

УДК 783.2  
ББК 85.318

*Евдокимова Алла Алексеевна,*  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,  
ул. Пискунова, д.40, 603600 г. Нижний Новгород, Российская Федерация  
E-mail: evdokimova\_51@mail.ru

## МЕЛОДИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ В СТИХИРАХ СЕРБСКОГО И КИЕВСКОГО РАСПЕВОВ

**Аннотация:** В трудах историков освещены многовековые культурные контакты Сербии и России, доказано, что во времена турецкого владычества (XVI–XIX вв.) в Сербию поступало много церковных книг из Киева и городов России. Однако связь сербского церковного пения с русским и украинским изучена недостаточно. Сохраняется необъяснимое явление: в песнопениях на общий словесный текст отсутствуют мелодические совпадения сербского распева с киевским и со знаменным, в то время как слушатели ясно ощущают мелодическое родство этих распевов. Если обратиться к сравнению песнопений на различные тексты, то обнаруживается много общих мелодических оборотов, которые аналогичны попевам русского знаменного распева. Они ясно проступают сквозь неповторимый интонационный облик распевов знаменного, сербского, киевского, болгарского, создавая ощущение глубинного родства этих столь различных на первый взгляд церковно-певческих традиций. Общие мелодические обороты-попевки, словно надёжные мосты, связывают в единое целое православный музыкальный мир, являясь важным свидетельством сохранённого единства православной культуры славянских народов, несмотря на разделяющие их границы.

**Ключевые слова:** церковное пение, попевка, знаменный распев, киевский распев, сербский распев, Стеван Мокрањац.

Мелодии сербского распева «по своему умильному характеру весьма близки киевскому распеву Русской церкви», — написал в 1867 г. Д. В. Разумовский [5, с. 175]. В 1896 г. во время гастролей в России Белградского певческого общества о сходстве сербского пения с «малороссийским» и русским писали практически все газеты Москвы, Петербурга, Киева — городов, восторженно принимавших сербский хор [6]. С тех пор эта мысль повторяется в русских и сербских публикациях, не получая научного обоснования. В работах историков освещены обширные культурные контакты Сербии и России, но церковное пение обычно не упоминается. Проблема взаимодействия сербской и киевской церковно-певческих традиций затронута лишь в труде Е. М. Пашенко [10]. Он отмечает, что церковное пение в древней Сербии и в «старокиевском государстве» имело общий византийский источник,

к тому же «взаимопереплетению стилевых доминант славянского церковного пения способствовало и сотрудничество духовных центров — сербских и древнерусских — на Афоне» [10, с. 137]. Выпускниками Киево-Могиланской академии в Карловацкой митрополии в XVIII в. были открыты школы, которые «не только поддерживали уже существующую певческую традицию, но и стимулировали распространение по всей митрополии богатой музыкальной традиции Киева». В результате этого киевская музыкальная культура «суверенно царил на территории Карловацкой митрополии с начала и до второй половины XVIII века <...> киевский распев использовался в церковной среде» [10, с. 138–139].

Подтверждая это, Е. М. Пащенко пишет о том, что в библиотеке Матицы Сербской хранятся киевские пособия по церковному пению, сборники духовных концертов XVIII в. и Львовский Ирмологий 1702 г. [10, с. 139]. Но оказывали ли они влияние на сербское пение — в работе не сказано. Отмечается лишь, что Осмогласник Стевана Мокраянца содержит «некоторые тональные и формальные характеристики киевского распева, особенно в финальной части» [10, с. 143]. Данное положение автор не уточняет, а оно вызывает вопросы. Выдающий сербский композитор Стеван Стоянович Мокраянец (1886–1914), более 20 лет посвятивший записи сербского церковного пения, бытовавшего устно, в Предисловии отмечает, что весь Осмогласник записан им «в тоне Фа» (т. е. с ключевыми знаками F dur и f moll) [14, с. VIII]. В отличие от этого, в синодальных Обиходе и Октоихе киевский распев нотирован без знаков. Филаретовский Обиход киевского распева также записан без ключевых знаков; обработки его песнопений, выполненные А. Фатеевым [1], и киевский сборник «Всенощное бдение» [2] записаны тоже без знаков или с двумя бемолями в ключе («b, es»). При этом, даже если совпадают финальные звуки некоторых песнопений, ладовые характеристики всё равно оказываются различными. Примером может служить завершающая строка стихир на «Господи воззвах» первого гласа.

### Пример 1

Сербский распев (Осмогласник С.Мокраянца):

У - слы - ши - мя Го - спо - ди.

Киевский распев:

У - слы - ши - мя Го - спо - ди.

В киевском распеве всю строку занимает нисходящий тетраход соль минора. Угадать аналогичное движение к финалису «соль» можно и в сербском распеве, но тетраход оказывается фригийским. Подобные различия ладов (тональных и модальных) в сербском и киевском распевах встречаются почти всегда. Поэтому, о каких «тональных характеристиках киевского распева» в Осмогласнике Мокраянца пишет Пащенко, остаётся неясно.

Что же касается «формальных характеристик», то, возможно, автор имел в виду *строчную форму*, преобладающую в песнопениях киевского и сербского распева. Однако данный тип формы характерен и для многих других церковно-певческих традиций, а также для народного пения. Поэтому сам факт присутствия строчной формы не является доказательством влияния киевского распева на сербский. Кроме того, если сравнить строение формы в одноимённых песнопениях, сразу же выяснится существенное различие. К примеру, киевский первый стихирный глас включает пять строк, а сербский — только четыре. В киевском распеве строки чередуются, строго следуя закону:  $\parallel:1\ 2\ 3\ 4:\parallel 5$ ; порядок чередования сербских строк иной:  $\parallel:1\ 2\ 3:\parallel 4$ , к тому же он неоднократно нарушается или пропуском какой-либо строки, или её «внеплановым» повтором. Подобное нарушение «порядка» создаёт отличие даже седьмого гласа сербского распева, имеющего общий с киевским распевом закон чередования трёх строк  $\parallel:1\ 2:\parallel 3$ .

Конкретных примеров *мелодического сходства*, показывающих влияние киевского распева на сербский, в работе Пашенко нет. И это не случайно: в песнопениях на *общий* текст не встречается совпадений мелодического строения не только целых песнопений, но даже отдельных строк. Если киевский распев «суверенно царил на территории Карловацкой митрополии» [10, с. 138], то сербский распев, имевший в то время устную форму бытования, наверное, сохранил бы следы влияния. Однако в сербских Осмогласниках карловацкой традиции, записанных в разное время Корнелием Стаковичем, Ненадом Барачки, Бранко Цвейчем, Бранко Ченейцем, как и в Осмогласнике Стевана Мокраяца, от киевского распева отличается часто даже *вид* мелодии: мелизматическим сербским песнопениям противостоят силлабические киевские и наоборот. Это показывает и приведённая в примере 1 строка стихиры первого гласа.

Если расширить область сравнения, то картина не изменится. Рассмотрим, к примеру, начальную строку Богородична первого гласа.

### Пример 2

Знаменный распев:



2  
Киевский распев:



3  
Осмогласник К.Станковича:



4  
Осмогласник С.Мокраяца:



В знаменном распеве на словах «Исаиино проречение» звучит попевка первого гласа Кимза. Киевская строка варьирует все основные обороты знаменной строки, выявляя свою производность от неё и подтверждая известный факт: знаменная интонационность лежит в основании и киевского, и других распевов, возникших на территории России.

Столь же значительное сходство есть и между сербскими строками. К. Станкович опубликовал Осмогласник в 1862 г. в Вене, записав сербские напевы в Карловацкой митрополии, находившейся на территории Австро-Венгрии [8]. С. Мокраяц опубликовал Осмогласник в 1908 г. в Белграде, записав те же песнопения на исконно сербских землях, почти 500 лет находившихся под османским владычеством [14]. Несмотря на более чем сорокалетнюю разницу времени записи и на удалённость митрополий (Карловацкой и Белградской), оба варианта сербского церковного пения очень близки друг другу.

Однако сербские мелодии принципиально отличаются от российских (знаменной и киевской), имеющих мелизматический распев с иным интонационным строем. Обнаружить сходство нам не удалось и при сравнении мелизматических киевских и сербских песнопений: образующие их мелодические «ячейки» оказались различны.

Отдельные элементы сходства были выявлены в одноимённых песнопениях с *силлабическим* распевом. Сербская православная церковь с XVIII в. официально приняла церковно-славянский язык русского извода. Этот язык до сих пор сохраняется в певческой практике Сербской и Украинской церквей, несмотря на усиливающуюся тенденцию перевода читаемых текстов на национальные языки. Возможно, именно общий язык стал причиной появления общих оборотов в силлабическом распеве, прочно связанном с речевой интонацией, во многом сходной у славянских народов. Но такие совпадения ограничивается тремя-четырьмя звуками, не образующими индивидуальной мелодической формулы. В качестве примера приведём начальную строку песнопения Литургии.

### Пример 3

Киевский распев:

Да ис - пол - нят - ся ус - та на - ша

Сербский распев:

Да ис - пол - нят - ся ус - та на - ша

Как можно видеть, за исключением поступенного восходящего хода трёх первых звуков, ведущих к ударному слогу, других мелодических совпадений нет: в сербском распеве начальная интонация повторяется, а в киевском распеве устанавливается «читок», завершаемый нисходящим движением в диапазоне кварты.

Несколько большую интонационную общность можно наблюдать в заключительных строках, которые обычно более стабильны.

## Пример 4

**Киевский распев:** во и - мя Гос - под - не

**Сербский распев:** во и - мя Гос - под - не

В приведённой заключительной строке тропаря «Бог Господь» пятого гласа на слове «Господне» звучит аналогичный мелодический оборот, но в сербском распеве он поётся как бы в ритмическом «уменьшении». Данный оборот является достаточно характерным, что бывает нечасто: обычно совпадающие интонации более нейтральны.

Учитывая столь небольшие интонационные совпадения, говорить о влиянии киевского распева на сербский вряд ли возможно. За долгие века османского владычества в сербские храмы непрерывным потоком поступали русские церковные книги. Но и прямое влияние знаменного распева на сербский также сложно обнаружить: в подавляющем большинстве песнопений на один и тот же текст сходства или нет, или совпадающие интонации очень кратки и нейтральны по интонационному облику.

Почему же в таком случае слушатели ощущают несомненное *родство* сербского распева с киевским и знаменным? Попробуем ответить на этот вопрос, обратившись к сравнению песнопений на *различные* словесные тексты. Здесь ситуация сразу же меняется — обнаруживается много *общих* мелодических оборотов, которые *аналогичны* попевкам *русского* знаменного распева.

## Пример 5

**Киевский распев:** чу - де - се **Сербский распев:** сла - ва Те - бе.

Таганец малый

**Киевский распев:** у - бо - гих Тво-их **Сербский распев:** до кон-ца по - мя - ну - ти ми - лос - ти

Пригласка малая

**Киевский распев:** не - по - роч - на - я **Сербский распев:** хе - ру - ви - - мы

Осока

**Киевский распев:** мо - я Го - спо - да **Сербский распев:** по - ют аг - ге - ли

Рожек светлый

В первой строке мы слышим попевку Таганец малый, звучащую в киевском и сербском распеве на одной высоте. Пригласка малая имеет ритмические отличия, Осока — ладовые, Рожек светлый — звуковысотные. Но при этом знаменные попевки сохраняют в киевском и сербском распеве свою характерность и узнаваемость. Эти мелодические формулы, как и многие другие попевки, составляющие канонический фонд русского знаменного осмогласия, давно систематизированы в России [4]. В древних рукописях им были даны «имена», которые и сейчас автоматически возникают в сознании людей, причастных к знаменной традиции.

Количество таких попевок в киевском распеве почти столь же велико, как и в знаменном, поскольку сохраняется непосредственная взаимосвязь этих распевов. Однако в киевских песнопениях попевки часто звучат на другой высоте, бывают сокращены или интонационно варьированы (пример 2 показывает эту особенность).

Сербский распев много веков имел устную форму бытования, поэтому знаменных попевок здесь значительно меньше — 45 [3, с. 112]. Они могут совпадать с их знаменным вариантом, могут звучать на другой высоте, ладово и ритмически меняться, иначе распределяться по гласам сербского Осмогласника. Многие попевки встречаются сразу в нескольких гласах, варьируя при этом свой интонационный облик и участвуя в создании гласовой характерности. В этом проявляется типичная черта устной традиции — создание мелодического разнообразия при помощи небольшого числа исходных типовых формул-попевок [3, с. 112].

И в сербском, и в киевском распеве знаменные попевки «встраиваются» в особые строки песнопений, связанные с национально-певческой традицией этих стран, придающей им неповторимое своеобразие. Подобным образом многие знаменные попевки появляются и в *болгарском распеве*, включаясь в новые сложные ладо-мелодические строки болгарского Осмогласника [7, с. 14–15]. Появление *общих* мелодических формул в различных национально-певческих традициях вызывает аналогию с историческими процессами словесного языка. Некогда древний общеславянский праязык породил языки русский, болгарский, сербский, украинский — различные, но сохранившие до сих пор *общие корни* многих слов. Своей «всепроникаемостью» знаменные попевки подобны таким «общим корням» древнего праязыка. Подобны они и общим византийским «генам», поскольку христианство, в том числе и церковное пение, принималось славянами из единого византийского первоисточника.

В уникальных церковных распеве — русском знаменном, сербском, киевском, болгарском — общие попевки звучат то ясно и отчётливо, то лишь смутно очерчивают свой «абрис» в музыкальном «плетении словес», но их присутствие ощутимо всегда. Наш слух интуитивно угадывает эти знакомые общие интонации, и возникает удивительное ощущение глубинного *родства* столь различных на первый взгляд церковных распевов. Включаясь в неповторимый облик каждого из них, попевки знаменного распеве, словно надёжные мосты, связывают в единое целое православный музыкальный мир. Это является важнейшим свидетельством сохранения *единства православной культуры славянских народов*, несмотря ни на какие разделяющие их территориальные и политические границы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Богородичны на Господи възвах, именуемые догматиками, богородичны на стиховнах, антифоны и ирмосы воскресные всех восьми гласов киевского роспева. Переложение А. Фатеева. СПб.: Литография Г. Шмидт, 1901. 119 с.
- 2 Всенощное бдение. Богослужбные песнопения православной церкви. Киев: Изд-е Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2000. 440 с.
- 3 *Евдокимова А. А.* Памяти Стевана Стояновича Мокрањца // Музыкальная Академия. 2015. № 1. С. 111–114.
- 4 *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М.: Синодальная тип., 1899. 92 с.
- 5 *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М.: Тип. Т. Рис, 1867. 289 с.
- 6 *Евдокимова А.* Рецепција концертне турнеје Београдског Певачког Друштва у руској штампи 1896 године // Стеван Стојановић Мокрањцац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским Певачким Друштвом. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2014. С. 105–116.
- 7 *Јевдокимова А.* Руска знамена традиција и њена веза са српским и бугарским осмогласјем // «Мокрањцац» број 14. Београд: Издавач Дом културе «Стеван Мокрањцац», децембар, 2012. С. 13–18.
- 8 *Корнелије Станковић.* Осмогласник: Вечерње. Нотограф Тамара Петијевић. Београд: Алтанова, 2011. 126 с.
- 10 *Пащенко Є. М.* Сто рокив у Подунав'ї. Українсько-сербські зв'язки доби бароко XVII–XVIII сто. Київ: Ін-т філології, 1994. 352 с.
- 11 *Перковић-Радак И.* Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914 године). Београд: Факултет музичне уметности, 2008. 280 с.
- 12 *Петровић Д.* Црквена музика у Сабраним делима Корнелија Станковића // Зборник Матице српске за сценске уметности и музику. Нови Сад, 2015. Бр. 52. С. 159–172.
- 13 *Путяицька О.* До проблеми ладоінтонаційних особливостей догматиків (болгарський та «український») наспіви в Ирмолях XVII ст.) // Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. Випуск 85. С. 120–137.
- 14 Српско народно црквено појање. Осмогласник. У ноте ставио Ст. Ст. Мокрањцац. Београд: Свети Архијерејски Синод Српске Православне Цркве, 2010. 313 с.
- 15 *Тодоровић Н.* Нишке хорске свечаности и спомен Мокрањцу // «Мокрањцац», број 16. Београд: Издавач Дом културе «Стеван Мокрањцац», Децембар, 2014. С. 92–94.

*Evdokimova Alla Alekseevna,*  
*PhD in Arts, Associate Professor;*  
*Nizhny Novgorod state Conservatory. M. I. Glinka,*  
*Piskunova st. 40, 603600 Nizhny Novgorod, Russian Federation*  
 E-mail: evdokimova\_51@mail.ru

## MELODIC SIMILARITY IN STIHIR OF SERBIAN AND KIEVAN CHANTS

**Abstract:** Historians have studied the centuries-old cultural contacts of Serbia and Russia. They proved that during the Turkish domination (XVI–XIX centuries) many Church books were sent from Kiev and cities of Russia to Serbia. However, the relationship of the Serbian Church singing with the Russian and Ukrainian singing has been poorly researched. There is an unexplained phenomenon: having the same verbal text, there are no melodic similarities of Serbian chant with the chant of Kievan and Znamenny chant, but the public clearly perceives the relationship of these melodic chants. If we compare the hymns based on various verbal texts, we can detect a lot of common melodic turns that are similar to that of Russian Znamenny chant. They clearly sound in the unique Znamenny, Serbian, Kievan, Bulgarian chants. They create a sense of relationship between these Church-singing tradition, different at first glance. General melodic formulas — popevka of the Russian Znamenny chant, like reliable bridges, binds together the Orthodox musical world. They are an important testimony preserving the unity of the Orthodox culture of the Slavic peoples, in spite of the borders lying between them.

**Keywords:** Church singing, popevka, Znamenny chant, Kievan chant, Serbian chant, Stevan Mokranjac.

### REFERENCES

- 1 *Bogorodichny na Gospodi vozzvakh, imenuemye dogmatikami, bogorodichny na stikhovnakh, antifony i irmosy voskresnye vsekhn vos'mi glasov kievskogo rospeva. Perelozhenie A. Fateeva* [Theotokion on Lord, I have cried ... called dogmatists, theotokion on stihova, the antiphons and the odes of Sunday all the eight tones of the Kiev chant. Arranged By A. Fateeva]. St. Petersburg, Litografiia G. Shmidt Publ., 1901. 119 p.
- 2 *Vsenoshchnoe bdenie. Bogoslužebnye pesnopeniia pravoslavnoi tserkvi* [All-night vigil. Liturgical hymns of the Orthodox Church]. Kiev, Izdanie Sviato-Troitskogo Ioninskogo monastyrja Publ., 2000. 440 p.
- 3 Evdokimova A. A. Pamiati Stevana Stoianovicha Mokraniatsa [In Memory Of Stevan Stojanovic Mokranjac]. *Muzykal'naia Akademiia* [Musical Academy], 2015, no 1, pp. 111–114.
- 4 Metallov V. M. *Osmoglasie znamennoogo rospeva. Opyt rukovodstva k izucheniiu osmoglasiia znamennoogo rospeva po glasovym popevkam* [Octoechos of Znamenny chant. Leadership experience in the study of the octoechos of Znamenny chant by voice popevka]. Moscow, Sinodal'naia tipografiia Publ., 1899. 92 p.



- 5 Razumovskii D. V. *Tserkovnoe penie v Rossii* [Church singing in Russia]. Moscow, Tipografia T. Ris Publ., 1867. 289 p.
- 6 Evdokimova A. Retseptsija kontsertne turneje Beogradskog Pevachkog Drushtva u ruskoj shtampi 1896 godine [Reception concert tours of the Belgrade Singing Society in the Russian press, 1896 yers]. *Stevan Stojanoviĥ Mokraĥats (1856–1914). Inostrane kontsertne turneje sa Beogradskim Pevachkim Drushtvom* [Mocrats Stojanović Stevan (1856–1914). Foreign concert tour with Beograd Singing Society]. Beograd, Muzikoloshki institut Srpske akademije nauka i umetnosti Publ., 2014, pp. 105–116.
- 7 Jevdokimova A. Ruska znamenena traditsija i њena veza sa srpskim i bugarskim osmoglasjem [Russian Znamenny tradition and its relation to Serbian and Bulgarian octoechos singing]. «*Mokraĥats*» broj 14 [«Mocrats» number 14]. Beograd, Izdavach Dom kulture «Stevan Mokraĥats» Publ., detsembar, 2012, pp. 13–18.
- 8 Kornelije Stankoviĥ. *Osmoglasnik: Večerĥe. Notograf Tamara Petijeviĥ* [Osmoglasnik: Evening. Notograph Tamara Patieva]. Beograd, Altanova Publ., 2011. 126 p.
- 10 Pashchenko E.M. *Sto rokiv u Podunav'ї. Ukraĥns'ko-serbs'ki zv'iazki dobi baroko XVII–XVII sto* [A hundred years in the Danube region. Ukrainian-Serbian relations of the Baroque epoch XVII–the seventeenth hundred]. Kiĥv, In-t filologii Publ., 1994. 352 p.
- 11 Perkoviĥ-Radak I. *Od anĥeoskog rojaĥa do khorske umetnosti. Srpska khorska tsrkvena muzika u periodu romantizma (do 1914 godine)* [From angelic singing to choral art. Serbian choral Church music in the romantic period (up to 1914)]. Beograd, Fakultet muzichne umetnosti Publ., 2008. 280 p.
- 12 Petroviĥ D. Tsrkvena muzika u Sabranim delima Kornelija Stankoviĥa [Church music in the works of Sabrani Cornelia Stankovic]. *Zbornik Matitse srpske za stsenske umetnosti i muziku* [Collection of Matica Srpska for performing arts and music]. Novi Sad, 2015, br. 52, pp. 159–172.
- 13 Putiatits'ka O. Do problemi ladointonatsiinih osoblivostei dogmatikov (bolgarskii ta «ukraĥns'kii» naspivi v Irmoloiakh XVII st.) [The problem of fret-intonational characteristics of dogmatists (Bulgarian and Ukrainian tunes in Moleah XVII centuries)]. *Naukovii Visnik Natsional'noi muzichnoi akademii Ukraĥni imeni P. I. Chaikovs'kogo* [Scientific Bulletin of National musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Kiĥv, 2010, vol. 85, pp. 120–137.
- 14 *Srpsko narodno tsrkveno rojaĥe. Osmoglasnik. U note stavio St. St. Mokraĥats* [National Serbian Church singing. Octoechos. Put into notes by St. Ul. Mocrats]. Beograd, Sveti Arkhijerejski Sinod Srpske Pravoslavnee Tsrkve Publ., 2010. 313 p.
- 15 Todoroviĥ N. Nishke khorske svechanosti i spomen Mokraĥtsu [Choral celebrations festivals and commemorative Mokrasiu]. «*Mokraĥats*», broj 16 [«Mocrats», number 16]. Beograd, Izdavach Dom kulture «Stevan Mokraĥats» Publ., Detsembar, 2014, pp. 92–94.