УДК 783.2 : 78.01
DOI 10.34064/khnum2-1602

**Елена Садовникова**
ORCID 0000-0002-6360-2303

*Україна*

# «НЕ РЫДАЙ МЕНЕ, МАТИ…»: ПОЭТИКА, ЛИТУРГИКА, ГИМНОГРАФИЯ

АННОТАЦИЯ

**Садовникова Елена. «Не рыдай Мене, Мати…»: поэтика, литургика, гимнография.**

В статье исследуется специфика содержательного и композиционного рядов песнопения «Не рыдай Мене, Мати…», выявляются особенности типа высказывания. Обозначена диалогичность как важнейший принцип, обусловливающий поэтическое своеобразие данного песнопения, в частности, и богослужений Великой Субботы – в целом. Отмечена роль молчания как одного из факторов рецепции содержания богослужебного смысла Великой Субботы. Выявляется логический принцип структурного оформления содержания: тезис-антитезис-синтез. На основании выведенных поэтических параметров проанализированы поэтические «подобны» данного песнопения, содержащиеся в богослужебных текстах Минеи и Октоиха.

**Ключевые слова:** Великая Суббота, богослужение, песнопение, канон, ирмос, «Не рыдай, Мене, Мати…», поэтика, гимнография.

АНОТАЦІЯ

**Садовнікова Олена. «Не ридай Мене, Мати…»: поетика, літургіка, гімнографія.**

В статті досліджено специфіка змістовного та композиційного рядів піснеспіву «Не ридай, Мене, Мати…», виявлено особливості типу висловлювання. Визначено діалогічність як найважливіший принцип, що обумовлює поетичну своєрідність даного піснеспіву, зокрема, та богослужінь Великої Суботи – в цілому. Зазначена роль мовчання як одного з факторів рецепції

богослужбового смислу Великої Суботи. Виявлено логічний принцип структурного оформлення змісту: теза-антитеза-синтез. На основі одержаних поетичних параметрів проаналізовано поетичні «подобни» даного піснеспіву, що містяться у богослужбових текстах Мінеї та Октоїху.

**Ключові слова:** Велика Субота, богослужіння, піснеспів, канон, ірмос, «Не ридай, Мене, Мати…», поетика, гімнографія.

ABSTRACT

**Sadovnikova Olena. "Ne riday Mene, Mati" ("Do not mourn Me, Mother"): poetics, liturgics, hymnography.**

**Introduction**. The meaning of the Holy Saturday is a transition from Passion week to the Easter, from the greatest grief to jubilation, from death to life. It focuses different ontological extremities in a single point: death of the Immortal and resurrection of mortal body. This engenders maximal concentration of liturgical events, exceptional saturation of the services, revealing ample hymnographic material, diversity of stylistics, ways of incarnating of different senses, approaches to the events happening. One of the most interesting chants of the Passion Cycle is "Ne riday Mene, Mati" ("Do not mourn Me, Mother"), with its wonderful poetics, profound images and lapidary structure. Vividness and theological deepness of this chant provide inexhaustible material for research.

**Theoretical Background.** In modern theological literature "Ne riday Mene, Mati" is mention in the context of special traits of the Holy Saturday services (I. Karabinova (1910), A. Kashkin (2010), M. Krasovitskaya (2014), G. Shimanskiy (2002) etc. It was characterised in more details in the researches on the Byzantine singers, among them the most important are works by archbishop Filaret (Gumilevskiy) and nun Ignatia (Puzik). Describing the personality and works of St. Kosma Mayumski, archbishop Filaret notes concentration of his style. Nun Ignatia studies images of this author's works, their foundation in creed, links with dogmas of the Church; stresses features of poetics as well as dissects canons for Epiphany and Christmas. She pays special attention to the canons dedicated to Holy Mother, and she mentions "Ne riday Mene, Mati" as one of the most touching work by St. Kosma. Unfortunately, detailed analysis doesn't follow this statement, that makes given paper relevant.

**Objective** of this article is to study location of chant "Ne riday Mene, Mati" in service, specifics of its content, influence on later hymnography and iconography.

**Methods.** Given that this research addresses theology, corresponding terminological system has been used, including special concepts as well as Church Slavonic words and expressions.

**Results**. "Ne riday Mene, Mati" is an irmos of the ninth chant of the canon sung at the morning service on the Holy Saturday and devoted to suffering and death of Jesus Christ, interpreted as a culmination of the salvation of humanity. It has a distinctive feature of personal appeal of the Son to the Mother, answering her grief and closing a dialogical form in a spacetime of the whole service and Passion week, defining specifics of the poetics of its services.

Several levels of content can be defined in a chant: 1) personal, describing relations between the Mother and the Son; 2) soteriological, revealing Lord's plan of the salvation of humanity; 3) dogmatic, presenting dogmas of Christ and Holy Mother; 4) celebratory, establishing praise of the Mother of God.

The structure of the irmos is defined by a triad *thesis – antithesis – synthesis*. Thesis is imperative expression (addressing "*Ne riday Mene, Mati*"), antithesis is justification of this reaction ("*zrjashhi vo grobe, Ego zhe rodila esi Syna*"). Not only does the synthesis resolve appearing contradiction, but also transfers the relations between the Son and the Mother into sphere of God-man relations. In this context the initial imperative can be understood as a demand for silence and tranquillity of soul, for absolute concentration in the situation of the contact with Godly essence. The same demand is situated in one of the crucial moments of liturgy of the Holy Saturday, in the time of The Great Entrance: "*Da molchit vsjakaja plot chelovecha*".

For the second time "Ne riday Mene, Mati" is sung in the final part of Eucharistic canon of the liturgy. In this context it brings out completely different facet, reincarnation of the God in a human through Resurrection. Thus, due to changes of context and place in the service, "Ne riday Mene, Mati" undergoes modulation of meaning.

For the third and last time, "Ne riday…" appears in the Eastern Midnight office, that is a threshold between the Holy Saturday and The Easter, accompanying appearance of the shroud with the image of Jesus Christ. Thus, "Ne riday…" ends all the Passion cycle of the service.

The profoundness of the images and dogmas as well as structure exceptionality of "Ne riday Mene, Mati" is reflected in later hymnography. Irmoses of the canons sung on Eves of Epiphany and Christmas are constituted in a way, similar to irmoses of the Holy Saturday. They preserve images, poetic devices, genre traits

(irmos of the canon), *glas* (voice), usage of acrostic, *thesis – antithesis – synthesis* principle of composition.

Besides for hymnography, "Ne riday Mene, Mati" influenced iconography of the stated image. All the most vital aspects of it have found their incarnation in iconography: Birth from the Virgin (iconography "Eleusa"), Crucifixion (the Cross, pierced rib), death and burial (crossed hands, closed eyes of Christ, stone tomb), Resurrection, appeal to the Mother (leaning of the Saviour's head) as a sign of a dialogue; and every aspect from the abovementioned is a separate edge of multidimensional meaning of the Holy Saturday.

**Conclusions**. Through analysis specifics of content and composition of "Ne riday Mene, Mati" is revealed. Dialogue is defined as a crucial principle, causing peculiar poetics of this chant and all the services of the Holy Saturday. Role of silence as one of the factors of the reception of the content is stated. Logical principle of structure *thesis – antithesis – synthesis* is brought out. Connections are drawn between this chant and its "podobnas" in texts of Menaion and Octoechos.

Perspective of the further research lies in studying of dialogue in service of the Holy Saturday on micro- and macrolevels. Specifics of influence of chants on the iconography seems to be worthy of attention.

**Key words:** The Holy Saturday, service, chant, canon, irmos, "Ne riday Mene, Mati", poetics, hymnography.

□ □ □

**Постановка проблемы**. «Во святую и Великую Субботу празднуем боготелесное погребение и во ад сошествие Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, имиже наш род, от тления воззван быв, к вечней жизни прейде», – так описывает специфику этого дня Никифор Каллист Ксанфопул в Синаксари[1] (Триодь, 1974: 483). По своему

[1] Синаксари (*συναξάριον* – греч. сборник) составлены Никифором Каллистом Ксанфопулом, историком XIV в.; в них объясняется происхождение, установление и смысл тех или иных праздников, составляющих Постную и Цветную Триоди (от Недели о Мытаре и фарисее до Недели Всех святых включительно). Согласно Типикону, синаксари Триоди читаются вслед за месячным синаксарем (жизнеописание празднуемого в тот день святого) перед седьмой песнью канона на утрени (Скабалланович, 2016).

духовному наполнению Великая Суббота – переход от Страстной недели к Пасхе, от глубочайшей скорби к радости, от смерти к жизни. Вместе с тем это момент колоссального напряжения: стихира шестого гласа на вечерне *«Днешний день…»*[2] очень наглядно отражает это – соединение в одной точке различных онтологических полюсов: смерть Бессмертного и воскресение смертной плоти. И действительно, внешняя событийность нулевая – Спаситель во гробе. Но при внешнем покое все основные действия (события) происходят в духовном измерении: устанавливается смысловой итог духовного пути человечества – воссоздание падшего человека и обновление его, помещение одесную Бога (обóжение), что по сути является финальным аккордом в симфонии домостроительства спасения человека. Отсюда предельная концентрация литургической событийности, необычайная насыщенность богослужений[3], демонстрирующих богатейший гимнографический материал, разнообразие стилистики, методов раскрытия различных смысловых граней страстного цикла, позиций отношения к происходящему. И каждое из песнопений – жемчужина! Одной из таких жемчужин поистине является «Не рыдай Мене, Мати…», удивительное по своей поэтике, по глубине и проникновенности образного строя, трепетности поэтических характеристик и одновременно лаконичности (почти что догматической сухости) изложения. Яркость и одновременно богословская глубина данного песнопения дает неисчерпаемый материал для исследования его места и роли в богослужении, специфики раскрытия содержания, влияние на позднейшую гимнографию, иконографию, что и составляет **цель** настоящей статьи.

Учитывая, что данная работа обращена к богослужебной тематике, в ней задействован аппарат литургического богословия. Отсюда

---

[2] *«…Сия бо есть благословенная суббота, сей есть упокоения день, воньже почи от всех дел Своих, Единородный Сын Божий, смотрением еже на смерть, плотию субботствовав: и во еже бе паки возвращься воскресением, дарова нам живот вечный, яко Един благ и Человеколюбец…»* (Триодь, 1984: 487 об.).

[3] И действительно, богослужения Великой Субботы представляет колоссальный литургический, гимнографический материал. Этот цикл включает вечерню с выносом Плащаницы, малое повечерие, утреню с чином погребения, часы с изобразительными и вечерней с литургией свт. Василия Великого.

использование специальной богослужебной терминологии, употребление церковно-славянских слов и выражений. Это же касается заглавных букв в написании отдельных слов и понятий (Великая Суббота, например, и проч.), что отвечает правилам орфографии славянского языка. Повторимся, все это обусловлено спецификой материала. Цитируемый материал приводится на церковно-славянском языке, но изложен гражданским шрифтом, пунктуация приближена к нормам русского языка.

**Анализ последних исследований и публикаций**. В современной богословской литературе данное песнопение упоминается довольно часто в контексте исследования богослужебных и уставных особенностей Великой Субботы; таковые представлены учебными пособиями по литургике, церковному уставу (например, И. Карабинова (1910), А. Кашкина (2010), М. Красовицкой (2014), Г. Шиманского (2002) и мн. др.). Более развернутую характеристику данное песнопение получило в исследованиях, посвященных творчеству византийских песнопевцев, наиболее значимыми среди которых представляются издания архиеп. Филарета (Гумилевского) (1902) и мон. Игнатии (Пузик) (2005). Так, в контексте описания личности св. Косьмы Маюмского и характеристики его творчества (перечислены основные его сочинения, в ряду которых порядком упоминания назван и четверопеснец Великой Субботы) архиеп. Филарет (1902) обозначает и наиболее характерную, на его взгляд, черту стиля песнопевца: «Речь его всегда полна мысли и вместе сжата» (246). Более детально к творчеству св. Косьмы Маюмского подходит мон. Игнатия (Пузик) (2005), которая выявляет образную специфику канонов этого автора, их вероучительную основу, опору на догматические учения Церкви, о Святой Троице, Христе, Богородице, отмечает черты поэтики, а также приводит аналитические описания канонов на Богоявление, Рождество Христово. Отдельно ею выделяется и группа песнопений, посвященных Богородице, куда включены и завершающие ирмоса канонов, в контексте которых и упоминается «Не рыдай Мене, Мати…» как наиболее проникновенный образец «богородичной поэзии» св. Косьмы. К сожалению, детального анализа поэтической структуры данного песнопения в указанном издании, как и в других,

не приводится. Авторы ограничиваются фиксацией факта утешения Сыном страдающей Богоматери («Господь тайно утешил Свою Мать» (Красовицкая, 2014)), что оставляет актуальной проблему аналитического исследования указанного песнопения.

**Изложение основного материала**. «Не рыдай Мене, Мати…» представляет собой ирмос девятой песни канона, который поется на утрени Великой Субботы. Как известно, в православном богослужении канон является центральной и очень важной частью утрени[4]. В нем в полной мере раскрывается суть того события, которое вспоминается в данный день года. Многочастная структура, с одной стороны, жестко регламентирована жанром, с другой – дает простор для творчества, позволяет находить точки пересечения различных явлений духовной жизни, удаленных друг от друга во времени и пространстве, вести диалог на личностном уровне, на уровне стиля, текста. Язык гимнографии представляет возможность облекать сложные догматические понятия в изысканные поэтические формы.

Ирмос (греч. *εἱρμος*) – наиболее видная часть канона, его, можно сказать, поэтическая канва (если под поэтикой понимать и тип содержания, и способ его изложения, и стилистику); это важнейшая структурная, функциональная и композиционная часть: по его образцу составляются последующие тропари. Анализ содержания ирмосов всех восьми гласов, которые употребляются в богослужебной

[4] Канон состоит из так называемых «библейских песен», стихи которых перемежаются песнями позднейшего христианского составления. Библейские песни (греч. *ῳδαί*) – это песни, воспетые ветхозаветными пророками и праведниками по поводу наиболее великих событий в их жизни, а также жизни целого израильского народа. Взяты они из книг Ветхого Завета: 1-я – Исх. 15:1-19, 2-я – Втор. 32:1-43, 3-я – 1 Цар. 2:1-10, 4-я – Авв. 3:1-19, 5-я – Исаия 26:9-19, 6-я – Иона 2:1-10, 7-я – Дан. 2:26-51, 8-я – Дан. 2: 51-88, 9-я объединяет Песнь Пресвятой Богородицы «Величит душа моя» (Лк. 1:46-55) и Песнь Захарии «Благословен Господь Бог Израилев» (Лк. 1:68-79). Та или иная библейская песнь определяет тему и раскрытие ее во всем (и небиблейском) составе песни канона, является для нее правилом, образцом, нормой (отсюда и название этой части утрени – «канон», греч. *κανών*). Другим определяющим фактором становится празднуемое событие. В музыкально-поэтическом плане закономерности диктует система осмогласия (см. Гарднер (2004), мон. Игнатия (2005), Кашкин (2010), Скабалланович (2016), Шиманский (2002) и др.).

практике в течение всего церковного года, позволяет объединить эти ирмосы в несколько групп: а) написанные в виде обращения молящегося к объекту молитвы, б) написанные в виде побуждения самого молящего к молитвенному действию, в) написанные в виде повествования. При этом каждая из групп имеет внутренне деление. Так, молитвенное обращение может быть представлено славословием[5], либо носить покаянный характер[6], возможно и преобладание повествовательности. Объект молитвенного обращения – Бог, Богородица, святые[7]; встречаются образцы со множественным адресатом[8]. В ирмосах второй группы звучит побуждение к славословию[9] или к покаянию (раскаянию, изменению своей жизни)[10]. Третья группа ирмосов включает песнопения повествовательно-исторического[11] и догматического

---

[5] Например: *«Вонми́ гла́су моему́, от Де́вы Рожде́йся, и глаго́лы моя́ внуши́, я́ко И́мя Твое́ ди́вное, Го́споди, призвах»* (гл. 1, песнь 2) (Ирмологий, 1982:7).

[6] Покаянное обращение имеет множество эмоциональных градаций: *При́зри на пе́ния рабо́в, Благоде́телю, врага́ смиря́я вознесе́нную горды́ню, нося́й же, Всеви́дче, греха́ превы́шше непоколе́блемо утвержде́ныя, Бла́же, певцы́ основа́нием ве́ры* (гл. 1, песнь 3, второй канон Рождества Христова) (Ирмологий, 1982:8), *«В бе́здне грехо́вней валя́яся, неизсле́дную милосе́рдия Твоего́ призы́ваю бе́здну: от тли, Бо́же, мя возведи́»* (глас 2, п. 6) (Ирмологий, 1982:28), *«Ты сло́вом Твои́м, Го́споди, Небеса́ утверди́л еси́, Ты и се́рдце мое́ в ве́ре утверди́»* (глас 2, п. 3) (Ирмологий, 1982:25).

[7] *«Исаие, ликуй, Дева име во чреве и роди Сына Еммануила, его же величающе, Деву ублажаем»* (глас 5, п. 9) (Ирмологий, 1982:71).

[8] Например, двойное обращение в завершающем ирмосе пасхального канона: *«Свети́ся, свети́ся, Но́вый Иерусали́ме, сла́ва бо Госпо́дня на тебе́ возсия́, лику́й ны́не и весели́ся, Сио́не. Ты же, Чи́стая, красу́йся, Богоро́дице, о воста́нии Рождества́ Твоего́»* (глас 1, п. 9) (Ирмологий, 1982:19).

[9] *«Воскресе́ния день, просвети́мся, лю́дие, Па́сха, Госпо́дня Па́сха: от сме́рти бо к Жи́зни и от земли́ к Небеси́ Христо́с Бог нас преведе́, побе́дную пою́щия»* (гл. 1, песнь 1, канон на Воскресение Христово), *«Песнь побе́дную пои́м вси Бо́гу, сотво́ршему ди́вная чудеса́ мы́лщею высо́кою и спа́сшему Изра́иля, я́ко просла́вися»* (гл. 1, песнь 1, канон на Введение) (Ирмологий, 1982:6).

[10] *«Непло́дная душе́ и безча́дная, стяжи́ плод благосла́вный, веселя́щися, возопи́й: утверди́хся Тобо́ю, Бо́же, несть свят, несть пра́веден, па́че Тебе́, Го́споди»* (глас 3, п. 3) (Ирмологий, 1982:38).

[11] *«Огне́м очи́щся та́йнаго зре́ния, поя́ проро́к челове́ков новоде́йство, возглаша́ет глас, ду́хом пле́щущ, воплоще́ние явля́ющ неизрече́нна Сло́ва, И́м же си́льных держа́вы сотре́»* (глас 2, п. 4, ин канон Богоявления), *«Ят бысть, но не удержа́н в пе́рсех*

характера[12]. Отметим, что указанное деление по типу содержания не строгое, поскольку в ирмологической гимнографии есть образцы, которые можно отнести сразу к нескольким видам[13].

Нужно отметить еще одну разновидность содержания, которая представлена только второй песнью канона. Она в богослужебной практике поется в период Четыредесятницы (Великого поста). Стихи библейской песни и составленные по их образцу ирмосы представляют собой обличительную песнь Моисея (Втор. 32:1-44), который, в свою очередь, как бы переадресует прямую речь Господа Саваофа иудеям. Отсюда и принципиально иная форма обращенности: не от молящегося в объекту молитвы, а обратная – от Бога к человеку[14].

Каждая разновидность содержания характеризуется определенным типом личного обращения: высказывание подается от разных лиц с различной степенью дистанцированности. Так, ирмоса первой группы написаны в форме личного обращения – от первого лица в виде прямой речи (реплика). Вторая близка первой по типу обращения, но направлена на себя (во множественном числе либо единственном). Личное обращение формирует близкую дистанцию между объектом и субъектом молитвенного высказывания, отсюда включенность личностного фактора – высокая степень эмоционально окрашенности (=свойства души). Повествование в третьей группе обычно ведется

---

*ки́товых Ио́на: Твой бо образ нося́, Страда́вшаго и погребе́нию да́вшагося, я́ко от черто́га, от зве́ря изы́де. Приглаша́ше же кустоди́и: храня́щии су́етная и ло́жная, милость сию́ оста́вили есте́»* (глас 6, п. 6) (Ирмологий, 1982:78).

[12] *«О треблаже́нное Дре́во, на не́мже распя́ся Христо́с, Царь и Госпо́дь! и́мже паде́ дре́вом прельсти́вый, Тобо́ю прельсти́вся, Бо́гу пригвозди́вшуся пло́тию, подаю́щему мир душа́м на́шим»* (глас 8, п. 5, канон на Воздвижение) (Ирмологий, 1982:97).

[13] Например, сочетание повествовательности в основной части с побуждением к славословию в завершении: *«Воплоще́ния Бо́жия Орга́н, Де́во, была́ еси́, и смеше́ния Сло́ва в пло́ти е́же от Тебе́ Черто́г, соедине́нома бо Существо́ма, сугу́быма де́йствома и хоте́ньма показу́ема, Его́же пою́ще, Тя, Богоро́дице, велича́ем»* (глас 8, п. 9) (Ирмологий, 1982:105).

[14] *«Ви́дите, ви́дите, я́ко Аз есмь Бог, дре́вле Изра́иля сквозе́ Чермно́е мо́ре проведы́й, и пита́вый, и спасы́й, и от го́рькия рабо́ты свободи́вый фарао́новы»* (глас 8, п. 2 ) (Ирмологий, 1982:93).

от третьего лица, что формирует изложение более дистанцированное, объективированного типа.

Поскольку девятая песнь в структуре канона специфизрована – она всегда в большей или меньшей мере связана с образом Пресвятой Богородицы, имеет смысл уточнить содержательные особенности «богородичных» ирмосов. Смысловые группы здесь в принципе соответствуют выше описанным повествованию, молитвенному обращению и побуждению, но с небольшим отличием: блок ирмосов, составляющих обращение, распадается на две самостоятельные группы – непосредственное обращение к Богоматери и опосредованное – упоминание Матери Божией в контексте обращения молящихся ко Христу[15]. Распределение форм личностного обращения также укладывается в два вида: от первого лица (обращение, побуждение) и от третьего (повествование).

Ирмосы канона Великой Субботы, как и сам канон, необычны и выделяются среди песнопений данного жанра. Необычность заключается, в первую очередь, в неоднородности по времени, месту составления, а также авторству. Так, первоначально канон представлял собой четверопеснец (то есть состоял лишь из четырех песен: шестой, седьмой, восьмой и девятой); авторство принадлежит песнописцу VII–VIII века св. Косьме, епископу Маюмскому[16]. Позднее, в IX веке, четверопеснец св. Косьмы был дополнен до полного канона из девяти песен[17]. В надписании канона в Постной Триоди (1974) ука-

---

[15] Например: *«Велича́ем, Христе́, Твою́ Всенепоро́чную Ма́терь Чи́стую, я́ко роди́ Тя преесте́ственно пло́тию, от вся́кия льсти и тли нас избавля́яй»* (глас 5, п. 9) (Ирмологий, 1982:71), *«Весь еси́ жела́ние, весь сла́дость, Сло́ве Бо́жий, Де́вы Сы́не, Бо́же бого́в, Го́споди, святы́х Пресвяты́й, тем Тя вси с Ро́ждшею велича́ем»* (глас 2, п. 9) (Ирмологий, 1982:35).

[16] Св. Косма, еп. Маюмский (VIII век), старший воспитанник и сподвижник по обители св. Саввы св. Иоанна Дамаскина, умерший немного позже его, написал каноны или три-, или четверопеснцы на все дни Страстной седмицы от Лазаревой субботы и на двунадесятые праздники, кроме Пасхи, Вознесения, Рождества Пресвятой Богородицы, Введения и Благовещения, каноны Богоотцам, вмч. Георгию (см. Игнатия, 2005, Скабалланович, 2016, Филарет, 1902).

[17] За выпуском второй, что является уже нормативным явлением для данного времени.

зывается, что тропари песен с первой по пятую включительно принадлежат св. Марку, епископу Отрантскому[18], а ирмосы – инокине Касии[19] (481об.). Некоторые исследователи в области византийской гимнографии, в частности, архиеп. Филарет (Гумилевский) (1902), мон. Игнатия (Пузик) (2005), считают, что первоначально Кассией были написаны полные песни (ирмосы вместе с тропарями), и лишь позднее их заменили тропарями св. Марка[20].

Составной характер канона определил и некоторую неоднородность его содержания, которая проявилась в большей или меньшей степени на различных структурных уровнях. Четверопеснец св. Косьмы написан в привычной для него манере, где общая структура канона стягивается краегранесием (акростихом)[21] – *«Субботу пою великую»* (*Σάββατον μέλπω μέγα*), охватывающим и ирмоса и тропари; сам канон отличается особой глубиной образного и шире – догматического содержания. Начальный фрагмент, дописанный Кассией, не имел краегранесия, при этом автор стремилась сохранить поэтику св. Косьмы,

---

[18] Марк, инок лавры св. Саввы, затем эконом св. Софии и еп. Отрантский (или Идрунтский) в Калабрии, подвижник и прозорливец (IX-X в.), автор некоторых молитв (в частности, молитвы Пресвятой Троице, которая читается после троичного канона на воскресной полунощнице), а также богослужебных дополнений Типикона (так называемые «Марковы главы») (см. подробнее *Игнатия*, 2005, *Скабалланович*, 2016, *Филарет*, 1902).

[19] Кассия, или Икасия (IX век), основательница Константинопольского монастыря, пополниля четверопеснец св. Космы на Великую субботу, автор стихир на Рождество Христово, Великую среду и др., а также канонов, ныне не употребляющихся (см. подробнее *Игнатия*, 2005, *Скабалланович*, 2016, *Филарет*, 1902).

[20] В качестве оснований для замены исследовательница видит естественную природу автора – женскую (Игнатия, 2005). Интересно формулирует причину архиеп. Филарет (1902): «<…> последующие мужи, сочтя за неприличное присовокуплять к песням жены песни онаго подвижника Космы, препоручили Марку составить тропари с тем, чтобы удержать прежние ирмосы» (273). Такая же судьба постигла и иные творения Кассии. Хотя те песнопения, которые сохранились в богослужебном употреблении, являют образец одухотворенной поэтики (например, стихира Великой Среды *«Господи, яже во многия грехи впадшая жена»*, стихира на Рождество Христово *«Августу единоначальствующу»*).

[21] Укажем, что краегранесие (акростих) канона часто выписывалось в виде фразы, имени автора, алфавита (как, например, канон преп. Феофана, прозванного Начертанным, на Благовещение Пресвятой Богородицы) (*Минея*, 1984: 181).

его образный строй[22]. В свою очередь тропари св. Марка, которые заменили тропари Кассии, сохранили (точнее, дополнили) краегранесие (*Καί σήμερον δέ σάββατον μέλπω μέγα – «Се ныне субботу пою великую»*), однако содержательный план в них достаточно заметно отличается от завершающей части.

Основное содержание ирмосов канона Великой Субботы непосредственно связано с тем событием, которому они посвящены – страданиям и смерти Христа. Однако трактованы они очень широко – в аспекте достижения кульминационной точки, итога в деле домостроительства спасения человека. Отсюда в них стягиваются в одну точку Ветхий и Новый завет, пророчества и их исполнение. Поэтому данные ирмоса сложно отнести к какому-то одному из описанных выше видов (впрочем, эта особая глубина и многомерность содержания отличает все каноны и ирмоса св. Косьмы Маюмского).

Девятая песнь представляет собой уникальный образец ирмологического жанра. Следует отметить, что девятая песнь в канонах «господина Косьмы», как часто он именуется с надписаниях, заметно выделяется на фоне «богородичных» ирмосов других песнописцев. Так, исследователь мон. Игнатия (Пузик) (2005) отмечает особую силу и емкость завершающей песни в каноне на утрени Лазаревой субботы *(«Чистую славно почтим…»*), духовное изящество в изложении событий Страстной седмицы, опять же краткость (например, девятый ирмос Великого Понедельника *«Возвеличил еси, Христе, рождшую Тя Богородицу…»*), глубину и выразительность (заключительный ирмос двупеснца Великого Вторника *«Невместимаго Бога во чреве вместившая…»*). Напомним, что девятый ирмос канона Великой Пятницы – *«Честнейшую Херувим…»* – навсегда закрепился в богослужебной практике в качестве припева к строкам «Песни Пресвятой Богородицы». И все же завершающий ирмос канона Великой Субботы *«Не рыдай Мене, Мати…»*[23]

---

[22] На этот момент специально обращает внимание мон. Игнатия (Пузик) (2005): «<…> большая внутренняя связь и полное единство с направлением, которое принято было в четверопеснце преподобным Косьмой Маиумским» (204).

[23] Его текст: *«Не рыда́й Мене́, Ма́ти, зря́щи во Гро́бе, Его́же во чре́ве без се́мене зачала́ еси́, Сы́на: воста́ну бо, и просла́влюся, и вознесу́ со сла́вою непреста́нно я́ко Бог, ве́рою и любо́вию Тя велича́ющия»* (Триодь, 1974: 484об.).

стоит как бы особняком, являясь своего рода кульминацией, венчающей цикл богородичных песнопений св. Косьмы Маюмского.

Первое и, пожалуй, одно из ключевых свойств данного песнопения – личностное обращение к Богоматери ее Сына. Обращение ко Христу в связи с образом Богоматери встречается достаточно часто. «Не рыдай Мене, Мати…» представляет собой единственный образец прямой речи Христа, адресованной Богоматери. И эта речь является ответом на все множественные обращения, вложенные в уста осиротевших Пречистой Матери, учеников, всех окружавших Его и доверившихся Ему (отсюда целая палитра переживаний: глубокая скорбь, рыдания, недоумение, порождающие множество вопросов в связи с прошедшим и будущим). И на все эти вопросы наконец дается ответ, который завершает диалогическую форму в пространстве богослужения Великой Субботы и всей Страстной седмицы. Сын отвечает Матери (а через Нее и всем людям), утешая Ее не только в личных переживаниях, но и раскрывая в полной мере смысл происходящего в реальном – земном – и духовном пространстве. Обозначенная в ирмосе, диалогическая модель в полной мере воплотится в тропарях девятой песни, которые написаны в виде своеобразного диалога Матери и Сына, а также во многом определит специфику общей поэтики богослужений Великой Субботы[24].

---

[24] Например, тропари канона на малом повечерии Великой Пятницы, так называемый «Плач Пресвятой Богородицы» (автор – Симеон Логофет) написаны в виде вопрошающих реплик Богоматери, плачущей об умершем Сыне (Песнь 1: *«Ви́жу Тя ныне, возлюбленное Моé Чáдо и люби́мое, на Кресте́ ви́сяще, и уязвля́юся го́рце се́рдцем, речé Чи́стая: но да́ждь сло́ва, Благи́й, Рабé Твоéй»*), а свой завершенный вид диалог принимает в девятой песни (*«Не изглаго́леши ли рабé Твоéй сло́ва, Сло́ве Божий? Не ущéдриши ли Владыко, Тебé ро́ждшую? Глаго́лаше Чи́стая, рыда́ющи и пла́чущи, облобыза́ющи Тéло Го́спода Своего́»*, на что Сын отвечает, приоткрывая истинный смысл происходящего: *«О, как утаи́лася Тебé éсть бéздна щедро́т! Ма́тери в тайне изречé Госпо́дь: тва́рь бо Мою хотя́ спасти́, изволи́х умрéти. Но и воскрéсну, и Тебé возвели́чу, я́ко Бо́г небесé и земли́»*; заключительная реплика Богородицы несет в себе уже совсем иное настроение: *«Воспою милосéрдие Твоé, Человеколюбче, и покланяюся бога́тству ми́лости Твоея, Владыко: созда́ние бо Твоé хотя спасти́, смéрть подъял еси́, речé Пречи́стая. Но воскресéнием Твои́м, Спáсе, поми́луй всéх нас»* (Триодь, 1974:464-467). Диалогичность, полиперсонажность (множественность объектов обращения), сочетание различных форм изложения – молитвенного обра-

Итак, в содержании рассматриваемого песнопения можно выделить несколько планов: 1) индивидуально-личностный, связывающий отношения Матери и Сына (Сына – распятого и погребенного, Матери – выносившей Его в утробе, родившей и понесшей великие страдания, предреченные Ей праведным Симеоном[25]); 2) сотериологический, обусловливающие историческую динамику раскрытия и осуществления предвечного замысла Божия о спасении; 3) догматический, раскрывающий христологический догмат (двойственная природа Христа – божественная и человеческая) и богородичный (почитание Марии как Богоматери, родившей Богочеловека Христа и пребывающей девой до рождества и по рождестве); 4) хвалебный, утверждающий почитание Матери Божией.

Структура ирмоса определяется триадой: *тезис–антитезис–синтез*. Тезисом служит императивное побуждение (обращение Сына к Матери: *«Не рыдай Мене, Мати»*), антитезисом – обоснования естественности подобной реакции *(«зрящи во гробе, Его же родила еси Сына»*). На фоне антитезиса тезисный призыв выглядит парадоксом, противоречащим логике здравого смысла. Синтез не только разрешает заданное противоречие, но и переводит отношения Матери и Сына из личностного плана в надличностный – систему Богочеловеческих отношений, аспекты которой были рассмотрены выше. В этой связи особый смысл приобретает и начальное обращение *«не рыдай»*, звучащее как властный императив. Это не просто утешительные слова Сына к страдающей Матери (как часто об этом пишут исследователи (например, Игнатия (2005), Карабинов (1910), Красовицкая (2014)). Данное обращение обусловлено мас-

---

щения, покаяния, побуждения, повествовательности, раскрывающей последовательность событий Страстной недели, тезисности догматического плана – присутствует и в чине погребения. Укажем также, что богослужебная практика знает позднейшие примеры диалогической структуры высказывания: таков, в частности, канон преп. Феофана на Благовещение Пресвятой Богородицы, где тропари выписаны как диалог между Девой и Архангелом (характерно надписание на полях Минеи: *«Ангел возопи», «Богородица рече»*, обозначающих соответственно реплики архангела и Марии) (Минея, 1984:186-187).

[25] *«Тебе же самой душу пройдет оружие…»* (Лк. 2:35).

штабом происходящих событий, их вселенскостью. Это исполнение того, что было предрешено в Превечном Совете Пресвятой Троицей[26], того, о чем велась речь на горе Фавор между Христом и пророками Моисеем и Илией в момент Преображения и что было приоткрыто присутствующим там трем апостолам – Петру, Иакову и Иоанну. Это те события, которым посвящена сама Великая Суббота. Отсюда требование молчания, успокоения страстных движений души – земных переживаний «по естеству», перед явлением тайны в тех сверхъестественных событиях, свидетелями которых оказывается в данном случае Богоматерь *(«восстану бо и прославлюся»*), перед не просто обетованным, но уже свершающимся фактом спасения: *«и вознесу со славою, яко Бог, верою и любовию Тя величающия»*. Это внутренне состояние в полной мере сопоставимо с тем, которое потребовал Господь от пророка Моисея, созерцающего на горе Хорив куст купины, горящей, но остающейся неопалимой: *«Изуй сапоги от ног твоих, ибо земля на нейже стоишь, свята есть»* (Ис. 3:5), – состояние предельной концентрации внутренних сил души, ума, чтобы вместить, воспринять происходящее, отсечения всего того, что может помрачить их чистоту в момент соприкосновения с явлением божественной сущности.

Это то же самое требование, которое прозвучит в один из важнейших моментов литургии Великой Субботы – во время Великого входа: *«Да молчит всякая плоть человеча, и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет»*. В этой связи нам представляется целесообразным остановиться более детально на данном песнопении и отметить смысловые особенности данной песни, сравнивая с иными песнопениями, которые сопровождают великий вход в различных литургических ситуациях в различное время богослужебного года.

В современной литургической практике сохранилось четыре варианта песнопений великого входа: *«Иже херувимы*» (так называе-

---

[26] Этот момент зафиксирован в иконографии «Троицы Новозаветной», ярчайшим примером воплощения которой выступает «Троица», написанная преп. Андреем Рублевым.

мая *«Херувимская песнь»*), которая звучит во время божественной литургии свт. Иоанна Златоуста и Василия Великого в течение года, *«Ныне силы небесные»*, сопровождающая великий вход с Телом и Кровью Христовой во время литургии Преждеосвященных даров, которая служится по средам и пятницам вечером в течение Великого поста, *«Вечери Твоея тайныя днесь»* – на литургии Великого Четверга.

Из указанных выше четырех песнопений Великого входа «Вечери Твоея» имеет непосредственную (текстово выраженную) связь с событийностью дня (Тайная Вечеря, установление таинства Причастия)[27]. Иные три имеют сходную смысловую и композиционную структуру. Каждая замыкается припевом *«Аллилуиа»*. Основная содержательная часть формируется взаимосвязью трех ключевых образов/действующих лиц: а) верующие, присутствующие в момент совершения божественной литургии, б) ангельские силы, в) Господь, который символически представлен в Святых Дарах. Специфика же обусловлена взаимодействием указанных константных образов, типом изложения, а также его пространственно-временными характеристиками.

В *«Херувимской песни»*[28] изложение ведется от первого лица – от лица человека, непосредственно присутствующего при совершении Великого входа, и отражает то, что непосредственно происходит в храме (Великий вход, перенесение Святых Даров с жертвенника на престол). Тип изложения – повествовательный, время настоящее, континуальное. Главное действующее лицо (субъект) – человек. Другое дело, что участник (соборный человек – МЫ) должен уподобиться херувимам по чистоте души и бесстрастию, поэтому здесь звучит призыв об отсечении всего житейского.

---

[27] *«Ве́чери Твоея́ та́йныя днесь, Сы́не Бо́жий, прича́стника мя́ приими́; не бо враго́м Твоим та́йну пове́м, ни лобза́ния Ти́ дам, я́ко Иу́да, но я́ко разбо́йник испове́даю Тя́: помяни́ мя́, Го́споди, во Ца́рствии Твое́м»* (Триодь, 1974:433об.).

[28] Текст «Херувимской песни»: *«И́же херуви́мы, та́йно образу́юще, и животворя́щей Тро́ице пе́снь припева́юще, вся́кое ны́не жите́йское отложи́м попече́ние. Я́ко да Царя́ все́х поды́мем, а́нгельскими неви́димо дориноси́ма чи́нми. Аллилуиа»* (Служебник, 2004:130).

В песни великого входа на Литургии Преждеосвященных даров *«Ныне силы небесныя»*[29] сохранена повествовательность, континуальность, но расстановка действующих лиц иная. Небесные силы служат с нами, не МЫ (человек) главное действующее лицо (которое только уподобляется херувимам, славословящим непрестанно Бога); человек – свидетель, при котором все совершается: *«Се бо входит Царь славы, се Жертва тайная, совершенная дориносится»*. Мы только призываемся *«с верою и любовию»* приступить, дабы стать «причастниками жизни вечныя».

В песнопении *«Да молчит всякая плоть человеча»*[30], сопровождающем Великий вход на литургии Великой Субботы, онтологическая расстановка еще более радикальна в отношении человека: из действующего лица он переводится в разряд созерцающего, но при этом не пассивного (хотя внешне это выглядит так), а предельно активного в своей внутренней жизни. Время и пространство сжимаются в точку, концентрирующую в себе вечность. И сами действующие образы обозначены **прямо**, без привычного литургического символизма. Все предельно обнажено, лишено смягчающей опосредованности: *«Царь бо царствующих и Господь господствующих, приходит заклатися и датися в снедь верным»*. Бог непосредственно является в сопровождении сонма ангельских небесных сил (перечислены по чинам!), которые также не могут вынести божественного Света и закрывают лица. А от человека требуется, по сути, умолкание его земной природы (=плоть), поскольку только дух может созерцать Бога[31].

---

[29] Текст песнопения Великого входа: *«Ны́не си́лы небе́сныя с на́ми неви́димо слу́жат: се бо вхо́дит Ца́рь сла́вы, се Же́ртва та́йная, соверше́нная дорино́сится. Ве́рою и любо́вию присту́пим, да прича́стницы жи́зни ве́чныя будем. Аллилуиа»* (Служебник, 2004:293).

[30] Его текст: *«Да молчи́т вся́кая пло́ть челове́ча, и да стои́т со стра́хом и тре́петом, и ничто́же земно́е в себе́ да помышля́ет: Ца́рь бо ца́рствующих и Госпо́дь госпо́дствующих, прихо́дит закла́тися и да́тися в сне́дь ве́рным. Прехо́дят же сему́ ли́цы а́нгельстии со вся́ким нача́лом и вла́стию, многоочи́тии херуви́ми и шестокрила́тии серафи́ми, ли́ца закрыва́юще, и вопию́ще пе́снь: аллилуиа, аллилуиа, аллилуиа»* (Триодь, 1974:502об.).

[31] Так, на просьбу оказаться лицом к лицу с Богом прор. Моисею был дан строгий ответ: «<…> не возможеши видети лице Мое: не бо узрит человек лице Мое, и жив

Поэтому в начале песнопения и звучит столь властный императив: *«Да молчит всякая плоть человека, и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет»*. Да молчит всякая плоть: иными словами, все, что в святоотеческой традиции относится в плотскому, душевному. Да умолкнет перед совершающейся тайной спасения человека! Не случайно эти два песнопения – «Да молчит всякая плоть» и «Не рыдай Мене, Мати» – прозвучат в ключевые моменты Литургии Великой Субботы: во время совершения Великого входа («Да молчит всякая плоть») и в заключительной части евхаристического канона (задостойник[32] «Не рыдай…»). И если «Да молчит всякая плоть» завершает смысловой ряд жертвенности ради спасения человека, то задостойник «Не рыдай Мене, Мати» в данном литургическом контексте (литургия, евхаристический канон, преложение Даров) венчает путь развития иного смыслового аспекта – восстановление образа Божия в человеке воскресением. Таким образом, не изменяясь текстово, «Не рыдай Мене, Мати» в смысловом плане модулирует за счет смещения смысловых акцентов, контекстуально обусловленных местом в богослужении и порядком развития событийности самого праздника[33].

---

будет» (Исх. 33), поэтому пророк смог увидеть только «задняя Бога».

[32] Речь идет об о песни в честь Богоматери, которая поется после пресуществления Св. Даров, в ответ на возглас священнослужителя: «Изрядно о Пресвятей...» и, следовательно, приходится, на самую священную часть литургии, занятую исключительно молитвами и песнями к Самому Богу, и преимущественно к Богу Отцу. Как отмечает М. Скабалланович (2016), «введение сюда песни Пресв. Богородице говорит о высшей степени почитания Ее Православною Церковью», поэтому для литургии свт. Иоанна Златоустого, которая служится во все дни года, избрана самая восторженная песнь, исповедующая Богоматерь высшею Серафимов и Херувимов, – «Достойно есть» (*Ἄξιον ἐστι*). В двунадесятые праздники и их попразднства песнь эта заменяется девятым ирмосом канона (который посвящен Богоматери и, таким образом, вполне отвечает песнопению «Достойно»), называемым в таком применении «Задостойником» (термин славянского устава). На литургии Василия Великого (не приходящей на двунадесятый праздник или Страстную седмицу) «Достойно» заменяется песнопением «О Тебе радуется», составленным преп. Иоанном Дамаскиным.

[33] Напомним, что особенностью Литургии Великой Субботы является то, что она служится на вечерне. А это уже область воскресения. Так, на вечерне звучат воскресные стихиры первого гласа; в 15-ти праздничных паремиях собраны примеры воскре-

Третий и последний раз ирмосы Великой Субботы «Волною морскою» прозвучат на Пасхальной полунощнице – пограничьи между Страстной Субботой и Воскресением. Причем ирмос «Не рыдай…» прозвучит дважды – в начале девятой песни и в конце в качестве катавасии. И это очень важный богослужебный момент: на словах *«восстану бо и прославлюся»* плащаница с изображением Христа («Положение во гроб»), лежащая на аналое в центре храма, поднимается и заносится в алтарь (символ восхождения Сына к Отцу). Таким образом, песнопением «Не рыдай…» завершается весь богослужебный и образно-смысловой страстной цикл. Цикл, требующий величайшего, предельного напряжения всех духовных, душевных и физических сил. Дальше – Пасха, дальше – ликование, дальше – вечность, достигаемая столь страшными усилиями и купленная столь дорогой ценой – ценой крестных страданий Бога, ставшего человеком.

Образная и догматическая глубина, проникновенность и лаконичность изложения, композиционная специфика песнопения «Не рыдай Мене, Мати…», – все это отразилось в позднейшей гимнографии. Так, в богослужебных текстах Октоиха, Минеи можно встретить ряд песнопений различных жанров, написанных по его подобию. «Не рыдай Мене, Мати…» служит для них жанровой, музыкально-поэтической, содержательно-смысловой моделью, которая трактуется более или менее свободно. Примером творчества «на подобен» являются ирмосы канонов, которые поются на повечериях в навечерия Рождества Христова и Богоявления. Указанные каноны составлены по образцу канона Великой Субботы, только приурочены они к иным событиям[34]. Отсюда сохранение не только образности, но и целых поэтических конструкций. Укажем, что и акростих канона Великой Субботы

---

сения из Ветхого Завета; окончание вечерни и переход ее в литургию сопровождается переоблачением в белые одежды священнослужителей, самого храма.

[34] Г. Шиманский (2002) видит возможность такого уподобления в том, что волхвы прозревали явившегося Спасителя мира, Который пострадает и по смерти три дня пребудет Своим Пречистым Телом во гробе и со славою воскреснет из мертвых. Поэтому для изображения событий и полагаются ирмосы, подобные ирмосам Великой Субботы «Волною морскою».

приводится в обоих канонах почти дословно *(«Днесь же субботу пою великую»*, канон навечерия Рождества Христова, *«И днесь же субботу пою великую»*, канон навечерия Богоявления).

Ирмос девятой песни навечерия Рождества Христова звучит следующим образом: *Не диви́ся ны́не, о Ма́ти! ви́дящи я́ко Младе́нца, Его́же из чре́ва пре́жде денни́цы роди́ Оте́ц, возста́вити бо и сопросла́вити челове́ческое па́дшее естество́ приидо́х я́вственно, ве́рою и любо́вию Тя велича́ющее* (Минея, 1982); навечерия Богоявления: *Не рыда́йте всу́е, отча́яния тенета́ми удавля́еми челове́цы, пови́нниии злых, но во умиле́нии души́ приступи́м Очища́ющему вся, я́ко Еди́ному чи́стому и даю́щему проще́ние Креще́нием* (Минея, 1983).

В первом из приведенных подобнов сохранены все основные параметры ирмоса «Не рыдай Мене, Мати…»: личное обращение Христа к Матери в императивной форме (тезис), расшифровка причины, по которой реакция Богородицы естественна (антитезис), и сотериологическое обоснование (синтез), – при сохранении лексических оборотов, поэтической структуры.

| | **Великая Суббота** | **Навечерие Рождества Христова** |
|---|---|---|
| *тезис* | Не рыда́й Мене́, Ма́ти, | Не диви́ся ны́не, о Ма́ти! |
| *антитезис* | зря́щи во Гро́бе, Его́же во чре́ве без се́мене зачала́ еси́, Сы́на: | ви́дящи я́ко Младе́нца, Его́же из чре́ва пре́жде денни́цы роди́ Оте́ц, |
| *синтез* | воста́ну бо, и просла́влюся, и вознесу́ со сла́вою непреста́нно я́ко Бог, ве́рою и любо́вию Тя велича́ющия | возста́вити бо и сопросла́вити челове́ческое па́дшее естество́ приидо́х я́вственно, ве́рою и любо́вию Тя велича́ющее |

Ирмос в навечерие Богоявления наследует образец в более обобщенной форме. Антитетичность в поэтической структуре песнопения сохраняется, но выражена она не столь категорично, поскольку тезис и антитезис частично взаимопроникают друг в друга: «Не рыда́йте всу́е*, отча́яния тенета́ми* удавля́еми челове́цы*, пови́нниии злых»*. Здесь тезис – *не рыда́йте всу́е, челове́цы*, антитезис – *отча́яния*

*тенета́ми удавля́еми, пови́ннии злых*, но при этом часть антитезиса помещена в зоне тезиса, что смягчает драматизм образа. И синтез (*во умиле́нии души́ приступи́м Очища́ющему вся, я́ко Еди́ному чи́стому и даю́щему проще́ние Креще́нием*) выстраивается по принципу наращивания, постепенного раскрытия (или расшифровки) темы, что отвечает смыслообразу покаяние-молитва-упование. В лексическом плане общность ограничивается повторением начального обращения, но с изменением адресата (*отча́яния тенета́ми удавля́еми челове́цы*), что автоматически относит данное песнопение к группе обращений побудительного характера (побуждение к покаянию).

Отметим, что в рассмотренных подобнах сохраняется жанровая характеристика (ирмос канона), гласовая принадлежность (глас 6).

Более свободными – скорее поэтическими – подобнами являются так называемые «крестобогородичные» песнопения Октоиха: завершающие стихиры на «Господи воззвах» в богослужениях вечерни вторника и четверга четвертого гласа. В них изменяется жанр (стихира вместо ирмоса), гласовая характеристика (вместо шестого – четвертый глас, при этом мелодический распев записан на подобен песнопения «Званный свыше»). Указанные стихиры выстраиваются по тому же диалогическому принципу: рыдание матери при Кресте – ответ Сына[35], структура определяется триадой *тезис-антитезис-синтез*. При этом содержание соответствует иному событию – дню распятия Христа, Великой Пятнице (а не Субботе). По сути, это дальнейшее развитие страстно́й тематики в дни, установленные Церковью для воспоминания крестных страданий Христа – среду и пятницу.

Помимо гимнографии песнопение «Не рыдай Мене, Мати» дало импульс к развитию новых видов иконографических сюжетов. Многомерность его содержания, эстетика молчания определили иконо-

[35] Стихира на «Господи воззвах» вторника, глас 4: *«Не рыда́й Мене́, Ма́ти, зря́щи на дре́ве пове́шена твоего́ Сына и Бо́га, на вода́х пове́сившаго землю неодержимо и всю́ тварь созда́вшаго: ибо воскре́сну, и просла́влюся, и а́дова ца́рствия сокрушу́ кре́постию, и погублю́ того силу, и свя́занныя изба́влю от злоде́йства его, я́ко Благоутро́бен, и Отцу́ Моему́ приведу́, я́ко Человеколю́бец»* (Октоих, 2000: 612). Стихира в четверг по тексту фактически полностью совпадает с данной стихирой.

графию образа «Не рыдай Мене, Мати», одной из самых проникновенных икон Страстнóго цикла. Иконография ее сложилась в православной традиции (отечественной, греческой, сербской) к XVII веку. Она статична по своей композиции (в отличие от сюжетности своего аналога в католической церкви, где Богоматерь склоняется к умершему Христу, Тело которого держит на своих коленях) и объединяет в своей структуре несколько иконографических типов. Положение Богоматери двоякое: предстоящей (в паре с ап. Иоанном Богословом) либо прижимающейся щекой к Спасителю. Оба этих варианта отсылают соответственно к двум иконографическим типам – деисис (моление) и «Умиление». Причем положение предстояния отсылает к иконографии «Распятия» (Великая Пятница, стояние при Кресте), а «Умиление» к образам Матери с Богомладенцем (опять-таки «Его же родила еси Сына»)[36].

Все моменты, касающиеся сотериологического аспекта данного образа, обозначены в виде символов (но не действия!). Спаситель в положении со сложенными руками, как при погребении, находится во гробе, но не лежит в нем, а стоит (причем в различных вариантах данной иконографии гробница может изображаться и перед фигурой Христа). Его стоячее положение знаменует собой грядущее воскресение. Обозначен на иконе и крест – орудие смерти Спасителя; но Христос не пригвожден к нему. Крест здесь выступает скорее контекстом, смысловой подоплекой (=цена искупления).

Таким образом, в иконографии нашли отражение все основные аспекты содержания: Рождество от Девы (иконография «Умиление»), распятие (крест, прободенное ребро), смерть и погребение (скрещенные руки, закрытые глаза Христа, каменная гробница с темными проемами – в иконе символ нахождения внутри), воскресение, обращенность к Матери (наклон головы Спасителя) как знак диалога, и каждый является отдельной гранью многомерного смысла Великой Субботы.

---

[36] Описание данной иконы как восходящей к иконографии «Умиления» приводится И. Языковой (1995) в контексте раскрытия типологии иконографических типов; иконография «Не рыдай…» упоминается и авторами уже приводимых нами исследований по вопросам литургики и гимнографии (Игнатия, 2005, Красовицкая, 2014).

**Выводы и перспективы**. В заключение хотелось бы вновь вернуться к словам Никифора Каллиста: «Всех бо дней святая Четыредесятница превосходит, сея же паки, сия святая и великая седмица больши: и великия седмицы паки больши и сия Великая и Святая суббота» (Триодь, 1974:483). И по насыщенности трудно отыскать среди богослужений годичного круга что-либо равное богослужениям Страстнóй седмицы, а в ней – Страстнóй Субботы. Удивительно здесь именно богослужебное, не индивидуальное, но *соборное* (!) переживание фактически каждого мгновения этого дня. Соборность в богослужении представлена и различным авторством, где каждый получает возможность высказаться в соборном многоголосном хоре Церкви. И особенно ярко, глубоко и проникновенно звучит в этом хоре голос св. Косьмы Маюмского, сумевшим воспеть судьбоносное качество Великой Субботы – молчание перед тайной Жертвенной Любви Бога.

К перспективам данного исследования можно отнести дальнейшую разработку темы диалогичности в богослужении Великой Субботы на микро- и макроуровнях (то есть на уровне отдельных песнопений, разделов формы и композиции богослужений в целом). Интересным видится развитие темы специфики претворения богослужебных песнопений в иконографии.

ЛИТЕРАТУРА

Гарднер, И. А. (2004) Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. Сущность, система и история. Москва : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 498.

Игнатия, монахиня (Пузик) (2005). Церковные песнотворцы. Москва : Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 464.

Ирмологий (1982). Ч. 1. Богородичны всего лета. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 222.

Карабинов, И. А. (1910). Постная Триодь: Исторический обзор ея плана, состава, редакций и славянских переводов. Санкт-Петербург : Типография В. Д. Смирнова, 294.

Кашкин, А. С. (2010). Устав православного богослужения: Учеб. пособие по литургике. Саратов : Изд-во Саратовской епархии, 687.

Красовицкая, М. С. (2014). Литургика. Курс лекций. Москва : Изд-во Православного Свято-Тихоновского государственного университета, 228.

Минея (1982). Т. 4. Декабрь, ч. 2. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 504.

Минея (1983). Т. 5. Январь, ч. 1. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 592.

Минея (1984). Т. 7. Март, ч. 2. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 399.

Октоих, сиречь Осмогласник (2000). Гласы 1–4. Киев : Изд-во Украинской Православной Церкви, 711 (на церковно-славянском языке).

Скабалланович, М. (2016). Толковый Типикон. Москва : Изд-во Сретенского монастыря, 816.

Служебник (2004). Москва : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 592 (на церковно-славянском языке).

Триодь постная (1974). Ч. 2. Службы от субботы Лазаревой до субботы Страстей Христовых включительно. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 432 (на церковно-славянском языке).

Филарет (Гумилевский), архиеп. (1902). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой Церкви : 3-е изд. Санкт-Петербург, 393.

Шиманский, Г. И. (2002) Литургика : Учебное пособие для духовных семинарий. Москва : Изд-во Московской духовной академии, 352.

Языкова, И. К. (1995). Богословие иконы. Москва : Изд-во Общедоступного Православного Университета, 212.

REFERENCES

Gardner, I. A. (2004). *Bogosluzhebnoye peniye Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. T. 1. Sushchnost', sistema i istoriya [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Vol. 1. Essence, system and history]*. Moscow : Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy Bogoslovskiy institute, 498 [in Russian].

Ignatiya, mon. (Puzik) (2005). *Tserkovnyye pesnotvortsy [Church Songwriters]*. Moscow : Podvor'ye Svyato-Troitskoy Sergiyevoy Lavry, 464 [in Russian].

Irmologiy (1982). CH. 1. Bogorodichny vsego leta [*Irmology. Part 1. Virgin's hymns for all year]*. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 222 [in Russian].

Karabinov, I. A. (1910*). Postnaya Triod': Istoricheskiy obzor yeya plana, sostava, redaktsiy i slavyanskikh perevodov [The Lenten Triode: A historical review of its plan, composition, editorial staff and Slavic translations]*. Sankt-Peterburg : Tipografiya V.D. Smirnova, 294 [in Russian].

Kashkin, A. S. (2010). *Ustav pravoslavnogo bogosluzheniya: Uchebnoye posobiye po liturgike [The charter of Orthodox worship: A teaching materials on Liturgy]*. Saratov : Izdatel'stvo Saratovskoy yeparkhii, 687 [in Russian].

Krasovitskaya, M. S. (2014). *Liturgika. Kurs lektsiy [Liturgy. Lecture course]*. Moscow: Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gosudarstvennogo universiteta, 228 [in Russian].

*Mineya* (1982). *T. 4. Dekabr', ch. 2 [Minea. Vol. 4. December, Part 2]*. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 504 [in Russian].

*Mineya* (1983). *T. 5. Yanvar', ch. 1 [Minea. Vol. 5. January, Part 1]*. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 592 [in Russian].

*Mineya* (1984). *T. 7. Mart, ch. 2 [Minea. Vol. 7. March, Part 2]*. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 399 [in Russian].

*Oktoikh, sirech' Osmoglasnik* (2000). *Glasy 1–4 [Oktoih, or Osmoglasnik. Votes 1–4]*. Kiyev : Izdatel'stvo Ukrainskoy Pravoslavnoy Tserkvi, 711 [in Church Slavonic].

Skaballanovich, M. (2016). *Tolkovyy Tipikon [Explanatory Typicon]*. Moscow : Izdatel'stvo Sretenskogo monastyrya, 816 [in Russian].

*Sluzhebnik* (2004) *[The Worship book]*. Moscow : Izdatel'skiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi, 592 [in Church Slavonic].

*Triod' postnaya* (1974). *CH. 2. Sluzhby ot subboty Lazarevoy do subboty Strastey Khristovykh vklyuchitel'no [Lenten triode. Part 2. Worships from the Sabbath of Lazar to the Sabbath of the Passion of Christ*

*inclusive]*. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 432 [in Church Slavonic].

Filaret (Gumilevskiy), arch. (1902). *Istoricheskiy obzor pesnopevtsev i pesnopeniya grecheskoy Tserkvi: 3-ye izd. [A Historical Review of Songwriters and Chants of the Greek Church: 3rd ed.]*. St.-Petersburg, 393 [in Russian].

Shimanskiy, G. I. (2002) *Liturgika: Uchebnoye posobiye dlya dukhovnykh seminariy [Liturgy: A manual for theological seminaries]*. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy dukhovnoy akademii, 352 [in Russian].

Yazykova, I. K. (1995). *Bogosloviye ikony [Theology of the icon]*. Moscow : Izdatel'stvo Obshchedostupnogo Pravoslavnogo Universiteta, 212 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 17.05.2019 р.*