

ТЕМА МОСКВЫ КАК «СВЯТОГО ГРАДА» В МУЗЫКАЛЬНО-ГИМНОГРАФИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЦАРЯ ИВАНА ГРОЗНОГО И МАСТЕРА ФЕДОРА КРЕСТЬЯНИНА

Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев

В статье исследуется проблема воплощения темы «святого града» Нового Иерусалима в музыкально-гимнографическом творчестве царя Ивана IV Грозного и выдающегося придворного распевщика Федора Крестьянина. Идеологические концепции «Москва — Новый Иерусалим» и «Москва — Третий Рим» были рождены в период возвышения Москвы как столицы единого Российского государства. Эти идеи в первую очередь утвердились в политическом сознании правящей элиты XVI — первой половины XVII вв. В целом ряде научных работ показано их претворение в различных видах искусства: иконографии, архитектуре, литературе, церковно-литургическом театрализованном действе. Однако эта тема нашла свое отражение и в музыкальном искусстве. Авторы рассматривают воплощение концепции «Москва — Новый Иерусалим» на примере конкретных песнопений. Задостойник «Светися, светися, новый Иерусалим» исследуется в музыкальной версии Федора Крестьянина, возникшей во время периода особого усиления интереса к данной идее. Придворный мастер создал свой распев в новом торжественном стиле Демества для древнего гимнографического текста, напрямую обращенного к образу Нового Иерусалима. Анализируется выполненная одним из царских певчих уникальная запись произведения 1600 г., которая свидетельствует об огромном внимании к изучению этого распева государевым хором. Раскрыта авторская (Крестьянина) концепция воплощения идеологемы «Москва — Новый Иерусалим» в задостойнике музыкальными средствами. К образу Московии как отражению иерархического устройства Небесного царства в музыкально-гимнографическом творчестве обращался также и сам Иван Грозный. В созданном им тексте одной из стихир к богослужению на праздник Сретения иконы Владимирской Богородицы земная иерархическая структура русского общества представлена как своеобразная проекция небесной иерархии в сопоставлении её с небесными чинами.

Ключевые слова: древнерусское церковно-певческое искусство, авторское творчество, идеи «Москва — Третий Рим» и «Москва — Новый Иерусалим», Иван Грозный, Федор Крестьянин.

В исторической науке не снижается интерес к бытованию в средневековой России идей о Москве как о Новом Иерусалиме и в особенности — как о Третьем Риме¹. Важнейшими историческими предпосылками к появлению данных идей стало падение Константинополя (1453 г.), окончательное свержение ордынского ига (1480 г.), завершение объединения русских земель вокруг Москвы. Уже в период правления Ивана III и Василия III эти события воспринимались как шаги к перемещению центра истинной веры (Православия) в новый «стольный град». Московский князь оказался единственным суверенным правителем православного мира. В сознании православных христиан Московии образ Византии представлялся в виде двух символических образов: Константинополя — как нового Иерусалима, святого, теократического города, и вместе с тем как нового Рима — имперской столицы мира. После падения Византии Москва должна была воспринять ее статус на себя. Создавшиеся условия повлекли за собой соединение политического и конфессионального аспектов доктрин «Москва — Третий Рим» и «Москва — Новый Иерусалим» в общем теократическом значении.

М. Перри (Великобритания) приходит к выводу, что идея Московии как Нового Иерусалима была

важна в XVI — первой половине XVII вв. Исследователь обращается к примерам, отражающим эту идею: коронация Ивана IV, во время которой митрополит Макарий сравнил русского царя с царем Давидом, а себя с пророком Самуилом; икона «Благословенно воинство Небесного Царя» с изображением Москвы как Нового Иерусалима, а царя Ивана — как победителя, который приводит к нему свои войска после победы над Казанью; собор Покрова на Рву (Василия Блаженного) с его Иерусалимским приделом, игравшим важную роль в церемониях шествия в Вербное воскресенье, и др. Однако церковным собором 1666—1667 гг. идея Нового Иерусалима была отвергнута. Автор статьи не оспаривает существование этой идеологемы и отмечает её воплощение в культуре и искусстве [48].

Действительно, отражение темы «Москва — Новый Иерусалим» в произведениях искусства имеет обширную историографию. Значительное количество исследований в этом ключе посвящено выдающемуся памятнику середины XVI в. из Успенского собора Московского Кремля — иконе «Благословенно воинство Небесного царя»². В основном ученые трактуют сюжет иконы следующим образом. Во главе с архангелом Михаилом, восседающим на

¹ Подробнее историография этой мифологемы приведена А. С. Усачевым [41].

² К теме обращались М. К. Каргер, О. И. Подобедова, В. В. Морозов, И. А. Кочетков, Н. В. Квливидзе, В. М. Сорокатый, А. Б. Конопот, С. Н. Богатырев и др.

крылатом коне, пехи и конные воины движутся от пылающего города (вероятно, Казани) к Небесному граду, увенчанному шатром на холме (Небесному Иерусалиму), — к Москве. Представление о Московии как о Новом Иерусалиме также отражено в иконе «Страшный суд» из Национального музея Швеции [12]. Отметим в этом ряду росписи царской «Золотой палаты» (1547—1553 гг.) [18] и Архангельского собора (1564—1565 гг.) [37] в Кремле, московский собор Покрова на Рву (1554—1560 г.) [3; 11; 38], барельефы, украшающие Царское место Ивана Грозного из Успенского собора (1551 г.) [39; 43], книжные миниатюры Лицевого летописного свода (70—80-е гг. XVI в.) [2], а также церковно-литургическое театрализованное действо «Шествие на осли» [44]. Как видим, тема отражения идеологии Москва — Новый Иерусалим в памятниках культуры и искусства издавна находится в центре внимания ученых. Однако проблема ее отражения в церковно-певческом искусстве фактически не изучалась.



Святой град на холме — Новый Иерусалим (Москва).
Икона «Благословенно воинство Небесного Царя». Фрагмент. Середина XVI в.

Древнерусское церковно-певческое искусство представляло собой первоначально воспринятую от Византии сложнейшую музыкальную невменную систему формульно-гласового типа. На протяжении веков происходил процесс ее русификации. Заимствованные музыкальные знаки (знамена, крюки) все более распевались по законам национального средневекового музыкального мышления. В 70-е гг. XV в. в истории развития этого искусства происходит великий перелом. По всей вероятности, его можно связать с тем, что в 1472 г. совершением брака великого московского князя Ивана III с Софьей Палеолог, племянницей последнего византийского императора Константина Палеолога, Москва сделала важный шаг в принятии на себя роли наследницы и оплота «истинного Православия».

С последующим укреплением власти московских государей и развитием храмовых и придворных церемониальных обрядов, потребовался «большой» стиль музыкального искусства, призванный возвысить Москву как столицу великого государства. Появляются, кроме особо торжественного — Демественного, новые музыкальные стили — Путевой и Большой знаменный. Каждый стиль сформировал свою собственное нотное письмо и собственный свод формул. Все эти новые явления певческого искусства можно определить как пространное, или мелизматическое пение, когда один слог текста распевается несколькими или многими звуками. Внутрислоговые распевы стали отличаться гипертрофированной продолжительностью, доходя до ста звуков. Все стили зародились как одnogолосные (монодийные). Лишь во времена Ивана Грозного появились многоголосные, или «строчные», партитуры песнопений.

Большой мелизматический монодийный распев различных стилей — Демественного, Путьевого и Большого знаменного — уникальное явление в истории мировой музыки, составляющий особенность русского менталитета. Он возникает как отражение новых идеологием, величия самодержавия и государства, но также несет в себе особенности психологии народа, сложившиеся под влиянием множества причин. Безусловно, появление песнопений Большого распева с их бесконечно развивающейся мелодией, уходящей за горизонт, есть некое своеобразное музыкальное отражение бескрайних просторов России. Особенно обостряется тяга к «бесконечному» музыкальному пространству и времени к концу эпохи Ивана Грозного, во времена после

присоединения новых земель. Но данное объяснение такой гипертрофии мелодизма как бы лежит на поверхности. Существуют более глубокие архетипы такой музыкальной ментальности.

В современной науке сложилась некая картина русского национального характера. Русский иррационализм, способность познавать реальность интуитивно противопоставляется западному рациональному типу мышления как стандартизированному и унифицированному. Интуитивный иррационализм и соборность составляют основу русской ментальности. Значительную роль в ее формировании сыграли и идеологемы Православия, выдвинутые с новой силой в XVI в. («Москва — Третий Рим» и «Москва — Новый Иерусалим»). Они сформировали православный идеал самоотречения и духовного со-

вершенствования, высокого мессианского служения. В качестве лучших черт национального характера стали рассматриваться безграничное терпение, покорность, аскетизм, послушание, отрицание «царств земных», жертвенное преодоление и долготерпение перед лицом земного несовершенства.

Большой распев в данном понимании — это прежде всего символ такого жертвенного преодоления и долготерпения. Так, например, в произведении «Стихиры Крестные» выдающегося распевщика Варлаама Рогова (†1603 г.) длительными мелодиями распеты 113 формул, а «Стихиры Евангельские» придворного мастера Федора Крестьянина (†1607 г.) содержат более 160 пространных внутрислоговых распевов [46; 47]. Оба величественных цикла принадлежат Большому знаменному стилю. Исполнить столь протяженные и сложные песнопения мог певец-подвижник, отдавший такому сложному искусству всего себя. Исполнение же песнопений сверхпротяжного Большого распева во время торжественных церемоний, например, коронаций, выходов царей и патриархов или во время Великого поста, Крещения, Вербного воскресения требовало еще и огромного самообладания, терпения и выносливости, то есть настоящего подвига в духе Православия.

Большой распев отражал еще и средневековую картину мира, когда существовала в воображении людей вертикальная концепция времени «вечность — временность». (Человек еще не был обращен в горизонтальную концепцию «прошлое — настоящее — будущее»). Великоросс был полон эсхатологических предчувствий, настоящее для него временно, полно греха и несправедливости, ценность и значимость земной жизни не велики. Близится конец света и все помыслы устремлены в будущее, в вечность. Всю эту сложную картину мира русский человек отразил в стилистике Большого распева. Таким образом, возникший как отражение мессианских идей в последней четверти XV в. и получивший свое полное развитие на рубеже XVI—XVII вв. Большой распев явился воплощением возвышенных сторон национального менталитета, загадочной «русской души», магической, устремленной в бесконечность, к Божественному идеалу. Русская музыка была плоть от плоти национального сознания. Византийские истоки были сохранены в переработанном виде как форма, но не как содержание церковных песнопений. Архетип «священного», идеологически отраженный в мессианских концепциях «Москва — Третий Рим» и «Москва — Новый Иерусалим», в изучаемый период обрел величественно-масштабную форму музыкального воплощения в Большом распеве Знаменного, Путевого и Демественного стилей.

К проблеме отражения идеи «Москва — Третий Рим» в певческом искусстве обратилась Н. В. Рамазанова. Ученым отмечено, что древнерусская певческая книга Стихирарь включает большое количество песнопений римским святым, что напоминает о преемственности «Римское царство — Московское царство». Особое внимание автором уделено песнопениям Антонию Римлянину, а также — стихире «Августу единовластвующу

на земли». Автор считает, что в этом песнопении упоминается как бы «родоначальник» русских царей — римский император Октавиан Август. Связь с темой усматривается и в песнопениях Стихираря, посвященных императору Константину и его матери Елене [20, с. 57, 101, 139 и др.]. Однако, как уже отмечалось, проблема отражения в музыке идеологии «Москва — Новый Иерусалим» учеными до настоящего времени не исследовалась. Рассмотрим ее воплощение на примере конкретных песнопений. Начнем с пасхального задостойника «Светися, светися, новый Иерусалим».

* * *

Само словосочетание «Новый Иерусалим» восходит к Апокалипсису (Откр. 3, 12; 21, 2) и в то же время непосредственно ассоциируется с пасхальным песнопением «Светися, светися, новый Иерусалим». Это ирмос первого гласа 9-й песни, который входит в состав канона Святой Пасхе, сочиненного великим богословом и гимнографом преп. Иоанном Дамаскиным (VIII в.). Канон посвящен Воскресению из мертвых Христа, который указал путь христианам от смерти к жизни, от Земного к Возвышенному. В ирмосе «Светися» преп. Иоанн, раскрывая значимые события, сопоставил святую землю Иерусалим, или Сион, с его небесный прообразом — Новым Иерусалимом:

Светися, светися, новый Иерусалиме: слава бо Господня на тебе возсия. Ликуй ныне и веселися, Сионе. Ты же, Чистая, красуйся, Богородице, о восстании Рождества Твоего.

Как видим, гимнографический текст имеет древнейшее происхождение. Но в древнерусских певческих книгах первые музыкальные воплощения этого текста удалось обнаружить не ранее первой половины XVI в. Именно в тот период, когда тема «Москва — Новый Иерусалим» овладевала умами, оформлялась в виде концепции. Далее наблюдается необыкновенный, пожалуй, уникальный музыкальный расцвет этого произведения.

На протяжении второй половины XVI — XVII вв. гимнографический текст «Светися, светися, новый Иерусалим» получил множество певческих версий в различных стилях и нотациях. Все варианты созданы для исполнения этого текста в виде задостойника на Пасху¹. В рукописях мы обнаружили обилие различных музыкальных вариантов в его исполнении, что говорит об особом к нему отношении. Известно, что в монастырях существовали строгие правила относительно вмешательства в тексты книг и песнопений: без благословения руководившего хором уставщика этого нельзя было делать [13, с. 219]. Следовательно, обилие вариантов было санкционировано церковными властями и приветствовалось.

Что же вызвало такой всплеск творчества при создании новых, в том числе авторских распевов данного гимнографического текста. Прежде всего надо отметить, что песнопение это было особым, оно исполнялось в торжественный момент Пасхаль-

¹ Задостойник — ирмос 9-й песни праздничного канона. В великие праздники исполнялся во время Литургии вместо песнопения в честь Богородицы «Достойно есть».

ной службы. Создавая все новые авторские распевы мастера видимо должны были выразить свое особое религиозное отношение к Пасхе.

Такое создание новых распевов вполне в духе традиции. Существует целый список авторских песнопений, который распевались на множестве мелодических вариантов, так как исполнялись в особо торжественные моменты литургических служб. Феномен многораспевности широко представлен в певческих рукописях. Есть свидетельства повествовательных источников о его распространении. Так, известнейший головщик Троице-Сергиева монастыря Логин Шишелов научил своего племянника Максима распевать один и тот же текст на 10 мелодий, а сам мог выпевать на 17 вариантов [16]. Следовательно, многораспевность не была редкостью.

Однако, даже в этом контексте выявленные нами в рукописях музыкальные варианты задостойника «Светися» — явление уникальное. Мы объясняем его тем, что гимнографический текст в новых исторических условиях ярко ассоциировался с идеей «Москва — Новый Иерусалим». Возникла новая сложная проекция: Старый Иерусалим (Сион) — Новый Иерусалим (Небесный град) — Москва (Новый Иерусалим). Москва переняла святость сакральных мест Сиона и духовный свет Небесного града с его эсхатологическим предназначением [48].

Назовем некоторые из найденных нами в рукописях последней четверти XVI—XVII вв. музыкальные варианты задостойника «Светися, светися, Новый Иерусалим»: 1) силлабический знаменный распев на 1-й глас (более 30 списков) [напр.: 4, л. 178 об.; 7, л. 7; 25, л. 14; 26, л. 168 об.]; 2) иной вариант силлабического знаменного распева, 1-й глас [9, л. 39 об.; 27, л. 228; 31, л. 175 об.; 34, л. 322 об. — 323]; 3) речитативный вариант знаменного типа [32, л. 157—157 об.]; 4) силлабический «перевод усолской» в столповой нотации [5, л. 206]; 5) «монастырский» распев мелизматического стиля (вероятно, демественный, изложенный столповым знаменем) [26, л. 203 — 203 об.; 29, л. 178—178 об.; 35, л. 236 об. — 237]; 6) варианты путевого распева: а) силлабического типа, путевой нотацией [8, л. 284; 24, л. 111 — 111 об.]; б) мелизматического типа, путевой нотацией [28, л. 361 об.; 30, л. 236 об. — 237]; в) столповым знаменем [6, л. 102 (два варианта)]; 7) варианты демественного распева: а) силлабического типа, демественной нотацией [24, л. 112—113; 32, л. 175 — 175 об.]; б) столповой нотацией [31, л. 175 об. — 176; 33, л. 84]; в) «большого» распева, столповой нотацией [31, л. 176—177].

Среди этого удивительного обилия вариантов, в том числе в новых стилях распевов, выделим один, наиболее интересный для нашего исследования, так как он имеет точную дату (1600 г.) и относится к творчеству выдающегося придворного распевщика Федора Крестьянина (†1607 г.) [21, л. 1].

Но прежде следует отметить, что в правление Ивана Грозного при царском дворе были собраны лучшие мастера церковно-певческого искусства. Из источников явствует, что именно тогда и завершилось складывание особого творческого направления в древнерусской авторской музыке — Московской

школы. Решающую роль на этом этапе сыграла деятельность Федора Крестьянина, распевы которого для музыкантов конца XVI—XVII вв. стали олицетворением «московского пения». Многие годы он также руководил государевым придворным хором.

По своей структуре главный хор России являлся своеобразной организацией иерархического устройства. Его певчие занимали особое положение в придворной службе. Все государевы певцы получали высокий придворный чин *дьяка*, но от природных данных, таланта и умения зависели величина окладов, круг профессиональных обязанностей певцов. Согласно сохранившейся штатной росписи от 20 марта 1573 г., весь хор Ивана Грозного насчитывал 27 дьяков. Но кроме певчих, царский двор содержал и крестовых дьяков. Довольно часто они набирались из лучших певцов, но отличались своими служебными обязанностями, в которые входила и певческая деятельность во время домашнего моления царя во внутренних покоях. В роспись придворных 1573 г. было включено 9 таких дьяков [1, с. 35—37].

Репертуар главного хора древней России складывался в соответствии с требованиями богослужебного Устава и закономерностями развития самого певческого искусства, политическими тенденциями времени и событиями государственного значения. Особую роль в разрастании творческой деятельности гимнографов и распевщиков играло появление все новых русских праздников.

Рукописи из библиотеки государевых певчих дьяков свидетельствуют, что особым вниманием и почитанием у столичных мастеров пения пользовались распевы, созданные прославленным Федором Крестьянином. Мастер начал свою службу в составе царского двора у Ивана Грозного в опричной Александровской слободе, а затем служил при дворе в качестве священника государева домового Благовещенского собора. Лучшие мастера «певческого дела» — государевы певчие дьяки — находились под надзором Крестьянина. Далее он служил при пяти государях, имел огромный авторитет распевщика и дидака. Сами певчие дьяки, называли его «учителем», «мастером» [45]. При этом в его обязанности входило обучение молодых певцов и помощь основному составу хора в заучивании сложных разводов формульно-мелодических оборотов, «тайнозамкненных» строк песнопений. Для чего под надзором мастера дьяками и писались особые тетрадки, «столпцы разводные», «столпцы разводных строк».

Живую атмосферу его занятий в «певческих палатах» и передают записи некоего Безымянного Дьяка. В одной из них он указал, что в связи с предстоящим празднованием Пасхи Федор Крестьянин исполнил ученикам пасхальный задостойник «Светися, светися, Новый Иерусалиме» демественным распевом, который и был записан Дьяком обычной столповой нотацией. Списки, близкие данной версии распева, встречаются редко и относятся к более позднему периоду. Нами обнаружено лишь две записи, приближающиеся к этому варианту. Оба списка датируются первой половиной XVII в., также

изложены столповой нотацией и имеют ремарки «Демество» [22, л. 139; 30, л. 237]¹.

Дьяк отметил: «Мое знамя, мастер пел, Християнин, лета 7108 [1600] марта 21. Во святую великую неделю Пасхы, за Достойно есть, Демество» [21, л. 1]. Далее произошло следующее. При подготовке к пасхальному празднованию Федор Крестьянин совместно с Безьянным Дьяком (видимо, старшим в хоре, игравшим роль головщика) уточнили распев задостойника «Светися, светися, Новии Иерусалиме». Для исполнения они избрали сложный вариант мелизматического Демественного стиля. Дьяк на основе сопоставления записанного им ранее столповым знаменем распева Крестьянина (№ 1) со своим вновь зафиксированным вариантом (№ 2) выполнил затем еще один, «справленный», распев (№ 3), который и следовало исполнять певчим «по совету» самого мастера.

Обратим внимание на то, что выдающийся и весьма авторитетный мастер Федор Крестьянин создал именно свой распев задостойника «Светися, светия, Новый Иеруалим». Данный распев был подвергнут скрупулезному теоретическому и исполнительскому анализу, он тщательно изучался государевыми певчими дьяками для того, чтобы быть исполненным в праздник Пасхи в 1600 г., во времена Бориса Годунова. Этот царь был приверженцем идеи «Москва — Новый Иерусалим» и первым начал осуществлять строительство в Московском Кремле Ново-Иерусалимского собора, олицетворяющего храм Гроба Господня в Иерусалиме. Проект осуществлён не был из-за нашествия поляков под предводительством Лжедмитрия. В данном контексте становится понятным особое отношение придворных певчих к задостойнику, в котором напрямую говорится о образе древнего Иерусалима и его небесном образе-подобии Иерусалиме небесном.

Теперь, в новых исторических условиях, в сознании русских людей, Москва со многими храмами и монастырями воспринималась как святыня, как особое место пребывания Небесного Царя — Господа Иисуса Христа, Пречистой Богоматери, ангельских воинств и торжествующей Церкви святых. Москва воспринималась как образ града Небесного Иерусалима. Исполняя в великий праздник Пасхи новый Большой демественный распев мастера Крестьянина, государевы певчие дьяки, одновременно воспевали Русскую землю как образ Святой Земли (Сиона) и как образ грядущего Небесного Царства. Рассмотрим, какими музыкальными средствами раскрывались эти образы в задостойнике.

До Федора Крестьянина текст этого песнопения распевался кратко, силлабически, когда на один слог приходилось не более одной невмы. Например, в рукописи 1584 г. силлабический распев состоит из 61 знака [7, л. 7]. Мастер создал новое мелизматическое песнопение в стиле Демества, кардинально расширив невменный состав распева до 160 знаков. Краткий поэтический текст приобрел вид, соответствующий его важнейшему смысловому значению

¹ Отметим, что название распева «демественный» происходит от греческого именованья руководителя хора «доместик». Этот стиль считается наиболее торжественным.

в богослужении. Однако внутрислоговые распевы в варианте мастера не гипертрофированы и простираются от 2 до 12 звуков на один слог. Видимо, слишком развитая музыкальная ткань была неуместна, так как могла затемнить смысл текста, который в концентрированном виде излагает идею «Святого града».

Нотация задостойника — столповая, но отличается нетипичной для рядового знаменного распева комбинацией невм, их усложненными начертаниями². Отметим, что в начертаниях знамен присутствует редкое для нотации того времени указание на предельную высоту их исполнения. В этой связи обращает на себя внимание последовательность длительных и высоких по тесситуре знаков одного семейства (подряд трех статей светлых с сорочьей ножкой), совершенно не типичная для рядового столпового распева, на словах «Слава» и «Ты». Этот прием называется «захват демеством», когда новая строка (а именно эти слова открывают 2-ю и 4-ю строки) начинается с высокого звука. Так музыкальной техникой автор придал началам строк кульминационное значение. Музыкальное акцентирование слова «Слава», а значит и всего словосочетания «Слава бо Господня» понятно. Показана высшая божественная степень прославления. Так же значимо музыкальное подчеркивание слова «Ты», которым открывается фраза, обращенная к Богородице: «Ты же чистая красуйся Богородице». И еще раз этот прием присутствует в начале завершающей строке «О встании рожества твоего». То есть ключевые для понимания задостойника словесные обороты «Слава Господня», «Чистая Богородице» и «Встание» (Воскресение) стали своего рода музыкальными скрепами формы задостойника (табл. 1, прием А). Отметим, что музыкальное содержание гибко следует за семантикой словесного текста. Музыкальными приемами подчеркнуты кульминационные зоны, ключевые слова, начала строк и частей.

Таблица 1

Отражение смыслового содержания текста задостойника музыкальными средствами

№	Текст строки	Музыкальные приемы*	Всего звуков
1	Светися, светися Новии <i>Иерусалиме</i>	А С	51
2	Слава бо Господня на тебе восия	В	50
3	Ликуй ныне и веселися Сионе	А	43
4	Ты же Чистая красуйся <i>Богородице</i>	В С	50
5	О встании Рожества Твоего	В	44

* Обозначения приемов: А — чередование одинаковых самых длительных и высоких звуков (захват демеством); В — ключевая интонация, своим повтором обозначающая параллелизм Небесного Иерусалима и Сиона; С — близость невменного состава распева слов Иерусалим и Богородице.

² Для записи демественных песнопений использовались две нотации, специальная демественная или, как в нашем случае, обычная, более простая столповая (знаменная).

Как же передано в музыке осмысление идеи «Святого града»? Поэтический текст задостойника распадается на три части. Первая — обращение к новому Иерусалиму (строки 1—2), вторая — к Сиону (строка 3), третья — к Богородице (строки 4—5). Первая часть состоит из двух строк, распетых соответственно 51 и 50 звуками. Наиболее длительный распев приходится на слово «Иерусалиме» (23 звука). Его сложная мелодическая линия призвана музыкально выделить особое значение слова, его сокровенный смысл. По аналогии с первой строкой, в третьей, с которой начинается вторая часть, содержится призыв, но теперь к старому Иерусалиму — Сиону.

Однако музыкальное содержание распева слова «Сионе» содержит всего лишь 10 звуков и значительно уступает по длительности и сложности мелодии распеву слова «Иерусалим». Два града — Небесный и Земной — противопоставлены друг другу, причем Небесный отражен в музыке как превосходящий, главенствующий (первая часть распета 101 звуком). Сион же занимает в этой иерархии подчиненное место (вторая часть содержит всего 43 звука). Автор подчеркивает скорее их различие, чем единство. Но единство этих двух градов всё же выражено в музыке. Мы имеем ввиду призывы «светися» в первой строке, относящийся к Иерусалиму, и «ликуй» в третьей строке — к Сиону, которые распеты почти идентично. Мелодическое единство ключевой интонации этих слов подчеркивает семантический параллелизм уподобления нового Иерусалима и Сиона (табл. 1, прием В).

Далее в 4-й строке (начало заключительной третьей части) песнопения длительным распевом выделено слово «Богородице». В мелодическом отношении его распев близок распеву слова «Иерусалим». Так подчеркивается семантическое единство этих образов. Музыкально третья часть (обращение к Богородице) связана с первой (близкий распев слов Иерусалим и Богородица, захват демеством в начале 2, 4 и 5 строк). Эти музыкальные приемы подчеркивают близость образов Нового Иерусалима и Богородицы.

Итак, в задостойнике мастер музыкальными средствами смог показать единство и различие двух миров: Нового Иерусалима и Сиона.

Образ Иерусалима раскрыт с помощью более длительного и изопренного развития мелодических линий. Музыка своими восходящими интонациями к предельно высоким звукам согласия, высокой тесситурой звучания отражает образ Святого града. Образ Сиона уступает в музыкальном отношении. Он скромнее, раскрыт всего лишь в одной строке. Ключевые слова-символы обозначены в музыке либо приемом «захвата демеством», либо повтором мелодического содержания (на словах «Иерусалим» и «Богородица»). Уподобление Нового Иерусалима Сиону дано лишь намеком. В музыке центральным образом уподобления становится Богородица, как самый значимый образ Святой земли, как воплощение высшей святости. Эта музыкальная концепция вполне соответствует идее Москва — Новый Иерусалим. В честь Богородицы как покровительницы и защитницы Руси воздвигнут собор Успения в

Московском Кремле, ставший главным в Московии, главной русской святыней стала икона Владимирской Божией Матери. Глубокое почитание Нового Иерусалима и Богородицы прочитывается в концепции Федора Крестьянина.

В целом задостойник является отражением особенностей Демественного стиля, наиболее торжественного в музыке той эпохи. Конечно, Федор Крестьянин не бы создателем этого стиля, который, по свидетельствам источников, появился в последней четверти XV в. Но будучи учеником новгородского мастера Саввы Рогова, брат и ученик которого Варлаам Рогов был «демественному пению распевщик и творец» [36, л. 201 об.], он конечно же воспринял этот стиль и прекрасно овладел им. Задостойник Федора Крестьянина выполнен в условиях канонических правил Демества. Песнопение сохраняет такие черты стиля как типичная каноническая формульная структура, вариантность мелодического развития. Распев задостойника отличается умеренной мелизматикой, своеобразием ритмики, возникающим в результате употребления сложных неvm «стрелы». Все это придавало мелодизму демественного распева праздничный характер. Не случайно в письменных памятниках того времени демественное пение часто именовалось «красным», то есть красивым. Праздничность и торжественность, масштабность и оригинальность композиции поставили произведение в ряд выдающихся памятников. Оно стал своеобразным образцом, на его основе стали рождаться другие варианты, например, «Демество. Псковский перевод» к середине XVII в. [19, с. 827]

Итак, в преддверии Пасхи, 21 марта 1600 г. придворный мастер Федор Крестьянин создал и разучил с государевыми певчими дьяками новый демественный распев задостойника «Светися». Мастер, будучи протопопом Благовещенского собора, домового храма русских царей, имел непосредственный доступ к государю, в тот момент — Борису Годунову. Этот царь был ярким приверженцем идеи «Москва — Новый Иерусалим». Его могла не удовлетворять старая традиция распевания древнего текста, непосредственно относящегося к центральной идее эпохи. В новых исторических русских реалиях гимнография Иоанна Дамаскина приобретала иное общенациональное мессианское звучание. Чувствуя запрос времени, а возможно и по прямому указанию государя, Крестьянин создал новую музыкальную версию задостойника в стиле особо торжественного Демественного пения. Песнопение отражало особенности как идеологического так и художественного мировоззрения Московской Руси.

Чтобы наилучшим образом исполнить новое песнопение, государевы певчие дьяки тщательно изучали запись мастера, овладевали всеми тонкостями исполнения сложных неvm. Они должны были исполнить новый распев наилучшим образом. Исполнение монодийного песнопения требует особой подготовки, певцы должны соблюдать унисон, ни в кое случае не потеряв единую мелодическую нить. Можно только представить себе силу воздействия новой музыки прославленного мастера в исполнении лучших певцов страны, восхваляющих

Русскую землю как образ Святой Земли и как образ грядущего Небесного Царства.

* * *

К образу Московии как отражению иерархического устройства Небесного царства в музыкально-гимнографическом творчестве обращался сам царь Иван IV Грозный. Правление этого царя отмечено особым подъемом церковно-певческого искусства. Согласно его представлениям, «Российское царствие» унаследовало «благочестие» от византийского «царя» Константина [17, с. 12—13]. Поэтому примером для подражания становились не только политика византийских императоров по укреплению власти, но и сфера их духовной деятельности. Известно, что византийские василевсы нередко выступали в роли авторов поэтических текстов и музыки для церковно-певческих произведений. Приняв на себя миссию хранителя истинного Православия, Московское царство должно было следовать и этим традициям. Первый русский царь активно выступал как писатель-публицист, редактор официальной летописи, любитель книжности. В его духовной жизни особое значение стало приобретать и музыкальное творчество.

Как государственный деятель царь Иван заботился о церковном пении, его содержании и состоянии: в те времена оно являлось действенным средством идеологического воздействия и нравственного воспитания. Одной из важнейших задач оставалось и создание российского пантеона святых, которые в дни тяжелых нашествий и испытаний, предстоя пред Господом, молили бы о помощи молодому царству. Соборами 1547 и 1549 гг. в ранг общерусских было возведено около 40 святых, что привело к созданию новых циклов песнопений российскими гимнографами и распевщиками. На Стоглаве, соборе 1551 г., царь лично поднял ряд вопросов о состоянии певческого дела [10, с. 251, 254—265].

По свидетельству русских и иноземных источников, царь Иван сам знал музыкальную грамоту, с удовольствием пел вместе с придворным хором. Например, в 1564 г., присутствуя с семьей на освящении собора Переяславско-Никитского монастыря, он «красным пением»¹ со своими придворными певчими «пел на заутрени и на литургии» [42, с. 247]. В своей опричной столице — Александровской слободе — он часто пел на клиросе. П. Одерборн сообщает, что царь даже служил обедню [14, с. 57—58]. Заметим, что прямое участие государя в совершении богослужения допускалось в Византии.

С именем Ивана Грозного связаны не только упоминания об исполнении государем сложных певческих произведений (летописи говорят, что этим искусством и до него владели правители Руси). Впервые мы встречаемся с документально-письменными свидетельствами об обращении царствующей особы к традициям византийских василевсов по созданию песнопений. Рукописная традиция приписывает ему отдельные песнопения

¹ Иногда под «красным пением» в источниках подразумевается исполнение песнопений в торжественном стиле Демественного распева.

ния к двум праздничным певческим циклам: пять стихир в честь митрополита всея Руси Петра и три стихир в честь иконы Владимирской Богородицы. Кроме того, специальное исследование показало, что с наибольшей вероятностью царю Ивану принадлежит только знаменная версия приписываемых ему стихир [15].

Для рассмотрения нашей темы особое внимание привлекает третья стихира его певческого цикла, посвященного Владимирской чудотворной иконе Богородицы. Этот цикл был включен в церковную службу, созданную в честь перенесения из Владимира и «сретения» этой иконы в Москве 23 июня 1480 г. в преддверии нашествия татарского хана Ахмата. Цикл состоит из трех стихир на подобен-образец 1-го гласа «О дивное чудо»: «О великое милосердие», «Дивное твое милосердие» и «Твое славяте заступление» [40, л. 279].

Обращение царя к подобно «О дивное чудо» обусловлено древнерусской творческой традицией². Этот образец стал основой для создания циклов стихир на Рождество, Введение, Благовещение, Покров и Успение Богородицы, широко вошедших в рукописи на протяжении веков. Во времена, предшествующие годам жизни и деятельности Грозного, существовали и другие стихир, распеты на данный подобен. Державным гимнографом были восприняты некоторые словесно-музыкальные формулы из самого подобна, из стихир Успению и Покрову Богородицы, а также из святительских стихир в честь митрополитов Петра и Алексия, с деятельностью которых связано духовное укрепление Московского царства. Царь с большой тщательностью осуществил отбор источников для создания своих стихир. Не последнюю роль в этом, очевидно, сыграли государственные интересы. Так, привлекая текст из песнопений особо почитаемого на Руси праздника Покрову, он подчеркнул и равновеликое значение двух праздников — Покрова и Сретения Владимирской иконы Богородицы — для Русского государства. Оба праздника в смысловом отношении близки, так как отражают чудесное спасение православных христиан от нашествий (чудо явления Богородицы с омофором в Константинополе и чудеса Владимирской иконы на Руси), когда враги действительно отступали от осажденных городов.

Наиболее полно идея Москвы как Нового Иерусалима раскрыта в третьей стихире цикла. Она в целом основана на третьей стихире Успению Богородицы при незначительном использовании стихир митрополитам Петру и Алексию, а также Покрову (см. табл. 2).

Такое «уподобление» песнопения также не было случайностью: праздник Успения Богородицы — престольный праздник Московского Успенского собора, в котором пребывала Владимирская икона. Не довольствуясь подобным, обозначив связь стихир с успенской державный гимнограф вновь подчер-

² В древности он включался в службу Успению Богородицы как первая в цикле стихир «на хвалите». Две следующие за ним стихир имели ремарку «подобен», что означает, что они созданы по её подобию [напр.: 23, л. 212]. В дальнейшем подобном стали обозначать модель-образец.

Таблица 2

Гимнографические источники к третьей стихире царя Ивана Грозного

№	Строки*	Источники (стихиры)**
1	Твое славяте заступление.	УБ: Твое славяте. ПБ: О великое заступление.
2	Архиереи и священники, Царие и князи.	УБ: Власти и престоли, начали и господства. Петр.: Архиереи со князи.
3	Инокы же и причетники, И всенародное множество.	УБ: Силы и херувимы и страшная серафимы Петр.: И всенародныме множеством.
4	Со женами и младенцы.	
5	О святей иконе твоеи хвалящися.	
6	Припадаюте велможы,	УБ: Припадаюте царие
7	С воинствы русскими зовуще.	УБ: Со архангелы и аггелы поюще
8	Обрадованная радуися,	УБ; ПБ.
9	С тобою Господь.	УБ; ПБ.
10	[Подаяи намo	УБ; ПБ: Подаяи мирови Алекс.: Подающаго намo
11	Тобою велию милость].	УБ.

* Жирным шрифтом выделен авторский текст царя Ивана Грозного.

** Приняты сокращения: Алекс. — митр. Алексию [25, л. 528]; ПБ — Покрову Богородицы [25, л. 357]; Петр. — митр. Петру [25, л. 581; УБ — Успению Богородицы [25, л. 572—572 об.].

кнул высокий государственно-религиозный статус русского богородичного праздника.

Песнопение начинается строкой «Твое славяте заступление». Если в первых двух стихирах цикла царь Иван воспевал *милосердие* Богородицы, то в третьей славит чудо её *заступления*. В нем состоит главное значение, итог моления. Далее в духе средневековой социальной иерархии перечислены все русские люди, «хвалящися» о святой иконе. Слова «архиереи» и «князи» взяты из стихир митр. Петру, но между ними царем вставлены «священники, царие». Этих слов нет ни в одном источнике. Грозный ввёл их самостоятельно.

Свою российскую социально-иерархическую структуру царь выстраивает как проекцию небесной иерархии (восходящей к её описанию Дионисием Ареопагитом) из третьей стихире Успению Богородицы. Он сопоставляет с небесными чинами слою русского общества. Тем самым на основе древней традиции им разрешается сложный вопрос о земной иерархии (см. табл. 3).

На вершине общества царем располагаются служители церкви, «архиереи и священники», которые занимают положение, сопоставимое с Властями и Престолами горнего мира. Земные «Царие и князи» сопоставлены с небесными Началами и Господствами, «иноки и причетники» — с Силами, Херувимами и Серафимами. Проводя такие параллели возвышенного и земного, царь Иван духовно возвышает Россию. Вся иерархическая система завершается обобщением: «И всенародное множество со женами и младенцы» (строки 3—4). Начало обобщения взято из стихир митр. Петру («и всенародныме множеством»), но царь добавил от себя строку: «Со женами и младенцы». Он включил в свое молитвенное песнопение самых незащитных, чтобы Богородица не оставила и их своим «заступлением».

Во второй части рассматриваемой нами третьей стихире, в 6-й и 7-й строках, Грозный среди земных молящихся выделяет вельмож и воинов. Он вновь возвращается к успенской стихире. Вельможи за-

Таблица 3

Сравнение текстов стихир Успению и Владимирской иконе Богородицы

№	Строки третьей стихире Успению [25, л. 572—572 об.]	Строки третьей стихире Ивана Грозного [40, л. 279]
1	Твое славяте успение.	Твое славяте заступление.
2	Власти и престоли, начала и господства.	Архиереи и священники, Царие и князи.
3	Силы и херувимы и страшная серафимы.	Инокы же и причетники, И всенародное множество.
4	Веселятся земени	Со женами и младенцы.
5	О божественей ти славе кращися.	О святей иконе твоеи хвалящися.
6	Припадаюте царие	Припадаюте велможы,
7	Со архангелы и аггелы поюще	С воинствы русскими зовуще.
8	Обрадованная радуися,	Обрадованная радуися,
9	С тобою Господе.	С тобою Господь.
10	Подаяи мирови	[Подаяи намo
11	Тобою велию милость.	Тобою велию милость].



Шествие воинов. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя». Фрагмент. Середина XVI в.

няли место святых (библейских) царей, русское воинство — архангелов и ангелов. Соотнесение царственным гимнографом воинов с ангелами неслучайно. Здесь по содержанию третья стихира наиболее ярко ассоциируется с иконой его времени «Благословенно воинство Небесного царя» из Успенского собора Московского Кремля. Изображенные на иконе конные и пешие воины без нимбов — это оставшиеся в живых, воины с нимбами — те, кто сложил головы в сражениях и удостоился венца мученика, ангельского чина.

Итак, в тексте третьей стихире почти зрительно выстраивается удивительная религиозно-символическая картина действительно всенародного моления, воплотившаяся в ряде богородичных икон (Покров, Сретение Владимирской иконы).

Завершая исследование, приходим к выводу, что в XVI в. идея Москвы как нового центра Православия — Нового Иерусалима — нашла свое отражение и музыкально-гимнографическом творчестве. На конкретных рукописных источниках удалось установить, что выдающийся музыкальный распевщик, теоретик, учитель государевых певчих дьяков Федор Крестьянин воплотил эту концепцию средствами музыкального искусства, создав в стиле Большого демественного распева новое музыкальное произведение на древний канонический текст «Светия, светися, Новый Иерусалим» Иоанна Дамаскина. Это образец нового музыкального прочтения древнего текста в контексте новых исторических реалий.

Иван Грозный пошел по другому пути. Обладая самодержавной властью и государственным самосознанием, он выступил как продолжатель дела византийских императоров (например, Льва Премудрого) и создал цикл стихир, следуя византийским традициям гимнографического творчества. Подобно тому, как святой Лука (по преданию) создал образ Владимирской Богородицы, ставшей главной покровительницей Руси, Грозный создает ее музыкальную икону. Гимнографический цикл царя — дело государственной важности, горячая молитва о спасении Руси от иноземных захватчиков. Сфера его деятельности — прежде всего словесный текст при почти полном сохранении музыкального ряда. Понимая в данном случае творчество как следование древней традиции, некоему освященному архетипу, царь берет за основу первообразы — древние стихиры и уподобляет им свои. На основе фундаментального принципа подобия он переносит небесную иерархию Нового Иерусалима на жителей Москвы, создавая сложную проекцию небесного и земного, уподобляя столицу Московии Святому граду.

Литература и источники

1. Альшиц, Д. Н. Новый документ о людях и приказах Опричного двора Ивана Грозного после 1572 г. // Д. Н. Альшиц // Исторический архив. — Т. 4. — М.; Л., 1949. — С. 35—37.

2. Амосов, А. А. Лицевой летописный свод Ивана Грозного / А. А. Амосов. — М., 1998. — 387 с.

3. Баталов, А. Л. Собор Покрова на Рву (храм Василия Блаженного) / А. Л. Баталов, Л. С. Успенская. — М., 2004. — 96 с.
4. БРАН. Арх. п. № 4.
5. БРАН. Стрэг. № 40.
6. БРАН. 16.7.24. Л. 102.
7. ГИМ. Единоз. № 37.
8. ГИМ. Синод. певч. № 99.
9. ГИМ. Синод. слав. № 819.
10. Емченко, Е. Б. Стоглав: исследование и текст / Е. Б. Емченко. — М.: Индрик, 2000.
11. Ильин, М. А. Каменная летопись Московской Руси / М. А. Ильин. — М., 1966.
12. Конотоп, А. Б. Композиция «Шествие к небесному Иерусалиму» на иконе «Страшный суд» из Национального музея Швеции (источниковедческие проблемы): дис. ... канд. ист. наук / А. Б. Конотоп. — М., 2007.
13. Кудрявцев, М. История православного монашества в Северо-восточной России / М. Кудрявцев. — М., 1881.
14. Панченко, А. М. Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха / А. М. Панченко, Б. А. Успенский // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. — Л., 1983. — Т. 37. — С. 57—58.
15. Парфентьев, Н. П. Музыкально-гимнографическое творчество царя Ивана Грозного / Н. П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2014. — Т. 14. — № 1. — С. 51—59.
16. Парфентьев, Н. П. О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства (на примере творчества Логина Шишелова) / Н. П. Парфентьев, Н. В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2013. — Вып. 1. — С. 92—103.
17. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Текст подг. Я. С. Лурье, Ю. Д. Рыков. — Л., 1979. — С. 12—13.
18. Подобедова, О. И. Московская школа живописи при Иване IV / О. И. Подобедова. М., 1972.
19. Пожидаева, Г. А. Лексикология деместивного пения / Г. А. Пожидаева. — М.: Знак, 2010. — 784 с.
20. Рамазанова, Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI-XVII вв. / Н. В. Рамазанова. — СПб., 2004. — 453 с.
21. РГАДА. Ф. 188. № 1585.
22. РГБ. Ф. 37. № 138.
23. РГБ. Ф. 113. № 3.
24. РГБ. Ф. 228. № 35.
25. РГБ. Ф. 304. № 414.
26. РГБ. Ф. 304. № 429.
27. РГБ. Ф. 379. № 14.
28. РНБ. Вяз. О. 80.
29. РНБ. Грузд. собр. № 52.
30. РНБ. Кир. Бел. 593/850.
31. РНБ. Кир. Бел. 639/896.
32. РНБ. Кир. Бел. 657/914.
33. РНБ. Кир. Бел. 707/964.
34. РНБ. О. I. 403.
35. РНБ. Q. I. 422.
36. РНБ. Q. I. 1101.
37. Самойлова, Т. Е. Тема избранного народа в росписи Архангельского собора / Т. Е. Самойлова // Библия в культуре и искусстве. — М., 1995. — С. 124—136.
38. Снегирев, В. Л. Памятник архитектуры храм Василия Блаженного / В. Л. Снегирев. — М., 1953.
39. Соколова, И. М. Мономахов трон. Царское место Успенского собора Московского Кремля / И. М. Соколова. — М., 2001. — 78 с.
40. СПМЗ. № 274. Л. 279.
41. Усачев, А. С. Об истории бытования идеи «Третьего Рима» в России XVI в. / А. С. Усачев // Вестник Православного Свято-Тихоновского государственного университета. Сер. 2: История. История Русской Православной Церкви, 2015. — Вып. 3 (64). — С. 9—17.
42. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. / Н. Ф. Финдейзен. — М.: Л., 1928.
43. Флайер, М. К. «Мономахов трон» Ивана Грозного / М. К. Флайер // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. — М. 2000. — С. 599—620.
44. Флайер, М. К. Расшифровка кода: образ царя в обряде Вербного воскресения в Московском государстве / М. К. Флайер // Американская русистика: вехи историографии последних лет / сост. Дж. Маджеска. — Самара, 2001. — С. 203—239.
45. Parfentiev, N. P. About Activity of Feodor Krestjanin — the Master of Musical-Written Art of XVI — the Beginning XVII Centuries / N. P. Parfentiev // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2009. — V. 2 (3). — P. 402—413.
46. Parfentjev, N. P. Author's «Alphabets» in Systems of Record of Ancient-Russian Musical-Written Art Products / N. P. Parfentjev // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2009. — V. 2 (2). — P. 163—168.
47. Parfentjev, N. P. Reflection of the main directions didaskal Feodor Krest'ianin's creative activity in monuments of writing XVI—XVII centuries / N. P. Parfentjev // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2013. — V. 10. — P. 1423—1432.
48. Perrie, M. Moscow in 1666: New Jerusalem, Third Rome, Third Apostasy / M. Perrie // Quaestio Rossica, 2014. — № 3. — С. 75—85.

Поступила в редакцию 07 сентября 2017 г.

ПАРФЕНТЬЕВА Наталья Владимировна, профессор кафедры теологии, культуры и искусства, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Россия). E-mail: parfentevnp@susu.ru

ПАРФЕНТЬЕВ Николай Павлович, заведующий кафедрой теологии, культуры и искусства, доктор исторических наук, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Россия). E-mail: parfentevnp@susu.ru

**THEME OF MOSCOW AS “HOLY CITY” IN MUSICAL
AND HYMNOGRAPHICAL CREATIVITY OF TSAR IVAN
THE TERRIBLE AND THE MASTER FEDOR KRESTJANIN**

*N. V. Parfentjeva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation,
parfentevnp@susu.ru*

*N. P. Parfentiev, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation,
parfentevnp@susu.ru*

The problem of the implementation of the theme of the ‘Holy City’, the New Jerusalem, in the musical hymnographic works of Ivan the Terrible and an outstanding master, Feodor Krest’anin, is investigated in this study for the first time. The authors describe the contemporary state of study of this theme and its historical background. The ideological concepts of Moscow as the New Jerusalem, as well as Moscow: the New Rome, were born in the period of Moscow’s eminence as the capital of a unified Russian state. Initially the ideas were approved in the political consciousness of Russia’s ruling elite in the sixteenth and the first half of the seventeenth centuries. There are a large number of scientific studies reflecting these ideas in various kinds of art: iconography, architecture, literature and liturgical theatrical ceremony. But as for musical hymnography, this subject is studied for the first time. The authors examine the implementation of the theme of the Holy City, the New Jerusalem, using the example of certain specific chants. The chant ‘Shine, shine, new Jerusalem’ is explored in the musical version of an outstanding raspevshik (composer), Feodor Krest’anin. His musical composition appeared during a period of increased interest in this idea. The chant master created a solemn chant for the ancient hymnographic poetic text, which is closely associated with the image of the New Jerusalem. The researchers analyse the unique record of the tsar’s chorister dating back to 1600. This draft is evidence of the enormous interest in the mastering of Feodor Krest’anin’s chant among the Tsar’s singing *diaki* (choristers). The authors reveal Feodor Krest’anin’s conception of the implementation of the ‘Moscow: the New Jerusalem’ idea in music. Tsar Ivan IV the Terrible also appealed to the image of Muscovy as a reflection of the hierarchical structure of the Tsardom of Heaven. In the text of the third sticheron of his chanting cycle devoted to the Vladimir Icon of the Blessed Theotokos, the earthly hierarchy of Russian society was built as a projection of the celestial hierarchy, comparable to the heavenly ranks of the New Jerusalem.

Keywords: Old Russian church chanting art, musical hymnographic works of authorship, ideological concepts of Moscow as the New Jerusalem, Ivan the Terrible, Feodor Krest’anin.

References

1. Alshits D. N. Novyi dokument o ludiakh i prikazakh Oprichnogo dvora Ivana Groznogo posle 1572 goda [The New Document on People and Departments of the Oprichny Yard of Ivan the Terrible of 1572.]. *Istoricheskiy arkhiv [Historical archives]*. Moscow, Leningrad, 1949, v. 4, pp. 35—37.
2. Amosov A. A. Litsevoi Letopisnyi Svod Ivana Groznogo [Litsevoy Collection of Chronicles of Ivan the Terrible], Moscow, 1998 — 387 p.
3. Batalov E. L., Uspenskaia L. S. Sobor Pokrova na Rvu (khram Vasiliya Blazhennogo) [the Moscow Church of the Intercession on the Moat (St Basil’s Church)], Moscow, 2004. — 96 p.
4. BRAN. Arkh. pev. № 4.
5. BRAN. Strog. № 40.
6. BRAN. 16.7.24.
7. GIM. Edinov. №37.
8. GIM. Sinod. pev. № 99.
9. GIM. Sinod. slav. № 819.
10. Emchenko E. B. Stoglav: issledovanie i tekst [Stoglav: research and text], Moscow, 2000.
11. Il’in E. B. Kamennaya letopis’ Moscovskoi Rusi [The Stone Chronicle of Moscow Rus], Moscow, 1966.
12. Konotop A. B. Kompozitsiya “Shestvie k nebesnomu Ierusalimu” na icone “Strashnyi sud” iz Nacionalnogo Museia Shvetsii (istochnikovedcheskie problemi): dis. cand. ist. nauk [Composition “Procession to heavenly Jerusalem” in the icon “The Dread Last Judgement” from the National Museum of Sweden (source study problems): the dissertation of the candidate of historical sciences], Moscow, 2007.
13. Kudryavtsev M. Istoriya pravoslavnogo monashestva v Severo-Vostochnoy Rossii [The history of Orthodox monasticism in the Northeastern Russia]. Moscow, 1881.
14. Panchenko A. M., Uspenskiy B. A. Ivan Grozniy i Petr Velikii: kontseptsiya pervogo monarkha [Ivan the Terrible and Peter the Great: the concept of the first monarch]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury (Pushkins-*

kiy Dom) *Academii Nauk SSSR [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the USSR Academy of Sciences]*, Leningrad, 1983, v. 37, pp. 57—58.

15. Parfentjev N.P. Muzikal'no-gimnograficheskoe tvorchestvo tsarya Ivana Groznogo [Music hymnography creation of Ivan the Terrible]. *Vestnik Uzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki [Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities]*, 2014, v. 14, № 1, pp. 51—59.

16. Parfentjeva N.V., Parfentjev N.P. O deyatelnosti masterov Troitse-Sergievskego monastyrya v oblasti drevnerusskogo muzikal'nogo iskusstva (na primere tvorchestva Logina Shishelova) [The activities of the Trinity Sergius monastery masters in the Russian art of church music (on the example of Login Shishelov's creative activity)]. *Vestnik Uzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Sotsial'no-gumanitarnye nauki [Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities]*, 2013, № 1, p. 92—103.

17. Perepiska Ivana Groznogo s Andreem Kurbskim [The Ivan the Terrible's correspondence with Andrew Kurbskiy]. Publ. by Ya. S. Lurie, Yu. D. Rykov, Leningrad, 1979.

18. Podobedova O. I. Moscovskaya shkola zhivopisi pri Ivane IV [Moscow School of Painting under Ivan IV], Moscow, 1972.

19. Pozhidaeva G. A. Leksikologiya demestvennogo peniya [Lexicology of the Demestvenniy singing], Moscow, 2010. — 784 p.

20. Ramazanova N. V. Moscovskoe Tsarstvo v tserkovno-pevcheskom iskusstve XVI—XVII vekov [The Moscow tsardom in the church singing art of the 16th-17th centuries], St. Petersburg, 2004. — 453 p.

21. RGADA. F. 188. № 1585

22. RGB. F. 37. № 138.

23. RGB. F. 113. № 3.

24. RGB. F. 228. № 35.

25. RGB. F. 304. № 414.

26. RGB. F. 304. № 429.

27. RGB. F. 379. № 14.

28. RNB. Vyaz. O.80.

29. RNB. Gruzd. sobr. №52.

30. RNB, Kir. Bel. 593/850.

31. RNB, Kir. Bel. 639/896.

32. RNB, Kir. Bel. 657/914.

33. RNB, Kir. Bel. 707/964

34. RNB. O.I.403.

35. RNB. Q.I.422.

36. RNB. Q.I.1101.

37. Samoilovala T. E. Tema izbrannogo naroda v rospisi Arkhangel'skogo Sobora [The theme of the chosen people in the mural of the Archangel Cathedral]. *Bibliya v culture i iskusstve [The Bible in Culture and Art]*, Moscow, 1995.

38. Snegirev V. L. Pamiatnik arkhitektury khram Vasiliya Blazhennogo [Architectural monument of St. Basil's Cathedral], Moscow, 1953.

39. Sokolova I. M. Monomakhov Tron. Tsarskoe mesto Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya [Monomakh's throne. Tsar's place of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin], Moscow, 2001. — 78 p.

40. SPMZ. № 274.

41. Usachev A. S. Ob istorii bytovaniya idei "Tret'ego Rima" v Rossii XVI veka [On the history of the existence of the idea of "Third Rome" in Russia of the 16th century 16XVI century]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Universiteta. Seriya 2: Istoriya. Istoriya Russkoi Pravoslavnoi tserkvi [Bulletin of St. Tikhon's Orthodox University. Series 2: History. History of the Russian Orthodox Church]*, 2015, v. 3 (64), pp. 9—17.

42. Findeizen N. F. Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka [Essays on the History of Music in Russia from ancient times to the end of the 18th century], Moscow, Leningrad, 1928.

43. Flaier M. K. "Monomakhov Tron" Ivana Groznogo ["Monomakh's throne" of Ivan the Terrible]. *Iconostas. Proiskhozhdenie — razvitiye — symbolika [Iconostasis. Origin — development — symbols]*, Moscow, 2000, pp. 599—620.

44. Flier M. K. Rasshifrovka koda: obraz tsaria v obriade Verbnogo Voskreseniya v Moskovskom gosudarstve [Deciphering of the code: the image of the tsar in a ceremony of Palm Sunday in the Moscow State]. *Americanskaya russistika: vekhi istoriografii poslednikh let [American Russian Studies: milestones of recent years historiography]*, Samara, 2001, pp. 203—239.

45. Parfentiev N. P. About Activity of Feodor Krestjanin — the Master of Musical-Written Art of XVI — the Beginning XVII Centuries. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2009, v. 2 (3), pp. 402—413.

46. Parfentjev N. P. Author's «Alphabets» in Systems of Record of Ancient-Russian Musical-Written Art Products. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2009, v. 2 (2), pp. 163—168.

47. Parfentjev N. P. Reflection of the main directions didaskal Feodor Krest'ianin's creative activity in monuments of writing XVI—XVII centuries. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2013, v. 10, pp. 1423—1432.

48. Perrie M. Moscow in 1666: New Jerusalem, Third Rome, Third Apostasy. *Quaestio Rossica*, 2014, № 3, pp.75—85.

Received September 07, 2017