

Владимир Мартынов

ИСТОРИЯ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ

Учебное пособие. — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. — с. 240.

Введение 5 10

1. Предыстория богослужебного пения .11-17
2. Богослужебное пение Ветхого Завета 18—26
3. Музыкально-философские системы античного мира 27—34
4. Начало христианского богослужебного, пения 35-42
5. Богослужебное пение от Константина Великого до преподобного Иоанна Дамаскина 43—49
6. Духовные и конструктивные основы византийской певческой системы 50-55
7. Дальнейшее развитие византийской певческой системы 56—64
8. Особенности богослужебного пения Западной Церкви 65—73
9. Дальнейшие судьбы богослужебного пения на Западе 74—84
10. Происхождение и ранние формы богослужебного пения на Руси 85-93
11. О различии понятий богослужебного пения и музыки на Руси 94-102
12. Периодизация истории русского богослужебного пения и ее внутреннее обоснование 103—112
13. История текста богослужебных певческих книг 113-118
14. Древнерусская теория богослужебного пения...: 119—128
15. Знаменный распев 129-136
16. Путевой, демественный и большой знаменный распевы 137-144
17. Строчное пение 145-153

18. Позднейшие распевы Русской Православной Церкви	154—161
19. Певческие коллективы и распевщики Древней Руси	162—172
20. Партесное пение	173-181
21. Богослужбное пение и композиторское творчество	182-190
22. Святейший Синод и богослужбное пение	191-198
23. Монастырское пение и монастырские распевы	199—205
24. Возрождение древнерусской теории	206-214
25. Судьбы русского богослужбного пения в XX веке	215-224
Список литературы	225—231
Н.В Лосский. Богословские основы церковного пения	233—238

Подготовка издания, составление и художественное оформление выполнены фирмой «Русские огни» при участии издательства «АНС»

Координатор издания Калимуллин О.Р.

Редактор Дивакова Н.Н.

Художник Алексеев В.П. Технический редактор Ганина Н.В. Макет Ермолаев С.С, Смирнова В.Н.

Корректор Чернавская М.М.

Лицензия № ЛР 020858, дата выдачи лицензии 15 февраля 1994

Редакционно-издательский отдел Федеральных архивов 119817, Москва, ГСП 435, Б. Пироговская, 17

Фирма «Русские огни» 121601, Москва, Филевский бульвар, 21

Издательство «АНС» 121108, Москва, ул. Кастанаевская 25, а/я 24

Сдано в набор 30.01.94. Подписано в печать 25.03.94. Формат 60X88/16. Бумага кн.-журн. Гарнитура «Академическая». Печать офсетная. Тираж 6000 экз. Усл. печ. л. Заказ 444.

Отпечатано в 4-й Московской типографии Комитета Российской Федерации по печати 129041, Москва, ул. Большая Переяславская, 46.

Рецензенты:

Профессор Свято-Сергиевского Богословского Института Н. В. Лосский
Доцент Московской Духовной Академии иеромонах Иларион Алфеев

В предлагаемом пособии рассмотрены: предыстория и история богослужебного пения от Ветхого Завета до наших дней, философски-музыкальные системы античного и византийского мира, особенности и судьбы богослужебного пения на Западе, его происхождение и формы на Руси, композиторское творчество и, наконец, возрождение древнерусской певческой традиции в связи с естественным стремлением социально-культурных структур к воцерковлению, что немислимо вне конкретного восстановления самой идеи православной общины.

Пособие предназначено для слушателей духовных школ и всех, интересующихся историей церковной музыки.

Настоящее издание осуществляется в рамках реализации программы Круглого стола по религиозному образованию в Русской Православной Церкви, созданного Отделом внешних церковных сношений Московского Патриархата, в сотрудничестве со Всемирным Советом Церквей.

Круглым столом разработан ряд проектов, к числу которых принадлежит и предложенная Учебным комитетом при Священном Синоде Русской Православной Церкви программа подготовки и издания учебно-богословской литературы для духовных школ. Представляемое учебное пособие является одним из первых, издаваемых Круглым столом по этой программе.

Деятельность и цели Круглого стола одобрены Святейшим Патриархом Московским и всея Руси Алексием II.

Введение

Предлагаемое учебное пособие имеет ряд особенностей, связанных со спецификой учебного процесса Московской Духовной Академии, и для того чтобы облегчить усвоение излагаемого материала учащимися других духовных школ, нужно сразу же оговорить некоторые исходные принципы данной исторической концепции и сделать ряд методических указаний.

Богослужебное пение здесь будет рассматриваться как мелодическое отражение Божественного Порядка, наивысшим тварным проявлением которого является устройство небесной ангельской иерархии. Понимаемое таким образом богослужебное пение представляет собой некий мелодический чин, или порядок, рождаемый чином, или порядком, праведной богоугодной жизни, первоисточником которой, в свою очередь, является созерцание Божественного Порядка, осуществляемое в процессе аскетического подвига. Правильный мелодический чин, правильная жизнь, созерцание Божественного Порядка образуют нерасторжимую трисоставность богослужебного пения, отражающую трисоставность строения человека, состоящего из тела, души и духа. Под телом богослужебного пения далее будут подразумеваться

конкретные мелодии богослужебных песнопений, а точнее — вся сумма этих мелодий; под душой будет подразумеваться Устав, или Гипикон, не только организующий всю жизнь христианина, но и указывающий место и время исполнения каждой конкретной мелодии в богослужении; под духом, наконец, будет подразумеваться аскетический подвиг, венцом которого является стяжание Божественного Порядка, или обожение, а результатом — праведный чин жизни, порождающий правильное пение. Любой факт, относящийся к области богослужебного пения, может быть правильно понят тогда — и только тогда, — когда он рассмотрен с точки зрения каждого из трех вышеперечисленных уровней. Отсюда проистекает необходимость трехступенчатости анализа и описания богослужебного пения.

Другой особенностью данного учебного пособия является то, что богослужебное пение рассматривается в нем не как искусство, но как аскетическая дисциплина, в чем коренится его принципиальное отличие от музыки, которая представляет собой именно искусство. Таким образом, проводится четкая грань между богослужебным пением как аскетической дисциплиной и музыкой как видом искусства.

Приступая к изучению истории богослужебного пения Православной Церкви, необходимо осознать разницу между историей богослужебного пения и историей музыки. Прежде всего, богослужебное пение и музыка различны по своему происхождению. История богослужебного пения начинается на Небе, ибо впервые хвалебная песнь Богу была воспета бесплотными силами небесными, образующими собой мир невидимый и духовный, сотворенный Господом прежде мира видимого и вещественного. Таким образом, начало богослужебного пения лежит за пределами земной истории и за пределами истории видимого мира вообще. Песнь эта, воспетая в момент творения, продолжает быть воспеваема и будет воспеваться вечно святыми ангелами, однако человек, извративший преступлением заповеди свою первоначальную природу и впавший во власть греха, тления и смерти, не в состоянии более слышать это пение и быть ему причастным. Только в исключительные моменты отдельные избранники божий обретали дар слышать пение ангелов. Священное Писание упоминает святого пророка Исайю, слышавшего серафическую песнь; вифлеемских пастырей, видевших воинство небесное, благовествующее Рождество Христово; святого Иоанна Богослова, сподобившегося откровения высочайших тайн на острове Патмос. Свидетельства о слышании ангельского пения отдельными угодниками можно найти также и в церковном предании.

В отличие от богослужебного пения, небесное происхождение которого лежит за пределами мировой истории, история музыки начинается на Земле в конкретный исторический момент, ибо изобретение, или открытие, музыки Священное Писание связывает с одним из потомков Каина - Иувалом, называя его «отцом всех играющих на гуслях и свирелях». Связывая появление музыки с конкретным лицом, Священное Писание не только указывает определенный

момент в истории человечества, до которого музыки не было и с которого она начинает свое существование, но и координирует этот момент с другими историческими событиями. Так, согласно Священному Писанию, музыка появляется на исторической арене одновременно с зарождением ремесел, с началом обработки железа и одомашнивания животных, то есть в момент формирования основ материальной цивилизации и начала активного освоения внешнего мира. Развитие же цивилизации и освоение мира сопровождаются накоплением зла, насилия и несправедливости, о чем свидетельствует песнь отца Иувала — Ламеха, убившего человека за нанесенную рану и отрока за удар.

Происходя из столь разных областей бытия, богослужбное пение и музыка и причины своего существования имеют различные. Причиной пения ангелов является непосредственное созерцание ими Славы Пресвятой Троицы, побуждающее их к непрестанному восхвалению Господа и вызывающее в них неудержимое желание сообщения благодатных даров этого созерцания всей твари. Природа ангельского пения может быть уподоблена природе отражения. Ангелы, являющиеся «вторыми светами», не поглощают собою эгоистично Божественный Свет, исходящий от Света Перваго, но подобно зеркалам отражают этот Свет вовне, освещая все вокруг. Точно так же и преисбытствующая благодать, изливающаяся на ангелов от Престола Божия, не удерживается ими, но по любви и снисхождению их продолжает изливаться через них на всю тварь в виде ангельского пения или благовествования.

Если причиной ангельского пения является преизбыток благодати, то причина возникновения музыки коренится в утрате благодати, последовавшей сразу же за грехопадением. Падший человек, очутившийся в мире, вовлеченном в его падение и извращенном его преступлением, начал испытывать не только телесный голод и телесную нужду, но в еще большей степени голод духовный, вызванный утратой богообщения, лишением благодатных даров, присущих ему до грехопадения, и невозможностью быть более причастным райским блаженствам. И подобно тому как для утоления телесного голода человеком были придуманы орудия охоты и земледелия, при помощи которых добывалась пища телесная, так и для утоления голода духовного придуманы были музыкальные инструменты, с помощью которых можно было извлекать музыкальные звуки, служащие пищей душевной. Музыкальные звуки, возбуждая особым образом душу человека, способны приводить ее в некое возвышенное и приятное расположение, напоминающее райское блаженное состояние и в какой-то мере восполняющее его отсутствие, на краткое время позволяя забыть ей о тяжких заботах мира. Та-ким образом, музыка, являющаяся неким заменителем или эрзацем нетленной райской пищи, могла возникнуть и стать необходимой только в результате утраты человеком райского блаженства вообще и способности слышания пения ангелов в частности.

Естественно, что столь противоположные явления, как богослужбное пение и

музыка, не могут иметь единой истории и развиваются отдельными, самостоятельными путями, то соприкасаясь друг с другом, то расходясь и существуя независимо одно от другого. Эта разница порождает различия в периодизации истории богослужебного пения и истории музыки. Говоря об истории богослужебного пения, следует помнить, что существует небесное богослужебное пение, или пение ангельское, воспетое до сотворения видимого мира и продолжающее быть воспеваемо в вечности, и земное богослужебное пение, являющееся образом пения ангельского. Небесное пение как пение пред-мирное и вечное не имеет истории в полном смысле этого слова. Земное богослужебное пение имеет свою историю, и история эта может быть поделена на три основных периода. Первый период — от грехопадения до Моисея — характеризуется тем, что богослужебного пения не существовало на Земле как самостоятельной мелодической системы, и в то время, когда музыка активно участвовала в служении языческим богам, служение Истинному Богу обходилось без пения. Второй период — от Моисея до Рождества Христова — период ветхозаветного богослужебного пения, характерен тем, что музыка, служившая ранее языческим богам, была допущена до служения Истинному Богу. Начало третьему периоду положило Воплощение Господа нашего Иисуса Христа, «принесшего на землю небесную ангельскую песнь», в результате чего человек, облекшийся во Христа, ставший «новой тварью», воспел «песнь новую», предреченную святым пророком Давидом. Это и есть период новозаветного пения, в который богослужебное пение, отделившееся от музыки, выкристаллизовалось в самостоятельную певческую систему и поистине уподобилось ангельскому пению.

В историческом становлении музыки можно выделить четыре основных этапа: магический, мистический, этический и эстетический. Каждый из этапов определяется спецификой воздействия звука на сознание человека. Первый — магический, характеризуется использованием экстатической природы музыкального звука, способной приводить сознание человека в особые состояния транса или экстаза. Этот наиболее древний музыкальный пласт дожил до наших дней и существует сейчас в практике современного шаманизма. Второй этап — мистический, характеризуется тем, что различные компоненты музыкальной ткани: соотношение тонов, пропорции интервалов и т.д. — рассматривались как мистическое орудие или средство постижения глубинных тайн вселенной. Именно с таким пониманием музыки мы встречаемся у жрецов вавилонских и древнеегипетских храмов. Третий этап — этический, — рассматривающий музыку как некую гимнастику души, развивающую в человеке этическое, нравственное начало и воспитывающую в нем истинного гражданина, нашел наиболее яркое выражение в деятельности древнегреческих философов. Наконец, четвертый — эстетический этап развития музыки, характерен для заката различных культур, когда забывается великое религиозное и мистическое предназначение музыки и музыка воспринимается всего лишь как искусство, предназначенное доставлять эстетическое наслаждение.

Разумеется, перечисленные этапы представляют собой лишь упрощенную схему, и в реальной истории все обстоит гораздо сложнее, хотя бы потому, что при известных условиях эти этапы могут быть перемешаны между собой и существовать одновременно. Однако знание их необходимо как для правильной ориентации в историческом процессе, так и для умения отличать историю музыки от истории богослужебного пения.

1. Предыстория богослужебного пения

Земная история богослужебного пения и история музыки берут свое начало от двух родственных групп людей: от потомков Сифа — сифитов и от потомков Каина — каинитов. Путь сифитов и путь каинитов — это разные реакции человеческого сознания на грехопадение и изгнание из рая. Желание вновь обрести утраченное блаженное райское состояние стало основным и всепоглощающим желанием всего человеческого существа, однако практическое осуществление этого желания было разным. Сифиты пошли по пути призвания имени Господа, то есть по пути попытки личного примирения с Богом и покаяния перед Ним в надежде получить когда-нибудь прощение и возвращение утраченного состояния. Каиниты пошли окольным путем и попытались «воссоздать» само райское блаженное состояние земными средствами, «устроиться на земле без Бога», следуя примеру своего прародителя Каина, который после убийства Авеля «пошел от лица Господня», построил первый город и заложил основание материальной цивилизации.

Призывание имени Господа, начатое согласно Священному Писанию при Еносе, некоторыми отцами понимается как начало торжественного общественного служения, другими же толкуется как начало внутреннего сосредоточенного памятования о Боге или как стяжание умного вопля сердца. Как в том, так и в другом случае необходимо отвлечение внимания от всего земного и мирского и сосредоточение его на Небесном и Божественном. Подобная отрешенность и сосредоточенность немислимы без особой душевной тишины, рождающейся из тишины физической, когда смолкает все мирское и материальное и все вчувствование силы устремлены к Богу. Вот почему тишина души, или особое душевное молчание, есть начало богослужебного пения. И именно этот факт подчеркивает Священное Писание, не сообщая ничего о каких-либо песнопениях или молитвах, сопровождающих жертвоприношения патриархов, вплоть до времени Авраама, Исаака и Иакова, и вместе с тем приводя текст воинственного и жестокого песнопения Ламеха, являвшегося, очевидно, первым музыкально-поэтическим произведением в истории человечества. Таким образом, если музыка начинается с шума или физического звукоизвлечения, то богослужебное пение начинается с духовной тишины, и путь к достижению богослужебного пения лежит через «молчание мира», которое прообразуется в историческом периоде «немоты», простирающемся от изгнания из рая до песнопения, воспетого Моисеем при переходе через Чермное море, и которое окончательно воплощается в

безмолвствующем сердце православного подвижника. И если, следуя Блаженному Августину, рассматривать историю человечества как созидание двух градов — небесного и земного, можно утверждать: если в основе града земного лежит звук, в основе небесного града лежит тишина, молчание, или «иссихия».

Телесность музыки подчеркивают уже сами слова и термины, ее обозначающие. Так, древнеегипетское слово «петь» буквально означало «производить рукой музыку» и записывалось иероглифом в виде схематического изображения предплечья и кисти руки. Древнегреческие определения стихотворных ударений «арсис» и «тезис» происходили от движения ноги и обуславливались изначальным синкретизмом музыки, слова и телесного движения. Этим же обуславливается и русский термин «стопа», обозначающий повторяющуюся единицу стиха. Все это указывает на то, что музыкальный звук добывается только в результате физических мускульных усилий. Для облегчения этого добывания и были придуманы специальные орудия — музыкальные инструменты. Если для добычи физической, телесной пищи употреблялись орудия земледелия и охоты, то для добывания пищи душевной были изобретены орудия музыкальные. И подобно тому как телесная пища утоляла телесный голод, так и музыкальные звуки утоляли голод души, мучимой утратой райского блаженства. Добытые в результате физических усилий с помощью специальных инструментов, музыкальные звуки особым образом воздействовали на душу человека, приводя ее в состояние транса или экстаза, как бы восхищающего всего человека из действительности, пораженной его грехом. Это возбуждение бестелесного, душевного начала с помощью начала материального и с помощью физических усилий роднит музыкальную стихию со стихией наркотических и опьяняющих веществ, ибо и там и здесь душа возбуждается различными физическими действиями и образованиями. С особой силой это единство проявляется в древнеиндийском культе Сомы и в древнегреческом культе Вакха — Диониса, в которых пение, танец и опьянение являются необходимыми составляющими состояния экстаза. Душа как бы опьяняется музыкальными звуками и в этом опьянении получает некие «сверхсилы». Человек начинает ощущать себя бессмертным, чувствовать в себе способности к общению с высшими силами, а также способности к магической власти над стихиями вселенной. Эта магическо-экстатическая сила в соединении с силой физической и стала являться одной из отличительных черт допотопных людей, которых Священное Писание называет «сильными, издревле славными людьми», прибавляя, что «все мысли и помышления их были зло во всякое время». Таким образом можно предполагать, что магическая природа музыки послужила одной из причин развращения допотопного человека.

Истребив развращенное человечество потопом, Господь заключил завет с Ноем, а через него «и со всякою душою живою», видимым знаком чего стала радуга. В радуге помимо всего прочего заключено скрытое указание на путь познания Бога через познание мирового порядка, ибо радуга являет собою

некое изображение этого порядка. Спектр цветов радуги стал прототипом музыкального звукоряда, в котором семь видимых цветов радуги соответствуют семи ступеням звукоряда. Осознание, или завоевание сознанием, принципа звукоряда означало упорядочивание музыкальной стихии, переход от магического и экстатического понимания музыки к пониманию мистическому и математическому. В радуге заложено также и этическое понимание музыки, ибо познание мирового порядка порождает в человеке желание подражать этому порядку, что воплощается в упорядочивании жизни человека и координации этой жизни с общим порядком. В радуге же заложено, наконец, и эстетическое понимание музыки, ибо когда человек забывает о мистическом и этическом смысле радуги, он начинает воспринимать ее просто как красивое явление. Таким образом, различные понимания смысла радуги являются прототипами различных этапов истории музыки древнего языческого мира.

Знание характера этой музыки необходимо для лучшего понимания ветхозаветного богослужебного пения, имеющего множество общих черт с ней. А какой именно была эта музыка, можно узнать, изучая памятники Вавилона, Древнего Египта, а также опираясь на данные археологии, изучающей другие древние цивилизации. Первое, что следует отметить, обобщая эти сведения, это то выдающееся место, которое занимала музыка в жизни человечества того времени. Храмовые певцы и музыканты пользовались огромным почетом, занимая в государственной иерархической лестнице места, следующие непосредственно за богами и царями, и превосходили по рангу всех прочих государственных чиновников. Имена выдающихся музыкантов, выбитые в камне, оставались на века. В правление ассирийского царя Тиглатпалассара I (ок. 1100 г. до н.э.) один год был даже назван именем начальника музыкантов Инаикииалан.

На барельефах египетского Древнего царства можно найти изображения целых хоров и оркестров, состоящих из групп флейтистов, арфистов и певцов. В обязанности этих музыкантов входило исполнение плачевных песен с инструментальным сопровождением при траурных церемониях, участие в особых храмовых торжествах, и, кроме того, каждое утро и каждый вечер они должны были радовать сердца богов, воспевая их могущество. Музыка была призвана «будить» богов, а также возбуждать экстаз верующих и экзальтацию жрецов при помощи своей волшебной и чудодейственной силы. В сказании о богине Иштар, спустившейся в ад, говорится о том, что звуки гобоя освобождали умерших на некоторое время от власти подземных богов: они воскресали и вдыхали жертвенный дым. Пением и инструментальным звучанием призывались к жизни богини весны: у греков — Персефона, у фригийцев — Аттис, у индусов — Сита, у вавилонян — Иштар. Таким образом, музыка являлась магическим мостом, соединяющим человека с богами и с бессмертием.

Особое место в музыкальных культурах Древнего Востока приобретает символика чисел. Так, китайская цитра чин имела в длину 3,66 фута по

аналогии с 366 днями года, ее пять струн находились в соответствии с числом стихий; выпуклая дека символизировала небесный свод, плоское основание — землю и т.д. Подобные же символы можно встретить и в Греции: четыре стерженька систра соответствовали четырем стихиям, семь октавных тонов — семи дням недели и семи планетам. Вавилоняне уподобляли соотношение весны и осени — кварте, весны и зимы — квинте, весны и лета — октаве. Особое значение имели числа пять и семь. Пять — число чувств человека и основных сил, образующих мировую душу; это число символизировало силу и здоровье, оно исцеляло от болезней. Семь — число священное, символизирующее совершенство и чистоту; это число планет; в честь него установлена семидневная неделя, заканчивающаяся шабашем (т.е. субботой). Число музыкантов при храмах в Вавилоне первоначально было равно семи, позже это число увеличилось, но всегда оставалось кратным семи. Таким образом, как более архаическая пятиступенная система, так и употребляемая в настоящее время семиступенная коренятся в мистических и астрологических представлениях Древнего Востока. Представления же эти опираются на музыкальную практику, рассматривающую музыку как средство мистического постижения законов вселенной и тайн творения.

Сама музыка стран Древнего Востока, очевидно, изобиловала элементами виртуозного орнаментирования, расцвечивания переходящих из поколения в поколение мелодико-ритмических формул, систематически применяемых в связи с определенной ситуацией и закрепленных за определенным текстом. Этот принцип музицирования, распространенный по всему Востоку и называемый то «номом», то «макомом», то «рагой», лег позже в основу и православного распева. По некоторым изображениям можно судить даже об исполнительской манере. Так, древнеегипетские изображения певцов позволяют судить о манере вокального исполнения. Закрытые глаза, наморщенный нос, напряженные мышцы рта и вытянутая шея — все это указывает на резкую гнусавость — манеру, считающуюся в современной европейской практике антихудожественной, но широко распространенной на Востоке и по сей день.

Еще одной особенностью музыки Древнего Востока является уже упоминаемая ее связь с жестом и вообще с телесным движением. На египетских барельефах третьего тысячелетия до н.э. можно встретить изображения особых движений рук — хейрономии, служащей неким «языком жестов» и способствующей построению, членению и движению мелодии в процессе исполнения, а также помогающей памяти при воспроизведении уже знакомых мелодий. Хейрономия выполняла роль некоего «воздушного» нотного письма, объединяя и направляя исполнителей. Эта взаимообусловленность жеста и звукоизвлечения коренится в самой глубинной и изначальной сущности музыкальной стихии, обнаруживая ее телесную природу и выражаясь в неразрывном единстве ритуальной музыки с ритуальным танцем и ритуальным шествием, ибо служение богам — это не только пение, но и танец, примером чего может служить священный танец египетского фараона перед богиней

Гатор, быть может послуживший примером для царя Давида, танцующего перед ковчегом Завета.

Примерно такая музыка и такая музыкальная практика имели место во времена патриархов Авраама, Исаака и Иакова, которые, несмотря на свое стремление к обособленности, были вынуждены беспрестанно сталкиваться с этой музыкой, контактируя с другими народами. В силу своей изначальной консервативности и традиционности практика эта сохранила свой характер и до гораздо более поздних времен, а в некоторых странах, например, в Индии, Китае или Бирме, музыку примерно такого типа можно услышать и в наши дни. Неразрывно связанная со служением богам и улаждением собственной чувственности, музыка того исторического периода представляет собой путь, противоположный «пути молчания», служения патриархов. Она «прообразует» собою те силы и те соблазны, которые встают на пути православного аскетического подвига, ведущего к стяжанию небесного богослужебного пения в тишине сердечной. Музыка Древнего Востока соединена теснейшими генетическими связями с ветхозаветным богослужебным пением, являющимся прообразом православного богослужебного пения, и поэтому знание ее особенностей крайне важно для понимания истории богослужебного пения на Земле.

2. Богослужебное пение Ветхого Завета

Богослужебное пение есть результат совпадения или соединения двух волей — Божественной и человеческой. Однако самой главной причиной, вызвавшей существование богослужебного пения на Земле, явилось дарование Богом Закона человеку.

Впервые на Земле песнь Истинному Богу была воспета израильтянами, чудесным образом перешедшими под водительством Моисея Черное море. Этому событию непосредственно предшествовали и обусловили его два наиважнейших обстоятельства: момент исхода, то есть разрыв с привычкой, сложившейся жизненной ситуацией, и выход из нее по Божию велению; следование Слову Божию и Его воле даже до смерти, ибо вступление израильтян на дно моря свидетельствует о такой готовности. Без этих двух условий богослужебное пение не может зазвучать на Земле, и в этом также заключается его коренное отличие от музыки, которая при разных обстоятельствах может зазвучать по воле человека.

Уже говорилось о том, что богослужебное пение прежде всего есть чин, или порядок, а порядок есть следование Божественному Закону. Вот почему до получения Моисеем заповедей Божиих и скрижалей Завета богослужебное пение попросту не могло существовать на Земле. Исполняя Закон и подчиняясь Божественному Порядку, человек уподобляется ангелам, а в силу того, что пение является неотъемлемой частью ангельской природы, то и человек

получает способность воспевать песнь Богу. Следует учесть только, что как Закон, полученный Моисеем, есть только прообраз истинного Закона, так и пение, порожденное исполнением этого Закона, есть пение ветхозаветное, слабый отсвет пения ангельского и лишь подготовка пения новозаветного. Неполнота же ветхозаветного богослужебного пения заключалась в том, что это не было еще богослужебное пение в полном смысле этого слова, но лишь музыка, употребляемая ранее в языческих культах и привлеченная ныне к служению Истинному Богу. По объяснению святых отцов, это было допущено из снисхождению к духовной немощи ветхозаветного человека, а также для того, чтобы отвлечь его от соблазнительной пышности языческих культов.

В Ветхом Завете можно найти целый ряд свидетельств об использовании магическо-экстатической природы музыки. Так, сонм пророков, встретившийся Саулу после помазания Самуилом, пророчествовал, приводя себя в эпическое состояние с помощью звуков псалтири, тимпана, свирели и гуслей. При игре Давида на гуслях злой дух отступал от Саула. Рука Господня касалась пророка Елисея, пробуждая в нем пророческий дух, когда специально званный гуслист играл на гуслях. Музыкальные звуки могли воздействовать не только на душу человека, но и на предметы неодушевленные, примером чего может служить падение стен Иерихона от звуков труб. В ветхозаветном пении можно найти и мистическую символику чисел. Так, по толкованию святых отцов, в числе псалмов можно усматривать почитаемое евреями число Пятидесятницы, составленное из седмицы седмиц, а также указание на тайну Пресвятой Троицы, через прибавление к тем двум числам (то есть «седмицы» — одно число, «седмиц» — другое) еще и единицы для составления полного числа Пятидесятницы, ибо Пресвятая Троица состоит из одного Божества в трех Лицах. Четыре начальника хора управляли четырьмя хорами по числу четырех стран света, которых должны были достигать голоса поющих псалмы. Каждый хор состоял из семидесяти двух певцов по числу языков, произошедших от их смешения при строительстве вавилонской башни. В Ветхом Завете можно встретить даже пример ритуального танца, угодного Богу. Этим примером, как уже упоминалось, может служить танец, пророка и царя Давида, «скачущего и пляшущего пред Господом» во время перенесения ковчега Завета.

Эта генетическая связь ветхозаветного богослужебного пения с магическо-мистической природой музыки, роднящая его с некоторыми сторонами музыки древних языческих культов, заложена уже в самом Моисеевом законодательстве. Так, в постановлении о двух серебряных трубах (хососрах) в Книге Чисел можно прочесть следующее: «...трубите тревогу трубами,— и будете воспомянуты пред Господом, Богом вашим...» (Числ 10.9). Здесь явно прослеживается древнее представление о музыке как о средстве, напоминающем высшим силам об обращающихся к ним или даже пробуждающем эти дремлющие силы. В Египте найдено изображение человека, молящегося Озирису с трубой в руках; в Китае до сих пор с той же целью звонят в колокольчики, прикрепленные к статуе Будды. Однако все эти явления, присущие древневосточным культам, в ветхозаветном богослужебном

пения подвергаются переосмыслению и как бы преображаются силою истинности и законностью самого богослужения, что позволяет говорить не только о родстве ветхозаветного пения с музыкой Древнего Востока, но и о принципиальном духовном различии между ними.

Отголоски этого различия могут быть усмотрены в том, что если в Священном Писании встречаются указания о привлечении ремесленников или строителей — сирийцев, то абсолютно отсутствуют упоминания о чужеземных певцах или музыкантах. О яркой самобытности и особенности ветхозаветного пения свидетельствует также и 136-й псалом. Но особой разительной наглядности противопоставление ветхозаветного богослужебного пения и древневосточной языческой музыки достигается в пении, воспетом отроками Седрахом, Мисахом и Авденаго, ввергнутыми в печь огненную. Это пение, не только являющееся прообразом православного, новозаветного пения, но и входящее наряду с другими пророческими песнями в состав самого православного богослужения, пророчески предвосхищает гюбеду принципа распева над ветхой, чувственной природой музыки, ибо звуки «трубы, свирели, цитры, цевницы, гуслей и всякого рода музыкальных орудий», призывающие к поклонению золотому истукану, и пение трех отроков, в печь к которым сошел Ангел Господень, есть наглядные образы музыки и богослужебного пения, о различии которых говорилось в начале данного пособия. Таким образом, пение Ветхого Завета как совмещает и заключает в себе черты древней магическо-мистической при роды музыки, так и предвосхищает и несет в себе некоторые свойства новозаветного ангелоподобного пения. Эта двойственность и является отличительной особенностью ветхозаветного пения.

Всю историю ветхозаветного богослужебного пения можно условно разделить на два периода, отделяемых один от другого реформами царей Давида и Соломона. Первый период характеризуется отсутствием профессиональных музыкантов, ибо пел, играл и танцевал весь народ, не исключая и женщин, которые принимали самое активное участие в пении и танцах, встречая, например, возвращающихся с войны победителей и приветствуя их «с тимпанами и хороводами». Почти каждое крупное событие выливалось в массовое песнопение и всеобщую пляску. Музыка не знала разделения на религиозную и светскую, ибо у избранного народа Божиего не могло быть дел и занятий "не религиозных", совершаемых «вне» Бога. Звуки труб (хососр) и возглашали отправление ковчега в путь, и призывали на войну, и объявляли начало празднования, всесожжения или мирных жертв; раздавались они и в дни веселья, и в дни тревоги, и про всем при том звуки труб являлись напоминанием о себе пред Богом, а трубить в эти трубы могли только священники — сыны Аарона.

Положение это резко изменилось при царе и пророке Давиде, при котором богослужебное храмовое пение стало профессиональным занятием, осуществляемым специально обученными о поставленными на это дело

людьми. Уже при перенесении ков чега Завета в Иерусалим обязанности каждого музыканта и ме сто инструмента были точно регламентированы. Так, «Еман, Асаф и Ефан играли громко на медных кимвалах», восемь человек должны были играть на псалтирях "тонким голосом", шесть — на цитрах «чтобы делать начало», а Хенания, начальник левитов, руководил пением, «потому что был искусен в нем». Сюда же присоединяются семь священников, трубящих в трубы. Это описание свидетельствует о вполне сложившемся, развитом и довольно сложном ансамблевом «музицировании», требующем определенной профессиональной подготовки.

Но еще большего развития профессионализация богослужебного пения получила во времена царя Соломона. Из 38000 левитов 4000 были назначены храмовыми музыкантами, в обязанности которых входило прославлять «Господа на музыкальных орудиях» и которые были разделены пророком Давидом «на чреды по сынам Левия — Гирсону, Каафу и Мерари». Далее Давид отделил «на службу сыновей Асафа, Емана и Идифуна, чтобы они провещавали на цитрах, псалтирях и кимвалах». «И было число их с братьями их, обученными петь пред Господом, всех, знающих сие дело, двести восемьдесят восемь». «Все они пели в доме Господнем с кимвалами, псалтирями, цитрами в служении в доме Божиим, по указанию царя или Асафа, Идифуна и Емана». Таким образом, 288 певцов и музыкантов храма разделялись на 4 хора по 72 человека в каждом, и каждым хором руководил один из четырех начальников хора. Наряду с этим членением имело место еще более мелкое членение на чреды служения, разделяющее всех музыкантов на 24 группы или чреды по 12 человек в каждой для служения в обычные дни. Во время освящения храма царем Соломоном к двумстам восьмидесяти восьми музыкантам, возглавляемым Асафом, Еманом и Идифуном, прибавилось еще «сто двадцать священников, трубящих трубами, и были как один трубящие и поющие, издавая один голос к восхвалению и славословию Господа». Это описание свидетельствует о том, что значительный по размерам и столь разнородный по набору инструментов и тембральной природе ансамбль звучал так слаженно и организованно, как мог бы звучать только один голос или один инструмент, а достигнуто такое могло быть только при условии определенного уровня профессионализма и мастерства. Примерно такой же инструментально-певческий состав сопровождал и освящение храма при царе Езекии. Езекия же ввел и стабильное обеспечение храмовых певцов и их семей, входящих в число служителей, среди которых распределялись «приношения, и десятины, и пожертвования, со всею точностью», приносимые в дом Господень.

Певцы и музыканты Иерусалимского храма представляли собою некую замкнутую касту, или клан, связанный узами родства. Система руководства и подчинения осуществлялась тоже через родство — от отца к сыну, от старшего брата к младшему брату. Во времена царя Давида среди храмовых музыкантов были даже и три женщины, дочери Емана, «прозорливца царского», одного из начальников хора, однако лицу постороннему, не входящему в «певческую»

систему родства, невозможно было стать членом этой закрытой корпорации. Храмовым певцом можно было только родиться, и рожденный в этом звании обязан был посвятить этому делу всю свою жизнь. В функции этой родственно-профессиональной корпорации входило не только исполнение установленных песнопений и создание новых, но и обучение и воспитание молодых певчих, осуществлявшиеся исключительно на основании личной родственной связи и передачи знаний «из уст в уста». Объединение храмовых певцов-музыкантов представляло собой единый организм, одновременно выполняющий роль и творца, и исполнителя, и педагога, и ученика, а, лучше сказать, некую замкнутую, совершенную и самообеспечивающуюся систему, гарантирующую прочное сохранение традиций богослужебного пения «по уставу Давида и Гада, прозорливца царева, и Нафана пророка, так как от Господа был устав этот через пророков Его». Таким образом, можно утверждать, что пение Иерусалимского храма было пением, Богом данным и Богом установленным, а певцы храма были Божиими избранниками, призванными к сохранению и передаче традиции этого пения.

Здесь снова можно усмотреть зависимость самого существования богослужебного пения от исполнения воли Божией и от следования установленному Богом Порядку. Так, иудеи, отступив от Бога, потеряли способность воспевать песнь Богу, и, сидя на берегах вавилонских рек, горестно восклицали: «Како воспоем песнь Господню на земли чуждей?» (то есть на земле беззакония, ибо беззаконие и есть чуждость Богу). По возвращении их из плена в Иерусалиме снова зазвучала песнь Богу, и хотя она не была уже так грандиозна, как прежде (в освящении второго храма принимали участие 128 храмовых музыкантов), все же это было истинное богослужебное пение, установленное Господом через пророков Его, Частое отступничество иудеев от Бога и их неверность послужили причиной того, что тот уровень, на котором находилось храмовое пение в период своего расцвета, связанного с именем царя Соломона, уже более никогда не был достигнут, хотя богослужение и продолжало обогащаться новыми песнопениями. К таким песнопениям можно отнести, например, заключительную часть книги пророка Аввакума, ибо содержащиеся в ней музыкальные указания свидетельствуют о том, что она исполнялась как псалом в храме при богослужении. Очевидно, для пения же предназначалась и книга пророка Наума, причем первоначально она пелась самим пророком.

Особую проблему в истории ветхозаветного богослужебного пения представляет собой библейское акцентное письмо. Речевые акценты, имеющие специфические графические формы фиксации (графемы), подразделялись на две группы, прозаическую и метрическую. Название второй группы акцентов «*Neime hamigre*» (текстовые знаки благозвучия) со всей очевидностью указывает на их музыкальное значение.

Наиболее ранние экземпляры Библии, снабженные пунктуацией и акцентами, относятся только к IX-X вв. н. э., однако предыстория их восходит, очевидно,

еще ко времени Ездры. Самые древние экземпляры Библии писались одними согласными буквами в сплошную строчку без разделения слов, глав и отделов. Затем стали оставлять промежутки между словами, и во время Ездры и Великого Синаедриона стали ставить знаки деления на стихи и остановочные акценты. В это время, вероятно, появились и знаки вокализации. Установленный при Ездре обычай публичного чтения Пятикнижия с целью объяснения и толкования неминуемо должен был образовать у чтецов при чтении известную традицию декламации и даже жестикуляции. Для письменной фиксации этой традиции стали изобретать специальные знаки, причем жестикуляция, очевидно, послужила моделью для графической формы этих акцентных знаков.

Каждый акцент в своем графическом изображении соответствует определенной мелодической формуле. Традиция выработала для каждой отдельной графемы по несколько разных, но похожих друг на друга мелодических формул, предназначенных для употребления в разных ситуациях. Так, у евреев северо-западной России для одних и тех же графем употреблялись два напева: один для праздников и второй для прочих случаев. Где же графемы распевались: при чтении Пророков — одним, при чтении трех свитков (Песнь Песней, Руфь и Екклесиаст) — другим, для Есфири — третьим и для Плача Иеремии — четвертым способом. Помимо этого, у сефардов, персидских, сиро-египетских и марокканских евреев на те же графемы существуют еще четыре способа напевов, а именно: для Руфи, для Ездры, Неемии и Паралипомена и, наконец, для частного чтения пророков.

Однако напевы одного и того же текста разных групп еврейского народа (ашкенази, сефардов, азиатских и североафриканских евреев) большей частью не сходятся между собой и передают таким образом традицию различно. Без сомнения, у большинства этих групп настоящая напевная традиция либо совершенно утеряна, либо изменилась в сторону проникших в нее мелодий окружающих их народов.

Завеса храма, разорвавшаяся надвое во время крестной смерти Господа нашего Иисуса Христа, ознаменовала остановку действия ветхозаветного служения, и от этого момента пение Иерусалимского храма утратило свою законную богослужебную силу, ибо настало время Песни Новой. Теперь нам очень трудно представить себе конкретное звучание этого ветхого пения, и всякие попытки составить мнение о нем на основе археологических и этнографических данных всегда будут носить, очевидно, гипотетический характер. И все же в этом отношении огромный интерес представляют работы иерусалимского кантора З. Идельсона, изучившего в начале XX в. синагогальные напевы Йемена и некоторых областей бывшего Вавилонского царства, еврейские общины которых очень давно откололись от основной массы иудейских общин в Палестине и вне ее. В результате этого развитие общевеблейской культовой музыки не оказало на них никакого влияния, и, как бы законсервировавшись, они смогли сохранить в полной нетронутости

традиции храмовой музыки, относящейся ко времени первого храма. Простые, строгие и возвышенные мелодии песнопений этих общин, редко выходящие за пределы кварты и построенные на ступенях диатонического лада с избеганием полутонов, имеют очень мало общего с современным синагогальным пением, в котором традиция древнего храмового пения или погребена под слоем позднейших культурных напластований, или вообще начисто утрачена. И, конечно же, следы живой традиции ветхозаветного богослужебного пения следует искать, очевидно, не там, где служение Истинному Богу пресеклось и утрачено, как это имеет место в синагоге, но там, где оно продолжается, то есть в Церкви Нового Завета, и именно это подтверждают труды З. Идельсона, вскрывшего родственность напевов йеменских общин с мелодикой григорианского пения. Этот факт является лишним подтверждением того положения, что ветхозаветное богослужебное пение есть прообраз пения новозаветного или Песни Новой. Но, может быть, с наибольшей отчетливостью глубинные традиции храмового пения царя Давида и царя Соломона проявились со временем в древнерусском богослужебном пении, ибо именно русский народ, достигнув духовной зрелости, осознал себя «Новым Израилем».

3. Музыкально-философские системы античного мира

Если богослужебное пение есть результат исполнения Закона, данного Богом, то музыка есть результат следования закону естества, или закону природы, тварному закону. Богослужебное пение звучит там, где исполняется Закон Божий, а музыка звучит там, где исполняется закон природный. Но ведь как бы ни была извращена природа преступлением человека, все равно она есть творение Божие и, познавая ее, человек может познать и Бога. «Ибо что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил им; ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы, так что они безответны. Но как они, познавши Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих, и омрачилось несмысленное их сердце ... то и предал их Бог в похотях сердец их нечистоте» (Рим. 1. 19-24). В этих словах апостола Павла таится ключ к пониманию сущности путей всей дохристианской музыки. Музыка чревата богопознанием или, другими словами, на пути музыки есть потенциальная возможность познать Бога, но возможность эта не могла быть реализована в мире до воплощения Господа нашего Иисуса Христа в силу поврежденности человеческого сознания грехом. И тем не менее, возможности эти необходимо учитывать, так как, реализовавшись в богослужебном пении Нового Завета, они сделались его неотъемлемой частью, в силу чего понимание самого новозаветного пения будет неполным, если возможности эти останутся вне поля зрения.

Конкретное проявление этих возможностей можно обнаружить в музыкально-теоретических и музыкально-философских системах Древней Греции. Создание этих систем не является заслугой исключительно древнегреческой

культуры, ибо корни их уходят в глубокую древность и фундаментом их служат музыкальная практика и музыкальные воззрения древневосточных цивилизаций. Греческие же философы возвели на этом фундаменте грандиозное здание античного учения о музыке, синтезировавшего в себе все достижения музыкальной мысли древнего мира.

Музыкальный закон есть прежде всего закон материальный, и проявляется он в виде определенного физического порядка, воплощенного в иерархии музыкальных тонов, складывающихся в музыкальный звукоряд. Осмысление этого закона, или порядка, приписывается Пифагору, долгое время обучавшемуся на Востоке и многие из своих знаний вынесшему из тайных святилищ древнеегипетских храмов. Суть этого закона сводится к осознанию связи между высотой звука, длиной звучащей струны и определенным числом, из чего вытекает возможность математического исчисления звукового интервала через выражение его посредством деления струны, например: октава с делениями 2:1, квинта — 3:2, кварта — 4:3 и т.д. Эти пропорции одинаково присущи как звучащей струне, так и строению космоса, отчего музыкальный порядок, будучи тождественен космическому мироустройству, проявляется в особой «мировой музыке» — *Musica mundana*. Мировая музыка возникает вследствие того, что движущиеся планеты издают звуки при трении об эфир, а так как орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих консонирующее созвучие, то и вращение небесных тел порождает гармонию сфер. Однако эта небесная сферическая гармония, или музыка, изначально недоступна человеческому уху и физическому восприятию, ибо ее можно воспринимать только духовно через интеллектуальное созерцание. Эта концепция является, очевидно, слабым отголоском памяти об ангельском пении, отдаленным и сильно извращенным представлением о нем. Разумное пение бесплотных умов, прославляющих Бога, подменено здесь звучанием, производимым пусть и огромными, но бездушными космическими телами. И все же концепция эта содержит определенную долю истины, заключающуюся хотя бы уже в том, что признается само наличие некоего небесного звучания, являющегося проявлением высшего порядка, недоступного для физического восприятия.

За *Musica mundana*, по учению пифагорейцев, в космической иерархии следует *Musica humana*, или человеческая музыка, ибо человеческому существу также присуща гармония, отражающая равновесие противоположных жизненных сил. Гармония есть здоровье, болезнь же есть дисгармония, отсутствие консонантности. Отсюда беспрецедентное значение музыки для жизни человека в учении Пифагора. Так, Ямвлих сообщает: «Пифагор установил воспитание при помощи музыки, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей. Он предписывал и устанавливал своим знакомым так называемое музыкальное устройство или понуждение, придумывая чудесным образом смешение тех или иных мелодий, при помощи которых легко обращал и поворачивал к противоположному состоянию страсти души. И когда его ученики отходили

вечером ко сну, он освобождал их от дневной смуты и гула в ушах, очищал взволнованное умственное состояние и приуготовлял в них безмолвие тем или другим специальным пением и мелодическими приемами, получаемыми от лиры или голоса. Себе же самому этот муж сочинял и доставлял подобные вещи уже не так, через инструмент или голос, но, пользуясь неким несказанным и недомыслимым божеством, вонзал ум в воздушные симфонии мира, слушал и понимал универсальную гармонию и созвучие сфер, создавшее полнейшую, чем у смертных, и более насыщенную песнь при помощи движения и круговращения. Орошенный как бы этим и ставший совершенным, он замыслил передавать своим ученикам образы этого, подражая, насколько возможно, инструментами и простым голосом» [7, с.128-129]. Таким образом, третий вид музыки — музыка инструментальная, или *Musica instrumentalis*, есть лишь образ и подобие высшей музыки *Musica mundana*. И хотя божественная чистота числа в земной слышимой музыке не может получить полного телесного воплощения, все же звуки инструмента способны приводить душу в состояние гармонии, готовой в свою очередь воспринять гармонию небесную, ибо подобное воздействует на подобное и может быть воздействуемо подобным.

Это приведение души в единение с небесной гармонией и составляет суть катарсиса, или очищения. Катарсис, представляющий собою очищение сознания от всего случайного, преходящего, не консонантного и обретение состояния высшей гармонии, есть одно из центральных понятий древнегреческого учения о музыке вообще и пифагорейского учения в частности. Однако в практике учеников Пифагора катарсис достигался не одной только музыкой, но действием целой аскетической системы, в которой катарсическая природа музыки сочеталась с постом, молитвой и гаданиями, ибо, как свидетельствует Ямвлих, «из наук пифагорейцы более всего почитали музыку, медицину и мантику (искусство гадания)». Если медицина дарует гармонию тела, а гадание, или мантика, стремится привести человека в гармонию с внешними обстоятельствами, с его судьбой, то музыка дарует гармонию самой душе.

Из признания подобного влияния музыки на душу человека напрашивается вывод, что структурно разные мелодии обладают различным этическим воздействием на сознание. Это положение, являющееся содержанием следующего исторического этапа развития музыки, получило название учения об этосе. Впервые греки услышали об этом учении от афинянина Дамона, который был учителем музыки Перикла и Сократа. Полное же развитие и системность учение об этосе обрело в произведениях Платона. Если учение Пифагора носило эзотерический характер и цель музыки для пифагорейцев заключалась в достижении катарсиса отдельными избранными и посвященными учениками, то целью музыки по Платону являлось воспитание идеального гражданина идеального государства, мыслящегося как подражание космическому целому, как воплощение космоса с его вечными и непреложными законами в государственной, гражданской и личной жизни. Музыка и

гимнастика представляли собою основные проявления этого воспитания, причем музыка мыслилась как «гимнастика души», воспитывающая человека твердого, непоколебимого и четко организованного, точь-в-точь так, как организовано движение небесных светил. Такое отношение к музыке характерно для всей древнегреческой культуры. Граждане Аркадии, например, обучались музыке в обязательном порядке до 30 -летнего возраста; в Спарте, Фивах и Афинах каждый должен был обучаться игре на авлосе, а участие в хоре было важнейшей обязанностью любого молодого грека.

Но так как различные музыкальные структуры оказывают различные воздействия на душу человека, то естественно, что среди этих структур могут быть выявлены более подходящие, менее подходящие и вообще не подходящие для воспитания. Различение или познание пользы и вреда музыкальных структур и является сутью учения об этосе. Так, из ладов у греков наиболее возвышенным, мужественным и нравственно совершенным почитался дорийский лад. Интересно отметить свидетельство Климента Александрийского, сообщающего, что «у евреев господствует дорийский лад». На преобладание дорийского лада в ветхозаветном пении указывают также упоминаемые труды З. Идельсона. Фригийский лад почитался греками возбуждающим и пригодным для войны, лидийский — женственным, изнеживающим и расслабляющим, а потому непригодным для воспитания свободного человека. Соответственно каждому из других ладов приписывалось свойственное лишь ему одному этическое содержание и воздействие. Этической оценке подлежали не только лады и ритмы, но и инструменты. Так, Пифагор, употребляя лиру, «считал флейту чем-то распущенным, напыщенным и недостойным для звучания у свободного человека». Платон почитал инструментом, развращающим нравы, авлос. Вообще же Платон, проводящий учение об этосе наиболее последовательно и жестко, допускал в своем идеальном государстве употребление только двух ладов: дорийского - в мирное время, фригийского — во время войны. Отсюда напрашивается вывод о необходимости строгого духовного контроля над живой музыкальной практикой. Поющие и играющие на инструментах не должны следовать свободному полету вдохновения и своеволия, но руководствоваться соображениями духовной пользы, отбрасывать все развращающее, излишне возбуждающее и изнеживающее и придерживаться лишь того, что очищает, возвышает и приводит в гармонию, а это возможно только при наличии канона или свода специальных канонических правил.

Подлинно духовное, нравственное искусство должно быть каноничным. Образцом такого канонического искусства для Платона являлось искусство египетское. «Искони, по-видимому, было египтянами признано то положение, что в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями (гимнастика и музыка). Установив, что именно является таким, египтяне выставляют образцы напоказ в святилищах, и вводить нововведения вопреки образцам, вымышлять что-либо иное, не отечественное, не было позволено — ни живописцам, никому

другому. То же и во всем, что касается мусического искусства. Так что произведения живописи или ваяния, сделанные там десять тысяч лет назад, ничем не прекраснее и ничем не безобразнее нынешних творений» [8, с.110]. Такая стабильность обеспечивалась в музыке с помощью древнеегипетского принципа «нома» — мелодической модели, строго закрепленной за определенной ситуацией и канонически утвержденной. Именно каноничность позволяет сохранить верность изначальному образу прекрасного и удержать музыку на духовно нравственной высоте, что имеет государственное значение, ибо нравственное состояние музыки есть показатель нравственного состояния государства.

Однако живая музыкальная практика античного мира не смогла удержаться на высоте этих духовных требований. Жажда наслаждения и острых переживаний оказалась сильнее стремления к духовному совершенству, и, сломав все канонические границы, музыкальное искусство перешло в следующую стадию своего существования — в стадию эстетическую. Отныне целью музыки стало не слияние с высшей гармонией, не воспитание мужественного гражданина, а некое особое наслаждение, называемое эстетическим наслаждением. По словам Аристотеля, музыка есть «заполнение нашего досуга», и служит она «интеллектуальным развлечением свободно рожденных людей». Теперь нет ничего недозволенного, и любое средство, способное доставить наслаждение или острое переживание, допускается даже в том случае, если имеет на душу развращающее и пагубное воздействие. Вообще же рассмотрение воздействия на душу того или иного музыкального средства просто снимается, и наслаждение остается единственным критерием музыкальной истины. Именно в это время в употребление входят самые утонченные и изнеженные лады, кроме диатонического наклонения вводятся хроматическое и энгармоническое наклонения, расцветает виртуозная инструментальная игра, появляются великие артисты-виртуозы, находящие при игре на инструментах все новые и новые поразительные эффекты (ярким представителем этих артистов являлся император Нерон), организуются грандиозные музыкальные соревнования и т.д. Сосуществование извращенной утонченности и интеллектуализма с площадной грубостью, экзотических мелодий тайных восточных культов с песенками требующих «хлеба и зрелищ» — таков диапазон музыки конца античного мира, музыки Римской империи перед пришествием Христа, музыки, духовно нравственный уровень которой являлся показателем духовно нравственного уровня государства и мира, ее породившего. Это глубочайшее падение и забвение Бога есть логически неотвратимое завершение пути музыки.

Путь музыки не может привести к Богу, и даже когда по видимости музыка приближает сознание человека к богопознанию, как бы показывая ему небесную гармонию, числовую пропорциональность звукоряда или стройный космический порядок, через «рассматривание которого видимо невидимое Его, вечная сила Его и Божество» — даже тогда, познавши Бога, человек не прославляет Его как Бога, но начинает обожать сам этот космический порядок,

число или гармонию, то есть поклоняться и служить твари вместо Творца, теряя ощущение того, как «страшно впасть в руку Бога Живого», и забывая о том, что «Бог любит до ревности». Музыка не в состоянии вывести сознание человека из этого состояния космизма или «замкнутости на космосе», она не в состоянии по истине прославить Бога, ибо прославление Бога есть начало богослужебного пения и конец музыки.

Античная музыка, олицетворяющая собою всю музыку древнего мира, прошла через все четыре этапа своего развития: через магический этап с полумифической фигурой Орфея, усмирившего игрой на лире адские силы; через мистический этап, когда природа магического экстаза сменилась пифагорейским очищением или катарсисом; через этап этический, этап распознавания этической природы музыкальных структур; и, наконец, через этап эстетический, когда музыкальное вдохновение обрело безграничную свободу выражения. Таким образом, к моменту Рождества Христова музыка исчерпала все свои принципиальные возможности и прошла полный цикл своего развития. Время музыки окончилось так же, как окончилось время ветхозаветного богослужебного пения. После Воплощения Господа нашего Иисуса Христа музыка может иметь место только там, где люди еще не пришли ко Христу, не знают о Нем и живут как бы в дохристианские времена или там, где люди в какой-то степени отступили от Христа, где евангельская полнота почитается недостаточной и ведется поиск чего-то еще, дополняющего ее, или же там, где вообще отрицается сам факт Воплощения Христова. Однако если учесть, что потенциальные возможности богопознания музыки, связанные с мистическим гармоническим катарсисом и с учением об этосе, были реализованы в новозаветном богослужебном пении и в преображенном виде сделали его составной частью, то ясно, что на долю музыки после пришествия Христа остаются лишь магическо-экстатическое и эстетическое проявления ее. Это положение подтверждается всем дальнейшим ходом истории музыки. Именно магическая и эстетическая стороны музыки являются постоянным соблазном для христианского сознания, и именно на эти пути экстатично — сти и эстетизма готово бывает порой соскользнуть богослужебное пение, и именно поэтому для нас так важно знать, где находятся исторические истоки этих соблазнов.

4. Начало христианского богослужебного пения

Когда Господь наш Иисус Христос пришел на землю «обновить Адама ядью в тление падшаго люте», то обновилось не только все существо человека, весь его состав, но обновилось также и все от человека исходящее, вся сумма его поступков и действий. «Кто во Христе, тот новая тварь. Старое все миновало, теперь все новое», — восклицает святой апостол Павел. Человек, облекшийся во Христа, ставший новой тварью, уже просто не может не петь по-новому, ибо настало время «Песни Новой», предреченной святым пророком Давидом в словах: «Воспойте Господеву песнь нову!». Суть новизны этого пения

заключается в том, что земной перстный человек запел как ангел: «Иисус, Сын Отца щедрот, Бог истинный принес все обилие благодати,— принес к нам небесные песни. Ибо что говорят горе серафимы, он повелел говорить и нам: Свят, Свят, Свят»,— пишет святитель Иоанн Златоуст. Новизна этого пения есть новизна непреходящая, ибо не может быть ничего «новее» этой новизны. И все то, что появляется в истории после этой новизны и по видимости кажется новым, есть на самом деле сползание в прошлое, в ветхое. Новизна эта не может быть также выведена из естественного хода истории, ибо целиком и полностью она есть следствие сверхъестественного вочеловечения Сына Божия. Однако в земной истории новизна эта не была явлена сразу, в какой-то чудесный момент, но постигалась и достигалась на протяжении многих веков, пока не была окончательно сформулирована и воплощена в осмогласной системе богослужебного пения Православной Церкви.

Становление этой системы есть сложнейший, направляемый Духом Святым исторический процесс, суть которого заключается в соединении различных эллинистических, иудейских, сирийских, коптских и других национально-мелодических начал, а также преобразование всего этого разнородного земного пения в единый и истинный образ пения небесного. «В новой звуковой сфере повсеместно распространился и, как флюид, переполнил тексты колоратурных арабесок, наставлений и строфических мелодий именно отделившийся от слова пневмонический мелос. Таким образом, музыка первернулась в символ Духа, который разлился над верующими, осенив каждого из них, причем единство его сути этим не затронуто»,— пишет современный исследователь церковного пения Генрих Бесселер. Членение этого небесного пения уже не обуславливается танцевальной, телесно-количественной ритмикой античной музыки, но представляет свободный разговорный ритмический строй нового типа, подражающий бесплотному умному строю пения ангельского.

История становления этой системы может быть разделена на два периода: первый — от мужей апостольских до святого Константина Великого, второй — от святого Константина Великого до преподобного Иоанна Дамаскина и VII Вселенского собора. Первый период отличается большим разнообразием самых разнородных мелодических традиций и довольно свободным применением их в практике отдельных церквей. Так, в первые годы христианское богослужение находилось в близких отношениях с ветхозаветным богослужением, совершавшимся в храме Иерусалимском. Апостолы и первые христиане, с одной стороны, пребывали всегда в храме, «прославляя и благословляя Бога», с другой стороны, они составляли свои собственно христианские собрания по домам. О том, что собрания эти сопровождалось пением, свидетельствуют уже и послание святого апостола Иакова, и слова святого апостола Павла, в которых он советует назидаться «псалмами, славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах Господу». Таким образом, певческая практика первоначальной иерусалимской церкви складывалась из двух компонентов: из ветхозаветного храмового пения и из народного или домашнего пения собственно

христианских собраний. Именно этот второй компонент и начал активно развиваться в практике новых образующихся храмов.

О том, что пение этих собраний носило уже свой особый самостоятельный характер, свидетельствует Филон, писатель-иудей I в., сообщающий о первых христианах следующее: «Они не только занимаются созерцанием, но и составляют песни и гимны во славу Божию, в разных размерах и напевах, непременно приспособляя к этому приличный ритм». Составление этих песен и гимнов, а также исполнение их носило свободный, может быть даже импровизационный характер. «По омовению рук и возжжении светильников,— пишет Тертуллиан,— каждый вызывается на середину песнословить Господа, кто как может от Святого Писания или от своего ума». Здесь нет еще ни специальных правил богослужебного пения, ни специально обученных и подготовленных певцов, а так как первые христиане в основном были людьми простыми, то и пение их должно было быть простым и доступным по форме. Упомянутый выше Филон так описывает это пение: «Один мерным и благозвучным пением начинает псалом, а прочие внимают ему молча и только в последних стихах присоединяют свои голоса». В этом описании легко узнается ипофонный принцип пения, сущность которого заключается в том, что участники пения подпевают одному основному самому опытному певцу, повторяя или всю мелодическую строфу, или только ее окончание, или одно какое-либо предложение (например: «Аллилуйя», «яко в век милость Его» и т.д.). В современной богослужебной практике следы ипофонного пения можно обнаружить в пении припевов «Яко с нами Бог» на праздновании Рождества Христова и «Славно бо прославися» в Великую Субботу. Исполнение прокимнов и повторение тропаря «Христос воскрес» на Пасху также можно рассматривать как образцы ипофонного пения. В богослужебной практике первых христиан ипофонное пение занимало, очевидно, главенствующее место не только в силу своей простоты и доступности, но и в силу своей традиционности, ибо и в ветхозаветном пении можно обнаружить этот принцип, проявляющийся в поэтической форме некоторых псалмов (например, пс. 135).

Наряду с ипофонным пением ранняя христианская церковь широко применяла антифонное пение, также глубоко коренящееся в ветхозаветной певческой традиции. В письме Плиния Младшего (106) к Трояну говорится, что «в некоторые дни христиане собираются перед восходом солнца и попеременно (то есть антифонно) приносят Богу хвалебные гимны». Это письмо совпадает по времени с жизнью и деятельностью святителя Игнатия Богоносца (49-107) и косвенно подтверждает свидетельство историка Сократа о том, что именно этот апостольский муж ввел антифонное пение в Антиохийской церкви, а отсюда, как из главного источника, оно распространилось и по всей христианской церкви. Однако это свидетельство подтверждает только тот факт, что до времени епископства святителя Игнатия Богоносца (75) антифонное пение, будучи хорошо известным христианам, не было употребляемо ими только вследствие того, что христианское богослужение

совершалось в глубокой тайне, негласно и возможно скромно, в то время как антифонное пение требует известной торжественности и приподнятости. Помимо ипофонного и антифонного принципов пения древняя христианская церковь знала также и принцип симфонного (или согласного) пения. Именно так святыми апостолами было определено трижды пропевать молитву Господню «Отче наш», и может быть, именно этот принцип пения в наибольшей степени воплощает стремление всего соборного православного пения, выраженного в словах: «едиными усты, единым сердцем». Все три принципа древнего христианского пения — ипофонный, антифонный и симфонный, как наиболее благолепные, слышатся совместно и ныне в православном богослужении на светлой седмице по указанию устава: «И начинает предстоятель канон, творение господина Иоанна Дамаскина. И паки последи кийждо лик поет ирмос. Последи же на сходе (то есть оба лика вкупе) катавасия, ирмос той же: Воскресения день; по нем Христос воскрес трижды» (Ирмологий). Это является свидетельством того, что ничто истинно ценное не может быть изъято из опыта Православной Церкви и что все духовно значимое навечно сохраняется в памяти ее.

Помимо различения принципов пения, раннехристианская богослужebная практика различала также и типы отдельных песнопений. Так, святитель Григорий Нисский пишет: «Псалом есть мелодия, требующая музыкального инструмента; песнь есть напев человеческих уст, при котором звучат членораздельные слова. Гимн есть воздаваемое Богу благословение за дарованные нам блага» [71, с.111-112]. В этих словах не только дается некая классификация песнопений, но также намечается и их иерархия, более четко выраженная святителем Иоанном Златоустом: «В псалмах сосредоточено все человеческое, в гимнах же нет ничего человеческого. Потому сначала наставь ребенка в псалмах, а уж тогда пусть он поет гимны, ибо последние более божественны. Силы небесные воспевают гимны, а не псалмы» [71, с.115]. Эти слова свидетельствуют о стремлении к созданию развитой и продуманной структуры богослужения, сопровождаемого строго определенным мелодическим чином, однако реализация этого стремления не могла быть достигнута на данном историческом этапе, на котором накладывались лишь основы мелодической системы.

Ошибочно было бы понимать становление новозаветного богослужebного пения только как процесс механического собирания и объединения различных принципов и родов пения, как простую эксплуатацию уже существующих традиций, ибо становление это представляло собою прежде всего жесткий отбор и отсеивание мелодических средств, осуществляемый на основе тщательного рассмотрения их духовно-этической природы с позиций новой христианской жизни. «Изнеженные напевы и плаксивые ритмы, эти хитрые зелья карийской музы, развращают нравы, своим разнузданным и коварным искусством незаметно, вовлекая душу в разгул космоса (народного гулянья с пением)» [71, с.98], — пишет Климент Александрийский, один из первых учителей Церкви, подробно занявшийся вопросом взаимовлияния пения и жизни. Именно от него

берет свое начало святоотеческое учение о богослужебном пении как о единстве пения и жизни, сформулированное в положении: правильное пение есть следствие праведной жизни, и праведная жизнь есть условие правильного пения. Таким образом, возникает положение, согласно которому праведная жизнь уже есть пение. Святитель Григорий Нисский так раскрывает эту мысль: «Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом, который слагался бы не из земных звуков (звуками я именую помышления), но получал бы сверху, из небесных высот, свое чистое и внятное звучание. Слушатели этого псалма суть в иносказании те, кому ты подаешь пример достойной жизни» [71, с.110]. Ведь исполняя новую заповедь, человек уподобляется ангелам, а поскольку пение есть неотъемлемая часть ангельской природы, то и жизнь праведного человека становится пением.

Такое понимание пения рождает учение о человеке как об инструменте Духа Святого. «Станем же флейтой, станем кифарой Святаго Духа. Подготовим себя для Него, как настраивают музыкальные инструменты. Пусть Он коснется плектром наших душ!» [71, с.116], — пишет святитель Иоанн Златоуст. Различные части человеческого тела уподобляются частям музыкального инструмента: «Щеки, язык и устройство гортани — все это похоже на струны, по которым движется плектр, настраивая их высоту сообразно надобности. Губы, сжимаясь и разжимаясь, производят то же самое, что и пальцы, бегающие по отверстиям флейты» [71, с.111], — пишет святитель Григорий Нисский. Развивая эту музыкальную антропологию, святитель Василий Великий как бы продолжает предыдущую мысль: «Под псалтерионом — инструментом, построенным для гимнов нашему Богу, — должно иносказательно разумеать строение нашего тела, а под псалмом следует понимать действие тела под упорядочивающим руководством разума» [71, с.104]. Отсюда вытекают и практические выводы: «Музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusического, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх должного, чтобы они не порвались от ненужного напряжения, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях: ведь если душа расслаблена подобными состояниями, она становится глухой и теряет благозвучность. Вообще музыка наставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распушенности, так и излишней напряженности» [71, с.109]. Эти слова святителя Григория Нисского, являющиеся ключевыми в понимании святоотеческой музыкальной антропологии, отражают высшее развитие, очищение и преображение античного учения об этосе, а также полагают основание нового, чисто православного понимания богослужебного пения.

Практическое воплощение этого учения заключается в понимании церковного устава не только как устава и чина христианской жизни, но и как некоего духовного «звукоряда», или чина пения, ибо если музыкальный закон, будучи законом телесным, воплощается в материальном звукоряде, в звуковысотной

лест-вице, то богослужбное пение, будучи духовным, и закон имеет внутренний и духовный, воплощающийся в следовании души определенному духовному порядку, а лучше сказать, в порядке восхождения души по некоей таинственной лестнице к Богу. Вот почему дальнейшая история богослужбного пения неразрывно связана со становлением церковного устава и с конкретной историей Типикона как книги, организующей внутреннюю и внешнюю жизнь христианина, истории, восходящей ко временам преподобного Ефимия Великого и святого исповедника Ха-ритона. Если же учесть, что Типикон есть порождение аскетического подвига, то именно здесь и можно усмотреть завязку узла трисоставности богослужбного пения.

Таким образом, к концу первого периода своего исторического развития богослужбное пение христианской Церкви представляло собой уже достаточно многоплановое явление, включающее в себя, во-первых; дифференцированную практику с различными принципами пения и типами песнопений; во-вторых, зачатки системы, управляющей этими принципами и типами пения, организующей их в единую структуру и заключающейся в постепенно формирующемся церковном уставе; в-третьих, учение о богослужбном пении с концепцией человека, понимаемого как инструмент Духа Святого, и с вытекающей из этого понимания «музыкальной антропологией». Правда, здесь следует оговориться, что вся сложность и многоплановость богослужбного пения находились еще в некоем свернутом, потенциальном состоянии, ибо постоянные ожесточенные гонения на христиан и их катакомбное, незаконное положение не давали возможности полноценного воплощения всего этого в конкретные зримые формы. Однако эта «нераскрытость» явления не дает права отрицать существование самого явления. Подобно тому как в зерне заключено все растение со всеми его развитыми формами, так и в этом «нераскрытом» сокровенном состоянии христианского богослужбного пения трех первых веков уже было заключено и существовало все великое древо православного пения. Нужны были лишь условия для скорейшего его произрастания и именно возникновение этих условий — свершение конкретных исторических событий послужили границей, заканчивающей первый сокровенный период истории богослужбного пения и начинающей его второй, явленный миру период.

5. Богослужбное пение от Константина Великого до преподобного Иоанна Дамаскина

Миланский эдикт (313) святого императора Константина Великого превращает христианство из религии гонимой в религию официальную и государственную. Вместо катакомб и подземных служений на гробах мучеников отныне воздвигаются величественные храмы, в которых богослужение проходит открыто на глазах язычников. Вместе с внешним усилением растет и внутреннее благоустройство Церкви, что проявляется, в частности, в усовершенствовании богослужения, которое начинает принимать все более и

более торжественный характер, а это не могло не повлечь и изменения в богослужебном пении, приобретающем все более и более сложные формы.

Второй период развития христианского богослужебного пения характеризуется прежде всего появлением в Церкви особого института специально подготовленных и обученных певцов-профессионалов. Правило (15) Лаодикийского собора (367) гласит: «Кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих и по книжке поющих, не должно иным некоторым петь в церкви». И хотя Вальсамон несколько смягчает это положение, добавляя, что «подпевать же не запрещено простым, но они должны петь только то, что написано в церковных книгах», — все же остается непреложным факт профессионализации богослужебного пения, что было благословлено Церковью через соборное постановление. Отныне певцы стали поставляться в свое служение малым посвящением и особой молитвой. В отличие от поющего народа они представляли собой некую организацию со своим началом и подчинением. Старший управитель правого и левого хора назывался протопсалтом, а певец, в обязанности которого входило петь самогласные стихиры, назывался ламподарием. Во время служения певчие облакались в белые стихари и размещались на двух клиросах. Во времена императора Феодосия Великого в Софийском храме Константинополя насчитывалось до 25 певчих. В дальнейшем их количество значительно возросло. Помимо храмовых певчих известны были также певчие при дворные — доместики (учителя) и магистры (сочинители).

Говоря о придворных доместиках и магистрах, необходимо отметить, что сама фигура византийского императора-василевса непосредственно связана с богослужебным пением, и в этом можно усмотреть традицию, восходящую к царю и пророку Давиду. Многие императоры Византии проявляли себя как гимнографы и песнотворцы. Таков император Юстиниан, сложивший гимн «Единородный Сыне», таковы императоры Лев Премудрый и Константин Багрянородный, составившие евангельские стихиры и эксапостиларии. Эта традиция «царского пения» спустя века была воспринята на Руси, блестящим примером чего может служить певческая деятельность и творчество Иоанна Грозного. Таким образом, ставшее обязательным для русских царей участие в богослужебном пении традиционно восходит через византийских императоров к самому святому царю Давиду.

В еще большей степени песнотворчеству были причастны представители высшей духовной власти, среди которых можно упомянуть святейших патриархов Софрония, Германа, Мефодия, Фотия и многих-многих других архипастырей, чья приверженность делу богослужебного пения была усвоена и русскими святителями, доказательством чему может служить первый русский патриарх Иов, о незаурядных певческих способностях которого сохранились восторженные отзывы современников, или знаменитый распевщик XVI в. митрополит Варлаам (Рогов). В своей ревности о богослужебном пении они подражали святителям Василию Великому, Григорию Богослову, Иоанну

Златоусту и Амвросию Медиоланскому, которые первыми установили для своих церквей всенощные бдения с пением псалмов и гимнов, а также совершенствовали уже существующие служебные чинопоследования. Так, святитель Иоанн Златоуст лично организовал хор под управлением придворного музыканта, назначенного для этого императрицей Евдоксией. А святитель Амвросий Медиоланский явился родоначальником особого вида пения, называемого «амвросианским». Таким образом, занятие богослужебным пением считалось делом крайне престижным и достойным внимания как царского, так и святительского чина.

Особое место богослужебное пение занимает в борьбе с ересями, ибо многие ересиархи облакали свои лжеучения сладостными мелодиями для соблазнения простого народа. Именно так поступали сирийские гностики Вардесан и Армоний, о деятельности которых преподобный Ефрем Сирин сложил следующие строки:

Так приготовлен простым
Яд, растворенный сладостью,
Тем больным, которые
Пищи здоровой не принимают.

Сладостной отраве еретического пения преподобный Ефрем Сирин противопоставил составленные им самим гимны, в которых истинное учение Церкви сочеталось с возвышенными и умирительными мелодиями, основанными на началах святоотеческого учения и рожденными из самого духа внутренней христианской жизни. Сирийцы приписывали преподобному Ефрему до 12000 духовных песен, а копты — до 14000; однако не все песни, подписанные в сирийских и коптских церковных книгах именем Ефрема, принадлежали ему, ибо надписания эти показывали только то, что стихи были писаны тем размером, каким писал преподобный Ефрем. Деятельность преподобного Ефрема явилась началом могучего расцвета православного гимнотворчества и породила целый ряд блестящих песнотворцев, одним из ярчайших представителей которого был святой Роман Сладкопевец (вторая половина V в.), распевший почти все праздники годичные и большую часть праздников в честь святых. Им составлено до тысячи кондаков (х???? или х???? χιον — хартия, врученная Богородице святому Роману во сне и проглоченная им для получения дара песнотворчества), среди которых находятся: «Дева днесь», «Вышних ища», «В молитвах неусыпающую» и другие.

Второй этап развития богослужебного пения характеризуется не только созданием значительного числа новых песнопений и возникновением новых мелодических форм, но и поиском путей организации этих песнопений, приведением их в единую стройную систему, а для этого необходимо было найти некий новый принцип формообразования, способный обеспечить существование мелодической структуры нового типа. Этим принципом стал

принцип пения на гласы, или принцип осмогласия, первые упоминания о котором восходят к IV в. О существовании гласов в богослужебном пении свидетельствуют жития преподобных аввы Памвы († около 390) и Павла Нитрийского (начало V в.). Святитель Амвросий Медиоланский организовал в своей церкви пение на гласы по образцу восточного пения. В V в. на гласы стихир составляли Антим и Тамокл, а также и преподобный Авксентий. На 8 гласов составлял кондаки и икосы святой Роман Сладкопевец. В VII в. песнопения на 8 гласов писали также святые Иаков, епископ Эдесский, Григорий Писиды и Феодор Сикеот. Таким образом, можно сказать, что к концу VII в. осмогласное пение активно практиковалось на Востоке, однако не было еще всеобщей и обязательной для всех церквей системы осмогласия. Окончательное формулирование принципа осмогласия, превращение его в стройную и совершеннейшую систему было осуществлено преподобным Иоанном Дамаскиным (около 680-776).

Деятельность преподобного Иоанна Дамаскина отличается многогранностью и широтой охвата. Он явился не только творцом огромного количества песнопений, за что был назван современниками «Златоструйным», но его перу принадлежит также одно из краеугольных созданий святоотеческой письменности — «Точное изложение Православной веры». Будучи непримиримым борцом с иконоборчеством, преподобный Иоанн Дамаскин написал ряд специальных слов в защиту иконопочитания, в которых сформулированы основы новой преображенной христианской эстетики, базирующейся на принципе восхождения от образа к первообразу. Но сейчас важнее всего отметить то, что преподобный Иоанн Дамаскин явился творцом Октоиха.

Говоря о преподобном Иоанне Дамаскине как о творце Октоиха, следует учесть, что здесь речь идет о творчестве особого рода, не о личном индивидуальном творчестве, столь характерном для современности, но о творчестве соборном, осуществимом только в жизни Церкви. Коллективное творчество многих поколений, отдельных народов и целых культур, являя собою сокровищницу молитвенного мелодизма, было сведено стараниями преподобного Иоанна к тому единству и совершенству, в образе которого оно и стало действительным столпом пения всей Православной Церкви.

Книга Октоих представляет собой систематическое распределение богослужебных текстов по роду молитвословий (стихир, тропарей, ирмосов), подчиненных последованию восьми певческих гласов, мелодический материал которых, в свою очередь, также распределяется на различные типы: стихирный, тропарный и т.д. Восемь гласов делятся на две группы по четыре гласа. Первые четыре гласа называются главными (??????), или автентическими, а вторые четыре гласа — «косвенными», или плагальными (??????). На основе 1-го гласа формируется 5-й, на основе 2-го — 6-й, на основе 3-го — 7-й и на основе 4-го — 8-й. Долгое время в науке бытовал взгляд, согласно которому каждый глас византийского или дамаскинова осмогласия

соответствовал одному из ладов древнегреческой системы. На этом основании и связь автентических гласов с плагальными рассматривалась аналогично со связью автентических ладов с гипо-ладами древней Греции. Однако исследования Э. Веллеса и других ученых, а также расшифровки древних византийских мелодий показали, что византийское осмогласие создавалось из мотивов и мелодических формул, ассоциирующихся с определенными богослужебными ситуациями и получавших значение моделей для составления новых мелодий. Единых звукорядов для них на практике не существовало. Таким образом, связь гласов заключалась на самом деле не в родстве ладов, но в некоем сходстве мелодических формул, входящих в состав автентического и плагального гласа. Мысль об идентичности гласов и ладов могла возникнуть под влиянием уже более поздних теоретических сочинений греческих авторов XIII-XIV вв. Пахимера и Бриения, а также и под воздействием западноевропейской певческой практики, о чем речь пойдет далее.

Византийское богослужебное пение, как и пение всей Восточной Церкви до сего дня, не знает не осмогласных песнопений (в отличие от русской практики). Песнопения всех последований богослужения (включая и херувимские и ектений) поются на гласы, в соответствии с указаниями в церковном Уставе и богослужебных книгах. Тексты песнопений Октоиха сопровождалась специальными певческими знаками, называемыми невмами, причем йотированы невмами были только первые стихирь, первые тропари или только ирмосы канонов. По этим образцам пелись и остальные стихирь, тропари и тропари канонов данного гласа. Нотированные песнопения назывались: «самогласен» (????????), то есть имеющий только ему свойственную мелодию, или «самоподобен» (????????), то есть имеющий также принадлежащую ему мелодию, но являющуюся в то же время образцом для других песнопений того же гласа. Песнопения, построенные по образцу мелодии того или иного «самоподобна» назывались «подобном» (????????). Пение подобное особенно органично практикуется в Греческой Церкви, где богослужебные тексты изложены в стихотворной форме, отчего подобны имеют то же количество слогов, что и соответствующий самоподобен, а это чрезвычайно упрощает применение мелодического образца самоподобна к подобну.

Октоих представляет собой не только организацию и систематизацию мелодий богослужебного пения, ибо по сути книга эта является также организацией и систематизацией вообще всей жизни христианина. Ведь глас есть понятие не только мелодическое, но и календарное, представляющее собой практическое воплощение определенной концепции времени. Начало системе осмогласия положил обычай ранней христианской Церкви в каждый из 8 дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев, или глас. Восьмидневный цикл напевов вскоре был распространен на восемь недель от первого дня Пасхи до первой недели по Пятидесятнице, составляющих праздничный период года и почитающихся как бы одним днем. Напев того или иного дня распространялся на соответствующую ему по порядку неделю. Позднее весь восьминедельный цикл стали повторять в течение всего года до новой Пасхи. Сменяя друг друга

на протяжении периода богослужебного года, гласы задают некий священный ритм, который неизбежно оказывает воздействие на человека, регулярно посещающего храм. Сконцентрированное в днях Светлой седмицы осмогласие как бы некими концентрическими кругами расходится по всему году, ориентируя каждое мгновение этого года на время Пасхи. Таким образом, осмогласие осуществляет освящение, или сакрализацию всей жизни человека.

Октоих не является застывшей и неподвижной схемой. Представляя собой продукт соборного церковного творчества, Октоих и в дальнейшем своем историческом существовании был способен живо откликаться на нужды и запросы православного сознания, вбирая в свой состав все новые и новые песнопения. Книга Октоих в том виде, в котором она употребляется в настоящее время, помимо творений преподобного Иоанна Дамаскина, включает в себя такие песнопения песнотворцев, живших после него, как стихиры, составленные Анатолием, монахом Студийского монастыря, антифоны преподобного Феодора Студита, стихиры Павла Аммоорейского, евангельские стихиры императора Льва Премудрого и др. Из числа стихир, тропарей и ирмосов, составляющих греческий Октоих, преподобному Иоанну принадлежали, очевидно, только неполные службы на воскресные дни. Однако напевы как принадлежавшие преподобному Иоанну Дамаскину, так собранные им, несомненно, служили образцами для позднейших песнотворцев. Вот почему честь создания Октоиха как системы богослужебного пения Православной Церкви по праву принадлежит ему, и вот почему сама система византийского осмогласия носит название Дамаскино-ва осмогласия.

6. Духовные и конструктивные основы византийской певческой системы

В византийской певческой системе, окончательно выкристаллизовавшейся ко времени преподобного Иоанна Дамаскина, богослужебное пение впервые на Земле обрело конкретное воплощение как образ ангельского пения, ибо византийская система есть уже система не музыкальная, но система богослужебно-певческая. Музыка, прошедшая к моменту Рождества Христова все четыре этапа своего исторического существования (экстатическо-магический, мистический, этический и эстетический) и исчерпавшая все свои потенциальные возможности, не могла уже являться более тем строительным материалом, каким она являлась для пения ветхозаветного, почему и должна была быть полностью упразднена Песнью Новой — новозаветным пением. Именно это положение было сформулировано еще во II в. Климентом Александрийским: «Те, кто отрекся и освободился от Геликона и Киферона (горы в Греции, посвященные Аполлону, музам и связанные с другими языческими представлениями), пусть оставляют их и переселяются на Сионскую гору: ведь с нее сойдет закон и «из Иерусалима — слово Господне» (Исайя 2,3). Слово небесное, непобедимый в состязании Певец, венчаемый победным венком в том театре, имя которому — мироздание. Этот мой Эвном поет не Терпандров и не Капионов, не фригийский, не лидийский и

не дорийский ном, но вечный напев новой гармонии, Божий ном. Это пение новое, левитическое» [71, с.96]. В противовес этому «новому левитическому пению» музыка осознается и утверждается как явление, тождественное идолопоклонству: «Мне представляется, что этот самый фрикийский Орфей, да фиванский Амфион и метимнейский Арион (полумифические величайшие и основополагающие певцы Древней Греции) — все они были какими-то немужественными людьми, под предлогом музыки введшими умы людские в помрачение и наполнившими жизнь скверной; они первыми научили людей идолослужению» [71, с.96].

Отречение от Геликона и переселение на гору Сион означает отречение от всех существующих музыкальных систем и построение системы богослужебного пения, а также замену теории музыки теорией богослужебного пения. Система древнегреческих ладов заменяется системой гласов, которые в свете последних научных открытий и вопреки устоявшемуся мнению совершенно не являются некоей перелицовкой древних звукорядов (дорийского, фригийского, лидийского и т.д.) на новый лад. «Гамма и лад не существовали изначально как необходимая база композиции, а являются абстракцией, возникшей позже,— пишет крупнейший исследователь византийского и раннехристианского церковного пения Э.Веллес. — Не гамма служила основой композиции в ранней христианской и византийской гимнографии, а группа формул, совокупность которых составляла материал каждого гласа». Глас, понимаемый подобным образом, сближается скорее не с понятием лада, или звукоряда, но с понятием нома, представляющего собой ряд мелодических формул или моделей, закрепленных за определенной богослужебной ситуацией или текстом. Речь идет о том самом древнеегипетском номе, за внедрение которого в своем идеальном государстве ратовал Платон, однако внедрение это оказалось несбыточным в условиях реальных государств языческого дохристианского мира. Принцип нома как принцип гораздо более древний, нежели принцип лада, является порождением человеческого сознания, в гораздо меньшей степени пораженного скверной языческих заблуждений, а потому именно он и был избран как основа христианской певческой системы. Однако в словах Климента Александрийского подразумевается даже не этот древний ном, но ном преобразенный и новый — «Божий ном».

Сущность этого нового нома заключается в следующем. Восемь есть число будущего века в Вечности, и поэтому принцип осмогласия символически выражает вечное молитвенное предстояние человека пред Пресвятой Троицей. Но осмогласие есть также и определенная мелодическая форма, представляющая собой некий круг или кругообращение, образуемое повторением осмогласных столпов на протяжении года. Это кругообращение является образом тех круговых движений, которые совершают ангельские чины, непосредственно созерцающие Славу Божию, согласно святому Дионисию Ареопажиту. Вовлекаемая в это круговое движение через посредство гласовых мелодий человеческая душа становится ангелоподобной,

ибо совершает то же, что совершают ангелы. Так богословие становится конкретной мелодической формой, а мелодия становится конкретным жизненным проявлением богословского положения, что позволяет говорить о том, что в осмогласии, в этом новом небесном номе, богословская и певческая системы неотделимы одна от другой. Именно это дает основание называть богослужбное пение «поющим богословием».

Строение каждого отдельно взятого гласа, состоящего из определенного количества мелодических формул, вызывает к жизни особую форму построения мелодий, получившую название «центонной» формы (от латинского: cento — лоскут). Сущность этой формы заключается в том, что мелодия строится как бы из ряда уже готовых «лоскутов», из ранее существующих и канонизированных мелодических оборотов, что отдаленно роднит этот метод с методом создания мозаичного образа. Возможности различных комбинаций, возникающих в результате соединения этих мелодических оборотов, называемых в русской певческой практике «попевками», обеспечивают огромное архитектурное разнообразие мелодий при их едином интонационном облике. Эта центонная, или попевочная, техника построения мелодий представляет собой проявление творчества особого рода — церковного, соборного творчества, осуществимого только в рамках строгой церковной жизни и недостижимого для личностного музыкального творчества, основанного на своеволии и самоизмышлении. Ибо соборность творчества есть подключение индивидуального, личного опыта к опыту всей Церкви, за ключенному в данном случае во всем объеме мелодического попевочного фонда, пребывание в теле Церкви и присоединение себя к Единому Вечному Корню Жизни, что приводит к обретению личностью сверхличного опыта и достижению Истинной и Вечной Жизни, в то время как личностное музыкальное творчество, которое в конечном счете есть самовыражение, приводит к самозамыканию, к отпадению от тела Церкви и к отрыву от Единого Вечного Корня Жизни.

Для центонной техники, порожденной православным соборным творчеством, нужен был какой-то свой, особый способ письменной фиксации. Древнегреческая теория разработала весьма совершенный способ йотирования мелодии с помощью букв в разных положениях (в обычном положении, переверну тых или поставленных набок). С помощью этих буквенных обозначений фиксировались точная высота звука, его хроматическое повышение или понижение, а также его длительность и темп его чередования с другими звуками. У греков было даже два вида нотации — один для инструментальной игры, другой для пения. Казалось бы логичным предположение, что столь разработанная и совершенная нотация должна была быть перенята и христианами, тем более что они являлись как бы прямыми наследниками культуры античного мира. Однако этого не произошло и именно потому, что греческая нотация, будучи нотацией музыкальной, фиксировала физические параметры звука (высоту и продолжительность) и, пребывая в телесном и являясь телесной, не была в состоянии фиксировать духовное, небесное и

ангелоподобное пение. Для этой цели нужна была совершенно другая система обозначения, и система эта была рождена христианским сознанием в виде невменной системы.

Происхождение невменной нотации скорее всего связано хейрономией, или с искусством воспроизведения мелодического контура с помощью особого движения рук и пальцев. Изображение жестов подобного рода можно встретить на египетских барельефах третьего тысячелетия до н.э. и, стало быть, принцип хейрономии так же, как и принцип нома, уходит своими корнями в самую глубокую древность. С другой стороны, это дает возможность утверждать тот факт, что хейрономия, очевидно, с давних пор являлась средством передачи и хранения нома, так что и новый «Божий ном» вполне закономерно связывается с обновленной преобразенной хейрономией, превратившейся в невменную нотацию, представляющую собой зафиксированный на пергаменте или бумаге воздушный рисунок движения рук.

Невменный знак не выражает точную высоту и продолжительность звука, но передает таинственную и неуловимую динамическую сущность интонирования. Невменное письмо фиксирует конкретный интонационный контур мелодии во всей его актуальной полноте, в то время как буквенная или современная линейная нотации превращают жизненную непрерывность интонационного контура в чисто внешнее умозрение, разлагая этот единый контур на ряд разобщенных нотных «точек» — моментов. Отсутствие точного указания на высоту и продолжительность звука, присущее невме, подразумевает необходимость предания и устной традиции, вне которой невменная запись вообще не может быть понята. Это свойство невменного письма, кажущееся многим ученым его недостатком, на самом деле есть проявление наиболее глубоких аспектов православного сознания, породивших такие явления как старчество, абсолютное послушание и отсечение собственной воли, вылившиеся в совершенно особые и неповторимые концепции воспитания и обучения. Как соборному творчеству можно быть причастным только при условии своей личной причастности к телу Церкви, так и смысл невменного письма можно постичь только в личном устном контакте с учителем-старцем. И если по каким-либо причинам в жизни православия нарушаются «институты» старчества и послушания, то это неизбежно будет отражаться на состоянии понимания невменной нотации.

Триада: «глас — попевка — невма», составляющая духовную и конструктивную основу византийской системы богослужебного пения, образует нераздельное триединство, в котором каждый компонент немислим вне двух других, обуславливает их и обуславливается ими. Отвергая один из компонентов данной триады, мы теряем всякую возможность осознать сущность остальных двух компонентов, да и всей системы в целом. Вообще же, осмогласие, центонная техника и невменная нотация есть необходимейшие и обязательные атрибуты богослужебно-певческой системы, ее основные «показатели». Если они есть, то есть и система богослужебного пения, есть и само небесное

ангелоподобное пение. Если же нет хотя бы одного из названных атрибутов, то нет ни системы, ни самого богослужебного пения, а есть лишь некая «церковная музыка», или музыка, звучащая в церкви во время богослужения, что позволяет говорить о явлении «сползания» богослужебного пения в музыку, о возвращении души от непреходящей новизны Песни Новой к ветхому и языческому состоянию. Таков непреложный закон, с помощью которого нам предстоит отличать богослужебное пение от музыки в дальнейшем изложении.

Следует учесть, однако, что в живой исторической практике четкость этого определения неизбежно размывается. Принцип осмогласия размывается появлением многообразия мелодических вариантов, предназначенных для одного текста; центонная техника размывается ладовым мышлением и появлением свободно построенных неканонических мелодических фрагментов в песнопениях; принцип невменной нотации размывается появлением невм, способных к фиксации точной высоты и продолжительности звука. Можно сказать, что в истории есть общая тенденция к размыванию богослужебного пения музыкой, что связано со слабостью человеческой природы и подверженностью ее «зовам плоти» и «зовам мира сего». Однако пока может проследиваться реальное существование и действие принципов осмогласия, центонности и невменной нотации, до тех пор мы можем считать богослужебным пением то явление, в котором они проследиваются, а также быть уверенными в том, что «зов мира сего» еще не совсем заглушил «Зов Небесный». Эти общие рассуждения необходимо держать в памяти особенно тогда, когда мы переходим к более конкретному изучению богослужебных песнопений, ибо в противном случае нам грозит опасность потерять правильное направление, запутавшись в лабиринте разнообразных фактов.

7. Дальнейшее развитие византийской певческой системы

Тот факт, что богослужебное пение начинает быть в Византии письменно фиксируемым явлением, имеет огромное значение для исторической науки, ибо отныне о богослужебном пении можно судить не только по соборным постановлениям, литературным описаниям, различным документам, скульптурам, фрескам и другим косвенным данным, но и на основании непосредственных письменных источников, содержащих конкретные йотированные богослужебные мелодии. И если даже не всегда возможно расшифровать эту запись и восстановить конкретное мелодическое звучание песнопений, то анализ нотации не может не привести к достаточно точным данным относительно характера, типа и структуры исследуемых песнопений, в результате чего наше познание богослужебного пения начинает обретать более конкретные черты. Вот почему рассмотрение дальнейшего исторического развития богослужебного пения Византии в первую очередь должно сводиться к рассмотрению истории развития невменной нотации.

Наиболее древним видом невменной нотации является нотация,

предназначаемая для фиксации торжественного напевного чтения Апостола и Евангелия и называемая экфонетической нотацией. Синтаксическое членение текста, а также интонационные формулы произношения записывались с помощью, специальных знаков: строчных, надстрочных и подстрочных. Экфонетические знаки в основном были заимствованы из системы синтаксических ударений древнегреческого языка («вариа» — тяжелое ударение, «оксия» — «острое» ударение, «апостроф»). Однако конкретные функции их стали иными и специально грамматические ударения строго разграничивались со знаками экфонетической системы, причем первые записывались черными чернилами, а вторые — красными. Экфонетические знаки не указывали точную высоту и продолжительность отдельных знаков, они служили лишь для обозначения остановок, повышения или понижения голоса в отдельных фразах, а также выделения отдельных слов и фраз. С постепенным усложнением певческого дела экфонетическая нотация постепенно теряла свое значение и к XIII-XIV вв. совершенно вышла из употребления.

Наиболее ранними дошедшими до нас письменными памятниками собственно певческой невменной нотации являются памятники, относящиеся к X в. В период с X по XIX вв. византийская невменная нотация прошла сложный путь развития, в котором можно выделить четыре этапа:

1. Старовизантийская (X в. - конец XI в./ начало XII в.)
- 2.

II. Средневизантийская (XII в. - начало XIV в.)

1. Поздневизантийская (XIV в. - 1818 г.)
2. Нововизантийская, или Хурмузиева (1818 г. - по наши дни)

Однако прежде чем перейти к конкретному рассмотрению каждого из перечисленных этапов, необходимо сказать несколько слов о «Мелодической иерархии» византийского богослужебного пения. Византийские трактаты разделяют весь мелодический материал богослужебных песнопений на два основных вида: «агиополитис» («святоградское», или Иерусалимское, пение) и «азматическое» пение. Понятие агиополитис включало в себя такие йотированные рукописи, как ирмологи, стихирари, а также сборники, содержащие другие обиходные песнопения. Понятие азматического пения включало в себя особые праздничные песнопения. В свою очередь, богослужебный мелодический материал агиополитиса подразделялся на два рода мелодий: ирмологический и стихирарический — соответственно для исполнения ирмосов и стихир. Ирмологические мелодии относились к «силлабическому» принципу мелодического строения, сущность которого заключается в том, что каждому слогу текста соответствует один (реже два) звук мелодии. Стихирарические мелодии относились к более орнаментированному «невменному» принципу мелодического строения,

сущность которого заключается в том, что каждому слогу текста соответствуют два-три, а иногда и большее количество звуков. Праздничные же мелодии, включаемые в понятие азматического пения, относились к «мелизматическому» принципу построения мелодии, сущность которого заключается в том, что на один слог текста могло приходиться до нескольких десятков звуков мелодии. Кроме того, имелся еще один вид мелизматических песнопений — так называемое «псалтическое» пение, предназначенное для исполнения певцами-солистами и содержащееся в особых книгах «псалтиконах». Эта дифференциация мелодического материала в пределах каждого гласа породила две тенденции в развитии невм.

Первая тенденция проявилась в стремлении к максимально подробному и аналитическому фиксированию контура мелодии, что привело к возникновению диастематической (???????? — расстояние) интервальной нотации, или такой нотации, знаки которой обозначали ходы на определенные интервалы. Вторая тенденция проявилась в стремлении к некоей сокращенной «стенографической» записи, при которой целые мелодические обороты зашифровывались с помощью специальных знаков. Эта тенденция породила «фитный» принцип нотации, некий род тайнописи, называемый в Древней Руси принципом «тайно-замкнутости». Во взаимодействии двух противоположных тенденций — диастематической и фитной — и заключается все своеобразие развития византийской невменной нотации, проявляющейся, в частности, в наличии двух видов невм — малых, однозвучных или двузвучных, обозначающих мелодический ход на определенный интервал, и больших, стенографически фиксирующих группу звуков.

Отличительной особенностью старовизантийской нотации является отсутствие диастематического принципа, что приводит к отсутствию указаний на точный количественный ход интервала при мелодическом движении. Памятники старовизантийской нотации содержат невмы двух видов — малые и большие, среди которых особо заметное место занимает «исон», обозначающий повторение тона, что свидетельствует об относительной простоте песнопений, тяготеющих к типу псалмодии. Однако наряду с широким применением исона, а также использованием архаических знаков, заимствованных из экфонетической нотации, в песнопениях, нотированных старовизантийской нотацией, встречаются и «невмы-имитоны», и «невмы-пневматы», обозначающие скачкообразное движение мелодии. Особый интерес старовизантийская нотация должна приобретать потому, что именно от нее берет свое начало русская невменная, или «крюковая», письменность.

В отличие от старовизантийской нотации средневизантийская нотация есть нотация диастематического принципа действия. Нотация эта уже располагает возможностью точно обозначать количественный момент мелодического интервала. Невмы делятся на два вида: «соматические» (телесные), или невмы, обозначающие поступенное восходящее или нисходящее движение, и «пневматические» (духовные), обозначающие скачок вверх или вниз на

терцию и квинту. Различные по величине интервалы при записи можно было получить путем комбинаций, составленных из неум соматических и пневматических, находящихся друг с другом в особом иерархическом соподчинении, называемом «хипотаксис». Возможность фиксации точной величины интервала приводит к постепенному вытеснению стенографического принципа и больших неум, обозначающих значительное количество мелодических звуков. Однако наряду с этой тенденцией в средневизантийской нотации продолжает встречаться и фитный принцип, сущность которого заключается в том, что знак «?», стоящий над слогом текста, обозначает, что в этом месте должно быть исполнено некое расширенное мелодическое построение, уже известное из устной практики.

Появление поздневизантийского типа нотации сопряжено с целым рядом крупных перемен на разных уровнях церковной жизни. В певческой практике эти перемены выразились в появ

лении многораспевности, многообразия мелодических вариантов, предназначенных для одного богослужебного текста, в возникновении напевов, связанных с определенной народностью, местностью, городом или монастырем. В связи с этим появляется также и новый тип нотированной книги — «аколу-тие» — соединение, или антология, объединяющая различные песнопения вне строгой богослужебной классификации, присущей ирмологам или стихирарям. Мелодии песнопений становятся все более орнаментированными и мелизматическими, что порождается новым мелодическим мышлением, высшим критерием которого становится понятие «калофония», или «сладкогласие». Калофоническая, или сладкогласная, стилистика приводит к повышению самостоятельности мелодии и независимости ее от текста, что вызывает необходимость повторения частей текста и отдельных слов, введение в слова чуждых звуков, а также употребление вообще внетекстовых слогов типа «те-ри-ре», «а-не-на» и пр., являющихся новой текстовой основой для протяженных мелодий — терирем и кратимат («задержек»).

Эта калофоническая эмансипация мелодии порождает совершенно новый тип певческого творчества и новый тип произведений, называемых «музыкальными словарями», в которых место богослужебного текста занимают различные перечисления технических певческих терминов: наименование певческих фигур, неум, гласов и пр. Особую известность приобрел «музыкальный словарь» под названием «Большое исо пападического пения» или «Хирономическое певческое упражнение» преподобного Иоанна Кукузеля. Сущность этого произведения заключается в том, что тот или иной певческий термин, названный в тексте, тут же получает конкретное воплощение в мелодии, как бы иллюстрируя текст. В своем пространном мелизматическом развитии мелодия «упражнения» проходит через все гласы осмогласия, начиная и заканчивая первым гласом. Текст перечисляет основные наименования певческих знаков, а мелодия развивается в зависимости от

значения названного невменного знака. Все это говорит о том, что «Хирономическое певческое упражнение» было исключительным по остроумию учебным пособием, пропевая которое обучающийся получал полное всестороннее представление о певческой системе, а также тотчас же овладевал практическим навыком ее применения. Очевидно, сложность и специфичность этой системы были столь велики, что вышеизложенный метод обучения был единственным путем, ведущим к ее освоению.

Новый мелизматический стиль, породивший новую папади-ческую форму песнопений, неизбежно привел к необходимости введения новых невменных знаков, число которых в поздне-византийской нотации резко возросло. Появляется новый тип знаков — знаки хирономические, обозначающие степень длительности, динамики, характер ритма, акцентов и т.п. Появление их связано, очевидно, с новым расцветом искусства хейрономии, о чем свидетельствуют и многочисленные книжные миниатюры того времени. Изменилось также и употребление специальных знаков «мартириев». Если в средневизантийской нотации мартирии ставились только в начале песнопений для обозначения гласа, то в поздневизантийской нотации мартирии могут появляться в любом месте песнопения, обозначая модуляцию, или переход из одного гласа в другой. Сложность и труднодоступность этой системы может быть проиллюстрирована тем фактом, что песнопения одного из самых выдающихся песнотворцев Православной Церкви этого периода преподобного Иоанна Кукузеля современники называли «бичом» певцов.

С падением Византийской империи под натиском турок в 1453 г. система византийского богослужебного пения, достигнув наивысшего расцвета и утонченной изощренности, начинает постепенно приходить в упадок. Мелодические формулы начали терять свое нормативно-определенное содержание и делаться все более зависимыми от личного опыта и вкуса певцов. Ритмические знаки стали следовать свободному течению «словесного ритма», утрачивая собственную характерность. Сама нотация оказалась слишком сложной, а изучение ее, как и всего богослужебного пения, затруднялось по причине малочисленности теоретических руководств. Это угасание продолжалось вплоть до XVIII в., со времени которого начали предприниматься некоторые попытки к новой реформе нотации.

В начале XIX в. по инициативе Константинопольской Патриархии была составлена комиссия из ведущих учителей пения во главе с Брусенским митрополитом Хрисанфом, Григорием Протопсалтом и Хирмузием Хартофилаксом для выработки нового вида византийской нотации и ее теоретических основ. Цель реформы по мысли ее инициаторов заключалась в упрощении и упорядочивании поздневизантийской системы нотации, что в первую очередь выразилось в сокращении количества невм. Десять диастематических (интервальных) и одиннадцать хирономических (качественных) невм новой, реформированной системы обеспечивали точную фиксацию любого мелодического интервала и любой ритмической фигуры.

Семь основных ступеней звукоряда давали возможность построения и осознания не только различных ладов: дорийского, фригийского, лидийского и т.д., но и трех родов пения: диатонического, хроматического и энгармонического. Гласы начали пониматься как лады и разделяться по родам пения. Так, I, IV, V, VIII гласы являлись диатоническими, II, VI — хроматическими, III, VII — энгармоническими. Были выработаны специальные правила гласовых перемен, или «метабол», переходов из одного гласа в другой, из одного рода пения в другой при помощи хроматического смещения звукоряда или его части. В таком виде система была одобрена Константинопольской Патриархией, которая санкционировала ее для всеобщего употребления в 1814 г. Начиная с этого времени и поныне система эта употребляется в Константинопольской, Александрийской, Антиохийской, Иерусалимской, Элладской, Кипрской, а также, до известной степени, в Сербской, Румынской, Болгарской и других Православных Церквях.

Хотя нововизантийская реформа мыслилась и ощущалась ее исполнителями как упрощение и упорядочивание поздневизантийской системы, на деле и по существу реформа эта была не столько упрощением, сколько констатацией серьезного перерождения всей византийской системы. В нововизантийской нотации окончательно побеждает и утверждается диастематический принцип. С этого времени невма уже более не выражает таинственную и неуловимую сущность интонирования и тем более не является носителем принципа «тайнозамкнутости», она просто обозначает точный интервальный ход мелодии и продолжительность звучания, по внутреннему своему смыслу ничем не отличаясь от буквенного или нотолинейного знака. Глас нововизантийской системы теряет свою центонную, попевочную, структуру и начинает определяться ладом и родом пения. Отныне каждый глас имеет свой запев, некий «ладовый ключ», сжатый показ ладовой природы гласа, и не знание мелодических фор-мул-попевок, но знание этого «ключа» является определяющим для практической ориентации в осмогласии.

Все это говорит о том, что между нововизантийской системой и предшествующими этапами развития византийской системы наличествует какая-то трещина, какой-то разрыв традиции, и нововизантийская реформа лишь констатировала этот разрыв.

Сущность процесса, приведшего к этому разрыву, может быть охарактеризована как постепенное превращение богослужебной певческой системы в систему музыкальную, как постепенное размывание богослужебной системы музыкальной стихией, ибо возвращение византийского пения к практическим основам древнегреческой ладовой структуры, хроматики и энгармонизма, то есть возвращение ко всему тому, что было осуждено Климентом Александрийским еще во II в., и есть уже упоминаемое «сползание» в музыку. Вероятно, соблазн и риск такого «сползания» был заложен уже и в самой поздневизантийской системе с ее многораспевностью, обширной мелизматичностью, калофоничностью и изоцрненной сложностью, однако в

условиях существования православной империи соблазн этот не имел возможности развиться до разрушительных размеров.

Будучи имперской по самой своей торжественной и возвышенно изощренной природе, византийская певческая система и существовать полноценно могла лишь в условиях пышной и изощренной Византийской империи. Гибель империи неизбежно вызывала угасание системы и обретение ею иных, более скромных форм существования. Однако какими бы скромными эти формы ни были и каким бы внешним и формальным ни было бы наличие критериев или показателей богослужбной системы (принцип осмогласия, принцип центонности, невменный принцип), византийское пение в новогреческой и хурмузиевой интерпретации все равно является наиболее полной и последовательной системой богослужбного пения из всех практически существующих ныне в христианском мире.

8. Особенности богослужбного пения Западной Церкви

Еще в античном мире сложилась ситуация, при которой Запад являлся некоей духовной провинцией Востока. Рим повелевал и властвовал политически, но именно Греция была источником духовных импульсов — религиозных, философских, эстетических. 1 акое примерно положение сохранилось и в христианские времена. Подобно тому как основные догматические споры волновали Восток и решались на Востоке, так и основные, фундаментальные положения богослужбного пения были сформулированы на Востоке, Западом же восприняты, усвоены и применены на практике, ибо пока Восточная и Западная Церкви составляли единое тело, то и пение их строилось на единой основе, представляя собой лишь различные интерпретации разработанной на Востоке системы, зиждящейся на триаде — осмогласие, центонность, невменная нотация. Именно такими своеобразными интерпретациями этой системы и являлись основные виды богослужбного пения Запада — пение амвросианское и пение григорианское.

Амвросианское пение, как пение гораздо более раннее, чем пение григорианское, еще не знало полного осмогласия. Святитель Амвросий Медиоланский, занимавший епископскую кафедру с 374 по 397 гг. и заимствовавший у Востока принцип пения на гласы, ввел в употребление четыре гласа с греческими названиями: Protus, Deuterus, Trims, Tetanus. Им было введено также заимствованное у Востока антифонное пение. Некоторые гимны, составленные святителем Амвросием, употребляются в Западной Церкви и до сего дня, а приписываемый ему гимн «Те Деум» — «Тебе Бога хвалим» в известных случаях поется и Православной Церковью.

Окончательное становление системы богослужбного пения на Западе связано с именем святого Григория Двоеслова — Папы Римского (590-604), прибавившего к четырем амвросианским гласам еще четыре, в результате

чего получилась система, тождественная системе византийского октоиха с четырьмя автентическими и четырьмя плагальными гласами. Составленный святым Григорием антифонарий имел, очевидно, такое же значение для Западной Церкви, какое для Восточной Церкви имел октоих преподобного Иоанна Дамаскина. По преданию, святой Григорий Двоеслов повелел приковать антифонарий цепью ко гробу святого Петра в знак непреходящего значения установленного им пения. Для внедрения и распространения этого пения, а также для устранения возможных искажений в Риме была устроена специальная школа (Schola Cantorum), являющаяся одновременно и хором, и учебным заведением, откуда да хорошо обученные певцы посылались в страны Западной Европы.

Наиболее ранние из дошедших до нас рукописей, используемых в процессе григорианского пения, относятся к концу VIII в., однако они содержат только тексты песнопений, лишь иногда сопровождаемые указанием на глас, что свидетельствует о господстве устной традиции. Первые йотированные рукописи появились в IX в. Песнопения в них записывались с помощью особой западной разновидности невменной нотации, называемой «Nota Romana», а сами мелодии строились в основном на центонном принципе формообразования. Таким образом, к концу первого тысячелетия от Рождества Христова пение Западной Церкви, как и пение Церкви Восточной, прочно утвердилось на духовных основах осмогласия, центонности и невменного письма, представляло собой истинный образ ангельского небесного пения.

Однако даже в это время единства и согласия восточная и западная концепции богослужебного пения имели свои специфические особенности и отличия, все более и более усугубляющиеся по мере исторического развития. Корень этих отличий заключался в изначальном отношении к музыке. Для Восточной Церкви история музыки оканчивалась моментом Рождества Христова, почему и сама практика музыки считалась несовместимой с христианством. «Кто переселился на Сионскую гору, тот должен отречься от Геликона и Киферона», — пишет Климент Александрийский. Именно поэтому невозможно даже представить себе кого-нибудь из восточных отцов, пишущих специальный трактат о музыке. Однако это не означает того, что музыка отвергалась совершенно. Отвергалась музыка древняя, ветхая, не преображенная новозаветным сознанием. Православие выдвинуло учение о новой музыке, о музыке, переплавленной в горниле аскетического подвига и превратившейся в Песнь Новую. Это глубоко мистическое учение, эта музыкальная антропология рассматривала жизнь человека как пение, а самого человека как инструмент, от правильной настройки которого зависят чистота и правильность мелодии. Вот почему если на Востоке и писалось о музыке, то писалось не о модуляциях и консонансах, но о внутреннем сердечном делании, о таинственном пути, ведущем к Богопознанию.

Совершенно иное умонастроение складывается на Западе. Создается такое

впечатление, что западные христиане хотят переселиться на Сионскую гору и в то же самое время остаться на Геликоне, ибо для них занятие музыкой не противоречит следованию за Христом, несмотря на то что большинство западных авторов осознают языческую природу музыки, возводя ее происхождение к музам и Аполлону. «Музыка есть наука о мелодии, состоящая из разделов о звучании и пении; а имя свое получила от муз, — пишет Исидор из Севильи (560-640) — ...музы — дочери Юпитера и Мемории (памяти). Ведь если звуки не удерживаются в памяти человека, они погибают, ибо их нельзя записать» [71, с.172]. Другие авторы, замалчивая языческую природу музыки, объявляют музыку неким свободным и независимым ни от чего родом деятельности. «Музыка — это свободная наука, дающая способность искусного пения», — пишет Бэда Достопочтенный (672-735) [71, с.180]. Однако здесь свобода тесно переплетается с языческим представлением о музах, олицетворяющих семь свободных искусств, и входит в конфликт с христианским мироощущением, ибо логически домысливаемая свобода музыки неизбежно приводит и к свободе от Христа. Вот почему восточная православная мысль не считала свободным и самостоятельным ни один род деятельности, ибо все они рассматривались как служение Богу, которое только и могло все осмыслить и одухотворить и через которое все остальные виды деятельности получали возможность существования. На Западе понимание музыки как свободной науки породило особую отрасль интеллектуальной деятельности — специальную теоретическую дисциплину, входящую в состав семи свободных искусств, образующих систему средневековых знаний. Система эта разделялась на *trivium* (грамматика, риторика, логика) и *quadrivium* (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Таким образом, музыка мыслилась скорее не как искусство, но как наука.

Традиция написания специальных музыкальных трактатов на Западе освящена авторитетом святого Августина Блаженного (354-430), написавшего обширный труд «Шесть книг о музыке», в котором разработаны проблемы метра, размера, чередования долгого и короткого, то есть сформировано общее учение о ритме. Известно, что святой Августин собирался написать также шесть других книг «О мелосе». Но кардинальной книгой, оказавшей сильнейшее влияние на все последующее развитие западной теоретико-музыкальной мысли, да и музыки вообще, стала книга Боэция (480-525) «Наставления в музыке», представляющая собой обширное изложение античного музыкального учения с пифагорейским делением музыки на музыку мировую, человеческую и инструментальную, с учениями о числовой природе музыки, об этосе музыкальных структур, а также прочих проблем античной науки о музыке, проблем, изложение которых становится традиционным для всей западноевропейской музыкальной литературы после Боэция. Приятие этой не преобразованной языческой системы породило специфическую двойственность западного сознания, выразившуюся в конечном итоге в создании доктрины «двойственной истины», сущность которой заключается в том, что Богооткровенная истина и истина эмпирическая, или философская, могут сосуществовать, не уничтожаясь, в то же самое время противореча друг другу.

И хотя доктрина эта была сформулирована много позже, сама двойственность изначально коренилась в мироощущении Запада, что и проявилось в смешении понятий богослужебного пения и музыки.

Красноречивой иллюстрацией этого смешения может служить введение органа в богослужение. Очевидно, орган также был занесен с Востока, ибо одно из первых упоминаний о нем связано с поднесением его в дар императором иконоборцем Константином Копронимом королю франков Пиппину в 757 г., после чего орган приобрел большое практическое значение в монастырях как школьный инструмент для обучения григорианскому пению. Однако с течением времени орган исподволь начинает употребляться и в самом богослужении и, несмотря на многочисленные протесты и анафемы, в конце концов прочно утверждается в богослужебной практике. Такое допущение, невозможное с точки зрения православия, находит оправдание в доктрине «двойственной истины», как бы благословляющей одновременное пребывание и на горе Сион и на Геликоне.

Та же тенденция к смешению богослужебного пения и музыки проявилась в пополнении григорианского свода песнопений песнопениями нового типа, которые получили название «секвенций» и произошли из стремления облегчить запоминание мелодий песнопений. Труднейшей задачей в освоении григорианского пения являлось изучение и исполнение «юбиляций» — протяжных мелодий мелизматического типа, распевающих слово «Аллилуйя». И если заучивание на память мелодий, в которых каждому звуку соответствовал слог текста, было сравнительно нетрудно, то заучивание мелодий, в которых на один слог текста приходилось по несколько десятков мелодических звуков, в условиях устной традиции было значительно труднее. Для облегчения запоминания этих юбиляций вместо слова «Аллилуйя» стали подставлять более длинные тексты с тем расчетом, чтобы каждому мелодическому звуку соответствовал слог текста. Первые из дошедших до нас секвенций принадлежат монаху монастыря СентТалле Ноткеру Заике (840-912). В начале он подкладывал новые тексты к уже существующим юбилейным мелодиям, но вскоре перешел к более свободному методу и стал брать только начала, старых мелодий, используя их как толчок для собственного мелодического творчества, благодаря чему имя Ноткера Заики может почитаться одним из первых композиторских имен в истории. Начиная со времени Ноткера Заики, разными авторами было написано множество секвенций, из которых наиболее знаменитыми являются «Lauda Sion salvatorem», принадлежащая Фоме Аквинскому, «Stabat mater» Якопона да Годи и «Dies irae» Фомы Челанского. Первоначально за свой простой язык секвенции назывались также «прозами» (Prosa), и это название было удержано ими и тогда, когда уже появились более выработанные тексты с определенным числом слогов и рифмами. Примерно в это же время появляются и так называемые «тропы» — вставки в канонические григорианские напевы, интерполяции основного текста. Тропы и секвенции, представляющие в значительной степени продукт индивидуального композиторского творчества,

являлись мощной музыкальной струей, вливающейся в богослужбную плоть григорианского пения. Однако большой запас прочности григорианской системы позволял ей до определенного времени удерживаться в рамках богослужбности, как бы ассимилируя музыкальное начало и направляя его в русло богослужбного пения.

Тенденции к новому мелодическому творчеству не могли ужиться с центонным принципом и с пониманием гласа как «нома» или как суммы канонизированных мелодических формул, и поэтому глас постепенно превращается в «модус», или определенный звукоряд с господствующими и подчиненными звуками, а система осмогласия превращается в систему восьми модусов, или восьми церковных ладов. Понятие модуса можно усмотреть еще у Блаженного Августина, определяющего музыку как «науку правильных модуляций», причем понятие модуляции применяется здесь не в современном смысле перехода из одной тональности в другую, но как некий правильный выбор соединения модуса мелодии и ритма с определенным духовным состоянием. Согласно Блаженному Августину, различным чувствам соответствуют установленные звуковые модусы, которые ими основных ступеней, применяемых нами сегодня.

Как сольмизация, так и линейная нотация направлены прежде всего на выявление точной высоты и длительности звука, на аналитическое разъятие мелодии до мельчайших частиц, ее составляющих, в результате чего центр тяжести падает не на фиксацию таинственной сущности интонирования, но на фиксацию ряда статических моментов, на которые интонация искусственно разлагается при помощи методов сольмизации и линейного письма. На первый план встают не духовные, но физические параметры мелодии. Да и сама мелодия перестает быть рядом освященных Церковью канонических попевочных формул и превращается в набор звуков, из которых можно составлять новые произвольные мелодические построения. Так принцип гласа превращается в принцип модуса. Таким образом, процесс размывания богослужбного пения музыкой на Западе протекал гораздо быстрее и затрагивал более глубокие уровни, чем на Востоке, в результате чего к началу второго тысячелетия григорианское пение начинает обретать черты системы скорее музыкальной, а не богослужбной, что, впрочем, совершенно естественно вытекает из тенденции к смешению богослужбного пения и музыки, изначально присущему западному сознанию.

9. Дальнейшие судьбы богослужбного пения на Западе

С начала второго тысячелетия от Рождества Христова на Западе началось то движение умов, которое определило со временем облик западной цивилизации с ее научно-техническим прогрессом и в конце концов привело к глобальному духовному, культурному и экологическому кризису, с особой остротой осознанному в конце XX в. Сдерживаемые ранее церковностью сознания

тенденции, таящиеся в линейной нотации, в принципе сольмизации, в новом методе составления мелодий, секвенций и тропов, теперь полу тили возможность беспрепятственного развития и начали разрушать основополагающие принципы богослужебного пения, Идея двойственности, ранее еще как-то удерживаемая в рамках церковности, начала развиваться в противопоставление церковного и нецерковного.

С наибольшей силой эта двойственность проявилась в возникновении многоголосных форм пения. Но прежде чем говорить о конкретном многоголосии в Западной Церкви, необходимо сказать о духовной сущности многоголосия вообще. Если одноголосие представляет собой ряд звуков, расположенных во времени, образующих некую длящуюся во времени линию, вызывающую в нашем сознании ощущение чистой временной длительности, не связанной ни с какими пространственными представлениями, то звуки, взятые одновременно и образующие одновременное созвучие или многоголосие, неизбежно вызывают в сознании какое-то пространственные ощущения. Наше же сознание устроено так что пространство не мыслится вне материи, вне вещества, и абсолютный вакуум может быть представлен лишь чисто теоретически. Вот почему одноголосие вызывает в нашем сознании представление о некоем нематериальном, духовном процессе, в то время как в многоголосии этот процесс как бы обретает телесность. И если одноголосие, или монодия, представляет собой проявление истинной «непарительной молитвы, молитвы не душевной, но духовной, то многоголосие представляет собою обрастание этой молитвы чувственностью» и душевностью, отчего «непарительная молитва» превращается в «молитву развлеченную», в молитву, сопровождаемую чувственными образами, что осуждается всеми православными отцами. Таким образом, появление многоголосия свидетельствует о каких-то нарушениях во внутренней духовной жизни, о стремлений человека не к духовному, но к материальному, не к небесному, но к земному. И именно это-то стремление и начало набирать силу, начиная со второго тысячелетия, хотя, безусловно, оно таилось и ранее в глубине западной души.

Одно из первых известий о многоголосном пении под названием «органум» (Organum) встречается в биографии Карла Великого, относящейся к началу IX в., в которой сообщается, что франкские певцы научились искусству организования в Риме. Несколько позже ученый философ Эриугена (810-877) дает описание и обоснование развитого органума. «Я замечаю, что ничто другое, вызывая красоту, не является столь приятным душе, как разумные интервалы различных голосов. Мелодия органума состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отдаляясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходясь друг с другом, согласно некоторым разумным законам по отдельным ладам, создавая какую-то естественную прелесть. Диафония начинается с тона, затем она идет в интервалах, простых или сложных, и наконец возвращается к своему началу — тону (унисону), в котором и есть ее сущность и сила». Сущность органума, или диафонии,

заклучалась в том, что к канонической григорианской мелодии прибавлялась некая сопровождающая мелодия, исполняющаяся вторым голосом. Григорианский напев, используемый в одном из голосов органа, получил название *Cantus firmus*'a (строгого напева), свободный же органирующий голос, первоначально исполнявшийся на органе, имел различные названия в зависимости от рода многоголосного песнопения.

Это одновременное совмещение двух или нескольких мелодических линий получило название «контрапунктического многоголосия» или «контрапункта». В развернутом виде слово «контрапункт» следует понимать как «*punctus contra punctum*», или «*nota contra notam*» («точка против точки» или «нота против ноты»), и смысл его сводится к тому, что против каждого звука григорианской монодии выставляется новый присочиненный звук, в результате чего и образуются два разных исследования точек-звуков или две мелодические линии. Одновременное звучание напева, освященного авторитетом Церкви, и индивидуально сочиненной мелодии является звуковым воплощением той гордыни, которая впоследствии вылилась в идею покорения природы и привела мир на порог экологической катастрофы. Противопоставление себя Богу является духовным содержанием контрапункта, противопоставляющего соборному церковному началу начало личное и находящего оправдание этому противопоставлению в доктрине «двойственной истины», коренящейся в самой плоти западного католического сознания, им порожденной и вне его духовно не объяснимой.

Рассматривая дальнейшую историю европейского многоголосия, мы оказываемся скорее в области истории музыки, чем в области истории богослужебного пения, ибо история этого многоголосия есть история развития свободных органирующих голосов и вытеснения ими григорианского *Cantus firmus*'a. И коль скоро свободные органирующие голоса не имеют никакого отношения к богослужебному пению, кроме того, что они сопровождают григорианский богослужебный напев, то и рассмотрение истории их развития есть дело музыкальной науки. Здесь можно говорить уже не о размывании богослужебного пения музыкой, но о подавлении и полном истреблении его им же порожденными свободными музыкальными голосами. Подобно тому как сорняки глушат и наконец совсем забивают полезный злак, так и музыкальное начало, проявившееся в свободно сочиненных голосах, как бы подмяло собой начало богослужебное и окончательно заглушило его.

Первоначальные образцы многоголосия полностью соответствовали понятию контрапункта в том смысле, что каждому звуку григорианского *Cantus firmus*'a соответствовал один звук органивающего голоса. Правила, по которым присоединялся этот голос, были правилами только для певцов; о композиции пока не было и речи. Органум был только манерой многоголосного вместо одноголосного исполнения григорианской мелодии. Певцы, по известным им правилам, как бы импровизировали свой дополнительный голос, читая оригинальную мелодию по одноголосному Антифонарию. Со временем

количество звуков в дополнительных голосах стало увеличиваться, и на один звук *Cantus firmus*'а стало приходиться по нескольку звуков. Такой вид органума стал называться фигурированным, или мелизматическим, органумом. Увеличиваться стало не только количество звуков в дополнительных голосах, но и количество этих голосов. Появились трехголосные и четырехголосные органумы, за мелизматическими узорами дополнительных голосов которых совершенно терялись продолжительные звуки *Cantus firmus*'а.

Столь развитое орнаментированное многоголосие не могло уже являться результатом певческой импровизации, но требовало заблаговременного обдумывания и записывания, то есть должно было быть сочинено. Практика этого сочинения, или композиции, порождает новую фигуру в истории богослужебного пения (да и в истории музыки) — фигуру композитора, создающего свободные многоголосные композиции. Одним из первых крупных европейских композиторов можно считать магистра Леонина (XII в.), составившего на основе одноголосного Анти-фонария и Градуала годовую книгу литургических многоголосных песнопений «*Magnus Liber organi*» (Большая книга органумов). Его традицию продолжил Перотин Великий, дополнивший книгу Леонина, а также, очевидно, создавший и свою книгу (или даже книги), куда входили трехголосные и четырехголосные органумы. Леонин и Перотин Великий принадлежат к так называемой «полифонической школе *Notre Dame*», вся их деятельность была связана с Собором Парижской Богоматери, и именно оттуда это новое искусство стало распространяться на другие страны католического мира.

После того как «открылась дверь, для индивидуального композиторского творчества, богослужебное пение сделалось открытым для различных новаций и изменений. Встав на путь постоянной смены различных школ, направлений и стилей, оно стало определяться не канонами, освященными Церковью, но полетом творческой фантазии того или иного композитора. Вот почему мы здесь уже окончательно переходим из области истории богослужебного пения в область истории церковной музыки, которая описывает процесс все более и более усугубляющегося отхода от богослужебного канона и от церковности вообще. Этот процесс секуляризации искусства превратился в основополагающую тенденцию развития церковной музыки на Западе, история которой распадается на ряд эпох или периодов, причем каждый из периодов представляет собой следующий шаг на пути, ведущем прочь от Церкви.

Так, эпоха «*Ars antiqua*» (старого искусства), кульминация которой приходится на творчество Леонина и Перотина Великого, сменяется эпохой «*Ars nova*» (нового искусства), связанной с нововведениями в нотации, с появлением двухдольного (четного) и трехдольного (нечетного) такта или «проляции» и с признанием мелких нотных длительностей, приведших к еще большей изощренности сопровождающих голосов и к ритмическим трансформациям самого *Cantus firmus*'а. Все эти явления вызвали резкое осуждение западных ревнителей благочестия. В одном теоретическом

трактате, написанном в Париже в 1340 г., читаем следующее: «старая музыка была совершеннее, праздничнее, понятнее, достойнее и яснее новой. Модернисты искажают и обезображивают дискант, они приводят к полному беспорядку излишними голосами, они прыгают и танцуют, лают, как собаки, и крутятся, как одержимые., в своем противоестественном мире гармонии». А в авиньонской булле Папы Иоанна XXII (1324) о новых формах многоголосия говорится: «Они раздробили гокетами мелодии, изнежили их дискантами и втиснули в них мирские мотеты, в пении они двигались беспокойно, они поражали и пьянили слушателей вместо того, чтобы успокаивать, они искажали впечатление, мешали благоговению» [71, с.60-61]. Эта борьба Церкви с музыкой, ведущаяся на протяжении многих веков, была окончательно проиграна Западной Церковью на Тридентском соборе (1545-1563), отцы которого приняли решение и даже составили специальный декрет о повсеместном запрещении полифонической музыки, однако под давлением испанского духовенства и императора Фердинанда Собор отклонил это решение и уничтожил декрет.

Между тем живая музыкальная практика как до, так и после Тридентского собора никоим образом не считалась с церковными постановлениями, в результате чего развитие форм и смена направлений осуществлялись полным ходом. Появляются новые типы многоголосных произведений. Органум и кондукт сменяются мотеном и полифонической мессой. Эпоха «Ars nova» сменяется в XV в. эпохой нидерландской полифонической школы, господствующей около двух веков, во время которых искусство контрапункта достигло высших пределов мастерства. Virtuознейшая композиторская техника, опирающаяся на возрожденную числовую мистику древних пифагорейцев, привела к созданию совершеннейших и хитроумнейших многоголосных произведений, уровень которых не был превзойден ни до ни после. Однако это совершенство продолжало уводить западное сознание все дальше и дальше от Церкви, что легко проследить на судьбе *Cantus firmus'a*, который начал подвергаться специфическим структурным преобразованиям, искажающим его первоначальный литургический смысл и облик. Так, *Cantus firmus'a* мог идти в увеличении (более крупными длительностями), в уменьшении (более мелкими длительностями), в обращении (с заменой всех мелодических ходов вверх ходами вниз и наоборот), в ракоходе (в движении от конца к началу). Естественно, что такое вольное обращение с *Cantus firmus'a* сводило на нет его главенствующее, определяющее значение, и использование его превратилось в формальную необходимость, в «дань приличия», отдаваемую Церкви сознанием, целиком поглощенным созерцанием хитроумной игры сочиненных голосов. Такое положение привело к тому, что вскоре появились произведения, в которых вместо литургического григорианского *Cantus firmus'a* начали использовать мелодии популярных светских песен, а чуть позже и такие произведения, которые целиком и полностью являлись продуктом личного музыкального творчества, не нуждаясь более ни в церковном, ни даже в мирском обосновании своего существования.

Это отрицание надобности хоть какого-то образца, признание самодостаточности личного творчества и самозамыкание на самовыражающемся субъекте есть окончательная победа музыкального принципа над принципом богослужебного пения, неизбежно вытекающая из самого духа доктрины двойственной истины. Сознательное допущение смешения музыки с богослужебным пением есть уже тайное предпочтение музыки, ибо нельзя служить двум господам, не отдавая предпочтения одному из них. - "Кто любит мир, в том нет любви Отчей" (1 Ин. 2, 15) и "Человек с двоящимися мыслями не твёрд во всех путях своих" (Иак. 1, 8). Таким образом, доктрина двойственной истины, будучи изначально чуждой и противоположной духу Святого Писания, сообщила эти свойства и порождённому ею принципу контрапункта, практика которого привела к разрушению церковности сознания вообще и богослужебной певческой системы в частности.

Стремление к пресечению этого разрушительного действия контрапункта породило другой принцип многоголосия - гомофонно-гармонический склад, неразрывно связанный с протестантизмом и целиком обусловленный его духовной природой. Сущность учения Лютера заключалась в попытке возвращения к христианству апостольских времён путём устранения всех католических наростов, наслоений и домыслов, исказивших, по мысли Лютера, истинный изначальный смысл христианского учения. С певческой точки зрения это возвращение к истинному христианству и освобождение от лжи католичества означало возвращение к принципу монодии путём упразднения контрапунктических наслоений. Однако отказ от контрапунктической ткани не привёл к возвращению чистой монодии из-за стойкой привычки к многоголосию, долгое время воспитываемой на Западе. Отказавшись от контрапункта, но не сумев побороть в себе потребности в многоголосии, протестантское сознание породило монодию «на новом уровне», монодию, поддерживаемую неким «подсобным» многоголосием и получившую название гомофонно-гармонического склада. Связывая гомофонно-гармонический принцип многоголосия с духом протестантизма, следует указать и на предвосхищение применения этого принципа, наблюдаемое в фратолах и лаудах — формах, порожденных вне-церковным народным сознанием, а также антицерковными еретическими движениями.

Сущность гомофонии - гармонического склада заключается и разделении всей многоголосной ткани на главный голос, ведущий основную мелодию, и на сопровождающие голоса, поддерживающие мелодии» основного голоса, но более уже не представляющие собой самостоятельные линии, а подчиненные новому принципу вертикали и образующие пень аккордов. Наличие главного ведущего голоса в какой-то степени напоминает чистую монодию, но это напоминание весьма относительно, ибо сам главный голос подчинен законам функциональной гармонии и немислим вне сопровождающие его голосов. Таким образом, каждый мелодический звук неизбежно чреват тем или иным аккордом, подразумевает «вертикаль», благодаря чему этот вид многоголосия в гораздо большей степени пронизан материальным, «вещным» началом, чем

контрапунктическое многоголосие, порожденное католическим сознанием. К тому же, если в контрапунктических произведениях содержался еще какой-то элемент живой подлинной церковности в виде напева григорианского хора, звучащего в одном из голосов, то в протестантских песнопениях фактически исчез и он. Пусть почти совсем погребенный под контрапунктическими хитросплетениями, пусть почти не слышимый за разноголосием присочиненных мелодий, пусть даже расчлененный на куски, но все же это был подлинный григорианский напев — гарант живой церковной традиции. Теперь же вместе со всей контрапунктической тканью был отброшен и он, а его место заняли поддерживаемые аккордовым сопровождением либо вновь сочиненные мелодии, либо популярные народные мелодии, под которые подгонялись новые лютеранские тексты. Так протестантское сознание породило новый принцип многоголосия и новый род церковного пения — лютеранский (или протестантский) хорал, ставший основополагающим видом пения во всех разветвлениях протестантизма и определяющим фактором европейского музыкального мышления вообще.

Но логика исторического развития требовала дальнейшей эмансипации музыкального начала, что и привело в XVI в. к бурному расцвету «чистой», инструментальной музыки, уже никак не связанной с богослужением и преследующей единственную цель — наслаждение игрой музыкальных звуков. В том же XVI в. во Флоренции была создана первая опера, откровенно возрождающая языческие традиции греческой трагедии. Формы инструментальной музыки — соната, симфония, сюита, концерт, — так же как формы, порожденные оперой, — ария, речитатив, — стали отправными моментами при создании церковных песнопений, которые целиком и полностью начали зависеть от светских жанров и типов музицирования. Именно в этом виде на рубеже XVI-XVII вв. церковное пение Запада, полностью пораженное музыкой, стало известно на Руси, и, соблазнив русское православное сознание, породило партесное пение, о чем будет идти речь впереди.

Дальнейшая история западного церковного певческого дела, окончательно утратившего облик богослужебного пения, есть неуклонное следование всем направлениям и стилям светского искусства: барокко, классицизму, романтизму и т.д. Все великие композиторы Запада: Бах, Моцарт, Бетховен, Верди — писали произведения для Церкви, но произведения эти ничем, кроме богослужебного текста, уже не отличались от их светских сочинений, что позволяет говорить о том, что с XVII в. богослужебное пение на Западе вообще прекращает свое существование, уступая место некоему эрзацу — церковной музыке, написанной по современным светским образцам композиторами, преследующими свои личные творческие цели. Каждое поколение композиторов пытается привнести что-то свое личное, новое, однако новизна эта, с духовной точки зрения, есть кажущаяся и мнимая. То, что представляется «движением вперед» и «развитием искусства», является на самом деле движением вспять от непреходящей новизны новозаветного пения ко временам ветхого, языческого музицирования, от обожения и бого-гюзнания к

погружению в стихии мира и укоренению в них, от служения Творцу к служению твари.

Однако это возвращение от богослужебного пения к музыке есть не просто возрождение ветхой, языческой музыки, но возвращение на новом уровне, возвращение, обогащенное опытом отступничества, и если до Рождества Христова музыкальная стихия могла до какой-то степени исторически подводить сознание к богопознанию, то после пришествия Христа в мир музыка в своем историческом движении способна только уводить от Бога. Новозаветное богослужебное пение вобрало в себя все лучшие и спасительные свойства музыки, которые заключались в катарсическом, очистительном и воспитательном воздействии на душу человека, в результате чего послехристианская музыка как выродившееся богослужебное пение уже не способна по-настоящему ни воспитывать, ни возводить сознание к Высшему, но может лишь изображать или подменять процесс воспитания и очищения средствами эстетической игры и экстатического воздействия звука. Это мнимое возведение ума к Высшему, казавшееся столь привлекательным и ценным в XVII, XVIII и даже в XIX вв., и привело в качестве одной из причин к тому грандиозному духовному кризису, который разразился в XX в.

Вот почему критика рок-музыки и некоторых направлений современного музыкального авангарда, часто встречающаяся теперь в проповедях и публичных выступлениях священнослужителей, порой страдает, к сожалению, некоторой некорректностью, которая заключается в том, что современные проявления музыки противопоставляются «классической музыке» XIX, XVIII и XVII вв. как нечто абсолютно негативное абсолютно позитивному. При этом забывается, что то, что воспринимается теперь как «классика» и как что-то чистое и возвышенное, в момент своего создания воспринималось совершенно иначе и именно так, как мы воспринимаем теперь рок-музыку. Об этом свидетельствует хотя бы приводимая выше цитата из трактата XIV в. На самом деле современное состояние музыки есть логическое продолжение единого музыкального исторического процесса, уводящего сознание все дальше и дальше от Церкви.

«Современная музыка» и «классическая музыка» есть лишь различные стадии этого процесса, в котором каждая из исторических стадий удаляет сознание от Церкви и несет за это равную ответственность со всеми другими стадиями. В этом смысле «современная музыка» нисколько не хуже «классической музыки» — во всяком случае разница между ними заключается не в принципе, но в степени.

Таким образом, с точки зрения церковного сознания можно говорить о разнице между богослужебным пением и музыкой, но не о разнице между современной и классической музыкой. С этой точки зрения история богослужебного пения на Западе окончилась с остановкой развития григорианского пения — далее следует уже история музыки. Но поскольку ход этой истории имел

определенное влияние на судьбу русского богослужебного пения, нам придется в дальнейшем иметь в виду основные аспекты западного музыкального развития.

10. Происхождение и ранние формы богослужебного пения на Руси

Крещение Руси святым равноапостольным князем Владимиром, явившееся актом рождения в Жизнь Вечную целого народа, означало приобщение новокрещенного народа ко всей полноте церковной жизни. Однако восприятие этой полноты и глубины не было неким механическим заимствованием уже готовых сложившихся форм, но представляло собой живое осмысление. Их через призму национального мышления, исповедование их новым образом, новым языком.

Многоязычность есть неотъемлемое свойство земной исторической Церкви, имеющее обоснование в прославлении Бога апостолами на многих языках в день Пятидесятницы. Таким образом, вселенскость Церкви на Земле проявляется, в частности, и в многоязычности восхваления, возносимого Богу, причем каждый язык, каждый народ не растворяется в многоязычной массе, но призывается сохранить свои национальные черты, преображенные христианской жизнью. Среди инди видуальных особенностей, создающих неповторимое лицо каждого народа, особое место занимает интонационно-мелодическое чувство, проявляющееся в национальном мелодическом языке, ибо различные народы отличаются один от другого не только разговорным языком, но и языком интонационно-мелодическим, что находит выражение в многообразии национального мелодического материала песен разных народов. И этим мелодическим языком христианин должен исповедовать православную веру так же, как он исповедует ее разговорным языком.

Церковное пение Византии представляло собой продукт деятельности многих народов, обитавших в бассейне Средиземного моря, и поэтому его интонационно-мелодическая сфера как бы сплавлена из множества национальных элементов: сирийского, иудейского, коптского, греческого и т.д. Крещение Руси происходит в то время, когда все ярственнее начинает обрисовываться и выступать начало славянское. Просветительская деятельность святых равноапостольных Кирилла и Мефодия была продолжена их учениками святыми Климентом, Наумом и Ангеляром, которые после изгнания из Моравии обосновались в Болгарии, где с крещением святого князя Бориса (865) христианство стало официальной религией. Деятельность этих святых дала вскоре духовные всходы и привела к расцвету древней болгарской культуры и искусства, называемому в науке «золотым веком болгарской литературы». Следы этого расцвета можно отыскать как в византийских, так и в западноевропейских котируемых рукописях того времени, ибо и там и здесь встречаются песнопения, сопровождаемые надписями «bulgaricus» или «????????», явно указывающими на болгарское происхождение данного

мелодического материала. При принятии христианства Русью были использованы не только болгарские переводы основных богослужебных книг, продолжающих традицию переводческой деятельности святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, но, очевидно, и учтен опыт усвоения византийской певческой системы мышлением родственного народа. Вообще же, об этом нельзя говорить с полной уверенностью, ибо до нас не дошли ранние южнославянские певческие рукописи, и первыми известными нам славянскими рукописями являются вос-точнославянские, то есть русские.

И все же, очевидно, первыми учителями богослужебного пения на Руси скорее всего были болгары. Иоакимовская летопись сообщает, что после своего крещения в Корсуни святой равноапостольный князь Владимир привез с собой в Киев «первого митрополита ? ихаила болгарина (суца) и иных епископов, иереев и певцов». Митрополит Михаил отправился из Киева в землю Ростовскую «крестити людей безчисленное множество и многие церкви воздвиге и пресвитеры и диаконы постави, кры-лос устроив, и уставы благочестия предложи». Количественно же вскоре начинают преобладать учителя-греки. Уже с царицею Анною прибыл в Киев целый клир греческих певцов, называющийся царицыным. Степенная книга сообщает о приходе в Киев трех греческих певцов «с роды своими» при князе Ярославе в 1053 г. А около 1130 г. из Греции же пришли к князю Мстиславу певцы для обучения русских пению. Между ними был и Мануил, ставший затем епископом смоленским.

Деятельность всех этих учителей привела к быстрому появлению и скорому росту уже собственных русских мастеров пения. Так, Лаврентьевская летопись упоминает о целом дворе доместиков (придворных певцов), находящемся в соседстве с Десятинною церковью в конце XI в. Из киевских же доместиков известен Стефан, ученик преподобного Феодосия (тоже хорошо знавшего певческую премудрость), и его преемник в качестве игумена Киево-Печерской лавры (с 1047 г.). Очевидно, совершенно исключительной личностью был новгородский доместик иеродиакон Антониевского монастыря Кирик — человек энциклопедических знаний. Ему принадлежит первый дошедший до нас математический труд: «Учение, им же. ведати человеку числа всех лет» (1136). Весьма знаменательным является сочетание мастерства пения с мастерством исчисления в-одном лице. Из русских мастеров пения известен также владимирский доместик Лука (XII в.). Выражение летописи «Луцина чадь» дает основание некоторым исследователям предполагать активную педагогическую деятельность Луки, обучающего множество учеников певчих (конечно же, тоже русских). Таким образом, богослужебное пение на Руси сразу же становится делом профессиональных, специально подготовленных людей. Это подтверждает и постановление Собора 1274 г., выразившего желание, чтобы церковное чтение и пение отправлялись людьми, исключительно посвященными на это. По указанию Кормчей, посвященный мог читать и петь на амвоне не иначе, как в малых белых ризицах.

Процесс освоения русскими певцами византийской певческой премудрости можно проследить и по первоначальным певческим книгам, написанным частью на греческом, частью на славянском языке. Текст славянский был господствующим, греческий же текст обыкновенно писался славянскими буквами и поддерживался в русском пении первыми греками-иерархами При святом князе Владимире и позже богослужение нередко совершалось на обоих языках попеременно, так что один клирос пел на греческом языке, другой - на славянском. В 1072 и в 1115 гг. при перенесении мощей святых великомучеников Бориса и Глеба пели «кирие элеисон». «Кирие элеисон» пели также звенигородцы, освободившись от врагов в 1146 г. Подобные примеры можно было бы свободно умножить. Пение при нынешнем архиерейском служении по-гречески: «кирие элеисон», «ис полла эти деспота», «тон деспоти», «аксиос» и др. — осталось в практике Русской Православной Церкви от того древнейшего времени.

Старейшие дошедшие до нас русские певческие книги с музыкальной нотацией относятся к концу XI - началу XII вв. Им предшествовали книги, в которых тексты песнопений не сопровождались никакими певческими знаками. Указание на глас, к которому относится то или другое песнопение, и регулярная простановка точек, обозначающих границы мелодических строк, с очевидностью говорят о том, что эти книги предназначались для пения, Гаккой тип ненотированных певческих книг остается распространенным и позже, когда знаменное письмо было уже достаточно освоено. Это говорит о том, что в первые века развития русского богослуженного пения преобладала устная традиция и мелодии заучивались на память, по слуху — из уст в уста, от учителя к ученику.

Что же касается происхождения древнерусской крюковой нотации, то сейчас можно считать полностью установленным факт ее связи с нотацией старовизантийской, отличительной особенностью которой является, как уже упоминалось, отсутствие диастематического принципа, то есть отсутствие фиксации точной звуковысотности. Средневизантийская нотация, пришедшая на смену старовизантийской в XII в. и содержащая указания точных интервальных отношений между звуками, что давало возможность фиксировать точную высоту мелодического рисунка, не была воспринята на Руси, в результате чего все развитие древнерусской нотной письменности вплоть до XVII в. базировалось на недиастематическом принципе старовизантийской нотации. Принципиальное отсутствие точно фиксированной высоты звука в крюковой нотации привело к появлению своеобразной теоретической системы, окончательно оформившейся в XV-XVI вв. (о чем речь будет идти впереди), и наложило печать вообще на все русское певческое мышление.

Раннее крюковое письмо наибольшее сходство имеет с так называемой куаленской нотацией, представляющей собой последнюю и высшую стадию развития старовизантийской нотной системы. Свое название эта нотация

получила от рукописи Куаленского кодекса, находящейся ныне в Парижской национальной библиотеке. Отмечая несомненную связь крюкового письма со старовизантийской куаленской нотацией, все исследователи, изучавшие эту проблему, обращают внимание и на очевидные различия между ними. Некоторые знаки, играющие важную роль в старовизантийской нотации, не были усвоены русской письменностью. С другой стороны, в крюковой нотации встречаются знаки или комбинации знаков, не употребительные в византийском нотном письме. Эти различия не есть результат случайных, стихийных отклонений, но представляют собой следствие сознательных и целенаправленных усилий. Аналогично тому, как в основу кириллицы было положено византийское уставное письмо (уничиал) с некоторыми изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка, так и основой крюковой нотации явилась нотация старовизантийская, в которую были внесены изменения и дополнения, отражавшие специфику и особенности русского интонационно-мелодического языка. В результате был выработан свой тип нотации, производный от старовизантийского невменного письма, но не тождественный ему.

Переходя от рассмотрения отдельных невменных знаков к рассмотрению групп знаков, образующих графические формулы, за которыми стоят формулы интонационно-мелодические, или «попевки», мы сталкиваемся с той же ситуацией некоего сводного следования византийским образцам. Исследования К.Хега и М.Велемировича вскрыли значительное количество одинаковых графических формул, встречающихся одновременно как в византийских, так и в славянских источниках. Это показывает, что мелодическое содержание древнейших знаменных песнопений обнаруживало родство с аналогичными византийскими песнопениями, выражающееся не только в общности графических формул, но и в том, что формулы эти одинаковым способом образовывали варианты, координировались с текстом песнопений по одинаковому принципу и сопрягались между собой в напеве по одинаковой логике. Однако графическое тождество формул еще не означает их тождества мелодического. С одной стороны, формула это только рамка, внутри которой кроме постоянных есть также и изменяющиеся элементы, с другой стороны, славянская крюковая нотация, равно как и старовизантийская, допускала значительные отклонения в ее интерпретации различными певческими группами, что приводило к многовариантности, крайне характерной для православного певческого дела. Если византийская мелодика носила взволнованный характер и тяготела к подчеркнутой экспрессии, то при пересадке ее на славянскую почву она обретала более плавный, спокойный характер, мелодическая линия выравнивалась, сглаживалась острота очертаний, что приводило в свою очередь к появлению специфических русских оригинальных формул — попевок. Стихиры, посвященные памяти святых мучеников Бориса и Глеба, а также преподобного Феодосия Печерского, составленные и вотированные на рубеже XI и XII вв., представляют собой, очевидно, уже совершенно самостоятельный национальный вариант восточнохристианской певческой мелодической системы и могут служить

первыми известными нам примерами чисто русских богослужебных песнопений.

Принцип «мелодической иерархии» византийской системы, подразделяющий мелодии на три типа — ирмологический (силлабический), стихирарический (невменный) и азматический (мелизматический), также может быть прослежен в самых ранних певческих книгах Древней Руси, ибо сложность знакового состава песнопений в них неодинакова. Во многом это зависит от типа рукописных книг. Так, например, в Минеях знаковый состав песнопений проще, чем в стихирарях, содержащих песнопения двенадцатых праздников. Сложность знакового состава, то есть употребление более сложных знаков — знамен, со всей очевидностью говорит о большей сложности обозначаемых мелодий. Таким образом, если минейные стихиры тяготели к силлабическому типу мелодии, то стихиры праздничных стихирарей тяготели скорее к невменному типу. Что же касается азматического пения и мелизматического типа мелодий, то на Руси это получило совершенно особое преломление, выразившееся в наличии особого вида пения, называемого "кондакарным пением", и особого вида нотации, называемой "кондакарной нотацией".

До нашего времени дошло всего пять кондакарей, которые датируются сравнительно непродолжительным отрезком времени - от начала XII до начала XIII века. Отсутствие более поздних памятников заставляет предполагать, что данный тип пения, представленного в этой группе книг, вышел из употребления и был вскоре забыт. Только отдельные его остатки изредка встречаются в рукописях XIV столетия, а затем следы его и вовсе исчезают.

Кондакарная нотация отличается значительным числом специфических, только ей свойственных графических символов, которые если и встречаются в знаменном письме, то лишь эпизодически и производят там впечатление чужеродного элемента. С чисто внешней стороны эти особые знаки характеризуются обилием витиеватых извилистых линий, порою даже вычурностью рисунка, в отличие от чёткого прямого письма ранних знаменных рукописей. Другой особенностью кондакарного письма является его двухстрочное изложение: над основным рядом певческих знаков, среди которых многие близки к знакам знаменной нотации, находится ещё один ряд начертаний, отличающихся от нижнего ряда своей графической формой и расставленных на более далёком расстоянии друг от друга. Эти знаки родственны знакам "шартрской нотации" - ранней разновидности старовизантийской письменности, получившей своё название от рукописи, хранящейся ныне в Шартре. Знаки шартрской нотации были частично возрождены в Византии в начале XIV в. для заучивания певческих формул в учебных пособиях. К.Хег приписывает возвращение к ним деятельности славянских певцов во главе с Иоанном Кукузелем. Связь знаков кондакарной нотации со знаками шартрской нотации и знаками учебных пособий XIV в. служит одним из главных опорных пунктов в предпринимавшихся за последнее время опытах расшифровки кондакарной нотации. Так, видный исследователь

кондакарного пения К.Флорос полагает, что кондакарная нотация может быть точно расшифрована и переведена на современную пятилинейную систему.

Еще одна особенность кондакарной нотации связана с соотношением нотной и текстовой строки. Если в знаменном письме каждому слогу текста соответствует один нотный знак (пусть и означающий даже группу мелодических звуков), то в кондакарях на один слог часто приходится целые вереницы знаков. Длительные растяжения слогов иногда отмечаются многократным повторением гласных и полугласных, например: «Хри-сге-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е-е Боже». «Я-а-ко-о а-а-а-нге-е-ль-ъ-ъ-ъ-ъ-ъ-мь-ь». Кроме того, для заполнения промежутков между слогами одного слова и в окончаниях слов применялись особые слоговые формулы типа «ха», «ху», «хе» или «не», «на», «неанес», «анеанес», получившие названия «хебув» и «аненаек». Значение «хебув» и «аненаек» неодинаково. Внутри слов используются исключительно «хебувы», «аненайки» служат для образования самостоятельных формул, выделенных из текста и помещаемых перед началом песнопения или между его строками. Для большей наглядности эти формулы писались красными чернилами. Они очень близки к тем интонационным формулам, которые служили в византийской певческой практике средством характеристики гласа и ставились после его буквенного обозначения, причем каждой формуле соответствовала особая последовательность слогов: в первом гласе — «ананеанес», во втором — «неанес», в третьем — «нана» и т.д. Однако их применение в кондакарном пении не всегда соответствует правилам византийской теории.

Занимая особое место в русском богослужебном пении, кондакарное пение вместе с тем не было полностью изолировано от пения ирмологийного и стихирного, изложенного обычным знаменем. Нередки случаи смешения систем нотаций: в стихирах и отчасти в ирмологиях XII-XIV вв. встречаются знаки кондакарной нотации, а иногда и целые участки, изложенные кондакарным письмом; с другой стороны, в кондакарях можно обнаружить строки и разделы песнопений, ничем не отличающиеся по изложению от рядовых знаменных рукописей. Кроме знаменной и кондакарной нотаций древнерусской певческой практикой была воспринята и экфонетическая нотация, не получившая, однако, по-видимому, широкого распространения по Руси. От древнейшего периода до нас дошло лишь Остромиро-во Евангелие, датированное 1056 годом, и пергаментные листы современного ему Евангелия апракос, известные под названием Куприяновых листов. Кроме того, известно еще Евангелие 1519 г., также снабженное экфонетическими знаками. Малочисленность экфонетических памятников заставляет предполагать, что формулы распевного чтения бытовали преимущественно изустно. Быть может, судить об этой традиции можно на основании фонографических записей распевного чтения старообрядцев, сделанных в наше время Т.Ф. Владышевской.

Таким образом, византийская певческая система во всем своем объеме со

всеми типами пения и чтения во всех их подробностях и во всем разнообразии форм была полностью воспринята на Руси, одновременно с усвоением и осознанием основополагающей базисной триады, включающей в себя осмогласие, центонную технику и невменную нотацию. Однако восприятие это не сводилось к механическому заимствованию готовых форм, но представляло собой целенаправленную переработку, по-новому осмысляющую и как бы переводящую византийскую систему на новый язык русского национального мышления. Так, отпочковавшись от византийской системы, русское богослужбное пение явило собой новый могучий побег вселенского богослужбного пения и внесло совершенно новый аспект и новую интонацию во всеобщее, прославление Господа.

11. О различении понятий богослужбного пения и музыки на Руси

Все своеобразие и неповторимость русского богослужбного пения зиждется на особом понимании русскими людьми сущности этого пения, а также на остром осознании различия между богослужбным пением и музыкой, ибо мало где еще это различие ощущалось так ясно и проводилось с такой четкостью, как на Руси. И если на Западе смешение богослужбного пения с музыкой зашло так далеко, что словом «музыка» могло обозначаться как мирское музицирование, так и пение в церкви, то на Руси для обозначения этих явлений употреблялись совершенно разные термины. Следы этого различия можно наблюдать и в наши дни в глубинных областях России, где до сих пор пение в церкви обозначается словом «петь», а пение вне церкви мирских песен обозначается словом «играть». Истоки этого терминологического различия находятся в самом начале истории русского богослужбного пения и освящаются авторитетом первых русских святых.

В житии преподобного Феодосия Печерского есть место, в котором описывается приход преподобного на пир к князю Святославу Ярославичу, окруженному многими играющими на различных инструментах: «овы гусельныя гласы испущающим, и инем мусикийския гласящим, иные же органныя, — и тако всемь играющим и веселящимся» [72, с.48-49]. Преподобный Феодосий, обратившись к князю, тихо сказал: «Будеть ли сице въ он век будущий?», то есть «Будет ли так в том будущем веке?» — после чего князь тотчас же приказал прекратить игру. В этих словах преподобного утверждается некорененность музыки в вечность, ее непричастность «Жизни Будущего века». Еще отчетливее природа музыки выявляется в истории падения преподобного Исаакия Печерского, в момент обольщения которого бесы «ударыша в сопели и в гусли и в бубны и начата им играти и утомивше и оставиша и живного и отидоша поругав-шеся ему» [72, с.48]. Здесь музыка выступает как богоборческая стихия, как орудие поругания над святостью, причем само понятие музыки обозначается опять-таки понятием «игры» и «играния».

Ту же мысль содержат многие древнерусские памятники письменности. Так, в сборнике XIV в., называемом «Золотой цепью», в перечислении дел «иже мы велить Христос святии отступити», наряду с насилием, разбоем и чародейством упоминаются «бесовския песни, плясанье, бубны, сопели, гусли, пи скове, игранья неподобныя». Преподобный Максим Грек в «Слове против скоморохов» пишет, что скоморохи «научени бы-ша от самех богоборных бесов сатанинскому промыслу, по нему же им убо избылие брашен и одеянии добывают человекоубий-ця беси, а веселящимся о бесовьских играниих душевную пагубу и муку вечную приготовить». Этот взгляд на «игру» и «играние» освящен и авторитетом Стоглавого собора, 92 глава которого, содержащая «соборный ответ о игрищах еллинского бесования», гласит, в частности: «Праздность бо и пьянство и и-рание всему злу начало есть и погубление велие. Сего ради отрицают вся божественная писания и священные правила всякое играние и зерни, и шахматы, и тавлеи, и гусли, и смыки, и со пели, и всякое гудение и глумление и позорище и плясание» [72, с. 54].

Такое понимание музыки, или «играния», не было чисто теоретическим положением, но являлось жизненной установкой и практическим руководством к действию. Так, в «Памяти» вер-хотурского воеводы Рафа Всеволожского приказчику ирбитской слободы Григорию Барыбину от 13 декабря 1649 г. читаем: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то вся велеть выимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь: а которы люди иг того ото всего и изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которы люди от того ото всего богомерзкого дела не останутся и учнут вперед такова богомерзкого дела держаться, и тебе б по государеву указу тем людям чинить наказание, и ты бы тех послушников велел бить батоги» [72, с.56-57]. По свидетельству же Адама Олеария, не раз посещавшего Московию в первой половине XVII в., Патриарх Иоасаф I «запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены» [72, с.168]. Пагубность музыки для «играния» усиливалась еще и тем, что для русского сознания она являлась проводником «латинской ереси». Так, Симеоновская летопись передает обличительные слова Марка Эфесского к императору-униату Иоанну Палеологу: «Что убо, царю, в Латынох доброе увидел еси? Или се есть красота их церковная, еже ударяют в бубны, в трубы же, и в органы, руками пляшуще и ногами топ-чуще, и многыя игры деюще, ими же бесом радость бывает?» [72, с.50]. А в азбуковнике XVII в. музыка определяется следующим образом: «Музыка — В ней пишется песни и кошу-ны бесовския, их же латины припевают к мусикийских орган согласию, сиречь гудебных сосуд свирянию» [72, с.153].

Подобное отрицательное отношение к «игранию» и музыке являлось следствием особой остроты духовного зрения, ибо древнерусский человек духовно видел то, чего уже не мог видеть западный человек и чего давно не видим мы: за покровом обольстительности, завлекательности он ясно различал

невидимую нам пагубную и богоборческую сущность самого принципа музыкальной игры, игры, воссоздающей свой собственный порядок и не нуждающейся в Истинном Божьем порядке. Кажущаяся нам резкость административных мер XVII в. может быть истолкована как ревностная забота о спасении души, ибо как в доме, полном детьми, не должен храниться яд, так и там, где может появиться младенствующая душа, не место соблазнительной внешне и пагубной внутренне игре. Таким образом, различие между игрой и пением, музыкой и богослужебным пением не было на Руси простым различием между некими тивостояние противоположных жизненных позиций, противоположных душевных состояний, противоположных путей, один из которых ведет к гибели, а другой — ко спасению.

Напряженная борьба между этими двумя началами, ведущаяся на протяжении всей истории древнерусской культуры, принимала иногда особенно драматический и наглядный характер в конкретной человеческой судьбе с ее взлетами и падениями. Так, если во время свадебного пира царя Алексея Михайловича с первой женой Марией Ильиничной Милославской в 1648 г. государевы певчие дьяки распевали стихиры из Праздников и Триоди, то вторая свадьба с Наталией Алексеевной Нарышкиной, матерью Петра Великого, была обставлена совершенно иначе. «Дворцовые разряды» сообщают: «После кушанья изволил великий государь себя тешить игры; и его великого государя тешили и в органы играли, а игралъ в органы немчинь, и въ сурны и въ трубы трубили, и въ суренки играли, и по накрам и по литаврам били во всю» [104, с.312]. За этими внешними обстоятельствами угадывается история внутреннего духовного падения, когда сознательно попираются отеческие предания, соборные постановления и авторитет святости. (Не здесь ли предопределяется и деятельность Петра Великого?) Но падение уже свидетельствует о борьбе, а в борьбе могут быть не только падения. Вся внутренняя жизнь русского человека представляла собой постоянное духовное напряжение, постоянную невидимую брань, и брань эта знала не только глубочайшие падения, но и величайшие взлеты. Древнерусское богослужебное пение есть следствие такого духовного взлета, а занятие музыкой для русского человека еще со времен преподобного Исаакия Печерского являлось показателем и свидетельством духовного падения. Таким образом, различие между богослужебным пением и музыкой было не просто осознано на Руси, но выстрадано, добыто ценой тяжких усилий, омыто потом и слезами.

Все это привело к особой ревности о чистоте богослужебной певческой системы и к обереганию ее основ от воздействий музыкального начала. Богослужебное пение, являющееся образом небесного ангельского пения, должно быть чуждым всему земному. И именно такое отношение к богослужебному пению породило крайне своеобразную теоретическую систему, которая в отличие от прочих музыкально-теоретических систем, базирующихся на понятиях высоты и длительности звука, строилась на совсем иных началах, полностью игнорируя высотные и временные параметры звука как атрибуты земного вещественного мира, недостойные служить материалом

для небесной песни. Древнерусская теоретическая система выработала такие основы, при помощи которых можно было выстроить мелодическую линию и уразуметь ее структуру без привлечения понятий абсолютной звуковысотности и кратности ритмических соотношений. Таким образом, различение, богослужебного пения и музыки в Древней Руси осуществлялось не только на идеологическом уровне, но и на уровне конкретных технических понятий и терминов.

Однако с течением времени четкость этого разграничения начинает размываться, и в середине XVII в. появляется трактат яркого поборника партесного пения И.Коренева, в котором впервые на Руси осуществляется сознательное идейное смешение понятий богослужебного пения и музыки, пения и игры, определяемых отныне одним словом «музикия». 1 ак, на вопрос: «Почто музикия нарицается музикия и откуда имя восприят сие?» трактат дает следующий ответ: «От множества гласов различия и купноравного в пениих множественного счиненного согласия. Взять же прежде от музиковских бряцаний на органех и кимвалех и от неких музиковских песенных орудий. Тем же и поющая гласовым музикия такожде музикия нарицается, понеже такожде сочиняется и по тех же степенех, и понеже бездушная прежде обретается. Сего ради яко от нея и певаемая такожде именуется. Тем же и всяческое пение, иже токмо есть благое и доброе, такожде и злое, от музиковии есть, ничтоже от-емлится от нея. Совершенное и несовершенное она бо вся имать. Тем же неведый безумие глаголет, яко се есть музикия, а се несть. Аз же всякое пение нарицаю музиковию, паче же и ангельское, иже есть неизреченно, и то бо музика небесная нарицается» [72, с.106-107].

В этом отрывке интерес представляет не только полный разрыв с древнерусской певческой традицией, но и та логическая подтасовка, с помощью которой этот разрыв обосновывается. Гак, Коренев признает, что музыка получила свое название «от музиковских бряцаний на срганех и кимвалех», а эти «музиковские орудия» получили свое существование благодаря Иувалу, ибо в другом месте трактата читаем: «Евал, Ламехов сын, перед потопом, седьмый от Адама, сей обрете художество музиковское» [72. с. 106]. Но несмотря на такое признание, Коренев распространяет это сугубо земное и материальное понятие и на небесное ангельское пение, приписывая невещественным умам нужду в вещественных орудиях, только на том основании, что «певаемая музикия сочиняется по тех же степенех, и понеже бездушная прежде обретается». Это смешение на идеологическом уровне влечет за собой также недопустимое с позиции древнерусского певческого мышления слияние различных технических терминов и понятий. «Ныне в музиковистем согласии нарицаются: римски партес, гречески хоры, по-киевски клиросы, по руски станицы, славенски такожде лики», — пишет Коренев в другом месте. — «Се бо ин, яко юрод сый, глаголет: ино есть знамение руское, еже глаголется кулизма, ино музиковское. Се аз ти глаголю, аще ты не ведуще и не разумеючи глаголеши и разделяеши; аз же, то ведая, известно слепляю, сливаю и совокупляю» [72, с.107].

Подобное «слепление, сливание и совокупление» послужило оправданием и основанием для применения на практике всего того, что ранее считалось совершенно недопустимым в богослужении. Так, если ранее «римски партес» определялся как «кошупы бесовския. их же латины припевают к мусикийских орган согласию», то теперь тот же «римски партес» объявлялся понятием равнозначным с понятиями «лик» и «станлица», ибо и «партес», и «лик», и «станлица» сделались всего лишь различными видами единого «мусикийского согласия», а раз так, то и не стало никакого препятствия для употребления партесного пения в православном богослужении. Можно сказать, что на определенном этапе произошла «маскировка» музыки под богослужебное пение. Когда неким путем была доказана тождественность богослужебного пения и музыки, то музыка, вытеснив совершенно богослужебное пение, заняла его место и стала считаться именно богослужебным пением как бы по праву. По свидетельству современников, это изменение не только коснулось самого пения, но и отразилось даже на внешнем облике певчих. Так, с клиросов постепенно исчезли люди с окладистыми бородами в подрясниках и стихарях, а их место заняли некие безбородые модные личности, одетые в кафтаны польского фасона.

Интересно отметить тот факт, что сторонники партесного пения и «мусикии» даже и не помышляли о таких вещах, как о «возведение ума на небо» или «отверзание внутренних очес», ибо назначение пения в храме им виделось совершенно в ином. Вот что пишет зачинатель и крупнейший идеолог партесного дела на Руси Николай Дилецкий: «Что есть мусикия? Мусикия есть кая пением своим или игранием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу. По фантазии же мусикия тричисленная, веселая, ужасная, умилительная. Смешанная веселая сия есть, кая ушеса человеческая и сердце возбуждает к жалости, яко же плачи и нагробные пения. Смешанная мусикия сия есть, кая ушоса человеческая единого возбуждает ко веселию, вторицею ко печали, якоже мирския пения печальныя изде же суть ноты мирския ужасны в веселой пре-порции положены во изображение» [72, с.142]. Если впоследствии композиторы и музыканты стремились говорить о музыке весьма возвышенно, то в словах русского первопроходца мусикии внутренняя сущность музыки охарактеризована достаточно откровенно. Музыка понимается как некое средство, предназначенное для возбуждения чувственности, ибо что есть эта «веселость», «ужасность» или «умилительность», как не различные виды чувственности? Если богослужебное пение действительно возводит ум человека на небо и ведет его к богопознанию, то музыка лишь создает впечатление или видимость этого восхождения при помощи игры чувств. Это мнимое восхождение соответствует первому образу молитвы, описанному святым Симеоном Новым Богословом и осуждаемому святыми отцами, ибо как представление и воображение различных образов во время молитвы, так и возбуждение чувственности игрой звуков не может не привести к прелести.

Противопоставление богослужебного пения и музыки на Руси в XVII в. можно свести к противопоставлению принципа распева и принципа концерта, олицетворяющих различные типы организации мелодического материала в богослужении. Если мелодический материал, организованный на основе принципа распева, задавал единый священный ритм молитвенного дыхания, то есть создавал непосредственное условие молитвы, то мелодии, организованные на основе принципа концерта, воссоздают игру чувств, сопровождающих молитву, то есть изображают то именно чувство, которое подразумевается в каждом конкретном слове богослужебного текста. Отсюда проистекает разнообразие и контрастность мелодического материала как в рамках отдельного песнопения, так и в рамках целой службы, построенных на принципе концертности. Таким образом, если принцип распева обеспечивает единообразие и порядок или мелодический чин, то принцип концерта приводит к разнообразию и произволу, а в конечном счете к мелодическому бесчинию.

Это мелодическое бесчиние, порожденное принципом концерта и главенствующее в богослужении на протяжении всего XVIII в., не могло не смущать ревнителей благочестия. И вот на рубеже XVIII и XIX вв. раздался авторитетный голос православного иерарха, указывающего на неестественное направление русского богослужебного пения и на несвойственный православному богослужению его характер. В Историческом рассуждении о богослужебном пении» митрополит Евгений (Болховитинов) указал на то, что это концертное направление является «вещью постороннею и от одного произволения зависящею». Острое осознание нестроений в богослужебном пении породило необходимость изучения древнерусской певческой системы и восстановления попорченных норм принципа распева. Со второй половины XIX в. начинают появляться фундаментальные труды протоиереев Дмитрия Разумовского, Василия Металлова, Иоанна Вознесенского и многих, многих других исследователей, заново открывающих тайны крюковой нотации, центонной техники и законов осмогласия. Именно благодаря их усилиям стало возможным вернуть богослужению утраченный мелодический чин, достигаемый только при условии строгого следования нормам и законам распева. Однако дело восстановления мелодического чина имело не только сторонников, но и противников, наибольшее количество которых можно было найти в среде церковных композиторов, регентов и певцов, не желающих следовать призывам благочестия.

Сколь далеко зашло поражение церковного сознания принципом концерта, можно судить по тому, что на Поместном соборе Русской Православной Церкви 1917 г. рассматривался вопрос о применении органа в православном богослужении. На объединенном заседании по вопросам церковного пения, состоявшемся 8 декабря 1917 г., композитор А.Гречанинов предложил ввести орган в богослужение. Его предложение поддержал директор синодального училища А.Кастальский и священник Дм.Аллеманов. Однако предложение это было отклонено на голосовании, во время которого 3 человека проголосовало «за», а 8 — «против» органа. Таким образом, борьба между богослужебным

пением и музыкой, принципом распева и принципом концерта продолжается в наши дни, и исход ее далеко не оешен. Во многом, очевидно, он будет предрешаться духовным и профессиональным уровнем тех, в чьих руках непосредственно находятся судьбы богослужебного пения, а стало быть и в руках тех, кого ныне выпускают регентские школы.

12, Периодизация истории русского богослужебного пения и ее внутреннее обоснование

Между ангельским пением и ангелы ким чином жизни существует жесткая связь, на которую указал еще преподобный Григорий Синаит в словах: «По ангельскому чину жизни вашей должно быть и пение ваше Гласное пение есть указание на вопль умный внутри». Физически слышимое церковное пение есть лишь следствие правильно организованной церковно-уставной жизни, а церковноуставная жизнь есть одна из практических реализаций аскетической монашеской жизни. Вот почему само существование церковного пения неразрывно связано с существованием монашеского подвига, в нем зарождается и через него осуществляется. Ведь если «гласное пение есть указание на вопль умный внутри», тс невозможно возникновение этого пения там, где не произошло стяжания умного вопля в сердце. Таким образом, при изучении истории богослужебного пения необходимо иметь в виду, что конкретные формы богослужебного пения могут быть вынесены только из живого опыта аскетического подвига и что уровень и состояние богослужебного пения зависят от уровня и состояния монашеской жизни.

Само возникновение русского богослужебного пения теснейшим образом связано со становлением русского монашества, ибо именно духовная деятельность подвижников Киевских пещер во главе с первоустроителями монашеской жизни на Руси преподобными Антонием и Феодосием явилась основанием для рождения богослужебного пения как особой дисциплины, учащей согласованию движений голоса с движением сердца, устремленного к Богу. Богослужебное пение рассматривалось как продолжение внутреннего молитвенного делания и в полном соответствии с определением святителя Василия Великого являлось «богословствованием и чистым созерцанием». Распев, понимаемый как «мелодический чин», естественно вырос из чина церковного устава и чина монашеской жизни. Следует особо отметить, что полный текст Студийского устава, действующего вплоть до XV в., появился на Руси стараниями преподобного Феодосия, имеющего к богослужебному пению самое непосредственное отношение. Именно им завязан узел трисоставности русского богослужебного пения, отражающей трисоставное строение человека, состоящего из тела, души и духа. Певческие рукописи, содержащие конкретные мелодии песнопений, являли собой тело богослужебного пения. Типикон, указывающий на порядок последования песнопений и их соединений, являлся его душой. Аскетический подвиг, из которого рожден Типикон, представлял собой дух богослужебного пения. Таким образом, богослужебное пение, будучи порождением монашеского подвига, не может быть познано вне истории русской монашеской жизни. Исходя из этого положения, вся история

русского богослужебного пения, обусловленная историей русского монашества может быть разделена на три периода.

Первый период занимает промежуток времени от крещения Руси и становления монашества до монгольского нашествия, то есть продолжается с XI по XIII вв. Основным материалом для изучения богослужебного пения этого времени являются певческие рукописи, общее число которых за этот период не превышает трех-четырёх десятков. Отличительной особенностью этих рукописей является то, что в мелодическом отношении они остаются немые для нас, ибо расшифровка ранних форм русского невменного письма как знаменного, так и кондакированного на сегодняшний день представляет собою нерешенную задачу. Однако палеографические, статистические и сравнительные исследования рукописей XI-XIII вв. позволяют сделать вывод, что именно в этот период были заложены и достаточно развиты основополагающие фундаментальные принципы русской певческой письменности, попевочной техники и осмогласия. Целенаправленность и систематичность, с которой возникали эти специфически русские певческие памятники, заставляют предполагать наличие какого-то общерусского центра, где вырабатывались формы знаменной нотации и создавались первые ее образцы, распространявшиеся затем по всей Руси. Скорее всего таким центром являлась Киево-Печерская лавра или киевский Софийский собор. Значительное количество рукописей этого периода с очевидными признаками новгородского происхождения приводит к мысли, что подобным центром мог быть и Новгород.

Однако где бы ни находились эти древнерусские центры, везде непосредственными создателями певческих памятников являлись люди монашествующие. Таковы уже упоминавшиеся киево-печерский игумен Стефан и новгородский иеродиакон Кирик. Таковы и те переписчики, которые проставляли свои имена в конце переписанных ими певческих рукописей.

Одной из отличительных черт этого периода являлось наличие так называемых песенных последований — песенной вечерни и песенной утрени, в которых все исполнялось певчески и не читалось ничего, кроме молитв и возглашений диакона и священника. Этот торжественный богослужебный чин равнялся на богослужебный порядок типикона Великой Церкви (то есть Святой Софии Константинопольской). Для песенного последования было характерно исполнение трех антифонов (как на литургии), пение «асматика» — псалма или псалмов с припевами на каждом стихе и отсутствие канона. Однако именно уставу Студийского монастыря, введенному на Руси преподобным Феодосием и отличающемуся от песенных последований обязательным наличием канона (или даже двух-трех канонов на день), а также отсутствием асматика, суждено было оказать решающее влияние как на весь чин богослужения, так и на мелодический состав богослужебного пения. Что же касается характерных черт самого Студийского устава, то в первую очередь к ним следует отнести почти полное отсутствие всенощных бдений, при котором вечерня и утрени не

объединялись в единый комплекс, а Великое славословие пелось только в Великую Субботу, что порождало особое, не похожее на теперешнее, соотношение песнопений в богослужении. Эти уставные особенности вместе с особенностями домонгольской монашеской жизни, тяготеющей к ктиторским келиотским монастырям, послужили основанием того мелодического облика богослужебного пения, все конкретное своеобразие которого остается недоступным для нас и которое, быть может, навсегда погребено под руинами, оставленными монгольскими завоевателями.

Вторжение татаро-могаольских орд в пределы русской земли, сопровождавшееся катастрофическими опустошениями, вызвало шок в душе русского человека и породило длительную задержку в духовно-культурном строительстве Руси. Но уже в XIV в. обозначаются признаки вновь наступающего подъема и оживления. Центром этого возрождения Руси становится Москва, по этому и весь период развития русской духовности и культуры от XIV до XVII вв. можно именовать «московским». Однако по своему внутреннему смыслу процесс этот перерастает рамки местномосковские или даже общерусские и обретает более широкое значение, ибо постепенно Москва становится одним из жизненно важных центров православного мира, средоточием самого духа православия и хранительницей его. Одним из важных этапов этого сокровенного перемещения духовного центра от Константинополя к Москве является благословение Константинопольским Патриархом Филофеем преподобного Сергия золотым мощеносным крестом в 1355 г. Это благословение Вселенского Патриарха подчеркивало значение миссии преподобного Сергия и как бы предвещало грядущий расцвет монашеской жизни на пустынных просторах северной Руси.

Обновление монашеской жизни, осуществляемое в XIV в. сонмом подвижников во главе с преподобным Сергием, и монастырская реформа с переходом на общежительный устав, благословленная святым Алексием, Митрополитом Московским, не только изменили внешний облик русской земли путем монастырской колонизации слабо освоенных районов Севера, Заволжья, бассейнов Шексны, Костромы и Сухоны, не только выковали победу на Куликовом поле, но и изменили весь внутренний строй русского человека. Совершенно естественно, что обновление это не могло не коснуться и русского богослужебного пения, ибо богослужебное пение, как уже говорилось, есть лишь некая функция аскетического подвига. Видоизменение внутреннего молитвенного делания привело к смене устава и замене Студийского устава уставом Иерусалимским, осуществившейся в XV в. Изменение устава привело к изменению конкретного мелодического состава песнопений, то есть к реформе богослужебного пения. Центрами певческой реформы XV в. являлись Кирилло-Белозерский монастырь и в первую очередь Троице-Сергиева лавра, ибо именно в малоизученных йотированных стихирах XV в., созданных в Троице-Сергиевой лавре, можно обнаружить, по мнению специалистов, самые ранние образцы того знаменного распева, несколько измененные формы которого известны нам по рукописям как XVII в., так и более позднего времени.

Именно в XV в. знаменный распев преобразуется в единую мелодическую систему, призванную организовывать неким сакральным ритмом и освящать собой внутреннюю жизнь человека. Именно в это время окончательно формируются принципы крюкового письма, систематизируется попевочный фонд, выкристаллизовываются типы певческих книг, и, наконец, стабилизируются мелодические формы конкретных песнопений. Отныне становление певческой системы идет не по линии развития структур, как это имеет место на Западе, а по линии присоединения новых структур к уже существующим. Некое явление, раз появившись, уже не разывается структурно, но претерпевает лишь ряд редакционных изменений. Рост же системы в целом происходил за счет присоединения новых структур, появление которых вызывалось внутренними потребностями жизни.

К тому же XV в. относится возникновение путевого и демественного распевов, а несколько позже появляется и большой знаменный распев. Возникновение и становление путевого распева по всей видимости так же, как и становление знаменного распева, связано с Троице-Сергиевой лаврой. Путевой, демественный и большой знаменный распевы представляли собой образцы мелизматического пения, предназначенного для особых праздничных служб. Путевой и демественный распевы имели свои собственные системы попевок и фиксировались при помощи особых видов нотаций — путевой и демественной. Все эти мелизматические распевы применялись наряду со знаменным распевом не произвольно, но подчиняясь строгой регламентации, образуя собой некую сверхсистему, или чин распевов. Сущность этого чина заключалась в воссоздании священного вселенского православного ритма бытия и освящении этим сакральным ритмом бытия каждой отдельной души. Масштабность задачи, решенной русской певческой системой в этот период, достаточно впечатляюща, ибо далеко не каждая музыкальная система могла подняться до решения проблем этого уровня. Осуществить такое возможно было только в одном из жизненно важных центров православного мира, которым начала осознавать себя Москва к середине второго тысячелетия. Утверждение патриаршества на Руси в 1589 г. укрепило внутреннее осознание концепции «Москва — третий Рим», и это осознание повлекло за собой введение в певческую систему новых распевов — киевского, греческого и болгарского, что символизировало молитву за весь православный мир и от лица всего православного мира.

Характерной особенностью второго периода можно считать также и возникновение особо торжественных богослужебных чинопоследований с элементами театрализации, яркими примерами которых могут служить Пещное действо и Шествие на осляти, причем такой чин, как Шествие на осляти, мог осуществляться только при участии царя и патриарха. Вообще же самое деятельное царское участие в деле богослужебного пения составляет отличительную черту Московского периода. Так, Иоанн I розный не только пел на клиросе вместе с первой (а значит, и лучшей) станиней, но и сам составил и

распел две дошедшие до нас службы. Профессиональное певческое воспитание получил царь Алексей Михайлович, царь Феодор состав лял песнопения, царица София переписывала богослужебные певческие книги, Петр I выпевал труднейшие эксцелентированные басы партесных песнопений, находясь в Соловецком монастыре на богомолье. Эта традиция царского богослужебного пения через византийских василевсов восходит к самому царю и пророку Давиду. Таким образом, Московская Русь становится не только одним из жизненно важных центров православного мира, но и неким нервным узлом мировой истории, в котором связываются между собой самые отдаленные эпохи и события.

Эта своеобразная певческая практика опиралась на не менее необычную теоретическую систему, неповторимость которой заключалась в том, что система эта представляла собой не систему звуков, но систему отношений звуков. Звуковысотность мыслилась не ступенями, но ступаниями, то есть не предметно, но процессуально. Ангельское пение, воспетое до сотворения видимого материального мира и представляющее собой явление невещественное и нематериальное, не могло быть представляемо при помощи чего бы то ни было материального, а стало быть и конкретное предметно-физическое понятие звука не было допущено в древнерусскую теорию пения. Появившиеся впервые в XV в. древнерусские теоретические памятники — азбуки, кокизники и фитники — вплоть до середины XVII в. основывались исключительно на этих началах, однако именно к XVII в. в связи с общим упадком певческой системы в древнерусскую теорию было введено понятие точной звуковысотности, что выразилось в изобретении и применении так называемых киноварных помет, речь о которых пойдет в своем месте.

Окончание второго периода истории русского богослужебного пения и переход к третьему осуществлялся и подготавливался постепенно на протяжении XVII в., однако, именно начиная с XVIII в., можно говорить о полном перерождении пения в церкви. Упразднение патриаршества на Руси Петром I и перенесение столицы из Москвы в Петербург, приведшее к некоей раскоординации концепции «Москва — третий Рим» со сложившейся действительностью, повлекло за собой разрушение «чина распева» как единой мелодической системы, вырастающей из осознания особой духовной миссии Москвы. Гонение, воздвигнутое на лучших представителей православия при Анне Иоанновне и Бироне, также подрывало основы богослужебного пения, но самым сокрушительным и окончательным ударом по русской певческой системе явилось, очевидно, закрытие большей части монастырей, секуляризация монастырских земель и фактическое гонение на саму идею монашества при Екатерине II. О степени утеснения монашества красноречиво свидетельствует следующее постановление «Духовного регламента»: «Монахам никаких писем как и выписок из книг не писать, чернил и бумаги не держать». В высшем, «просвещенном» обществе не только идеалы монашества, но и просто идеалы благочестия были поколеблены и почитаемы чем-то устарелым, варварским и простонародным, Подобное нечувствие и непонимание значения

аскетического подвига для внутренней жизни человека привело к почти полному забвению древнерусской певческой системы. Распев как мелодический чин, порожденный чином монашеской жизни, просто не мог найти опоры для своего существования в создавшихся условиях. Богослужбное пение практически полностью вытесняется музыкой или «музыкой для церкви», принцип концерта вытесняет принцип распева, невменная письменность и центонная техника предаются полному забвению, а их место занимают линейная нотация и композиторская техника. Тон начинают задавать иностранные капельмейстеры: Арайя, Галуппи, Сарти и другие, в то время как русские композиторы начинают обучаться в Италии. В результате всего этого пение в Русской Православной Церкви перестало быть истинным образом ангельского пения, а превратилось в более или менее удачное следование оперным и концертным образцам западной музыки.

Однако этот третий период, ознаменовавшийся поначалу полным попранием богослужбного пения и торжеством музыки, таил в себе и совсем иные тенденции. Уже в середине XVIII в. две сильные личности положили начало духовному возрождению: один из них — преподобный Паисий Величковский, возобновивший учение о духовной молитве, другой — преосвященный Гавриил, митрополит Петербургский, создавший некие питомники монашества, откуда это учение могло распространяться. Переведенное Паисием Величковским и изданное митрополитом Гавриилом «Добротолюбие» послужило основанием этого возрождения. Протоиерей Георгий Флоровский пишет о старце Паисии: «...Совсем юноша, он уходит из Киевской Академии, где учился, странствует и идет в молдавские скиты и дальше на Афон. Из латинской школы Паисий уходит в греческий монастырь. Это не был уход или отк^лаз от знания. Это был возврат к живым источникам отеческого богословия и богомыслия... Паисий был прежде всего устройтелем монастырей на Афоне и в Молдавии. И в них он восстанавливает лучшие заветы византийского монашества. Он как бы возвращается в XV век.» [107, с.126]. Со временем учение и влияние старца Паисия распространяется почти по всей России. Его ученики и последователи возобновляют старчество на Соловках и Валааме, в Александро-Невской лавре и в Брянском Свенском монастыре, в Оптиной и Глинской пустынях и во многих, многих обителях земли Русской.

Возрождение монашества и старчества повлекло за собой как возрождение принципа распева, так и возвращение к основам древнего богослужбного пения. Прежде всего это касается монастырей, где концертный принцип разрозненных самостоятельных песнопений заменяется принципом подчинения песнопений единой мелодической системе распева. Именно в это время формируются такие монастырские распевы, как Соловецкий распев, Валаамский распев, распев Киево-Печерской лавры, нотные издания которых выходят в начале XX в. В это же время возникают и неполные последования местных песнопений — таких, как напев Оптиной пустыни, напев Глинской пустыни и другие неполные монастырские напевы. Одновременно с практическим восстановлением принципа распева началось теоретическое

изучение основ древнерусской певческой системы. Целая плеяда блестящих ученых музыкантов-теоретиков и палеографов XIX-XX вв. в результате самоотверженного труда раскрыла многие секреты русского осмогласия, попевочной техники и крюковой нотации, благодаря чему древнерусская певческая система перестала быть чем-то совершенно недопустимым и уже сейчас может быть положена в основу современной церковнопевческой практики. Но вся сложность и противоречивость третьего периода заключается в том, что большинство регентов, певчих и всех тех, в чьих руках находились судьбы богослужебного пения, игнорировали духовное возрождение монашества, не прислушивались к монастырскому певческому опыту XIX в. и не знали трудов православных иерархов и иереев, всю жизнь посвятивших изучению древнерусского пения. Именно эта тенденция унаследована и современными клирошанами, живущими как бы в мире, в котором не началась еще деятельность старца Паисия и в котором не прозвучали еще слова оптинских и валаамских старцев. Ощущая себя носителями традиции русского православного пения, на самом деле они являются носителями некоей псевдотрадиции, восходящей ко временам Анны Иоанновны и Бирона. Таким образом, засилие принципа концерта в современной церковнопевческой практике есть следствие особой глухоты к духовным процессам, происходящим в человеке. Это та духовная глухота, о которой писал святитель Григорий Нисский: «Если душа расслаблена нарушающими меру удовольствиями, она становится глухой и теряет благозвучность». Вот почему путь к истинному благозвучию богослужебного пения лежит через стяжание внутреннего духовного благозвучия и обретение пением полноты трисоставности, при которой физически слышимое пение становится производной функцией аскетического подвига.

13. История текста богослужебных певческих книг

В истории текста богослужебных певческих книг различаются три периода: первый — от конца XI в. до половины XIV в. — старый, истиноречный, или праворечный, период, второй — с половины XIV в. до половины XVII в. — период хомонии, или раздельноречия, третий — новый, истиноречный, или праворечный, — со времени Собора 1666-1667 гг. до наших дней. В первый, древнейший, истиноречный период полугласные или редуцированные гласные «ь» и «ъ» как в тексте читаемом, так и в тексте поёмом имели одинаковое, особое, свойственное им произношение, почему в вотированных богослужебных книгах над ними ставились отдельные невменные знаки, распеваящие эти полугласные звуки наподобие гласных. Так, г, «Стихираре» 1157 г. слово «дньсь» имеет над собой три крю ковых знака, по одному над каждой полугласной буквой «ь». Таким образом, полное совпадение читаемого и поёмого текста является сущностью истиноречия.

Многие ученые связывают происхождение раздельноречия с падением редуцированных гласных в славянском языке. В живой речи оно произошло,

как полагает современная лингвистика, уже в XI в., несколько позже соответствующие изменения закрепились и в орфографии рукописных книг. При этом редуцированные гласные, находившиеся в сильном положении (то есть на ударных слогах), были заменены гласными полного образования — «о» и «е», а редуцированные гласные в слабом положении совсем перестали произноситься. Однако поскольку в певческих рукописях над ними были проставлены самостоятельные знамена, они продолжали интонироваться в пении, перейдя также в полные гласные, в результате чего слово «есть» превращалось в «есте», слово «миръ» в «миро», «услышахомъ» — в «услышахомо». Превращение глагольного окончания «хом» в «хомо» и послужило источником возникновения термина «хомо-ния». Такое устоявшееся объяснение происхождения хомонии падением редуцированных гласных теперь признается явно недостаточным. В самом деле, если падение редуцированных гласных произошло уже в XI в., то почему результаты этого явления сказываются в певческих рукописях лишь через три с лишним столетия, в конце XV в.? Чем объяснить, что при пересмотре и исправлении певческих рукописей в XIV-XV вв. элементы хомонии не только не были устранены из текстов песнопений, а напротив, возросли в очень-большой степени? Ответ может быть только один: хомония не является результатом стихийного лингвистического процесса, но представляет собой продукт сознательных целенаправленных действий.

Очевидно, не случайно начало периода раздельноречия, или хомонии, совпадает с началом московского периода, ознаменовавшегося, как уже говорилось, возникновением совершенно новых певческих тенденций, ибо хомония есть конкретное выражение того нового мелодического ощущения и мелодического мышления, которое было порождено понятием «калофония», или «сладкозвучие» («сладкогласование»). Само же понятие «калофония» теснейшим образом связано с мировоззрением и эстетикой испазма, имеющего явную тенденцию к некоему орнаментальному мышлению, ярчайшим проявлением которого можно считать так называемый балканский геометрический орнамент, обязанный своим происхождением деятельности афонских монастырей. Орнаментальное мышление проявлялось не только в книжных орнаментальных заставках, и не только в архитектурной резьбе таких монастырских храмов начала XV в., как Гроицкий собор в Троице-Сергиевой лавре и Рождественский в Саввино-Сторожевском монастыре, но и в особом литературном стиле — «плетение словес», сложившемся на Руси в конце XIV - начале XV вв. Внетекстовое, чисто мелодическое «плетение», ставшее возможным благодаря хомонии, представляет собой, очевидно, явление, аналогичное книжному плетеному орнаменту и литературному «плетению словес». I ектст богослужебного песнопения переплетен со свободными калофони-ческими элементами мелодии, образуя некое особое мелодическо-1екстовое плетение.

Калофоническое ощущение мелодизма повлекло за собой также активное применение «аненаек» и «хабув». Введение в богослужебный текст этих

внетекстовых фонем не было новшеством для русской певческой практики, ибо, как уже говорилось, они широко использовались уже в кондакарном пении, то есть в одном из самых древних видов русского церковного пения, однако именно во втором периоде их применение достигает особой интенсивности. Диапазон использования «аненаек» и «хабув» ограничивается особыми праздничными песнопениями. Невозможно даже представить себе их применение, например, во вседневных или воскресных стихирах. Характерны «аненайки» и «хабувы» также и для продолжительных песнопений с краткими текстами, какими являются, например, причастные стихи. Само собой разумеется, что как принцип хомонии, так и «аненайки» с «хабувами» могли существовать полноценно только в условиях высокой культуры знания богослужебного текста, в среде лиц, для которых наличие внетекстовых фонем не могло затемнять самого смысла текста. Такое знание богослужебных текстов могло иметь место только в условиях монастырской жизни, подразумевающей обязательные каждодневные богослужения. И не случайно, очевидно, что возникновение хомонии совпадает по времени с введением Иерусалимского Устава и появлением Устава скитской жизни преподобного Нила Сорского, ибо это явления, произрастающие из единого духовного корня — аскетического подвига, обновленного преподобным Сергием.

Высокая культура знания богослужебных текстов, столь необходимая для правильного, неизвращенного существования хомонии, к сожалению, не всегда находилась на должном уровне. Небрежное и невежественное отношение к богослужебному тексту начало наблюдаться еще в конце XV в. Архиепископ Новгородский Геннадий в 1485 г. писал: «А се мужики невежи учат ребят, да речь ему испортятъ». Эта «порча речи» продолжалась и в XVI в. По свидетельству Стоглава, «божественныя книги писцы пишутъ съ неправленныхъ переводовъ, а написавъ не правятъ же, описъ к описи прибываетъ и недописи и точки непрямыя, и по темъ книгамъ в церквахъ Божиихъ чтутъ и поютъ и учатся и пишутъ с нихъ». В результате этого небрежения текст поёмый стал порою до неузнаваемости отличаться от текста читаемого и речи разговорной. Инок Ефросин так характеризовал сложившееся положение в 1651 г.: «...безчисленна злая опись в знаменных книгах: редко какой стих обрящется, который бы былъ неиспорченъ в речах во всяком знаменном пении». Частные попытки исправления испорченного хомового текста на речь встречались еще в начале XVII в. В нотных книгах времени царствования Михаила Федоровича можно встретить замечания: «До техъ месь справиль», или надписи: «на речь». Однако, как и все частные попытки, подобные исправления не могли иметь большого значения, а зачастую и усугубляли положение, увеличивая разноречием и беспорядком.

К «злым описям» и извращениям хомового текста прибавилось еще и богослужебное многогласие, сущность которого сводилась к тому, что ради сокращения времени службы служебное чинопоследование разделялось на несколько частей и читалось или пелось одновременно на два, три и более голосов. Эту практику осудил еще Стоглавый собор: «а вдруг бы псалмовъ и

псалтири не говорили, такожь бы и каноновъ вдругъ не конархили, и не говорили по два вместе, занеже то въ нашемъ православии великое безчинство и грехъ тако творити». Однако несмотря на запрещение Стоглавого собора многогласие продолжало укореняться в практике Русской Православной Церкви, о чем свидетельствует послание Патриарха Гермогена, написанное около 1611 г.: «Поведають намъ, что... вселилося в церковномъ пении великое неисправление. По преданию св. апостол и по уставу св. отецъ церковнаго пения не исправляютъ и говорятъ-де голоса въ два и въ три и въ четыре, а индъ въ пять и въ шесть, и то нашего христианскаго закона чуже». Практика многогласия продолжала процветать и при Патриархе Иосафе I и при Патриархе Иосифе, при котором «въ церквахъ Бо жиихъ пели поскору, не единогласно, со всякимъ безстрашиемъ»,

Однако Патриарх Иосиф, бывший сначала противником единогласного пения, по настоянию защитников многогласия, в конце концов решил обратиться за разрешением этого вопроса, к константинопольскому Патриарху Парфению: «Подобаеть ли въ приходскихъ церквахъ и монастыряхъ вводить единогласие в богослужении?» Когда константинопольский Патриарх грамотой 16 августа 1650 г. одобрил единогласие, то, с согласия целого собора русских иерархов и Патриарха Иосифа, царь Алексей Михайлович в 1652 г. указом предписал, а Собор 1666-1667 гг. уже соборно постановил: «Церковное все славословие чинно и немятежно и единогласно и гласовое пение пети на речь». Таким образом, практика многогласия и раздельноречия была окончательно осуждена и запрещена.

Для систематического исправления хомового текста на речь с благословения Патриарха Иосифа по указу царя Алексея Михайловича была создана специальная комиссия дидакалов, «отлично знавших церковное пение», числом в 14 человек. Однако свирепствовавшая в России и в Москве чума прервала работу комиссии. Новая комиссия была составлена в 1668 г из шести человек во главе со справщиком при Печатном дворе старцем Александром Мезенцем. Комиссия имела в своем распоряжении древние хоратейные йотированные рукописи за 400 лет и более и по ним исправляла на речь хомовыя книги, иногда даже с точным указанием, что «сего стиха в новыхъ минеяхъ нетъ, но в древнихъ». Правленное наречное пение было встречено почти полным сочувствием даже в среде ревнителей старины, противников книжного исправления. В послании к «рабам Христовым» протопоп Аввакум пишет: «А пение подобаеть пети въ церквахъ православныхъ единогласно и на речь против печатна. Наречное пение я самъ до мору, на Москве живучи, виделъ, переводъ писанъ при царе Феодоре Ивановиче, и обиходъ и прочее. Я по немъ самъ пель у Казанские многожды. Оттоле и дондесь пою единогласно и на речь, яко праведно, яко по Писанию» [72, с.88].

Так завершился период раздельноречия, или хомонии, и начался период нового истиноречия. Справщики, возглавляемые старцем Александром Мезенцем, исполнили возложенное на них поручение с большим успехом и с

замечательным знанием дела. Той же комиссии поручено было заняться печатанием но-воисправленных истиноречных нотированных книг. Для облегчения печатания Александр Мезенец предложил устранить киноварные пометы и ввести черные тушевые признаки, позволяющие осуществлять печать в один цвет. В 1678 г. на московском Печатном дворе был отлит полный состав безлинейных знаменных нот, однако этот набор знаков знаменной нотации так и остался неиспользованным. Бурный и сокрушительный натиск европейской линейной нотации, а также резкое сокращение количества людей, знающих крюковую нотацию, сыграли роковую роль в судьбе печатания крюковых певческих книг, ибо с исхода XVII в. все певцы Русской Церкви совершали богослужбное пение по нотолинейным рукописям. Что же касается печатания нотолинейных речевых певческих книг, то оно начало осуществляться только в 1772 г., когда по благословию Святейшего синода в первый раз были напечатаны Ирмолог, Октоих, Праздники и Обиход. Неоднократно переиздаваемые вплоть до 1917 г., книги эти донесли до наших дней в общедоступной форме верный православной традиции и благословенный Церковью пример правильного соединения истиноречного текста с мелодикой знаменного распева. Этот образец должен быть фундаментом и отправной точкой для всех практически изучающих богослужбное пение Русской Православной Церкви.

14. Древнерусская теория богослужбного пения

Все неповторимое своеобразие древнерусской теории пения проистекает от того, что византийская певческая система была изначально воспринята на Руси через старовизантийскую (или палеовизантийскую) нотацию, то есть нотацию, абсолютно не знающую диастематического, интервального принципа. Это оказало решающее воздействие на все становление древнерусского теоретического мышления. Если для византийской певческой системы палеовизантийская нотация явилась лишь историческим эпизодом, лишь одной из стадий становления нотации, вслед за которой последовали средневизантийская и поздневизантийская нотации с безраздельным господством диастематического принципа, то русская крюковая нотация оставалась на недиастематических позициях вплоть до середины XVII в. Византийские нотационные реформы XII и XIV вв. не оказали никакого влияния на Руси, несмотря на обширные русско-византийские связи. Подобная невосприимчивость к повышению точности фиксации звуковысотного уровня была отнюдь не случайна, ибо присущая русскому сознанию ревность к чистоте богослужбного пения заставляла видеть в этом уточнении сползание богослужбной певческой системы в систему музыкальную. В теории небесного ангельского пения, образом которого являлось православное пение, невозможно было допустить мышления и оперирования вещественными, земными параметрами, каковыми являются высота и продолжительность звука, ибо ангельское пение, будучи невещественным по своей природе, не могло быть и описано откровенно вещественным способом. В результате

древнерусская теория пения не оперировала отдельными точками — звуками, из которых складывалась картина интонационного процесса, но непосредственно описывала самый процесс. Статическому звукоряду музыки был противопоставлен динамический звукоряд богослужебного пения, или так называемый «звукоряд строки».

Исходной точкой «звукоряда строки» являлась строка, благодаря которой звукоряд и получил свое название. В самом понятии строки уже заложен динамизм, или процессуальность, ибо под строкой подразумевается некое «дление», произнесение какого-то текста на одном звуковысотном уровне. Сам же звук о-высотный уровень, на котором протекал процесс «дления», оставался относительным, ибо его значение менялось как при переходе от одного гласа к другому, так и в зависимости от обстоятельств данного исполнения. Сверху и снизу строки образовывались производные звуковысотные уровни, которые выражались при помощи основных знамен и их модификаций, например: крюк простой, крюк мрачный, крюк светлый, крюк тресветлый, каждый из которых брался («возглашался») выше предыдущего. Крюк простой возглашался «мало повыше строки», крюк мрачный — «паки повыше простого», крюк светлый — «мрачного повыше», крюк тресветлый с сорочьей ногой — «вельми паки возгласити». Снизу строки также образовывались звуковысотные уровни при помощи определенных знамен, например: запятая — «изниску взяти», запятая с крыжем — «вельми ниже запятой». Таким образом, различные знамена образовывали ряд звуковысотных уровней, привязанных к строке и ориентированных на нее.

Если музыкальный звукоряд представляет собой ряд звуков или ряд физических объектов, которыми являются звуки, то звукоряд строки представляет собой ряд переходов от звука к звуку. Различные знамена и их модификации обозначают не ступени звукоряда, но ступени по ступеням. Это заложено уже в самих определениях высотных уровней, выражающих не предметность, но действенность и отвечающих не на вопрос «что?», но на вопрос «как?»: «мало повыше», «паки повыше», «вельми паки возгласити» и т.д. Пользуясь понятиями современной физики, можно сказать, что если музыкальный звукоряд описывает корпускулярную природу мелодии, то русский звукоряд строки открывает тайну волновой природы мелодизма. И в этом смысле древнерусская теория гораздо более тонко и глубоко передает самую сущность процесса интонирования, ибо, в отличие от статического музыкального звукоряда, искусственно разрывающего интонацию на отдельные моменты, она отображает динамику интонации во всей ее жизненной актуальности. В то время как все музыкальные системы берут свое начало в звуке, извлекаемом из изобретенных Иувалом инструментов, русская система богослужебного пения восходит к невещественному славословию ангелов, воспетому еще до сотворения видимого мира. Вот почему древнерусская теория есть уже не теория музыки, но теория богослужебного пения, и в этом заключается ее коренное отличие от всех прочих систем, управляющих звуковысотностью и известных нам на сегодняшний день.

Все многообразие знамен русской крюковой письменности можно разделить на отдельные группы, исходя из количества ступаний, обозначаемых каждым отдельным знаменем. Так, есть знамена, обозначающие одно ступание, есть знамена, обозначающие два, три и четыре ступания. Есть знамена, обозначающие ходы вверх («горе»), есть знамена, обозначающие ходы вниз («долу»). Таким образом, отдельное знамя может обозначать как целые интонации, так и фрагменты интонаций. Кроме того, знамена обозначают продолжительность звучания, динамику и способ исполнения. Особенно богата терминология, связанная со способом исполнения. Здесь можно встретить такие термины, как: «ступити», «поиграти», «подернути», «поторгнути», «выгнути», «двигнути», «тряхнути», «потрясти», «гаркнуть», «толкнуть», «покудрити», «вывертити» и многие другие, значение которых на сегодняшний день остается неясным. Все это позволяет понимать крюковое знамя как живую интонационную «клетку» мелодизма, как микроструктуру, содержащую целый комплекс характеристик интонирования, способного существовать только в условиях живой устной традиции.

Отдельные знамена объединяются в группы знамен, или в графические формулы, за которыми стоят формулы мелодические, называемые попевками, или «кокизами». Если отдельные знамена обозначают интонации или лишь фрагменты интонации, то попевки, или кокизы, представляют собой законченные мелодические формулы. Попевки являются основной строительной формообразующей единицей богослужебного мелодизма. Древнерусский распевщик мыслил именно попевками, и мелодия каждого песнопения представляла собой комбинацию различных попевок. Подобно тому как попевка составляется из определенной комбинации знамен, так и все песнопение составляется из определенной комбинации попевок. Искусство этого комбинирования и составляет сущность центонной техники. Каждый глас обладал своим собственным набором попевок. Именно конкретный набор попевок определял мелодическое лицо каждого гласа и способствовал различению одного гласа от другого. Внутри гласа попевки (а их количество в гласе достигало и семидесяти и восьмидесяти) делились на начальные, серединные и конечные, соответственно предназначенные для начала, середины и окончания мелодии песнопения. Большое количество этих попевок позволяло осуществлять выбор и приводило к значительному архитектурному разнообразию мелодии в пределах интонационного единства гласа. Различные наборы гласовых попевок не только могли служить для различения гласов, но и являлись их объединяющим началом. Так, в русском осмогласии родство автентического и плагального гласов выражалось в родстве их попевочных наборов, то есть в наличии некоторого числа попевок, входящих в состав обоих гласов. Первый глас имел некоторые общие попевки с пятым гласом, второй — с шестым. Несколько слабее попевочное родство выражалось между третьим и седьмым и четвертым и восьмым гласами. Таким образом, попевка являлась душой, мерой и основой всего мелодического чина богослужебного пения. Вне ее невозможно постичь ни формы, ни духа русской

системы осмогласия.

Особую область древнерусского мелодизма составляли лица и фиты — специальные графические начертания, скрывающие за собой обширные и развитые мелодические обороты. Специфика этих начертаний заключалась в том, что знамена теряли в них свое обычное певческое значение, превращаясь в некий род тайнописи, мелодический смысл которой мог быть усвоен только из устной практики. Это явление получило в древнерусской теории название «тайнозамкненности», означающее, что в лицах и фитах было тайно замкнуто («замкнено») особое мелодическое содержание. В некоторых рукописях лица и фиты были определяемы еще как «сокровенные» или «мудрые строки», а также как «узлы». Название «узел» свидетельствовало о сложности и «запутанности» фит. В эти узлы как бы были завязаны мелодии, скрытые в оболочке тайнозамкненности. Духовный смысл тайнозамкненности заключался в том, что лица и фиты графически выражали состояние того мистического восхищения, о котором писал Апостол Павел во Втором послании к Коринфянам, говоря о восхищении своем до третьего неба и о слышании неизреченных глаголов, ибо фита есть как бы выход за пределы слов и понятий в свободное каллофоническое парение мелодии. Таким образом, в иерархии графических единиц — знамя, попевка, лицо и фита — лица и фиты занимали высшую ступень, что обуславливало их употребление в самых ответственных и ключевых моментах песнопений. С другой стороны, наличие этой графической иерархии сообщало древнерусскому мелодизму удивительную гибкость, глубину и многоплановость.

Окончательно же конкретное мелодическое содержание как отдельного знамени, так попевок, лиц и фит определялось их положением в системе осмогласия, что с особой силой проявилось в наличии «переменных знамен», изменяющих свое певческое значение в зависимости от гласа. Указание гласа в начале песнопения служило как бы ключом, открывающим точный мелодический смысл последовательности знамен. Сама же система осмогласия представляла собой не только кодифицированный свод попевок, лиц и фит, но и систему высотных соотношений гласов, ибо при переходе от гласа к гласу строка делала одно ступание вверх. Таким образом, понятие строки оказывалось функционально двояким: строка как центральный элемент каждого гласа; строка как член ряда высотной системы осмогласия.

Если в каждом отдельном гласе речь шла о звукоряде строки, то система осмогласия образовывала звукоряд строк. Именно такая динамическая и многомерная теоретическая система могла обеспечить создание сложнейших кругообразных и спиралеобразных мелодических форм, являющихся образом ангельских движений, а тем самым и образом ангельского пения.

На протяжении первых веков своего становления древнерусская теория существовала только как устное предание. Первые письменные памятники теоретической мысли на Руси появились только в XV в., но они со всей

очевидностью обнаруживают определенную сложившуюся и выдержанную систему, которая проявила себя в некоей иерархии теоретических памятников, подразделяющихся на азбуки, кокизники и фитники, что отражало иерархию графических единиц — знамя, попевка (или кокиза), лицо и фита. Первые азбуки, занимавшие порой не более страницы рукописного текста, представляли собой просто ряд крюковых знамен, сопровождаемых подписью, сообщающей их название. Более развернутыми певческими азбуками являлись азбуки — толкования, в которых кроме начертания и названия знамен характеризовался также способ их исполнения. Кокизники представляли собой свод попевок, расположенных по гласам так, что в начале излагались все попевки первого гласа, затем шли попевки второго гласа и так до восьмого гласа. Кокизники содержали графическое начертание попевок и их названия. По такому же принципу были построены и фитники. В конце XVI в. появляются фитники, содержащие разводы фит, то есть расшифровку тайнозамкнутого мелодического содержания путем изложения этих мелодий более мелким (дробным) знаменем. В XVI же веке в связи с развитием путевой и демественной нотации появляются путевые и демественные азбуки, кокизники и фитники, содержащие свои особые путевые и демественные попевки и фиты. Количество мелодических единиц, охватываемых этими памятниками, было огромным. Если полные фитники содержали до полутораста фит, то в кокизниках насчитывалось много сотен попевок и вся эта гигантская информация содержалась в памяти русского распевщика, ибо по рукописным свидетельствам XVI-XVII вв. певцы пели кокизники «для науки» наизусть и «знамя гораздо знали». Эта практика заучивания кокизников и фитников перекликается, очевидно, с византийской практикой составления «музыкальных словарей», ярким образцом которых может служить «Колесо» преподобного Иоанна Кукузеля.

Одним из значительных теоретических памятников, суммирующих и обобщающих опыт XVI в., явился «Ключ знаменной» инок Христофора — насельника Кирилло-Белозерского монастыря. Написанный в 1604 г. «Ключ знаменной» включает в себя в качестве разделов почти все виды предшествующих теоретических памятников, а также содержит некоторые элементы и приемы, которые получили развитие на более поздней стадии эволюции знаменной системы. Особый интерес представляют разделы, в которых дается параллельное изложение путевых и знаменных попевок, а также приводятся таблицы, переводящие знамя путевое в знамя знаменное. Это свидетельствует о том, что русский распевщик XVI в. должен был свободно владеть всеми нотационными системами древнерусских распевов.

Произошедшая в XVII в. утрата остроты понимания противоположности и несовместимости богослужебного пения и музыки привела к тому, что в русскую певческую теорию начинают проникать музыкальные начала. С наибольшей яркостью это проявилось во введении киноварных помет. Киноварные пометы, называемые по-другому зарембами или шайдуровыми пометами (от Иоанна Шайдурова, которому приписывается изобретение этих

помет), появились в первой половине XVII в. и представляли собой специальные значки, приписываемые красными чернилами впереди каждого знамени для обозначения его точной высоты. Основой начертаний киноварных помет стали первые буквы названий звуковысотных уровней звукоряда строки: «мало повыше» — «м», «паки повыше» — «п», «вельми паки» — «в» («в» по скорописному написанию XVII в. — «ИГ»). Введение киноварных помет закрепляло за каждым звуковысотным уровнем определенный звук музыкального звукоряда. За «строкой» был закреплен звук «ми», за «мало повыше строки» — звук «фа», за «паки повыше» — «соль» и т.д.

В результате звукоряд ступаний превратился в звукоряд ступеней, относительные уровни превратились в конкретные музыкальные звуки, и сам звукоряд строки стал церковным обиходным звукорядом, известным нам по сей день и состоящим из двенадцати звуков, разделенных на четыре согласия: простое, мрачное, светлое и тресветлое. В отличие от семиступенных музыкальных звукорядов, в которых каждый восьмой звук является повторением первого и семиступенность которых восходит в конечном итоге к астрологическому принципу семи планет, русский обиходный звукоряд есть звукоряд трехступенный, в котором каждый четвертый звук представляет собой повторение первого, и эта триступенность есть отражение принципа троичности и исповедания Пресвятой Троицы. Таким образом, несмотря на сползание русской теоретической системы в область музыки в связи с введением киноварных помет, обиходный звукоряд все же остается еще в духовном смысле явлением более высоким, чем музыкальные звукоряды, ибо в самой его структуре заложена идея служения не твари, но I ворцу.

Дальнейший путь наступления музыкальной системы на систему богослужбную привел постепенно к проблеме полной замены богослужбной системы системой музыкальной. Проблема эта нашла отражение в особых рукописных памятниках, называемых двознаменниками. В этих памятниках мелодии богослужбных песнопений или их отрывки излагались одновременно двумя различными способами: крюковой и пятилинейной нотацией. Параллельное крюково-нотоплинейное изложение напевов отнюдь не означало равноправного сосуществования двух различных систем. Предметом и назначением двознаменников являлась пропаганда западной нотомызыкальной системы, ее распространение и внедрение в сознание, воспитанное ранее на началах знаменной богослужбной системы. Труднодоступные для понимания русского распевщика XVII в. основы музыкальной системы разъяснялись через хорошо знакомые ему положения и элементы той системы, в которой он был воспитан изначально. То, что двознаменники служили средством для переключения из системы в систему, сыграло решающую роль в деле исследования древнерусской певческой системы, ибо именно двознаменники послужили тем мостом, благодаря которому пионеры русской медиевистики — ученые XIX в. смогли начать конкретное изучение древнего пения. Если для древнерусского распевщика двознаменник служил средством познания музыкальной системы, то для

современного исследователя тот же двознаменник представляет собой путь познания знаменной системы. Вот почему двознаменные памятники и двознаменные азбуки, из которых самой известной, очевидно, является двознаменная азбука Тихона Макарьевского «Ключ разумения», имеют столь важное научное значение. Ведь без них нам никогда не удалось бы проникнуть в тайны древнерусского пения.

Однако, признавая это важное научное значение двознаменников для наших дней, нельзя забывать о том, что с духовной точки зрения памятники эти явились результатом упадка системы, утраты духовного различия между богослужебным пением и музыкой. Строго говоря, двознаменники представляли собой конкретное проведение в жизнь положений И.Коренева, «слепляющего, сливающего и совокупляющего» русское знамя с музыкальной нотой и не делающего различия между музыкой и ангельским пением, что являлось отступлением не только от древнерусской, но и от святоотеческой традиции. Оберегание и защита этих традиций стали актуальнейшей проблемой древнерусской теории во второй половине XVII в., и разрешена эта проблема была старцем Александром Мезенцем, возглавлявшим вторую комиссию по исправлению певческих книг в 1668 г. и составившим «Извещение о согласнейших пометах» — теоретический трактат, известный теперь под названием «Азбуки Александра Мезенца». Таким образом, работа комиссии не только увенчалась исправлением и подготовкой к печати полного круга знаменного пения, но и подвела прочное теоретическое основание под все здание русского богослужебного пения.

«Азбука» не является плодом единоличных усилий, и говоря об Александре Мезенце, следует видеть за ним целую группу певчих и церковных деятелей, связанных едиными целями и взглядами, исполняющих царскую волю и волю Церкви. Именно этим объясняется необычная полнота «Азбуки». Даже крупные мастера, подобные иноку Христофору, не обнаруживали такой широты охвата вопросов, как это можно видеть у Александра Мезенца. «Азбука» фактически подытоживает все предыдущее развитие древнерусской теории «за четыреста лет и вящще» и закрепляет все ее достижения в новых условиях все возрастающей агрессии музыкальной стихии и все более активного наступления светского нецерковного начала. Именно в накаленной обстановке XVII в. могло быть сформулировано следующее четкое отношение к богослужебному пению и музыке, актуальность которого не утрачивается и сегодня: «И ныне нецыи возникший от новейших песносникателей, уповающе на свое суе-умие, мнят сие старославенороссийское в тайносокровенноличном знамени пение переводити во органогласовное, гласнотное пение и исправляти добре. Нам же великороссияном, иже не-посредственне ведущим тайноводительствуемаго сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц и разводов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никакая же належит о сем нотном знамени нужда» [72, с.99].

Таков конечный вывод, к которому пришла древнерусская теория пения в

результате своего развития, однако вывод этот, как и сама теория, и вся древнерусская система пения, вскоре были преданы полному забвению. Более чем полтора века все связанное с древнерусской теорией казалось безвозвратно потерянным, погибшим и ненужным, ибо музыкальная система, царящая во всех умах и душах, могла, казалось, удовлетворить все духовные запросы. Можно было подумать, что музыка одержала полную и окончательную победу над богослужебным пением, но именно здесь, в Церкви начали появляться люди, почувствовавшие неудовлетворенность сложившимся положением, обращающие свои взоры к прошлому и пытающиеся обрести заново начала древнерусской теории. Об этих людях и о возрождении древнерусской теории будет сказано далее, ибо это особая тема.

15. Знаменный распев

Знаменный распев есть старейшая и исконнейшая форма русского богослужебного пения. Богослужебное пение на Руси возникло как знаменное пение, и в то время как другие распевы появлялись и сходили на нет, знаменный распев продолжал существовать на протяжении всей истории русского богослужебного пения и продолжает существовать в наши дни. Вот почему понятие «знаменный распев» порой сливается и становится идентичным в нашем сознании с понятием «русское богослужебное пение». И это не так далеко от истины, ибо как русское богослужебное пение немислимо вне принципа распева, так и распев можно рассматривать как исконно русскую форму существования богослужебного пения. Какое же содержание кроется за понятием «распев», вообще, и за знаменным распевом, в частности?

Бог проявляет Себя через определенный порядок. Богослужебное пение есть одно из проявлений этого порядка. Конкретным выражением этого порядка и является распев, который можно определить как порядок мелодий, мелодический чин или мелодическое чинопоследование. В этом мелодическом чинопоследовании каждая конкретная мелодия закреплена за определенным богослужебным текстом или группой текстов, а также привязана к определенному времени суток, недели, года. Поэтому распев представляет собой не только чисто мелодическое понятие, но понятие богослужебное и понятие календарное, ибо именно распев организует и выстраивает мелодический материал на основании богослужебного чина и священного календаря.

Подобный принцип мелодической организации восходит к древнеегипетскому принципу нома, того самого нома, за внедрение которого столь горячо ратовал Платон в своем идеальном государстве и который понимался им как воспитание или «гимнастика души». Однако русский принцип распева не столько связан с древнеегипетским номом чисто генетическими нитями, сколько представляет собой его чудесное преображение, ибо распев и есть тот самый «Божий ном», о котором писал Климент Александрийский, называя его

«вечным напевом новой гармонии» и «пением новым, левитическим». Принцип распева есть конкретное претворение в жизнь идеи новозаветного пения, «Песни новой», предреченной пророком Давидом.

Уходя корнями в глубокую древность, принцип распева вобрал в себя лучшее и спасительное, что только было в музыке до Рождества Христова. Так принципом распева были усвоены катарсическое и этическое начала музыки. Разумеется, говоря об этих музыкальных началах, следует помнить, что усвоены они были не в своих первоначальных ветхих, языческих формах, а в формах новых, преображенных Пришествием Христовым и познанных в опыте православной аскетической жизни. Античный катарсис преобразился в свойство распева возводить ум на небо, очищая его от всего земного, а античное учение об этосе преобразилось в способность распева организовать внутреннюю жизнь души и освящать ее священным православным ритмом, вовлекая всего человека в кругообразные ангелоподобные движения. Все это заставляет думать, что знаменный распев стал называться знаменным не только потому, что запись его производилась с помощью специальных знаков — знамен, но скорее потому, что сам он являлся неким знаком, знаменем, некоей записью, знаменующей собой явление более высокого порядка, а говоря точнее: знаменный распев знаменовал собой ангельское пение и являлся его образом, почему и все богослужбное пение на Руси называлось ангелоподобным или ангелогласным пением.

Ангелоподобие и ангелогласность породили совершенно особые качества знаменного распева, проявляющиеся как в характере общего мелодического строя, так и в особенностях его структуры. Мелодизм знаменного распева представляет собой результат строжайшего интонационно-ритмического отбора и отсева. Все телесное, двигательно-мускульное, остро характерное, изобразительное было отстранено, а это значит, что были отстранены песенная периодичность, танцевальная упругость, маршевая поступательность, и все то, что только могло вызвать только телесно-мышечные ассоциации. Телесности песни, танца, шествия, то есть телесности самого музыкального начала, была противопоставлена «духовность» распева, проявляющаяся в особом принципе интонационно-ритмической организации мелодии. Именно этот принцип был определен Генрихом Бессе-лером как «пневмонический мелос», превращающий мелодию в «символ Духа, который разливается над верующими, осенив каждого из них, причем единство его сути при этом не затрагивается». И именно этот принцип порождает свободное, величавое и вместе с тем всепроникающее и духоносное течение знаменного мелодизма.

Что же касается общего характера мелодического строя знаменного распева, то его можно определить как возвышенно-гимнический, торжественно-умилительный, радостно-сосредоточенный, просветленно-мужественный. А так как определения эти представляют собой эмоциональное описание состояния «похвалы» в православном понимании этого слова, то можно сказать, что

знаменный распев есть мелодическое выражение состояния соборной «похвалы». Но, наверно, еще лучше мелодический характер знаменного распева определяется с помощью чрезвычайно емкого античного понятия «калокагатия», которое можно перевести как «прекрасноблагость»; Калокагатийность и пневмо-ничность, или, говоря по-другому, прекрасноблагость и духовность, являющиеся одновременно и субстанцией небесной похвалы, и качествами мелодизма знаменного распева, представляют собой преображенное православием катарсическое начало, возводящее душу через ангелоподобие знаменного распева к бо-гоподобию и обожению.

Калокагатия, разлитая по всему составу знаменного распева равномерно и постоянно проявляющая себя как на всем протяжении звучания, так и в каждый отдельный момент, одинаково причастна как всей знаменной структуре в целом, так и любой наименьшей части ее. Это становится возможным благодаря особой разомкнутости и раскрытости знаменных мелодических структур, что делает их проницаемыми друг для друга. Если музыкальные структуры тяготеют к замкнутости и закрытости, что делает музыкальные произведения ограниченными «вещами», не проницаемыми для других «вещей»-произведений, то любая знаменная структура, какой бы завершенной она ни казалась, всегда будет являться лишь элементом структуры более высокого порядка, то есть всегда будет разомкнутой и раскрытой. Так, попевка, рассматриваемая как завершенная крюковая структура, есть лишь элемент в структуре песнопения; песнопение есть элемент в структуре чина вечерни, утрени или литургии; перечисленные чины являются элементами структуры суточного круга; суточный круг является элементом структуры сед-мичного круга и т.д. И вся эта структурная иерархия, начиная от отдельно взятого знамени и кончая полной суммой знаменного мелодизма, насквозь пронизана калокагатийным началом, осеняющим все многообразие содержания богослужебных текстов единым духоносным дыханием.

Постоянное присутствие общего целого в каждом отдельном элементе, в каждой детали, в каждом разделе является фундаментальным свойством знаменной системы осмогласия. Индивидуальный мелодический облик каждого отдельного гласа, его неповторимый интонационный контур гибко сочетаются с принадлежностью данного гласа к единой мелодической системе. Это достигается тем, что в состав каждого гласа входят как попевки, лица и фиты, принадлежащие именно этому гласу и создающие его индивидуальный мелодический рисунок, так и попевки, лица и фиты, принадлежащие другим гласам и являющиеся как бы «представителями» общей системы в данном гласе. В результате этого в каждый момент одновременно реально звучат и конкретный глас, и вся система в целом. Единая система осмогласия как бы просвечивает через индивидуальные черты гласа. Подобный эффект, возможный только в условиях попевочной, или центонной, техники, не может быть достигнут никакими другими средствами. Поэтому именно в знаменном распеве, в котором попевочная техника была доведена до высочайших

пределов разработанности, сама идея осмогласия получила, очевидно, наиболее полное и совершенное воплощение.

Однако в состав знаменной мелодической системы входят и мелодии, не относящиеся к системе осмогласия. Эта группа мелодий предназначена для распевания таких неизменяемых песнопений как «Благослови душе моя Господа» и «Блажен муж» на вечерне, «Хвалите имя Господне» на полиелейе утрени, Херувимская песнь и «Милость мира» на литургии, а также для величаний, ектений и некоторых других песнопений. Структура этих мелодий не только не связана с системой осмогласия, не только отчуждена от гласовых попевок, но зачастую вообще не имеет попевочного строения. Однако это не нарушает цельности знаменной системы, ибо гласовые и внегласовые мелодии связываются единым интонационно-ритмическим строем. Усложнение знаменной системы, проистекающее из введения внегласовых структур в осмогласную структуру, имеет глубокие богословские и литургические основания. Если кругообразность движения осмогласных структур является образом кругообразных движений ангелов, непосредственно созерцающих Славу Божию, то прямолинейное движение, создающееся в восприятии благодаря постоянному повторению неизменяемых внегласовых структур, является образом ангельского нисхождения к более низшим чинам, которое согласно святому Дионисию Ареопагиту осуществляется прямолинейным движением, а также образом восхождения человеческой души к простому и объединяющему созерцанию. С другой стороны, неизменное постоянство Херувимской песни, «Милости мира» и последующих песнопений, поющихся во время Евхаристического канона, является мелодическим центром, некоей и подвижной осью, вокруг которой осуществляется вращение несогласных структур, представляющее собой мировое кругообращение вокруг литургического центра или Евхаристической жертвы. Таким образом, в знаменном распеве богословие отливается в конкретные мелодические формы, и сам знаменный распев может по праву именоваться «поющим богословием».

Весьма сложной структурой обладает и каждый отдельно взятый глас знаменного распева, представляющий собой по сути самостоятельную мелодическую систему, или подсистему, в общей знаменной системе, что проявляется, в частности, в наличии мелодической иерархии, распределяющей мелодический материал гласа по различным уровням сложности, начиная от простейшей псалмодии на одном звуке и кончая крайне пространными и развитыми построениями с участием лип и фит. Иерархия эта, унаследованная от Византии, включает в себя три уровня: мелодии псалмодического типа, мелодии невменно-го типа и мелодии мелизматического типа — об их особенностях писалось уже ранее. В знаменном распеве эти типы мелодий служили для различения разрядов служб и праздников. Так, вседневные стихиры будничных служб распевались мелодиями псалмодического типа, воскресные стихиры — мелодиями невменно-го типа, праздничные же стихиры двенадцатых и особо чтимых праздников распевались мелодиями

мелизматического типа. В результате в каждой воскресной службе происходило некое «мелодическое разбухание», еще большее разрастание, или «разбухание», знаменной мелодической стихии происходило во время служб двенадцатых праздников. Эти мелодические «разбухания» вызывали ритмическую пульсацию всей знаменной системы, причем акценты этой пульсации совпадали с праздничными и воскресными днями. Таким образом, ритмическая пульсация мелодизма знаменного распева являлась конкретным осязательным воплощением ритма священного православного календаря, и человек, регулярно посещающий храм, неизбежно подпадал под действие этого ритма и этой пульсации, что позволяет говорить о знаменном распеве как о способе православной организации внутренней жизни души и как о средстве освящения, или сакрализации, всего жизненного времени.

Естественно, что такой уровень совершенства и одухотворенности знаменного распева не мог бы быть явленным сразу и достигался на протяжении продолжительного времени. Певческие рукописи домонгольского периода, представленные в основном ирмологиями и различными видами стихирарей, не содержат еще столь разработанной системы. Окончательное становление знаменной системы во всем ее объеме было связано с становлением и выкристаллизовыванием системы певческих книг, классифицирующих весь мелодический материал по родам и типам песнопений. В результате этого процесса, протекающего с середины XV в. до середины XVI в., появился следующий набор богослужебных певческих книг: Ирмологий, Праздники, Трезвоны, Октай (или Октоих), Триодь Постная, Триодь Цветная и Обиход. Эти книги содержали в себе весь корпус знаменного пения.

Ирмологий, представляющий собой наиболее древний тип певческой книги, содержал в себе ирмосы восьми гласов. В каждом гласе излагались сначала все ирмосы первой песни, затем все ирмосы второй песни и т.д. Это чисто русская традиция, отличная от традиции состава византийских ирмологиев, в которых ирмосы всех девяти песен излагались подряд. Певческая книга, называемая «Праздники», содержала в себе стихиры двенадцатых праздников, изложенных в порядке календарного следования праздников, начиная от Рождества Богородицы и кончая Успением. Праздники являлись, очевидно, одной из самых совершенных и стабильных знаменных книг. В Трезвонах содержались стихиры особо чтимых праздников — Архангела Михаила, святителя Николая, Покрова и т.д., также изложенных в порядке календарного следования. Октоих содержал в себе воскресные стихиры восьми гласов. Каждый глас состоял из стихир на «Господи, воззвах», заключаемых «Свете тихий», который ранее пелся на восемь гласов; стихир стиховных и хвалительных, а также степенных антифонов и литургийной Блаженны. Особый раздел Октоиха составляли одиннадцать евангельских стихир. Октоих как певческая книга представлял собой гораздо более пестрый подбор материала, чем Праздники и Ирмологий, и, очевидно, имел более позднее происхождение. Триоди постная и цветная состояли соответственно из великопостных стихир и стихир периода от Пасхи до Пятидесятницы,

изложенных в порядке следования недель. И, наконец, самой поздней и самой нестабильной певческой книгой являлся Обиход, заключающий в себе неизменяемые песнопения вечерни, утрени, литургии, а также тропари, прокимны, величания, ектений, песнопения панихиды, молебнов и т.д. Таким образом, богослужебные певческие книги являлись средством практической систематизации и классификации знаменного пения. При помощи этих книг певчий клирошанин мог легко ориентироваться в сложной и многоступенной знаменной структуре, что позволяет говорить не только о практическом, но и о педагогическом, воспитательном предназначении знаменных книг. В самой системе певческих книг заключена была мудрость и продуманная красота, и думается, что порядок этих книг представляет собой образ более высокого порядка, а именно того Порядка, который является внутренней сущностью богослужебного пения.

Рукописные списки этих певческих богослужебных книг, относящихся к XVI-XVII вв., исчисляются сотнями и тысячами. И несмотря на известную вариантность их содержания, естественную в условиях рукописной традиции, а также несмотря на то, что какие-то песнопения могли переходить из одной книги в другую, сам тип конкретной богослужебной певческой книги был узнаваем всегда абсолютно четко. В середине XVII в. появляются двознаменные рукописи этих книг, а в конце XVII-начале XVIII вв. все певческие книги были переведены на линейную нотацию. С 1772 г. начинает печататься синодальный круг нотного церковного пения, включающий в себя все вышеперечисленные певческие книги за исключением Трезвонов. Неоднократно переиздаваемые на протяжении всего XIX в. вплоть до 1917 г. книги эти хранили в себе образцы древнего русского пения и всю структуру знаменного распева. Наперекор бушующей вокруг музыкальной стихии они представляли собой некую нить, соединяющую нас с традицией древнего богослужебного пения. И хотя издания эти далеко не единственное, что может привести нас к познанию древнего певческого наследия, все же они должны быть особенно дороги для нас как специальное церковное благословение, которое мы можем понимать как завет нашей Церкви бережно сохранять начала древнерусского богослужебного пения вообще и знаменного распева в частности.

16. Путевой, демественный и большой знаменный распевы

Принципы становления древнерусской певческой системы в корне отличаются не только от принципов становления западноевропейской музыкальной системы, но и от принципов становления русской богослужебной певческой системы XVIII-XX вв. Если западноевропейская история музыки представляла собой борьбу направлений, течений и стилей, в которой «*ars nova*» сменяла «*ars antiqua*», бургундская школа сменяла «*ars nova*» и т.д., то есть вновь появляющиеся направления перечеркивали собой и сводили на нет все предшествующее развитие, полностью разрушая традицию, то на Руси XI-XVII вв. новое как бы наслаивалось на старое, не разрушая, не отрицая его, но

образуя некое равноправное и одновременное сосуществование. Так, знаменный распев, мелодический облик которого начал формироваться еще в первом периоде истории русского богослужебного пения, продолжал оставаться определяющим фактором и в дальнейшем, в результате чего калокагатийность, являющаяся основным свойством знаменного мелодизма, превратилась в основное свойство мелодизма русского богослужебного пения вообще, хотя во втором периоде она и не исчерпывала уже всего спектра его свойств, будучи дополнена другими свойствами, порожденными новыми явлениями в жизни Церкви.

Новые тенденции в аскетической жизни, влияние исихазма и повышенное внимание к внутреннему миру подвизающегося, нашедшие выражение в духовной деятельности преподобного Нила Сорского и его «Уставе скитской жизни», привели к появлению в XV в. нового мелодического мышления, нового мелодического чувства, новых мелодических форм. Если мелодизм знаменного распева тяготел к некоей обобщенности выражения, к сверхличному или надличному началу, то в мелодизме нового типа все сильнее начали проявляться тенденции к характерной индивидуальной интонации, к личному началу, к заострению самобытности вообще. Все это привело к появлению остро характерных неповторимых интонационных сфер путевого, деме-ственного и большого знаменного распевов. Кроме того, иси-хазм, породивший новый литературный стиль — «плетение словес», оказал заметное влияние и на богослужебное пение, послужив причиной появления «калофонического стиля», или «калофонии». Калофония, переводимая как сладкогласие, проявила себя в некоей эмансипации мелодии, в повышении внимания к мелодическим элементам самим по себе, и в этом отношении калофония по смыслу своему явилась полным мелодическим аналогом «плетения словес». Разумеется, калофония прежде всего выразилась в удлинении мелодий, в увеличении количества звуков, распевающих каждый слог богослужебного текста, а это значит, что все вновь появившиеся распевы тяготели к мелизматическому типу мелодизма. Таким образом, все, три распева отличались от знаменного распева как большей протяженностью и развернутостью мелодий, так и большей индивидуализацией и характерностью своего мелодического облика.

Из всех новых распевов путевой распев наиболее тесно связан со знаменным распевом, ибо он представляет собой как бы новый виток развития знаменного мелодизма. При сопоставлении знаменной и путевой мелодий, распевающих один и тот же богослужебный текст, всегда бросается в глаза значительное количество совпадений. Это проявляется в совпадении как крупных структурных разделов песнопения, так и структурных элементов каждой сравниваемой знаменной и путевой попевки. Путевая попевка представляет собой усложненный интонационно-ритмический вариант знаменной попевки. Усложнение осуществлялось за счет увеличения количества нот, образующих попевку, и усложнения ритмического рисунка. Для путевой ритмики было характерно сочетание синкопирования мелких длительностей с долгими,

выдержанными нотами, что создавало впечатление особой истовости и возвышенной торжественности. Именно эти качества обеспечили путевому распеву место в богослужениях почти всех Великих и особо чтимых праздников.

Изначально, в момент своего возникновения путевой распев не имел собственной письменной системы и записывался при помощи знаменной нотации, в результате чего в рукописях XV в. весьма затруднительно выделить песнопения путевые из общей массы песнопений знаменных. К середине XVI в. начинает складываться собственно путевая нотация, состоящая как из совершенно самостоятельных знаков, так и из видоизмененных знаков знаменной нотации. В результате этих поисков постепенно был найден совершенный графический эквивалент путевой интонации. К началу XVII в. появляются первые путевые азбуки, входящие в состав знаменных азбук, а несколько позже — путевые кокизники и фитники. Таким образом в XVII в. путевая нотация получает окончательное осмысление и отливается в законченные формы.

Подобно знаменному распеву путевой распев имел жесткую попевочную, или центонную, структуру, включающую в себя не только попевки, или кокизы, но также и фиты. Путевые попевки и фиты образовывали свою путевую систему осмогласия. Мелодическое различие между путевыми гласами было выражено в гораздо меньшей степени, чем мелодическое различие между гласами знаменной системы осмогласия. Это объяснялось гораздо более высокой степенью индивидуализации путевой мелодики в целом, что препятствовало дальнейшей мелодической индивидуализации восьми путевых гласов. Не было также в путевом распеве и мелодической иерархии, распределяющей весь мелодизм распева на типы силлабический, невменный и мелизматический. Отсутствие ярких гласовых характеристик, так же как и отсутствие мелодической иерархии, проистекало от сугубой предназначенности путевого распева исключительно для распевания праздничных служб. Наиболее типичными для путевого распева являлись следующие песнопения: великие водос-вятные стихирьы, «С нами Бог», величания праздника, задо-стойники, «Елицы во Христа» и т.д. Начиная с XVIII в. путевой распев постепенно исчезает из практики Русской Православной Церкви, и последние следы его можно найти в синодальных изданиях, а именно в «Обиходе церковного нотного пения разных распевов», содержащем путевые задостойники и величания.

Наиболее раннее летописное упоминание о демественном распеве можно найти под 1441 г., однако так как в XV в. не была еще выработана специальная демественная нотация и демественные песнопения записывались при помощи знаменной нотации, пока еще затруднительно говорить о начальных формах демественного пения. Главной особенностью демественной нотации, сложившейся к середине XVI в., является «образование обширного числа начертаний из ограниченного круга основных графических элементов», — так

считает крупный знаток демественного пения Б.А.Шиндин. Создатели демественной нотации не изобретали нечто совершенно новое, а основывались на знакомых начертаниях обычного столпового знамени, комбинируя их различным, порой довольно хитроумным образом.

В демественном пении сохраняется попевочная структура, но границы попевок становятся гораздо более зыбкими и подвижными. Иную роль приобретает попевка и в образовании целостного песнопения. «Начальная попевка произведения,— замечает Шиндин,— становится здесь как бы темой либо песнопения в целом, либо его раздела. В этих случаях вся композиция или ее крупные разделы строятся на вариантно-вариационном развитии этой попевки». Особой, отличительной чертой демественного пения является его неподчиненность системе осмогласия, и в этом отношении демество можно рассматривать как дальнейшее развитие традиции знаменного внегласового пения («Херувимская», «Милость мира» и др.).

Демественное пение отличалось большей даже по сравнению с путевым распевом остротой характерности мелодического рисунка, отличающегося широтой распева, обилием мелизматических украшений, своеобразием ритмики, тяготеющей к пунктирным фигурам, возникающим в результате употребления так называемых «оттяжек». Все это придавало мелодизму демественного распева особо праздничный и пышный характер, отчего в письменных памятниках того времени демественное пение часто именовалось «красным», то есть красивым, роскошным, великолепным. Наиболее характерными песнопениями демественного распева являются: «На реках вавилонских», величания праздникам, задостойники, песнопения пасхальной службы. Демеством распевались также песнопения праздничной литургии. Став одним из наиболее употребительных и любимых праздничных распевов в XVI-XVII вв., демественный распев активно переводился на линейную нотацию в конце XVII в., в результате чего до нашего времени дошло значительное количество рукописей как с демественной, так и с линейной нотацией, фиксирующей демественные песнопения. Однако в XVIII в., подобно путевому распеву, демественный распев начинает выходить из употребления в богослужениях Русской Православной Церкви! И если некоторые из путевых песнопений вошли все же в синодальные издания, то демественному распеву в этом отношении повезло меньше, в результате чего наши суждения о демественном пении могут базироваться только на рукописной традиции XVI-XVIII вв. и на современной практике старообрядцев.

В конце XVI в. в певческих рукописях появляется термин «большой распев», или «большое знамя», относящийся к наиболее пространным, мелодически развитым песнопениям, изобилующим развернутыми мелизматическими построениями. На более ранних стадиях становления древнерусской певческой системы выделить и обнаружить подобные песнопения весьма затруднительно, хотя предположить их существование уже в конце XV - начале XVI вв. вполне возможно. М.В.Бражников указывает на роль фитного пения в возникновении

большого распева в следующих словах: «Мелодические, технические, текстовые особенности и исполнительские приемы фитного пения явились одной из тех основ, на которых образовался большой распев — новая система и разновидность обычного знаменного распева». Фиты из вставного, украшающего элемента становятся органически неотъемлемой частью напева.

В отличие от путевого и демественного распевов, большой знаменный распев не имел своей специализированной системы нотации, однако употребляемая для записи большого распева знаменная нотация приобрела некоторые специфические черты. Одной из этих черт явилось почти полное отсутствие тайнозам-кненных, стенографически зашифрованных формул, столь характерных для знаменной нотации вообще. В большом распеве все подобные формулы подробнейшим образом разведены и не выделяются из общего изложения. Другим графическим признаком большого распева является многократное повторное выписывание гласных или простановки черточек под знаменами при длительных внутрислоговых распевах, требующих для своей письменной фиксации целого ряда певческих знаков.

Основой большого распева являлась попевочная структура, однако в результате общей тенденции к увеличению распевности и пространности мелодического изложения границы отдельных попевок часто становились неясными, расплывчатыми и выделение их из общего контекста оказывается порой затруднительным. Некоторая размытость попевочной структуры распространялась и на размытость осмогласной системы большого распева, проявляющуюся, например, в том, что песнопения разных гласов могли оканчиваться одной и той же заключительной по-певкой, сводящей на нет индивидуальное мелодическое лицо гласа. И все же наиболее характерным для большого распева являлись именно песнопения, требующие четкой гласовой значимости, такие как евангельские стихирьы, Блаженны на литургии, возвашные, стиховые и литийные стихирьы Великих и особо чтимых праздников. Все эти песнопения особо активно начали распеваться большим распевом в XVII в., являющимся кульминационной точкой его развития, а затем большой распев начинает быстро'сходить на нет, так что в синодальных изданиях мы уже не встретим ни одного песнопения, положенного на большое знамя.

Путевой, демественный и большой распевы образовывали совместно со знаменным распевом некую сверхсистему, или «чин распевов», в котором каждый распев занимал строго отведенное ему место и выполнял свои функции. Если назначение знаменного распева заключалось в организации всей внутренней жизни человека, в сакрализации его жизненного времени путем воздействия на него осмогласных структур и мелодической иерархии, соответствующей духовной пульсации православного календаря, то назначение путевого, демественного и большого знаменного распевов заключалось в возведении души человека в особое состояние — в состояние духовного православного празднования. Путевой, демественный и большой

распевы образовывали собой, таким образом, особый мелодический чин — праздничный чин распевок. Этот мелодический чин был вызван к жизни введением Иерусалимского устава, значительно повысившего уровень праздничности и торжественности служб. Если знаменный распев представлял собой мелодическое выражение состояния «похвалы», заложенное в таких молитвенных словах, как «хвалите», «восхвалим», «величаем» и т.д., то путевой, демественный и большой знаменный распевы выражали состояние православного «радования» и «ликования», заложенного в словах «радуйся» и «ликуй». В этом ликовании заключались вся суть и неповторимость распевок XV-XVI вв. Если мелодизму знаменного распева была присуща величаявая уравновешенность, то в путевом, демественном и большом знаменном распевах эта уравновешенность уступила место некоей приподнятой взволнованности и истовости. Это та взволнованность и та экзатичность, которая породила слова, сказанные апостолом Петром на Фаворской горе, когда он говорил, «не зная, что говорил»: «Наставник! хорошо нам здесь быть». Упоминания о Фаворской горе и о Фаворском свете здесь не случайны, ибо именно в реальном созерцании Фаворского света нужно искать объяснение большинства явлений культуры Руси XV-XVI вв. Именно Фаворский свет явился источником как удивительной светоносности икон Дионисия и его школы, так и особого ликования праздничного чина распевок, ибо явления эти — явления одного порядка и одного корня.

Кроме того, иерархия древнерусских распевок явилась отражением некоей ступенчатости и иерархичности ангельского пения, порой как бы меняющего уровень восхваления. Из Книги Иова мы знаем, что в момент сотворения звезд все ангелы особенно прославляли Бога: «восхвалиша Мя гласом велиим», или, как сказано в русском переводе: «При общем ликовании все сыны Божий восклицали от радости». Этот «глас велий», это «общее ликование» и ангельское «воскликание от радости» и явились прообразом и содержанием путевого, демественного и большого знаменного распевок. Таким образом, древнерусская система распевок не только представляла собой отражение духовного строения Вселенной, но и фиксировала самые таинственные процессы, протекающие в ее сокровенных недрах. Вот почему система эта являлась средством сакрализации жизненного времени человека, а также служила неким орудием познания духовного мира. Каждый структурный элемент системы не только имел певческое назначение, но и соответствовал определенным реалиям духовного мира, в силу чего человек, так или иначе соприкасающийся с древнерусской системой и познающий ее, тем самым проникал в духовные тайны мироздания и научался духовно ориентироваться в нем. Таковы конечная цель и назначение чина распевок, сложившегося на Руси в XV-XVI вв. и являющегося плодом высочайших мистических созерцаний.

17. Строчное пение

Говоря о древнерусском чине распевок, невозможно не коснуться строчного

пения — одного из самых таинственных и на сегодняшний день наименее изученных явлений.

Его необычайность и своеобразие порой заставляли исследователей сомневаться в самом его существовании. Один из зачинателей русской медиевистики князь В.Ф.Одоевский писал, в частности, об этом пении следующее: «Между ними (голосами) нет никакого гармонического сопряжения: здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что здесь на каждом шагу». А известный противник древнерусской певческой системы Коренев, критикуя строчное пение, писал, между прочим, что в строчном пении «ничто же есть согласия, токмо несогласная тригласия, шум и звук издающая: и несведущим благо мнится, сведущим же неисправно положено разумеается». И на вопрос: «Трострочное пение мусикийское ли?» — Коренев отвечает: «Не токмо мусикийское, но и разногласие составление неким древним мужем составленное, ведущим мало грамматики». Здесь мы имеем дело с крайне распространенным впоследствии приемом, при котором все непонятное и неясное в древнерусской культуре объясняется невежеством, темнотой и неграмотностью ее создателей. А между тем строчное пение было крайне любимо, почитаемо и ценимо русскими людьми в XVI-XVII вв. Об этом свидетельствует хотя бы значительное количество крюковых и но-толинейных рукописей, относящихся к XVI-XVIII вв., содержащих в себе строчные песнопения, что доказывает исключительность положения, занимаемого строчным пением в древнерусской певческой системе.

Но прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению строчного пения, необходимо вспомнить положения, касающиеся духовного смысла одноголосия и многоголосия. Ранее уже говорилось о том, что если одноголосие вызывает в нашем сознании ощущение чистой временной длительности, то одновременное звучание двух звуков или двух голосов неизбежно вызывает в представлении пространственные, а значит и телесные ассоциации, в результате чего всякое многоголосие будет всегда производить впечатление телесности и материальности, в то время как одноголосие, или монодия, будет вызывать ощущение бестелесности. Отсюда делался вывод, что одноголосие, как нечто ассоциирующееся с бестелесностью, более подходит для роли образа ангельского пения и что многоголосие есть показатель разрушения образа ангельского пения и нестроения церковной жизни, чему красноречивым примером служат западные формы многоголосия: контрапунктическая полифония и гомофонно-гармонический склад. Однако теперь следует особо подчеркнуть, что материализация, или обрастание духа материей, может иметь как положительный, так и отрицательный знак. Если дух подавляется материей, как это имело место на Западе в XII-XIII вв., то такой процесс может иметь только отрицательный знак, но если происходит одухотворение материи, обожение мира, как это имело место на Руси в XV-XVI вв., то, разумеется, такой процесс не может не рассматриваться как процесс с положительным знаком.

Какие же события сопутствовали появлению строчного пения и обеспечили его существование? Систематическая канонизация русских святых, собрание и прославление русских святынь, способствующих осознанию святости Русской земли, появление исторических сводов, охватывающих собой всемирную историю и дающих ей православное осмысление, составление окончательной редакции «Домостроя», свидетельствующего о проникновении церковного сознания в мельчайшие поры быта, завоевание Казанского и Астраханского ханств, являющееся не столько географическим, территориальным завоеванием, сколько завоеванием духовным. Все эти явления можно квалифицировать как некое грандиозное воцерковление мира, как обожение космоса, как победное вхождение Церкви в мир. Именно такое победоносное шествие Церкви изображено на иконе макарьевской мастерской середины XVI в. «Церковь Воинствующая». Некоторыми исследователями уже проводилась параллель между трехслойной, поясной структурой этой иконы и многоголосной структурой строчного пения, и действительно, параллелизм этих явлений очевиден. Вообще же «Церковь Воинствующую» можно рассматривать сразу как схему, иллюстрацию и идею строчного пения, как некий ключ, открывающий доступ к пониманию его; только взгляды в этот мощный трехъярусный поток, можно научиться слышать все своеобразие и все великолепие этого забытого рода пения.

Если на Западе многоголосие возникало в результате присоединения к богослужебному напеву некоего постороннего голоса или голосов (контрапунктическая полифония) или же в результате подчинения богослужебной мелодии цепи аккордов, имеющих свою логику развития (гомфонно-гармонический склад), то на Руси в строчном пении богослужебный напев как бы «прострачивал» материю, а материя, восприняв форму этой строки, повторяла ее в несколько варьированном виде, отчего главный голос обрастал подголосками, образуя подголосочное многоголосие. Здесь не было противопоставления голосов, но основной голос — канонизированный богослужебный напев — как бы обвивался или оплетался подголосками сверху и снизу, в результате чего образовывался некий единый «комочек» или «жгут» голосов, заплетшихся в единую переплетенную нить. Именно отсюда проистекает тесное расположение голосов и обилие секундовых созвучий, вызывающих ощущение звуковой повителы, которая после обязательного для всех строчных песнопений унисонного начала представляется неким расплывающимся шлейфом одухотворенной материи.

Очевидно, изначально многоголосное исполнение богослужебных песнопений было чисто устной традицией, и певчие выстраивали свои подголоски по известным им правилам, при «низ» и «захват верхом», встречающиеся в некоторых рукописях середины XVI в. В частности, такие надписания встречаются в службах Святителю Петру Московскому и иконе Владимирской Божией Матери, составленных Иоанном Грозным, что позволяет рассматривать эти службы как одни из первых образцов русского многоголосия, конкретные формы которого нам, увы, абсолютно неизвестны. В

местах этих надписаний происходило или подключение голосов, или какое-то изменение в их рисунке, узнаваемое только в процессе устной практики. Но характерно, что с появлением строчных партитур надписания «низ» и «захват верхом» превратились в конкретные записываемые голоса, называемые «верх» и «низ». Эти голоса находились сверху и снизу основного голоса, называемого «путь», и образовывали многоголосную ткань, получившую название «трое-строчия» по трем строкам строчной партитуры.

К ранним формам записи многоголосия следует отнести, очевидно, описанное Финдейзенем и «казанское знамя», представляющее собой отдельную систему нотописания, изобретенную певчими дьяками и приближенными царя Иоанна Васильевича Грозного в честь его — как победителя Казанского царства. Финдейзен, приписывая изобретение казанского знамени Василию Рогову, Федору Христианину и Ивану Носу, речь о которых будет идти впереди, пишет следующее: «К прежнему уставному одноголосному распеву мастера-творцы сочинили второй сопровождающий голос и таким образом составили новую нотацию для двух-, а затем и трехголосного пения. Для уразумения ее была составлена ими целая «Книга, глаголемая Коки-зы, сиречь ключь к казанскому знамени», заключающая собрание 240 мелодических напевов и 67 фит. В основу нотографии казанского знамени были положены в большинстве начертания крюковой (знаменной) системы в иных комбинациях и в иных значениях. Партитура писалась в два цвета: нижняя строка — черная, средняя — красная, верхняя — снова черная». Этот двухцветный принцип был распространен затем на все строчные партитуры.

Основную массу строчных партитур можно разделить на две категории в зависимости от способа их написания: партитуры, записываемые демественной и отчасти путевой нотацией и партитуры, записываемые знаменной нотацией. Эти два вида партитур соответствуют двум видам строчного пения, которые мы будем называть демественным строчным пением и знаменным строчным пением. Демественное строчное пение есть наиболее древний, исконно русский и самобытный вид многоголосия, в то время как знаменное строчное пение — более поздний и менее самостоятельный вид многоголосия, носящий на себе явные черты западного влияния. Демественное строчное пение представлено значительным количеством строчных партитур как крюковых, так и нотопеиных, что свидетельствует о сильной и устойчивой традиции этого пения. Есть сведения, что строчное демество пелось вплоть до тридцатых годов XVIII в. в московской церкви святых мучеников Космы и Да-миана. Что же касается знаменного строчного пения, то оно не имело ощутимой традиции, о чем свидетельствуют весьма малое количество крюковых партитур и полное отсутствие нотопеиных партитур, фиксирующих это пение.

Основой и формообразующей пружиной демественного строчного пения является средний голос — путь, целиком и полностью построенный на попевах путевого распева. Вполне возможно, что само название голоса связано было с названием распева, традиционно закрепленного за этим голосом. Как бы там

ни было, но путевой распев являлся основой и фундаментом строчного демественного пения и его центонная, попево-чая, структура распространялась на весь многоголосный комплекс, превращая одноголосную центонную структуру в многоголосную вертикальную «блочную» структуру. Это позволяет рассматривать многие строчные демественные песнопения как многоголосные версии одноголосного путевого распева. Каждой конкретной путевой попевке соответствовала определенная мелодическая формула «верха» и определенная формула «низа». Эти формулы вместе с относящейся к ним путевой попевкой и образовали попево-ый многоголосный «блок». Такие вертикальные блоки, комбинируясь в разных сочетаниях, выстраивались в центонную структуру строчного песнопения. Стабильность этих блоков, повторяющихся почти без всяких изменений в рукописях разного происхождения и разного времени, свидетельствует о силе традиции и о значительной предварительной устной накатанности и наработанности многоголосной фактуры. Многоголосные блоки — попевки демественного строчного пения вслед за породившими их одноголосными путевыми попе-ками подразделялись на восемь гласов и образовывали осмог-ласную систему. Однако наряду с осмогласными песнопениями, такими как стихиры двенадцатых праздников, строчным демеством распевались и внегласовые песнопения, такие как «Херувимская», «Благослови, душе моя» и т.д. Насколько нравилось строчное демество, видно из того, что им были распеты такие песнопения как ектений и «Буди имя Господне», исполняемые «читком», то есть на одной высоте звука, и никак не связанные ни с путевой мелодией, ни с центонной техникой. При этом оставалось только характерное для демественного строчного пения вертикальное гармоническое звучание.

Каждая пара голосов троестрочного сложения — путь и низ, путь и верх — могла исполняться отдельно и самостоятельно: «в полскока», «в полскока путем да низом» и «в полскока путем да верхом». Первый вид исполнения был распространен очень широко, второй же употреблялся лишь изредка. Из этого можно сделать вывод, что в основе трехголосного склада троест-рочия лежало двухголосие его нижних голосов, появившееся ранее трехголосия. К трем голосам троестрочия сверху иногда добавлялся четвертый голос, называемый «демеством», в результате чего образовывалось четырехголосие — низ, путь, верх и демество. В таких случаях партия верха целиком и полностью бывала построена на попевках демественного распева и в одном песнопении могли одновременно звучать путевой и демественный распевы. Это создавало, очевидно, совершенно необычайный эффект «сугубого» праздника.

Однако гармоническая природа вертикали строчного демества лишена тонико-доминантных функциональных тяготений, что придает ей характер статичности и монолитности. Начинаясь с унисона всех голосов, строчная ткань как бы расслаивается, расщепляется, разветвляется в некие многослойные созвучия. Низ идет в основном или в унисон, или же в кварту с главным путевым голосом. Лишь в редких случаях он перекрещивается с ним. Верх идет или в секунду с главным голосом, образуя при этом полные кварто-квинтовые созвучия, или же

движется в кварту с ним, образуя двухквартовые или кварто-септимовые созвучия. Образующееся при этом общее гармоническое звучание поражает мощью и величавостью. Особая обер-тоновая наполненность этой вертикали напоминает колокольный звон и придает ей тот неповторимый характер, который резко выделяет русское многоголосное мышление из всех прочих существующих концепций многоголосия. По своей необычности и самобытности демественное строчное пение может быть сравнено только с русским шатровым зодчеством, чей расцвет приходится на то же самое время, что и расцвет строчного демества, и чьи корни так же, как и корни демества, уходят в самую глубь русского народного сознания и русских духовных традиций.

Что же касается знаменного строчного пения, зафиксированного знаменной нотацией и сохранившегося в крайне малом количестве партитур, относящихся к концу XVII в., то оно, как уже говорилось, являлось некоей реакцией русского певческого мышления на западные влияния. В этом пении преобладала консонантная терцевая структура аккордов, проявляющая себя в длинных цепях параллельных трезвучий. В то же время начинают выявляться функциональные тяготения и тонико-доминантовые отношения. В знаменном троестрочии полностью отсутствовал попевочный материал как путевого, так и демественного распевов, да и сама строчная знаменная ткань не имела центонной, попевочной, структуры. Низ и верх свободно присочинялись к пути, в котором могла проводиться или знаменная мелодия, или какая-либо авторская мелодия, как это имело место в известной строчной Херувимской, написанной на основе одноголосной Херувимской, называемой «Кралев плачь». Знаменное строчное песнопение могло представлять собой вообще некую свободную композицию, не связанную ни с какими одноголосными первоисточниками. Все это позволяет квалифицировать знаменное троестрочие как некое компромиссное явление, как некий переход от русского многоголосного мышления к мышлению партесного пения. Эту мысль подтверждает тот факт, что знаменное троестрочие было полностью вытеснено партесным пением, и мы не имеем ни одной поздней нотолинейной партитуры этого пения, в то время как нотолинейные партитуры со строчным демеством дошли до нас во множестве. Путь развития, намеченный в знаменных строчных партитурах, приводит в конце концов к крюковым партитурам, содержащим партесные песнопения, которые в силу их фиксации крюковой нотацией иногда ошибочно принимают за какой-то род строчного пения. И это лишний раз подтверждает переходный характер знаменного строчного пения.

Если же говорить о канонической правомерности и вкорененности строчного пения в богослужебную практику, то его связанность и обусловленность служебным чином представляются весьма прочными. Еще в памятнике сороковых годов XVI в. — «Чин церковный архиепископа Великого Новагорода и Пскова» неоднократно упоминается о пении софийскими певчими «с верхом». А в памятнике тридцатых годов XVII в. — «Чиновник Новгородского Софийского собора» указываются разные виды многоголосного пения, предназначенные

для различных типов служб. Так, в дни памяти новгородских святых пелась «строчная новгородская» литургия; в дни памяти общерусских святых пелась «строчная московская». В некоторые праздники правый клирос пел «демественную», а левый — «строчную новгородскую» литургию. Иногда делались следующие описания: «...певцы поют литургию на оба лика в строки, а подиаки амбонное все поют демественное». Все это указывает на отсутствие всякого произвола и на строжайшую регламентацию в употреблении различных видов многоголосия и различных распевов. Выбор того или иного распева, того или иного вида многоголосия зависел не от желания головщика или певчих, но от типа и разряда службы. Из этого можно сделать вывод, что строчное пение занимало строго определенное место в чине распевов и составляло неотъемлемую его часть. Сейчас нам даже трудно представить весь масштаб и грандиозность этого чина, сопрягающего в себе различные одноголосные и многоголосные системы и объединяющего их в единую сверхструктуру или в единую форму, сакрализирующую и одухотворяющую все жизненное время древнерусского человека. Но даже то, что становится нам доступно сейчас, поражает уровнем организации и разработанности. Древнерусская певческая система — это поистине отражение Божественного небесного Порядка, воссозданного на Земле духовным подвигом русского человека.

18. Позднейшие распевы Русской Православной Церкви

Древнерусский чин распевов XV-XVII вв. создавался исключительно мастерами пения Московского государства и поэтому, целиком и полностью являясь произведением великорусского сознания, он несет на себе печать всего своеобразия и неповторимости национального облика. Концепция «Москва — третий Рим», приводящая русского человека к осознанию Москвы как центра православного мира, в котором творится молитва за весь мир и от лица всего мира, неизбежно влекла за собой расширение понятия национальных рамок, что вызвало подключение к древнерусскому чину распевов новых мелодических систем, порожденных родственными православными народами. Конкретно это выразилось в появлении в богослужебной практике Русской Православной Церкви трех новых распевов: киевского, болгарского и греческого, ставших известными в Москве в пятидесятых годах XVII в.

Большинством исследователей киевский распев рассматривается как национальный украинский вариант знаменного распева. Его становление можно проследить по южнорусским ното-линейным ирмологам конца XVI - начала XVII вв. В Москве киевский распев стал особенно быстро распространяться в связи с усилением связей Киева с Москвой, вызванных воссоединением Украины с Московским государством, и сопутствующими этому событию вызовами в Москву на службу киевских певчих в 1652 и 1656 гг. Занесенная этими певчими квадратная линейная нотация, которой в основном и фиксировался киевский распев, получила название «киевского знамени».

Изначальная связь киевского распева с линейным киевским знаменем во многом объясняет его упрощенные и уплощенные в сравнении с великорусским знаменным распевом принципы мелодической организации. Фонд попевок киевского распева значительно меньше фонда знаменного распева, и применение попевок в осмогласии лишено уже строгой систематичности. Вообще же для киевского распева становится характерным не попевочное, но ладовое мышление, тяготеющее к ясному минору и мажору. Более того: мелодия киевского распева иногда ясно обрисовывает мажорное трезвучие, и все ее развитие сводится к опеванию отдельных его ступеней. Ритм киевского распева тяготеет к симметричности и квадратности, восходящей к танцевальности и песенной периодичности. Все это позволяет говорить об известном влиянии украинской народной песни на мелодический облик киевского распева.

Происхождение болгарского распева сегодня представляется во многом неясным, и многие специалисты вообще отрицают его болгарское происхождение. Однако в самых последних исследованиях все чаще и чаще проводится мысль о связи болгарского распева с древним болгарским пением эпохи Второго Болгарского царства, сохраненного другими православными народами во время второго южнославянского влияния. Во всяком случае, в Москве болгарский распев становится известным, по мнению протоиерея И.Вознесенского, в 1648-1650 гг. как распев юго-западных православных народов. От киевского распева болгарский распев отличается большей развернутостью мелодий и не столь определенно выраженным тональным складом. Ладовая основа его богаче и разнообразнее, напев развивается более широко и свободно, захватывая нередко обширное звуковое пространство, причем ему вовсе несвойственна речитативность, столь характерная для киевского распева. Некоторые специалисты усматривают в мелодизме болгарского распева черты сходства с мелизматизмом, присущим фольклору приднестровских народов. Что же касается ритмики болгарского распева, то, подобно ритмике киевского распева, она также тяготеет к симметричности и квадратности, хотя внутри этой квадратности наблюдается заметная тенденция к свободной ритмической импровизационности. Болгарский распев был, по-видимому, больше распространен на Украине, в московских же певческих книгах встречаются только единичные его образцы. Исключением является большой роскошно оформленный рукописный сборник, составленный в 1680 г. по распоряжению царя Федора Алексеевича для его личного пользования и содержащий целые циклы болгарских песнопений, среди которых можно обнаружить немало редких и даже уникальных образцов песнопений этого распева.

В отличие от киевского и болгарского распевов, имеющих бесспорное юго-западное происхождение, греческий распев, судя по наиболее ранним его рукописям, возник в Москве. Возникновение греческого распева в литературе часто связывается с приездом греческого певца, дьякона Мелетия, приглашенного царем Алексеем Михайловичем для обучения государевых

певчих греческому пению; ему же поручено было обучение и патриарших певчих, которыми он руководил около трех лет (1656-1659). Однако еще раньше прибытия Мелетия в Москву в Воскресенском монастыре, при Патриархе Никоне, имелось два Ирмолога с песнопениями греческого распева, относящихся к 1652 г., что говорит о более раннем проникновении греческого распева в Москву. И все же основная волна увлечения греческим пением начинается со второй половины пятидесятих годов XVII века, когда одна за другой начинают следовать службы на греческом языке, распеваемые греческим распевом, что особенно поддерживалось Патриархом Никоном. Эта тенденция сохранялась и позже. Так, на Пасхальной утрени в 1667 г. пели «на правом клиросе Дионисий архимандрит, да Мелетий с товарищи по гречески, а на левом патриарховы певчий дьяки и поддьяки греческим же пением речи русския». Можно предположить, что греческий распев есть некая русская редакция греческого пения, записанного с голоса дьякона Мелетия и как бы пропущенного через строго диатоническую «цензуру» русского мелодического мышления.

Греческому распеву свойственна некая дутообразность мелодического рисунка. Мелодия вращается вокруг центрального звука, являющегося как бы осью напева и завершающего все мелодическое построение. Одной из особенностей греческого распева является также своеобразная плагальность, основанная на постоянном подчеркивании четвертой ступени лада. Это придает многим мелодиям особый характер торжественности и радости. Таков, например, светло и ярко звучащий пасхальный канон греческого распева, мелодическая структура которого основана на многократном варьированном повторении одной короткой мелодической фразы. Вообще же принцип построения целого на основе варьированной повторности, при котором первоначальное звено легко узнается во всех вариантах, является одним из определяющих приемов мелодического формообразования греческого распева.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что для киевского, болгарского и греческого распевов являются общими следующие свойства: ясная ладовая основа с ярко выраженным тяготением к мажору и минору, все более четкое вырисовывание то-нико-доминантных отношений и периодическая квадратность ритмического рисунка. Попевочная структура практически полностью вытесняется песенной строфичностью с периодическим повторением варьированных мелодических строф, а осмогласие из строго разработанной и организованной системы превращается в набор различных мелодий, собранных и объединенных под общей «шапкой» определенного распева, ибо с утратой попевочной структуры, на основе которой только и может основываться подлинная система осмогласия, неизбежно происходит превращение осмогласия в некий формальный конгломерат мелодий, в котором каждый отдельный глас представляет собой замкнутую непрозрачную структуру, никак не связанную со структурой других гласов. Все эти свойства киевского, болгарского и греческого распевов свидетельствуют об их

обмирщенности, телесности и некоторой заземленности по сравнению со знаменным распевом и распевами XV-XVI вв. В новых распевах уже нет напряженности аскетического подвига и высоты мистических созерцаний, выражающихся в калокагатийности знаменного распева и ликующей калофоничности путевого, демественного и большого знаменного распевов. Высокая духовность сменилась в них пылкой и простодушной душевностью. С киевским, болгарским и греческим распевом в богослужебное пение вошла стихия народной песенности и некая детская наивность, присущая фольклору вообще и околоцерковному фольклору в частности, та особая и прекрасная религиозная наивность, которую можно обнаружить в колядках или в религиозном лубке. Здесь может быть уместно провести параллель между новыми распевами и таким явлением, как пермская деревянная скульптура, демонстративная телесность, фольклорность и возвышенная наивность которой представляет собой полную аналогию мелодическим качествам киевского, болгарского и греческого распевов.

XVII век есть век появления значительного количества новых распевов. Помимо уже упомянутых распевов в середине века возникают многочисленные распевы местного происхождения, связанные то с названием города или монастыря (Тихвинский, Смоленский, Ярославский, Сийский, Кирилловский и т.д.), то с именем известного распевщика (Никодимов, Гераоимовский и т.д.). Многие из этих распевов представлены одним песнопением и в отличие от киевского, болгарского и греческого распевов, охватывающих в своей рукописной традиции XVII-XVIII вв. практически полный круг богослужебных текстов, они вряд ли могут даже и почитаться распевами, являясь скорее просто отдельными песнопениями, составленными в определенном месте определенным лицом, которым в силу традиции присваивалось наименование распева. На самом деле появление таких песнопений знаменовало собой разрушение принципа распева как единой системы организации песнопений и переход к принципу концерта с произвольным подбором различных мелодических вариантов одного песнопения. Стремление к чину начало подменяться стремлением к выражению конкретного чувства, соборное творчество начало подменяться творчеством индивидуальным, в результате чего богослужебное пение начало понемногу утрачивать ангелоподобность и ангелогласность, все более и более обретая черты мирских песен. О разрушительной природе неконтролируемой многораспевности предупреждал еще в первой половине XVI в. автор «Валаамской беседы»: «Мнози убо у них сыщутся и начнут быти в крыласех по их разуму горазные певцы, собою начнут претворять в пении свои переводы, а не об одном переводе их с небеси свидетельства не было, да и не будет. И тако... достоин пение скрепити один перевод, а не мнози» [72, с.58]. Если в XVI в. угроза разрушения чина и принципа распева многораспевностью и мелодической вариантносью предугадывалась и ощущалась, то в XVII в. угроза эта превратилась в реальный факт, ибо неконтролируемое обилие распевов практически свело на нет действие и духовное значение древнерусского чина распевов.

Разрушение богослужебного пения как единой целостной системы, призванной сакрализовать или освящать жизненное время души, проявилось и в расслоении самих распевов, многие из которых обрели две формы существования большого распева и малого распева. Так образовались большой киевский и малый киевский, большой болгарский и малый болгарский, большой знаменный и малый знаменный распевы. В научной литературе существует стойкое мнение, что появление малых распевов связано со стремлением сократить время богослужения, чрезмерно затягиваемого большими распевами, однако это абсолютно неверно, ибо мелодическая иерархия, изначально присущая знаменному распеву и разделяющая весь мелодический материал на три типа, делала совершенно ненужным никакой малый распев, так как мелодии такого типа всегда входили в состав этой иерархии как самогласные вседневные стихиры. Строго разбираясь, можно смело утверждать, что нет никакого малого знаменного распева, возникшего в XVII в., и те песнопения, которые помещены в синодальном Октоихе под наименованием «стихиры малого знаменного распева», представляют собой, по существу, те же самые самогласные вседневные стихиры, что в рукописной традиции XVI-XVII вв. помещаются в Обиходе. Служба, распеваемая знаменными мелодиями силлабического типа, была несколько не длиннее службы, пропеваемой любым малым распевом. Таким образом, возникновению малых распевов способствовало не стремление к сокращению службы, но изменение мелодического мышления и утрата понимания распева как единого живого организма. Заметную роль в появлении малых распевов сыграло партесное многоголосное мышление, как бы перемалывающее мелодическую природу распевов, расплющивающее ее и подминающее под свои законы гармонических отношений монодические принципы древних мелодий. Именно благодаря этим причинам из единой мелодической системы знаменного распева были выбраны короткие мелодии силлабического типа, а Другие распевы получили новые укороченные редакции.

Обилие различных распевов, усугубленное делением этих распевов на большие и малые распевы, не могло не привести в конце концов к хаотическому смещению их в богослужебной практике, проистекающему от бессистемного неконтролируемого употребления всего этого мелодического многообразия. И именно от этого времени до наших дней, очевидно, дошла практика смешения различных распевов в пределах одного гласа. Так, если мы возьмем, к примеру, первый глас нашего современного, ныне действующего осмогласия и начнем разбирать его структуру, то обнаружим, что стихиры первого гласа распеваются малым киевским распевом, тропари — греческим распевом, а ирмосы — малым знаменным распевом. Таким образом, в одном гласе перемешаны три совершенно различные мелодические системы. Такое же беспорядочное смешение различных распевов представляют собой и все прочие гласы. Все это знаменовало собой разрушение и дезорганизацию единой мелодической системы богослужебного пения. Дезорганизация мелодического чина со всей очевидностью свидетельствовала о серьезных нарушениях в духовной жизни человека XVII в., ибо если уровень

богослужебного пения зависит от уровня монашеской жизни и от уровня жизни христианина вообще, то состояние богослужебного пения со всей неизбежностью является показателем состояния жизни христианина и любое нестроение богослужебного пения есть симптом жизненного нестроения.

В этом свете совершенно особое значение приобретает дело, осуществленное старцем Александром Мезенцем и его комиссией, ибо речь шла не только о книжном исправлении, не только о восстановлении и упорядочении мелодической системы знаменного распева, но и об исправлении самой православной жизни — ведь недаром работе комиссии придавалось первостепенное государственное значение. Центробежным и разрушительным силам бесконтрольной многораспевности, порожденной духовной дезорганизацией, Александр Мезенец противопоставил центростремительные и созидательные силы знаменного распева, порожденного высшей сосредоточенностью и организованностью, основывающейся на непосредственном созерцании Божественного Порядка и следовании ему. Труд комиссии Александра Мезенца был направлен не на искоренение многораспевности, но на стяжание стержня и фундамента, обеспечивающего существование многораспевности, без которого вся богослужебная мелодическая система рассыпалась бы на мелкие части. Служить же таким фундаментом могла только многовековая древнерусская певческая традиция, опирающаяся на святоотеческую традицию, непосредственным конкретным проявлением которой и являлся знаменный распев, упорядоченный и освобожденный от неисправностей комиссией Александра Мезенца.

19. Певческие коллективы и распевщики Древней Руси

Древнерусские письменные памятники содержат в себе мно-ЖЕСТВО свидетельств о распевщиках и певчих коллективах, однако степень информативности этих свидетельств неодинакова. Если свидетельства, относящиеся к первому домонгольскому периоду истории, ограничиваются лишь упоминанием имен отдельных распевщиков и названий коллективов, таких, как уже знакомых нам киевского Стефана, новгородского Кирика, владимирского Луки, грека Мануила или же «Луциной чади» и ца-рицына хора, то свидетельства, относящиеся ко второму периоду, начинают обрастать конкретной информационной плотью, позволяющей судить уже о роде и типе деятельности этих распевщиков и их объединений.

Наиболее древней из известных нам и в некотором роде действующих донине певческих объединений является корпорация государевых певчих дьяков, в XVIII в. превратившаяся в придворную певческую капеллу, а в наши дни существующая в форме Ленинградской государственной капеллы имени М.И.Глинки, в самое последнее время вновь ставшая Санкт-Петербургской капеллой. Первые летописные свидетельства о государевых певчих дьяках, как о великокняжеской капелле, относятся ко времени Василия III (1505-1533),

однако ряд исследователей считают время возникновения этой корпорации более ранним: это эпоха княжения Ивана III (1462-1505), осуществлявшего широкую строительную деятельность, венцом которой явилось возведение в Кремле Успенского собора (освящение состоялось 12 августа 1479 г.), чье обширное внутреннее пространство требовало достаточного по численности состава певцов, обладавших хорошими звучными голосами. Первоначально количество дьяков составляло 35 человек, однако постепенно это число увеличивалось, и в XVII в. в капелле насчитывалось уже 70 человек. Певчие делились на станицы по 7 человек в каждой, таким образом, количество станиц возросло от 5 станиц в XVI в. до 10 станиц в XVII в. Первую станицу составляли самые опытные и квалифицированные певчие, «мастера пения», последние станицы образовывались из менее опытных, обучающихся «подмастерию». Особого расцвета и высочайшего уровня мастерства корпорация певчих дьяков достигает в середине XVI в. в период царствования Иоанна Васильевича Грозного, когда в ее состав входили крупнейшие мастера пения, пользовавшиеся широкой известностью на Руси. Институт государевых певчих дьяков представлял собой некий общегосударственный певческий центр, задающий тон всей певческой жизни Московского государства. Его деятельность была подобна деятельности московских иконописцев, творцов и создателей московской иконописной школы, вобравшей в себя весь предыдущий опыт древнерусской иконописи и определяющей дальнейшие пути ее становления.

Корпорация государевых певчих дьяков представляла собой некую модель, по образцу которой строились другие певческие объединения. Одним из таких объединений явилась корпорация митрополичьих певчих дьяков, с 1589 г. превратившихся в патриарших певчих дьяков. Кроме того, многие бояре имели свои собственные личные певческие капеллы. Значительный вклад в певческую жизнь Москвы вносили и клирошане московских храмов. Насколько богата и многообразна была эта жизнь, свидетельствует описание одного из дней святок в Чудовом монастыре. 27 декабря 1585 г. монастырь посетили: государевы певчие дьяки, митрополичьи дьяки, участники пещного действа — отроки с халдеями, крестовый поп и певчие дьяки Бориса Годунова, дьяки Дмитрия Годунова, три певца Андрея Щелканова, станица певцов Василия Щелканова, певчие дьяки владык Рязанского, Коломенского, Вологодского, находящихся в это время в Москве, а кроме того славильщики от девяти московских соборов. Сейчас нам даже трудно себе представить все богатство и многообразие распевов, их вариантов и исполнительских манер, представленных на этом певческом празднике.

Заметное влияние на певческую жизнь продолжают оказывать и монастыри. Уже говорилось о том, что Троице-Сергиева лавра и Кирилло-Белозерский монастырь сыграли весьма заметную роль в становлении певческой системы XV-XVI вв. вообще и в формировании знаменного и путевого распевов, в частности. Вся певческая деятельность в монастырях осуществлялась певчими-клирошанами, занимающими свое определенное место в

монастырской иерархии и находящимися в несколько привилегированном положении. В их обязанности входило как пение на клиросе, так и переписка певческих книг. Иногда эти два вида деятельности совмещались в одном лице, примером чему может служить упоминавшийся уже кирилло-белозерский инок Христофор. В разные годы в разных монастырях на клиросах находилось разное число певчих. Судя по дошедшим до нас документам, в Кирилло-Белозерском монастыре в 1601 г. было 20 клирошан, а в Соловецком монастыре в 1585 г. — 18 клирошан. Однако это предельные числа и в основном на монастырских клиросах пело от 5 до 12 человек, причем меняющееся из года в год количество их свидетельствует о значительной текучести певческих кадров.

С монастырской певческой практикой XV-XVI вв. связано и возникновение такого своеобразного явления, как покаянный стих, получивший впоследствии значительное распространение на Руси. Один из древнейших образцов покаянного стиха «Плач Адама», находящийся в кирилло-белозерской рукописи XV в., снабжен следующим любопытным названием: «Стих старина за пивом». Это название может разъяснить нам рукописный обиходник времен Федора Иоанновича, представляющий собой сводный устав Троице-Сергиева и Кирилло-Белозерского монастырей, содержащий следующее описание вечерней трапезы после чина прощения: «...Архимандрит ходить прежь къ священникомъ, тажъ крылошаномъ, а даетъ по два ковша меду, о барновъ ковшь, да паточново ковшь. Также и ко всей братье. А крылошаня стоя поють стихи». Из этого можно сделать заключение, что «Плач Адама» монастырские клирошане пели во время раздачи братии пива или меда на заговенье на Великий Пост. Из монастырской практики этот покаянный стих распространился и в домашний быт как духовенства, так и мирян, став со временем любимейшим видом внелитургического пения на Руси.

Столь насыщенная певческая жизнь и обилие певческих объединений не могли не привести к появлению исключительных, ярких личностей, подвизающихся на ниве богослужебного пения, и XVI в. ознаменован появлением целой плеяды таких личностей. Большинство этих имен связано с Новгородом — и это не случайно, ибо Новгород, прямо не затронутый монгольским разорением и сохранявший еще домонгольские традиции, не столь сильно задетые этим разорением, издавна славился своей певческой школой, о чем свидетельствуют летописные упоминания о певцах-клирошанах храма святой Софии в 1404 г. и особо о прославленном клирошанине Науме в 1416 г. Среди новгородцев XVI века выделяется Маркелл Безбородый — рас-певщик и гимнограф, игумен новгородского Хутынского монастыря и сподвижник святителя Макария. Он распел Псалтирь и составил службы многим новопрославленным святым («иже именуются новые чудотворцы, овым стихеры, и инымъ же слав-ники, а инымъ съ литиями съ хвалитными стихеры и съ величани полные празднества от Сентября до конца Августа»). Таким образом, Маркелл принимал самое активное участие в прославлении новых русских святых, проводимом под руководством святителя Макария.

Указания на Маркелла как на мастера, распевшего Псал-тирь.следует понимать в том смысле, что им были распеты вторая и третья кафизмы, ныне читаемые, но в практике XVI в. пропеваемые на воскресной утрени, а также семнадцатая кафизма, пропеваемая в случае отсутствия полиелея. Н.Успенский и И.Гарднер считают, что Маркеллом была распета и первая кафизма «Блажен муж». Маркелл не вводил сам практики пропевания данных кафизм, безусловно существовавшей и до него, и поскольку эта практика нам абсолютно неизвестна, то мы сейчас не можем даже приблизительно определить масштаб работы, проведенной Маркеллом. Однако смело можно утверждать, что дошедшие до нас распетые кафизмы, традиционно приписываемые Маркеллу Безбородому, представляют собой один из самых совершеннейших и прекраснейших комплексов внегласовых песнопений древнерусской певческой системы. Вторая, третья и семнадцатая кафизмы распевались так же, как распевается ныне первая кафизма на вечерни, т.е. в виде избранных стихов с аллилуйей и с припевами других стихов, что приводило к необходимости сочетаний псалмодических отрезков с пространными мелодическими построениями. В этом перетекании псалмодии в широкую распевность и в свертывании этой распевности в псалмодию достигнуты удивительная гармоничность и изящество. Целенаправленное возрастание от кафизмы к кафизме распевного мелодического материала свидетельствует о едином замысле всего комплекса. В мелодизме кафизм нет ничего лично сочиненного Маркеллом, и весь он построен на гласовых и внегласовых попевах знаменного и путевого распевов, перемежающихся с псалмодическими построениями. Это образует некую новую мелодическую данность, интонационно связанную с попевочным фондом знаменного и путевого распевов, и структурно развивающую традицию пения 140-го и 141 -го псалма на «Господи, воззвах». Таким образом, весь комплекс кафизм естественно вырос из общей певческой системы и составлял с нею единое целое, не превращаясь в некую замкнутую, обособленную структуру, но представляя собой структуру разомкнутую, каждым своим элементом сообщающуюся и соприкасающуюся со всей системой. И все же на комплексе этих кафизм лежит, очевидно, отпечаток личности Маркелла, который можно усмотреть в стройности и особой продуманности общего целого. Эта изящная стройность и продуманность, переходящие порой в утонченную интеллектуальную игру, характерны для всего творчества Маркелла и для составленных им канонов святителю Никите Новгородскому и святому Никите Переяславскому Затворнику, а также для службы Варлааму и Иоасафу, Индийскому царевичу, и проявляются, в частности, в хитроумно составленных акростихах, один из которых проходит даже в противодвижении — МРКЛ — ЛЕКРАМ. Умер Маркелл Безбородый на покое в новгородском Антониевом монастыре.

Двумя другими прославленными представителями новгородской школы являлись братья Роговы — Василий и Савва, карелы по происхождению. Василий, в иночестве Варлаам, был хиротонисан в 1587 г. ростовским архиепископом, а в 1589 г. пожалован митрополитом ростовским. Митрополит

Варлаам был «муж благоговеинъ и мудръ, пети был горазд. Знаменному и троестрочному и демественному пению былъ распевшикъ и тво-рець». Предполагается, что именно он принимал в молодости активное участие в деле становления и формирования строчного демественного пения, а также в превращении устной многоголосной традиции этого пения в традицию письменную, почему и назван в рукописи не просто «распевщиком», но «творцом». По-видимому, некоторое время он служил в Москве и в Александровской слободе при Иоанне Грозном, где и участвовал в создании казанского знамени. Брат митрополита Варлаама Савва Рогов был известен как воспитатель целой плеяды блестящих распевщиков следующего поколения, среди которых можно назвать такие имена, как Стефан Голыш, Иван Нос и Федор Христианин.

Иван Нос и Федор Христианин были активными и деятельными сотрудниками Иоанна Грозного, создавшего в Александровской слободе нечто вроде певческой академии, куда входили самые известные и блестящие распевщики» собранные со всей Руси и занимавшиеся здесь самой разнообразной певческой деятельностью — исполнительской, педагогической, а также творческой, выражающейся в составлении новых песнопений. Именно такой многогранной фигурой являлся Федор Христианин, который обучал и совершенствовал методы распева — «мнози от него научишася и знамя его до днесь славно»; кроме того, он распел большим знаменем евангельские стихиры, дошедшие до наших дней, расшифрованные и изданные М.Бражниковым. Об Иване Носе известно, что он «триоди распел и изъяснил... будучи в слободе у царя Иоанна Васильевича, и святым многим стихеры и славники распел он же. Да тот же Иван распел кресто-богородичны и богородичны минейныя» [72, с.42]. Древнерусский распевщик не «сочинял» песнопений, но распространял некую мелодическую систему — конкретный распев на новые богослужебные тексты, еще не охваченные этой системой. Именно так поступали Федор Христианин и Иван Нос, движимые не жаждой сочинительства и самовыражения, но, будучи причастными соборному творчеству и ощущая себя живыми носителями богослужебной мелодической системы, они стремились распространить эту систему на все новые группы богослужебных текстов.

Говоря о расцвете московской певческой школы в XVI в., нужно сказать, наконец, и об одном из ее главных вдохновителей и организаторов — о царе Иоанне Грозном, страстном почитателе богослужебного пения, распевщике и гимнографе. Он не только предпринимает самые энергичные меры по организации певческого дела, вызывая в Москву, а затем и в Александровскую слободу самых выдающихся и знаменитых мастеров пения, не только руководит их работой, но и сам частенько поет в первой станице, составляет и распевает службы, совершенствует методы распева. До нас дошли две распеты им службы — московскому святителю Петру и иконе Владимирской Божией Матери, а также «Канон Ангелу Грозному воеводе». Службы святителю и иконе, имеющие совершенно особое значение для Москвы и Московского государства, были распеты Грозным, очевидно, в 1547 г. и явились

конкретным продолжением духовной деятельности святителя Макария. Создание этих служб можно рассматривать как акцию, имеющую огромное религиозное, государственное и певческое значение. В этой акции Грозный проявил себя сразу как религиозный деятель, как государь и как выдающийся распевщик. Совмещение всех этих моментов в одном лице и в одном действии является поразительным примером совпадения и неразрывного единения духовных, государственных и профессионально-певческих устремлений. Такая гармоническая синтетичность, характерная для XVI в., не имеет аналогов в последующей истории России.

Однако неверно было бы думать, что вся певческая жизнь XVI-XVII вв. была сосредоточена исключительно в Москве, ибо XVI в. характерен именно наличием местных школ. Так, уже упоминаемый ранее ученик Саввы Рогова Стефан Голыш явился основателем усольской или строгановской школы. О нем можно прочесть, что он «ходил по градомъ и учил Усольскую страну и у Строгановых училъ Ивана по прозвищу Лукошко, а в иноцехъ был Исайя, и мастер его Стефан Голыш много знаменного пения распел»[72, с. 42]. Так древнерусская система распалась как бы на два варианта, на две основные редакции — московский, или Христианинов, перевод и перевод Усольский. Позже Александр Мезенец напишет о них, что «старый Христианинов переводъ во многих лицах и разводах и попевах со усольским мастеропением имеет различие». От тех же времен до нас дошел целый ряд песнопений отдельных рас-певщиков, среди которых можно назвать Опекалова, Радилова, Фаддея Никитина и некоторых других, отличающихся сочетанием в себе вкорененности в традицию с четко отработанным личным мастерством.

О высокой степени квалификации и профессионализма можно судить по показаниям, данным в 1666 г. вологодским певчим Иваном Ананьевым, в которых он перечисляет все то, что умеет петь. (Буквы ВПН, встречающиеся в нижеследующем тексте, обозначают строчные голоса — верх, путь и низ). «Обедню златоустову ВПН и постную ПН Задостойники ПН и обиход строчиной ПН и демественный ПН и охтай ПН и праздники господские ПН и трезвоны во вес год ПН низ, путь пел обедню демественную ПН, и стихеры евангельские с светильны и збогородичны ПН, и царски стихи которые у нас в переводах есть ПН, и часы царские все трои ПН, канун греческий воду прошед ПН, катавасию отверзу уста моя ПН, катавасию осмаго гласу море огустевая ПН, блаженны на осемь гласов ПН, треоди постную и что поют на мере и из те пою все низ и путь». Эти показания свидетельствуют как о незаурядном объеме памяти древнерусского распевщика (ибо все перечисленное исполнялось наизусть), так и о прочности и устойчивости строчной традиции, то есть об упоминаемом уже сочетании личного мастерства с вкорененностью в традицию.

Но с течением времени гармоничность этого сочетания начала нарушаться, и личное мастерство, стремление к проявлению личной инициативы, порой стало перевешивать силу традиции и стремление ей следовать. Одним из ранних примеров такого перекося может служить деятельность головщика Троице-

Сергиева монастыря Логгина, который в «хитрости пения и чтения первый быше. В пении же многое искусство имея, на един стих разных распевов пять или шесть, иль-десять полагал, и многи ученики обучал. Племянника своего Максима научил пети на семнадцать напевов разными знамены»[72, с.66-67]. Эти различные мелодические варианты одного текста, во множестве появившиеся в XVII в., обозначались в рукописях как «ин перевод», «ин распев», «произвол» и представляли собой по существу переход к композиторскому мышлению.

Против этой тенденции вообще и против деятельности Логгина резко выступил архимандрит Дионисий. Столкновение архимандрита Дионисия с головщиком Логгином есть столкновение двух противоположных начал — древнерусской певческой традиции и нарождающегося композиторского мышления; концепции ангелоподобного пения и концепции музыки. Архимандрит Дионисий, продолжая линию «Валаамской беседы», обнажил и показал духовный корень деятельности Логгина, связав тягу к мелодическому произвольному творчеству с эгоистическим самоутверждением и гордостью: «И сие, отче Логине, не тщеславие ли, не гордость ли, что твои ученики где ни сойдутся, тут и бранятся». Подробности и причины этой брани более детально описаны у инока Ефросина: «Да и меж собою тыя краснопевцы укоряюшеся друг другу поносят. Себе же кождо величает и хваляся глаголет: «Аз есмь Шайдуров ученик». А ин хвалится: «Лукошково учение», и ин же: «Баскаков перевод», а ин: «Дуткино пение», а ин: «Усольской», а ин: «Крестьянинов», а прочий — прочих ...» [72, с.71]. Гордость порождает зависть, зависть порождает потребность навредить потенциальному сопернику: «А егда видят кого остроумна естеством и вскоре познаваюша пение их и знамя, тогда они исполньшеся зависти, сокрывают от учеников своих древних мастеров своих добрые переводы и учат пети по перепорченным не с прилежанием того ради, дабы кто от ученик их не был гораздее его» [72, с.71]. Так нестроение и порча певческой системы ставятся в прямую зависимость от жизненной порчи и жизненного нестроения, стремление к самовыражению и самочинию ведет к разрыву с традицией и разрушению ангелоподобности пения, творение воли своей ведет к небрежению творения воли Божией.

Гордости и своеволию, лежащим в основе желанья создавать все новые и новые переводы, приводящие к сумятице различных распевов и к хаосу, архимандритом Дионисием и иноком Ефросином противопоставляются смиренномудрие", и послушание, выражающиеся в следовании традиции и строгом соблюдении ее, ибо только традиционность может обеспечить истинный порядок и преодолеть хаос. И в этом пункте снова — в который раз — мы должны обратиться к делу, совершенному Александром Мезенцем, ибо проблема, решенная им и есть проблема традиции и своеволия, смиренномудрия и гордости, чина и бесчиния, мелодического порядка и хаоса. В научной литературе прочно закрепилось определение старца Александра Мезенца, характеризующее его прежде всего как теоретика, но такое определение значительно сужает наше представление о нем и по существу

своему является абсолютно неверным, как неверным является большинство попыток приложения наших современных понятий к явлениям древнерусской жизни. Старец Александр Мезенец — это распевщик, причем не просто распевщик, но один из самых выдающихся распевщиков Древней Руси. Заслуга его заключается в том, что дело архимандрита Дионисия и инока Ефросина, отстаивавших древнерусскую традицию, было доведено им до конкретного профессионального воплощения. Если новоявленные «краснопевцы» по гордости и зависти скрывали и портили «древних мастеров добрые переводы», то комиссия под руководством старца Александра Мезенца, напротив, собрала рукописи, содержавшие эти добрые переводы за период четыреста лет «и вящще», используя материалы этих рукописей для создания единой упорядоченной мелодической системы. Обращение к традиции начинается с отсечения своеволия и самочиния, вот почему борьба за ангелоподобие пения есть борьба за ангелоподобие жизни. И вот почему исправление певческой системы, возвращение ей утраченного облика по сути дела есть возвращение к живым истокам древнерусской аскетики. Именно в этом воссоздании древних высоких образцов, в этой апелляции к «свидетельству с небеси» Валаамской беседы и заключается конечный смысл певческой деятельности старца Александра Мезенца, являющегося примером средоточия созидательных сил древнерусской культуры для всех тех, кто стремится проникнуть в тайну единства жизни и пения.

20. Партесное пение

Принцип партесного пения как особый вид хорового многоголосного пения зародился в странах Запада, развился и окончательно сформировался в западных и юго-западных пределах России и уже в совершенно готовом, завершенном виде появился в Москве в пятидесятых годах XVII в. Вот почему понимание русского партесного пения немыслимо вне знания его западных истоков, а также путей его проникновения в Московское государство.

Как уже говорилось, формы западного многоголосия обязаны своим возникновением не порядку и нестройности в церковной и духовной жизни, что породило, собственно, контрапунктический и гомофонно-гармонический принципы многоголосия. Таким образом, в самих формах западного многоголосия уже таились зерна духовного нестроения и отчуждения от Церкви, развивающиеся вместе с развитием этих форм. В XVI в. наступает блестящий расцвет музыкальной культуры, но культура эта уже полностью отчуждена от Церкви и лишь формально связана с ней. Напомним, что именно XVI век есть век развития чисто инструментальной музыки и рождения оперы, век процессов и событий, свидетельствующих о полной и бесповоротной секуляризации западного сознания. Среди различных музыкальных школ и направлений Западной Европы к концу XVI в. особое значение и известность приобрела венецианская школа, прославившаяся много хорными произведениями Андрэа и Джовани Габриели. Влияние этой школы,

распространившееся во многих странах Западной Европы, дошло до Польши, где было подхвачено и активно разработано такими композиторами, как М.Зеленский, М.Мельчевский, Я.Ружицкий, Г.Горчицкий, а также их окружением, с чьей музыкальной деятельностью и вошло в непосредственное соприкосновение православное население юго-западных областей России. Таким образом, православное сознание столкнулось с польской интерпретацией самых совершенных и модных для своего времени форм западноевропейской музыкальной культуры, а именно с «роскошным стилем» («Stilus Luxurianus») венецианской школы. Яркие колористические эффекты, тяготение к использованию больших звуковых масс, тембровые и фактурные контрасты, столь характерные для «роскошного стиля» венецианцев и венецианского многохорного концерта, сделались со временем неотъемлемой частью партесного пения и партесного концерта.

Эта роскошная и соблазнительная хоровая музыка превратилась в мощное оружие католиков, пытающихся насадить унию среди западного православного населения России. Православные Украины и Белоруссии, утесняемые как католиками, так и протестантами, живущие под вечной угрозой навязывания унии и соблазняемые сладкими мусикийскими созвучиями, вынуждены были искать какие-то формы и методы противостояния всей этой инославной экспансии. Высокому уровню богословского образования и церковной музыки католиков и протестантов они должны были противопоставить православное образование и пение столь же высокого уровня. Однако путь к достижению этого уровня лежал через усвоение и заимствование некоторых методов и принципов, свойственных католическо-протестантскому образованию и пению. По свидетельству современника: «римляне начаша прельщати верных органами гудении в костелах своих, а ревнители православия ничем иным воспятиша ихъ и паки обратиша к соборней церкви, токмо многоголосными составлении мусикийскими». Другими словами, для ослабления соблазна, исходящего от католической музыки, ревнители православия вынуждены были сделать православное пение столь же роскошным и соблазнительным, как и соблазняющая их католическая музыка. Для этого была проведена «операция», которую можно охарактеризовать как прививку западного музыкального начала к телу православного богослужебного пения, в результате которой на свет появился некий новый плод, некий гибрид музыки и богослужебного пения, ибо партесное пение и есть такой гибрид, возникший от «скрещивания» западной музыкальной системы с православной певческой системой. Острое ощущение невозможности совмещения музыки и богослужебного пения, столь характерное для великорусского православного сознания, было в значительной мере притуплено у носителей православия западных областей, очевидно, из-за их частых и тесных контактов с инославным населением, и именно это послужило причиной вступления на путь духовного компромисса, которым и являлось партесное пение.

Становление и развитие партесного пения происходило в хорах, создаваемых при православных братствах и братских школах, организованных во многих

городах юго-западной России. Так, известно, что еще в 1604 г. у Львовского братства был свой хор, состоящий из учеников братской школы, обучающихся партесному пению. В библиотеке Луцкого братства в 1627 г. хранились партесные партитуры, считающиеся уже старыми: «церковных партесных пятиголосных, старых, ноть — двое, партесных шестиголосных ноть — трое, партесные ноты, старые осмиголосные». Эта запись свидетельствует о приличном стаже партесной традиции. Восторженное описание уже развитых образцов партесного пения дает западный путешественник Гербиний, посетивший Киев в третьей четверти XVII века: «Грекороссияне гораздо святее и величественнее прославляют Бога, чем римляне. В самой приятной звучной гармонии слышатся раздельно дискант, альт, тенор и бас. Все миряне поэтому поют в соединении с клиром, и притом так гармонично и благоговейно, что мне, в восторге от слышанного, думалось, будто я в Иерусалиме и вижу там образы и дух первоначальной христианской церкви». Однако если западному уху, привыкшему к абсолютно секуляризованной католической музыке, православное партесное пение казалось «святым и благоговейным», то сознанию, воспитанному на крепких православных началах, это пение представлялось далеко не таковым. Так, известный ревнитель благочестия афонский инок Иоанн Вишенский протестовал против партесного многоголосия в следующих резких выражениях: «Латинский смрад из церкви изжените. Единою песнью Бога славьте!» Такое противоречие во мнениях, порождалось как самой компромиссной природой партесного пения, так и различием идейных установок высказывающихся. Со временем же это пение совсем перестало подвергаться нападкам и считаться неким подозрительным явлением в среде православных. Так, Мелетий Смотрицкий писал старцу Печерского монастыря Антонию Мутиловскому: «говорите, о проклятая проклятая уния! А давно ли говорили: о, проклятое искусное пение», свидетельствуя, в частности, о том, что «искусное», то есть партесное пение, считающееся раньше «проклятым», ныне признается явлением вполне православным. Таким образом, к середине XVII в. партесное пение было не только окончательно сформировано структурно и технически, но и признано всем православным населением западных областей России.

Не так обстояло дело с принятием партесного пения в Московском государстве. Первое непосредственное соприкосновение москвичей с католической музыкой имело место в 1605-1606 гг. в бытность Лжедмитрия на Московском престоле. Мнение об этом пении исчерпывающе выразил святой Патриарх Гермоген, говоря Салтыкову: «вижу поправление истинной веры отъ еретиков и отъ вас, изменниковъ, и разорение святых Бо-жиихъ церквей; и не могу более слышать пения латинского въ Москве». Противодействия вызывали и первоначальные попытки введения партесного пения. Так, известно, что Никон, еще будучи в Новгороде, вводил там киевское многоголосное пение, немало удивлявшее новгородцев, и что патриарх Иосиф (1642-1652), услышав о таком пении, был против него и запрещал Никону употреблять его за богослужением. Однако, вступив на патриарший престол в 1652 г. и получив полную свободу действий, Никон самым активным образом начал насаждать

свои музыкальные взгляды и вкусы, в чем получил полную поддержку царя Алексея Михайловича, также оказавшегося ревностным поборником партесного пения. Именно царь Алексей Михайлович в самом начале 1652 г. пригласил из Киева лучших певцов и «творцов» (то есть композиторов) партесного пения, среди которых находился Федор Тернапольский с десятью певчими, а через месяц из Киева же прибыл еще целый хор из девяти человек, в результате чего уже в самом начале патриаршества Никона в Москве находилось более двадцати организованных в хор киевских певчих. Для вербовки мастеров партесного пения царем и патриархом снаряжались целые экспедиции в Киев и на Украину вообще. Такие поездки и вызовы продолжались и в последующие годы. Приезжие певцы получали места в хоре государевых певчих дьяков, где им поручалось руководство и обучение партесному пению. После освобождения Белоруссии в 1655 г. в Иверский монастырь на Валдае Никон перевел Оршанское Кутеинское братство. Белорусские иноки, принесшие с собой элементы западнорусского просвещения, принесли сюда и традиции партесного пения. Одним из центров партесного пения стал и Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, в котором находилась личная резиденция Патриарха Никона. Таким образом, благодаря усилиям царя и патриарха партесное пение постепенно усиливало свои позиции.

Легко заметить, что распространение партесного пения в Московском государстве осуществлялось путем сильного давления сверху, при содействии украинского и белорусского национального притока, а также при почти полном бездействии или даже враждебности со стороны москвитов, что еще раз доказывает привнесенный характер партесного пения и некоторую искусственность его насаждения. Энергичные протесты ревнителей благочестия против партесного пения продолжались как до, так и после ухода Никона с патриаршего престола: «киевское партесное пение начать въ церковь вводити согласно мирским гласоломательным пением, от своего служения, а не отъ святыхъ преданное, латинское и римское партесное вискание, святыми отцы отлученное ... от него (Никона) нововнеся в России пение ново-киевское и партесное многоусугубленное, еже со движением всея плоти и покиванием главы и помавани-ем рукъ совершаеие ... ломание и безчиние удесы творити и излишня пений пестроты, рекше различие и песней тересканье». В этом отрывке подмечены и обличены самые уязвимые моменты партесного пения, а именно: его мирской характер и связь с «мирским гласоломательным пением»; его обусловленность католической музыкой или «римским партесным висканием», отлученным святыми отцами; его самочинное введение, то есть введение волюнтаристским актом Никона, а «не от святыхъ преданное». Судя по данному отрывку, сильные протесты вызывали и телодвижения регента при управлении хором, поющим партесные песнопения, ибо движения-эти составляли самый неприятный контраст спокойному и благоговейному поведению певчих при исполнении древнерусского традиционного пения.

Хотя вопрос о допустимости или недопустимости партесного пения при

богослужении стоял весьма остро, Собор 1666-1667 гг. не дал никаких указаний на этот счет. Пытаясь внести какую-то ясность, группа сторонников партесного пения, состоящая из прихожан храма святого Апостола Иоанна Богослова в Москве, полностью разделяющая все нововведения киевлян, обратилась за благословением этих нововведений к находившимся в то время в Москве патриархам Макарию Антиохийскому и Паисию Александрийскому. На этой грамоте, составленной, в 1668 г. и подписанной по-гречески и по-арабски двумя патриархами, основывается действующее до сих пор допущение многоголосного хорового пения по западному образцу при богослужении Православной Церкви. Однако правовая действительность этой грамоты может быть подвержена сомнению. Так, И.Гарднер ставит по этому поводу два вопроса: «насколько посторонние русской автокефальной церкви антиохийский и александрийский патриархи (к тому же, оказавшиеся к этому времени низложенными!) были правомочны выносить частные решения относительно вопросов, касающихся только некоторых богослужебных обычаев одного из приходов Московской епархии?» и «что понимали эти патриархи — один араб, другой — грек, в партесном пении, исполнявшемся к тому же на непонятном этим патриархам славянском языке?» Как бы там ни было, но окончательной ясности в вопрос о допустимости партесного пения при богослужении эта грамота не внесла, ибо в том же году старец Александр Мезенец, возглавляющий государственную комиссию и, стало быть, облеченный государственными полномочиями, весьма резко и отрицательно отзывался о партесном пении, называя его «органогласовным и нотогласов-ным». Таким образом, отсутствие подлинно авторитетных церковных санкций пустило как бы на самотек решение этого вопроса, что разделило все русское общество на сторонников и противников партесного пения, доходящих порою в своих спорах до предания друг друга анафеме.

Вскоре на московском горизонте появляется знаменитый теоретик и композитор партесного пения Николай Дилецкий, с 1677 г. обосновавшийся в качестве руководителя московского хора, принадлежавшего именитому человеку Г.Д. Строганову. К этому времени за плечами Дилецкого был накоплен солидный опыт композиторской и теоретической деятельности в Варшаве, Вильне и Смоленске. В 1675 г. в Вильне на польском языке была уже издана его «Идея грамматики мусикийской», трактующая вопросы западноевропейской теории музыки и являющаяся блестящим учебником композиции, имеющим исключительное практическое значение для внедрения партесного пения в России. В 1679 г. появляется московский список русской редакции «Грамматики», переписанный снова в 1681 г. с присоединением трактата Иоанникия Коренева. Совмещая в одном лице теоретика, композитора, исполнителя и педагога, Дилецкий создал целый ряд образцовых партесных произведений концертного типа, а также воспитал плеяду композиторов новой формации, среди которых было уже немало и великороссов, наконец овладевших техникой партесного письма. Самым выдающимся представителем этой плеяды, а может быть и непосредственным учеником Дилецкого, был Василий Поликарпович Титов, крайне плодовитый

композитор, не только писавший богослужебные песнопения, называемые «службами Божиими», на 8, 16 и 24 голоса, представляющие собой монументальные многоголосные концерты, но и положивший на линейные ноты «Псалтирь рифмованную» Симеона Полоцкого, а также создавший целый ряд светских кантов. В эти же годы, то есть в конце XVII - начале XVIII вв. среди авторов концертов и «служб Божиих» особо выделяются Николай Колашников, Николай Бавыкин, Стефан Беляев, Василий Виноградов, Ян Коленда и множество других композиторов, количество которых уже само по себе свидетельствует о триумфе партесного пения.

И все же это многоголосное хоровое пение по западному образцу не было полностью принято всей массой русского православного народа. Не говоря уже об огромном количестве православных, ушедших в раскол и абсолютно не принявших киевских нововведений, многие православные, оставшиеся верными Церкви, также крайне отрицательно относились к партесному пению, примером чего может служить деятельность старца Александра Мезенца и позиция тех анонимных борцов за древнерусскую традицию, против которых направлены полемические стрелы трактата Коренева. Усиленно насаждавшееся сверху Патриархом Никоном вкупе с восточными патриархами, царем Алексеем Михайловичем и именитыми людьми, со Строгановым во главе, при помощи украинских и белорусских специалистов по партесу, «киевских и литовских старцев», партесное пение в глубине русского сознания воспринималось как нечто незаконное и именно как утрата ангелоподобности пения. Однако духовные обстоятельства, сложившиеся во второй половине XVII в., делали распространение партесного пения неизбежным. Если появление строчного пения в XVI в. было вызвано победным шествием Церкви в мир, обожением мира, проявляющимся в собирании русских святых, в завоевании Казанского и Астраханского ханств, а также и в других духовных завоеваниях, то появление партесного многоголосия связано с ущемлением церковного начала, с наступлением мира на Церковь. В юго-западной митрополии это ущемление проявилось в угрозе навязывания унии, в мощной инославной экспансии, доводящей православных порою до самого критического положения. В московских пределах это наступление мира на Церковь выразилось в расколе, явившемся страшной духовной катастрофой России. И там и здесь партесное многоголосие проявилось как симптом бед, постигающих Церковь, и в этом его родство и обусловленность западными формами многоголосия, также порожденными церковным нестроением. Раскол — это вражда, а вражда — это то, что противоположно Церкви и сродно миру.

Вот почему в момент раскола в Церкви начинает звучать мирское, то есть партесное, пение. Не может быть ангелоподобности там, где нет единения и мира, и именно поэтому в России середины XVII в. раздались звуки партесного пения. Здесь мы снова сталкиваемся с действием той истины, что пение есть продолжение жизни и что состояние богослужебного пения обуславливается состоянием христианской жизни. Вот почему подлинные причины успешного распространения партесного пения на Руси следует искать не в какой-то тяге к

Западу, не в желании поиска и создания каких-то новых форм, но в глубоком внутреннем духовном разладе, проявившемся в расколе, унесшем миллионы русских жизней и отлучившем от жизни Церкви огромный творческий потенциал талантливейших людей, ушедших в раскол. Эту причину необходимо постоянно иметь в виду как для правильного понимания партесного пения, так и для понимания всего последующего развития богослужебного пения в России.

21. Богослужебное пение и композиторское творчество

Партесное пение, понимаемое как конкретный «польский» стиль хорового многоголосного пения, принесенный «киевскими и литовскими старцами», превалировал в русской певческой практике около ста лет и к середине XVIII в. начал выходить из употребления. Однако теоретические и конструктивные начала, на которых строилось партесное пение, сделались основополагающими для всего последующего развития русского богослужебного пения, а так как партесное пение строилось уже на музыкальных началах (а более точно — на западноевропейских музыкальных началах), то и все дальнейшее становление богослужебного пения перешло на музыкальные рельсы, то есть богослужебное пение превратилось в музыку, написанную на богослужебные тексты. Подражание небесному сменилось подражанием земному, ангелоподобие пения сменилось мирообразием.

Все средства, используемые партесным пением, есть средства, апеллирующие исключительно к телесному, материальному миру. Так, линейная нотация — «киевское знамя» — фиксирует физические параметры звука: его высоту и продолжительность; тонико-доминантовые функциональные отношения и порождаемая ими квадратная периодическая ритмика непосредственно связаны с физическим жестом и движением; на мирской характер мажора и минора указывал еще Глареан, дополнивший в XVI в. систему восьми модусов четырьмя новыми, в число которых входили ионийский (современный мажор) и эолийский (современный минор), и определивший их как непристойный лад («*Tonus Laseivus*»- мажор) и как бродяжнический, или чужой, лад («*Tonus peregrinos*» -минор). Таким образом, технические и конструктивные средства партесного пения изначально не приспособлены к описанию явлений духовного мира и пригодны исключительно для описания явлений телесных и мирских.

Далее, если технические и конструктивные средства богослужебного пения целиком обусловлены самой структурой богослужения и неразрывно связаны с ним, как, например, мелодическое осмогласие обусловлено разделением богослужебных текстов на восемь гласов, мелодическая иерархия обусловлена различными разрядами служб, наличие различных распевов связано с чином особых праздничных чинопоследований, то технические и конструктивные средства партесного пения, являющиеся по своей сути средствами

музыкальными, никоим образом не связаны с богослужением, ибо какую связь с богослужением можно усмотреть в таких понятиях, как мажор, минор, тональность, тоника и доминанта? Подобная оторванность и отчужденность от структуры богослужения приводила порой к полному разрыву музыкальных средств с самим богослужением. Так, например, партесная гармонизация знаменных мелодий сводила на нет все мелодическое разнообразие знаменных гласов, подводя их под единый знаменатель единообразных тонико-доминантовых отношений. Такое же нивелирование происходило и с мелодическим разнообразием различных распевов. Подобная отчужденность от богослужения и от богослужебного текста была возведена чуть ли не в ранг закона Н. Дилецким, рекомендовавшим писать сначала музыку, а потом подбирать к ней текст. Именно такой практики придерживались иностранные капельмейстеры — композиторы XVIII в., для которых славянский богослужебный текст выписывался латинскими буквами и которые, не вникая особенно в смысл текстов, создавали на эти тексты свои концерты.

Эта оторванность от структуры богослужения и от богослужебных текстов в большей или меньшей степени характерна для всего композиторского церковного творчества. Ибо если богослужебное пение есть некое проявление Божественного Порядка, распев — конкретная систематическая организованность и мелодический порядок, а распевщик — носитель этого порядка, то музыка есть проявление естественного, природного порядка, или самопорядка, концерт — конкретное музыкально-композиционное проявление этого самопорядка, а композитор — носитель этого самопроизвольного порядка. Таким образом, между распевщиком и композитором наличествует принципиальная разница. Распевщик есть проводник Божественного Порядка, а композитор — проводник порядка самопроизвольного; творчество распевщика есть творчество соборное, а творчество композитора — творчество индивидуальное, личное. Недаром первые образцы композиторского творчества, появившиеся на Руси в XVII в., носили название «произвола». Распевщик руководствуется соображениями мелодического чина, а композитор — соображениями личного вкуса. Именно этот самый «личный вкус», по мнению И.Гарднера, стал со временем, основной движущей пружиной развития богослужебного пения, что привело к положению, описанному И.Гарднером в следующих словах: «в результате неверных представлений о «церковном стиле» и ошибочных представлений о «молитвенности» в музыке, «личный вкус» склонялся именно или к ложнопатетическим, или сентиментальным, деланно плаксивого характера композициям, не имеющим ничего общего с действительной молитвенностью. Таково было тяжелое и судьбоносное наследие отхода всего русского православного искусства (и православного оцерковленного быта) от русского церковного богослужебно-бытового предания».

Первым значительным этапом на пути этого «отхода» стала композиторская школа, воспитанная Н.Дилецким, крупнейшим представителем которой являлся В.Титов. Уже на этом этапе проявилась характернейшая особенность

композиторского творчества — его полная зависимость и обусловленность западными образцами, ибо творческое наследие этих композиторов можно определить как польско-русскую интерпретацию венецианского концертного стиля. Вполне возможно, что со временем предоставленный сам себе этот стиль мог бы русифицироваться и обрести конкретные национальные черты, но массовое приглашение итальянских капельмейстеров в XVIII в. привело к мощнейшим итальянским влияниям не только на музыкальную жизнь, но и на богослужбное пение. Первым появившимся в России итальянским капельмейстером и композитором был Арайя, приглашенный императрицей Анной Иоанновной в 1735 г. и руководивший придворной музыкальной жизнью в продолжение 25 лет. С 1764 по 1768 гг. придворным капельмейстером был известный композитор Галуппи, который первым стал писать духовные концерты на славянский текст в итальянском стиле. С 1784 по 1801 гг. должность Галуппи занимает Сарти. Помимо перечисленных капельмейстеров в эти годы в разное время в Петербурге работают Мартини, Сальери, Чимароза, Паэзиелло, Карцелли и многие другие, одно перечисление имен которых вызывает представление о некоем иноземном пленении русской музыкальной жизни. Что же касается оценки деятельности этих композиторов, то протоиерей Дм.Разумовский пишет по этому поводу следующее: «Ни одно духовно-музыкальное произведение иностранных капельмейстеров не признавалось в свое время, не признается и ныне произведением истинно художественным, классическим в музыкальном смысле. Ни одно также произведение их не оказывается совершенным и назидательным в церковном смысле потому, что в каждом музыкальном произведении музыка преобладала над текстом, часто не выражала мысли его». «Однако несмотря на это,— продолжает протоиерей Дм.Разумовский,— к 1769 году фигуральное пение и церковные концерты достигли до самых отдаленных, внутренних городов России. Они исполнялись в соборных и других церквях».

Возникновение значительного числа хоров по России много содействовало распространению и упрочению концертного пения. Помимо хоров, содержащихся митрополитами, архиепископами и архимандритами, хоры были также у полковых командиров, у частных любителей пения — графов Разумовского, Шереметьева, князя Трубецкого, а при приходских церквях состояли вольные хоры. Об обстановке при пении таких хоров сохранились следующие свидетельства современников: «Славные певчие Казакова, которые принадлежат ныне Бекетову, поют в церкви Димитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молельщики до такого дошли безстыдства, что в церкви кричали «фора», т.е. «браво», «бис».

Однако своим необыкновенным распространением и влиянием на стиль композиций для церковных хоров итальянская музыка обязана не столько самим итальянским капельмейстерам, сколько их русским ученикам и последователям, среди которых ведущее место занимают А.Ведель (1767-1808 или 1811), С.Дехтерев (1766-1813), М.Березовский (1745-1777), С.Давыдов

(1777-1825) во главе с Дм.Бортнянским (1752-1825). Именно при них концертный итальянский стиль достигает наибольшего развития, но именно их деятельность вызывает в то же время серьезные критические возражения как ведущих русских композиторов, так и выдающихся иерархов Русской Церк-ви. Так, в одном из своих писем П.И.Чайковский писал: «Техника Бортнянского — детская, рутинная, но тем не менее это единственный из духовных композиторов, у которого она была. Все эти Ведели, Дехтеревы и т.п. любили по-своему музыку, но они были сущие невежды и своими произведениями причинили столько зла России, что и ста лет мало, чтобы уничтожить его. От столицы до деревни раздаётся слащавый стиль Бортнянского и увы! — нравится публике. Нужен мессия, который одним ударом уничтожит все старое и пошел бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине. Как должно гармонизовать древние напевы, надлежащим образом не решил еще никто». А в другом месте читаем: «Европеизм вторгся в нашу церковь в прошлом веке в виде разных пошлостей, как, например, доминант аккорд и т.п., и столь глубоко пустил корни, что даже в глуши, в деревне дьячки, учившиеся в городской семинарии, поют неизмеримо далеко ушедшее от подлинных напевов, записанных в нотном Обиходе...»

На это несоответствие европейской гармонии и концертного стиля с древними напевами указывал и митрополит Московский Филарет. Любопытно, что замечания его адресованы протоиерею Петру Турчанинову (1779-1856), который из всех композиторов итальянской выучки (учился у Сарти и Веделя) наиболее бережно относился к гармонизируемым им обиходным напевам. И все же изначальная несовместимость богослужебного и музыкального начал была безошибочно подмечена митрополитом Филаретом в следующем отзыве от 6 мая 1828 г.: «Несколько пьес, обработанных протоиереем Турчаниновым, для опыта слушаны были высокопреосвященным митрополитом Новгородским и мною. Некоторые из них оказались положенными на четыре голоса, согласно с древним напевом, но так искусственно, тяжело для поющих и не просто, что только огромным и превосходным придворным хором сие пение может быть исполняемо с успехом. Попыты, сделанные находящимся при мне хором, не были удовлетворительны. Следовательно сие положение пения, как неудобноисполнимое, не достигает предположенной цели — поддержать и восстановить древнее церковное пение повсеместно. Другие пьесы, обработанные протоиереем Турчаниновым так неточно с древними образцами, что в них совсем не можно узнать древнего церковного напева».

Острое осознание несовместимости современных западноевропейских музыкальных норм с древнерусским пением толкало лучших представителей русской композиторской школы на активный поиск решения этой проблемы. Так, М.И.Глинка (1804-1857), будучи уже известнейшим русским композитором, перед самой своей смертью поехал в Берлин к известному теоретику и знатоку древних западных церковных ладов Дену, чтобы под его руководством изучать технику композиции в этих ладах. Он надеялся этим изучением оказать содействие к «про-ложению хотя бы тропинки к нашей (то есть русской)

церковной музыке». В то время как М.И.Глинка пытался подойти к проблеме гармонизации древнерусских напевов через опыт великих европейских полифонистов XV-XVI вв., создавших так называемый строгий стиль полифонии (то есть опять-таки искал ключ решения русских проблем на европейском Западе), его современник Н.М.Потулов (1810-1873) пытался осуществить это дело на практике. В основу гармонизации древних напевов он положил строгий стиль гармонии, при котором гармония была строго диатоническая, с простейшими звукосочетаниями большого и малого трезвучия и их обращений. Однако практическое воплощение этих гармонизаций не оправдало теоретических надежд. Протоиерей В.Металлов писал: «Так как в основании этих переложений взяты известные определенные теоретические соображения, а не самостоятельная выработка сопровождающих основную мелодию голосов в духе и характере самой мелодии, то и ходы голосов и их гармонические соединения являются как бы- заранее предрешенными и связанными этими механическими правилами, а самые произведения являются мало выразительными с художественной стороны».

В дальнейшем русское церковное композиторское творчество разделилось и образовало два направления: Петербургскую и Московскую композиторские школы. Петербургская композиторская школа, представляемая такими композиторами, как А.Ф.Львов (1798-1870), Г.Я.Ломакин (1812-1885), М.А.Вн-ноградский (1810-1888), Г.Ф.Львовский (1830-1894), Е.С.Азеев (1831-1920), А.А.Архангельский (1846-1924), определялась деятельностью Придворной Певческой Капеллы и характеризовалась приверженностью к точным следованиям западноевропейской гармонии, строгим соблюдением гомофонно-гармонического склада, почти полным преобладанием свободных сочинений с применением соло, дуэтов и трио, перемежающихся с тутти хора,— одним словом, Петербургская школа характеризовалась более или менее точным следованием западным (в основном венско-немецким) музыкальным образцам при довольно-таки равнодушном отношении к древним уставным напевам и их структуре.

В противоположность Петербургской школе Московская школа представляла собой композиторское направление, являющееся результатом вековой богослужебно-певческой традиции, хотя и отклонявшейся иногда в сторону иноземных нецерковных влияний, но все же в последней четверти XIX в., вставшей на прочный путь восстановления этой древнерусской традиции при содействии ученых медиевистов и палеографов, речь о которых будет впереди. Направление это вызревало под влиянием С.В.Смоленского (1848-1909), вставшего во главе Синодального училища, и было представлено такими композиторами, как А.Д.Кастальский (1856-1926), Н.И.Компанейский (1848-1910), П.Г.Чесноков (1877-1944), А.Т.Гречанинов (1864-1956), свящ. Дм.Аллеманов (1867-1918), С.В.Рахманинов (1873-1943). Всех этих композиторов, несмотря на разницу их масштаба и различие индивидуальных влечений, объединяло одно общее устремление: возвращение к нормам древнего пения и создание русского национального стиля пения в противовес

некоему космополитическому общеевропейскому пению Петербургской школы. Наиболее ярко это устремление проявилось у А.Д.Кастальского, чье творчество можно рассматривать как призыв к свержению иноземного ига, пленившего наше певческое мышление, и к возвращению его к древнерусским истокам.

Однако истинное возвращение к этим истокам не может быть осуществлено средствами музыки даже самым гениальным композитором, ибо для того чтобы осуществить этот возврат, композитор должен упразднить композитора в себе и стать распевщиком. На пути же музыкального композиторского творчества может создаться лишь видимость этого возвращения, при которой музыка будет имитировать богослужбное пение, создавая некое подобие или изображение его. Именно эта принципиальная изначальная чуждость композиторского творчества церковности была четко сформулирована преосвященным Амвросием, архиепископом Харьковским и Ахтырским. В его статье, посвященной исполнению Литургии П.И.Чайковского, среди прочих высказываются следующие соображения: «Очевидно, что песнопения Божественной литургии были взяты г.Чайковским только в виде материала для его музыкального вдохновения, как берутся исторические события и народные песни и легенды; высокое достоинство песнопений и уважение к ним нашего народа были для него только поводом приложить к ним свой талант; это было либретто для его духовной оперы. Но, православные, будьте довольны тем, что песнопения Литургии на этот раз попали в руки талантливому композитору и исполнителям и заслужили рукоплескания и овации, а могут попасть к людям, менее даровитым; явится обедня какого-нибудь Розенталя или Розенблюма, и ваши священнейшие песнопения будут ошканы и освистаны. Будьте готовы и на это» [112, с.440-441]. Столь резко отрицательное мнение о композиторском творчестве в Церкви не было одиночным среди русских архипастырей конца XIX - начала XX вв. Так, И.Гарднер приводит жалобы одного из регентов, пишущего следующие примечательные строки: « ... было бы полезно подчеркнуть косность Священного Синода, играющего тормозящую роль в деле развития техники пения у хористов; чуть ли не большинство высших иерархов твердили: «не нужно нам «партесного» пения — пойте простое», ... эти высшие иерархи дошли до того, что настояли на том, чтобы на регентских дипломах было напечатано запрещение исполнять концерты!» Жалобы упомянутого регента доходят до прямого протеста и непослушания: «Преосвященные высшие иерархи! Вы являетесь хозяевами вверенной Вам духовной области, а каждый регент является хозяином на клиросе». Таким образом, роль композиторского творчества в Церкви оценивалась весьма неоднозначно, и для того чтобы лучше разобраться в этом вопросе, необходимо ознакомиться с некоторыми постановлениями Святейшего Синода относительно богослужбного пения.

22. Святейший Синод и богослужбное пение

Наиболее важным и ключевым указом Синода в области богослужбного

пения следует считать, очевидно, указ от 15 июня 1769 г. о напечатании Ирмолога, Обихода, Праздников и Октоиха. Этому указу предшествовала длительная и напряженная работа, протекающая под неустанным контролем Синода. Еще в 1752 г. придворный певчий Гавриил Головня написал для одного голоса квадратной нотой «Ирмологий», который в 1766 г. предоставил с просьбой о напечатании его на казенный счет. Но рукопись эта была направлена в Москву для освидетельствования ее синодальными певчими и иподьяками, являющимися лучшими и более признанными знатоками богослужебной певческой традиции, в отличие от отходящих в сторону свободного концертного пения певчих петербургских. Рассмотрев рукопись, синодальные певчие установили, что в рукописи «оказались многие неисправности в ноте и в стихах, в речах прибавка и убавка и в ударении против ноты знаменного распева несогласно». В 1767 г. Головне, потребовавшему денежного вознаграждения за исправления «Ирмология», было вообще отказано в напечатании рукописи, и работа над нотными книгами окончательно перемещается в Москву.

Указом от 20 марта 1768 г. Синод распоряжается выбрать из синодальных певчих и иподьяков специалистов, могущих исправить Ирмолог и присоединить к нему Обиход. Синодальный иподьякон Петр Андреев и певчий Иван Тимофеев осуществили эту работу, переведя с безлинейного знамени на линейную ноту обе книги. В 1769 г. в Петербург прибыл троицкий архимандрит Платон (Левшин), который, рассмотрев Ирмолог и Обиход, составленные в Москве, предложил отправить эти рукописи известным специалистам уставного пения московским певчим Троицкого подворья Петру Сеньковскому и Якову Лав-линскому. После окончательной редактуры и сверки там был обнаружен целый ряд отступлений и сокращений фит. В том же году Синод одобрил все предложенные исправления и изменения. На последней стадии в дело вмешался большой знаток и ревнитель уставного пения епископ Тверской Гавриил, предложивший другой рукописный Ирмолог «знаменного напева, исправный», который во всем отвечал требованиям Синода, после чего и последовал указ от 15 июня 1769 г. о печатании этих книг.

В 1772 г. московская Синодальная типография осуществляет издание Ирмология и Обихода, а несколько позже Октоиха и Праздников, подготовленных также московскими синодальными иподьяконами Сергеем Максимовым и Иваном Никитиным, совместно с певчими Иваном Тимофеевым и Андреем Поповым. В том же 1772 г. Синод издал указ от 23 ноября, в котором всем церковнослужителям вменялось в обязанность обучение нотному пению именно по ЭТИМ книгам, причем особо оговаривалось, что «при производстве в чины обученные необучившимся предпочтены быть имеют». С этого момента начинается печатание и издание богослужебных нотных певческих книг, продолжающееся 145 лет вплоть до 1917 г. В 1778 г. к Ирмо-логию, Обиходу, Октоиху и Праздникам прибавляется «Сокращенный Обиход нотного пения», имеющий скорее педагогическое назначение. В конце XIX в. начинают издаваться Постная и Цветная Триоди, предполагавшееся же издание

Трезвонов так и не состоялось из-за вспыхнувшей в 1914 г. войны.

Таким образом, изданием богослужебных нотных певческих книг Синодом был дан полный круг уставного знаменного пения, полностью соответствующего прежним рукописным певческим богослужебным книгам с безлинейной нотацией. Эти издания, печатающиеся по указу Святейшего Синода в Синодальной типографии, сообщали неоспоримый авторитет, подтверждали уставность и канонизировали напевы, содержащиеся в этих книгах, указывая в то же время на обязательность их употребления при совершении богослужения. Синодальные певческие книги восстановили древнерусскую певческую традицию и предание, они восстановили богослужебное пение как единую систему, как чин распевов, утверждая тем самым ангелоподобие пения и отвергая его мирообразие. Существование этих книг полностью разрушает легенду о том, что знаменное унисонное пение есть исключительный признак старообрядчества, не признаваемый Русской Православной Церковью, ибо содержанием синодальных книг является практически то же самое знаменное унисонное пение. Тот факт, что песнопения эти почти не поются в наших храмах, является следствием неподчинения указам Святейшего Синода и игнорирования архипастырских замечаний певчими, композиторами и регентами, каждый из которых желает являться хозяином на клиросе.

Произволу композиторских новаций Синод противопоставил твердое следование древнерусской традиции и преданию; концертному беспорядку и бесчинию были противопоставлены порядок и мелодический чин. Однако люди, непосредственно занимающиеся пением на клиросах, не торопились подчиняться указаниям высшей церковной власти, о чем свидетельствуют многочисленные постановления Святейшего Синода. Так, указом от 8 июня 1797 г. предписывалось «вместо концертов петь или приличный псалом или же обыкновенный киноник». Точно такое же требование содержится и в указе от 19 апреля 1850 г., установившем «не допускать пения в церквах, во время Божественной литургии, вместо причастного стиха, музыкальных произведений новейшего времени, печатных или рукописных, которые существуют под названием концертов». Как видим, за 50 лет Синоду не удалось добиться ощутимого послушания от певчих, регентов и композиторов. Такая же упорная борьба шла и за внедрение синодальных изданий в живую богослужебную практику. Так, указом от 14 февраля 1816 г. Высочайше повеле-но: «не употреблять тетрадей рукописных, кои отныне строжайше воспрещаются, и чтобы печатные книги, как то: ирмологии, обиходы, октоихи и праздники, изданные Св.Синодом, оставались по-прежнему, для предназначенного употребления их». А в 1852 г., то есть через семьдесят лет после начала издания синодальных книг, указом от 20 августа подтверждено, «чтобы во избежание народного соблазна не были отнюдь петы в церкви такие переложения церковных песнопений, которые не одобрены Св.Синодом к употреблению, и чтобы виновные в неисполнении сего регенты подвергаемы были строжайшему взысканию и удалению от сих должностей с донесением Св.Синоду». «Вот как строго,— пишет автор статьи «Исповедь старого

регента» монах Феодосии,— и если бы строгость эту привести в исполнение, то пришлось бы тогда удалить всех регентов и митрополичьих и архиерейских и всяких других хоров от их должностей, так как никто из них никогда не исполнил и не исполняет этих предписаний».

За всеми этими постановлениями чувствуется страшное напряжение борьбы, ведущейся на протяжении XVIII-XIX вв. Борьбы порядка и беспорядка, борьбы небесного и земного, борьбы ангелоподобия с мирообразием, борьбы богослужебного пения и музыки. Позиция Синода доказывает, что попытки смешения понятий богослужебного пения и музыки, идейно обосновываемые в XVII в. И.Кореневым и Н.Дилецким, все же не до конца привились русскому сознанию, но лишь привели его в состояние раскола, разделив всех русских людей на сторонников и противников этого смешения; на людей, облеченных высшей церковной властью и требующих следования традиции, порядку и чину, и на людей, занимающихся непосредственно пением в церкви и не торопящихся исполнять эти требования. Может быть, никогда разрыв между требованием и исполнением требования, между «Высочайшими повелениями» Святейшего Синода и повседневной богослужебной практикой не достигал таких размеров, каких достиг он в XIX в. И именно этот вопиющий разрыв составляет, очевидно, одну из характернейших черт состояния богослужебного пения в этот период.

Противостояние этих двух начал в XIX в. с особой силой выражается в противостоянии двух центров — Москвы и Петербурга и в противостоянии двух фигур — митрополита Московского Филарета Дроздова (1783-1867) и композитора, директора Придворной певческой капеллы А.Ф.Львова (1798-1870). Особой остроты этот конфликт достиг в 1848 г., когда А.Ф.Львов, осуществляя переложения уставных гласовых мелодий, стал использовать не синодальные певческие книги, которых было бы вполне достаточно, чтобы черпать из них уставные напевы, но самостоятельно начал отбирать рукописи, присылаемые в Капеллу из различных епархий на основании синодального указа от 13 сентября 1848 г. Обиход и переложения А.Ф.Львова вместе с используемыми им рукописями были присланы в Москву митрополиту Филарету для рассмотрения их богослужебно-певческого достоинства, с целью чего митрополитом Филаретом был составлен специальный комитет, состоящий из православных и единоверческих протоиереев, священников, дьяконов и клириков. В докладе о результатах работы комитета говорилось, в частности, следующее: «было бы несправедливо такой напев, как местный, в настоящее время ставить за образец, а через переложение в четырехголосную гармонию' делать повсеместным, тем паче в древней столице — Москве, где действительно от весьма древнего времени наших великих князей и царей существует столько обителей и приходских церквей и где потому древний напев при непрерывном богослужении мог сохраниться в большей точности до нашего времени».

Здесь ясно ставится вопрос об авторитетности используемых рукописей, то

есть вопрос уже палеографический, но в этом-то вопросе и не был компетентен А. Ф. Львов, а между тем от решения этого вопроса зависело следовать истинной или ложной традиции. По этому поводу митрополит Филарет доносил Синоду 8 февраля 1850 г.: «Предлагатель (А.Ф. Львов) сказал, что предлагаемая рукопись есть древняя и едва ли не единственная. Комитет возражал, что не древняя, потому что писана на бумаге 1784 и 1776 гг. Предлагатель, не обратив внимание на то важнейшее и сильнейшее возражение, которое комитет делает против древности, в своем объяснении подтверждает ее редкость тем, что комитет не отыскал других экземпляров ее. На сие комитет отвечает, что он не мог искать по всей России; а что рукопись не древняя, то доказано годами. Древность рукописи составляла бы некоторое достоинство ее, потому что дело идет о сохранении древнего пения, а редкость рукописи никакого достоинства не составляет, и потому усилие доказывать редкость составляет труд бесплодный». Эта чисто московская тяга к восстановлению древности роднит митрополита Филарета с Александром Мезенцем, собравшим в XVII в. рукописи за четыреста лет «и вяще», а также и со Степаном Смоленским, составившим в конце XIX в. уникальное собрание певческих рукописей.

Однако суть конфликта Москвы и Петербурга, митрополита Филарета и А.Ф. Львова заключалась не только в использовании последним неавторитетных рукописей, но и в искажении им древних уставных напевов, не укладывающихся в рамки европейской гармонизации, то есть в изменении древнего мелодического чина в угоду требованиям искусства. Так, митрополит Филарет следующим образом описывал свое столкновение с А.Ф. Львовым: «Когда я предлагал, что в том или другом ирмосе или догматике есть несходство четырехголосного переложения с напевом церковной книги, что в четырехголосном пении церковный напев не ясно слышен и производит не то впечатление, к которому привык церковный слушатель и которое желательно сохранить; то мне противопоставлено было, что гармония составлена по правилам и не может быть иная». Такое искажение или сокращение уставного напева ради гармонических правил характерно как вообще для Придворного напева, так и, в частности, для Обихода Львова (называемого впоследствии Обиходом Львова-Бахметьева). Есть что-то общее между «распрямлением» прихотливых знаменных мелодий правилами гармонии и прямыми петербургскими проспектами, столь чуждыми московскому глазу. На неприемлемое для москвичей превосходство правил гармонии над уставом, свойственное Петербургу, митрополит Филарет указывал еще в 1830 г. (когда Капелла командировала в Москву придворного певчего Кетова для обучения церковному пению и чтению московских певчих, псаломщиков и даже священников): «Петербург читать учился у Москвы; и Москва еще умеет читать и ныне, что московские псаломщики отличаются от придворных без сомнения тем, что точнее исполняют устав.» Крайне характерна и реакция А.Ф.Львова на работу комитета и отзыв митрополита Филарета: «Эти упрямые невежи не могли помириться с мыслию, что порядок церковного пения совершается не ими, а лицом, духовенству не принадлежащим»,— писал он в своих записках,

подтверждая то положение, что бесчиние мелодическое порождается и обуславливается бесчинием жизненным.

Столь резкое и решительное неприятие норм церковной иерархии не является случайной или чисто индивидуальной чертой личности А.Ф. Львова, ибо нельзя забывать, что он был прежде всего представителем Петербурга, города, основатель которого упразднил патриаршество. Это неприятие клирошанином и мирянином замечаний иерарха естественно вытекает уже и из внешнего гордого облика Петербурга с его Адмиралтейской иглой, Медным всадником, ростральными колоннами, Александрийским столпом и прямизной улиц, представляющего собой полную противоположность благолепному облику Москвы с ее Кремлем, многочисленными монастырями, бесчисленными церквями и живописной путаницей улиц, Москвы, воплощением духа которой и являлся митрополит Филарет. Никогда столкновение богослужебного пения и музыки не достигало такой наглядной и очевидной иллюстративности! И никогда еще не было столь очевидно, что богослужебное пение начинается с познания Божественного Порядка, следования ему, и в конце концов есть проявление этого Порядка, в то время как музыка начинается с нарушения этого Порядка и следования некоему произвольному порядку (в данном случае — правилам европейской гармонии).

Таким образом, всю деятельность Святейшего Синода в XIX в. можно охарактеризовать как борьбу за Божественный Порядок, за чин православного пения, против нарушения Порядка и композиторского произвола, приводящего к бесчинному воплю, и, может быть, наиболее выразительно воля Синода и всей Православной Церкви сформулирована была в следующих словах указа от 31 мая 1833 г.: «сохранять и поддерживать, особенно в церквях монастырских и соборных, древнее церковное в его чине и полноте, и особенно остерегаться от таких нововведений, кои, отступая и от древнего обиходного и отныне изданного придворного пения, отступают вместе и от свойственной богослужебному пению важности и простоты, с умилением соединенной». Образец такого пения и был дан Святейшим Синодом в издаваемых им певческих книгах Ирмологии, Обиходе, Октоихе, Праздниках и Триодях.

23. Монастырское пение и монастырские распевы

Конфликт между А. Ф. Львовым и митрополитом Филаретом наглядно показывает, что искажение древних уставных мелодий, нарушение мелодического чина целиком обуславливается нарушением жизненного чина. Пение обусловлено жизнью. Там, где нет правильного чинопоследования жизни, не может быть и правильного чинопоследования мелодий. Правильное же чинопоследование жизни может быть рождено только в результате созерцания Божественного Порядка. Созерцание Божественного Порядка порождает порядок жизни, порядок жизни порождает порядок пения и таким образом правильный мелодический чин, праведная жизнь и созерцание

Божественного Порядка образуют полноту трисоставности богослужебного пения, являющуюся отражением трисоставного строения человека, здоровая жизнь которого и заключается в гармоническом взаимодействии трех начал — тела, души и духа. Ангелоподобие, или ангелогласность, пения может быть рождено только из ангелоподобия жизни, ангельский же образ жизни и есть жизнь монашеская. Вот почему подмена богослужебного пения музыкой, превращение ангелоподобия в мирообразие, происшедшее в XVIII в., обусловлено падением монашеской жизни и притеснениями монашества вообще со стороны правительства, достигших наибольшей силы в царствование императрицы Екатерины II. И вот почему восстановление мелодического чина, восстановление ангелоподобности пения целиком и полностью зависело от восстановления и возобновления правильного чина жизни, жизни ангельской.

Чинность жизни рождает мелодический порядок или распев; бесчинность жизни рождает мелодический произвол или концерт, ибо распев и концерт есть не только различные принципы мелодического формообразования, но и различные способы или образы жизни. Если жизнь мыслится как некая составная часть иерархического обоженного космоса, осознающая свое место и назначение в этой иерархии, живущая жизнью единого целого, то такая жизнь представляет собой распев, характеризующийся иерархичностью и раскрытостью структур, а также их гармоническим соответствием и пронизанностью единым мелодическим началом. Если же жизнь мыслится как некое самостоятельное индивидуальное и замкнутое образование, осознающее свою обособленность, а весь космос представляется состоящим из таких же обособленных индивидуальных образований, находящихся в самых произвольных соотношениях, то такая жизнь представляет собой концерт, характеризующийся замкнутостью и самостоятельностью различных структур, а также самопроизвольностью их отношений без всякого стремления к координации с единым целым. Как хоровой концерт состоит из нескольких или многих контрастных по характеру частей, так и жизнь с различными ее перипетиями может рассматриваться в виде концерта. Как концерт может рассматриваться и вся история человечества с ее различными периодами, и каждый отдельно взятый отрезок жизни человека с его метаниями разнообразных чувств есть тоже концерт. Как распев состоит из взаимопроникающих иерархических структур, пронизанных единым мелодическим началом, так и жизнь, пронизанная единым устремлением к Богу, может рассматриваться в виде распева. Как распев может рассматриваться и вся история человечества, провиденциально направляемая ко спасению, и каждый отдельно взятый отрезок жизни человека, целиком отданный Богу, есть тоже распев. Распев есть обретение единства, концерт есть утрата единства; обретение истинного единства достигается воцерковлением, утрата истинного единства приводит к отчуждению от Церкви. Таким образом, распев и концерт есть категории не только эстетические, но и нравственные и духовные, а раз так, то и предпочтение того или другого есть уже нравственное и духовное свершение, нравственное и духовное самоопределение.

Но никакие нравственные и духовные свершения не даются без борьбы и без усилий. Вот почему когда говорится о засилии концерта в XVIII в., и о стремлении восстановить распев, речь должна идти не о смене эстетических идеалов, но о напряженной духовной борьбе, требующей серьезных духовных усилий. Духовные силы могут появиться только в результате духовного молитвенного подвига, а духовный молитвенный подвиг есть удел монашеской жизни. Так, восстановление распева стало зависеть от восстановления монашеской жизни, а для восстановления монашеской жизни нужен был сильный духовный борец, опытный в духовной брани и могущий обучить этой брани других. Таким борцом и учителем стал преподобный Паисий Величковский — восстановитель старчества, духовной молитвы и всех лучших заветов древнего монашества, чье влияние и учение распространились по всей России. Его ученики появляются на Соловках и на Валааме, в Оптиной и Глинской пустынях, а также в других обителях, во многих из которых вскоре начинает наблюдаться восстановление принципа распева.

Если принцип концерта разбивает богослужбное пение на ряд контрастных, не связанных одно с другим песнопений, в результате чего служба сама становится похожей на концерт, состоящий из ряда отдельных номеров, то принцип распева стремится подчинить все песнопения службы единой мелодико-ритмической системе, связать отдельные песнопения в некий род четок, в результате чего вся служба становится как бы одним песнопением, пронизанным единым молитвенным дыханием. Именно образование таких единых мелодических систем шло в обителях, в которых учение старца Паисия пускало крепкие корни, первыми и наиболее яркими примерами которых могут служить Валаам и Соловецкий монастырь, Оптина и Глинская пустынь с их прославленными по всей России старцами и подвижниками.

Эти системы хотя и формировались на фундаменте древних монодических напевов, но практически уже не были одноголосными, ибо к основной мелодии, выписанной в рукописи, певчие сами приставляли сверху «втору», дублирующую выписанную мелодию, как правило, в терцию, в то время как нижний голос «ходил» по басовым нотам основных функций. В результате образовывалось трехголосие, представляющее собой нечто среднее между строчным знаменным и ранним партесным или кантовым пением. Подчеркнутая функциональность и тонико-доминантовые отношения в сочетании с обилием параллелизмов (в частности параллелизмов квинт) и нарочитой примитивностью отношений придавали особое своеобразие и особую прелесть этому трехголосию. Думается, что здесь выкристаллизовывалось новое ощущение вертикали. Подобно тому, как раковина обволакивает специальным веществом попавшую в нее инородную песчинку, превращая ее в жемчуг, так и русское мелодическое мышление, борясь с проникшим в него иноземным гармоническим началом, стало обволакивать его своим перламутром и превращать в нечто самобытное и завораживающее.

Именно это ощущение вертикали приводило в восторг П.И.Чайковского, когда он слушал лаврское пение в Киеве и сравнивал это пение с пением в других храмах, «непозволительно скверным, с претензиями, с репертуаром каких-то концертных пьес, столь же банальных, сколько и неизящных. Другое дело в Лавре: там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот, и следовательно, без претензии на концертность, но зато, что за самобытное, оригинальное и иногда величественно-прекрасное богослужбное пение!» К этим строчкам нужно сделать несколько пояснений. Во-первых, что касается «тысячелетней традиции», то нужно заметить, что певческая традиция Киево-Печерской лавры в том виде, в каком слышал ее П.И.Чайковский, не восходит ранее XVII в., как и почти все поздние монастырские распевы. Во-вторых, слова «без нот» нужно понимать, очевидно, именно в том смысле, что песнопения пелись в три голоса по выписанной одноголосной мелодии. В-третьих, все сказанное П.И.Чайковским о пении Киево-Печерской лавры можно распространить, очевидно, и на другие обители, где подобное пение практиковалось, ибо монастырские распевы отличались друг от друга своей монодической основой, превращение же выписанного одноголосия в трехголосие везде происходило одинаково, так как при исходных данных здесь просто не могло быть иных вариантов решения вертикали. Таким образом, все настоящее, основанное на распевах, монастырское многоголосие XIX в. можно охарактеризовать как «самобытное, оригинальное и иногда величественное богослужбное пение».

Что еще роднит все существующие в XIX в. монастырские распевы, так это их позднее происхождение, отчего никогда не следует обольщаться заверениями в древности их традиции («со времени основания»), ибо традиции XV-XVII вв., даже самые мощные, были прерваны в XVII и XVIII вв. традицией партесного пения во всех монастырях без исключения. Не следует забывать к тому же, что множество монастырей, ставших впоследствии для всей России духовными маяками, при Екатерине II или были доведены почти до полного уничтожения, или влачили настолько жалкое существование, что в них было не до соблюдения певческой традиции. Поэтому нужно различать старые монастырские распевы XV-XVII вв. и новые монастырские распевы, образовавшиеся или как бы вновь восстановленные в XVIII-XIX вв. Это именно те распевы, многие из которых обязаны своим возникновением деятельности старца Паисия.

Большинство развитых монастырских распевов XIX в. основывается на знаменном распеве или его модификациях с большим или меньшим привнесением мелодического материала других распевов (греческого, болгарского), а также с обязательным наличием определенного количества самобытных местных мелодий. Именно таким образом дело обстоит в Валаамском и Соловецком распевах, в распеве Киево-Печерской лавры и в распеве Троице-Сергиевой лавры. Поэтому все распевы можно рассматривать как различные варианты, пусть иногда довольно далекие друг от друга, но всегда восходящие к некоему первоисточнику. Все это местные интерпретации

или местные традиции, отпочковавшиеся от единого ствола древнерусской певческой традиции. В каждом из распевов можно выделить как бы несколько «культурных пластов»: пласт знаменного распева, пласт периода чина распевов и многораспевности, пласт поздних местных напевов, пласт гармонического переосмысления древних напевов. Все эти пласты не всегда образуют гармоническое единство и в некоторых распевах можно наблюдать черты эклектики. Вообще же новые монастырские распевы почти совершенно не изучались и не рассматривались как единые мелодические системы ни с точки зрения их внутренней структуры, ни с точки зрения их взаимоотношений между собой и в отношении их к общему первоисточнику, почему и говорить что-либо по этому поводу преждевременно. Следует отметить только, что распевы эти — интереснейшая попытка возродить богослужбное пение как единую совершенную мелодическую систему, попытка перехода от принципа концерта к принципу распева, от церковной музыки к богослужбному пению на основе стремления к воспроизведению высоких древних образцов.

Кроме Валаамского, Соловецкого, Киево-Печерского и Троице-Сергиевского распевов — распевов полных и развитых, чьи издания выходили в разное время в начале XX в., существовало значительное количество неполных монастырских напевов — напев Оптиной пустыни, напев Глинской пустыни, Гефсиманский напев и многие другие напевы, вершиной которых являются, очевидно, все же оптинские подобны. Можно сказать, что XIX век есть век особого расцвета этих полных и неполных монастырских распевов, проникнутых самым высоким и чистым религиозным горением и вместе с тем исполненных такой простотой, сочинить которые никакой композитор не сможет. В них нет того интеллектуального накала и того высокого богословствования, до которого поднимается порой система распевов XV-XVI вв., но есть то детское простосердечие, которое оказывается иногда выше самого высокого богословия. Трудно подобрать визуальную параллель этому пению, но можно провести аналогию литературную, и аналогией этой будут «Откровенные рассказы странника», ибо это именно пение странников, паломников, простых богомольцев, странноприимных господ и всех тех, кто описан в этой знаменитой книге.

В XIX в. особо почитались также некоторые московские распевы, а из них прежде всего Напев Успенского собора и Напев Симонова монастыря, которые никогда не издавались и существуют только в рукописях. Напев Симонова монастыря — особая четырехголосная версия знаменного распева. Основной его особенностью было специфическое очень тихое и нежное исполнение. Такое исполнение и самый характер мелодий производили очень сильное впечатление, в результате чего симоновское пение славилось по всей России. С Симоновским же монастырем связана деятельность монашеского композитора иеромонаха Виктора, в миру — Василия Высоцкого (1791-1871), ибо именно здесь он подвизался в качестве уставщика и регента. Другой известный композитор — монах архимандрит Феофан (в миру Федор Александров) был сначала регентом хора Петербургской Духовной семинарии,

а впоследствии стал настоятелем Донского монастыря в Москве. Творчество этих монашествующих композиторов, по-особому любимое всеми верующими, являет собой сколок монастырского пения и замечательный пример некоего творческого смирения, приносящего удивительные и душеспасительные плоды. Таким образом, монастырская певческая деятельность представляет собой значительный контраст композиторской деятельности и намечает свои особые пути, которые, согласно велениям Святейшего Синода, можно надеяться, восстановят древнее пение, а вместе с ним и всю древнерусскую певческую систему.

24. Возрождение древнерусской теории

Волны италянизированного концертного пения, захлестывавшие православное богослужение на протяжении всего XVIII в., долгое время не только не вызывали никакого возражения, но начали считаться чем-то естественным и своим. Вот что писал об этом протоиерей В.Металлов: «Первоначально слышались недовольство и протесты против иноземного пения со стороны некоторой части ревнителей старины, но затем насаждаемая европейская культура взяла свое и только через сто с лишком лет раздался правдивый авторитетный голос православного иерарха, указавшего на неестественное исторически направление православного русского церковного пения и на несвойственный православному богослужению его характер».

Речь идет о митрополите Евгении (Болховитинове) и его статье «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении, и особенно о пении российской церкви», изданной в 1804 г. и представляющей собой текст речи, произнесенной им на акте в Воронежской Духовной семинарии еще в 1799 г. «Историческое рассуждение» — первая в истории обоснованная, опирающаяся на источники, подкрепленная подстрочными примечаниями, ссылками на источники, статья о русском церковном пении и его истории. Особое внимание было обращено на то, что богослужбное пение не является только музыкой и что иноземное пение для церкви остается «вещью постороннюю и от одного произволения зависящую». Таким образом, митрополит Евгений явился первым лицом, обратившим внимание на ненормальность состояния, в котором находилось богослужбное пение, и указавшим на то, что единственным путем к исправлению этого состояния может быть только тщательное изучение истории русского богослужбного пения. Все это с полным правом позволяет считать митрополита Евгения основоположником русской музыкальной медиевистики — комплексной науки, изучающей древнерусское богослужбное пение.

Однако сознание русского просвещенного общества того времени еще не было готово к решению подобных проблем, и первые работы, пытающиеся раскрыть конкретные вопросы, связанные с древнерусским богослужбным пением, появились гораздо позже — в сороковые годы XIX в. По времени им

предшествует еще один интересный документ, который необходимо упомянуть, несмотря на то что никакого своевременного отклика он получить не мог по той же причине неготовности общества. Речь идет о проекте Дмитрия Бортнянского, который хотя и явился как композитор представителем италянизированного направления, но сумел оценить достоинства древнего пения.

В своем проекте Дмитрий Бортнянский предлагал напечатать полный крут церковного крюкового пения, чтобы «восстановить историческую связь в ходе и развитии древняго отечественного пения», чтобы «прекращены были сии нелепые и самовольные церковного пения переправы, исказившие и мелодию онаго и степенный ход ее, тогда можно было иметь полный и утвержденный перевод, сообразный с слогуударением языка, и даже можно было бы иметь перевод пения сего расположенный в мере, не разрушая мелодии онаго». Чтобы открыть возможность объяснения крюковой системы, «которая была бы самым лучшим способом познать подробнее свойства диатонического рода, в каковом идет все церковное пение, противоположно новейшей музыкальной системе». Далее высказывается замечательная мысль: «Древнее пение, быв неисчерпаемым источником для образуемого новейшего пения, имело бы равную участь с древним славяно-российским языком, который породил собственную гармонно-звучную поэзию; а древнее пение возродило бы подавленный тернием отечественный гений, и от возрождения его явился бы свой собственный музыкальный мир». «А для сего нет других лучших и надежнейших средств, как собрать все древнейшие сего рода рукописи и отпечатать все крюковое пение». Естественно, что подобные мысли не могли найти никакого отклика в просвещенных умах александровского времени, занятых совсем иными устремлениями.

В 1846 г. выходят «Замечания для истории церковного пения в России» В.М.Ундольского, содержащие фрагменты музыкально-теоретических трактатов допетровской эпохи, а также некоторые другие исторические и археологические сведения. Эта работа имела огромное значение для своего времени и весьма высоко оценивалась впоследствии. «Замечания» составляют краеугольный камень и основание для всех дальнейших исследований в этом роде» — писал протоиерей В.Металлов, а князь В.Ф.Одоевский утверждал, что «Замечания» эти открыли новую, дотоле не известную сторону в истории нашего древняго песнопения и установили действительность его существования». Несколько позже в 1849 г. выходит статья И.П.Сахарова «Исследования о русском церковном песнопении», также содержащая ряд ценных исторических и археологических сведений. Статьей И.П.Сахарова и в особенности статьей В.М.Ундольского был введен в научный обиход целый ряд важнейших письменных памятников, без которых невозможно составить представление о древнерусском пении и которые являются отправной точкой всякого рассуждения на эту тему.

Ни В.М. Ундольский, ни И.П. Сахаров не были специалистами в области музыки

и поэтому для них область древнерусского пения была областью исторических, археологических, палеографических, но еще не музыкально-теоретических исследований. Попытку объединить эти разрозненные существующие области знаний осуществил князь В.Ф.Одоевский, который сам так охарактеризовал свою деятельность в одном из писем: «Я постарался раскопать вещь непечатую — наши древние рукописи о музыке, которые доныне оставались иероглифами по очень простой причине — потому, что наши музыканты не археологи, а археологи не музыканты; с драгоценных отрывков наших ди-даскалов XVI и XVII века: Шайдурова, Александра Мезенца, Тихона Макарьевского — я нашел целую определенную теорию нашей мелодии и гармонии, сходную с теорией средневековых западных тонов, но имеющую свои оригинальные отличия». Перу князя В.Ф.Одоевского принадлежит целый ряд статей об истории и техническом устройстве русского богослужебного пения. Этой же теме были посвящены и беседы с членами кружка, объединившегося вокруг него и имевшего большое влияние на дальнейшее развитие медиевистики. Особенно велика заслуга князя В.Ф.Одоевского в деле собирания древних певческих рукописей, в котором его можно считать зачинателем. Предполагая написать книгу «О древнем русском песнопении», где он хотел обратить особое внимание на древнерусскую певческую нотацию, князь В.Ф.Одоевский тем самым как бы предвосхитил третью часть труда протоиерея Дм.Разумовского «Церковное пение в России».

Подлинно новую страницу в истории русской медиевистики вписал протоиерей Дмитрий Разумовский, выпустив в свет сочинение «Церковное пение в России» (1867). По существу это первая работа, обнимающая собой все области медиевистики: и историческую, и археологическую, и музыкально-теоретическую, и литургическую. Протоиерей Дм. Разумовский широко использовал опыт трудов, созданных ранее, что позволило ему написать сочинение, подытоживающее и суммирующее все сделанное в этой области. Но эта работа содержит и ряд принципиальных новшеств. Одним из таких новшеств являются (в третьей ее части) знаменная и демественная крюковые азбуки, знаменный кокизник и знаменный фитник, придающие всему труду сугубо практическое направление. Протоиерей В. Металлов, характеризуя эту часть труда протоиерея Дм. Разумовского, писал, что он «открыл и изъяснил совершенно новую для исследователя дотоле область крюковой семиографии, в ее старинных образцах, первоисточниках с отлично составленную грамматику для уразумения своеобразных крюковых письмен, открывая тем новое широкое поле обозрения древних отечественных церковных напевов, в их первоначальной чистоте и неповрежденности». Отныне крюковая письменность перестала быть некоей таинственной «китайской грамотой за семью печатями» и стала доступна каждому музыканту-теоретику.

Особое место в деятельности протоиерея Дм. Разумовского занимает его участие в издании «Крута церковного древняго знаменного пения», осуществляемом Обществом Любителей Древней Письменности. Для печатания была специально изготовлена рукопись, составленная

старообрядцем И.А.Фартовым, а для доказательства ее правильности были представлены древние подлинники, с которых Фартов изготовил свою рукопись. Это первое в истории печатное издание крюковой безлинейной нотации состояло из шести частей: I. Октай (Октоих). II. Обиход всеобщего бдения, Триоди постной и цветной. III. Обиход — Литургия св. Иоанна Златоуста и Преждеосвященных Св. Даров. IV. Праздники. V. Трезвоны. VI. Ирмолой (Ирмо-логий). Первой части «Круга» предпосылалась вводная статья протоиерея Дм.Разумовского и краткая азбука знаменной нотации. Это издание замечательно и тем, что представляет собой первый опыт сотрудничества со старообрядцами в области богослужебного пения.

Дальнейший существенный шаг в изучении крюкового пения принадлежит С.В. Смоленскому, и существенность этого шага особенно проявляется в опубликованной им в 1888 г. «Азбуке знаменного пения» (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Уже сам факт публикации выдающегося теоретического трактата Древней Руси ставит труд С.В. Смоленского в совершенно особое положение, но ценность его возрастает еще более из-за аналитического комментария, сопровождающего эту публикацию. Сердцевиной этого комментария являются сравнительные таблицы, в которых сопоставляются одни и те же крюковые строки, взятые из рукописей, относящихся к периоду от XII до XVIII вв. Среди этих рукописей есть и хомовые, и иосифовские, и новоречные, что позволяет проследить историю взаимоотношения текста и знаменной мелодии. Здесь же анализируется также и генезис попевок, распределенных по гласам, с указанием некоторых неправильностей синодального издания. Труд С.В. Смоленского расширил и углубил представления о крюковой нотации, раскрыл наиболее существенные стороны ее природы, такие, как особую динамичность крюкового знамени, переменность знамени в зависимости от нахождения его в том или ином гласе, в той или иной по-певке, многозначность каждого отдельного знамени и многое другое, что отличает крюковую письменность от линейной нотации. Можно сказать, что С.В.Смоленский открыл древнерусскую теорию как единую совершенную систему, не переводимую никакими другими знаковыми системами, и сделал ее доступной для дальнейшего изучения и исследования. Этот же пафос, пронизывающий и другие его работы по русской палеографии, проявился в создании С.В.Смоленским, в бытность его директором Синодального училища, огромной и единственной в своем роде библиотеки певческих рукописей, которую он собирал на личные средства, не имея на то официального поручения, чем спас от гибели и ухода в небытие многие и многие бесценные рукописи. В этом он поступал как истинный древнерусский распевщик, чью профессиональную гордость составляло знание «добрых переводов».

Дальнейшее развитие этих идей осуществлялось в научной деятельности протоиерея В.Металлом, являющейся, очевидно, кульминационным моментом русской медиевистики, ибо ему удалось добраться до самой сути строения знаменного пения — попевочной техники, представляющей собой основу

русского осмогласия. Большинство предшественников протоиерея В.Металлом, в том числе протоиерей Дм.Разумовский и С.Смоленский, считали осмогласие системой ладов и звукорядов со своими господствующими и подчиненными звуками. В своей книге «Осмогласие знаменного распева», выпущенной в 1899 г., протоиерей В.Металлов утверждает, что первый признак знаменного осмогласия есть не тот или иной звукоряд или тетрахорд, но попевки и их комбинации. Это открытие позволило прикоснуться ко святой святых не только знаменного осмогласия, но и всей древнерусской системы распевов» Оно дало возможность проникнуть в секрет составления напевов и найти точку отсчета для их правильного восприятия. Именно в работах протоиерея В.Металлова основополагающая триада русского богослужебного пения — глас-попевка-крюковое знамя — обрели истинную взаимообусловленность и координацию, ибо теперь стало совершенно ясно, что ни одно из этих явлений не может быть осмыслено и осознано вне связи с двумя другими. Таким образом, древнерусская теоретическая система вырисовывалась во всей своей полноте.

Вообще же без преувеличения можно сказать, что протоиерей Дм. Разумовский, протоиерей В.Металлов и С.Смоленский являются «тремя китами», на деятельности которых базируется все здание современной медиевистики, ибо именно их крюковые азбуки, кокизники, фитники и сравнительные таблицы дали возможность прямого певческого теоретического и исполнительского освоения древнерусского богослужебного пения в его первоизданном естественном виде. Время же, в которое они жили и работали, безусловно, является «золотым веком» русской медиевистики. И дело не только в том, что вместе с ними работали такие крупнейшие ученые, как протоиерей И.Вознесенский, труды которого по болгарскому, греческому и киевскому распевам до сих пор имеют основополагающее значение, или А.Преображенский, много занимавшийся параллелями между греческими и славянскими рукописями XII-XIII вв., важность чего была осознана много позже, и что стало чуть ли не одним из важнейших направлений современной медиевистики, а также трудилась целая плеяда ученых музыкантов и палеографов, православных иереев и старообрядцев, писавших статьи, издававших крюковые азбуки и пособия, собиравших древние певческие рукописи и т.д. Но дело в том, что именно в это время был заложен единственно возможный фундамент истинного познания и осознания древнерусской певческой системы, когда стало возможным рассматривать ее не через деформированные стекла западной музыкальной теории, но через посредство знаков, ею же самой и установленных. Непереводимость одной системы в другую, несоприкасаемость русской и западной теорий неожиданным образом высветили смысл и значение древнерусской системы. Этот смысл и это значение проясняются еще больше, когда мы, продвигаясь от пометного периода к беспометному, начинаем понимать, что древнерусская система есть система ангельского небесного языка, в противоположность западной музыкальной системе, которая есть система языка земного и человеческого.

Итак, развитие русской медиевистики XIX - начала XX вв. непосредственно подвело к осознанию реального факта существования двух противоположных теорий, двух взаимоисключающих языковых систем, несовместимость которых проистекает из несовместимости предметов и явлений, описываемых ими — небесного и земного, духовного и телесного, ангельского и человеческого. Таким образом, положение о различии богослужебного пения и музыки, данное в начале настоящего пособия, снова обрело конкретные осязательные формы, в результате чего мы получаем четкий критерий, позволяющий отличать ангелоподобное пение от пения мирообразного. Исторические же обстоятельства сложились так, что сегодня мы мыслим и действуем музыкальными нормами и средствами, в то время как нормы и средства богослужебного пения остались для нас существующими где-то в далеком прошлом, отчего противопоставление богослужебной певческой системы и музыкальной системы можно свести к противопоставлению «древнее — новое». Казалось бы, что «древнее» должно относиться к прошлому и оставаться в нем, в то время как «новое» должно являться содержанием настоящего и мы должны жить им, однако Святая Церковь призывает нас к обратному, а именно к восстановлению древнего (в данном случае древнего пения) в настоящем. К этому призывали все Высочайшие Указы Святейшего Синода, о которых говорилось выше, к этому же практически призывал и Святейший Патриарх Алексий I, писавший: «Зачем нам гоняться за безвкусным, с точки зрения церковной, подражанием светскому пению, когда у нас есть изумительные образцы пения старого церковного, освященного временем и традициями церковными» .

Восстанавливая древнерусскую певческую систему, восстанавливая древнее пение, мы тем самым не извлекаем на свет некий археологический объект или музейный экспонат, но причащаемся небесному пению и обновляемся истинной непреходящей новизной. Ибо вся та новизна, которая кажется нам новизной, есть новизна ложная, видимая, являющаяся по сути дела возвратом к ветхим, языческим временам и уводящая нас от подлинной непреходящей новизны новозаветного пения, песни новой, предреченной святым пророком Давидом. Как при реставрации древней иконы реставратор должен снимать с этой иконы слой за слоем, чтобы освободить подлинный древний образ от поздних записей, грязи и копоти, так и при восстановлении древней певческой системы нужно слой за слоем счищать напластовавшуюся ложную новизну, чтобы открылась новизна истинная. Но если при реставрации иконы снимаются наслоения с некоего внешнего объекта, то при восстановлении древнерусской певческой системы наслоения надо счищать с нашего сознания, с присутствующего нам певческого мышления, и хотя эта операция не всегда приятна, безболезненна и желательна, но в выполнении ее заключается следование урокам истории и велениям Православной Церкви.

25. Судьбы русского богослужебного пения в XX веке

Небывалые в истории человечества гонения, обрушившиеся на Православную Церковь после 1917 года, привели к тому, что многие области церковной жизни были сведены практически к катакомбному уровню существования. Когда монахинь варят в смоле (Воронеж, 1918), а священников жгут в топках паровозов, вешают за бороды на деревьях и колют штыками, уже само пребывание в храме — не говоря уже о пении на клиросе — начинает требовать от человека недюжинного мужества и готовности к мученичеству. Война, ведущаяся государством против Церкви, не знала ни перемирий, ни оттепелей. Так, «либеральный» и «оттепельный» Хрущев обещал к 80-м годам показать по телевизору «последнего попа», а в «застойные годы» хождение в Церковь могло быть чревато крупными административными неприятностями. Естественно, в таких условиях занятия богослужебным пением не могли иметь никаких перспектив.

Тем более удивителен пример Киево-Печерской лавры, где вплоть до закрытия в 1962 г. традиционный лаврский распев не только успешно сохранялся, но даже приумножался и развивался. Под руководством архимандрита Валерия и последнего уставщика лавры игумена Феодосия было составлено несколько рукописных сборников, в которых киево-печерским распевом был охвачен целый ряд богослужебных текстов, ранее распеваемых другими распевами. В XX веке киево-печерский распев не только разрастался чисто количественно, но и претерпевал некоторые качественные изменения. По словам игумена Феодосия многие монахи были недовольны некоторыми европейскими стандартами гармонизации и голосоведения, свойственными дореволюционному пятитомному изданию киево-печерского распева. В новых рукописных сборниках гармонизация и голосоведение были максимально приближены к практике простого монашеского пения. Пение подобного рода практиковалось и в Валаамской обители вплоть до 1940 г., о чем можно судить по сохранившимся до наших дней граммафонным записям.

Но конечно же и Киево-Печерская лавра и Валаамский монастырь представляли собой лишь чудесные исключения. В основном же в церковнопевческой практике этого времени реализовывались наиболее худшие тенденции XIX в. Именно разрастание этих тенденций и послужило причиной уже приводимых выше слов Святейшего Патриарха Алексия I. Одним из путей преодоления порочного певческого наследия XIX в. было развитие русской медиевистики, оформившейся к началу XX в. в зрелую научную дисциплину.

Первые работы советских ученых, посвященные русскому церковному пению, начали создаваться только в 40-е гг. (а появляться в свет и того позже — в 60-е гг.). В 1928 г., правда, вышли двухтомные «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» Н.Ф.Финдейзена, но сам Н.Ф.Финдейзен скорее является представителем еще дореволюционной науки. Таким образом, первыми крупными советскими медиевистами могут быть названы М.В.Бражников и В.М.Беляев. Книга В.М.Беляева «Древнерусская

письменность», вышедшая в 1962 г. (почти спустя двадцать лет после написания), посвященная целому кругу вопросов: вопросам происхождения знаменного распева и крюковой нотации, проблемам кондакарного, путевого и демественного пения, в целом продолжает линию дореволюционной медиевистики, хотя содержит ряд новых моментов. Так, в ней дается ряд смелых и спорных расшифровок песнопений беспометного периода, сделан ряд интересных наблюдений над природой знаменного и демественного многоголосия.

Если круг научных интересов В.М.Беляева был весьма разнообразен, и обращение его к древнерусской церковной тематике являлось лишь эпизодом в его обширной деятельности, то жизнь М.В.Бражникова была целиком и полностью посвящена служению русской музыкальной медиевистике. Его научное наследие огромно, и многое до сих пор только еще ожидает своей публикации. Сам М. В.Бражников, оценивая свое место в науке и значение изучаемого им предмета, писал в 1949 г. : «Именно теперь, с многолетним опытом за плечами, я все больше и больше убеждаюсь в том, что настоящая правда в моем предмете еще не сказана и что о нем попросту не знают того, что о нем следует знать, и что он заслуживает еще более высокой оценки, чем те, которые давали ему самые преданные и знающие исследователи дореволюционного времени. Именно поэтому я считаю своим долгом не дать оборваться традиции, сделать как можно больше и поспеть написать или передать кому-нибудь все то, что я узнал, что я накопил, и отдать своему делу всю жизнь до конца».

Из основных работ М.В. Бражникова следует назвать «Древнерусскую теорию музыки» (1972) и «Лица и фиты знаменного распева», написанную в 1949 г., но изданную только в 1984 г. В обеих книгах собран огромный материал, добытый упорной многолетней работой с церковнопевческими рукописями. В «Древнерусской теории музыки» подробнейшим образом анализируется содержание азбук, кокизников и фитников XV-XVIII вв., причем рассматриваются памятники не только знаменные, но и путевые и демественные. Через всю книгу красной нитью проходит мысль о том, что постижение древнерусского богослужебного пения может быть осуществлено только через изучение крюковой нотации и что западная нотопевиная нотация дает заведомо неверное и искаженное представление о данном предмете. В частности, М.В.Бражников пишет, что введение западной нотации послужило одной из причин забвения знаменного распева. «Переход на западноевропейскую систему не мог не сказаться отрицательно на творчестве тех, кто хотел в рамках новой системы продолжать развивать знаменный распев. «Неопределенные» длительности знаменного распева и его мелодическая и ритмическая импровизационность — две его важнейшие особенности — по существу были парализованы. Пресеклась самая возможность дальнейшего творчества распевщиков, если только они хотели по-прежнему опираться в нем на древние традиции». Эта мысль М.В.Бражникова является примером углубления и развития идей С.В.

Смоленского и В.М.Металлова, причем инерция западного мышления отбрасывается еще более решительно, а осознание сокровенной сущности древнерусской теории становится еще более ясным.

«Лица и фиты знаменного распева» — логическое продолжение книги В.М.Металлова «Осмогласие знаменного распева». Работа М.В. Бражникова содержит крюковое начертание, ното-линейную расшифровку и словесное разъяснение более чем 4000 лиц и фит» извлеченных из рукописных кокизников и фитников» XV - XIX вв. и вместе с трудом В.М. Металлова представляет собой наиболее полный свод мелодических элементов знаменного распева. Забегая вперед, можно сказать, что следующий шаг в направлении углубления понимания интонационной природы знаменного распева уже сделан, но, к сожалению, еще не увидел света. Имеется в виду кокизник и фитник Божидара Карастоянова, который, вероятно, будет опубликован в Болгарии в ближайшие годы и в котором попевок, лица и фиты рассматриваются не как стабильные, единые структуры, но как структуры сложные и мобильные. Другими словами, Б. Карастоянов совершил переход от статичного рассмотрения попевки к рассмотрению динамическому.

Возвращаясь к наследию М.В.Бражникова, невозможно обойти молчанием его расшифровки певческих памятников XVI -XVII вв. Так, им открыты, опубликованы, расшифрованы и снабжены научным аппаратом евангельские стихиры Христианинова перевода вышедшие в «Памятниках русского музыкального искусства». В тех же «Памятниках» в 1983 г. был опубликован «Ключ знаменный» инока Христофора, работа над изданием которого была завершена Г.А.Никишовым, учеником М.В. Бражникова. В 1967 и 1974 гг. были осуществлены выпуски, содержащие праздничные стихиры большого знаменного распева. Большое количество бражниковских расшифровок содержится в «Образцах древнерусского певческого искусства» Н.Д. Успенского. Все перечисленные публикации долгое время оставались чуть ли не единственным источником, из которого рядовой музыкант, не посвященный в тайны медиевистики, мог получить хоть какое-то представление о конкретном мелодическом содержании древнерусского певческого наследия.

В этом смысле особо положительную роль сыграл труд Н.Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (1971) и работа, являющаяся его дополнением, — «Образцы древнерусского певческого искусства», представляющее собой хрестоматию, или антологию, певческого искусства Древней Руси. Правда, наряду с обширным и живо изложенным историческим материалом труд этот содержит немало ошибочных и устаревших теоретических положений. Так, при конкретном разборе песнопений знаменного распева, полностью игнорируется попевочная техника, в результате чего знаменные догматики анализируются с помощью звукорядов, ладов и мотивной разработки, без указания тех конкретных попевок, из которых они состоят на самом деле. Игнорирование попевочной структуры приводит к образно-чувственной интерпретации догматиков и антифонов и

позволяет утверждать, что мелодика знаменного распева передает эмоциональное состояние того или иного богослужебного текста. Конечно же после работ В.М.Металлова подобные взгляды могут считаться только чистым нонсенсом.

Особое место занимают работы представителя русской эмиграции И. Гарднера. Его двухтомный труд «Богослужебное пение Русской Православной Церкви» (Нью-Йорк, 1978) заметно отличается от работ его коллег, проживающих в России, именно стремлением церковного осмысления исследуемого предмета. Читая его второй том, описывающий певческую историю XVIII-XIX вв., неизбежно приходишь к выводу, что катастрофа, постигшая русское богослужебное пение, разразилась не в 1917 году, но в XVII веке.

Начиная с середины 60-х гг., наблюдается явное оживление в области исследований древнерусского богослужебного пения. В это время появляются работы крупных музыковедов, прямо не связанных с медиевистикой. Это работы С.Сиребкова, В.Протопопова и Н.Герасимовой-Персидской, посвященные проблемам партесного пения. В середине 70-х гг. в ряде консерваторий и музыкальных институтов открываются отделения и кафедры русской певческой палеографии, на которых защищаются многочисленные дипломные работы и диссертации, а также устраиваются различные научные конференции и семинары. Однако к началу 80-х гг. многими начинает сознаваться, что широкий фронт медиевистических исследований лишен качественного смыслового стержня. Причины этой внутренней опустошенности довольно точно определил Г.Никишов, связавший «буксование науки» с преобладанием в ней «узкой технологической проблематики, с отсутствием глубокого исторического мышления и с недостаточностью живого ощущения национальной культуры, как многогранного единства». Но если говорить еще более точно, то причина этого пустого буксования заключалась в абсолютном отрыве исследований древнерусского богослужебного пения от полноты церковной жизни. Богослужебное пение, являющееся неотъемлемой частью богослужения и жизни христианина, рассматривалось как самостоятельная музыкальная система. Естественно, что такой подход блокировал все пути к истинному пониманию предмета.

Нецерковность светской медиевистики усугублялась тем, что среди церковных людей, непосредственно связанных с пением, то есть среди регентов и певчих, древнерусское певческое наследие практически не было известно и не вызывало никакого интереса. Конечно, в определенных церковных кругах существовала тяга к старым монастырским распевам. Ярким представителем этой тенденции можно считать большого знатока и пропагандиста монастырских распевов регента Троице-Сергиевой лавры архимандрита Матфея (Мормыля). Но, во-первых, фигура архимандрита Матфея являлась скорее исключением, а во-вторых, монастырские распевы есть только

отголосок древнерусской певческой системы и не составляют предмета медиевистики. Таким образом, нецерковность светских медиевистов имела логическое продолжение в медиевистической некомпетентности церковных певчих. В свое время князь В.Ф. Одоевский писал, что «драгоценные церковнопевческие крюковые рукописи до тех пор будут оставаться непонятными иероглифами, пока наши рхеологи не сделаются музыкантами, а наши музыканты — археологами». Перефразируя эту мысль применительно к описываемому историческому моменту, можно прийти к следующей формуле: древнерусская певческая система может быть освоена и постигнута только тогда, когда медиевисты станут церковными людьми, а церковные певчие — медиевистами.

Попытка осуществить эту формулу на практике была предпринята в Издательском отделе Московского Патриархата под руководством архиепископа Волоколамского Питирима (впоследствии митрополита Волоколамского и Юрьевского). По его инициативе в 1983 г. при музыкальной редакции Издательского отдела собралась группа энтузиастов древнерусского пения, и именно из этой первоначальной группы со временем выкристаллизовались два самостоятельных мужских хора, специализирующихся на исполнении знаменных и строчных песнопений. Сначала строчная и знаменная литургия опробовалась в домовом храме Издательского отдела, но вскоре по благословению Владыки Питирима оба вида пения были перенесены в храм Воскресения Словущего. В этом храме на протяжении трех лет регулярно раз в неделю пропевалась знаменная вечерня, утренняя и литургия. Примерно в это же время в Московской Духовной Академии учащиеся, увлеченные идеей восстановления древнерусской певческой системы, также добились разрешения регулярного пения полных знаменных служб. Так впервые за многие годы начали выполняться певческие распоряжения Священного Синода, и так отвлеченные умозрения светской медиевистики начали облекаться в богослужебную плоть.

Трудно передать воодушевление, охватившее всех непосредственно участвующих в подготовке и исполнении знаменных служб. Казалось, еще немного и наступит долгожданный исторический момент, когда истина древнерусского богослужебного пения явит себя миру, однако развитие событий пошло по другому руслу. Прежде всего начало копиться недовольство среди постоянных прихожан — «церковных бабушек». Это недовольство разделялось и частью духовенства, склонного видеть в интересе к древнерусскому богослужебному пению некое необоснованное новаторство и даже церковное диссидентство. Уже одно это создавало вокруг знаменного пения некий нервный фон, чреватый осложнением человеческих отношений. Но главные соблазны и искушения начались после празднования Тысячелетия Крещения Руси, когда, наряду с закономерными и здоровыми процессами возвращения Церкви в полноценную социально-общественную и культурную жизнь, а также вместе с естественным стремлением социально-культурных структур к воцерковлению, стали проявляться тенденции к чисто внешнему

использованию церковных форм. Эти тенденции выразились в некоей моде, а порою даже в спекуляции на церковной тематике, получившей довольно широкое распространение на телевидении, радио, в кино и в концертной жизни. К сожалению, дело восстановления древнерусской певческой системы не смогло избежать соблазнов и подводных рифов, таящихся в новой общественной ситуации. Оба певческих коллектива Издательского отдела, занимающиеся древнерусским богослужебным пением, были буквально закручены воронкой концертов, записей, зарубежных гастролей и различных презентаций. Дело дошло до того, что один из издательских хоров принял участие в шоу Аллы Пугачевой. Естественно, что в подобной ситуации о регулярных службах в храме не могло быть уже и речи.

Заметным явлением в церковнопевческой жизни конца начала 90-х гг. стали многочисленные фестивали, посвященные церковному пению, неоднократно проводившиеся в Москве, Ленинграде (Санкт-Петербурге) и во многих других городах. Эти фестивали проходили с грандиозной помпой, привлекали значительное количество церковных и светских хоров и поначалу воспринимались с громадным энтузиазмом. Снова начало казаться, что наступает исторический момент, когда современному сознанию открывается истина древнерусского богослужебного пения. Однако как только проведение подобных фестивалей превратилось в норму, стало очевидным, что за редким исключением эти мероприятия пропагандируют наиболее болезненные и уродливые певческие тенденции XIX в., уже многократно осужденные как Священным Синодом, так и крупными композиторскими авторитетами. Ожидаемого открытия не состоялось, ибо богослужебно-певческие фестивали превратились буквально в терния, заглушившие только начавшие пробиваться ростки понимания древнерусской певческой системы.

И дело здесь заключалось не только в тех тенденциях, которые начали превалировать на фестивалях, но и в том, что изначально ошибочно было надеяться на восстановление принципа распева в процессе концертной практики. Фестиваль представляет собой серию концертов, а стало быть есть целиком и полностью порождение самого принципа концерта. Принцип концерта, так же как и принцип распева,— это не только определенные звуковые формы и структуры. Это вместе с тем и социальные формы и формы организации внутренней жизни — причем формы, абсолютно противоположные друг другу. Вот почему наивно полагать, что можно восстановить звуковую структуру принципа распева при помощи социальных структур принципа концерта, включающих в себя концертную деятельность, аудио- и видеозаписи, рекламу, критику и тому подобные вещи. Социальная структура принципа распева есть община — община, приходская или община монастырская — и только в рамках таких общин можно по-настоящему заниматься восстановлением древнерусской певческой системы. Таким образом, восстановление чина древнерусских распевов немыслимо вне конкретного восстановления самой идеи православной общины.

На протяжении всего советского периода истории России идея православной общины подлежала наиболее продуманному и целенаправленному уничтожению, и поэтому восстановление этой идеи протекает теперь с достаточно большими сложностями. Однако несмотря на все эти трудности, в ряде новооткрытых монастырей и приходов идея православной общины дает ростки и обрастает конкретной жизненной плотью. В качестве таких примеров можно привести Оптину пустынь, Валаам, некоторые московские приходы, возглавляемые энергичными священниками, где наряду со всеми показателями возрождаемой православной общинной жизни практикуется также и пение знаменного распева.

Сейчас, очевидно, еще преждевременно судить о результатах данных процессов, так как прошло еще очень мало времени с момента их начала. Возможно, подобные суждения были бы уместны в критической журнальной статье, но в рамках учебного пособия по истории богослужебного пения следует ограничиться констатацией лишь того, что такие процессы имеют место в момент написания этой главы. В заключение же остается выразить надежду на то, что, если Богу будет угодно, набравшие силу процессы возрождения православной общинной жизни приведут не только к возрождению чина древнерусских распевов, но и к возрождению Русской Православной государственности и к возрождению самой России.

Список литературы

1. Аввакум, протопоп. Житие протопопа Аввакума и другие его сочинения. Под ред. Н.К.Гудзия. М., 1934.
2. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань: Изд. С.Смоленского, 1888.
3. Алексей, Патриарх Московский и всея Руси. Слова, речи, послания и обращения. Т. III. — М., 1957.
4. Аллеманов Дм.,святц. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
5. Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1972
6. Алпатов М.В. Феофан Грек. М., 1979
7. Античная музыкальная эстетика. Памятники музыкальной и эстетической мысли / Вступ. статья А.Ф. Лосева. М., 1960
8. Античные мыслители об искусстве. М., 1938
9. Антология мировой философии. Т. I-II. М., 1969.
10. Аристотель. О душе. М., 1937.
11. Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
12. Богомолова М.В. К проблеме расшифровки путевой нотации. — В кн.: Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. — Л., 1987.
13. Борисов Н.С. Русская Церковь в политической борьбе XIV-XV вв. Изд. Моск. Ун-та. 1986.
14. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
15. Бражников М.В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.

16. Бражников М.В. Многоголосие знаменных партитур. /— В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. — Л., 1979.
17. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
18. Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984.
19. Бычков В.В. Эстетика поздней античности. М., 1981.
20. Бортнянский Дм. Проект об напечатании древнего российского крюкового пения. О-во Любителей Древней Письменности. СПб., 1878. — Прилож.3.
21. Буслаев Ф.И. Русская эстетика XVII века. Т. 2. СПб., 1910.
22. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
23. Владышевская Т.Ф. Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства. — В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis* — IV. — *Bydgoszcz*. — p. 607-620.
24. Вознесенский И., прот. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
25. Вознесенский И., прот. Осмогласные распевы трех последних веков Православной Русской Церкви. Вып. 1-4. Рига, 1898.
26. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. I-II. Нью-Йорк, 1978.
27. Gardner I. und Koschmieder E. «Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. München. Teil I — 1963. Teil II — 1966. Teil III — 1972.
29. Герасимова-Персидская Н. Хоровый концерт на УкраТш в XVII-XVIII ст. Кит, 1978.
29. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
30. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. 1-2. — М.-Л., 1941; Т. II — М., 1959.
31. Дилецкий Н. Муסיкийская грамматика. Посмертный труд. С.В.Смоленского. СПб., 1910.
32. Дилецкий Н. Идеа грамматики муסיкийской. Публикация, перевод и исслед. Вл. Протопопова. М., 1979. (Памятники русского музыкального искусства).
33. Динев П. Ръководство по съвременна византийска не-вменна нотация. София, 1964.
34. Св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. 1898.
- 35.. Св. Дионисий Ареопагит. О церковной иерархии. — В кн.: Писания св. Отцев и учителей Церкви, относящихся к истолкованию Православного Богослужения. Т.1. — СПб., 1855.
36. Св. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О таинственном Богословии/ Перевод Л.Н. Лутковского. — Киев, 1984. Машинопись.
37. Денеш Золтан. Этос и аффект. М., 1977.
38. Домострой. М., 1908.
39. Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения. М., 1982.
40. Забелин Н. Домашний быт русских царей в XVI-XVII вв. 4.1-2. М., 1915.
41. Зигабен Е. Толковая псалтирь. Киево-Печерская Лавра. 2-е изд., 1898.
42. Зиновьев В., свящ. Исторические сведения о церковном пении. М., 1916.
43. Иванов-Борецкий. Музыкальная историческая хрестоматия, Т. I. — М., 1933; Т. II. — М., 1936.

44. Игнатия монахиня. Творчество преп. Иоанна Дамаскина: Богословские труды. Сб. 23. М., 1982.
45. Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. СПб., 1883.
46. Св. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893
47. История русского искусства. В 13 т. Т.IV. М., 1959.
48. История русской музыки. Т. 1. Древняя Русь XI-XVII вв. М., 1983.
49. История эстетики. (Памятники мировой эстетической мысли). Т.1. Изд. Академии Художеств СССР, 1962
50. Карастоянов Б.К. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева. — В кн.: *Musica antiqua*.
<....>
86. Прохоров Г.М. Повесть о Митяе. Л., 1978.
87. Разумовский Дм., прот. Церковное пение в России. М., 1867-1869.
88. Разумовский Дм., прот. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. СПб., 1895.
89. Риман. Гуго. Катехизис истории музыки, Ч. 1. М., 1921.
90. Сахаров И.П. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения. Т.61, ч.2, 1849.
91. Серегина Н. Музыкальная эстетика древней Руси. — В кн.: Вопросы теории и эстетики. Вып. 13. Л., 1974
92. Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII века. М., 1969.
93. Смоленский СВ. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения и так называемого «простого напева». — В кн.: Музыкальная старина. Вып.5. СПб., 1911.
94. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. СПб., 1901.
95. Соболевский А.И. Образованность Московской Руси XV-XVII веков. СПб., 1894
- 96.. Стоглав. СПб.: Издание Кожанчикова, 1863.
97. Тончева Е. Нотации в славянских рукописях до XV в. — В сб.: Славянская палеография и дипломатика. Вып.2. — София, 1985.
98. Толковая Библия. Изд. преемников А.Лопухина, Т.П. СПб., 1905.
99. 110. Тураев Б.Л. История древнего востока. Т.1, II. Л., 1935.
100. Ундольский В.М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
101. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд. - М., 1971.
102. Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. 2-е изд. — М., 1971.
103. Федор Крестьянин. Стихиры / Публикация, расшифровка, исследование и коммент. М.В.Бражникова. М., 1974. (Памятники русского музыкального искусства. Вып.3).
104. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т.1. — М.-Л., 1928.
105. Филарет (Гумилевский), архиеп. Исторический обзор песнопевцев и песнопений Греческой Церкви. 2-е изд. — Чернигов, 1864.

- 106.. Филарет (Дроздов). Собрание мнений и отзывов. Т. III-IV. СПб., 1885.
- 107.. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж; Указ.соч. Утса-press, 1983,
108. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
109. Холопов Ю.Н. Канон, Генезис и ранние этапы развития. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
110. Хрестоматия по истории древнего востока. М., 1963.
111. Христофор, инок. Ключ Знаменной/ Публикация и перевод М.Бражникова и Г.Никимова. Предисловие, коммент. и исслед. Г.Никимова. (Памятники русского музыкального искусства). М., 1983.
112. Чайковский М.И. Жизнь П.И.Чайковского по документам, хранящимся в архиве имени покойного композитора в Клину. М., 1901; Жизнь Петра Ильича Чайковского. М., 1900, с. 440-441.
113. Шеринг А. История музыки в таблицах. М., 1924.
114. Шебалин Д.С. О дешифровке «единогласных знамен» и реконструкции звуковой системы строки. — В кн.: Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
115. Шиндин Б.А. Попевки демежественного распева. — В кн.: Известия Сибирского отд. АН СССР. Новосибирск, 1976, № 11.

Нам видится целесообразным ознакомить читателей с позицией, высказанной по богословским основам церковного пения профессором Парижского Свято-Сергиевского Богословского Института Николаем Владимировичем Аосским.

Помещаемая ниже с небольшими сокращениями статья, любезно предоставленная нам ее автором, впервые была опубликована в Православной службе прессы (Париж, 1993, апрель, № 177).

Н.В.Лосский

БОГОСЛОВСКИЕ ОСНОВЫ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Данная тема, на первый взгляд, может показаться несколько парадоксальной, ибо музыка относится к ремеслу, технике, более всего к области искусства. Таким образом, возникает вопрос: какая у нее может быть связь с богословием, зачастую понимаемым как размышление о Боге, поиски Его, учение о Нем.

Возникает еще один вопрос: почему одну музыку можно назвать богослужебной, а другую нет? Каков здесь критерий?

Музыка, возможно, более, чем другие виды искусства, порождает одну трудность в том смысле, что она в значительной степени подвержена вкусам. Помимо всего прочего, существует проблема чисто инструментального сопровождения в богослужении, не используемого православными (как известно, это не совсем так для «восточных» или «дохалкидонских» православных).

Мне представляется необходимым упомянуть и взаимосвязь, существующую между церковным пением и иконой. Вот что читаем мы в «оросе» II Никейского собора (787), важнейшего для православных. Икона «сообразна... евангельской проповеди». Она «полезна, дабы уверовали, что воплощение Слова Божия действительно и неложно». «Евангелие и иконы имеют... одинаковое значение».

Допустим, что на II Никейском соборе говорилось об иконах потому, что только иконы в то время были яблоком раздора. Речь идет о классическом соборном методе, состоящем в том,

ным и утилитарным в той мере, в какой оно ориентировано на спасение (ежели оно не является таковым, то вправе задаться вопросом, имеет ли оно право на существование).

Мы сказали «опыт». Ибо о тайне не говорят понаслышке. Богослов может лишь все более и более углубляться в жизнь Церкви.

Наконец, «церковный опыт Бога». Богослов не выступает от своего собственного имени («я и Бог»; что может означать для меня, человека рационального и самодостаточного, Бог?), но в Церкви, для Церкви и от имени Церкви.

Крещенные во Христа, мы облеклись в него, следовательно, состоим с Ним в общении. Но если мы с Ним, то обязательно пребываем и в «общении святых», следовательно, со всеми нашими «близкими». Таким образом, это обратное утверждению собственного «я». Речь идет о служении другому; служении, которое может осуществляться лишь по образу «Царя царей», препоясавшегося и умывшего ноги Своим ученикам, включая и Иуду. Здесь речь идет о «келотическом» служении, при котором «я» отступает на задний план, чтобы дать место другому, чтобы пребывать в общении. В этом смысле «стать самим собой» означает стремиться к полноте «масштабности» Христа, чтобы приобрести с помощью Святого Духа качество «ипостаси» человечества. Это и означает «облечься во Христа», войти в общение со всем человечеством и всем тварным миром.

А какая же связь, вы спросите, между всем сказанным и церковным пением?

Стоит напомнить, что литургия есть по преимуществу место (locus) обучения — школа — и осуществления — опережающего, в качестве предвкушения, в качестве точки отсчета («arrhes»), — постепенного перехода индивида в личность. Слово и таинство в ней содействуют утверждению Храма Божия, Тела Христова, общины отдельных людей. Предполагается, что каждый вносит свой(и) дар(ы) в это строительство. Но этими дарами пользуются все в Церкви, а не каждый для себя. Использование своего дара лишь для себя — красноречивейший пример зарытого «таланта».

Для того чтобы реализовывать дары, полученные в Церкви, и служить этой последней своими дарами в литургии, необходимо учиться освобождаться: — от различных видов детерминизма человеческой сущности, становиться свободным от них (именно этому служит пост) и более раскрываться дарам Святого Духа; — от попыток господствовать над другими людьми через самовыражение или, скорее, через самоутверждение. Необходимо воспитывать в себе уважение к другим членам общины, учиться служить им, не навязывая своих мнений; — от такого понимания себя, где «я» — центр мироощущения, иначе говоря, необходимо отказаться от эгоцентризма, заменяя его сознанием более церковным, более «единым сердцем», которое все более соответствовало бы сознанию свидетелей церковного опыта Бога всех времен, и стяжать апостольское, следовательно, «кафолическое» сознание (в прямом смысле слова «по полноте»). — Таким образом можно надеяться стать голосом, «живым камнем» Церкви.

Все это может стать крайне трудным для церковного композитора, исполнителя. (Понятно, что его роль несколько сродни роли проповедника, иконописца, богослова...) Ибо сочинительство чрезвычайно подвержено вкусам одних и других, моде, отражению какой бы то ни было «современности». Музыкант искренне склонен думать, что выражение его артистической индивидуальности есть выражение Божественной красоты, следовательно приемлемо для всех.

Мне думается, не существует готовых рецептов церковной музыки. Вместе с тем, мне кажется, не только возможно, но просто необходимо выделить ряд принципов на основе вышесказанного.

1. Музыкант, будь он композитор или исполнитель, должен быть «богословом», разумеется, в смысле культивирования в себе самом «кафолического» сознания Церкви. Это означает, в частности, что он никогда не должен забывать о том, что его роль — служить богослужению и избегать «самовосхваления». А это означает налагать на себя определенные самоограничения с целью послужить народу Божию, а не навязывать другим своего «частного» мнения, вкусов. Это последнее вновь обретет всю свою правомочность и место тем более, что художник через «кеносис», отрешение от своей творческой индивидуальности, постигнет свободу во Святом Духе. Таким образом он достигнет подлинной самобытности в «единстве Духа» с «сонмом свидетелей».

2. Музыка, с учетом положений, выраженных в документах II Никейского собора, ни в коем случае не может противоречить евангельскому посланию. Это «негативный» принцип, не дающий четких «рецептов». Он требует постоянных бдительности, скромности и строгости стиля.

3. Евангельское послание — это прежде всего слово. Но это слово может быть

лишь «ссылкой» на более существенное слово — Слово, Воплощенное Слово. «Литургическое» слово — проповедь, гимнография, которая в сировизантийской традиции всегда носит проповеднический характер, — не терпит «тщетных слов», не прошедших семикратного очищения огнем. Музыка призвана служить именно этому очищенному слову, связывающему со Словом Божиим.

4. Говоря более точно, это слово и музыка должны быть едины. (Выражение «музыка служит слову» может быть истолковано как умаление роли музыки, отход ее на второй план, что абсолютно противоречило бы литургическому характеру музыки.) Слово и музыка должны быть слиты воедино, чтобы можно было сказать, что слово поет, а музыка возвещает.

5. Крылатое выражение «*lex orandi — lex credendi*» (молитвенное правило — правило веры) также имеет отношение к месту музыки в литургическом действе. Если молитвенное правило научает нас правилу веры, то-это значит, что здесь есть принцип непротиворечия. То есть, что это молитвенное правило само должно быть совершенным отражением правила веры, следовательно, весьма важно и обратное: «*lex credendi — lex orandi*». Это целиком и полностью относится к «богословскому» характеру церковной музыки (пения). Мы уже говорили о том, что здесь не существует готовых рецептов: каждый человек уникален и по-своему и неповторимо становится «богословом».

6. Наконец, следует упомянуть о том, что можно было бы назвать «молчаливым» характером слова и музыкального сопровождения во время богослужения. Это не отсутствие звука. Речь идет о том качестве «отступления» слова и музыки (пения), которое дает им постоянную возможность в стремлении установить связь со Словом, что, в свою очередь, позволяет войти в Божественную жизнь, в жизнь Святой Троицы посредством Святого Духа во Христе, Который приводит нас к Отцу Небесному. Цель литургии именно в этом и состоит. Таким образом, все, имеющее отношение к литургии, должно служить исключительно этой цели.

Музыка конкретно никогда не должна служить неким подобием экрана для слова, заслонять его. Так полифония, как, впрочем, и монодия, могут легко стать таковыми, отвлекая все внимание, с одной стороны, на гармонию, с другой — на певца. Но и полифония и монодия могут обе прекрасно послужить единству слова и мелодии, при условии, конечно, обезличивания «музыканта».

И в заключение несколько слов о чисто инструментальном сопровождении (органы и проч.). Мы уже говорили о том, что у православных оно не принято. Правы они или нет, не знаю. Знаю лишь по своему собственному опыту, что эстетическая оценка какого-либо концерта, вопреки мнению многих, мне кажется, не объединяет людей, наслаждающихся этой красотой, в какую-то общность, в нечто единое целое. Здесь скорее всего каждый наслаждается в одиночку и стремится найти какое-то внутреннее одиночество, вопреки

утверждению «единими усты и единым сердцем». Но, разумеется, это лишь частное мнение, с которым могут не согласиться многие христиане, в том числе и православные.