

Лариса Костюковец

## ЕЩЕ РАЗ О КАНТЕ НИКОЛАЯ ДЫЛЕЦКОГО

Первой кант Николая Дылецкого «Имя мое есть дышкант» опубликовала в 30-х годах XX века Т. Н. Ливанова [22, 210-211]. До нее этот кант упоминался А. В. Преображенским. Нотный пример и поэтический текст были извлечены Т. Н. Ливановой из рукописного сборника кантов белорусского происхождения, собрания Щукина [31]. Как отмечалось в публикации, в рукописи допущены ошибки: текст, предназначенный дисканту, был подписан под альтовой партией, альту – под теноровой, тенору – под партией дисканта. Приводим этот кант (ударение проставлено нами. Подчеркнуты белорусизмы. – Л. К.):

Н. П. № 1:

ГИМ, ЩУК., 61

1.  
Имя мое есть дышкант, бо зовут мя вси верхом – 14 (7+7)  
Прехожду бо октавою тенора басом (гласом – Т. Л.) – 13(8+5)  
Молися Богу и пой ут, ре, ми, фа, соль, ля – 13(7+6)  
Не станеши в чести сын полезного труда – 13(7+6)  
Иже не видал ся з утробы никогда – 12(6+6)  
Иже хочещи петь сладко и тоненко – 12(6+6)  
Утро к псалмопению всавай раненко – 12(7+5)  
Тако же и по вечере пой Богу со страхом – 14(8+6)  
Да не придет полнощ со смертным ти часом – 12(6+6)
2.  
Аз есм алт, всем тенору, басу помогаю – 13(7+6)  
Скамейце, немке, дуде всем сопротивляю – —//—  
Не имеют степеней и не согласуют – —//—  
Фитами, кобылами вси разногласуют – —//—  
Но мы, братие кликнем вси Богу согласно – —//—  
Кобылам и фитам всем было бы ужасно – —//—  
Ми, ля, соль, фа, ми, ре, ут благие ступени – —//—

За сие будем Богом и людьми почтени –	—//—
3.	
Имя мое есть тенор, содержит в себе путь –	—//—
Выпоешь ли мя будет в тебе истинный путь –	—//—
Выпевай сладким сим и преблагим гласом –	—//—
А не <u>кривися</u> дурно кулезмацким гласом –	—//—
Подобает бы <u>пети</u> , мало же кричати –	—//—
И во всяком пении ноте меру знати –	—//—
4.	
Найдите мя нижайшего пений гласов гласа –	13(7+6)
Тем мя и разумеите всегда пети баса –	—//—
Познавши же мои вся согласны ноты –	12(7+5)
Начнеши всегда пети день и ночь с охоты –	13(7+6)
Пой же Богу нашему со сладкопением –	—//—
Хвалу Ему воздайте со смиренномудрием –	14(7+7)
(во всяком пении)	
(Кампоновал сия гласы человек грешный) –	13(8+5)
(Иноземец же и пан Николай Дылецкий) –	13(7+6)

Текст в скобках в рукописи отсутствует. Он взят Т. Н. Ливановой из рукописи № 757 собрания С. В. Смоленского. В ней помещены четырехголосные церковные песнопения с основным напевом в теноре.

Т. Н. Ливанова отмечает, что этот кант был написан в 70-х годах XVII века, и указывает, что имя автора (Николай Дылецкий – Л. К.) «обозначено на дарственных экземплярах» [22, 209]. Кант Н. Дылецкого она называет «агиткой», мотивируя тем, что его автор пропагандирует партесное пение.

Кант неоднократно переписывался, пользовался широкой популярностью и попал в целый ряд рукописных сборников, в том числе более поздних. Нельзя согласиться с несколько упрощенной и примитивной характеристикой канта, данной Ливановой, – «агитка». В содержании канта изложено кредо самого автора – теоретика и практика (композитора), пропагандирующего новый вид музыкального стиля – партесного пения, до сей поры (второй половины XVII века) неизвестного в России.

Именно благодаря Н. Дылецкому, а также белорусскому теоретику второй половины XVII века Тихону Макариевскому (родом из-под Орши), белорусским, позже украинским *вспевакам* партесное искусство пробивает себе дорогу в Московское государство. Основателем партесного стиля в Московии по праву является Н. Дылецкий. С ним и его «Мусикийской грамматикой» 1679 года появляется партесное пение и продолжает там бытовать до середины XVIII века.

Известный российский медиевист Д. В. Разумовский в своей рукописной работе «Заметки о партесном пении и цензуре духовномузыкальных сочинений и переложений...» писал: «До половины XVII века певцы всей Русской церкви исполняли только мелодию, т. е. пели по нотам написанное для одного голоса»

[26, л. 5]. Далее автор сообщает: «Первыми учителями великоруссов <...> были <...> всепеваки (певчие-регенты), приходившие в Москву из Малой и Белой России. Замечательнейшим из этих регентов был Николай Павлович Дилецкий» [26, л. 5].

Известный медиевист XIX века, священник В. М. Металлов пишет: «Состав патриаршего хора за все время его существования был одного типа, – это был хор мужских голосов, теноров и басов. До второй половины XVII века пение певчих было всегда унисонное знаменным (столповым. – Л. К. См. [16].) распевом...» [23, 9]. В этой же статье В. М. Металлов уделяет внимание новому явлению того же времени – введению в состав певческих хоров детских голосов: «Детские голоса, альты и дисканты, введены были в состав певческих хоров только в последней четверти XVII столетия. Первоначально введен был только один альт, который не был так чужд в отношении к прежнему обычному составу хора из теноров и басов, как дискант, и во многих случаях заменял собою прежний теноровый высокий фальцет, каковой с хорошими его качествами нередко весьма трудно было его найти» [23, 10-11]. На с. 11 – 12 этой же статьи В. М. Металлов сообщает о введении в хоровое исполнительство дискантов: «Вскоре же вслед за альтом в состав хора был введен и дискант, но он не пользовался таким же сочувствием любителей хорового пения, как альт, что зависело от особенного резко выделяющегося из обычной массы голосов, своеобразного его тембра, поэтому состав хора из альтов, теноров и басов и соответствующие ему партитуры, насколько можно судить об этом по самим партитурам, употреблялся предпочтительнее пред другим, с участием дискантов [23, 10-11]. По мнению И. Журавленко, партитуры не были свойственны партесному пению (См. [10] – Л. К.). В Петербурге детские голоса вводят гораздо позже – со второй половины XVIII века: «С 1763 года в Петербурге начали вводить детские голоса. На 5 человек детских голосов приходилось 21 больших – мужских голосов [23, 19]. «Есть все основания заключать, что состав синодальных певчих, певчих в Петербурге, был одним из больших, мужских голосов, теноров и басов, что видно из сопоставления именных списков певчих, отсылаемых в Петербург, с общим списком синодальных певчих, где обозначились голоса певчих. Между тем, как в Московском отделении синодальных певчих, – как видно из ревизии 1763 года, уже были дисканты и альты» [23, 8].

Характеристику и объяснение всех певческих голосов Николаем Дылецким мы находим в рукописи его «Музыкальной грамматики», озаглавленной «Идея грамматики музыкальной» [9]. Эта рукопись легла в основу исследования В. В. Протопопова [8]. Приводим их:

«Бас называется от слова «баси», или по-гречески басис, по-славянски же основание, поскольку пение на нем утверждается и основу имеет» [8, 413].

Мы видим, что басу Н. Дылецкий придает первостепенное значение. Он пишет: «Не токмо стихи осмогласныя творити можно з баса, но и пѣсни...» [8, 145]. Заметим, что песнями он называет канты. Именно начиная с баса, Н. Дылецкий выстраивает четырехголосную гармоническую фактуру: «Зде зриши бассовое пѣние и разумѣши спадежей бассовых и уже басса

имѣюще прочия гласы к нему прилагаю сиче...» [8, 145-146]. В качестве нотного примера он приводит белорусский духовный кант о свадьбе в Кане Галилейской «Мессия придет во мир истинный». Заметим, что переписчик «Грамматики» был белорусом. Об этом свидетельствует слитное написание в ряде слов предлогов с последующими словами».

Оригинальную характеристику дает Н. Дылецкий тенору: «Тенор называется потому, что это середина, так как имеет средние ноты между альтом и басом. Но случается, что тенор поет выше альты или ниже баса...» [8, 414].

Функция дисканта и его характерные особенности отмечаются так: «Дискант голос детский, который поёт на октаву выше и потому называется дискант, ибо дискантус – слово сложное: дис по-итальянски, по латыни бас, по-славянски – дважды, так как во второй октаве (как сказано) поёт относительно тенора или альты; кантус – по латыни, по-славянски же – пение». Автор добавляет: «... когда нет мальчика, то можно его партию петь тенору» [8, 414].

Последняя характеристика предназначается альту: «Альт это по-латыни альтус, по-славянски высокий, потому что он все голоса, когда нет дисканта (подразумевай детского тонкого голоса), голосом своим превосходит; в высоких нотах сосед дисканту, в средних – тенору, далёкий сосед басу, как и дискант» [8, 414].

Замечательный теоретик, композитор-практик, Н. Дылецкий очень хорошо и тонко разбирался в природе и функциях певческих голосов и свои характеристики их перенес в свой четырехголосный кант (соответственно четырем певческим голосам). Напомним, что канты были одно-, двух-, трех-, четырех- и пятиголосными. Трехголосная кантовая фактура стала выразителем канта, как и куплет в народных песнях.

Говоря о форме и мелодии канта «Имя мое есть дышкант», Т. Ливанова пишет: «Сама по себе музыка этого восьмитакта особого интереса не представляет. Она была недостаточно характерна для стиля псалм-кантов благодаря своему четырехголосному изложению, одинаковой ритмике всех голосов (контрапункт – нота против ноты) и однообразию материала» [22, 209-210].

Позволим себе не согласиться с категоричными утверждениями автора. Прежде всего, Т. Н. Ливанова упускает из виду одну из важнейших стилистических особенностей кантовой культуры – профессиональное силлабическое стихосложение и тринадцатисложную структуру стиха 13 (7+6). Эта структура, наряду с многочисленными 11-ти, 12-ти, 14-тисложными, является наиболее типичной в белорусских кантах. Для украинских кантов такими типичными структурами стиха становятся двенадцати- и четырнадцатисложная. Русские канты (с XVIII века), авторы которых опирались на стихи С. Полоцкого и «Рифмотворную псалтирь» С. Полоцкого – В. Титова, закрепили тринадцатисложную структуру силлабического стиха, сделав ее основным показателем сначала русского канта, затем – российской песни.

Кант Н. Дылецкого распространился в разных мелодических, фактурных и текстовых вариантах. Основная структура стиха канта Н. Дылецкого 13 (7+6). Однако в различных рукописных сборниках (чаще всего из-за устной передачи канта) она то расширяется (распеваётся) до 14-тисложности, то сжимается до 12-тисложности. В ранее отмеченных нами структурах стихов поэтического текста канта Н. Дылецкого наряду с кантовыми – 13 (7+6), 12 (6+6), 14 (8+6) – мы находим народнопесенные – 14 (7+7), 13 (8+5), 12 (7+5). Это свидетельствует о несовпадении музыкальной и поэтической цезур, то есть – перекрытии цезуры внутри стиха. Поэтому в представленном нами Н. П. № 1 формой канта является двухтакт, или двухстрочная музыкально-поэтическая строфа. Вместе с тем основная структура стиха канта Н. Дылецкого 13 (7+6) целиком выдерживается в характеристиках альты и тенора. Поэтому подлинной формой канта является четырехтакт, или четырехстрочная музыкально-поэтическая строфа (по поэтическому тексту – двухстрочная цезурованная):

Н. П. № 2:

И - мя мо - е есть ды-шкант, зо - вут мя вси ве - рхом.

Пре - хо - жду бо о - кта - вой те - но - ра аз ба - сом.

В. Протопопов на с. 609 своего труда [8] приводит нотный пример канта с поэтическим текстом, предназначенным басовому голосу. Этот пример был

помещен в рукописи РГБ.ОР.14. Даем кант в отредактированном нами виде. У В. Протопопова ни размеры, ни такты не проставлены. Перекрещивание среднего и басового голосов наблюдается в последнем такте.

Н. П. № 3:

Зна - йте мя ни - жа - йша - го пе - ти гла - сом ба - са,

тем мя и ра - зу - ме - йте все - гда пе - ти ба - сом.

Фактура здесь уже трехголосная, распеваются верхний и басовый голоса. Мелодия варьируется, изменяется высотный уровень. В первом варианте наблюдалось перекрещивание верхних голосов. Здесь же не совсем удачна в тесситурном отношении нотная запись среднего голоса (добавочные линии). Наряду с этим присутствуют параллельные квинты и октавы, аккорды с пропуском терцовых звуков. Эти особенности указывают на линейную природу мелодики канта, что характерно именно для белорусских кантов.

Как уже отмечалось ранее, в канте (Н. П. № 1) использованы типичные для белорусских кантов попевок и мелодические обороты. Четырехголосное изложение канта было обусловлено «презентацией» всех четырех голосов. «Одинаковая ритмика всех голосов», отмечаемая Т. Н. Ливановой, также была обусловлена основной идеей – не затенять содержание (поэтический текст канта). Ритмика канта строится на типично кантовой ритмоинтонации шестврия  $\bullet \bullet \bullet \bullet$  и ритмоформуле менуэта. Так называемое «однообразие» материала компенсируется секвентным перенесением его на кварту ниже – из Фа в До мажор. В Н. П. № 3 – из До мажора в Соль мажор. А секвенции, как мы знаем, один из характерных стилевых признаков канта. Таким образом, кант Н. Дылецкого отражает типичную музыкально-поэтическую стилистику белорусских кантов. По этому поводу В. Протопопов пишет: «Интонационный склад канта Дилецкого обычен для этого жанра, как обычна и куплетная форма» [8, 609-610]. Мы видим, что Протопопов допускает две значительные неточности. Он называет кант жанром, хотя это вид, включающий огромное количество жанровых разновидностей. Форму кантов он называет куплетной. На самом деле формой канта является музыкально-поэтическая строфа, а ее составными – музыкально-поэтические строки. Об этом уже в 30-е годы XX века знала Т. Н. Ливанова. Поэтому в панегирических кантах петровской эпохи, опубликованных В. Протопоповым [8], форма кантов определена неверно. Кант дал огромное многообразие и разнообразие музыкально-поэтической строфики, оказавшей

впоследствии сильное влияние как на музыкальный фольклор, так и на профессиональную музыку [См.: 19, кн. 2, 3-33].

Необходимо отметить, что канты явились творческой лабораторией для Н. Дылецкого и его партесных концертов, на которые значительное влияние оказала стилистика канта. В своей «Музыкальной грамматике» (ее разных рукописных списках) он неоднократно приводит примеры белорусских кантов. В рукописи, опубликованной В. Протопоповым, сначала дается басовая партия канта о Кане Галилейской «Мессия придет во мир истинный». Сходный сюжет лежит также в основе польской одногласной кантычки «Messiaszpszyszedł» [8, 145]. Н. Дылецкий учит, как к басовой партии подставлять все другие голоса: «Зде зриши басьовое пение и разумеешы с падежей басьовых и уже басса имеюще прочия гласы к нему прилагаю сице». Затем приводится нотный пример в четырехголосном изложении, в вокальных ключах – альтовом, теноровом и двух басовых:

Н. П. № 4:



The image shows a musical score for a four-part setting of a cantata. It consists of eight staves arranged in two systems of four. The first system contains four staves, each with a different clef: the top staff is in alto clef (C4), the second in tenor clef (C3), the third in bass clef (F2), and the fourth in bass clef (F1). The second system also contains four staves with the same clef arrangement. The music is written in 4/4 time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.

Отметим, что форма канта – семистрочная музыкально-поэтическая строфа, а вовсе не куплет, как это считает В. Протопопов. Помимо того, что В. Протопопов дает довольно свободный перевод текста Н. Дылецкого, он искажает смысл самого канта и его фактуры, помещая все в скрипичном и вокальном ключах [8, 382]. У Н. Дылецкого в 4-хголосном изложении четко представлена функция каждого голоса.

Кант о свадьбе в Кане Галилейской и о превращении воды в вино был широко популярен на территории ВКЛ – Беларуси. Он попал в многочисленные рукописные сборники (см. например, РНБ – Титов, 4172; Титов, 4285; Титов, 2019; Титов 2020; Титов 3450; Титов 3457; Титов 3897; Титов 2720; О. XIV. 27; Q. XIV.128; Q. XIV.125; Q. XIV.25; Q. XIV.141;

ОСРК. Q. XIV.151; ГИМ, синод. певч., 456; РНБ, 1676; текстовые – ГИМ, муз. 2053; 2137 и т.д.)

Пример басовой партии очередной псалмы приводится на с. 182 указанного труда и сопровождается следующим текстом: «Песни и псалмы можно обрабатывать, применяя какое-либо правило восходящего или нисходящего движения, а не только простую гармонию («естественное правило») [8, 182; 402]. Далее Н. Дылецкий пишет: «Подлагающе басса или под псалму кую любо или под пение знаменное имаши разсуждати каковой мусикии оно есть, или печалное, или веселое: пропевши со другим уразумеши басса поюша под пут будиже ныне во образ сицевая песнь, похвалу принесу. Зде есть мусикия печална» [8, 182; 406]. Затем он приводит фрагмент духовного канта (псалмы) «Похвалу принесу сладкому Иисусу». Даем его правильное тактирование и метрику. Псалма вошла в целый ряд рукописных сборников (см., например, ГИМ, муз. 1743, муз. 2496, ГИМ, синод. 926; Вахромеев, 560; РНБ – Титов, 1931; 2038; 1914; 3351; 3792; 1109; 4489; 3765; О. XIV. 16; О. XIV. 125; Q. XIV. 134; Q. XIV. 125 и т. д.)

Н. П. № 5:



Текст канта принадлежит известному украинскому церковному деятелю, проповеднику, писателю, поэту Димитрию Туптало (Димитрию Ростовскому) (1651 – 1709). Написан до 1680 года. Димитрий Ростовский был проповедником в Чернигове, жил в ВКЛ – Беларуси. В 1679 года переехал в Украину, с 1683 года поселился в Киево-Печерской лавре. Занимал должность игумена в различных монастырях. В 1702 год переехал в Москву, то есть там он появился гораздо позже Н. Дылецкого, был назначен Петром I митрополитом Ростовским и Ярославским.

Мелодия же этой псалмы – один из излюбленных белорусских кантовых напевов [19, кн. 2, 117-118]. Дело в том, что Дм. Ростовский мелодий к своим текстам не писал, а использовал наиболее популярные – излюбленные кантовые напевы. Мелодия канта «Похвалу принесу» присуща белорусскому канту в честь архистратига Михаила «Хвалим Тя вси згодно, грозный воевода». Она также лежит в основе псалм «Радуйся, Царице, Марие Девице», «Хвалим Тя достойне, Георгие славне», поздравительного канта «Воскликнем вси ныне», где мелодия варьируется.



В «Музыкальной грамматике» Н. Дылецкого мы обнаруживаем ряд типичных кантовых попевок и секвенционных оборотов (секвенций) [19, кн. 2, 117-118], мелодические интонации, ритмоинтонации и ритмоформулы [8, 98-101, 416; Н. П. № 101].

Т. Н. Ливанова отмечает также примеры типичной кантовой каденции басовой партии, помещенной Н. Дылецким в «Музыкальной грамматике» [22, 141]. В списке «Музыкальной грамматики» 1681 года объединены вместе труды Иоанникия Коренева и Н. Дылецкого: «Музыка» дьякона Иоанникия Коренева и «Музыкальная грамматика» Николая Дылецкого. Эта рукопись была опубликована под редакцией Ст. В. Смоленского в 1910 году. Как пишет Т. Н. Ливанова, сочинение было известно под названием «Силлогизм на противящихся и ненавидящих музыку и сладкопение и на подражающих троестроичному пению и бесчисленным воплям хомоний» [22, 77, сноска]. Говоря о содружестве И Коренева и Н. Дылецкого, В. Протопопов отмечает, что оно «не ограничилось совместной деятельностью в теоретическом направлении – они занимались также развитием жанра кантов» [8, 555]. Не совсем понятна фраза «развитие жанра кантов». Как уже отмечалось ранее, кант – это не жанр, а вид. Для нас важен факт, что И. Коренев писал вирши, в том числе с акростихом, Н. Дылецкий же складывал музыку. Таким образом, композитор хорошо разбирался в стилистике кантов и знал канты, бытовавшие на территории ВКЛ – Беларуси. Причем настолько, что даже исправлял неточности в рукописных сборниках.

На с. XI труда В. Протопопова помещается снимок оборотного листа рукописного сборника кантов белорусского происхождения второй половины XVII века (1670 – 1680 гг.), ГИМ, 1743. В него вошли все канты, связанные с Ново-Иерусалимским монастырем. В нем на полях листа приведены нотные примеры духовного канта (псалмы) «К Тебе, Господи, Боже мой, воззову» (без подтекстовки) в трехголосном изложении, ниже – его варианты. В основе псалмы лежит стихотворное переложение 27 псалма «Псалтири» «К Тебе, Господи, взываю». Рукой Николая Дылецкого красными чернилами дается запись: «Справлена Дылецким».

Кант был распространен на территории ВКЛ – Беларуси и попал в сборники белорусского происхождения (РНБ, Титов, 4172; Q. XIV. 25; O. XIV. 25). В рукописном сборнике кантов ГИМ, 1743 (в этот сборник вошли все канты, связанные с Новым Иерусалимом) встречаются также правки Василия Титова с собственноручной записью – «справлено Василием» [8, 564-565]. Мы можем предположить, что и Дылецкий, и Василий Титов правили именно свои собственные канты. В. Протопопов делает вывод, что Н. Дылецкий, В. Титов и составитель сборника Дамаскин, связанный «с Новым Иерусалимом» и вышедший из так называемой «никоновской школы (60 – 70-е годы XVII века) русских поэтов» в содружестве работали «над развитием нового для России жанра кантов» [8, 565].

На самом деле это были не русские, а наши, белорусские поэты и музыканты, в том числе и Герман (поэт и композитор, умер в 1682 году), писавший одновременно тексты и музыку кантов [См.: 15]. Наиболее

известные канты Германа: 1. Ангельскую днесь вси радость; 2. Блаженству тезоименитаго; 3. Богоначальным мановением; 4. Богородице Дево и Пречистое чрево; 5. Веселия день и спасения днесь; 6. Вси земнороднии внушите; 7. Господи, воззвах к Тебе, услыши мя; 8. Да восприимут ныне горы сладость; 9. Иже жизни Мати, орган благодати; 10. Майя месяца болезни; 11. Небо радуется согласно; 12. Память предложити смерти; 13. Радуйся, Благодатная, ангел Царю дарованная; 14. Радуйся зело, дщи Сионя; Радуйся, Ходатаице, ангел и человек; 15. Фёдор славный воевода; 17. Христос раждается, славите. Особенно большой приток белорусских *вспеваков, дидаскалов*, мастеровых, театралов, живописцев хлынул в Московское государство в связи с кровопролитной войной царя Алексея Михайловича 1654-1668 гг. [17, 24-35], когда ВКЛ (Беларусь) временно было присоединено к Московии. От руки московских оккупантов погиб каждый второй белорус. Казаки Богдана Хмельницкого и Залотаренко вместе с войсками царя истребили 80 % населения Восточной Беларуси (нынешних Витебской, Могилевской, Гомельской областей), 50 % – Центральной (Минской области), 30 % – Западной (Брестской и Гродненской) [28, 14; 7, 367-401]. 300 000 мастеровых-белорусов (ремесленников-цеховиков наших городов с Магдебургским правом) были уведены в рабство по приказу царя [5, 15]. Как пишет в своей статье Вадим Ростов, «в результате этой войны, на чужбине, в Москве и других российских городах оказались тысячи и тысячи образованных и мастеровых белорусов» [28, 14]. В основанный в 1653 году Никоном Иверский Святоозерский монастырь в городе Валдае (под Великим Новгородом) были вызваны монахи белорусского Кутеинского монастыря из-под Орши во главе с Иоилем Труцевичем. После их переселения туда Иверский монастырь становится главным центром развития партесного пения. Второй центр – подмосковный Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь (резиденция Никона) также был населен белорусами. Эти же монахи были его строителями (1656 – 1685). Известный российский хормейстер И. Журавленко пишет о жителях-белорусах монастырей Орши, переселившихся в Московское государство: «Известно, что патриарх Никон в середине XVII века выписал жителей монастырей из Орши для возведения Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря 1656-1685 гг., *которые так и остались здесь жить*» (курсив наш. – Л. К.) [10, 15].

Патриарх Никон часто обращался во время торжеств к белорусским монахам Иверского, позже Ново-Иерусалимского монастырей. Он приказывал: «Да вам же бы Иверскаго монастыря из братаи убрать (нарядить. – Л. К.) 12 братов, пред царем и пред нами орацию говорить, краткую и богословную и похвалную; да убрать младенцов двенадесять же, или множае, колко обрящется, и выучить тако ж к царскому и нашему пришествию орацию говорить, краткую и богословную и похвалную; тако ж изготовить бы вам орацию к царскому и нашему из Иверского монастыря отшествию и убрать тех младенцев также хорошенько, по обычаю, как у Епископов священосцы бывают; золотными или иными какими платны мочно, чтоб было велми дивно, и свечь бы вам, с чем государя и нас встречать велеть сделать со сто и болши, что б светлее того сделать, как вы нас, великого государя встречали» [1, 251].

И. Е. Забелин отмечает «много разных улучшений» в Московском государстве, «которые дотоле или весьма-мало, или даже вовсе не были известны». Их принесли война 1654 – 1667 гг. Он пишет: «Войска наши, воодушевляемые личным присутствием царя, взяли – кроме многих других, менее значительных городов – *Смоленск, Витебск, Могилёв, Полоцк, Вильно, Ковно, Гродно*; пребывание царя в некоторых из этих городов и особенно в *Вильно* (наша столица – *Л. К.*), познакомило его с образцом жизни совершенно-новым» (курсив наш – *Л. К.*). По свидетельству Дж. Коллинса, как отмечает И. Е. Забелин, царь с этого времени стал преобразовывать двор, завел даже театр. Как мы упоминали, первый русский театр 1672 года был непосредственно связан с литвинами-белорусами. И актерами, и строителями, оформителями спектаклей, и костюмерами, и декораторами, и строителями театрального здания были наши соотечественники – жители Мещанской слободы. [17, 24-33]. «Вызвав из всех, посещенных им городов многих ремесленников и художников, он (царь. – *Л. К.*) употребил их искусство и труды особенно на украшение своего дворца, для чего и причислил их всех к замечательному в то время дворцовому ремесленному заведению, известному более под именем Оружейной Палаты...» [11, 27]. «Сверх того, государь отдал им в науку русских учеников, которых они должны были выучить всему, что сами знают» [11, 28]. Достаточно напомнить, что и пьесы для этого театра писал наш Симеон Полоцкий, а канты к ним – белорусские поэты и музыканты. Белорусские выходцы селились и в Чудове, и в Андреевском, в Ново-Девичьем и других монастырях. Так, В. Н. Сторожев сообщает: «... братство Андреевского монастыря существовало еще в 1666 – 1667 гг., ибо в это время «белоруски андреевского монастыря отци» присутствовали на большом московском соборе этих городов» [33, 341-342]. «Особенно, – пишет он, – известен прилив южнорусских иноков Кутейнского монастыря из Орши, Копыса, Мстиславля» [33, 344].

В своем исследовании «Знаменательные года и знаменательнейшие представители последних двух веков в истории церковного русского песнопения» П. А. Бессонов пишет о появлении на территории ВКЛ – Беларуси духовных кантов (псалм) уже в XV веке в ранних «канционалах» и «богогласниках» [2, 32-33]. Эти бытовые жанры попадают в литургическое употребление, приспособляются к церковным песнопениям, в частности к «Херувимской песне». Позже эти песнопения попадают в Ирмологи, а также в Московский Обиход 1772 года. Херувимский напев широко распространился с мелодией канта белоруса из-под Пинска Епифания Славинецкого [13; 18]. Известно, что Е. Славинецкий (дата рождения не установлена – 1675) учился в Киево-Могилянской академии, которую окончил в 1632 году. Свое обучение продолжил в учебных заведениях Западной Европы. Получил блестящее образование. После этого преподавал в Киево-Могилянской академии, из которой был вызван в Москву 27 июля 1649 года по указу царя Алексея Михайловича от 14 мая 1649 года, так как в 1648 году произошло воссоединение Московии и Украины, а Е. Славинецкий находился на территории последней. Приехав в Москву, он поселился не в

Андреевском монастыре, где жили выходцы из ВКЛ, а на большом посольском дворе. Там он жил до перевода в Чудов монастырь. Там же основал греко-латинскую чудовскую школу, став ее ректором. «Актом 14 мая 1649 года было признано официальное положение южно-русских иноков в Москве» [33, 348]. С этого времени в Москве стали обучаться латинскому языку.

Ученый, поэт, писатель, опытный педагог, Е. Славинецкий создал значительное количество кантов. Приводим наиболее известные канты Епифания Славинецкого: 1. Благословенна слава боголепна. 2. День невечерний в Сионе сияет. 3. Златоизваянна, небовосходная. 4. Мироточивых струй обильныя реки. 5. Нам же, монахам, ты добрый началник. 6. О Девице Пречистая. 7. Одейся светом вечным, во плоть облачися. 8. О Пресвятая мария Девице. 9. Прекрасных песней лет есть прекрасному. 10. Радуйся, радость Твою воспеваю. 11. Святии светлые, к вам прибегаем. 12. Спаси, Марие, спаси, погибаю. (Ратуй, Марие, ратуй погибаю) 13. Тайно воспещем, духом веселяще 14. Царю небесный, златым венцем славы. 15. Что Тя именуем, Обрадованная, а также канты к «Песне песней».

Тексты и мелодии Е. Славинецкий складывал сам. Из них огромнейшей популярностью пользовался кант «Радуйся, радость». Кант попал в рукописные сборники белорусского происхождения: ГИМ, муз., 1743; ГИМ, синод. певч. 456; ГИМ, Щук. 554; ГИМ, Хлуд. 126; РНБ, Титов, 4172; РНБ, Титов, 3351; РНБ, Титов, 3792; О. XIV. 16; Q. XIV. 25; РГБ, № 1676 и т. д. На него складывались церковные песнопения. Его мелодия становится излюбленным кантовым напевом, а также образцом для белорусских херувимских песен, в частности Слуцкой, Старосимоновской и целого ряда других. Она лежит в основе кантов «Всю землю в цветы апрель одевает» (текст С. Полоцкого), «Рифмологион», «Ах, невозможно сердцу пробить без печали» (текст В. Третьяковского), «О, человеке бедный, умилися», «Покаянию днесь проповедника», «Светлыя светом зело божественным», «Ангел с небес радость принесе во Иудею», «Як саламандра в огни пребывает» и других.

Этот кант хорошо знал Николай Дылецкий. В издании его «Муסיкийской грамматики» 1681 года под редакцией С. В. Смоленского в качестве примера приводится фрагмент мелодии канта «Радуйся, радость». Т. Н. Ливанова по этому поводу пишет: «Замечательно, между прочим, что Дилецкий признает возможность использования светских мелодий (под светскими она понимает кантовые. – Л. К.) для духовных текстов. Он как бы узаконивает то явление, которое встречается на практике, – подстановку под мелодию светских кантов текстов духовного содержания» [22, 84]. Затем она цитирует Н. Дылецкого: «И сие есть не последнее художество ко слаганию, <...> егда песнь мирскую или иние превращаю на гимны церковные. Сию фантазию превращаю на гимн церковный тако» [22, 84] (даем редакцию подтекстовки, проставляем недостающие лиги. – Л. К.):

Н. П. № 6:

Ра - ду - йся, ра - дость Тво - ю во - спе - ва - ю

Сла - ва О - тцу и Сы - ну и свя - то - му Ду - ху

Поразительно то, что вслед за Т. Н. Ливановой многие российские и украинские музыкальные историки и теоретики приводят этот цитатный материал. Однако никто почему-то не указывает имя автора канта. А им является белорус Епифаний Славинецкий.

В. Протопопов считает, что Н. Дылецкий примыкал к школе Симеона Полоцкого [8, 574]. Это и неудивительно. Он не только хорошо знал «Рифмотворную псалтирь» С. Полоцкого – В. Титова, но и другие его труды, в частности, «Жезл правления» – полемический трактат, направленный против раскольников (утвержден Московским собором и опубликован в 1666 году). С. Полоцкий учил детей царя Алексея Михайловича – Петра (будущего императора) и Софью. Он создал проект Греко-Латинской академии, писал пьесы и вирши для первого российского театра 1672 года Алексея Михайловича, явился основоположником российской силлабической поэзии. Наиболее известными его учениками были Силивестр Медведев и Карион Истомин. Будучи человеком огромных энциклопедических знаний, он создал школу, о которой пишет В. Протопопов. Напомню также, что уже в XVIII веке М. В. Ломоносов называл своей «школой учёности» Симеона Полоцкого, белорусского математика Леонтия Филипповича Магницкого (его «Арифметика, или наука числительная» была издана при Петре I в 1703 году) и украинца Мелетия Смотрицкого, прогрессивная часть жизни которого была связана с ВКЛ – Беларусью.

В. Протопопов предполагает, что знакомство В. Титова (ок. 1650 – ок. 1715) с Н. Дылецким произошло в 1678 году, «когда Титов вошел в состав певчих дьяков, а Дилецкий стал работать над первой редакцией «Грамматики» и дал перевод первой (виленской) редакции» [8, 564]. В хоре государевых певчих дьяков В. Титов прослужил двадцать лет.

Известный российский медиевист XIX века Д. В. Разумовский о «Рифмотворной псалтири» С. Полоцкого – В. Титова писал: «Нотная стихотворная Псалтирь Полоцкого находилась в свое время в большом употреблении между государевыми певчими дьяками. Без преувеличения можно сказать, что не было тогда почти ни одного певчего, который бы не имел своего собственного экземпляра стихотворной Псалтири» [25, 172-173].

Русские исследователи ведут собственно русский кант от «Рифмотворной псалтири». Однако автором ее текстов был Симеон Полоцкий, а Василий Титов широко претворил музыкально-поэтическую стилистику белорусских кантов [19]. Это обусловлено, в первую очередь, тем, что непосредственным учителем В. Титова был Николай Дылецкий, который воспитывал его на белорусских кантах. Об этом почему-то не

сообщает ни один российский и украинский исследователь. Вместе с тем, необходимо отметить тот факт, что стихи С. Полоцкого намного популярнее мелодий В. Титова к ним, и в быту они чаще всего исполнялись на излюбленные кантовые напевы. Исключение составляют канты №№ 2, 45, 46, вошедшие в рукописные сборники с мелодией В. Титова.

Известный медиевист Степан Васильевич Смоленский писал о «Рифмотворной псалтири» С. Полоцкого – В. Титова: «Музыка к подобному сочинению положена на три голоса и не имеет в себе ничего русского ни по напевам, ни по построению» [32, 41]. От «Рифмотворной псалтири» оттолкнулся подлинно русский кант, сложившийся уже в XVIII веке. Он взял в основу тринадцатисложный силлабический стих 13 (7+6), типичный для белорусских и не характерный для украинских кантов.

Таким образом из ВКЛ – Беларуси канты разошлись по всей Украине и Московской Руси, а Московское государство получило белорусскую окраску, аналогично тому как Санкт-Петербург в XVIII и особенно в XIX веке.

*Так кем же был Дылецкий и какова его подлинная фамилия?*

До сих пор российские и украинские музыковеды (музыкологи) считают Н. Дылецкого украинцем (Т. Н. Ливанова, Ю. В. Келдыш, С. С. Скребков, В. В. Протопопов, А. С. Цалай-Якименко, Л. Ф. Корний, Н. А. Герасимова-Персидская и др.), по вероисповеданию – православным.

На самом деле Дылецкий Николай Павлович – литвин-белорус. Об этом с точной национальной определенностью пишет известный богослов, специалист по церковному пению, священник А. А. Игнатъев: «Составитель указанной грамматики (грамматики мусикийского пения. – Л.К.) Николай Дилецкий был родом литвин, а потому и издал свой труд в Вильне, на языке польском (в 1677 году). Впоследствии Дилецкий привез этот свой труд в Москву, как видно из предисловия к грамматике, издал ее здесь (в 1679 году) в сокращенном виде на славянском языке, под названием «Грамматика мусикийского пения» [12, 351-352].

Доводами в пользу того, что Н. Дылецкий литвин-белорус может служить также следующее:

1. Диалектные языковые особенности на примере исследуемого канта.
2. В своей «Мусикийской грамматике» Н. Дылецкий называет имена не только польских – Мартина Мельчевского (умер в 1651 году), Яцека Ружицкого, но и белорусских композиторов – Яна Календу (белорусского искусного певца и композитора), Яна Замаревича, Яна Зюску, Елисея Завадовского. У них он учился по теории музыки и композиции. К ним В. Протопопов относит также белоруса Евстафия Маневского. Обедню последнего требовал в 1664 году патриарх Никон из белорусского Иверского монастыря [8, 580]. Началом работы Я. Календы в Москве В. Протопопов считает 1657 год [8, 577]. Он исправляет дату, данную мною в книге «Кантовая культура в Белоруссии» [17], за что я ему признательна.

Самое печальное, что все белорусское, в том числе и перечисленные композиторы, до сих пор называются российскими исследователями

польским и поляками. Так, Т. Н. Ливанова пишет о наших кантах, что это – польские канты: «По-видимому, музыка Василия Титова к «Псалтири» Полоцкого была одним из ранних, если вообще не самым ранним созданием нового музыкального жанра в России. Во всяком случае нам ничего неизвестно о предшественниках Титова в этом отношении [22, 208]. И далее: «Если же в отдельных рукописных сборниках и встречаются псалмы, которые могут быть отнесены к более раннему времени, то это псалмы польские или украинские» [22, 208].

Как я уже неоднократно писала, канты светские и духовные (псалмы) были только у белорусов, украинцев и русских. У поляков их не было, а были одноголосные религиозные *кантычки*, предназначенные для пения в костёле.

Как пишет в своей статье белорусский историк М. Голденков, русские, поляки, иностранцы «огульно именовали всех жителей Речи Посполитой (а мы тогда входили в ее состав. – Л. К.) поляками». Для великороссов «... все жители Речи Посполитой были поляками...» [3, 11]. Как отмечает исследователь, «... белорусского поэта Адама Мицкевича <...> называют поляком!» [3, 10]. Он уточняет: «...польский язык для белорусов не просто родственный и близкий лингвистически, но он к тому же был и языком Речи Посполитой, ведь с конца XVII века польский язык стал единственным официальным языком «республики обоих народов» [3, 10].

Белорусский историк Вадим Ростов добавляет: «... называть белорусов «поляками» только за факт пребывания в союзном государстве Речи Посполитой вместе с поляками – это уже, простите, нелепо. Равно давайте всех русских (москвитов) называть татаро-монголами за их совместное государство с таковыми» [30, 15].

Также и В. Протопопов все белорусское называет польским. А более молодые российские исследователи, ссылаясь на авторитеты, повторяют «прописные истины».

3. Использование в «Музыкальной грамматике» в качестве примеров белорусских кантов и псалм и реже – польских кантычек.

4. Правка в белорусском сборнике ГИМ, 1743 именно белорусских кантов Н. Дылецким и В. Титовым, опиравшимся на их музыкально-поэтическую стилистику.

5. Окружение, среда обитания Николая Дылецкого в Московии. Я бы назвала это не микро-, а макроклиматом – белорус Александр Мезенец (мать и отец – белорусы из Новгород-Северска, территории ВКЛ, Тихон Макарьевский – из-под Орши, вся так называемая «Никоновская школа», белорусские монахи из различных монастырей Московского государства, Симеон Полоцкий – выходец из нашего Полоцка, монахи Иверского монастыря из-под Орши, затем – Ново-Иерусалимского, певчие государевы и патриаршие дьяки (помимо ранее названного Яна Коленду, добавим еще известных белорусских впеваков XVII века – Ивана (Яна) Дьяковского, Ивана (Яна) Коклю из Полоцка, дьяка Тизенгауза из Вильно) и т. д. и т. п. Поэтому Н. Дылецкий ехал в Московское государство не к «чужим» людям, а к своим, выходцам из ВКЛ – Беларуси.

6. Особенности скорописи и курсивного почерка самого Н. Дылецкого являются типично белорусскими. Исследователи-музыковеды вообще не обращают внимания на эту особенность. Однако и почерк составителя рукописи, положенной в основу исследования В. Протопопова, и курсивные (скорописные) автографы самого композитора, в том числе написание фамилии «Дылецкий», указывают на белорусскую скоропись XVII века [см.: 20; 4, 125-126]. То, что украинский музыковед А. С. Цалай-Якименко называет украинским текстом, – цитата, приводимая В. Протопоповым из рукописи 1723 года, созданной в Петербурге, также характерно для белорусского языка и его диалектов: «Также хороше бувають положенні мешані з яким-нѣбудь способом, напрыклад» [8, 623, 56 (в рукописи – CXLI)]. Это косвенно подтверждается высказыванием самого В. Протопопова: «... музыкальные сочинения Дилецкого оказались известными не только в России, но и пределах Лево- и Правобережной Украины, тогда как «Грамматика» туда не проникла» [8, 602].

7. В рукописи, исследуемой В. Протопоповым, мы встречаемся с термином «правило дудальное» (дудальное) [8, 89-91, 280-281] – когда басовый голос стоит, т. е. является опорой (фундаментом), а остальные голоса движутся. В своем «Кратком словаре музыкальных терминов...» В. Протопопов поясняет: «Дудальный – выдержанный тон в басу (дудальный бас), происходит от названия народного духового инструмента дуда, типа волынки, выдерживающего один звук наподобие органного пункта» [8, 632]. Вместе с тем это не инструмент «типа волынки», а белорусская волынка. Такой, кстати, не было у украинцев. А название «дуда» они использовали для другого инструмента. В печати находится моя статья «Дударские песни» и готовится к публикации исследование «По следам Яна Борщевского», куда также войдет этот материал.

Николай Дылецкий очень хорошо знал не только профессиональные инструменты (орган, арфу), но и народные, широко бытовавшие в XVII веке на территории ВКЛ – Беларуси – белорусскую дуду, гусли. Их он упоминает в своей мусикийской грамматике. В. Протопопов пишет, что Н. Дылецкий хорошо знал орган, «вероятно, играл на нем, еще живя в Вильно» [8, 600].

8. В «Грамматике» Н. Дылецкого мы встречаем типичное прилагательное – от названия белорусской рукописной певческой книги Ирмолой (Ермолой) – «тоны «ирмолойные церковные...», «ирмолой» [8, 416]: русское – Ирмологий, греческое – Ирмологион. Так, на с. 85 «памятников» мы читаем: «Что зри посемь и впрочїих стихахъ *ермолойных*» (курсив наш. – Л. К.) [8, 85, 280].

9. Уже в конце XVI века в ВКЛ – Беларуси было известно хоровое пение на четыре, восемь и двенадцать голосов. Во всех хоровых партесных произведениях Н. Дылецкого, как правило, используется аналогичное количество голосов, как и в рассматриваемом нами (четырёхголосном) канте.

10. Как пишет И. Журавленко, партесные произведения создавались без написания хоровой партитуры – сразу в голосниках. При сведении голосов в партитуры обнаруживались «нестроения в голосах: между тенором и альтом, тенором и дискантом» [10, 42]. Аналогичное явление мы наблюдаем в четырехголосной партитуре «Псалтири» 1580 года Я. Кохановского –



Н. Гомулки. Исследователь отмечает: «Сверка была только голосовая» [10, 42-43]. И далее: «При этом создавались терпкие гармонии или, вернее, нестроения, называемые Н. Дилецким «борением» голосов, которые в каденции приходили к своему «согласию» [10, 43]. Мы отмечаем здесь также линейную природу голосов, что характерно для белорусских кантов.

И. Журавленко на основе своей многолетней дирижерской практики и теоретических изысканий приходит к выводу: «Этот метод не мог применяться на Украине по той самой причине, что уже с XVI века там был в ходу гармонический инструмент, который везде сопровождал поющих, выполняя роль своеобразного органа. Вся мелодическая канва нанизывалась автоматически слухом на гармонию, поддерживающих развитие голосов. Этим инструментом была кобза – бандура» [10, 43].

Фамилию «Дылецкий» мы находим в первоисточниках, в транслитерации русских и украинских музыковедов – «Дилецкий». Напомним, что в украинском словаре буква «ы» вообще отсутствует, ее заменяет «и» восмеричное. Так, в упомянутом рукописном сборнике кантов ГИМ, 1743 – «справлено Дылецким».

В Приложении III, помещенном в «Памятниках», мы читаем: «В лето <...> 1677-е Николаем Дылецким, последи же в царствующем граде Москве преводе с полского языка на словенский той же Николай Дылецкий, во 187 (1679) году в дому диакона Аникия Трофимова сына Коренева, иже исписания» (лл. 59 – 59 об. – Л. К.). Это первый вариант третьей (Московской) редакции [8, 454, Приложение III, 571].

Такое же написание фамилии мы находим на страницах 483, 509-510 [8]. Известная херувимская композитора в крюковой записи вошла в широкий музыкальный быт как «Херувимская Дылецкого роспеву» [8, 605]. На с. 607 В. Протопопов отмечает, что текст ее «песнь приносим» указывает на принадлежность к локальной традиции белорусского супрасльского монастыря» [8, 607] (см. также белорусский супрасльский рукописный ирмолой 1638 года АН Литвы; супрасльский рукописный ирмолой в крюковой нотации ГИМ, синод. № 283). Там же он сообщает: «Херувимская Дылецкого» <...> тесно примыкает к жанру кантов» [8, 607].

Все это позволяет нам поставить вопрос об исправлении написания фамилии Н. Дылецкого и возвращении ей подлинного звучания, как это было ранее сделано с фамилией известного новгородского теоретика и дидакала Иоанна Акимова Шайдурова: раньше писали «Шайдуров», подобно тому как фамилию первого московского первопечатника-белоруса Яна Федоровича, шляхтича из Баранович, в России до сих пор пишут «Иван Федоров» (см. рукопись ГИМ, синод. певч. 219, где фамилия написана правильно: «Шайдур».)

В. Протопопов уверен, что «Вся основная деятельность Дилецкого протекала в России – в Москве и Смоленске, хотя впервые труд его – «Грамматика» – выполнен в Вильно (Вильнюсе) [8, 540]. Однако Смоленск – испокон веков белорусский город, принадлежал ВКЛ. Там до сих пор живут этнические белорусы, говорят на белорусском языке, поют наши народные песни, что подтвердили наши фольклорные экспедиции. Смоленск был

основан готами. Смоленск – шведск. – Малоземельск. Смолния – Малая земля. Русы-славяне называли его Маленск. Смоленское княжество возникло во второй половине IX века. Сначала было вассалом Киева. С 1127 по 1395 гг. (268 лет) являлось независимым. С 1396 по 1514 год (115 лет) входило в состав ВКЛ – Беларуси. В 1514 году Смоленщину захватил московский князь Василий III. В результате разгрома войск Московии в том же году Смоленская область во главе со Смоленском была отбита. Вновь Смоленское, а также Черниговское воеводства вошли в состав Московии по Андрусовскому перемирию 1667 года.

В Москве жили выходцы нашей земли, которые несли туда образованность и культуру. Даже «аканье», ставшее характерным для московского говора, пошло от белорусского языка.

Иной точки зрения, противоположной мнению В. Протопопова, придерживается Гай Пикардо, который пишет, что Дылецкий «большую часть своей жизни провел в Белоруссии» [24, 25].

О вероисповедании Н. Дылецкого В. Протопопов бездоказательно утверждает следующее: «Вопросы религии не играли для него сколько-нибудь существенной роли, хотя он несомненно оставался православным, и никто в России не упрекал его в католицизме или протестантизме» [8, 575]. Н. Дылецкий не был космополитом. Он был православным униатом, что позволило ему обучаться и преподавать в иезуитской Виленской академии.

Униаты не были католиками. Они были теми же истинными православными Византии, принявшими главенство Папы Римского, но сохранившими «все свои православные обряды и традиции» [28, 12].

Как пишет В. Ростов об унии 1569 года, «Уния полностью сохраняла государственность ВКЛ: наши законы (Статуты ВКЛ), нашу власть (канцлеры ВКЛ из беларусов), нашу свободу веры, нашу валюту (чеканку нашими монетными дворами в Гродно и Вильно талеров, шелегов и грошей ВКЛ), нашу армию ВКЛ, наш государственный язык (в Польше им был латинский)» [27, 13]. Обряды православных и униатов во все времена были одинаковые, греческие.

Еще одним доказательством того, что Дылецкий был белорусом и униатом служит «Стихира Богородици на проклятие геретыков» (еретиков) «Иже образу Твоему» из белорусского Ирмолая первой половины XVIII века, ранее принадлежавший витебской Иоанно-Богословской церкви. В настоящее время рукопись хранится в Российском институте истории искусств (фонд 2, опись 1, ед. хр. 841) [14]. «Стихира Богородици...» помещена на листе 44. Приводим ее полный текст: «Иже образу Твоему: некланяющися, Пречыстыя Владычице ныне да погибнут: яко: же безумный Ария, Несторие, Савелие и со Сергие: проклят буди: Маментие, Ипатие, Кирилие: и их ученицы: Аполис, Нарий же, Исыдор, Диоскор, возлюбивши огонь неугасимый: мы же вси целуем и чтем: Пречыстая, Образ Твой, во день судный избавитися огненнаго мучения, молимся».

Н. П. № 7:

л. 44 Стихира Богородици  
на проклятие Геретыков

И - же о - бра - зу Тво - е - му: не кла - ня - ю - щ и - ся  
Пре - чы - сты - я Вла - ды - чи - це ны - не да по - ги - бнут:  
я - ко: же бе - зу - мный А - ри - я, Не - сто - ри - е, Са - ве - ли - е и со Се - рги - е:  
про - клят бу - ди: Ма - ме - нти - е, И - па - ти - е, Ки - ри - ли - е: и их у - че - ни - цы:  
А - по - лис, На - рий же, И - сы - дор, Ди - о - скор во - злю - би - вши огонь не - у - га - сси - мый:  
мы же вси це - лу - ем и чтем: Пре - чы - ста - я о - браз Твой во день су - дный  
и - зба - ве - ти - ся о - гне - нна - го му - че - ни - я мо - ли - мя.

Эта стихи́ра попала в огромное количество белорусских и украинских ирмолоев (их в описании Ю. Ясиновского 106: от первой половины XVII века до 1820 года). Самый ранний – белорусский 1649 года (описан под № 51. Хранится в ЦНБ Киева, I, 3367) [34, 126-128]. Все эти сборники, как отмечает исследователь, униатские.

Текст этой стихи́ры (его более ранняя редакция) лег в основу четырехголосного партесного концерта Н. Дылецкого «Иже образу Твоему». Российские исследователи считают, что произведение направлено против униатства. Но это же – нонсенс. Униат берет униатскую стихи́ру из униатского Ирмолая и «проклинает униатскую ересь». Полный абсурд! На самом деле и стихи́ра, и воплощение ее содержания в концерте Н. Дылецкого направлено против ереси московитского несторианства. Религия московской церкви того времени была несторианской. Об этом писал Б. Кутузов: «Византийского пения в Русской Церкви не было никогда» [21, 309]. Напомним также высказывание Ивана IV Грозного: «Греки нам не Евангелие» [21, 314]. Известен и тот факт, что Иван Грозный из-за византийской веры выгнал из Москвы первых московских первопечатников-белорусов Яна Федоровича (Ивана Фёдорова) и Петра Мстиславца, а их типографию сжег. Они были вынуждены выехать в украинский Львов, входивший тогда в состав ВКЛ.

Как пишет Вадим Ростов, «религия у россиян вовсе не европейская, а несторианская и ордынская, обожествляющая власть» [29, 14].

Белорусский историк Артем Деникин отмечает: «Несторианство Московии и симбиоз московской религии с исламом привели к расколу: на полтора века московский улус Орды и затем московское княжество до правления Бориса Годунова вышли из Русской митрополии РПЦ Киева, не признавали духовную власть Византии» [6, 15].

### ВЫВОДЫ:

1. Николай Дылецкий – выдающийся белорусский теоретик и композитор XVII века, прекрасно знавший белорусскую музыкальную культуру этого времени – профессиональную, церковнопевческую и бытовую кантовую.

2. Кант Н. Дылецкого явился важной практической иллюстрацией основных его теоретических положений и провозглашением нового для Московского государства – хорового партесного концерта.

3. Творческой лабораторией партесных концертов композитора стал белорусский кант с присущей ему музыкально-поэтической стилистикой.

4. Настало время пересмотреть написание фамилии композитора, вернув ей подлинное (первоначальное) звучание – Дылецкий.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Акты исторические, собранные и изданные Археографической Комиссией / Т. IV. – СПб.: Тип. II-го Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1842. – № 10.

2. Бессонов, П. А. Знаменательные года и знаменательнейшие представители последних двух веков в истории церковного русского песнопения / П. А. Бессонов // М.: Печ. А. И. Снегирева, 1844. – 81 с.

3. Голденков, М. Миф об ополячивании беларусов / М. Голденков // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2013. – Октябрь, № 20 (301). – С. 10-11.

4. Груша, А.І. Беларуская кірылічная палеаграфія: для студэнтаў гістарычнага факультэта / А. І. Груша. – Мінск: БДУ, 2006. – 142 с.

5. Деникин, А. Неизвестная война 1654 – 1667 гг. / А. Деникин // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2008. – Сентябрь, № 17 (178). – С. 12-15.

6. Деникин, А. «Святая Русь» / А. Деникин // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2014. – Январь, № 1 (306). – С. 15.

7. Деружинский, В. В. Тайны белорусской истории / В. В. Деружинский. – Минск: ФУАинфоком, 2009. – 559 с.

8. Дилецкий, Николай. Идея грамматики мусикийской / Н. Дилецкий; публикация, перевод, исследование и коммент. В. Протопопова; ред. [и авт. предисл.] А. Зорина; редкол.: Ю. Келдыш [и др.]. – М.: Музыка, 1979. – 639 с. – Памятники музыкального искусства. – Вып. 7.

9. Дылецкий, Николай. Идея грамматики мусикийской // Российская государственная библиотека (РГБ). – фонд 173, № 107.

10. Журавленко, И. Доверительные беседы о русском партесе и его белорусских корнях. Взгляд музыканта-исполнителя Игоря Журавленко / И. Журавленко. – М., 2013. – 48 с.

11. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей / И. Е. Забелин. – М., 1895, – Домашний быт русских царей в XVI-XVII столетиях : В 3 кн. / [Сост., вступ. ст., с.5-35, и примеч. А. Н. Сахарова]. Кн.1, Государев двор, или дворец. – М.: Книга, 1990.

12. Игнатъев, А. А., священник. Богослужбное пение православной Русской Церкви с конца XVI-го до начала XVII века по крюковым и нотолинейным рукописям Соловецкой библиотеки / А. А. Игнатъев. – Казань, 1910. – 540 с.

13. Касцюкавец, Л. П. Кантавая лірыка на тэксты «Песні песняў» / Л. П. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі адраджэння: зб. арт. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. С.В. Марцэлеў. – Мінск, 1994. – С. 207-221.

14. Касцюкавец, Л. П. Стихира Богородицы на проклятие геретыков / Л. П. Касцюкавец // Рэсп. міжведамас. зб. навук. прац / Бел. ун-т культуры, Бел. акад. музыкі. – Мінск, 1994. – Вып. 13: Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – С. 54-58.

15. Костюковец, Л. Ф. Герман – поэт и композитор (Из истории белорусской музыки XVII века) / Л. Ф. Костюковец // Беларуская музыка: гісторыя і традыцыі: зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. акад. муз.; склад. і навук. рэд. В. А. Антаневіч. – Мінск, 2003. – С. 188-204.

16. Костюковец, Л. Ф. Знаменный и столповой распев / Л. Ф. Костюковец // Весці Беларус. дзярж. акад. муз. – 2010. – № 17. – С. 50-55.

17. Костюковец, Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии / Л. Ф. Костюковец. – Минск: Высшая школа, 1975. – 95 с.

18. Костюковец, Л. Ф. Канты Епіфанія Славінецкага / Л. Ф. Костюковец // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях: Зб. дакладаў III навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай, Мінск, 24 – 25 сак. 1994 г. / Мін-ва культуры Рэспублікі Беларусь, Беларус. акад. музыкі, Кафедра беларус. музыкі; склад. і навук рэд. І. Дз. Назіна. – Мінск, 1996. – С. 79-89.

19. Костюковец, Л. Ф. Стилистика канта и ее претворение в белорусских народных песнях: в 2 кн. / Л. Ф. Костюковец. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2006–2008. – Кн. 2.

20. Куль-Сільвестрава, С. Я. Беларуская палеаграфія / С. Я. Куль-Сільвестрава. – Гродна: Гродзенскі дзяржаўны ун-т імя Янкі Купалы, 1994. – 104 с.

21. Кутузов, Б. Знаменный распев – поющее богословие: сб. ст. / Б. Кутузов. – Изд-е 2-е, дополненное и переработанное. – М.: Издатель Андрей Рублёв, 2009. – 416 с.

22. Ливанова, Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры: в 2 вып. / Т. Ливанова. – М.: Искусство, 1938. – Вып. 1. – 360 с.

23. Мезенец, А. Азбука знаменного пения / А. Мезенец. – Казань: Тип. Императорского Университета и типо-литография Н. Данилова, 1888.

24. Металлов, В. М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие // Русская музыкальная газета. – 1898. 8 июня. – Отдельный оттиск. – 1901.

25. Пікарда, Г. дэ. Царкоўная музыка на Беларусі 1989 – 1995 / Г. дэ Пікарда. – Мінск: НТКА «Беларуская Капэла», 1995. – 68 с.

26. *Разумовский, Д. В.* Государевы певчие дьяки XVII в[ека] / Д. В. Разумовский. – Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном Музее; под ред. Г. Филиппова. – М., 1873. – С. 153-181.

27. *Разумовский, Д. В.* Заметки о партесном пении и цензуре духовномузыкальных сочинений и переложений – отрывки (1870 – 1880-е гг.) // Российская национальная библиотека (РНБ). – Фонд 380, картон № 5, ед. хр. № 10.

28. *Ростов, В.* Как Иван Грозный «освободил» Полоцк / В. Ростов // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2008. – Июль, № 13 (174). – С. 12-14.

29. *Ростов, В.* Правда о Тарасе Бульбе / В. Ростов // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2009. – Июнь, № 11 (196). – С. 12-14.

30. *Ростов, В. В.* Россию основал Батый / В. Ростов // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2013. – Декабрь, № 23 (304). – С. 12-14.

31. *Ростов, В.* Читательский клуб аналитической газеты «Секретные исследования». – 2013. – Декабрь, № 23 (304). – С. 15.

32. Сборник псалм и кантов на линейных нотах // ГИМ. – Щукинское собрание. – 61.

33. *Сторожев, В. Н.* К истории русского просвещения XVII в. / В.Н. Сторожев // Киевская старина. – Т. XXVIII. – Октябрь. – 1889. – С. 341-345.

34. *Ясиновський, Ю.* Українські та білоруські нотолінійні ірмолої 16 – 18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. Ясиновський; Ін-т українознавства ім. Крип'якевича НАН України. – Львів: вид-во Василян «Місіонер», 1996. – 623 с.