и угощении вином. Платят же и подносят вино лишь тем, кто играет в “свой гудок”. В “Слове о русалиях” упоминается награждение сопельника “сребреницею”: богатые и убогие “подают серебро и медь” бесам, исполняющим роль скоморохов, за их “играние”. Там же порицается “державший сопельника”, т. е. нанимающий его, платящий ему деньги, или содержащий за свой счет. В известной украинской песне девушка, желая повеселиться, нанимает “за копу дударя”, играть ей на дуде; в шуточной белорусской выражается сочувствие “горькой доле скомороховой”: “Што даюць тольки, бярець і тое”.

Как вознаграждались приезжие, (прохожие, бродячие) скоморохи, так, по мнению А. С. Фаминцына, оплачивалось искусство скоморохов и потешников оседлых, принадлежавших к штату царского двора, равно и дворни богатых частных лиц”.

Осуждение скоморошества как “бесовского угодьа”, проявления остатков язычества в “Словах” и “Поучениях” ревнителей христианства.

“Скоморохи, – замечает В. М. Беляев (1951 г.), – являлись представителями народных, демократических тенденций в древнерусском профессиональном искусстве. Одни из них специализировались в эпическом жанре и стали сказителями, певцами былин и старин, другие образовывали бродячие труппы затейников. Обе эти линии развития музыкального профессионализма, возникнув еще в дофеодалное время, несли с собой пережиточные черты языческой старины”.

“Бесспорно, – соглашается Ю. М. Соколов (1941 г.), – очень многие песни, сказки, игры, обряды должны были заключать в себе в явной и пережиточной форме элементы дохристианских, языческих культов, мифов и магии. Однако церковные писатели в своем polemическом рвении склонны были объявлять языческими и вообще всяческое развлечение, забавы, эстетическое удовольствие, сколько-нибудь выходившие за рамки церковного учения и устава”.

“Древнейшая дохристианская, вероятно, преимущественно инструментальная музыка (языческий религиозный культ скорее всего был не только “не книжным”, но и “не певческим”) сразу же попала в категорию “отреченной”, преследуемой церковью”. О том, что скоморошьи игры изначально служили гл. образом целям развлечения, соглашается с Н. Розовым (1977 г.) акад. Дм. Лихачев, свидетельствует содержание церковных обличений язычества, в которых “осуждается не вера в языческих богов, а исполнение языческих обрядов. Языческий обряд не только в XII в., но и гораздо позднее продолжает жить независимо от самого язычества. “Переключением” языческого обряда в сферу народного искусства и объясняется, с одной стороны, его живучесть (в отдельных случаях вплоть до XX в.), а с другой – возможность присоединения отдельных элементов этих традиционных форм к новым обрядам, возникшим на почве христианской религии. Ясно, что конкретные верования язычества отошли в прошлое. Язычество как система верований в основном перестало существовать. Остались лишь отдельные пережитки верований, уже не осознававшиеся в народе как языческие и лишь учеными книжниками признававшиеся за такие” [103].

“Влияние это было столь велико, – считает А. С. Фаминцын, – что взгляд на бесовский характер музыки отразился и в народной литературе. В былине о Садко, когда под звуки гуслей играца рас-

плескалось и раскачалось все подводное царство, расходилось бурное море, топило корабли без счету, является старик "седатый", ("старчище", Никола Можайский) и просит прекратить "играть во гуселки яровчаты": "От тых игор от бесовских, плясок нечестивых океан сине море всколебалось". Рядом с любовью к искусству скоморохов, душе всякого веселья и утехи, народ (в особенности более просвещенная его часть, воспитанная на духовном литературе) к личности самих потешников истари питал презрение. Немало способствовало тому нередко предосудительное поведение самих скоморохов, но главной причиной служил воспринятый от византийской церкви и воспитавшийся духовенством взгляд на греховность "скоморошьего промысла", на бесовской характер творимых ими игр, глумов, "позоров", на музыку вообще и даже музыкальные орудия как изобретение дьявола или дьявольскую лесь, на игреца или потешника – как слугу сатаны, антихристову, исчадие дьявола. Не только исполнение музыки, игр, глумов, но и слушание и лицемерие их постоянно называются в числе мытарств, тяжких прегрешений, угодных дьяволу, уготовающих путь в ад крошечный".

"Еще сильнее должны были говорить впечатлительному воображению благочестивого христианина следующие, например, замысловатые повести: в "Сказании" Нифонта рассказывается, что как-то раз сатана шел мимо божьего храма с 12 бесами, которые стали завидовать церковному пению и укорять сатану, что от славления имени Христа их сила сокрушилась. Сатана начал их успокаивать, говоря, что "в мал час то пение минуется" и люди начнут по-прежнему славить их, бесов, мирскими песнями и плясанием. И точно: по окончании обедни явился откуда-то человек "с сопели и по нем мног народ идущия, овы с гуслиями, овы плещуще пояху, овы же пляшуще" ("Умысли сатана, како отвратити людей от церкви, и собрав беси, преобрази в человеки и идяше в сборе велице упестрене в град и вси бияху в бубны, друзии в козици и в свирели и иные, идяху на злоумыслие к человеку. Мнози же оставивши церковь и на позоры бесов течаху"). Бесы очень этому обрадовались и принялись всех, кто шел вслед "сопущих", связывать единым ужом (веревкой), увлекая за собою в преисподнюю. Прозорливые мнихи видели, оказывается, как лукавые бесы невидимо били христиан железными палицами, отгоняя от Божьего храма к играм, "ужами за сердце почепивше и влечаху"). Афанасьев приводит описание любопытной старинной лубочной картинки, изображающей истязание в аду игрецов: "И рече сатана: любил еси в мире различныя потехи, игры, приведите же ему трубачей. Беси-же начаша ему во уши трубить в трубы огненные. Тогда из ушей, из очей, из ноздрей проиде сквозь пламень огненный". Другая в этом же роде картин-

ка, изображающая смерть Лазаря, находится в одной из древних рукописных библий: Лазарь "на одре лежит, и бесы из него душу принимают". Это "принятие" сопровождается бесовской "гудьбой": один бес стоит у изголовья покойника и трубит над ним в дуду, из которой вылетает пламя, другой бес, с боку, барабанит в бубен, третий, под аккомпанемент этой музыки, тащит крючком душу. В таком адски-ужасающем виде представлена роль музыки при кончине грешника" [104].

Хроника гонений.

XI век:

"XI век на Руси, – замечает Ив. Забелин, – жил еще полною силою народного творчества и мало сознавал, что вещая песня Бояна есть бесовское угодие, идольская служба. На это указывает даже и самое посещение князя Святослава преподобным иноком Феодосием во время веселого песнотворчества, которое было остановлено лишь из особой любви к нему и продолжалось по обычаю в его отсутствие".

"Поучение Феодосия Печерского" (ум. в 1074 г.):

"Дьявол лстит и другими нравы... скоморохи, гуслими, сапелми и всякими играми".

Нестор (Лаврентьевская летопись под 1067 г.) так описывает нравы радомичей и вятичей:

"Но сими дьявол(ь)стить и другими нравы, всячьскими льстими привабля ны от Бога: трубами и скоморохы, гуслими и русалья... Видим бо игрища утолчена и людий много множество, яко упихати начнут друг друга, позоры деюще от беса замышленного дела... Да сего ради казни преемлем от Бога всяческия, и нахоженье ратных по божью повеленью преемлем казнь грех ради наших" [105].

В Софийской I летописи в соответствующем месте читаем:

"Схожахуся на игрища и на вся бесовская плясания".

В Никоновской летописи при перечислении музыкальных инструментов прибавлены еще смыки, но это, по мнению К. Верткова, несомненно, позднейшая вставка.

"Поучение о вере и о кзнях божьих" из древнего Симеоновского Златоструя, представленное И. Срезневским (1867 г.) по сп. Златоструя XI в. с разночтениями по сп. 1474 г.:

"...многы(ми) кзнями человекеы врагы богу сотворяют всякыими льстими привабля (отлучая) ны от бога: трубами (= сопельми) и скомрахи и инеми игреми влекыи к собе гуслими (и) свирельми, плясании и смехы пустошьными".

В Несторовой летописи (по Лаврентьевскому списку, под 1074 г.) описано видение великого постника и затворника, преп. Исаакия

Печерского. К нему в пещеру пожаловали бесы с музыкальными орудиями, против звуков которых не устоял и сам Исаакий. Желая искушить преподобного, бесы явились к нему в образе двух юношей “красных” (“их же лице бяху аки солнце”), возвестив, что к нему грядет Христос с ангелами. Исаакий встал, увидел толпу, будто бы ангелов, а среди них одного, сиявшего лучами “паче всех”. Бесы, сказав, что это и есть Христос, пригласили поклониться ему. Едва обманутый преподобный поклонился, как бесы воскликнули: “Наш еси Исаакий!” С этими словами ввели его в “келейцю малу”, посадили и старейший из них сказал: “Возьмете сопели и бубны и гусли, и ударяйте, а ты спляшет Исаакий”. Сатанинский оркестр грянул и Исаакий пустился в пляс до изнеможения. Бесы оставили его еле жива: “И удариша в сопели, тимпаны, в гусли и бубны, начаша им играти. (“Исаакий же поемше, начаша с ним скакати и плясати на мног час, и утрудивше его”). И утомивши и оставиша оле жива и отыдоша, поругавшесе ему, исчезоша. “Се уже прелстил мя еси был дьяволе”, – воскликнул впоследствии Исаакий, намекая на увлекшую его в пляску игру бесовскую. Придя в себя, преподобный решил “победить” прельстившего его дьявола еще более суровой аскетической жизнью и достиг того, что бесы сами наконец сознались: “О, Исаакие! Одоле и победил ны еси” [106].

Характерно то, резюмирует А. С. Фаминцын, что бесовское искушение явилось в виде музыки и пляски, и что бесы не могли придумать злейшего поругания над святым подвижником, как заставить плясать под их адские бубны, гусли и сопели.

Живший вслед за Феодосием митрополит Иоанн, “муж хитрый книгам и ученый”, точно также в своих наставлениях не мнит нарушать обычая мирского устава и запрещает только мнихам и иерейскому чину присутствовать лишь на таких пирах, где начиналось игранье, плясанье, гудение. Но то, что в начале предписывалось только иночеству и иерейскому чину, впоследствии стало обязательным и для всего мирского чина. “Иерейскому чину повелевают святыи отци благообразно и с благоговением приимати предълежащая, – наставляет митрополит Иоанн в “Церковном правиле”. – Игранье и плясанье и гудение входящем встати всем, да не осквернять им чювьства видением и слышанием... отинудь отметатися тех пиров, или в то время отходити, аще деть соблазн велик вражда несмерена”. “Не возбраняется духовным лицам обедать с мирянами, “кроме начинания игранья и бесовьского пенья и блудного глумления”.

XII век:

Ни один из древнейших русских писателей не оставил по себе такой памяти, исключая лиц, прославленных в пространных житиях святых, как епископ Туровского княжества Кирилл, действовавший во 2-й половине XII в. Он был сыном богатых родителей г. Турова (Минская губ., Мозырский у.), получил основательное образование, предавшись чтению божественных писаний. Затворившись в столпе (сторожевой каменной башне), предался здесь посту, молитвам и литературной деятельности, после чего уже был поставлен епископом граду Турову. Многочисленные сборники ("Златоусты") сохранили его поучения. Ему, под сомнением, приписывается "Слово... о исходе души и о восходе на небо" ("О двадесяти мытарствах"), пользовавшееся необыкновенной популярностью в древней Руси, о чем свидетельствуют 39 списков, не говоря о других переделках и названиях. Автор воспользовался не менее популярным византийским "Видением Феодоры" загробных мытарств, перечисляя 22 из них: "Дьявол льстится всяческими лестями, пробавляя трубами и скоморохи, гуслями и русалью (русалья игры); видим бо игрища и людей много множество, позоры деюще от беса..., плясание во пиру, (на свадьбах и в павечерницах, и на трапезах, и на улицах), волхование... и веруют в баснотворение, и еже басни бают, и в гусли гудуть, (сопели сатанинская)". "Слово" обширно излагает дальнейшие странствования души и заканчивается концом мира.

В сб. поучений XII в. Троицко-Сергиевской Лавры находится замечательное "Слово о богатом и убогом", представляющее картины древнерусской жизни. Вот как описывается жизнь богача:

"Кони его тучны, рабы его предитекуще мнози, на обеде же вино, мед чистый, пития обнощная с гуслями и свирельми веселие многое, празднословьци, смехословьци, плясание мръзости, песни... Взлежашо же ему и не могущо уснути друзи ему нозе гладят и инии гудуть, инии бають ему и кощюнять" [107].

XIII век:

Среди дошедших до нас памятников русской литературы киевского периода особого внимания заслуживает "Слово о Лазаревом воскресении", связанное с апокрифами, традицией древнерусской ораторской прозы и со "Словом о полку Игореве". Впервые опубликовано А. Н. Пыпиным в 1862 г. по рукописи неизвестного теперь Златоуста XVI в.:

"Воспоим весело, дружино, лесными днесь, а плачь отложивше утешимся. Удари бо Давид в гусли, вскладывая персты своя на жи-

вые струны, сея в преисподнем аде и пече: "Се бо время весело наста, се прииде день спасения. Уже бо слышу – пастыри свиряють в вертеле и глас их приходит в адова врата и в моя уши входит" [108].

В Поучении Ефрема Сирина "О возвращении назад" (т. е. к язычеству), по Кирилловскому сп. XIII в. Румянцевского музея, говорится, что Христос посредством пророков и апостолов призывает нас, "а дьявол зовет гусльми и песньми неприязненными и свирельми". Бог вешает: приидите ко мне вси, и никто не двинется; а дьявол устроит сборище ("зарече сборь"), и много набирается охотников. Заповедай пост и бдение – все ужаснутся и убегут, а скажи "пирове ли, вечера ли, песни приязны, то все готовы будут и потекут, аки крылаты". ("Да Христу зовущю пророки и апостолы и евангелисты тоже изо многа мало чади приходит, а дьявол зовет гусльми и плясци и песньми неприязниными тоже мнози собираются на то...А егда пост или бденье и аще нарекутся пирове, или вечера, или Гусли или свирели, или песни неприязнины то вси...стекуться на злыи тои путь и всю ночь неусыпающе сканчают на пагубу играюще") [109].

От грешного Георгия черноризца Зарубския пещеры (монастыря) поученье к духовному чаду:

"Скомороха, и гудця, и свирця не уведи удом свои глума ради, поганьско бо то есть, а не христианьско. Да любая та глумленья погань есть...дьяволи бо то суть и радость бесящихся отрок, а хрестьянскы суть гусли прекрасная доброгласная псалтыря" [110].

А. С. Фаминцын (1889 г.) приводит "Правило" и "Толкование к Посланию ап. Павла" митрополита Киевского Кирилла (1242–1280) с порицанием соблюдавшихся в божественные праздники "бесовских обычаев треклятых Еллин" (т. е. языческих):

"В божественные праздники позоры нъкакы бесовьскыя творити с свистанием и с кличем и въплем сзывающе некы скаредныя пьяница, и бьющися дрекольем до самыя смерти...Егда играют русалия ли, скомороси ли, пьянице кличуть, или како сборище идольских игр, ты же в тот час пребуди дома".

В Поучении "Слово о Неделе" (по рукописи Румянцевского музея) св. епископ Евсевий говорит о воскресном игрище и толпе, заслышавшей звуки инструментальной музыки:

"Ленивые безумные дожидаются недели (воскресного дня), чтоб собираться на улицах и на игрищах...и тут обрящещи ина гудяща, ина плещуща, ина поюща пустошная, пляшуща, ови борю-

шася и помизающе друг друга на зло, издают бо ся, слышавше глас трубный и гусельный, текуще к ним и аки крылати обращутся ту". Взгляните в этот день на народное воскресное игрище, стыдит автор, "и обрящете ту овы гудущи, овы пляшущи... А гудуЩИи не аки ли и неприязни древу пакость творять, сопели, гусли собирають подле себе стодудные бесы, держай же сопельника, в слать любуй гусли...чтить темнаго беса".

Постановление Собора 1274 г.:

"И се слышахом: в субботу вечер собираются вкупе мужи и жены, и играють вкупе, яко и кони вискають и ржутъ и скверну деють".

Разумеется, что собравшиеся вместе поплясать, петь и играть русские люди меньше всего думали о том, что совершают праздник античного бога Диониса.

Рязанская кормчая 1284 г.:

"Скомрах, или гоудецъ, или свирелник (свирець), или ин глумецъ, или смычек, или плясец...да отвергнуть (от церкви)".

XIV век:

В 1358 г. новгородцы, по словам летописца, "утвердишася межю собою крестным целованием, что им игранья бесовского не любити".

В повести об "Алексии митрополите всея Руси", умершем, по свидетельству А. С. Фаминцына в 1378 г., читаем, что еще в юности он "на позорище не хожаше, со отроки не играше и всяческих кощун и глумлений отбегаше". Эти, хотя и отрицательные свидетельства подтверждают существование "позорищ", "глумлений" в XIV в. О том, что главные действующие лица таких игр – скоморохи – играли и потешали народ по городам и селам, заключаем из неоднократных запрещений им играть в том или другом месте, либо играть вообще.

Слово св. отца нашего Иоанна Златоустаго (по рукописи библиотеки Новгородского Софийского собора, XIV в.):

"...сотонино бо замышление...смехотворца и кощюньники и игреца да тых злыми делеы извращая, их погубить" [111].

"Слово Христоролюбца" (по рук. Паисиевского сб. XIV в.):

"Того ради не подобае хрестьяном игр бесовскихких играти, еже есть плясанье, гуденье, песни мирския (вар.: бесовския) и жертвы идольския, (аще плясци или гудци или ин хто игрец)".

"Запрещение эти, – отмечает А. С. Фаминцын, – сводятся к правилу 53-му Лаодокийского Собора: "Не подобает христианам, на браки ходящим, скакати и плясати, но скромно вечеряти и обедати как прилично христианам".

Слова эти неоднократно повторяются русскими духовными писателями, что указывает на **прямое отношение заключавшегося в них запрещения к действительным обстоятельствам народной жизни.**

В "Слове" Палладия мниха "О втором пришествии Христове" при перечислении разных видов скоморошества караются "плясцы и свирельцы и гусленицы и смычницы и смехотворцы и глумословы". В Требнике (чин исповедания мирян) кающийся произносит: "Согреших в сладость, слушая гудения гуслей и арган, и труб и всякаго скоморошества, бесовскаго неистовства и за то им мзду давах". "Друзии же и мзды игрецем дают", – читаем в "Слове о том, како първое погани веровали в идолы", приписываемом Иоанну Златоусту (по рукописи Новгородского Софийского собора, XIV в.).

XV век:

Митрополит Фотия в 1410 г. увещевает новгородцев "басней не слушать".

"Слово" св. Григория Богослова:

"...некое ухищренье бесовское творяше. Мы же сих яда отместемся.. бубеннаго плесканья, свирельнаго звуци, плясанья сотонина...и гусли мусикийских (мусикия) иже замара.

В рукописи Новгородской Софийской библиотеки, конец XV в.:

"Не подобает хръстьяном в пирех и на свадьбах бесовьских игр играти, аще ли то не брак наречется, нь идолослужение, иже суть плясба, гоудьба, песни бесовския, сопели, боубьны и вся жертва идольска, изобретение потвореньем темнаго беса. Мы же сих яда отместемся...бубеньнаго плескания, свирильнии звуци, плясания сотонина...и гусли, мусикия иже бесятся жрущее".

1470 г. января 14. Жалованная грамота Троицко-Сергиеву монастырю князя Юрия Васильевича Дмитровского:

"...В Инобоже (в инобожских селах, пожалованных монастырю), Озерецкое, да Желтиково, да Обрамьевское, и с деревнями всякие ездоки, и псари, и ловчие, и бобровники, в тех их селех и в деревнях не ставятся (княжеские ездоки). Также и скоморохи у них в тех селех не играли".

Заповедь эта, заключает А. С. Фаминцын, повторяется почти во всех известных древних княжеских пожалованных грамотах монастырям и др. "волостелям" [112].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Краткий очерк истории русской культуры. Изд. АН СССР. Л., 1967, 11; См. также: Белоненко А. Некоторые методологические принципы советской науки о древнерусской музыке. Критика и музыковедение. Сб. ст. М.-Л., 1975, С.123-136; Вопросы формирования русской народности и нации. Сб. ст. под ред. Н. Дружинина. М.-Л., 1958; Культура и искусство древней Руси. Сб. ст. в честь проф. М. К. Каргера. Л., 1967; Лихачев Д. С. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. Л., 1946; Лихачев Д. С. Культура русского народа X- XVII вв. М.-Л., 1961; Музыкальная эстетика России XI-XVIII вв. Сост. А. И. Рогова. М., 1973; Очерки русской культуры XIII-XV вв. Сб. ст. под ред. А. Арциховского. Т. 1-2. М., 1969-1970; Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. Изд. 1. М., 1965.
2. Шреер-Ткаченко А. Из глубины столетий до века двадцатого. ("Музыкальная жизнь", 1982, 10, 6-7).
3. Гусли – русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк А. С. Фаминцына. Памятники древней письменности. Спб., 1890, с. 10; См. также: Писняк Г. Н. Восточнославянская народная инструментальная музыка. Классификация жанровой терминологии. На материале историко-литературных памятников письменной и устной традиций. Мг., 2001.
4. Розов Н. Н. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской (Русской) псалтири. Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. Изд. Института истории искусств АН СССР. М., 1977, с. 93
5. Михневич Вл. Исторические этюды русской жизни. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. Спб., 1879, с. 88
6. Археологические открытия. М., 1968, с. 51; 1971, с. 78; 1972, с. 41, 57; 1973, с. 368; 1975, с. 50, 59; 1977, с. 18, 400; 1979, с. 336; 1980, с. 7, 33, 73, 90; 1981, С. 18, 34, 51; 1987, с. 55, 104, 107, 114, 462; 1988, с. 27, 41, 104, 262.
См. также: Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. Т. 1-5. М.-Л., 1949-1956.
7. Ф. Д. Гуревич Ф. Д. Изображения музыкантов древней Руси. ("Советская археология", 1965, 2, 276-279).
8. Шреер-Ткаченко А. Указ. соч., с. 6-7.
9. В. М. Беляев. Музыка. В: История культуры древней Руси. Т. 2, М.-Л., 1951, с. 499.
10. К. Вертков. Музыкальные инструменты народов СССР. Вступ. статья. В: Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2. М., 1975, с. 20; К. Вертков. Русские народные музыкальные инструменты. М.-Л., 1975, с. 17. Прим.
11. В. Рабинович. Музыкальные инструменты в древнерусском войске. ("Советская этнография", 1946, 4, 153-154).

12. К. Вертков. Указ. соч., 1975, с. 100-104.
13. Там же, 37-38.
14. А. Новосельский. Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов. Популярно-научная библиотека ГИМНа. Сектор музыкального инструментоведения. Под общ. ред. проф. А. А. Рождественского. М., 1931, с. 24.
15. В. Ф. Ржига. Очерки из истории быта домонгольской Руси. М., 1929, с. 49-50. См. также: Рыбаков Б. А. Турий рог. (Древности Чернигова. Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 1. М.Л., 1949)
16. Музыкальные орудия древних русских войск. Прибавление к Московским губернским ведомостям. Июля 24 дня, № 30, с. 379-380.
17. В. Рабинович. Указ. соч., со ссылкой на Новгородскую 1У летопись. ПСРЛ., т. IV, Спб., 1915, с. 193.
18. См.: рукопись библиотеки Российской Академии Наук (Петербург), шифр 34.5.30; рукопись Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, шифр Ф-4, 233.
19. А. Терещенко. Быт русского народа. Ч. 1, раздел У1. Музыка. Спб., 1848, с. 492.
20. Н. Финдейзен. Краткий словарь народных музыкальных инструментов в России. Музыкальный календарь-альманах с иллюстрациями на 1896 г. Спб., издание "Русской музыкальной газеты" со ссылкой на "Историю государства Российского" Карамзина, т. V, прим. 71.
21. М. Петухов. Народные музыкальные инструменты музея Спб. консерватории. Спб., 1884, 40-42, со ссылкой на журнал "Всемирная иллюстрация", 1876, № 388.
22. В. Васильев. А. Широков. Рассказы о русских народных музыкальных инструментах. Юному любителю музыки. М., 1976, 27-34.
23. К. Вертков. Музыкальные инструменты народов СССР. В: Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 1, М., 1963, со ссылкой на ПСРЛ, т. XV, с. 331.
24. Тверская летопись. ПСРЛ, т. XV, Спб., 1863, с. 431.
25. См.: Мошков В. А. Труба в народных верованиях. ("Живая старина", 1900, вып. III-IV); О русских музыкантах и инструментах в древности. ("Русская музыкальная газета", 1903, 2, 34-39, 74-78, 102-107); Хроника Ливонии Генриха Латвийского. М., 1938, 227-228; Воинские повести древней Руси. М.-Л., 1949; Романов Б. А. Люди и нравы древней Руси. Историко-бытовые очерки XI-XIII вв. Изд. 2. М.-Л., 1966.
26. Ал. Фаминцын. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Спб., 1891, с. 41-43. См.: И. Штриттер. Известия византийских историков о славянах, объясняющие российскую историю. Спб., 1770, 1, 120.
27. Ал. Фаминцын. Гусли – русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк. Памятники древней письменности, вып. LXXXV, Спб., 1890.

28. Откровение св. Иоанна Богослова, гл. 14, стих 2-4. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета. Издание Московской патриархии. М., 1976.
29. А. Л. Маслов. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов Дашковского этнографического музея. Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделении Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1911, т. 2, с. 210-236.
30. Каталог собрания музыкальных инструментов. Предисловие К. Верткова. Изд. ЛГИТМИК. Л., 1972, 10-11.
31. См.: Привалов Н. Звончатые гусли на Руси. ("Музыка и пение", 1908, №№ 7, 8, 10); Андреев В. Гусли звончатые. ("Вешние воды", 1915, кн. 7, 242-250); Соколов Ф. В. Гусли звончатые. Под общ. ред. С. В. Аксюка. М., 1959; Беляевский В. П. Гусли – русский народный инструмент. М., 1960; Тихомиров Д. П. История гуслей. Очерки. (Ученые записки Тартуского университета. Вып. 116. Тарту. 1962; Сидушкина А. Р., Скулкина Л. П. Гусли. Йошкар-Ола, 1967; Вертков К. Гусли. (Труды VII международного конгресса антропологических и этнографических наук. Т. 7. М., 1970; Вертков К. Типы русских гусель. (Славянский музыкальный фольклор. М., 1972); Ивановский В. Оркестр гуслей. Инструменты и репертуар. М.-Л., 1976.
32. Владимиров П. В. Древняя русская литература Киевского периода XI-XIII вв. Киев, 1900, 189-192.
33. "Повесть временных лет" (Лаврентьевская летопись) под 1015 г. ПСРЛ, т. I, с. 31; т. IX, с. 74.
34. ПСРЛ, т. IX, с. 15.
35. Веселовский А. Музыка у славян. ("Русский вестник". Журнал литературный и политический, издаваемый М. Катковым. 1866, т. 64, с. 97).
36. Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М., 1963, 80-81.
37. См.: Владимиров П. В. Древняя русская литература киевского периода XI-XIII вв. Киев, 1900, 281-323.
38. Пропп В. Я. Русский героический эпос. Изд. П, М., 1958, 5-11.
39. Рыбаков Б. А. Указ. соч., 1963, 3-128; А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. Спб., 1889, 28-74.
40. Майков Л. О былинах Владимирова цикла. Спб., 1863, 33-35
41. Беляев В. М. Указ. соч., 1951, с. 503.
42. Колчин Б. А. Новгородские древности. Резное дерево. М., 1971, с. 18. См. также: Лихачев Д. С. Новгород Великий. Л., 1945; Колчин Б. А. Новгородские древности. Деревянные изделия. М., 1968; Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода. (Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник 1978 г. М., 1979, 174-

- 187); Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода. Под общ. ред. Б. А. Колчина, В. Л. Янина. М., 1982.
43. Скрипиль М. О. Проблемы изучения древнерусской повести. М.-Л., 1948, с. 197.
44. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, 203-231
45. Русская литература и фольклор XI-XVIII вв. Л., 1970, 55-68.
46. О Славянской Псалтири XIII-XIV в. библиотеки А. И. Хлудова. Статья действительного члена архимандрита Амфилохия. В: Древности. Труды московского археологического общества. Под ред. К. Герца. Т. 3, вып. 1, М., 1870.
47. А. Фаминцын. Гусли – русский народный музыкальный инструмент. Спб., 1890, 33-35.
48. Н. Н. Розов. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской ("Русской") псалтири. В: Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, 91-106.
49. М. Рабинович. Указ. соч., 1946, 159-160. Упоминание духовых инструментов в летописях XV в. см.: ПСРЛ, Спб., 1863, XV, 331.
50. Дм. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр. Т. IV, М., 1956, с. 145
51. История русской музыки. С древнейших времен до середины XIX в. Изд. 1У. Общ. ред. А. Кандинского. М., 1990, 39-40.
52. История русской музыки в 10 томах. Т. 1. Древняя Русь XI-XVII вв. Автор тома Ю. В. Келдыш. М., 1983, с. 69.
53. А. Агажанов. Русские народные музыкальные инструменты. М.-Л., 1949, 22-24.
54. См.: С. Демидов. Был в Новгороде гуслиар Словиша. ("Комсомольская правда", 1975, 24 августа); Археология. (Там же, 1975, 26 октября).
55. А. Машкин. Быт крестьян Курской губ, Обоянского уезда. Этнографический сборник ИРГО, вып. 5. Спб., 1862, с. 101.
56. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 1. Спб., 1910, 89-90.
57. Ив. Липаев. Оркестровые музыканты. Исторические и бытовые очерки. Спб., 1904, с. 16.
58. К. Вертков. Указ. соч., 1975, 91-95.
См. также: Привалов Н. И. Гудок – древнерусский муз. инструмент. Известия общества музыкальных собраний. Спб., 1903, апрель-июнь. (Записки русского отделения Русского археологического общества. Т. 6, вып. 2. Спб., 1904); Колчин Б. А. Музыкальные смычковые инструменты древнего Новгорода. (Славяне и Русь, М., 1968, 66-71); Н. Н. Розов. Еще раз об изображении скомороха на фреске в Мелетове. К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом. (Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968, с. 89); Р. Б. Галайская. Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках. ЛГИТМИК, Л., 1974, с. 18.

59. Н. Майданская. Были такие только в России. ("Сов. Культура", 1983, 3 февр., № 5647).
60. См.: Пословицы русского народа. Сборник Вл. Даля. Издание ОИДР. М., 1862. Переиздание: М., 1957; Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губ. Подг. текстов, вступ. статья и прим. Н. В. Новикова, Вологда, 1960; Русские народные пословицы и притчи, изданные И. Снегиревым. М., 1848; Народные пословицы и поговорки. Сост. А. И. Соболев. Под ред. Н. П. Велецкой. М., 1961.
61. Пыляев М. И. Старое житье. Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях, порядках в устройстве домашней и общественной жизни. Исторические колокола. СПб., 1892, 286-318; Вл. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Набрано со второго издания 1880-1882 гг. Т. I-IV. М., 1955; Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Пер. с немецк. и доп. О. Н. Трубачева. Т. I-IV. М., 1964-1973; Этимологический словарь русского языка. Под ред. Н. М. Шанского. Т. 2, вып. 8, М., 1982, с. 209.
62. См.: Археологические открытия, 1972, с. 406; 1978, с. 43; Никольская Т. Н. О летописных городах в земле Вятичей. Краткие сообщения института археологии АН СССР. Вып. 129. Средневековые древности Восточной Европы. М., 1972, с. 10.
63. См.: Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в гос. коллекции коллегии иностранных дел. Ч. 1. М., 1893, № 28; Новгородская летопись по Синодальному сп. Изд. Археограф. комиссии. СПб., 1888, с. 96; Симеоновская летопись. ПСРЛ, т. 18. СПб., 1913, с. 269; Псковские летописи. Пригот. к печати А. Н. Насонов. Вып. 1. Псков, 1941, с. 101; Книга Степенного царского родословия. Ч. 1. ПСРЛ, т. 21, СПб., 1908, с. 519.
64. См.: Львовская летопись. ПСРЛ, т. 20, СПб., 1910, с. 418; Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России. С древнейших времен до конца XVIII в. Т. 1, вып. 2. М.-Л., 1928, с. 133 со ссылкой на "Царственную книгу", рук. Московской Синодальной библиот.
65. Памятники литературы Древней Руси XIV- середины XV вв. М., 1981, с. 480.
66. См.: Симеоновская летопись. ПСРЛ, т. 18. СПб., 1913, с. 86; Софийская 1 летопись. ПСРЛ, т. 5-6, СПб., 1851-1853. Изд. 3. Л., 1925; Софийская 2 летопись. ПСРЛ, т. 6, СПб., 1853, с. 288; Повесть о путешествии Иоанна Новгородского. Памятники литературы Древней Руси. 1981, с. 462; Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Труд И. Срезневского. Изд. ОРЯС. Т. 11, СПб., 1895.
67. Словарь русских народных говоров. Издание словарного сектора института русского языка АН СССР. Ред. Ф. П. Филин. Вып. 3. Л., 1968, с. 318

68. Костомаров Н. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVIII ст. Изд. 3. Спб., 1887, с. 16.
69. Первые месяцы царствования Михаила Федоровича. Столпы Печатного приказа. Под ред. и с предисл. Л. М. Сухотина. Чтения ОИДР, кн. 4, отд. 1. М., 1915, с. 8; Дополнения к Актам историческим, собранным и изданным Археограф. комиссиею. Т. 3, Спб., 1848, с. 4.
70. Вл. Волжанин. Древняя Русь в пословицах и поговорках. Исторические рассказы в семье и школе. Птр., 1917.
71. См.: Задонщина сел. кн. господина Димитрия Ивановича и брата его кн. Володимира Андреевича, по Кириллобелозерскому сп. 1470 г. (Симони П. Памятники старинного русского языка и словесности XV-XVII ст. Вып. 3. Птр., 1922. (Сб. ОРЯС, т. 100, № 2, с. 10); Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновской летописью 1425-1506 гг. Русская летопись по Никонову сп. 6856 г. (ПСРЛ, т. X, Спб., 1900, с. 214); Львовская летопись, с. 264; Псковская Вторая летопись 6871 г. в рук. XV-XVI вв. (ПСРЛ, т. У, Спб., 1851, с. 58); Псковский областной словарь с историческими данными. Т. 3. Л., 1971, с. 136; Буслаев Ф. Русская хрестоматия. Памятники древнерусской литературы и народной словесности. М., 1881, с. 228; Книга Степенная царского родословия. (ПСРЛ, т. 21, Спб., 1908, 548-551).
72. Писцовые книги Московского государства XVI в. Изд. ИРГО под ред. Н. В. Калачова. Ч. 1. Спб., 1872, с. 322.
73. Исторические песни XV11 в. Ответ. Ред. Б. Н. Путилов. М-Л., 1966, № 140
74. Писцовые книги Рязанского края ХУ1 и ХУ11 вв. Под ред. В. Н. Сторожева. Т. 1, вып. 2. Изд. Рязанской ученой архивной комиссии. Рязань, 1898, с. 722.
75. Писцовая и переписная книги ХУ11 в. по Н. Новгороду. Изданы Археограф. комиссиею (РИБ, т. 17, Спб., 1898, с. 35).
76. Меткое слово. Песни и сказки. Дореволюционный фольклор Прикамья. Собр. В. Н. Серебренников. Пермь, 1964, с. 97.
77. Грамота Смоленского кн. Феодора Ростиславича к Рижанам. (И. Срезневский. Материалы, 1).
78. Русские повести XV-XVI вв. Сост. М. О. Скрипиль. Ред. текстов и прим. Б. А. Ларин. М-Л., 1958, с. 7, 144.
79. Грамоты Двинского уезда. Сб. грамот Коллегии экономии. Т. 1. Птр., 1922, с. 608; Переписная книга имущества Печерского Успенского Псковского монастыря. Рук. ЛОИИ, к. 115, № 1178.
80. Исторические песни XII-XVI вв. Изд. Подг. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. М-Л., 1960, № 203.
81. Книга Степенная, с. 580.
82. Пандекты Никона Черногорца. (Рук. ГИМ, Чудовск. Собр. № 16.
83. Валецкая Н. Н. О новгородских русалиях. ("Славяне и Русь", М., 1968, с. 395).

84. Археологические открытия, 1974, с. 146; 1976, с. 118; 1977, с. 170; 1978, с. 92; 1988, с. 333.
85. Памятники дипломатических отношений с империею Римскою. Т. 2. Спб., 1854, с. 240; Хождение за три моря Афанасия Никитина. Сп. конца XV-нач XVI вв. Изд. 2. М.-Л., 1958, с. 19; Малинин В. Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. Киев, 1901, с. 79; "Книги законные", содержащие в себе в древнерусском переводе византийские законы земледельческие, уголовные, бранные и судебные. Изд. А. С. Павлов. Сб. ОРЯС, т. 33, № 3, Спб., 1885, с. 49.
86. Путилов Б. Н. Указ. соч., 1960, № 25.
87. Лебедевская летопись, ПСРЛ, т. 29. М., 1965, с. 266; Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археограф. экспедицией Имп. Академии Наук. Т. IV, Спб., 1836, с. 83.
88. М. О. Скрипиль. Указ. соч., с. 10.
89. Лечебник...как лечить иноземцев. Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. М.-Л., 1937, с. 247
90. Новгородская Первая летопись по Синодальному сп., с. 160; Лаврентьевская летопись. ("Повесть Временных лет" по Лаврентьевскому списку 6523 г. Вып. 1-3, ПСРЛ, изд. 2. Л., 1926-1928, т. 1. с. 355.
91. Тихомиров М. Н. Записки приказных людей конца XVII в. Труды ОДРЛ, т. XII. М., 1956, с. 449; Дополнения к Актам историческим, собранным и изданным Археограф. комиссиею. Т. 5, Спб., 1854, с. 488.
92. Дополнения к Актам историческим. Т. 12. Спб., 1875, с. 307.
93. Новгородская 1У летопись. Вып. 1-3. ПСРЛ. Т. 4, ч. 1-2. Птр., 1915 - Л., 1925; Ильенко В. Отражение местной новгородской лексики в литературном языке великорусской народности. Днепропетровск, 1958, с. 12; Акты исторические, т. 2, с. 33; Переписная книга имущества Печерского Успенского Псковского монастыря. Рук. ЛОИИ, к. 115, № 1178.
94. Архив П. М. Строева. Т. 1. РИБ, т. 32. Птр., 1915, с. 686.
95. Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Записали: слова Ф. Истомина, напевы Г. Дютш. Издание ИРГО. Спб., 1894, № 2, с. 4.
96. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2. Под ред. А. Е. Грузинского. Т. 3, М., 1910, № 3, с. 7.
97. См.: Привалов Н. И. Колокольный звон на Руси. Ежегодник императорских театров. Спб., 1912; Выезжев Р. И. Колокола древнего Гаро-леска. Краткие сообщения института археологии АН СССР. Вып. 9, М., 1960, 104-107; Пухначев Ю. Глагол времени, металла звон. Очерк о колоколах. ("Наука и жизнь", 1972, 8, 134-139); Давыдов А. Звоны северные. ("Музыкальная жизнь", 1978, 2, 18).
98. Беляев В. М. Указ. соч., 1951, с. 508.

99. Ив. Липаев. Оркестровые музыканты. Исторические и бытовые очерки. Спб., 1904, с. 8.
100. Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, с. 232.
101. Цит. по: Вл. Михневич, 1879, 14-15.
102. Цит. по: Православный собеседник, 1860, Известия ОРЯС имп. Академии Наук. Т. 10. Спб., 1861.
103. Лихачев Д. С. Народное поэтическое творчество XI- начала XII вв. В: Русское народное поэтическое творчество. Т. 1, изд. АН СССР. М.-Л., 1953, 237-240.
104. Вл. Михневич, Указ. соч. 1879, 39-40 См. также: Афанасьев А. Н. Поэтическое воззрение славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями др. родственных народов. Т. 1-3. М., 1865-1866; Абрамович Д. И. Исследование о Киево-Печерском патерике. Спб., 1902; Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи археографической экспедицией Имп. Академии Наук. Т. 1-4, Спб., 1836; Акты исторические, собранные и изданные археографической комиссией. Т. 1-5. Спб., 1841-1842 гг.; Дополнения к Актам историческим... Т. 1-12. Спб., 1846-1872; Акты, относящиеся до юридического быта древней России. Изданы Археограф. комиссией под ред. Н. Калачева. Т. 1-3. Спб., 1857-1884; А. Будилович. XIII Слов Григория Богослова в древнеславянском переводе по рукописи Имп. Публичной библиотеки XI в. Спб., 1875; Н. Гальковский. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. М., 1913; Житие св. Нифонта Константиноградского. Рук. XII-XIII вв. ("Православный собеседник", 1860, т. XI; Известия Академии Наук по отделению русского языка и словесности. Спб., 1861, т. 10); "Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского", написанное чернориз. Нестором до 1093 г. (Издание О. М. Бодянского с исправлениями по сп. XII в. Московского Успенского собора. Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1858, кн. 111; отд. оттиск: М., 1913); Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871; К. И. Невоструев. Слово св. Ипполита об антихристе в славянском переводе по сп. XI в. М., 1868; Памятники русской литературы X-XVII вв. (Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ, т. XXV, М.-Л., 1970); Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам. Приготовил к печати Н. Н. Зарубин. Л., 1932; И. Срезневский. Сказания об антихристе. Спб., 1874; Я. Н. Щапов. Княжеские уставы и церковь в Др. Руси XI-XIV вв. М., 1972.
105. ПСРЛ, 1, 73.
106. ПСРЛ, 1, 260.
107. Цит. по: Владимирова П. В. Указ. соч., 152-168.

108. Ложные и отреченные книги русской старины. Собр. А. Н. Пыпин. (Памятники старинной русской литературы. Вып. 1. СПб., 1860).
109. Срезневский И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. Вып. 1, разд. 1. СПб., 1867, 30-36.
110. Там же, 51-57.
111. Тихонравов Н. Слова и поучения, направленные против языческих верований и обрядов. (Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым. Т. IV, М., 1862, 89-112).
112. Акты археографической экспедиции. Т. 1, № 86, с. 62.

Электронный архив библиотеки МГУ имени А.А. Кулешова

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Музыкальный быт древнего Киева	4
Народно-инструментальная музыка Великого Новгорода	52
Искусство скоморохов	90
Указатель литературы	108

Учебное издание

Писняк Геннадий Николаевич

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
НАРОДНАЯ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ
МУЗЫКА

Конспект лекций
Часть 2



Редактор А.С. Илюхин
Технический редактор *А.Н. Гладун*
Компьютерная верстка *В.С. Цумарева*
Корректор *И.Г. Коржева*

Подписано в печать **1.08.05**. Формат 60x84/16
Бумага газетная. Гарнитура Times New Roman Усл.-печ. л. 6,8.
Уч.-изд. л. 7,9. Тираж 120 экз. Заказ № **327**.

Учреждение образования "Могилевский государственный университет
им. А.А. Кулешова", 212022, Могилев, Космонавтов, 1.
ЛИ №02330/278 от 30.04.2004 г.

Отпечатано на ризографе отдела оперативной полиграфии
МГУ им. А.А. Кулешова. 212022, Могилев, Космонавтов, 1.

ISBN 985 - 480 - 117 - 9



9 789854 801179 >