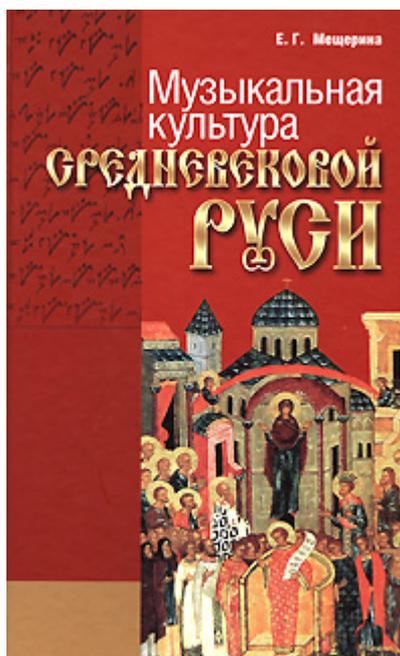


**Е.Г. Мещерина**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ**

**Второе издание, дополненное  
и переработанное**

**Москва 2007**



**Аннотация.** Величественный унисон, культ Слова-Логоса, сложный орнаментальный ритм, красивые и строгие мелодии, рождающие «касание вечности» - все это семивековая музыкальная традиция Средневековой Руси, которая была утрачена к началу XVIII века. Остались целые собрания певческих книг знаменной безлинейной нотации, азбуки, пособия, требующие изучения и кропотливого труда по расшифровке. Открытие «Музыкальной Атлантиды», начавшееся лишь во 2-й половине XIX века, все еще продолжается. Книга, посвященная философско-эстетическому исследованию знаменного распева, адресована всем, кто любит русскую культуру.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>От автора.</b> Предисловие ко 2-ому изданию. ....	
<b>Глава I.</b> Из истории «открытия» древнерусской музыки.....	
<b>Глава II.</b> Становление канона христианских песнопений во II-VIII веках. Проблемы музыкальной эстетики в трудах Отцов Церкви...	
<b>Глава III.</b> Богослужбное пение в древнерусской традиции «священнобезмолвия».....	
<b>Глава IV.</b> Структурные категории знаменного пения.....	
1. Знамя: начертание, название, значение.....	
2. Культ Слова – Логоса. «Орнаментация звука» и стиль «плетения словес».....	
3. Свободный, «несимметричный» ритм.....	
<b>Глава V.</b> Импровизация: единство канона и индивидуальности.....	
<b>Глава VI.</b> Соборные основания древнерусской музыки и их разрушение в XVII веке.....	
1. Смыслы соборности и певческий унисон.....	
2. Этика исполнительства и положение певчих государева и патриаршего хоров.....	
3. Причины разрушения древнерусской певческой традиции .....	
<b>Заключение</b> .....	
<b>Библиография</b> .....	
<b>Приложение</b> .....	

## От автора

### Предисловие ко 2-ому изданию

Переиздание вышедшей небольшим тиражом «Музыкальной культуры Средневековой Руси» (М.: «Знание», 2000) продиктовано стремлением более полно осветить бесценную русскую музыкальную традицию, которая существовала на протяжении очень большого промежутка времени – семи столетий – и в настоящее время известна, к сожалению, лишь староверам и небольшому кругу музыкантов-профессионалов. Вместе с тем при чтении курсов культурологи и эстетики, занятиях с аспирантами (будущими музыковедами и культурологами) часто приходится сталкиваться с закономерно возникающим вопросом – какой была древнерусская профессиональная музыка до XVIII века? Только «музыкального» ответа на этот вопрос, который задают и студенты, не имеющие музыкального образования, явно недостаточно. Древнерусское знаменное пение и не было только музыкальным явлением, подобно тому, как иконопись не принадлежала исключительно к искусству живописи, а храмовое зодчество – архитектуре. Их масштабы были гораздо шире, поскольку основы церковного искусства связаны с духовными особенностями христианства, монастырской жизнью, историей церкви и государства.

И хотя как утверждал В.В. Стасов, выводы и доказательства знатоков не могут повлиять на дух времени и индивидуальный вкус, тем не менее профессиональный долг ученых состоит в том, чтобы «вникать, хотя бы с чисто исторической целью в истинное значение вещей». Поэтому эпиграфом к предпринятому изданию могут служить слова Паисия Величковского о том, что *«всякая вещь писанию не предаемая, всесовершенному предаема бывает забвению»*.

Выражаю сердечную благодарность сотрудникам зала отечественной истории Государственной публичной исторической библиотеки России, а

также прочитавшим работу и сделавшим ценные замечания профессору Е.Г. Яковлеву, профессору В.Н. Дмитриевскому, регенту Б.Н. Кутузову. Искренне благодарю за помощь в подборе фотографий и оформление иллюстраций и приложений Р.С. Докучаеву, доцента А.М. Фатеева, Константина Ян-Борисова, Андрея Федорова. Особую признательность выражаю профессору Н.С. Серегинной, предоставившей материалы и книги о своем учителе М.В. Бражникове.

Свой труд посвящаю памяти моей матери – Мещериной Марии Аверьяновны, от которой впервые услышала о «пении по крюкам».

#### **Сведения об авторе (для обложки).**

Мещерина Елена Григорьевна – доктор философских наук, профессор. Закончила философский факультет МГУ им. М.В. Ломоносова (1980 г.), затем аспирантуру по кафедре эстетики. В 1985 г. защитила кандидатскую диссертацию. Многолетняя (более 20 лет) преподавательская деятельность, чтение курсов эстетики, философии, культурологии и истории религии обусловили широкий круг научных интересов, что отразилось в таких работах, как «Эстетические учения Древнего Востока» (учебное пособие, М., 2005) и «Западноевропейская жанровая живопись» (альбом, М., 2006). Но главным направлением творческих поисков на протяжении многих лет остается русская средневековая культура, которой была посвящена докторская диссертация «Духовно-эстетические основания музыкального искусства Средневековой Руси» (2001 г.). С этой темой связаны также исследования о В.Ф. Одоевском, В.В. Стасове, древнерусской книжности. Настоящая монография является дополненным и переработанным 2-м изданием «Музыкальной культуры Средневековой Руси» (М., 2000).

## ГЛАВА I. ИЗ ИСТОРИИ “ОТКРЫТИЯ” ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКИ

*В нашем отечестве искусство  
церковное непрестанно входит  
в интересы текущей жизни...*

*Это не прошедшее, а великое  
делонастоящего и будущего  
России*

*В. Одоевский*

Знаменное пение, бывшее на протяжении семи веков основным видом профессионального музыкального искусства Средневековой Руси, в результате известных реформ середины XVII- начала XVIII веков и их разрушительных для традиционной русской культуры последствий было вытеснено из центра культурной жизни, разделив судьбу иконописи, архитектуры, рукописных и старопечатных книг. Древнерусское церковное пение, исторически связанное с принципами восточной и греческой музыкальных культур и опирающееся на славянский национальный мелос, было в удивительно короткий срок (несколько десятилетий) заменено пришедшей через Польшу и Западную Украину линейной музыкальной системой и превратилось в “экзотические припасы” отечественной музыки. Продолжая существовать на периферии культурной и религиозной жизни, знаменное пение стало, подобно древним иконам и книгам, в живой традиции только достоянием старообрядческих богослужений.

В силу особенностей бытия музыки как наиболее «идеального» вида искусства по сравнению с иконописью или книгой (икона и древний текст в данном смысле самодостаточны для исследователя) изучение крюкового пения или даже просто создание адекватных представлений об этом ярком и самобытном явлении русской духовной культуры стало уже к началу XIX

века делом чрезвычайно трудным. Указывая на отсутствие каких-либо источников, содержащих исторические или теоретические сведения о древнерусском богослужебном пении, В.Ф.Одоевский с горечью отмечал: “Наши крюковые знаки были неразрешимой загадкой и, вообще предполагалось, что они могут быть известны лишь старообрядцам и что только им одним эти крюки и нужны”.<sup>1</sup>

Действительно, проблема осложнялась тем, что идеологические преследования приверженцев “древлего благочестия” оборачивались уничтожением старых церковных книг, большую часть которых составляли книги певческие, знаменной нотации. Поэтому от своих “первооткрывателей” знаменное пение требовало не только профессиональной подготовки и осознания непреходящей ценности древнерусского искусства, но и подвижнического многообразного труда и готовности к неприятию его результатов со стороны большей части музыкантов. Недостаточно было просто проявить интерес к утраченной певческой традиции или напомнить о ней. Необходимо было перебросить мост к явлению, философско-эстетические масштабы которого сравнимы разве что с современной ему иконописью, а возможно, и превосходят ее. Требовалось представить сокровища древнерусского певческого искусства не только как величественную, но ушедшую музыкальную традицию. Следовало раскрыть знаменное пение как ярчайшее явление мировой музыкальной культуры, которое далеко не исчерпало своего духовно-эстетического потенциала и потому достойно самого пристального внимания современников.

В первой половине XIX столетия, «когда проснулся вкус к настоящей русской старине» (Серов), появилось и стремление к «открытию» древностей художественной культуры, хотя в обществе доминировали представления о том, что «науки и искусства» стали

---

<sup>1</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском пении. М., 1864, с. 12.

развиваться лишь при Петре Первом, а история русской музыки начинается с Дмитрия Бортнянского.

Толчком к изучению русской «музыкальной Атлантиды» стали «Исторические рассуждения» **митрополита Евгения (Болховитинова)** /Спб., 1804/, известного историка, библиофила, собирателя древностей. Ему же впоследствии принадлежала статья о русской церковной музыке в «Отечественных записках» /1821 г., ноябрь/ в виде ответа гейдельбергскому профессору Тибо, просившему доставить ему сведения о музыке, «употребляемой в Греко-российских церквах». Работы православного иерарха указывали на «несоответственное исторически» направление современного русского церковного пения и на «несвойственный православному богослужению его характер». Вскоре после выступления митрополита Евгения последовало сочинение светского автора **Н. Горчакова** «Опыт вокальной или певческой музыки в России от древнейших времен до нынешнего усовершенствования сего искусства (...)» /М., 1808/. Главной заслугой автора было при всех неудивительных для того периода ошибках (осмогласие как пение на 8 голосов и др.) напоминание о традиции столпового пения, которым «мы обязаны болгарам не менее чем грекам». В дальнейшем попытка рассмотреть пение русской церкви в историческом ключе была предпринята **архимандритом Мартирием (Горбачевским)** в статье «Исторические сведения о пении Греко-российской церкви» («Христианское чтение», 1831, ч. 43). Опираясь на теорию греческого пения, поклонником которого он был, автор указал на осмогласие как основу богослужебного пения и предложил свое определение гласа (ηχος). Кроме того, он рассмотрел этос, или нравственно-психологическое содержание каждого из восьми гласов, подчеркнув выражение силы священных слов как главную черту церковных распевов.

Обращает на себя внимание то, что первыми заговорили о забытом древнерусском пении совсем не профессиональные музыканты, а историки,

археологи, библиофилы, которым принадлежат и первые серьезные работы в этой области. Именно к таким ученым относился известный библиограф-универсал **В.М. Ундольский**<sup>2</sup>, нашедший и впервые опубликовавший знаменитую «Задонщину». Своими «Замечаниями для истории церковного пения в России» /М., 1846/ он заложил основу для всех дальнейших исследований уже тем, что научной достоверностью и содержательностью изложенных фактов из области знаменного пения установил «саму действительность его существования».<sup>3</sup>

Но одного труда Ундольского, при всех его научных достоинствах, было недостаточно. Задачу по возвращению древнерусских распевов из области небытия пришлось выполнять также известному этнографу-фолклористу, археологу и палеографу **И.П. Сахарову**. Не имеющий музыкального образования, но справедливо полагавший, что невозможно создать полноценную историю русского церковного пения без знания многовекового «крюкового периода», Сахаров стремился «рассеять разные



предубеждения, составленные об этом искусстве в последнем столетии».<sup>4</sup> С этой целью в Журнале Министерства Просвещения /1849 г./ он публиковал отрывки из бывших в его распоряжении крюковых рукописей и печатных источников (начиная с XVI века), а также давал обзор литературы по церковному пению. Специального музыкального образования не имел и магистр богословия, протоиерей Д.В.

<sup>2</sup>Собрание В.М. Ундольского – крупнейшая частная библиотека прошлого века, стало основой Отдела рукописей и славянских старопечатных книг в первые годы существования Московского Публичного и Румянцевского музеев. - См. Немировский Е.Л. Вукол Михайлович Ундольский (1816-1864). М., 1996.

<sup>3</sup> Примечательно, что в 1915 г. В.М. Металлов подчеркивал, что «Замечания» Ундольского «ценятся теперь не менее, чем еще в то время, когда они впервые появились». – Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. Репр. Изд. Сергиев Посад, 1995, с. 132.

<sup>4</sup> Сахаров И.П. О русском церковном песнопении. //ЖМНП. Спб., 1849, ч. 61, с. 148.

Разумовский, заложивший фундамент науки о древнерусском церковном пении.

Пожалуй, есть большой смысл в том, что только такой разносторонний музыкант, писатель и философ, каким был **В.Ф.Одоевский (1804-1869)**, стал первым профессионалом, вплотную занявшимся исследованием семивековой отечественной музыкальной традиции. Не случайно впоследствии один из самых авторитетных исследователей древнего церковного пения протоиерей В.М. Металлов подчеркивал, что древнерусское музыкальное искусство для того, чтобы стать национальным достоянием, должно вызвать научный интерес не только специалистов-музыковедов, но и историков культуры, религии, философов, искусствоведов широкого профиля. Он даже предупреждал об опасности и неадекватности узкопрофессионального подхода к такому многогранному явлению, каким было древнерусское певческое искусство.<sup>5</sup>

Энциклопедические познания Одоевского, обширнейший круг его интересов имели единый духовный вектор и единую нравственную перспективу, которые привели его к последнему серьезному увлечению — древнерусскому церковному пению. Именно ему Одоевский посвятил почти целиком последние семь лет своей жизни, вернувшись в Москву из Петербурга (1862-1869 гг.). Причина глубокого интереса писателя к древнерусским песнопениям, возможно, была в том, что знаменное пение, “объединяющее богословие, философию, графику, этику и собственно музыкальное вокальное искусство”<sup>6</sup>, олицетворяло для него синтез человеческого знания, единство науки, искусства и религии на высшей ступени их развития.

Заслуги Одоевского в открытии мира древнерусской музыки исчисляются не только теоретическими статьями, плодотворными идеями или практической помощью исследователям знаменного пения и духовным

---

<sup>5</sup> Металлов В.М. Русская симнография. М., 1912, с. 1-3.

<sup>6</sup> Пятковский А.П. Князь В.Ф.Одоевский. Литературно-биографический очерк в связи с личными воспоминаниями. С.-Птб., 1880, с. 19.

композиторам. Само имя Одоевского, стоящего по своему происхождению во главе российского дворянства, его литературный и музыкальный талант, энциклопедические познания в разных сферах науки и европейская образованность немало способствовали признанию самой проблемы церковного пения в качестве существующей. Во многом именно благодаря Одоевскому в русском обществе — в музыкальных и научных кругах — возник и распространился интерес к музыкальным традициям Средневековой Руси. По словам одного из исследователей творчества писателя в церковно-певческой области, “Одоевский сослужил этому делу весьма большую службу уже тем, что постоянно будил интерес к нему в обществе и в печати и обращал на него внимание правительства, придавая этому делу не только высокое художественное, но и национальное значение”.<sup>7</sup>



*М. И. Глинка*

Для самого же Одоевского непосредственным импульсом к изучению древнерусских распевов послужили беседы с **М.И.Глинкой**. Г. Бернадт в своей последней работе об Одоевском подчеркивал, что еще до создания “Ивана Сусанина” Глинка и Одоевский задумывались над тем, в каких формулах могут быть изображены отличительные особенности русской народно-музыкальной системы.<sup>8</sup> “Эти вопросы со многими другими к ним соприкасающимися возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михаилом Ивановичем Глинкою. Гениальный художник угадывал многое своим чудным музыкальным чутьем, но этого нам обоим было недостаточно; для нашего полного

<sup>7</sup> Янчук Н.А. Князь В.Ф.Одоевский и его значение в истории русской церковной и народной музыки. М., 1906, с. 13.

<sup>8</sup> Бернадт Гр. В.Ф.Одоевский //Статьи и очерки. М., 1978, с. 55-56.

сознания истины не доставало точки опоры”,<sup>9</sup> — сообщил Одоевский в 1864 году.

Известно, что незадолго до смерти Глинка вновь обратился к церковному пению. Полагая, что гармонизация древних напевов, основанных на осмогласии, находится в связи с церковными ладами западной церкви, композитор решает изучить западноевропейскую средневековую музыку, основанную на системе диатонических гамм. С этой целью он в 1856 г. отправился в Берлин к известному специалисту в этой области профессору Дену, чтобы заняться под его руководством изучением средневекового контрапункта. Причиной такого решения была уверенность в том, что особенности знаменного распева можно постичь через западноевропейскую церковную музыку, поскольку они имеют единый источник – амвросианское пение. В течение 10-ти месяцев Глинка усердно работал в этом направлении и дошел уже до «фуги в строгом стиле», но смерть, наступившая 12 февраля 1857 г., прервала его занятия.<sup>10</sup> Сохранилась запись Одоевского о последней встрече с композитором. «Я видел в последний раз Глинку проездом через Берлин в 1857 г. <...> Глинка рассказал мне о своих контрапунктических работах с Денном и о том, что весь погрузился в церковную музыку».<sup>11</sup>

Одоевский пошел по пути изучения древних нотных рукописей. Он беседовал со старообрядцами и другими знатоками старины, записывал с голоса народные мелодии и песни. “Он собирал древние стихирари, певческие книги, разбирал крюки и наслаждался своими открытиями”,<sup>12</sup> — описывал увлечение Одоевского М.П.Погодин. Вначале Одоевский, также как и Глинка, полагал, что между русским песенным творчеством и средневековым западным контрапунктом есть определенное родство. “Мы видели связь между нашими древними песнопениями и так называемую

---

<sup>9</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении, с. 10-11.

<sup>10</sup> Биографии композиторов с IV – XX век с портретами. М., 1904, с. 461.

<sup>11</sup> Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 371.

<sup>12</sup> Погодин М. Воспоминания //В память о князе В.Ф.Одоевском. Заседание О-ва любителей российской словесности 13 апреля 1869 г. М., 1869, с. 64.

средневековую общеевропейскую тональностью, но чувствовали, между тем, что эта тождественность все-таки не вполне совпадает с характером и составом нашего великорусского пения”.<sup>13</sup> Впоследствии Одоевский констатировал, прежде всего, различия между русскими и западными гласами (Kirchen Tonarten): восемь гласов (осмогласие) “вошли в русское пение не через Амвросия Медиоланского, но, как полагают, через Иоанна Дамасского, и впоследствии изменены русскими певцами. Так, например, русские гласы имеют не одну, но несколько доминант...”<sup>14</sup>

В наше время, когда знаменное пение изучается профессиональными музыкантами, и всякий интересующийся может при некотором напряжении получить о нем теоретические, а иногда и звуковые представления, трудно себе представить состояние этого вопроса во времена Одоевского. История русской музыки для современных писателю музыкантов начиналась с партесных концертов XVIII века. Справедливости ради надо заметить, что подобная точка зрения оказалась весьма живучей и существует по сей день в среде сторонников многоголосного церковного пения, которые отказывают знаменному распеву в самой возможности существования в наше время в силу отсутствия способов прочтения древних певческих рукописей.

Действительно, нельзя полностью вернуть древнюю певческую традицию, так же, как нельзя в XXI веке возродить иконописные школы Рублева или Дионисия (известно, что против воссоздания «Иконописного братства» как недопустимо поверхностной стилизации протестовал такой «поборник русского искусства», как В.В. Стасов<sup>15</sup>). Иконопись в настоящее время другая, но она стремится к осознанию духовного наполнения, эстетических особенностей и даже технических приемов, сохраненных в древних иконах, стремится использовать их духовно-эстетическую мощь.

---

<sup>13</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении, с. 11-12.

<sup>14</sup> Одоевский В.Ф. Краткие замечания о характере русского церковного православного пения //Труды I Археологического съезда в Москве. 1869 г. Т.П.М., 1871, с. 477.

<sup>15</sup> Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры. В 2 тт. т. 1. М., 1962, с. 207.

Музыканты, отвергающие певческое наследие Древней Руси лишь в силу его “неаутентичности”, отказывают современной музыкальной культуре в использовании музыкальных сокровищ, оставленных русскими распевщиками. К тому же, многие нотные рукописи XVI века, особенно использующие пометное знамя, поддаются расшифровке. Но даже если удастся прочесть и использовать хотя бы малую часть из бесценного музыкального достояния Средневековой Руси, — это будет важным духовным приобретением и для тех, кто прикоснется к этому великому наследию, и для современной музыкальной культуры в целом. Слова, сказанные Одоевским о древнерусском искусстве, целиком относятся и к нашему времени: «Древнерусское искусство есть вместе и искусство церковное, и по преимуществу национальное России современной. Оно — и предание, и живительная основа для настоящей и будущей деятельности».<sup>16</sup> Одоевский видел в древнерусском искусстве — единстве иконописи, архитектуры, церковного пения — основу для художественного развития русского народа, “потому что истинный прогресс в народном просвещении совершается только на основах исторических и на данных действительности”.<sup>17</sup>

Как о глубоком невежестве в области отечественной музыкальной культуры Одоевский говорил о незнании отличий между столповым и Киевским распевом, о понимании “гласа” как голоса, а “осмогласия” как 8-голосного пения. “<...> прискорбное незнакомство с нашим древним песнопением простиралось до того, что синодальное издание древних певческих книг (Обиход, пространный и сокращенный, Ирмологий, Октоих и Праздники) некоторые смешивают с переложениями Бортнянского,

---

<sup>16</sup> Записки секретаря Общества Ф.И.Буслаева о цели и значении О-ва древнерусского искусства с дополнениями чл.-основателя князя В.Ф.Одоевского //Вестник О-ва древнерусского искусства. 1874, № 4-5. М., 1874, с. 39.

<sup>17</sup> Записки секретаря Общества Ф.И.Буслаева о цели и значении О-ва древнерусского искусства с дополнениями чл.-основателя князя В.Ф.Одоевского //Вестник О-ва древнерусского искусства. 1874, № 4-5. М., 1874, с. 39.

Березовского, Турчанинова”.<sup>18</sup> К сожалению, в наше время все эти отличия и понятия также известны лишь небольшому кругу специалистов, а существующее во времена Одоевского недоразумение, по которому церковные линейные ноты (“топорики”), понятные каждому, кто знает альтовый ключ, называют древними крюками, продолжает оставаться весьма распространенным и по сей день, причем в среде профессиональных певцов. Правда, в первой половине XIX века подобное невежество проявляли и те, кто брался писать о знаменном пении (например, Ф.Львов<sup>19</sup>, удививший Одоевского своим незнанием предмета). Но первопроходцам, начинающим исследование древнерусского музыкального искусства, которому иногда и сейчас отказывают в существовании, многое можно простить хотя бы за их любознательность и относительную независимость в суждениях.

Состояние же церковного пения в середине XIX века, по словам Одоевского, было таково: “Можно указать в операх Галуппи целые места, перенесенные его учеником Бортнянским в наше церковное песнопение. Сего мало. В Обиходе есть молитвы, воспеваемые преимущественно в Заутреню Светлого Христова Воскресенья, каков утренний канон Пасхи... В течение времени к этому напеву привился напев веселой плясовой песни, которой старинные слова: “ах Дон, ты наш Дон, сын Иванович Дон”, а новейшие: “барыня, барыня”, и в этом виде (он) перешел в так называемый “Круг простого церковного пения, издавна употребляемый при Высочайшем дворе”, изданный в 1837 г. и перенесенный ныне в 4-голосное переложение, изданное от Капеллы”.<sup>20</sup> Поэтому, работая в библиотеках, посещая монастыри и изучая древние нотные рукописи и трактаты Ивана Шайдур, Александра Мезенца, Тихона Макарьевского<sup>21</sup> и Филарета

---

<sup>18</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении, с. 26-27.

<sup>19</sup> См. Львов Ф.П. О пении в России. Спб., 1834. Вопрос об осмогласии — единственный крупный промах автора — директора Придворной певческой капеллы, чей труд был одним из самых первых в этой области.

<sup>20</sup> Мнение кн. В.Ф.Одоевского по вопросам, возбужденным Министром Народного просвещения по делу о церковном пении. / Б.М. /, 1866, с. 9.

<sup>21</sup> Псевдоним “Тихоныч” был взят, по признанию Одоевского, в честь Тихона Макарьевского.

Черниговского, Одоевский в то же время много внимания уделял практике современного ему церковного пения. Большинство его статей о церковном пении посвящено насущным проблемам пения в приходских церквях, подготовке специалистов, необходимости возвращения богослужебного пения к древнему строгому стилю с использованием музыкальных средств, не искажающих мелодического характера древнерусского пения.

Опровергая бытующий взгляд на древнерусское пение, как на дикое и варварское, Одоевский говорит о способах очищения нашей музыки от иностранных элементов. Главный из них — знание песнопений, содержащихся в книгах, изданных по благословению Святейшего Синода. Это Обиход церковный, Ирмологий, Октоих, Праздники. “Это собрание <...> есть высокое, неоценимое сокровище во всех смыслах, как в духовном и историческом, так и в художественном, но, к сожалению, оно мало распространено между мирянами, поющими на клиросах и даже между настоящими певчими, которые большей частью поют по каким-то тетрадам...”.<sup>22</sup> Вместо многоголосия на западноевропейский манер следует восстановить “триестествогласие”, называемое в настоящее время совершенным трезвучием или консонансным аккордом, состоящим единственно, сверх начального басового звука (унисона) из интервалов (считая от баса): терции, квинты и октавы, в их различных положениях и обращениях. Используемые в наше время диссонантные аккорды в церковном пении совершенно недопустимы, так как нарушают чистоту древних песнопений, придавая им характер театральный. Именно употребление хроматического сочетания звуков и диссонансов, “внесенных в церковную музыку вопреки исторической и художественной истине” из западноевропейской музыки, часто делает нестройным пение клироса, оскорбляя наше благоговейное чувство.<sup>23</sup>

---

См. Текущая хроника и особые происшествия. Дневник В.Ф.Одоевского. 1859-1869 гг //Литературное наследство. Т. 22-24. — М., 1935, с.242.

<sup>22</sup> Одоевский В.Ф. Заметка о пении в приходских церквях. М., 1864, с. 3-4.

<sup>23</sup> там же, с. 11.

В статье “К делу о церковном пении”, помещенной в журнале “Домашняя беседа”, излагается содержание служебной записки Одоевского министру народного просвещения. Здесь получает дальнейшую разработку вопрос о постановке обучения церковному пению, которое “не должно быть простым заучиванием музыкальных мелодий, но должно быть в соединении с классом Закона Божия и Священной Истории, так чтобы песнопение не было мертвою буквою <...>”<sup>24</sup>. Важным практическим требованием Одоевский считал применение камертона при обучении певчих и подчеркивал недопустимость употребления для этой цели никакого другого музыкального инструмента, в том числе и широко распространенной “регентской скрипочки”.

С практическими нуждами церковного пения было связано обращенное к министру замечание писателя о несправедливости ни на чем не основанной монополии Придворной капеллы на печатание нотных богослужебных книг. В связи с этим Одоевский рассматривает роль Бортнянского в истории русской музыки, очень точно определяя его музыкальные заслуги и последствия его деятельности на посту директора Придворной певческой капеллы: “Бортнянский, хотя и увлекаемый общим потоком, но как православный человек с дарованием, старался удержать нашу церковную музыку от совершенного падения в италянизм и, вероятно, в особенности воздерживал придворный хор от итальянских замашек в пении”.<sup>25</sup> В то же время Бортнянский как человек (по преданию), “весьма тонкий” воспользовался обстоятельствами времени для подчинения себе всей церковной музыки в России и в том числе рецензирования и издания сочинений духовного характера. Впоследствии же это право перешло “от лица к званию директора Капеллы”. Таким образом, нынешний директор капеллы А.Ф.Львов, получив это право уже

---

<sup>24</sup> Одоевский В.Ф. К делу о церковном пении // Домашняя беседа. 1866. Вып. 27. Спб. 2 июля, с. 644.

<sup>25</sup> Мнение кн. В.Ф.Одоевского по вопросам, возбужденным Министром Народного просвещения... с. 11.

из рук своего отца, препятствует изданию сочинений, основанных на древнерусском столповом пении, таких, например, как гармонизации Н.М. Потулова. Собственные же издания капеллы “идут совершенно по другой дороге и суть произведения, основанные на западной теории, а не нашей исконной”.<sup>26</sup> Правительство должно содействовать изданию древних музыкальных памятников, хотя бы в той мере, в какой оно содействует изданию древних памятников по другим видам искусства.

Хотя в силу создавшейся ситуации Одоевскому приходилось отдавать много сил практике церковного пения<sup>27</sup>, ему принадлежит и серьезная теоретическая разработка вопроса о музыкальных особенностях древнерусского пения. Уже в 1864 г. он достаточно полно излагает историю изучения древнего богослужебного пения в России, указывая на заслуги митрополита Евгения, Сахарова и особенно Ундольского. Одоевский также дает подробное описание состояния проблемы в его время, оценивая вклад А.Ф.Львова, который хотя и ограничивался лишь исследованием ритма древней музыки<sup>28</sup>, но тем не менее, “освободил нас от плясового ритма, столь противного духу нашего церковного песнопения... и указал ошибки, в которые впал Бортнянский, несмотря на свой неоспоримый талант”.<sup>29</sup>

Итог теоретических изысканий Одоевского — последние работы, вышедшие уже после его смерти в материалах I Археологического съезда, к которому он готовился как ответственный за раздел церковного пения. В рассуждениях Одоевского органично соединены общая характеристика русского православного пения и специальная музыкальная терминология, что делает его подход разносторонним и поэтому плодотворным,

---

<sup>26</sup> там же, с. 17.

<sup>27</sup> Имя Одоевского в Москве настолько прочно было связано с церковным пением, что в статье, посвященной этому вопросу, ему как восстановителю церковных распевов было приписано даже “составление нотного пения для обедни по старинным образцам нашей православной церкви”, отчего Одоевский вынужден был печатно отказаться. — См. Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении, с. 3.

<sup>28</sup> См. Львов А.Ф. О свободном или несимметричном ритме. Спб., 1858.

<sup>29</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении, с. 15

поскольку вопрос о древнерусском пении — “не только музыкальный, но церковный и археологический”.<sup>30</sup>

Одоевский рассмотрел очень важное положение, которое встречалось и в его более ранних статьях, - русское церковное пение не есть собственно музыка. В современных работах этот тезис тоже озвучивается, но к сожалению, без необходимых современному читателю пояснений. Между тем, уже у Одоевского дается объяснение того, в каком отношении находятся церковное пение и музыка как вид искусства. Церковное пение поставлено, по его убеждению, в такие немusикальные условия, что далеко не все существующие музыкальные правила могут к нему применяться, а некоторые из них находятся в прямом противоречии с целью церковного пения. Поэтому “<...> нельзя смешивать общую музыку с русским церковным пением; нельзя вводить в него такие мелодические и гармонические ходы, которые музыкально более или менее законны, но коими могут вполне не только исказиться наши церковные напевы, но даже потерять и свою самобытность, и в особенности свое назначение”.<sup>31</sup>

Отличия русского церковного пения со стороны музыкально-технической сводятся к следующим: 1) все его напевы основаны лишь на трех параллельных тетра хордах<sup>32</sup>; 2) всякий напев принадлежит какому-нибудь из 8-ми церковных гласов; 3) ни в одном русском напеве мелодия не делает скачки далее кварты, как и в большей части мирских старинных песен; поэтому скачки на квинту, а тем более на сексту или септиму здесь являются невежественной ошибкой; 4) в них отсутствуют и, следовательно, не могут исполняться, интервал уменьшенной квинты и аккорд уменьшенной септимы на доминанте, столь часто встречающийся в общей музыке. В области гармонизации церковного пения допускаются только

---

<sup>30</sup> Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения. Ст. Кн. В.Ф.Одоевского // Труды I Археологического съезда в Москве 1869. Т. 2. М., 1871, с. 476.

<sup>31</sup> там же.

<sup>32</sup> I Sol, La, Si, Ut; II Ut, Re, Mi, Fa; III Fa, Sol, La, Si.

консонансные аккорды, здесь нет места ни диссонансам, но хроматизму, ни даже мажорному или минорному роду.

Главная особенность церковного пения — подчиненность мелодии словам “до такой степени, что где оканчивается смысл слов, там оканчивается и музыкальная фраза.”<sup>33</sup> В наше время с этой черты часто начинают характеристику древнего богослужебного пения, используя при этом труды Д.В.Разумовского, И.И.Вознесенского и В.М. Металлова, разработавших понятие “словесной мелодии” фундаментальным образом.

К сожалению, не получили дальнейшего развития идеи Одоевского о различии использования музыки в католическом и православном богослужении. Тем более ценно знакомство с его соображениями. В православной службе, в отличие от католической, отсутствует так называемая *stille messe* — *messe basse*; нет таких минут, где может слышаться музыка независимо от слов (каковы, например, форшпили в органной музыке); “собственно для богослужения в церкви у нас нет даже частных молитвенников; каждое слово произносится священником всегласно, а клирос обозначает своим пением только то, что должны выговаривать, или, по выражению отцов Церкви, подпевать все миряне, находящиеся в церкви. Клирос есть руководитель всех предстоящих, в нашем богослужении чтец и певец — одно и то же”.<sup>34</sup> Такое положение пения в православной службе делает невозможным употребление в нем цветистого контрапункта (*figurirte Contrapunct*), а также задержаний или синкоп, из-за которых смешались бы слова молитвы. Возможен лишь простейший контрапункт, — причем без задержания и антиципаций.

Очевидно, что Одоевский совершенно сознательно взял на себя разработку музыковедческой части древнерусского пения, наименее изученной в тот период. В то время как собирание исторических материалов, пополняющих источниковедческую базу – пусть медленно, но

---

<sup>33</sup> Одоевский В.Ф. Краткие заметки о характере русского церковного православного пения, с. 477.

<sup>34</sup> Одоевский В.Ф. там же.

шло (статьи П. Бессонова в «Православном обозрении»<sup>35</sup>), серьезных теоретических исследований не было вовсе.<sup>36</sup> Правда, впоследствии самый крупный знаток знаменного распева в XX веке М. В. Бражников скажет, что практически в знаменном распеве никакой теории в формально-научном понимании этого слова никогда и не существовало. «Графики употребительности звуков это подтверждают и разрушают почву под ногами тех, кто хочет подходить к пониманию особенностей знаменного распева с точки зрения греческой теории музыки, звукорядов, тетрахордов и т.п.»<sup>37</sup>

Тем не менее, путь по созданию понятийного аппарата древнерусской музыки ее исследователи должны были пройти не только по велению времени, от которого несвободны даже гении, но и согласно логике формирования научного знания. Уже во времена Одоевского не было единого мнения о природе и происхождении древнерусских гласов. Только Разумовский и Арнольд были уверены, что русские песнопения имеют свой источник в греческих гласах. Одоевский полагал, что ключ к пониманию проблемы находится в изучении гласов, которые представляют собой “вполне особый мир, едва соприкасающийся с условиями новейшей тональности”.<sup>38</sup> Он высказывает мысль о том, что гласы — не сами напевы и не какая-то определенная мелодия, но “система или схема звуков, входящая в тот или другой напев, или так сказать, материал напевов”.<sup>39</sup> В арсенал современных музыкально-теоретических работ о знаменном пении вошло также наблюдение философа о роли окончания песнопений для определения гласа, к которому они принадлежат.

---

<sup>35</sup> См. Бессонов П. Судьба нотных певчих книг. // «Православное обозрение». Т.14. М., 1864., с. 27-57, 92-130.

<sup>36</sup> Статью Ряжского «О происхождении русского церковного пения», вышедшую в 1866 г. в «Православном обозрении» (сент., октябрь, ноябрь) трудно отнести к таким исследованиям, поскольку все рассуждения автора базируются на популярном в то время предположении о родстве древнерусского пения с греческим.

<sup>37</sup> Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII-XVIII вв. Л., 1949, с. 93-94.

<sup>38</sup> Одоевский В.Ф. Различие между ладами (...) и гласами (...) // Труды I Археологического съезда, с. 483.

<sup>39</sup> там же, с. 481.

С решением проблемы происхождения древнерусских гласов были связаны попытки Одоевского установить научные контакты с преосвященным Порфирием Успенским, прославленным коллекционером, обладателем уникального собрания богослужебных песнопений Греческой церкви. Коллекция Успенского, отрицавшего родство знаменного пения с греческой музыкальной системой, вызывала большой интерес многих историков русского церковного пения, но возможность использовать ее материалы получали не все. Так, просьба Одоевского предоставить ему для работы один из экземпляров знаменитого собрания была встречена со стороны Порфирия Успенского необъяснимым молчанием. Очевидно, познания Одоевского в области древних песнопений не представлялись прославленному собирателю достаточными для удовлетворения его просьбы, о чем свидетельствует также иронический тон его высказываний об Одоевском.<sup>40</sup>

В отличие от Порфирия Успенского, считавшего область древней музыки «своей» и ревниво оберегавшему её, Одоевский оказывал посильную помощь всем, кто нуждался в материалах по русскому богослужебному пению, даже если сам не разделял подхода исследователя. Еще в 1841 г. к нему обратился за сведениями о крюковых нотах **Ю.К. Арнольд**, композитор, профессор Московской консерватории.<sup>41</sup> С глубокой признательностью через многие годы он вспоминал, как Одоевский снабжал его книгами из собственной библиотеки, написал рекомендательное письмо в библиотеку барону Корфу и советовал изучать трактаты средневековых музыкантов, в особенности Г. Глареана.<sup>42</sup>

Наряду с идеями и наблюдениями, высказанными Одоевским, неоспоримой его заслугой является также то, что он первым стал изучать

---

<sup>40</sup> См. подробнее Герцман Е.В. В поисках песнопений Греческой церкви. Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция древних музыкальных рукописей. С.-Птб., 1996, с. 56-61.

<sup>41</sup> По словам Металлова, Арнольд увлекся своими «эллинофильскими перспективами» настолько, что впал в чисто субъективное и даже фантастическое понимание греческой музыки и ее византийских ладов. – Металлов В.М. Очередные задачи в изучении древне-русской музыки. //История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. I. М., 1927, с.97.

<sup>42</sup> Арнольд Ю.К. Воспоминания. Вып. I-III. М., 1892, с. 30-31.

древние певческие рукописи, указав тем самым путь, по которому стало развиваться исследование знаменного пения в отечественной науке. “Наши древние музыкальные рукописи еще ожидают ученой, подробной разработки<...> Здесь музыканты найдут пояснение некоторых характеристических особенностей в наших народных мелодиях, столь резко отличающихся от западных; — здесь для песнопевца разъяснятся некоторые особые приемы, ставящие наше церковное пение в прямую противоположность с музыкой западной, которой — наперекор истории и изяществу — так усердно старается подражать большая часть наших перелagateлей и так называемых регентов”.<sup>43</sup> Во многом благодаря Одоевскому в сферу музыкознания введены понятия “гласа”, “погласицы”, “гласового отдания”, “осмогласия”. “Во имя Русской науки” писатель неоднократно повторял свою “усерднейшую просьбу” ко всем, у кого находятся певческие рукописи, “сообщать хоть какие-либо сведения о драгоценных памятниках” или печатно через газеты, или письменно в Общество Древнего Русского Искусства (в Москву — в Музей).<sup>44</sup>

Авторитет Одоевского как исследователя древних песнопений был чрезвычайно высок среди современников (Стасов, Арнольд, Ларош, Разумовский). Г.А. Ларош в своей подробной и весьма неоднозначной рецензии на книгу Д.В.Разумовского “Церковное пение в России” дал высокую оценку работе Одоевского в этой области. “Князь В.Ф.Одоевский, этот ученый знаток и благородный энтузиаст, в последние годы своей деятельной жизни написал несколько статей, вышедших впоследствии отдельными брошюрами, в которых высказал, с одной стороны, ближайшее знакомство с теорией и практикой нашего богослужебного пения, а с другой — весьма оригинальный, цельный и выработанный взгляд на этот предмет”.<sup>45</sup>

---

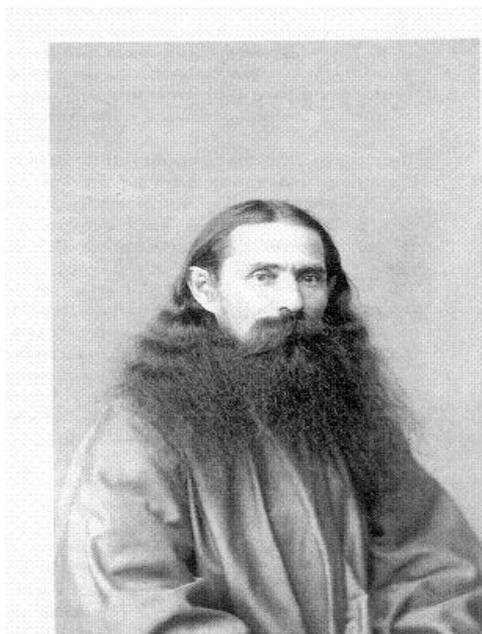
7. <sup>43</sup> Одоевский В.Ф. Музыкальная грамота или основания музыки для не-музыкантов. М., 1868, с.

<sup>44</sup> там же, с. 7.

<sup>45</sup> Ларош Г.А. Русская музыкальная литература // Русский Вестник. Т. 83. М., 1869, с. 776.

В настоящее время теоретические и особенно практические опыты Одоевского в области церковного пения, составляющие значительную часть его архива в ГЦММК,<sup>46</sup> остаются в бездействии. Между тем, в современном западноевропейском музыкознании существует направление, использующее наследие Одоевского в области разработки возможностей древних гласов, а также акустики и конструирования энгармонической клавиатуры, имеющей отдельные клавиши для бемолей и диезов. 30 мая 2005 г. в том же Музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки состоялась лекция органиста, клавесиниста и музыковеда профессора Кристофера Стембриджа (Италия), во время которой слушателям предлагались исполнительские иллюстрации на принадлежавшем Одоевскому<sup>47</sup> энгармоническом фортепиано фирмы «А. Кампе» (Москва, 1864). Тема лекции была обозначена как «История хроматической клавиатуры (с 19-ю клавишами в октаве), изобретенной в эпоху итальянского Ренессанса и возрожденной князем Владимиром Одоевским».

Плодотворные творческие отношения связывали Одоевского с настоятелем церкви св. Георгия на Всполье, профессором Московской консерватории, создателем науки о знаменном пении **Д.В.Разумовским**



**(1818-1889)**. История их совместного изучения древнерусской музыки вполне может стать предметом отдельного исследования. Они познакомились сразу по возвращении писателя в Москву.<sup>48</sup> Иногда работали вместе в библиотеках. Одну из таких картин рисует запись Одоевского в дневнике 16 июля 1864 г.: “Троица. Работал в Лаврской

<sup>46</sup> ГЦММК им. М.И. Глинки, Ф. 73, ед. хр. №№ 217-229, 293, 344-362, 650.

<sup>47</sup> Энгармоническое фортепиано не просто принадлежало Одоевскому, оно было изготовлено по его чертежам.

<sup>48</sup> См. Письма Д.В.Разумовского к В.В.Стасову // РМГ. 1909, № 1, с. 3.

библиотеке, свел одни и те же напевы разных веков. Каталог чудесный, — жалуются на Бодянского, что не издает его (по О-ву древностей). Дим. Вас. <Разумовский> работал со своей стороны; познакомился с библиотекарем, иеромонахом Арсением (археолог, но увы! не музыкант). Простился с Дим. Вас., уезжающим завтра в Москву”.<sup>49</sup>

В Одоевском Разумовский нашел советчика по многим интересующим его музыкальным вопросам — от разбора сложнейших полифонических построений до размера шрифтов для печатания крюковых нот. Можно с уверенностью сказать, что с 1862 г. по всем вопросам музыкальной палеографии, археологии и церковного пения Одоевский и Разумовский работали в тесном сотрудничестве, взаимно обогащая друг друга.<sup>50</sup> Одоевский с глубоким почтением отзывался о трудах о. Дмитрия, для которого церковное пение было делом всей его жизни. “Священник Д.В.Разумовский, муж глубокоученый, посвятил свою благочестивую и просвещенную деятельность на археологическую разработку наших крюковых знаков.”<sup>51</sup>

Кроме научного сотрудничества Разумовского и Одоевского связывали дружеские личные отношения. Обеспокоенный неожиданной болезнью Одоевского Разумовский часто навещал его, и последняя запись в дневнике, сделанная рукой писателя 25 февраля, за 2 дня до смерти, посвящена о. Разумовскому. “Приходил ко мне испуганный Дмитрий Вас., который узнал о моей болезни в консерватории”.<sup>52</sup> Возможно, символическое значение имеет то, что последняя их беседа в этом мире была посвящена любимому предмету: “Накануне своей кончины, на смертном одре, Одоевский более часа говорил с о. Разумовским о древнерусском церковном пении”.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Текущая хроника... с. 182.

<sup>50</sup> Грановский Б.Б. Д.В.Разумовский. Краткий очерк жизни и деятельности // Рукописные собрания Д.В.Разумовского и В.Ф.Одоевского и архив Д.В.Разумовского. М., 1960, с. 26.

<sup>51</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении, с. 16.

<sup>52</sup> Текущая хроника... с. 253.

<sup>53</sup> Кошелев А.И. Вступительное слово на заседании О-ва любителей российской словесности // В память о кн. В.Ф.Одоевском, с. 10.

Добиваясь устройства в Москве I съезда археологов, Одоевский готовил к этому событию не только теоретические статьи, но и выступление студентов Московской консерватории, которые должны были под его руководством исполнить древние церковные песнопения. Судьба распорядилась иначе. Эти столь любимые потомком Рюриковичей древнерусские напевы прозвучали на его скромных похоронах на кладбище Донского монастыря.

На вечере, посвященном памяти писателя в 1869 г., Разумовский выступил с хорошо продуманным сообщением о многообразных занятиях Одоевского, связанных с церковным пением. Помимо историко-теоретических исследований в нее входили участие в различных комиссиях, заседаниях, составление многочисленных отчетов, записок и рекомендаций по преподаванию церковного пения, восстановленного на древнерусской традиции. Слова, сказанные Разумовским по поводу судьбы архива писателя, говорят о том, что характер нелегкой работы первооткрывателя забытого искусства был ему самому хорошо известен. «Выразим надежду, что музыкальные труды покойного не навсегда останутся под спудом, а сделаются достоянием людей мыслящих и освободят их от того тяжелого труда, каким обыкновенно сопровождаются первоначальные изыскания в деле науки и искусства.»<sup>54</sup>

Уже первые публикации Разумовского по знаменному пению<sup>55</sup> поставили его выше всех предшествующих исследователей. Серьезность документальной базы, научный уровень, обнаруживающий высокую образованность и обширные познания автора, исключали пренебрежительное отношение к поднятому вопросу. Высокая требовательность к себе сказалась в том, что о. Димитрий решился на публикацию своих трудов лишь в пору зрелости, имея за плечами большой

---

<sup>54</sup> Разумовский Д.В. Музыкальная деятельность князя В.Ф.Одоевского // В память... с. 41-42.

<sup>55</sup> Разумовский Д.В. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. //Чтения О-ва Любителей духовного просвещения. М., 1863. Об основных началах богослужебного пения Православной Греко-Российской Церкви. //Сб. за 1866 г., изд. О-вом Древнерусского Искусства. Отд. I. М., 1867.

опыт работы с певческими рукописными и старопечатными книгами, которые собирал с молодых лет. По оценке М.В. Бражникова, «его собрание певческих рукописей составлено не просто любителем «старины», а знатоком и ценителем певческих рукописей как памятников музыкально-художественных и музыкально-исторических».<sup>56</sup>

Ко времени открытия Московской консерватории в 1866 г. авторитет Разумовского в области церковного пения был настолько велик, что ему предложили возглавить учрежденную по инициативе Одоевского первую в России (в С.-Петербургской консерватории такой кафедры не было<sup>57</sup>) кафедру истории церковного пения. «Выполнить эту трудную и новую еще тогда задачу мог только он один, так как во всей Москве не было никого, кто бы в достаточной для этого степени изучил и знал предмет».<sup>58</sup> На этой кафедре Разумовский проработал до конца своей жизни в 1889 г. После него курс истории церковного пения в 1901 г. вел известный хоровой композитор и дирижер С.В. Смоленский, затем его сменил В.М. Металлов (до 1926 г.).<sup>59</sup>

Курс лекций, прочитанный студентам консерватории в 1866-67 гг. лег в основу главного труда Разумовского – «Церковное пение в России» (Вып. 1-3. М., 1866-1869). Перед выходом в печать он был дан для прочтения Одоевскому, и автор, по собственному признанию, «бережно сохранил все замечания князя». По отношению к этой книге сбылось предсказание А.Н. Серова о том, что этому труду предстоит самая блестящая будущность в кругу людей, способных его оценить. При этом известный критик замечает, что «круг этот, к сожалению, чрезвычайно

---

<sup>56</sup> Бражников М.В. Певческие собрания Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского. //Рукописные собрания Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского и архив Д.В. Разумовского. М., 1960, с. 6.

<sup>57</sup> В петербургской консерватории очень недолго /1886 г./ преподавал вместе с историей музыки в России историю церковного пения З.З. Дуров, ученик Разумовского, имеющий по этому предмету две работы: «Очерк истории музыки в России» (осталась в рукописи) и «Общий очерк истории музыки в России», напеч. в прилож. к «Истории музыки» Доммера /1884 г./

<sup>58</sup> Русский биографический словарь. Т. 15. С.-Птб., 1910, с. 449.

<sup>59</sup> См.: Московская консерватория. 1866-1966. М., 1966, с. 155 и др.

тесен, как во всех случаях глубокого технического знания у нас в России». <sup>60</sup>

В наше время «Церковное пение» Разумовского имеет неоспоримо высокий статус для каждого серьезного исследователя этой области. Но в момент его появления все было не столь однозначно. Несмотря на то, что труд о. Димитрия был удостоен в 1873 г. большой серебряной медали <sup>61</sup>, отклик на его появление был более чем прохладным, вернее, его некому было оценить в среде музыкантов и ученых 60-х – 70-х гг. XIX века. Выступая на вечере, посвященном памяти Разумовского, Смоленский отметил блестящие заслуги, «сильный ум и большие дарования» автора «Церковного пения», качества, позволившие преодолеть огромные трудности в работе первопроходца, открывающего заново почти забытую область. В то же время он с горечью заметил, что «Церковное пение в России» было встречено «лишь немногими псевдо-критическими отзывами, частью даже насмешками». <sup>62</sup> Эти слова Смоленского дают некоторое представление о той атмосфере, в которой происходило становление науки о древнем богослужебном пении в России. Даже известный своей образованностью и блестящими критическими статьями Г.А. Ларош в своем отзыве на труд Разумовского проявил, прежде всего, профессиональный снобизм музыканта, сконцентрировав внимание, главным образом, на неточностях, касающихся западноевропейской музыки. Оценив «Церковное пение» как «первый шаг» в области изучения отечественной музыкальной традиции, он пожелал, чтобы «второй шаг» в этом направлении был сделан «не менее добросовестным и трудолюбивым, но непременно специально-музыкальным исследователем». <sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Серов А.Н. Учено-литературная деятельность Московской консерватории. // «Музыка и Театр. Газета специально-критическая». 1867/1868, №15, с. 228.

<sup>61</sup> Из послужного списка Д.В. Разумовского: «Императорское Русское Археологическое О-во в общем собрании своем присудило ему «о. Димитрию» большую серебряную медаль за сочинение «Церковное пение в России» 29 марта 1873 г.» // РМГ. Спб., 1876, №12, с. 1576.

<sup>62</sup> Смоленский Ст.В. //Памяти прот. Д.В. Разумовского. Оттиск из «Душеполезного чтения», с.127-134. Б.м., 1890, с. 129.

<sup>63</sup> Ларош Г.А. Русская музыкальная литература. //Русский Вестник. Т. 83. М., 1869, с. 778.

К сожалению, положение мало изменится даже полвека спустя. Рассуждая о состоянии исследований по церковному пению в его время, В.М. Металлов отмечал, что в то время как «русская образованная публика относится к такого рода работам с нескрываемым недоверием и иронией, а ученые представители высшей науки колеблются в признании наличности элемента учености в подобного рода трудах, у иностранцев простые работы компилятивного характера из этой области удостаиваются признания диссертаций на ученую степень».<sup>64</sup> (Металлов имеет в виду сочинение г. Риземана, представляющее собой сжатое изложение с иллюстрациями исследований Разумовского, Смоленского и самого Металлова.)

Совмещая обязанности пастыря, пользующегося любовью прихожан, с научными и педагогическими занятиями, Разумовский находил время и для широкой практической деятельности. Он был членом нескольких археологических и музыкальных обществ<sup>65</sup>, а также многочисленных комиссий, занимался подготовкой I, III и IV Археологических съездов. Он принимал самое непосредственное участие в издании «Круга древнего церковного пения знаменного распева», изданного Императорским Обществом любителей древней письменности в 1884 г., и написал к нему предисловие. Разумовскому принадлежит и первая публичная лекция-концерт по русскому церковному пению, которую он провел в апреле 1888 г., будучи уже человеком весьма преклонного возраста. На лекции шла речь о различиях монастырских распевов, об основах столпового пения, его древности и главенстве среди других видов богослужебного пения Средневековой Руси. Теоретические положения иллюстрировались пением

---

<sup>64</sup> Металлов В.М. Русская симеография, с.2.

<sup>65</sup> Разумовский был чл.-корреспондентом Императорского Русского Археологического О-ва, действит. членом Музыкального о-ва в Константинополе, а также О-ва Древнерусского Искусства, Московского О-ва любителей духовного просвещения, чл.-сотрудником Православного Палестинского О-ва. /Новые материалы для биографии протоиерея Д.В. Разумовского. //РМГ. Спб., 1896, №2, с.1571-1578.

Синодального хора, при котором о. Димитрий состоял членом наблюдательного комитета.

Самоотверженная деятельность Разумовского, заложившего основы научного подхода к изучению крюкового пения, была высоко оценена впоследствии не только ближайшими последователями. «Труды его в этом направлении изменили общий взгляд на этот предмет, возвысили его, заставили уважать».<sup>66</sup> И хотя, как известно, «колыбель не может быть тронном», имя его находится на первом месте среди авторов, работавших в области музыкального искусства Средневековой Руси Продолжавший дело Разумовского в начале XX века ученый и композитор, протоиерей В.М. Металлов так охарактеризовал заслуги своего предшественника, которого считал «отцом церковно-певческой археологии»: «Протоиерей Разумовский первый дал обширному археологическому крюковому рукописному материалу научное систематическое изложение и связную историческую обработку».<sup>67</sup> Поэтому сделанные им выводы и обобщения будут еще долго и прочно стоять в будущем.

Музыкально-теоретические идеи Одоевского и Разумовского находили отклик в среде духовных композиторов. Создателем переложений, сохраняющих мелодии древних распевов с помощью присоединения к ним простых трезвучий и их обращений, был знаток



*Н. М. Потулов*

русского богослужебного пения, композитор **Н.М. Потулов (1810-1873)**. Изучавший церковное пение с детства Потулов был одним из главных представителей того направления в русской духовной музыке, которое видело свою задачу в восстановлении церковного пения на основании отечественной традиции столпового распева. В области теории

<sup>66</sup> Русский биографический словарь. Т.15. С.-Птб., с. 450.

<sup>67</sup> Металлов В.М. Русская симеография, с. 5

богослужебной музыки известно сочинение Потулова «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Православной Российской Церкви» (1872 г.), выдержавшее пять изданий.

Видя в композиторской деятельности Потулова верное направление для развития русского певческого искусства, Одоевский хлопотал перед Синодом и министром народного просвещения об издании его произведений, «не дозволяемых к печатанию Придворной Капеллою».<sup>68</sup> Из уст такого блестящего музыкального критика, каким был Одоевский, убедительно звучит признание заслуг Потулова перед церковной музыкой: «Труд добросовестный, священнохудожественный — труд многотрудный, ибо немалая была решимость в работе столь огромной, механически тяжелой, отречься от удобств, представляемых для гармонизации музыкою светскою, отречься от желания увлечь слушателей оперным эффектом и выдержать во всей работе строгий, трезвый характер нашего церковного песнопения, со всеми его стеснительными для нынешнего композитора условиями».<sup>69</sup>

В архиве Одоевского сохранились материалы, свидетельствующие о его неустанных заботах по изданию сочинений Потулова<sup>70</sup>, о которых современники высказывали противоречивые суждения<sup>71</sup>. Причину неуспеха произведений Потулова у широкой публики Одоевский видел в подходе к ним с точки зрения светской музыки, тогда как они относятся «просто к церковному пению в его настоящем смысле, как и быть надлежит».<sup>72</sup> Ряд гармонизаций Потулова с пометками Одоевского хранится и в архиве Разумовского, который на заседании III Археологического съезда в Киеве, когда Одоевского и Потулова уже не

---

<sup>68</sup> Мнение кн. В.Ф. Одоевского по вопросам... 12, 17.

<sup>69</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу... с. 23

<sup>70</sup> В материалах архива содержатся письма Одоевского обер-прокурору Св. Синода А.П.Ахматову, директору Придворной певческой капеллы Ю.Д.Бахметьеву, их ответы, письма Потулова к Одоевскому и др // ГЦММК, Ф. 73, ед. хр. 347, 359, 360.

<sup>71</sup> См. мнение Ст.В.Смоленского о неспособности Потулова талантливо воплотить идеи гармонизации древних напевов // Соловьев Н. Князь В.Ф.Одоевский и его заслуги в области церковного пения. с. 7.

<sup>72</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу... с. 22-23.

было в живых, снова говорил о необходимости издания музыкальных сочинений покойного композитора, составивших «эпоху в церковно-музыкальной летописи».<sup>73</sup>

Несчастливая судьба сочинений Потулова (судя по всему, они так никогда и не были изданы<sup>74</sup>) отмечена лишь одним радостным событием, которое состоялось благодаря совместным усилиям Одоевского и Разумовского. 19 января 1864 г., в праздник Крещения Господня, прозвучала одна из гармонизаций Потулова для литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого. Это уникальное исполнение состоялось в Московской церкви Великомученика и Победоносца Георгия Никитского сорока<sup>75</sup>, настоятелем которой был протоиерей Д.В.Разумовский. В наше время на этом месте находится, как известно, Дом радиовещания и звукозаписи. По словам современника — издателя журнала «Москвитянин» М.Погодина, «обедня, пропетая по-древнему в приходе Егория на Всполье, была эпохой в истории нашего пения, была торжеством трех почтенных ревнителей музыки — князя В.Ф.Одоевского и его достойных сотрудников о. Разумовского и г. Н.М. Потулова.»<sup>76</sup> Но исполнение это, в скором времени повторенное в Большом Успенском Соборе, к сожалению, осталось лишь принадлежностью истории церковной музыки.

Одним из немногих известных в то время композиторов (вместе с Потуловым, жившим в Москве), кто стремился вернуть церковному пению строгий молитвенный характер, был **Г.Я. Ломакин (1812-1885)**<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Какое значение имеет гармония Потулова для пения нашей православной церкви? Сообщение прот. Д.В. Разумовского. //Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 г. В 2 т. Т.». Киев, 1878, с. 164.

<sup>74</sup> Существует упоминание о 5-ти выпусках переложений Потулова, вмещающих почти полный круг церковного пения («Сборник церковных песнопений, в который вошли: литургия Иоанна Златоуста, Василия Великого, Преждеосвященных Даров, Пение на св. Четырдесятницу и Страстную неделю), но выходные данные не указаны. – См. Биографии композиторов с IV по XX Век. М., 1904, с. 465.

Век. М., 1904, с. 465.

<sup>75</sup> В этой церкви 6 июля 1877 г. венчался П.И.Чайковский с девицей А.Н.Милюковой.

<sup>76</sup> Погодин М. Воспоминания // В память... с. 64.

<sup>77</sup> Г.Я.Ломакин, происходивший из крепостных гр. Шереметьева, долгое время был регентом его церковного хора, который был доведен им до совершенства и сделал его имя известным. Вместе с Балакиревым основал Бесплатную Школу хорового пения, концерты которой были событием сезона,

Духовный композитор, знаменитый хоровой дирижер Ломакин долгое время возглавлял прославленную Шереметевскую капеллу, известную своим мастерским исполнением западноевропейской полифонии.



*Г. Я. Ломакин*

Под влиянием Глинки, а затем Одоевского, Ломакин проделал огромную работу по изучению церковных тонов (по теории Рейха в 22-х книгах и сочинениям Палестрины, Дуранте, Лотти). Согласно автобиографическим запискам композитора, он увлекся богатством древней гармонии до самозабвения, со всем жаром души. «Он потерял сон и аппетит, все опыты выходили бесподобно, он восхищался полнотою, величием, стройностью гармонии. Он

чувствовал, какую духовную красоту придает это достойное одеяние церковным напевам. Ему хотелось день и ночь писать, сочинять, переделывать все, обогатить церковь истинно молитвенным пением, воскресить первобытную старину, перед которой он благоговел»<sup>78</sup>. Теоретические познания и открытия (происхождение восьми гласов из восьми церковных тонов, гамма и аккорды, свойственные каждому тону) были положены им в основу новой гармонизации церковного пения на основе древних тонов (без септим), отвергнутых в Православной Церкви. К практическим выводам Ломакина относится, например то, что 8-й глас, самый печальный, «Плачу и рыдаю», в современном варианте поется весело и грубо.<sup>79</sup>

---

уступая по уровню исполнения только Императорской Певческой Капелле. Учеником Ломакина по вокалу был П.И. Чайковский во время его пребывания в Училище Правоведения. / Чайковский. М. Жизнь П.И. Чайковского. В 3 тт. Т. I. — М.-Лейпциг, 1903, с. 119-120.

<sup>78</sup> Г.Я. Ломакин. Автобиографические записки. Св.-Троицкий Монастырь, Джорданвилль, НН, 2006, с. 33.

<sup>79</sup> Г.Я. Ломакин. Указ. Соч., там же.

Сочувствующий композитору Одоевский отмечал его глубокие музыкальные познания, стремление открыть тайну создания русских песнопений, что воплотилось на практике в сочинениях, доказывающих “возможность сопровождать нашу древнюю дивную в своей простоте мелодию другими голосами, не искажая ее на Итальянский манер несвойственной ей гармонизацией”.<sup>80</sup>

Но несмотря на плодотворную деятельность Ломакина в этом направлении (три обедни, ирмосы, многое из великопостного пения, панихиды и др.), а также интерес музыкантов, представителей духовенства и даже покровительство влиятельных особ (князь Оболенский, обер-прокурор Св. Синода граф А.П. Толстой, вел. кн. Елена Павловна), труды Ломакина не смогли повлиять сколько-нибудь на практику церковного пения и за редким исключением остались невостребованными.

Вместе с тем духовные сочинения Потулова и Ломакина, оставлявшие «нечувствительной» большую часть публики того времени, не были напрасны в более широкой перспективе развития музыкального искусства. По мнению современных музыковедов, так называемый «палестриновский» стиль (обработка древнерусского унисона средствами ранней западной полифонии) нашел свое продолжение в творчестве П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, А.К. Лядова. Но более важно то, что поиски Одоевского и его окружения подвели к созданию нового национального стиля церковной музыки, основанной на эстетике и технических приемах русской народной песни и знаменного распева.<sup>81</sup>

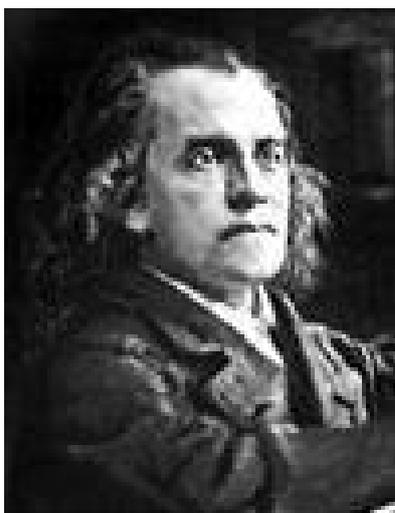
В одной из своих работ Одоевский заканчивает изложение еще очень краткой тогда истории изучения древнерусской музыки фразой, определяющей состояние научных исследований знаменного пения в начале 60-х гг. XIX века: “Итак, нас четверо, я и здесь названные лица

---

<sup>80</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу... с. 16.

<sup>81</sup> См. Зверева С.Г. Предисловие к Г.Я. Ломакин. Автобиографические записки, с. 7.

(Разумовский, Потулов, Ломакин) работали более 10-ти лет каждый отдельно... Встретившись нечаянно мы, к нашему общему удивлению, удостоверились, что несмотря на различные направления, на различие источников, на различие самого способа изучения — все мы пришли к одному и тому же выводу. Смею думать, что такая встреча понятий неподготовленная, неожиданная, — может иметь некоторое значение для людей, сочувствующих этому делу”.<sup>82</sup>



**А. Н. Серов**

Древнерусские песнопения никогда не представляли для Одоевского лишь сферу историческую. Он связывал с ними не только восстановление православного пения, но и само будущее музыки, как духовной, так и светской. Поскольку “музыка есть искусство еще развивающееся, в развитии и даже для развития оно часто еще будет обращаться к пройденному как будто пути, к первым шагам — для того, чтобы вернее сделать новые”.<sup>83</sup> Древнерусские распевы, представляющие собой более богатую и сложную музыкальную систему, чем современная, и есть для музыки такой путь, к которому необходимо вернуться. Чтобы стать “всезвучной” музыкой будущего, которой доступны все оттенки, существующие “в дрожании света”<sup>84</sup>, музыка должна выйти за пределы “скудной” мажорно-минорной ладовой системы, опираясь на древнерусские гласы, хранящие “зародыш будущего развития музыки”.<sup>85</sup>

Идею о превосходстве модальной системы, используемой в древнерусских песнопениях, ее важности для будущности музыкального искусства разделяли также Серов и Стасов. Увлеченный пропагандой древнерусского церковного пения **А.Н. Серов** включил тему о церковных

<sup>82</sup> Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении, с. 18.

<sup>83</sup> Одоевский В.Ф. Осмогласие // Музыкально-литературное наследие, с. 452.

<sup>84</sup> Одоевский В.Ф. там же.

<sup>85</sup> Одоевский В.Ф. Опыт музыкальной ереси. /Посвящается М.И.Глинке/ // Муз.-лит. наследие, с.

гласах в «Программу общедоступных лекций о всех главнейших предметах знания музыкального» (1864 г.). Указывая на «полное отсутствие музыкальной философии или эстетики» в России, он видел недостаток современной музыки в том, что она удалась «от истинного назначения слияния со словесною речью».<sup>86</sup> В то же время Серов не был сторонником «палестриновского» метода гармонизации знаменного распева, считая «порчей» русской народной музыки использование западных приемов вообще. Указывая на то, что западная музыка очень далеко ушла от первообразов музыки древней, он подчеркивал особую ценность и своеобразие русского, славянского певческого искусства, покоящегося на гармонизации восточной, древнегреческой, «сохранившейся у латинцев только в формах сухого ритуального пения, называемого *грегорианским*».<sup>87</sup>

С изучением древнерусской музыкальной традиции была связана в 50-е – нач. 60-х гг. деятельность крупного музыкального и художественного критика **В.В. Стасова (1824-1906)**, труды которого составили целую эпоху в отечественной эстетической мысли периода «золотого века» русской культуры. Стасов, чья идейная платформа включала мысль о национальной укорененности искусства, затронул в своих научных занятиях практически все отрасли древнерусской



художественной культуры. В области музыки интересы Стасова пересекались с исследованиями Глинки, Серова, Балакирева, Одоевского, вместе с которым он указывал на необходимость коллективного сотрудничества историков, филологов, палеографов и музыковедов в деле изучения певческих рукописей. Он также выступал против искажения

<sup>86</sup> Серов А.Н. Статьи о музыке. В 7 т. Т.6. М., 1990, с. 162, 163, 228.

<sup>87</sup> Там же, с. 201.

исконных народных и церковных мелодий на итальянский лад, так как они «изумительны и истинно гениальны» только в настоящем национальном виде.<sup>88</sup>

Полагая главной задачей критики «указывать на то, что столетиями заперто, стусевано и позабыто»,<sup>89</sup> Стасов видел свою задачу в расширении источниковедческой базы научных исследований по знаменному пению. Он ввел в изучение музыкальной традиции такие источники, как Лаврентьевская, Троицкая, Ипатьевская, Псковская, Новгородская и другие летописи, а также документы и материалы из архивов Синода, из Актов исторических, издаваемых Археографической комиссией. Благодаря энергии и неутомимой деятельности знаменитого критика в круг исследований были включены литературные источники (различные «известия», «сведения», «сказания» иностранных путешественников), греческие и византийские памятники (к этой области относятся научные контакты Стасова в 1855 г. с архим. Порфирием Успенским<sup>90</sup>). Арсенал источников был пополнен также трудами европейских ученых XVII - XIX вв. по христианскому пению, отечественной музыкально-полемической литературой XVII века, сочинениями староверов XVIII- XIX вв., их певческими рукописями и теоретическими руководствами.

Работая в Императорской Публичной библиотеке, Стасов в 1857 г. организовал «дотоле нигде еще не виданную»<sup>91</sup> выставку церковнославянских крюковых рукописей в хронологическом порядке от XI до XIX вв. Впоследствии он передал Одоевскому собранные им богатейшие материалы по истории певческого искусства Средневековой Руси. В январе 1865 г. Одоевский записал: «Стасов дает мне свои изыскания по части музыки в полное распоряжение Разумовского и мое. У него вся история переложения крюков на линейные ноты».<sup>92</sup> О количестве

---

<sup>88</sup> Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры. В 2 т. Т.2. М., 1967, с. 226.

<sup>89</sup> Там же, с. 87.

<sup>90</sup> Там же, т. 1. М., 1962, с. 221.

<sup>91</sup> Стасов В.В. Собр. Соч. в 4 т. Т. 3. Спб., 1894, стб. 1524.

<sup>92</sup> Текущая хроника и особые происшествия. Дневник В.Ф. Одоевского. 1859-1969, с.192.

собранных Стасовым архивных материалов можно судить по тому, что он отсылал их Разумовскому частями в течение двух лет (1865-1866 гг.).

Хотя сам Стасов оценивал свою деятельность в сфере духовной музыки как историческую, в его трудах высказано много оригинальных идей. Он предложил своеобразную гипотезу о происхождении демественного пения, о периодизации музыкальной культуры, высказал мысль о сравнительно-историческом методе изучения греческой и русской симадийной нотации. Плодотворно его указание на зависимость искусства от внутренних исторических факторов (образование Московского государства, становление института царской власти) и воздействия культурных связей (значение «Палеологовского Ренессанса» для древнерусской музыки)<sup>93</sup>. К нему взволнованно обращался за советом по поводу своего главного труда Разумовский в письме от 12 июня 1866 г.: «Ищу снисхождения, но не молчания. Последнее вредит делу и потомству».<sup>94</sup> О. Димитрий просит критика «не пропускать ни одного промаха, важного и не важного, ведомого и неведомого», поскольку предмет новый, «не початой», и погрешности разного рода неизбежны<sup>95</sup>. Здесь следует обратить внимание на особенности отношения Стасова к русскому церковному пению, которое отличалось от подхода Одоевского и его единомышленников. Дело в том, что поклонник всего яркого и выразительного Стасов видел в древнем церковном пении, прежде всего, искусство, самобытное, особенное, и поэтому считал, что и писать о нем следует эмоционально и ярко. Именно этим объясняется его упрек Разумовскому в том, что тот при всех его знаниях «не поэт» своей области.<sup>96</sup>

Хотя эстетику Стасова и не принято считать романтической, тем не менее, именно в духе романтизма Стасов, так же, как Одоевский и Серов,

---

<sup>93</sup> См. подробнее Белоненко А.С. Стасов о древнерусской музыке. // «Советская музыка», 1974, №7, с. 64-72.

<sup>94</sup> Письма Д.В. Разумовского В.В. Стасову. //РМГ. Спб., 1895, №11, с. 647.

<sup>95</sup> Там же.

<sup>96</sup> Стасов В.В. Письма к деятелям..., т. 2, с. 226.

объединял музыкальный мир современности со средневековьем. Он подчеркивал преимущества греческой и восточной музыкальных систем, обладающих многочисленностью и разнообразием ладов, перед музыкой западноевропейской. По убеждению Стасова, «древние церковные тоны вовсе не играют той приниженой роли в музыке нашего времени, которую им приписывают, а напротив – несравнимо важную и многозначительную <...> им предстоит в будущем еще более важное и широкое развитие»<sup>97</sup>.

Особая страница в истории русской церковной музыки принадлежит



*С. В. Смоленский*

хоровому дирижеру, педагогу, композитору и палеографу **С.В. Смоленскому (1848-1909)**, продолжившему дело Разумовского и в практическом, и в теоретическом отношениях. В недолгий «московский» период своей жизни (1889-1901 гг.) приехавший из Казани Смоленский до своего назначения управляющим Придворной певческой капеллой в Петербурге был профессором истории церковного пения в Московской

консерватории и директором Синодального училища. По авторитетному мнению Металлова, своими работами Смоленский значительно расширил рамки исследований Разумовского и углубил сам предмет изучения.<sup>98</sup>

Серьезный вклад в изучение древнерусской музыкальной традиции был сделан ученым еще в Казани, где он закончил университет (юридический и филологический факультеты), но занявшись церковной музыкой, стал преподавать пение в духовной семинарии. Им были систематизированы и изучены крюковые рукописи Соловецкой библиотеки. Сконцентрировав свое внимание на деятельности такого

<sup>97</sup> Стасов В.В. Собр. Соч. (1847-1886). В 4 т., т. 3, стб. 93.

<sup>98</sup> Металлов В.М. Очередные задачи в изучении древне-русской музыки, с. 95

знатока знаменного распева, каким был в XVII веке инок Александр Мезенец, Смоленский сделал самостоятельные выводы в отношении русской знаменной нотации<sup>99</sup>.

В отличие от Разумовского, Смоленский подчеркивал самобытность русского церковного пения и выдвинул гипотезу о единстве интонационного словаря русских народных песен и церковных напевов. Подобно тому, как Одоевский стремился установить погласицы или лады-гласы в народном, мирском и церковном пении, Смоленский обратил внимание (не без влияния Разумовского) на гласовые напевки, «совместно с рифмованием певческих строк», а также на ритмическое строение гласовых песнопений знаменного распева. Отталкиваясь от работы А.Ф. Львова о несимметричном ритме знаменного пения, Смоленский выдвинул на первый план идею о его ритмическом строении в зависимости от «рифмования напевок». Впоследствии в вопросе о природе гласов знаменного распева получили развитие именно идеи Смоленского. «Более других был прав в отношении осмогласия знаменного распева Смоленский, когда, не затрагивая византийского осмогласия, центр тяжести своеобразия этого распева полагал в его мелодико-ритмическом строении, согласно с учением мастеров церковного пения XVI-XVII вв., по согласиям и напевкам»<sup>100</sup>.

Практически одновременно со Смоленским исследованиями средневековой музыкальной традиции занимался историк церковного пения, протоиерей **И.И. Вознесенский (1838-1910)**, сосредоточивший свое внимание на области поздних распевов (греческого, киевского, болгарского). Опираясь на выводы Разумовского, ученый исследовал особенности церковного унисонного пения юго-западной Руси, греческого Востока, осмогласных распевов последних веков православной русской церкви. Результаты своих исследований Вознесенский начал печатать

---

<sup>99</sup> Смоленский С.В. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888.

<sup>100</sup> Металлов В.М. Очередные задачи в изучении..., с. 97.

лишь в 90-е годы, что свидетельствует о большой подготовительной работе и требовательности к себе. Настаивая на восстановлении знаменного распева в качестве основания русского православного пения, Вознесенский подчеркивает мелодический, а не гармонический (в отличие от западной традиции) характер национальной музыки. Появление западных по стилю руководств Арнольда, Кашкина, Чайковского, ученый связывал с недостаточным развитием научных знаний о древнерусской музыке.<sup>101</sup> В наше время значение выводов Вознесенского по теории фитного пения считал заслуживающими пристального внимания М.В. Бражникова, посвятившей, как известно, этой мелизматической отрасли древнерусского пения специальное исследование.

Учеником и последователем Вознесенского в изучении русского и греческого пения был священник **Д.В. Аллеманов (1867-1918)**,



*Д. В. Аллеманов*

композитор, хоровой дирижер, историк музыки. С 1904 г. он преподавал пение в Московской духовной семинарии, а с 1910 г. – историю церковного пения в Московском синодальном училище. Помимо получившей известность работы «Курс истории русского церковного пения» (в 2 ч. М.-Лейпциг, 1911-1914) Аллеманову принадлежат духовные музыкальные сочинения в «строгом стиле» русского церковного пения на основе гармонизации церковных ладов «по теории древних дидаскалов». Вероятно, Аллеманов относился к тем исследователям знаменного распева, кого историческая и богословская эрудиция заставляла искать корни

<sup>101</sup> См. прот. Вознесенский И. О современных нам нуждах и задачах русского церковного пения. М.-Лейпциг, 1899, с.7.

древнерусской певческой традиции в истоках христианских песнопений и в процессе становления богослужебной практики времен Вселенских Соборов.

Целую эпоху в истории науки о древнерусском церковном пении составили труды протоиерея **В.М. Металлова (1862-1926)**, кандидата богословия, духовного композитора, историка церкви, палеографа, педагога, профессора Московской консерватории. Наделенный многими талантами и получивший разностороннее образование, включающее иностранные языки и музыку, Металлов объединил в своей деятельности все сложившиеся к тому времени направления в изучении древнего периода церковного пения в России. Его теоретические работы синтезировали академическую музыковедческую линию (Одоевский, Серов, Стасов, Смоленский) с областью богословия и истории церкви. Церковное пение Металлов изучал теоретически и практически вместе с теорией композиции и игрой на скрипке и фортепиано с первых классов Саратовской семинарии, после которой продолжил образование в Московской духовной академии. Избранная область служения – православное церковное пение – потребовала, как в свое время от Одоевского и Разумовского, всех разнообразных дарований ученого. Металлов работал как музыкальный критик, историк церкви, богослов, публицист, автор сочинений по педагогике, музыкальной эстетике и социологии культуры. Совмещая обязанности священника при церкви св. Василия Кесарийского в Москве (с 1895 г.) с преподаванием в Синодальном училище церковного пения (с 1895 г.), Металлов входил так же в совет Общества любителей церковного пения (с 1900 г.), был членом Интернационального музыкального общества (1900 г.), выступал с публичными лекциями и сообщениями о задачах современного церковного пения, сотрудничал с «РМГ» (1897-1902 гг.), писал статьи в «Московские ведомости» (1902 г.), «Богословский вестник» (1912 г.) и др.

Начав с практической стороны дела (защита произведений тех церковных композиторов, кто стремился сохранить дух простоты и возвышенности древнерусских распевов<sup>102</sup>), Металлов занялся важнейшими теоретическими и историческими проблемами, продвинув науку о знаменном пении далеко вперед. Ему принадлежат критическая оценка и переосмысление всего предыдущего этапа изучения знаменного распева, определение значения и места всех выдающихся исследований



*В. М. Металлов*

этой научной области, требующей совместного труда археологов, палеографов, филологов, музыкантов и богословов. Используя многочисленные источники, он разработал вопросы о происхождении древнерусского пения, его отличиях от греческого, о развитии знаменной семиографии и особенностях богослужебного пения в домонгольский период русской истории, а также проблемы становления видов и жанров

церковного пения в связи с чином литургии в периоды апостольский и отцов Церкви.

Признавая вклад в науку о церковном пении его энциклопедистов – Одоевского и Разумовского, - Металлов подчеркивал значение теоретических идей своего непосредственного предшественника по кафедре истории церковного пения в Московской консерватории С.В. Смоленского. Ему были особенно близки мысли Смоленского о самобытном национальном характере знаменного распева, об изучении его по гласовым попевкам и о значении графики, нотной записи и ее эволюции для передачи особенностей знаменного пения.

---

<sup>102</sup> См. его статьи в «Саратовских Епархиальных Ведомостях» о Турчанинове (1890 г., №№4,6), Львове (1890 г., №17), Потулове (1890 г., №8), Соловьеве (1890 г., №10), Георгиевском (1890 г., №14). Виноградове (1891 г., №24).

Вместе с тем, несмотря на серьезные идейные отличия, по масштабности задач, направлениям работы и объему документальной базы Металлова следует считать последователем Разумовского. Слишком часто ему приходилось двигаться по путям, проложенным о. Димитрием, часто пересекались их научные интересы. По признанию Металлова, «в области истории нашего церковного пения, начиная с Разумовского, все старо, и какой бы вопрос здесь ни затронуть, всегда ожидаешь встретить, как каменную стену, о. Разумовского, исчерпавшего почти весь исторический материал и пользовавшегося иногда такими историческими источниками и сведениями, которых теперь ни достать, ни проверить нельзя (...)».<sup>103</sup>

Многие из фундаментальных сочинений Металлова были удостоены светских и духовных премий<sup>104</sup>. Кроме того, в отличие от своих предшественников, он соединял свои теоретические идеи с их практическим осуществлением в гармонизациях мелодий знаменного распева, продолжая работу в области создания строгого стиля церковного пения в XX веке. В 90-е гг. Металловым были изданы «Собрания духовных музыкальных сочинений и переложений с древних напевов», «Пение на литургии св. Иоанна Златоуста» киевского распева, «Пение на всенощном бдении древних распевов», переложения для хора: «Херувимская», «Се жених», «Егда славнии», «О Тебе радуется», «Благообразный Иосиф» и др. В то же время многие его труды остались неопубликованными. Кроме многочисленных музыкальных сочинений, в архиве Металлова в ГЦММК им. М.И. Глинки (ф. 374) в авторской рукописи находится фундаментальное историко-литургическое исследование (470 страниц

---

<sup>103</sup> Прот. В. Металлов. К вопросу о комиссиях по исправлению богослужебных певческих книг русской церкви в XVII в. Серг. Посад, 1912, с. 8.

<sup>104</sup> Премии мит. Макария Св. Синодом были удостоены «Очерк истории православного церковного пения в России» (Саратов, 1893; М., 1915); «Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиграфии знаменного распева, периода киноварных помет». М., 1899; «Осмогласие знаменного распева» (М., 1900); Премии гр. Уварова Академией Наук и премии мит. Макария Св. Синодом было удостоено фундаментальное сочинение «Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. (М., 1912), исчезнувшее из Российской государственной библиотеки в 1994 г.

текста) «Христианское богослужение в связи с священным песнопением и церковной музыкой» (М., 1921).

Хотя по признанию Металлова, он работал в главных областях церковного пения «довольно и притом одиноко», его современником и сотрудником в научном отношении был палеограф, знаток церковного пения, историк музыкальной культуры, педагог и хоровой дирижер **А.В. Преображенский (1870-1929)**. С 1898 г. он преподавал в Московском синодальном училище, затем (с 1902 г. и до роспуска) в Петербурге руководил Придворной певческой капеллой. С 1920 г. служил профессором Российского института истории искусства Ленинградской консерватории.



*А. В. Преображенский*

Основной сферой научных интересов Преображенского считаются русско-византийские музыкальные связи и русская музыкальная культура XVII века. На самом деле круг его интересов в области церковного пения был значительно шире. В его лице история русского богослужебного пения нашла достойного продолжателя трудов Разумовского, Вознесенского, Смоленского. Он много работал как библиограф этого направления, составив указатель литературы по церковному пению (выходил в 2-х изданиях 1897 и 1900 гг.), был автором ряда статей в русском издании «Музыкального словаря» Римана (1901-1904 гг.), занимался сравнительными исследованиями знаменной нотации и греческих певческих рукописей. Кроме того, он был единомышленником Металлова в вопросе о самобытном характере русского унисонного пения.

Преображенский впервые дал культурологическую и музыкально-эстетическую оценку изменениям, произошедшим в русском церковном пении к концу XVII века, и попытался исследовать вопрос о причинах исчезновения семивековой музыкальной традиции. «В исторических

судьбах русского церковного пения есть один необыкновенно трагический момент, когда оно лишается накопленного веками национального богатства и вынужденно заменяет его чужими додумками и навязываемыми новыми ценностями».<sup>105</sup> Советское музыковедение считало Преображенского крупнейшим знатоком древнерусского певческого искусства, «преемственно» передавшим свой неопределимый опыт последующим исследователям.

Таким преемником ученого стал **М.В. Бражников (1902-1973)**, музыковед, палеограф, крупный специалист в области древнерусского церковного пения, основоположник научной школы русской музыкальной



медиевистики, композитор. Всю свою жизнь и достойную изумления самоотверженную деятельность<sup>106</sup> он посвятил восстановлению певческой традиции Средневековой Руси.

Уже студенческая работа Бражникова «Опыт исследования старинного русского крюкового письма по рукописям XVII в.» была высоко оценена Преображенским, отметившим самостоятельность подхода и полное владение знанием крюковой семейграфии данного периода в ее сложнейших проявлениях<sup>107</sup>. В 1945 г. Бражников защитил в Московской консерватории кандидатскую диссертацию «Многоголосие знаменных партитур». Лишь героическая стойкость и духовная сила позволяли ученому работать в идеологически чуждой ему обстановке. «Его

---

<sup>105</sup> Преображенский А.В. От униатского канта до православной херувимской. // «Музыкальный современник», 1916, №6, с.11.

<sup>106</sup> Бражников работал в такие времена и в таких условиях, при которых другой, менее сильный человек, не задумываясь, бросил бы свое занятие. Вот выдержка из его письма (Москва, 1943 г.): «Я скитался по случайным ночлегам, вплоть до ночевки в классах консерватории. Работать мне негде: у меня нет даже письменного стола, два раза я был вынужден работать в Почтамте, а отдохнуть днем могу только на бульварной скамейке. Моя семья в Кирове осталась без средств к существованию. Я продолжаю здесь влачить жалкое существование бездомного бродяги, с каждым днем все более теряя силы и трудоспособность...». //Бражниковские чтения. СПб., 2002, с. 10.

<sup>107</sup>Цит. по Серегина Н. Предисловие к Бражников М.В. Лица и феты знаменного распева. Л., 1984, с. 5.

окружала атмосфера непонимания, глухоты, враждебной настороженности. Для того, чтобы противостоять силам, объявлявшим древнерусское искусство идейно чуждым явлением, а работы Бражникова «поповщиной», ему приходилось обращаться в самые разные инстанции, доказывать важность своих исследований».<sup>108</sup> Лишь в 1968 г. ученый получил возможность защитить докторскую диссертацию «Теория древнерусской музыки» (в 1956 г. на свою представленную для защиты работу «Федор Крестьянин» он получил отказ, также как и на присвоение степени доктора наук по совокупности работ).

Впоследствии подвижнический труд Бражникова в области теории знаменного пения и методов его расшифровки, его глубокие палеографические познания вызвали восхищенные отзывы крупнейших советских музыковедов. «М.В. Бражников выделяется в советском музыкознании как знаток древнерусской музыки, особенно культовых распевов и их записей. Он обладает солидными знаниями в этой области, владея методом расшифровки напевов и чутким постижением закономерностей культового мелоса в его народно-национальном претворении». (Б. Асафьев)<sup>109</sup>.

Уникальность и ценность работ Бражникова состоит в том, что он был прежде всего теоретиком давно ставшей историей области древнерусского певческого искусства. В его всегда отличающихся исследовательской основательностью трудах нашли преломление и оценку все известные выводы и идеи предыдущих авторов, касающиеся структуры и понятийного аппарата знаменного распева. Без преувеличения можно сказать, что работы ученого составляют основу современных представлений о древнерусской профессиональной музыке, определяют подходы к ее необходимому и в наше время изучению.

---

<sup>108</sup> Бражниковские чтения, с. 8.

<sup>109</sup> Там же.

Развивая идеи Смоленского-Металлова о попевочном фонде как основе знаменного пения, Бражников формулирует определение попевки, подчеркивая ее связь с гласовой структурой церковного пения. «Попевка есть прежде всего средство интонационной характеристики гласов, а следовательно, и интонационного отличия их друг от друга»<sup>110</sup>. Только исследователь, проникший в самую суть творчества древнерусских распевщиков мог сказать, что наши древние напевы были «вылеплены из материала попевок».

Наибольшим авторитетом для ученого в области документальной базы и истории знаменного распева был Разумовский. Именно его выводы потребовались Бражникову для сравнения с результатами собственных изысканий, полученных с помощью применения статистических методов к выявлению значения (употребления) отдельных знамен, господства отдельных звуков в гласе, использования согласий и др.<sup>111</sup> Очень важно для современного знания о крюковом пении замечание Бражникова о том, что в представлениях о гласовых напевах вообще следует исходить не из понятия звуковой «точки» - отдельного звука, а из понятия звуковых «плоскостей» - мелодических оборотов. Отвергая значение предыдущих попыток «привязать» русское столповое пение к греческой (и любой другой) теории, ученый делает вывод о том, что «не может быть более неправильного подхода к знаменному распеву, чем попытки «раскрошить» его на отдельные звуки или хотя бы и группы их, но объединенные не внутренними мелодическими связями, а формальными признаками теории, звукорядов и т.п.»<sup>112</sup>

Исключительность личности Бражникова проявилась и в том, что за отведенный ему судьбой весьма короткий срок (1967-1973 гг.), став,

---

<sup>110</sup> Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII - XVIII вв. Л., 1949, с. 59.

<sup>111</sup> См. указ. Соч., с. 70-86.

<sup>112</sup> См. указ. Соч., с. 91.

наконец, профессором Ленинградской консерватории, он сумел создать школу продолжающих его дело исследователей.

Композиторское наследие ученого включает сонату для фортепиано (1928 г.), концерты для фортепиано с оркестром и скрипки с оркестром на темы знаменного распева (1948-1949 гг.), а также произведения для русских народных инструментов, романсы, арии. Собранные им древнерусские певческие рукописи стали основой фонда Бражникова в Древлехранилище Института Русской литературы (Пушкинский Дом). Среди неопубликованных работ ученого – «Словарь древнерусских музыкальных терминов» (ок. 4 тыс. понятий), «Слово о полку Игореве и русская музыка».

И наконец, о самом остром для возрождения древнерусской музыкальной культуры вопросе – прочтении «мертвого» языка певческих источников. Бражников ответил на него следующим образом: «Просто переводить крюки на современные ноты нельзя. Перевод не может быть сведен к механической подстановке нот вместо знамен. Ни один звук нотолинейного перевода знамен не может быть получен без того, чтобы предварительно не была проведена значительная палеографическая работа».<sup>113</sup> Бражников предостерегает формально настроенных «расшифровщиков», которые готовы следовать букве, а не духу знаменного распева. В связи с этим представляется весьма важным замечание, сделанное в комментариях к трудам Н.М. Тарабукина А.Г. Дунаевым и Б.Н. Дудочкиным. Говоря об использовании Тарабукиным аналогии композиционного строения иконы с григорианским хоралом, ученые справедливо отмечают, что гораздо более плодотворным представлялось бы сопоставление русских икон с крюковым беспометным пением XIV-XV веков. «Однако многочисленные памятники древнерусской музыки этого периода *до сих пор* считаются якобы «недешифруемыми» (точнее же, современные отечественные музыковеды

---

<sup>113</sup> Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева, с. 11.

не желают следовать примеру М.В. Бражникова и обременять себя тяжелейшими архивно-палеографическими штудиями), хотя изучение их могло бы привести в музыке к результатам, аналогичным «открытию» русской иконы в начале двадцатого века».<sup>114</sup>

Расшифрованные Бражниковым древнерусские песнопения были изданы в книгах «Новые памятники знаменного распева» (1967) и «Памятники знаменного распева» (1974). Ему принадлежат и многочисленные примеры раннего русского многоголосия, которые использовал в своих книгах Н.Д. Успенский. Благодаря работам Бражникова получили новую жизнь произведения композиторов-распевщиков XVI-XVII вв. Федора Христианина и Фаддея Субботина. В области палеографии Бражникову удалось совершить невозможное – благодаря его методу расшифровки зазвучала древнерусская музыка. Многие известные хоры и певческие коллективы используют в своих выступлениях талантливые, передающие духовную силу древнерусских распевов расшифровки ученого. Знаменитая капелла п/у А. Юрлова познакомила весь мир с «новым материком» древнерусской музыки исключительно благодаря уникальному дару и десятилетиям кропотливого труда М.В. Бражникова, чье имя так незаслуженно исчезло из афиш и программ концертов, исполняющих знаменные песнопения в его расшифровках.

Действительно, чтобы преодолеть наслоения многих столетий, из-за которых до сих пор для большинства слушателей «молчит» средневековая культура, необходим не только самый важный со времен Одоевского палеографический метод. Столь же важны и изучение особенностей средневековой эстетики в целом, знание истории христианской церкви и музыкальной культуры – все те подходы, которые стремились осуществить в своих статьях и книгах исследователи, увлеченные забытой, но прекрасной певческой традицией Средневековой Руси.

---

<sup>114</sup> Дунаев А.Г., Дудочкин Б.Н. Примечания. //Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999, с.210.

В XX веке древнерусское богослужбное пение предстало как масштабное духовное и художественное явление благодаря работам Разумовского, Смоленского, Вознесенского, Аллеманова, Игнатьева, Металлова, Преображенского, Бражникова. Талантливость и оригинальность их трудов позволили вернуть культуре древнее певческое искусство. Широкая эрудиция, подлинная образованность, включающая владение не только современными европейскими, но и древними языками, исчерпывающие исторические познания позволили этим авторам во многом преодолеть исторические и эстетические расстояния. Их работы способны убедить читателей, воспитанных на более «сильнодействующих» музыкальных средствах, в возможности существования иного музыкального мира, иначе организующего отношения слова и звука, мира органичного и самобытного в своих связях с древними культурами, религией, философией, психологией, этикой. Таким предстает в этих работах мир древнерусской певческой культуры, благодаря самоотверженному труду, упорным многолетним поискам и усилиям по прочтению древних нотных рукописей, проникновению в те области знаменного пения, ключ к которым был потерян.

Особенностью трудов православного священства, входящего в эту плеяду, является то, что они задают масштаб изучения древнерусской музыки. В них используется метод «большого контекста» (Аверинцев), предполагающий обширные аналогии и параллели, применение и совмещение различных подходов, что вызвано большой сложностью и малой изученностью объекта. Работы Разумовского и Металлова никогда не потеряют своего значения для тех, кто захочет узнать о главном явлении древнерусской музыкальной культуры – ее богослужбном пении. Они представляют ценность не только как талантливые исторические реконструкции интереснейшего явления мировой духовной культуры, но и как образцовые научные исследования, дающие ключ к изучению сложных историко-культурных объектов.

Фундамент, заложенный трудами ученого священства и светских исследователей, музыкантов-палеографов, библиофилов, духовных композиторов и хоровых дирижеров не только позволил создать науку о древнерусском церковном пении, но и сделал возможным ее полноценное развитие в наше время. Среди многочисленных работ в этой области своей масштабностью, основательностью и связями со смежными областями гуманитарного знания выделяются исследования Н.Д. Успенского, Т.Ф. Владышевской, Н.С. Серegiной, Н.П. Парфентьева, А.С. Белоненко, В.В. Протопопова, Г.А. Никишова, Б.А. Шиндина, С.В. Фролова.

**Глава II. Становление канона христианских песнопений  
во II - VIII веках. Проблемы музыкальной эстетики в трудах  
Отцов Церкви.**

*Кто Сей испестривший небо сими цветами,  
и почему в видимом мире более  
необходимого, нежели приятного...*

*Василий Великий*

Христианские песнопения, пришедшие на Русь вместе с принятием христианства, восходят своими истоками к древнейшим музыкальным



*Царь Давид. Фрагмент иконы  
XV в. Новгородская школа*

культурам Египта, Сирии, Иудеи, Греции. Такая глубокая историческая традиция культового пения была одним из важнейших факторов, обусловивших столь почетное место песнопения в христианском богослужении. В “Диалектике” Иоанна Дамаскина дается образ музыки, изобретенной Давидом-псалмопевцем, образ, раскрывающий силу одухотворяющего влияния музыки, соединенной со священным словом. Псалмы Давида — “духа вещанье, благих вещей учение, пользы изобретение: вечное наслаждение, умная похвала,

душевная красота, чувственная чистота, вражды истребление, гласа мера, слова свет, ангелов высота, бесов пагуба, церковные уста, небесный восход, премудрое умышление, младым желание, старым утешение”<sup>115</sup>.

### ***Пение и молитва в христианском богослужении.***

Богослужбное пение — такая же важная часть литургии, как чтение священного текста и молитва. Со времен Отцов Церкви в молитве выделяют *внутренний и внешний план*. Молитвенное настроение, высокие мысли святые порывы, глубокие чувствования - это внутренний облик молитвы, ее содержание. Существует и видимое проявление молитвы - во внешних формах, движениях и действиях, в выразительных символах. Это то, что принято называть культом, обрядом, богослужбным чином. «Молитва, раскрываемая в многообразии своих форм, в соответствии с потребностями религиозной мысли и движениями воли и чувств, разворачивается видимым образом в определенном строе и систематическом порядке, в соответствии с высшей религиозной идеей, образуя собой в своем постепенном разностороннем раскрытии определенный богослужбный ритуал или богослужбный чин».<sup>116</sup> К молитве как к центру направлены все остальные части богослужения, все храмовое действо есть разворачивание составляющих внутреннего образа моления.

Многие церковные деятели прошлого и настоящего говорили о *связи религиозного чувства с чувством эстетическим*. По словам Кирилла Иерусалимского, восхваление Создателя как «виновника всех вещей, чувственных и духовных, видимых и невидимых» с благоговением и

---

<sup>115</sup> О девяти музах и семи свободных художествах. О разуме. О мысли. Из Диалектики Иоанна Дамаскина. — Памятники древней письменности и искусства. т. XXIII-А. Спб., 1881, с. 21.

<sup>116</sup> Металлов В.М. Христианское богослужение в связи с священным песнопением и церковной музыкой. Рук. не опубли. М., 1921. - ГЦММК им. М.И. Глинки. Фонд 374, инв.№2 п. №8480, с.4.

чистотою сердца сливается с «величием и красотой» его созданий<sup>117</sup> и уже поэтому имеет эстетические свойства.

По отношению к церковному пению эта проблема исследовалась Металловым в рукописи, посвященной становлению чина церковных песнопений. Его мысль разворачивается в плане рассмотрения *эстетического как функции духовного содержания* в канонических искусствах. Богослужебный культ, полный созерцания и переживания религиозно-нравственных истин и красот, в связи с художественным чувством возвышенного и изящного, проявляется в высокопоэтических формах и складе священных гимнов и песнопений, исполняемых в художественно изысканных ритмах, мелодиях и напевах.<sup>118</sup> Поэтому христианская религия, начиная первоначально, как вера, молитва и таинство постепенно разрасталась в стройное, систематически связанное и художественно выработанное христианское богослужение.

#### ***Канон как правило веры и как вид богослужебного пения.***

*Канон христианских песнопений складывался на основе канонов ветхозаветного и новозаветного, апостольского предания; он включает в себя творения Отцов Церкви, столпов монашеской жизни, постановления вселенских и поместных соборов.*

В греческом языке “канон” (κάνων) — понятие, родственное слову “κάνη“, означающему тростник или прямую палку. В переводе этот термин имеет несколько значений: а) рукоять щита с внутренней стороны; б) ткацкий челнок; в) правило, отвес. В переносном смысле “канон” понимается, как правило, норма, образец, а позднее входит в выражение “χρονικὸὶ κανόνες” — хронологический устав.<sup>119</sup>

В современной эстетике под каноном понимается система устоявшейся нормативной художественной символики, имеющая особое

---

<sup>117</sup> Творения Кирилла, Архиепископа Иерусалимского. Репр. М., 1900, с. 120.

<sup>118</sup> Металлов В.М. Христианское богослужение в связи с священным песнопением и церковной музыкой, с. 6.

<sup>119</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репр. изд. Спб., 1899. - М., 1991, с. 660.

значение для органических культурных эпох (преимущественно древности и Средневековья).<sup>120</sup> Важно признание существования исторически обусловленной зависимости между собственно художественным и религиозным канонами (канонизация или «освящение» памятников мировой литературы, судьба апокрифов), а также то, что подлинно эстетический канон возникает не вследствие искусственных предписаний, а формируется в русле определенной культурной традиции как язык искусства своего времени, не более нормативный, чем любая знаковая система.<sup>121</sup>

В христианской терминологии канон используется главным образом в том значении, в котором его впервые употребил апостол Павел: как правило, нравственная и юридическая норма.<sup>122</sup> «Канон — это правила веры и жизни христианской, это постановления вселенских соборов, а также и местных, и отдельных авторитетных лиц».<sup>123</sup> Со временем канон оттеснил обычай, некогда единственный источник церковного права, оставив ему, тем не менее, решающий голос в тех вопросах, на которые сам не давал ответа. Но канон — это не только «правило веры, правило церкви, собора», но и «общее количество псалмов, которые монах обязан прочесть в сутки, и — особый жанр песнопений».<sup>124</sup>

Современная церковная мысль, понимая канон в духе святителя Григория Паламы как «божественный строй, чин, ритм, порядок жизни, даруемый Духом Святым и проявляемый в человечестве и во всем творении»<sup>125</sup>, отделяет канон от таких, близких ему понятий, как Предание, закон, догмат, традиция, устав, обычай.

Вероятно, употребление канона в значении жанра богослужебного пения было связано, прежде всего, с пониманием его как меры, единицы

---

<sup>120</sup> Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978, с.343.

<sup>121</sup> там же.

<sup>122</sup> Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т.П. Репр. изд., 1922, с. 1188.

<sup>123</sup> там же.

<sup>124</sup> См. Момина М.А. Песнопения древних славяно-русских рукописей. — Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 2, ч. II. М., 1976, с. 462.

<sup>125</sup> Иерей Николай Чернышев, А. Жолондзь. Вопросы современного иконопочитания и иконописания.// Альфа и Омега. 1997, №2 (13), с.267.

измерения и пришло из музыкальной области. Г. Риман отмечает, что у греков канон назывался монохорд, ввиду того, что последний служил для математического определения высоты тона (октава равна 1/2 длины струны и т. д.); вследствие чего пифагорейцы, музыкальная теория которых опиралась на канон, назывались канониками в противоположность гармоникам (Аристоксен и его школа), которые не придавали большого значения математике в музыке.<sup>126</sup>

*Особенностью канонов как жанра богослужебного пения является то, что каждый из них составлялся на основе библейских песней, принадлежащих ветхозаветным пророкам и праведникам. Этих песней в Библии 12. Из них 9 вошли в состав канонов. Вот темы и начала некоторых из библейских песней:*

I — песнь пророка Моисея “Поим Господеви: славно бо прославися...”.

III — песнь Анны “Утвердися сердце мое о Господе” (За рожденного сына Самуила).

IV — песнь пророка Аввакума “Господи, услыших слух твой и убояхся” (О воплощении Бога).

VII — песнь трех отроков “Благослови, еси, Господи, Боже отец наших”.

IX — песнь Богородицы “Величит душа моя Господа” и пророка Захарии “Благословен Господь Бог”.<sup>127</sup>

Среди канонов особо выделяется Великий покаянный канон Андрея Критского, называемый великим “по мыслям в оном заключенном и по множеству тропарей”<sup>128</sup>: в обычных канонах их около 30, а в этом - 250. С покаянием как сердцевиною духовной жизни связан Канон покаянный ко

---

<sup>126</sup> Г.Риман. Музыкальный словарь. Пер. с V нем. изд. Ред. и доп. Ю.Энгеля. М., Лейпциг, 1901, с. 590.

<sup>127</sup> Момина М.А. Песнопения древних славяно-русских рукописей, с. 463.

<sup>128</sup> прот. К.Никольский. Краткое обозрение богослужебных книг православной церкви, по отношению их к церковному уставу. Спб., 1885, с. 12.

Господу нашему Иисусу Христу, входящий во все православные молитвословы.

В эпоху Средневековья и Возрождения существовал и так называемый загадочный канон, отличающийся тем, что в нем давалась собственно музыкальная тема, а моменты вступления имитирующих голосов (так же, как и интервал вступления) должны были определять сами исполнители.<sup>129</sup>

Но дошедший до нашего времени богослужебный чин канона имеет длительную историю становления.

### ***Прообразы христианских песнопений.***

Считается, что ко времени возникновения христианства египтяне, иудеи, греки и римляне имели много общего в музыке и пении. “Климент Александрии египетской подтверждает полное взаимообщение в области музыки и пения в начале христианства египтян, иудеев и греков”<sup>130</sup>, — отмечает Металлов. Принимая это утверждение, следует, однако, сделать некоторое уточнение. Согласно Е.В. Герцману, исторические свидетельства говорят также о том, что до тех пор, пока ритуал богослужения не был жестко канонизирован, в национальных церквях (сирийской, коптской, римской и др.) использовались самые различные религиозные песнопения. Каждый народ строил их на тех мелодических формах, которые были созвучны его художественному мышлению. Следовательно, национальные тенденции в музыке этих народов продолжали развиваться, но уже в рамках “христианских жанров”, в музыкальных структурах, впоследствии канонизированных церковью.<sup>131</sup>

Как известно, древние культуры использовали три рода музыки — диатонический, хроматический и энгармонический, — из которых христиане предпочли *диатонический*, считая остальные менее пригодными для богослужебных целей, хотя полностью от их применения церковью

---

<sup>129</sup> Булучевский Ю.С., Фомин В.С. Старинная музыка. Словарь - справочник. Л., 1974, с. 52.

<sup>130</sup> Металлов В.М. Богослужебное пение Русской церкви в период домонгольский. М, 1912, с. 7.

<sup>131</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л., 1988, с. 18

никогда не отказывалась. Главным было сохранение строгого характера и духа церковного направления, совершенно чуждого мирской жизни. Строй же допускался и диатонический, и хроматический, но «в эпическом спокойствии и аскетической окраске».<sup>132</sup> Таким же избирательным было отношение христиан к древним ладам, технике и способам исполнения культовой музыки. *Дорийский лад диатонической системы* с его возвышенной простотой и серьезностью был наиболее подходящим для создания настроения молитвенного сосредоточения. “Образ еврейского песнопения, по изъяснению Климента Александрийского, имел великое сходство с греческим пением дорического рода, который отличался от всех других родов греческой музыки особенной простотою, важностью и величественностью”.<sup>133</sup>

Ряд западных авторов отмечает роль иудейских песнопений в становлении христианского богослужебного канона, особенно на самых ранних этапах распространения христианства. По словам К. Крэлинга и Л. Моури, в церквях Палестины этого времени использовались не только лирика, знакомая по Ветхому Завету и постканонической литературе иудаизма, но и сами способы ее исполнения, традиционные для восточного, особенно иудейского, окружения. Вместе с тем те же авторы утверждают, что как только церковь вышла за пределы палестинской сцены, и христианство утвердилось в греческом мире, с неизбежностью появились, стали развиваться и новые формы музыкальной выразительности, соответствующие другим музыкальным традициям.<sup>134</sup>

Прообразы христианских песнопений также относятся ко времени ветхозаветному: благодарственная песнь Моисеева, песни Мариам, Деворры, Анны-пророчицы, Давида. По утверждению М. Скабаллановича, в пении терапевтов (или ферапевтов у Металлова) существовали два хора -

---

<sup>132</sup> Там же, с. 67.

<sup>133</sup> Исторические сведения о пении греко-русской церкви. — Христианское чтение. Ч. 43. Спб., 1831, с. 137-138.

<sup>134</sup> Music in the Bible by C.H.Kraeling and L.Mowry. — The New Oxford History of Music. Ed. by Egon Wellesz. Vol. I. Ancient and Oriental music. L., 1957, p. 307-308.

мужской и женский, имеющие свои прообразы в хоре мужском, управляемом Моисеем, и хоре женском, управляемом Мариам.<sup>135</sup> До настоящего времени сохранился такой жанр церковного пения, как *степенны* или “песни степеней”, название которого, как принято считать, происходит от пения на ступенях лестницы в Иерусалиме.<sup>136</sup> Песни восхождения (псалмы 120 - 127), или песни степеней, представляют собой добавочную часть песней галлела (псалмы 113 - 118, 135), о пении которых первыми христианами апостольская история свидетельств не оставила.<sup>137</sup>

В то же время, по мнению Металлова, многие исследователи придают слишком большое значение древнееврейскому синагогальному богослужению в оформлении христианской литургии и преуменьшают роль *ферапевтов* / конец I в./ . Ферапевты - не иудейская, а христианская секта, согласно христианскому историку Евсевию и Филону Александрийскому, описавшему их молитвенные собрания и всенощные бдения. *Во всем строе богослужения ферапевтов ясно видно влияние, как иудейского храмового порядка, так и нового типа христианского служения.* По словам Филона, ферапевты «не только занимаются созерцаниями, но и составляют песни и гимны во славу Божию в разных размерах и напевах, непременно приспособляя к тому приличный ритм».<sup>138</sup> Картина молитвенных собраний христиан, данная впоследствии Василием Великим /ок. 330 - 379/, как для своего времени, так и более раннего, в письме неокесарийцам, подобна описанию богослужений ферапевтов, почти полностью повторяя его порядок.<sup>139</sup>

### ***Отношение христианства к существующим музыкальным традициям.***

---

<sup>135</sup> Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением составил проф. Киевской Духовной Академии Михаил Скабалланович. Репр.: Киев, 1910, с.16.

<sup>136</sup> См. подробнее Потулов Н.М. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной Российской церкви. М., 1872, с. 66, а также гл. IV настоящей работы.

<sup>137</sup> Металлов В.М. Христианское богослужение в связи с священным песнопением и церковной музыкой, с. 19, 16.

<sup>138</sup> Цит. по: Металлов В.М. Христианское богослужение...с. 44.

<sup>139</sup> Свящ. Дим. Аллеманов. Курс истории русского церковного пения. М.- Лейпциг, /1911/, с. 12.

Характеризуя христианское пение своего времени, Климент Александрийский / ум. 217/ подчеркивает его *чуждость инструментальной музыке* и тем самым стремится отделить культ христианский и от иудейского культа, и от языческого. «Мы в качестве инструмента пользуемся для прославления Бога единственно мирным словом (логосом), а не псалтирью уже, какая иудеями в ветхом завете употреблялась, и не трубой, и не тимпаном, и не флейтой, которые обычно употреблять людям военным, но к коим прибегают и презрители страха Божия при праздничных своих хоровых плясках, через разыгрываемые на этих инструментах мелодии уснувшую свою чувственность возбуждая».<sup>140</sup>

Считается, что *теория и техническое устройство древнегреческой музыки*, вобравшей в себя практику восточных музыкальных систем, послужили основанием для богослужебного пения первых христиан. «К моменту возникновения христианства греческая музыка имела первенствующее значение и служила другим народам образцом для подражания,» — утверждает Дм. Аллеманов.<sup>141</sup> Это положение относится и к другим областям художественной культуры, что давало повод к забвению эллинами истоков этой культуры. Поэтому не случайно обращение Татиана к грекам: «Не будьте, эллины, враждебно расположены к варварам... и не питайте ненависти к их учениям. Ибо какое из ваших учреждений получило начало не от варваров?»<sup>142</sup>

Отношение первых христиан к музыкальным ладам действительно находилось в соответствии с античной теорией музыкальных этосов, в свою очередь, основанной на тысячелетних традициях изучения связи музыкальных закономерностей с человеческой психикой и акустическим кодом Вселенной в древних культурах Индии, Китая, Египта. Известные представления Платона об этосе музыкальных инструментов, различных

---

<sup>140</sup> Цит. по: Металлов В.М. Христианское богослужение в связи с священным песнопением и церковной музыкой, с. 63.

<sup>141</sup> Свящ. Дим. Аллеманов. Курс истории русского церковного пения. М.- Лейпциг, /1911/, с. 12.

<sup>142</sup> Ранние отцы церкви. Антология. Брюссель, 1988, с. 369.

родов музыки, а также о том, что излишняя виртуозность — признак упадка музыкального искусства, были во многом восприняты отцами и учителями Церкви периода патристики. Согласно характеристике Боэция, Платон полагал, что «лучшая охрана государства — музыка, наиболее степенная и пристойно слаженная, скромная и простая, мужественная, а не женская, дикая или разнообразная».<sup>143</sup> Впоследствии Климент Александрийский также считал вредной разнеживающую и расслабляющую душу музыку, возбуждающую “разнообразные ощущения: то грустные и склоняющие к задумчивости, то непристойные и чувственность распалюющие, то неистовые и сумасбродные” (Str. VI, 90, 2). Наиболее губельны для нравов “звуковые переливы музыки хроматической”, развивающие у людей “склонность к жизни бездеятельной и беспорядочной” (Paed. II, 44, 5).<sup>144</sup>

Вместе с тем следует заметить, что ригористическое отношение к музыке и пению не было присуще христианам, скорее всего, изначально. Знаток истории церковного пения Разумовский так описывал музыкальные занятия ранних христиан: “Христиане с наступлением внешнего мира и тишины вступали в музыкальные состязания и занимались разбирательством тонких извилий голоса”.<sup>145</sup>

Одной из главных проблем в музыкально-эстетических взглядах отцов Церкви было *отношение к светской музыке*. При этом для ранних христианских учителей характерно ярко выраженное отрицательное отношение к светской культуре, что в целом объяснялось трудностями утверждения христианского мировоззрения, необходимостью осуществления христианских идеалов в их первоначальной чистоте. Для Иоанна Златоуста театральные зрелища - символы всего мирского и обманчивого: «На здешнем театре в самый полдень употребляются завесы, и многие являются на сцене в чужом виде и с масками на лице/.../ иной

---

<sup>143</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 156.

<sup>144</sup> AESTHETICA PATRUM. Эстетика отцов церкви. М., 1995, с. 182.

<sup>145</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 12.

представляется философом, не будучи философом; иной царем, не будучи царем, но только имея вид царя по содержанию басни; иной - врачом, не умея управиться и с деревом/.../ кончилось зрелище - и открылась истина.»<sup>146</sup> В отличие от светского искусства, церковное пение - дар сил бесплотных /образы такого пения - хоры херувимов и серафимов/, отсюда их чистота и таинственность. Поэтому приступать к пению можно только в особом состоянии, отложив все суетное и житейское: «Никто с рассеянною душою пусть не участвует в этих священных и таинственных песнопениях».<sup>147</sup>

Но было бы упрощением считать, что в творениях отцов Церкви, на которые опирались постановления соборов, не учитывалась сложность человеческого восприятия, субъективность эстетического вкуса. На активность личностного начала при восприятии искусства, красоты природной и человеческой, обращал внимание Иоанн Лествичник. В своей “Малой лестнице”, входящей в “золотой фонд” христианской литературы, он пишет: “Души, любящие Бога, когда слышат пение мирских или духовных песен,



исполняются чистейшего утешения, любви божественной и слез; между тем, как в сластолюбивых возбуждаются совсем обратные чувства.<sup>148</sup> Поэтому, “что иному может быть погибелью”, то другому может служить “к получению венца славы”.<sup>149</sup>

***Духовные истоки пения христианского. «Пятая чаша». Покров Богородицы.***

Началом собственно христианских песнопений считается пение Христа и его

<sup>146</sup> Полное собрание творений Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. В 12 т., т. 1, кн. 2. СПб.: Лань, 1998, с. 856-857.

<sup>147</sup> Там же, с. 532.

<sup>148</sup> Малая Лествица преп. Отца нашего Иоанна, с. 67.

<sup>149</sup> там же.

учеников после совершения Тайной Вечери. На это указывает митрополит Евгений в своих “Исторических рассуждениях”: “<...> песнопение церковное древностию своею современно древности самой Церкви; оно началось от примера Самого Спасителя и Апостолов Его. Когда сей Ходатай человеческого рода совершил с учениками Своими последнюю тайную вечерю, коею установлено христианское таинство Евхаристии, то святой Евангелист Матфей свидетельствует, что Спаситель и ученики Его вдруг после вечери воспевше изыдоша в гору Елеонскую.”<sup>150</sup>

Металлов обращает внимание на то, что евангельский текст не содержит указания на то, какие именно псалмы воспел Христос со своими учениками. В связи с этим он высказывает суждение, что это был «дополнительный акт пасхальной вечери» - *пятая чаша*, которая не



*Школа Андрея Рублева  
Тайная вечеря. Фрагмент*

входила существенно в ритуал еврейской пасхи, а была чашей добавочной, ярким символом и прообразом чаши, ожидающей Спасителя на кресте, чаши страданий. А что именно «воспев пошли» - это, очевидно, певшиеся после пятой чаши псалмы 120 - 127, имевшие характерное отличие в наименовании от псалмов галлела - славословия, называемые песнями восхождения. Эти песни - псалмы пелись паломниками в их шествии в храм Иерусалимский. Совершив вечерю земную,

последнюю в земной жизни своей, Христос, как Божественный паломник направил путь свой от земли на небо, в нерукотворный Храм, на святую Голгофу, воспевая по пути песни восхождения, в небесный Иерусалим для спасения мира.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Митрополит Евгений. Исторические рассуждения. М., 1817, с. 66.

<sup>151</sup> См. Металлов В.М. Христианское богослужение...с.14 - 16.

Так было освящено пение земной церкви, образец которого являют хоры сил бесплотных, прославляющие величие Божие в церкви небесной. “Псалом — занятие Ангелов, небесное сожительство, духовный фимиам”.<sup>152</sup> Небесное и земное пение соединяются, когда “изгнав из души все земное, переселив всего себя на небо и как бы стоя близ самого престола славы и воспаряя вместе с серафимами <...> каждый взносит всесвятую песнь Богу славы и величия”.<sup>153</sup>

Иоанн Дамаскин называет среди первоучредителей христианского пения *Иоанна Богослова, Иосифа Аримафейского*, пением возгласившего “на боготелесное погребение пресвятыя троицы сочетание”.<sup>154</sup> С гимнами апостолы хоронили мертвых, как это было при успении Богородицы, равно как и при погребении первомученика архидиакона Стефана.<sup>155</sup>

О Божией Матери как покровительнице песнотворцев, гимнографов следует сказать особо. Ее образ освящает имена таких известных представителей сирийской поэзии, как *Ефрем Сирин, Роман Сладкопевец, Иоанн Дамаскин*. Принято считать, что создатель жанра кондака бейрутский диакон Роман получил изумительный певческий дар от самой



Богородицы в награду за свою душевную чистоту и смиренномудрие.

Во времена Романа бушевала монофизитская ересь (первая половина VI века), и он отвечал на нее, стремясь показать наличие у Христа совершенной человеческой природы через раскрытие материнских чувств Богородицы.

“Куда Ты идешь, Чадо? Для чего так быстро шествуешь?”

<sup>152</sup> Творения Василия Великого, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч. I. М., 1845. Репр. изд. М., 1991, с. 79.

<sup>153</sup> Творения св. отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Т. I. кн. 2. Репр. изд. М., 1991, с. 532.

<sup>154</sup> О девяти музах и семи свободных искусствах. О разуме. — О мысли. Из диалектики Иоанна Дамаскина, с. 21.

<sup>155</sup> Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. Ч. I, с. 16.

Не другой ли брак опять в Кане,  
И Ты теперь спешишь, чтобы из воды им  
сотворить вино?

Не идти ли с Тобой, Чадо, или лучше Тебя  
подождать?

Дай мне слово, Слове. Не пройди, молча, мимо  
меня.<sup>156</sup>

Иконография Покрова Пресвятой Богородицы представляет собой *образец ликопения древней церкви* и соединяет на иконе образы св. Романа, находящегося обычно в центре внизу в окружении поющих, и самой Богоматери, держащей покров над всеми предстоящими в храме и над всем родом человеческим.

С особым покровительством Богоматери связана деятельность такого столпа православия и песнопений восточной Церкви, каким был Иоанн Дамаскин<sup>157</sup>.

Высокий статус пения в богослужебной практике первых христиан определил тот факт, что *песнотворчество в этот период было делом высших представителей церковной иерархии*. С одной стороны, обоснование певческого канона требовало глубокой образованности, знания музыкальной теории эллинов. У греков учились музыке самые известные устроители и творцы богослужебного пения — Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Косьма Маюмский и Иоанн Дамаскин. С другой стороны, для песнотворчества было необходимо “совершенное знание Священного Писания, прочно установившаяся христианская настроенность и сугубая благодать Св. Духа, носителями чего могли быть только епископы”.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Успенский Н.Д. Кондаки св. Романа Сладкопевца. // Богословские труды. 1968. № 4, с. 194.

<sup>157</sup> Деятельности Иоанна Дамаскина в области христианского пения посвящен последний раздел данной главы.

<sup>158</sup> Аллеманов Д.В. Курс истории русского церковного пения, с. 54.

К первым епископам-гимнографам церковная традиция относит св. Дионисия Ареопага, св. Иустина Философа (кн. “Певец”) и св. Климента Александрийского, оставившего наряду с теоретическими размышлениями о музыке и пении много гимнов и песней, весьма популярных в его время. Музыкальной теории и практике посвящали свои занятия в III веке св. Иполит; св. Григорий Чудотворец, еп. Неокесарийский; св. Анатолий, еп. Лаодикийский; св. Афиноген, еп. Каппадокийский и др.

### ***Формы и способы раннехристианского пения.***

В первые века существования христианства до Лаодикийского собора (367 г.) храмовое пение исполнялось всеми молящимися. “По умовении рук и возжжении светильников <...> каждый вызывается на середину песнословить Господа, кто как может от святого писания и от своего ума”<sup>159</sup>, — ссылается на свидетельство Тертуллиана Разумовский.

Согласно церковной традиции, от апостольских времен в церкви сохранились три песнопения: славословие малое (Слава Отцу и Сыну, и Св. Духу, и ныне...), славословие великое (Слава в вышних Богу...) и “Свете тихий”. Скабалланович, ссылаясь на Василия Великого, отмечает, что песнь - «Свете тихий» - была составлена мучеником Афиногеном /ум. 169/ перед своею смертью.<sup>160</sup> К I веку церковные историки относят пение молитвы праведного Симеона Богоприимца “Ныне отпускаеши”, хвалебное пение “Аллилуйя”, взятое из иудейской гимнологии, а также молитву “Отче наш...”<sup>161</sup>

Относительно способа исполнения раннехристианских песнопений, логично предположить, что весьма значительное место в нем занимала принятая на Востоке *творческая импровизация*.<sup>162</sup> На этот факт есть

---

<sup>159</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 8.

<sup>160</sup> Скабалланович М. Толковый Типикон, с. 58.

<sup>161</sup> Аллеманов Д.В. Курс истории русского церковного пения, с. 52, 53.

<sup>162</sup> Импровизации как способу исполнения, соединяющему незыблемость канона с индивидуальным творчеством, посвящена III глава настоящей работы.

указание у Г.Флоровского, использующего свидетельства Иустина Философа и Тертуллиана.<sup>163</sup>

Историки церковного пения отмечают также, что первые христианские церкви употребляли пение простое, по своему диапазону близкое к разговорной речи, а пение искусственное введено было позже, “не для духовных, а для плотских христиан, дабы сии последние, не трогаящиеся предметами пения, трогались бы, по крайней мере, приятными звуками.»<sup>164</sup>

Что касается записи песнопений, то семиография или нотное письмо, его формирование и эволюция заслуживают отдельного исследования<sup>165</sup>, поэтому здесь мы ограничимся лишь замечанием о том, что в первые века христианства *в музыкальных трактатах употреблялись буквенные обозначения греческого алфавита*. При этом буквы изображались целые, усеченные, двойные или написанные в разных положениях. Они были различны для разных родов музыки, а также для музыки вокальной и инструментальной. Такие буквенные знаки, надписываемые над слогами, встречаются в трактатах древнегреческих музыкантов, теоретиков и историков музыки II в. н. э. — Алипия, Аристида, Квинтилиана, Гауденция. На сходство знаков египетского демотического письма и знаков греческой церковной музыки указывал М.Фети (Fetis), отмечая такую особенность греческой музыкальной системы, как “отсутствие нот в собственном смысле слова”, то есть знаков, фиксирующих точную высоту звука. По его словам, “существовала определенная отправная точка для всех песен, которую можно рассматривать как главную ноту в каждом виде вокальной музыки и в согласии с которой регулировались все голосовые прогрессии”.<sup>166</sup> Но певец в исполнении такого рода берет ту ноту, какую

---

<sup>163</sup> Флоровский Г.В. Восточные отцы V-VIII вв. М., 1992, с.135.

<sup>164</sup> Исторические сведения о пении греко-русской церкви, с. 140.

<sup>165</sup> Такое исследование, посвященное древнерусской крюковой нотации, осуществлено В.М.Металловым в работе “Русская семиография”. М., 1912. Знаменная семиография рассматривается также в IV гл. настоящей работы в разделе “Начертание — название — значение”.

<sup>166</sup> Цит. по: Engel C. The music of the most Ancient Nations, particularly of Assirians, Egintians and Hebreans. First publ. 1909/ Reprinted 1970. p. 271-272.

находит удобной, в зависимости от высоты своего голоса. Добавим, что подобный способ исполнения, принятый, как известно, в восточной музыкальной импровизации, использовался впоследствии и в древнерусском знаменном распеве.

### ***Профессионализация христианских песнопений их виды и жанры.***

Лаодикийский собор своим 15-м правилом положил начало *клиросному, то есть профессиональному церковному пению*. Согласно этому правилу, кроме певцов, состоящих в клире, «на амвон восходящих и по книге поющих, никто другой не должен петь в церкви. Но этим правилом не запрещалось подпевать народу».<sup>167</sup>

Постановления Лаодикийского собора относительно богослужебного пения отражали новый статус христианства, превратившегося из преследуемой религии в государственную (эдикт Константина 324 г.). По словам Аллеманова, «это было время упоения победой, купленной потоками крови исповедников»<sup>168</sup>. Богослужение из катакомб и могильных усыпальниц перешло в светлые огромные базилики, и предстоятели церковные облачились в златотканые одежды, а на богослужении стали присутствовать не только высшие слои общества, но и сам император со своей свитой. В то же время православная церковь сохраняет память о Константинопольском певце-мученике Маркиане, пострадавшем в царствование императора Констанция около 355 г.

Были и другие причины ограничения числа исполнителей и профессионализации пения. Их порождала внутренняя логика развития христианского богослужения, *становление литургического чиновопоследования*, которое передавалось от апостола Иакова и святого Климента к Василию Великому и нашло свое завершение в литургии Иоанна Златоуста. Возросшее количество текстов требовало их записи и, следовательно, *применения книг при богослужении*. Новые мелодии,

---

<sup>167</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с.30.

<sup>168</sup> Аллеманов Д.В. Курс истории русского церковного пения, с.61.

используемые при распевании текстов, необходимо было заучивать заранее. Изменился и сам характер исполнения храмовой музыки: он претерпел значительную эволюцию от пения как непосредственного выражения религиозного чувства каждым членом христианской общины к *пению как церковному искусству*, открывающему смыслы Слова-Логоса. Все это требовало профессионализации, изменения статуса певчих, создания должности руководителя хора.

В первенствующей христианской церкви были приняты 3 способа исполнения:

- симфонный (согласный) при одновременном участии всех певцов;
- ипофонный<sup>169</sup> — когда певец солирует, а народ подпевает известные, часто повторяющиеся слова молитв;
- антифонный (противогласный) — торжественное, праздничное пение, когда поочередно поют на два клироса.

На последнем есть смысл остановиться более подробно, поскольку именно по его поводу велись долгие споры в среде высшего священства и именно с ним связана деятельность известных устроителей церковного пения — *Климента Александрийского, Амвросия Медиоланского, Иоанна Златоуста, Василия Великого*.

О распространенности *антифонного пения* говорит тот факт, что его введение в христианскую литургию приписывается разным авторитетным лицам периода патристики. Наиболее часто называется имя Игнатия Антиохийского (Богоносца), ученика Иоанна Богослова (ум. ок. 107 г.).<sup>170</sup> К. Крэлинг и Л. Моури отмечают, что “согласно церковному историку Сократу (ок. 380 г.), Игнатий Антиохийский ввел антифонное пение в

---

<sup>169</sup> Ипофония упорядоченная, т. е. лишенная характера импровизации в тексте и напеве, употреблялась в армяно-григорианской церкви. — Аллеманов Д. Курс истории... с. 35.

<sup>170</sup> См., например, Разумовский Д.В. Церковное пение... с.32, Герцман Е.В. Византийское музыковедение, с. 23, Полный православный богословский энциклопедический словарь, с. 179 (Т. I).

церкви по видению”.<sup>171</sup> В свою очередь Металлов утверждает, что этот род пения существовал уже у ферапевтов и в богослужениях Иерусалимского храма времен Христа и апостолов. Повествование же Сократа о том, что обычай антифонного пения впервые был введен в Антиохии третьим после апостола Петра епископом - Игнатием Богоносцем, в видении созерцавшим ангелов, воспевающих на двух противоположных сторонах Святую Троицу, может быть относимо к самой Сирийской Антиохии, откуда это предание перешло уже во все прочие церкви. Но если антифонное пение ферапевтов Египта утвердилось как древняя ветхозаветная традиция, то в христианской Антиохии оно приобрело божественную санкцию.<sup>172</sup> Герцман также указывает на то, что этот вид песнопения существовал уже в раннехристианских общинах I-II вв. в Сирии, Палестине, Египте и Ливии. Антифонное пение, по его словам, могло прийти в церковь из помпезной службы иерусалимского храма, а также из преобразованных форм хоровых построений древнегреческой трагедии.<sup>173</sup>

Ни у кого из авторов, работающих в данной области, не вызывает



сомнения то, что антифоны получили практически повсеместное распространение в IV веке. Разумовский говорит о том, что в это время они употреблялись в Египте, Ливии, Палестине, Аравии, Финикии, Сирии, в Константинопольской церкви, а также в “Халдейской церкви — усердием св. мученика Симеона”.<sup>174</sup> Дополнительным аргументом в пользу IV века как времени распространения антифонного пения является тот факт, что дискуссия о нем проходила именно во второй

<sup>171</sup> Music in the Bible by C.H.Kraeling and L.Mowry. — The New Oxford History of Music, p. 311.

<sup>172</sup> Металлов В.М. Христианское богослужение...с. 49-50.

<sup>173</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 23.

<sup>174</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 32.

половине этого века, на что обращает внимание и Герцман, справедливо подчеркивая роль Василия Кесарийского в защите целесообразности этого рода пения.<sup>175</sup> «В одном своем письме от 375 г., — отмечает А. Пареди, — Василий защищается от нападков тех, кто осуждал его за введение антифонного пения в кесарийской Церкви.»<sup>176</sup> Тот же автор указывает на Антиохийскую церковь как на центр, из которого шло распространение духовных песнопений в Восточных Церквях. Когда Иоанн Златоуст стал в 398 г. епископом Константинопольским, он ввел в своей церкви антиохийские песнопения.<sup>177</sup> Кроме того, историки-литургисты считают, что Иоанн Златоуст впервые начал составлять тропари, вставляя их в качестве припевов между псалмическими стихами и вводил в церковное пение эллинские гласы в виде осмогласия.<sup>178</sup>

К ранним видам христианского богослужебного пения относится *пение кондакарное*, возникшее по почину Романа Сладкопевца (VI в.).<sup>1</sup> Кондак (κοντάκιον, из κόντος — краткий и οίκιον — домик). Ср.: Икос = дом. Кондак - краткая песнь в похвалу святому или выражающая сущность праздника. Икос- пространная песнь того же содержания, которая всегда читается или поется после кондака.<sup>179</sup>

Кондакарное пение было характерно для византийского запада, особенно Константинополя. На греко-сирийском востоке, в Палестине и Египте «мученические акты и жития стали заменяться краткими, но сильными по содержанию, выразительно, в поэтической форме изложенными духовными песнями, тропарями и стихирами.»<sup>180</sup>

С. Аверинцев выделяет два значения кондака. Во-первых, это жанр ранневизантийской церковной гимнографии, род поэмы на религиозный сюжет, вытеснение которого в 8-9 веках жанром канона означало

---

<sup>175</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 23.

<sup>176</sup> Пареди А. Святой Амвросий Медиоланский и его время. Милан, 1991, с. 229.

<sup>177</sup> там же, с. 230.

<sup>178</sup> См. Металлов В.М. Христианское богослужение...с. 80.

<sup>179</sup> Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь, с. 261. См. подробнее: Момина М.А. Песнопения древних... с. 467-468.

<sup>180</sup> Металлов В.М. Христианское богослужение...с.105.

«торжество назидательной и торжественной статичности над драматической динамикой».<sup>181</sup> Обычно кондак имеет от 18 до 24 строф, объединенных одинаковым количеством слогов, одинаковым, подчас весьма сложным, ритмическим рисунком, однотипным синтаксическим членением, рефреном. Первые буквы строф слагаются в акrostих. Этим строфам - икосам предпослана вводная строфа - кукулий /«капюшон»/, имеющая другой метрический рисунок и объем, но тот же рефрен. Второе значение кондака связано с его позднейшим и современным существованием. Это краткое песнопение в честь праздника, входящее в состав акафиста и канона. В данном значении кондак по своему содержанию и структуре близок тропарю. Здесь следует уточнить, что кондак как краткое, эмоционально насыщенное песнопение, входит также в Покаянный канон Иисусу Христу, читаемый в 6 (слезном) гласе. В качестве обращения - восклицания кондак повторяется в Великом каноне Андрея Критского, который также читается в 6 гласе – гласе покаянного плача. «Душе моя, душе моя, востани, что спиши? Конец приближается, и имаши смутитесь: воспрями убо, до пощадит тя Христос Бог, везде сый и вся исполняй.»<sup>182</sup>

В отличие от Скабаллановича, полагавшего, что тропарь, кондак, канон и стихира вытесняли друг друга по мере появления<sup>183</sup>, Металлов утверждает, что невозможно допустить прямой и непрерывной цепи, в которую входили бы, как отдельные разновременные расположенные звенья *псалмопения, антифоны, тропари, стихиры, кондаки с икосами и канон*.<sup>184</sup> Напротив, все эти *формы гимнографии*, начиная, по крайней мере с 4 века, существовали совместно и одновременно, или в состоянии возникновения и развития, или в состоянии большего или меньшего распространения.

### ***Пение в иноческом служении. Отцы Церкви о пении псалмов.***

---

<sup>181</sup> Краткая литературная энциклопедия, т. 9, с. 377.

<sup>182</sup> Канон великий. Творение святого Андрея Критского. Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, с.62.

<sup>183</sup> М. Скабалланович. Толковый Типикон, с. 369.

<sup>184</sup> Металлов В.М. Христианское богослужение...с.111.

В сложной картине становления канона богослужебного пения особое место занимают монастыри, различные монашеских уставов. Монастырь часто называют духовной родиной христианского пения. В этом вопросе мнения религиозных и светских ученых совпадают. Так же, как о. Георгий Флоровский, известный историк музыки К. Неф утверждает, что заслуги первотворчества в области литургического пения принадлежат монашеским обществам Сирии и Египта.<sup>185</sup> Впоследствии большое влияние на развитие богослужебного пения Православной русской церкви также будут иметь первые русские монастыри, наследующие традиции коптов (Фиваида), Синая, Афона. “Тому, что такое христианское монашество, мир учился у коптов... Синай, Афон, Маковец и Белозерье — исторические повторения заданной Фиваидой модели”, — утверждает С.С. Аверинцев, подчеркивая значение для русской культуры ее сирийско-коптских истоков”.<sup>186</sup>

В монастырях получило особенное развитие *псалмопение* (“последование псалмов”). Здесь складывается и закрепляется суточный круг молитв и богослужения, в основании которого лежит “стихословие” Псалтыри. Торжественное и тем более “украшенное” пение в монастырской практике было неуместным. В связи с этим Г.Флоровский справедливо отмечал, что “и келлиотское и киновитское богослужение имело характер скорее всего покаянный — в отличие от более древнего и “соборного” богослужения, торжественного и хвалитного”.<sup>187</sup>

Иноческое богослужение при всех его местных и национальных особенностях оставалось верным древности. Как палестинское богослужение, где был особенно высок авторитет Василия Великого, так и египетское, верное учению Кассиана и перенесенное на Запад, существовало почти в том же неизменном виде, в каком встречалось у

---

<sup>185</sup> Неф К. История западноевропейской музыки. М., 1938, с. 18.

<sup>186</sup> Аверинцев С.С. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тыс. н. э. — От берегов Босфора до берегов Евфрата. Антология ближневосточной литературы I тыс. н. э. М., 1994, с.137.

<sup>187</sup> Флоровский Г.В. Восточные отцы V-VIII вв., с. 237.

ферапевтов. Так, по Кассиану, в подражание уставам древнего египетского иночества, всенощное бдение с пением псалмов и чтением из Ветхого и Нового Завета выглядит таким образом: «Сначала, стоя, пропевают три антифона, потом, сидя на земле, или на низеньких сиденьях, исполняют респонсорно вслед за одним певцом 3 псалма, которые братья по очереди подпевают, и сидя в таком же спокойном положении, присоединяют ко всему этому чтение.»<sup>188</sup>

Церковные историки свидетельствуют, что и в VII - VIII веках монашеское богослужение еще имело мало общего с соборно-приходским, хотя попытки к их объединению предпринимались, начиная с VI века.<sup>189</sup> Таким образом, и гимны, и песни, искусно по гласам сочиненные, не находили применения в иноческих службах, поскольку не соответствовали скорбному, покаянному настроению пустынножителей и подвижников. Особым следованием древней традиции монашества отличались восточные монастыри (египетские и синайские), где утвердился *порядок псалмодии* или распевного вычитывания богослужебного чина, в котором певческое исполнение псалмов и песнопений совсем не находило себе места.<sup>190</sup>

*Псалом*, ставший самым *излюбленным жанром христианских песнопений*, имеет свою историю и древние корни.

В музыке Древней Греции глагол “псалеин” (ψαλλειν) обозначал игру пальцами (а не плектром) на струнном инструменте. Отсюда происходит слово “псалмос” (ψαλμός) — вибрация струны, достигнутая щипком пальца.<sup>191</sup> Позднее появилось новое терминологическое образование — “псалмодия” (ψαλμοδία), определяющее вокальный жанр с сопровождением струнного инструмента.

В христианской традиции “псалом” (ψαλμός) — песнь, песнопение (Пр. Д. 16, 3 ер. 2 цар. 232). “В Библии и церковном употреблении

---

<sup>188</sup> Цит. по: Металлов В.М. Христианское богослужение...с.73.

<sup>189</sup> Скабалланович М. Толковый Типикон, с.198.

<sup>190</sup> См. Метеллов В.М. Христианское богослужение...с.134.

<sup>191</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 20.

псалмами называются только те священные песни ветхозаветной церкви, которые собраны в одну священную книгу, известную в составе священного кодекса под именем псалтири”.<sup>192</sup>

Псалтирь (хвала, хваление, хвалебная песнь, у евреев — книга хвалений) — одна из книг Ветхого Завета, причисляемая к разряду учительных. Называется так потому, что большая часть содержащихся в ней псалмов содержит в себе хваление, благодарение Богу.<sup>193</sup> Православные источники подчеркивают, что апостол Павел увещевал верующих заниматься псалмопением. «Слово Христово да вселяется в вас обильно, со всякою премудростью; научайте и вразумляйте друг друга псалмами, славословием и духовными песнями, во благодати воспевая в сердцах ваших Господу» (Кол. III, 16).<sup>194</sup>

Образ псалмопения встречается также в известном “Пастыре” Ерма<sup>195</sup> в 3-ей его книге “Подобия”, рассказывающей о строительстве Башни “на камне и двери, а не на земле”.<sup>196</sup> Псалмопение входит в сам процесс созидания башни — Церкви. Участие в строении принимают прекрасные Девы — св. духи, силы Сына Божия, который, как сказал Ерма пастырь — ангел покаяния, — и есть “камень и дверь”. Девы проносили камни, грубые и некрасивые<sup>197</sup> через дверь, благодаря чему камни изменяли свой цвет на светлый и становились гладкими. При этом “некоторые из дев пели псалмы, а иные водили хороводы”.<sup>198</sup>

Судя по писаниям основателей теории и практики монашеской жизни, *псалмопение занимало в иночестве одно из главных мест.*

---

<sup>192</sup> Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь, с. 521.

<sup>193</sup> Библейская энциклопедия. Т. II. Репр. изд. М., 1991, с. 88.

<sup>194</sup> См так же Ефес.У, 18-19. - Жизнь и труды святого апостола Павла. Репр. С.-Птб., 1912.

<sup>195</sup> Хотя “Пастырь” Ерма (I-я половина II в.) называют “апокрифическим апокалипсисом”, Ерм причислен к “мужам апостольским”, и его произведение входило в разряд так наз. “частного” христианского чтения.

<sup>196</sup> Ранние отцы церкви. Антология, с. 236.

<sup>197</sup> Под “грубыми и некрасивыми” камнями здесь понимаются люди грешные, потерявшие “образ и подобие Божие”.

<sup>198</sup> Ранние отцы церкви. Антология, с. 236.

“<...> И хотя к делу простираешь руку, уста да поют, а ум да молится”,<sup>199</sup> — писал о псалме Ефрем Сирийский, понимающий под пением псалмов “молитву телесную, состоящую во псалмах и коленопреклонениях”, в отличие от “молитвы духовной, совершаемой умом, удаляющей от себя всякую постороннюю мысль”.<sup>200</sup>

По словам аввы Евагрия (2-я половина IV в.), пение псалмов находится среди наиболее важных иноческих трудов. “Есть пять дел, помощью которых снискивается Божье благоволение. Первое — чистая молитва, второе — пение псалмов, третье — чтение божественных Писаний, четвертое — воспоминание с сокрушением о грехах своих, о смерти и страшном суде, пятое — рукоделие”.<sup>201</sup>

Особенно важно псалмопение для вступающих на монашеский путь. Исайя Отшельник в своих “Правилах и советах новоначальным инокам” пишет: “Трудись, сколько можешь, над размышлением о псалмах, ибо это сохранит тебя от нечистой жизни <...> когда сидишь в келлии своей, о трех вещах имей заботу: о непрерывности в молитве, об углублении в псалмы, и о рукоделии”.<sup>202</sup>

Пение псалмов не случайно занимало такое важное место в монашеской практике в традиции “умного делания”. Вместе с другими достижениями мировой культуры христиане восприняли и знания о могучем воздействии музыки на человека, о связи интонации и смысла, звука и слова. “Псалом убежище от демонов, вступление под защиту ангелов, оружие в ночных страхованиях, упокоение от дневных трудов... Псалом населяет пустыни, уцеломудривает торжища. Для нововступающих — это начатки учения, для преспевающих — приращение ведения, для совершенных — утверждение.”<sup>203</sup>

---

<sup>199</sup> Святой Ефрем Сирийский. Творения. Т. 3. Репр. изд. М., 1994, с. 10.

<sup>200</sup> там же, с. 403.

<sup>201</sup> Добротолюбие в русском переводе, дополненное. Т. I. 1963, с. 447.

<sup>202</sup> Добротолюбие. Т. I., с. 328.

<sup>203</sup> Творения Василия Великого, Архиепископа Кесарии Каппадокийская. Ч. I, с. 179.

О воздействии псалмопения на психику человека, о его способности влиять на человеческие страсти (определенные стороны души) писали многие столпы монашеской жизни. Авва Евагрий указывает на то, что один из семи смертных грехов — “гнев волнующийся утишают псалмопение, великодушие и милосивость”. В то время как “ум блуждающий устанавливают — чтение, бдение и молитва”.<sup>204</sup>

Глубиной и тонким психологизмом отличаются суждения Иоанна Лествичника, который всегда выделяет две стороны любого психического явления. “Иногда умеренное песнопение успокаивает раздражительность, — читаем мы в его знаменитой “Малой Лествице”, — а иногда, если оно безмерно и безвременно, способствует сластолюбию. Будем пользоваться им, рассудительно избирая подходящее время.”<sup>205</sup>

О том, что все должно использоваться в меру и в определенное время, говорит и авва Евагрий. Молитва, чтение, труд — все это по его



*Иоанн Лествичник,  
Георгий и Власий.  
XIII век*

словам, “оказывает свое действие, когда бывает употребляемо в свое время и в соответствующей мере”, поскольку “все безвременное и безмерное не долговременно (не прочно); а недолговременное больше вредно, чем полезно”.<sup>206</sup> Мерой и указанием времени служат в данном случае космические ритмы дневных и ночных часов и субъективная, внутренняя мера индивидуальных возможностей. “В продолжение ночи большую часть времени посвящай молитве, а меньшую назначай для псалмопений. Днем же опять готовься

<sup>204</sup> Добролюбие. Т. I., с. 422.

<sup>205</sup> Малая Лествица препод. Отца нашего Иоанна, Игумена Синайской Горы. Варшава, 1934, с. 44.

<sup>206</sup> Добролюбие. Т. I., с. 422.

по твоим силам»<sup>207</sup>.

Известно влияние монастырей не только на церковное пение, но и на богослужебную поэзию, особенно сирийских и палестинских, откуда вышли все значительные гимнографы VI-УШ веков, среди которых выделяются имена Симеона Нового Богослова и Иоанна Дамаскина.

### ***Пение и борьба Церкви с ересями.***

Церковное пение, так же, как и духовная поэзия, в полной мере испытывало воздействие догматической борьбы, не стихающей на протяжении всего периода патристики и раннего средневековья (монофизиты, монофеллиты, ариане, донатисты и др.). Не случайно Г.В.Флоровский связывал литургический перелом IV века с двумя причинами — догматической борьбой и распространением монашества.<sup>208</sup>

Особенности церковной жизни сказывались и на распространении жанров христианских песнопений. Хотя отцы Церкви этого периода (IV - V вв.) особенно ценили псалмопение, считая его лучшим средством молитвенного обращения, оно было отодвинуто на второй план (конечно, удержавшись в качестве основного в монашеской практике<sup>209</sup>) песнопениями догматического, вероучительного содержания, что было вызвано требованиями борьбы с многочисленными ересями.

«Церковь видела, что сердца холодные и рассеянные не могут трогаться безыскусственными звуками, что чувства их имеют нужду в сильных потрясениях — и потому допускала напевы искусственные и разнообразные».<sup>210</sup> Скабалланович видит причину роста певческого материала - богослужебного и гимнографического - в деятельности гностиков, побуждающей пастырей бороться с ними тем же оружием.<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> Малая лествица преп. Отца нашего Иоанна, с. 136.

<sup>208</sup> Флоровский Г.В. Восточные отцы V-VIII вв., с. 135.

<sup>209</sup> Макарий Египетский /ум. ок. 391/ о своем ежедневном молитвенном обычае высказывался так: «Вместо музыки и пения я прочитываю 12 псалмов». - Металлов В.М. Христианское богослужение...с.33.

<sup>210</sup> Исторические сведения о пении греко-российской церкви, с. 140, 142.

<sup>211</sup> М. Скабалланович. Толковый Типикон, с.58.

Этот аргумент, приводимый в пользу виртуозного “украшенного” пения, будет неоднократно повторяться в России 2-й половины XVII века при утверждении системы многоголосного партесного пения взамен древнерусской знаменной.

Согласно Аллеманову, “ересиархи” пользовались музыкой как средством привлечения в свою общину. Они полагали составленные ими гимны на популярные народные и театральные мелодии, а Павел Самосатский (III в.) даже ввел в церковный хор певич. “Примеру еретиков, как это ни странно, последовали ревнители православия”.<sup>212</sup>

Подобная ситуация, но с более печальным для традиционной церковной музыки исходом, повторится на Руси в первой половине XVII века: юго-западные православные братства для борьбы с экспансией католицизма станут “бить врага его же оружием” — использовать многоголосное пение западной церкви для привлечения паствы. Такое применение музыки, вероятно, было основано на вере в “спасительное влияние пения, доказанное опытом”, о чем говорил еще Августин Блаженный.<sup>213</sup>

По свидетельству церковных историков Сократа и Созомена, Иоанн Златоуст для борьбы с арианами, проводившими ночные хождения по городу с пением еретических песней, также устроил крестные ходы со светильниками и серебряными крестами, с антифонным пением «и тем удержал народ от соблазна ереси».<sup>214</sup> Здесь следует уточнить то обстоятельство, что крестные хождения не были изобретены арианами. Литании (крестные ходы) были известны христианам, по сохранившимся памятникам, еще с начала 2 века. Они совершались при обряде погребения и перенесении мощей священномучеников. В IV веке крестные ходы с песнопениями, крестами, святынями и светильниками нередко совершались и по случаю общественных бедствий, во время войн при

---

<sup>212</sup> Аллеманов Д.В. Курс истории русского церковного пения, с. 63

<sup>213</sup> Августин Аврелий. Исповедь. Кн. X, 33. М, 1992, с. 151.

<sup>214</sup> Цит. по: Металлов В.М. Христианское богослужение...с.76.

участии не только духовенства в сопровождении народных масс, но и властей.

Несомненно, “шумные и витиеватые” распевы ариан в известном смысле стимулировали развитие музыкального оформления богослужения официальной церкви. И антифонное пение по своей выразительности не уступало песнопениям арианских собраний. Но церковь этого времени, как отмечает Аллеманов, не ограничивалась средствами, освященными традицией. Этот исследователь справедливо указывает на опасность увлечения виртуозным пением даже во имя благих целей — борьбы с ересями. Опасность состоит в том, что в систему богослужебного пения проникают чуждые ему элементы светского характера, разрушающие сами основы церковных песнопений. Сложное по стилю церковное пение может существовать так же, как и иконопись, только в замкнутой символической системе, для которой губительно проникновение духа “усмотрения плотского”. “Между тем этот дух стал заметен тотчас же, как только пение было обращено в одно из средств борьбы с ересями”.<sup>215</sup>

Результатом использования светских приемов исполнения было “обмирщение” церковного пения, на что обращали внимание отцы церкви IV века. “Среди нас есть такие, — говорил Иоанн Златоуст, — которые, презирая Бога и обращаясь с изречениями Духа Святого как с самыми обычными словами, издают нестройные звуки и ведут себя нисколько не лучше бесноватых: они сотрясаются и вращаются всем своим телом, творя обычаи, чуждые духовной сосредоточенности”.<sup>216</sup> Весьма интересно сопоставить мнение такого столпа христианской нравственности, каким был Иоанн Златоуст, с одним из положений “Наставлений о музыке” Северина Боэция, чей авторитет музыканта-теоретика далеко перешагнул рамки Средневековья. Боэций в духе восточной и античной эстетики полагал, что музыка чиста и скромна по своей природе и ей достаточно

---

<sup>215</sup> Аллеманов Д. Курс истории... с. 63.

<sup>216</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, с. 117

простых инструментов. “Как только ее стали делать разнообразной и сложной, она потеряла меру строгости и добродетели, едва ли не целиком погрязнув в пороке, сохранив лишь следы былого своего величия”.<sup>217</sup>

Тем не менее, в отличие от более позднего времени, борьба с “нестроениями” в церковном пении эпохи патристики, по оценке исследователей, была в целом успешной. И хотя пение “терпело большие потери”<sup>218</sup>, следствием этой борьбы было усовершенствование системы богослужебного пения, нашедшее свое завершение в западной церкви — в утверждении амвросианского пения (IV в.), затем григорианского хорала (VII-IX вв.), а в церкви восточной — в то же время — в создании системы осмогласия, обобщенной и изложенной Иоанном Дамаскиным в “Октоихе”.

### *Отличия в пении западной и восточной Церквей. Амвросий Медиоланский.*

Если для восточного региона главным музыкальным авторитетом была церковь Антиохии, то для церквей Западной империи эту функцию выполняла церковь Миланская. Разумовский, а за ним и другие, более поздние, авторы отмечали роль **св. Амвросия** в утверждении антифонного пения в Миланской (Медиоланской) церкви по образцу церквей восточных.<sup>219</sup>

В отличие от церкви восточной, где гимны появились в I – II веках (введены Игнатием Богоносцем в форме антифонов), в западной церкви времени св. Амвросия гимны были явлением новым.

На Западе первым автором литургических гимнов считается Иларий Пуатьерский. Однако, как замечает Пареди, “быть может, как в силу сопротивления галлов, так и из-за сложности и изощренности его сочинений (насколько можно судить по дошедшим до нас фрагментам,

---

<sup>217</sup> там же, с. 156.

<sup>218</sup> Аллеманов Д. Курс истории... с. 65.

<sup>219</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 32.

принадлежность которых его перу к тому же не всегда бесспорна) ему не удалось ввести их в церковный обиход”.<sup>220</sup> Кроме Иллария среди неудачливых предшественников Амвросия называют Коммодиана с его «наставлениями» (к язычникам) и Ювенкуса, автора стихотворной «Евангельской истории».<sup>221</sup>

Амвросий пошел по стопам Иллария, но действовал, приравливаясь к запросам своей паствы, более рационально. По его мнению, точные, сухие поучения, которые он назвал “наставлениями принудительного характера”, ненадолго удерживаются в умах людей.<sup>222</sup> И Амвросий, по примеру Ария (до Амвросия Миланской церковью почти в течение 20-ти лет правил епископ-арианин), стал слагать простые стихотворения, которые можно было бы петь на определенный мотив. В результате пение гимнов стало общепринятым во всех западных церквях, и *сами гимны стали называться “амвросианскими”*.

Сведения о характере исполнения гимнов и их содержании имеются в “*Sermo contra Auxentium*” [Слове против Авксентия] св. Амвросия. «1) в пении гимнов принимал участие весь присутствующий в храме народ и 2) предметом этих песнопений было прославление Святой Троицы: Отца, Сына и Святого Духа.»<sup>223</sup> При этом по своей форме гимны восходили к классическому образцу: каждый состоял из 8 строф по 4 стиха в каждой и сохранял ямбический размер. Из Медиолана, по свидетельству блж. Августина, пение гимнов (иногда в форме антифонов) в течение 10-20 лет распространилось и упрочилось в других западных церквях.

Специалисты указывают на определенное противоречие в названии гимнов «амвросианскими». Дело в том, что «амвросианскими» назывались гимны не только в смысле авторства св. Амвросия, но и в случае подражания им. В начале XX века доподлинно принадлежащими перу св.

---

<sup>220</sup> Пареди А. Святой Амвросий Медиоланский и его время, с. 232.

<sup>221</sup> Адамов И.И. Святитель Амвросий Медиоланский. Сергиев Посад, 2006, с.141.

<sup>222</sup> Пареди А. Указ. Соч., с. 231.

<sup>223</sup> Адамов И.И. Указ. Соч., с. 142.

Амвросия считались только 4 гимна: 1) «Deus Creator omnium»; 2) «Aeterne rerum Conditor»; 3) «Jam surgit hora tertia»; 4) «Intende qui Regis Israel» (больше известен как «Veni Redemptor gentium»).<sup>224</sup> Вместе с тем западные исследователи полагают, что Амвросию принадлежит гораздо большее количество гимнов: 14 (Штейер) или даже 18 (Бираги и Древес.) В то же время Пареди называет поэтическим шедевром Амвросия Медиоланского гимн св. Агнессе, также дошедший до нашего времени.<sup>225</sup>

Овеянный духом легенды гимн «Te Deum laudamus» [«Тебя Бога хвалим»] (по преданию, этот гимн был воспет совместно Амвросием и Августином при крещении последнего), согласно И.И. Адамову, посвятившему богословскому наследию Амвросия Медиоланского капитальный труд, ему не принадлежит. Более того, некоторые авторы приписывают гимну не западное, а восточное происхождение в силу его сходства с «Δόξα ἐν ὑψίστοις» [«Слава в вышних»].<sup>226</sup>

Что касается характера содержания гимнов св. Амвросия, то они отличаются объективностью в том смысле, что автор избегает в них субъективного начала, т.е., изливания собственных чувствований и мыслей, предпочитая темы догматические и общецерковные. В связи с этим гимны Амвросия называют гимнами исповедания, т.е. излагающими суть христианского вероучения. Так, гимн «Jam surgit hora tertia» раскрывает учения о Кресте Христовом, которым уничтожена вина человечества, разрушено царство смерти и дарована благодать. В гимне «Veni Redemptor gentium» говорится о тайне Воплощения Искупителя мира, о двух природах Христа при сохранении полного равенства с Богом Отцом, сошествии во ад, вознесении на небо. Гимны «Aeterne rerum Conditor» и «Deus Creator omnium» также содержат догматические положения, но посвящены главным образом нравственно-дидактической тематике (указанию на спасительные плоды духовного бодрствования, изложению

---

<sup>224</sup> См. подробнее Адамов И.И. Указ. Соч., с. 102-105.

<sup>225</sup> Пареди А. указ. Соч., с. 236.

<sup>226</sup> Адамов И.И. указ. Соч., с. 104.

идеи о Боге Творце и Управителе мира в связи с его волей относительно нравственной жизни людей)<sup>227</sup>.

Слава гимнографа закрепила за Амвросием еще при его жизни. Вот как вспоминал свои впечатления от пения в Миланской церкви Августин: “Я не мог в те дни насытиться дивной сладостью, созерцая глубину Твоего намерения спасти род человеческий. Сколько плакал я над Твоими гимнами и песнопениями, горячо взволнованный голосами, сладостно звучащими в Твоей Церкви. Звуки эти вливались в уши мои, истина отцеживалась в сердце мое, я был охвачен благоговением; слезы бежали, и хорошо мне было с ними”.<sup>228</sup> Отмечая целенаправленность деятельности устроителя пения Западной церкви, Пареди делает интересное сравнение: “<...> в то время, как интеллектуал Августин считал излишними и скульптуру и живопись, Амвросий со свойственным ему практическим смыслом был, напротив, уверен, что назидательных книг никто не читает, тогда как красивая картина, красивая статуя является для людей самым доступным и действенным призывом и предостережением”.<sup>229</sup>

Исследователи справедливо отмечают, что уже Амвросием было положено начало церковной музыки как искусства. На основе амвросианского пения возник *cantus figuratus*, имеющий более богатое музыкальное содержание и изгнанный впоследствии из храма папой Григорием I Двоесловом. *Cantus figuratus* был впоследствии заменен новым (речитативным) видом пения, который известен как *cantus firmus*.

По сравнению с григорианским хоралом, амвросианское пение характеризуется как более простое, свободное и непосредственное. Известный реформатор западной музыкальной системы Гвидо Аретинский

---

<sup>227</sup> Адамов И.И. Указ. Соч., с. 144.

<sup>228</sup> Августин Аврелий. Исповедь, с. 119.

<sup>229</sup> Пареди А. Святой Амвросий Медиоланский и его время, с. 236.

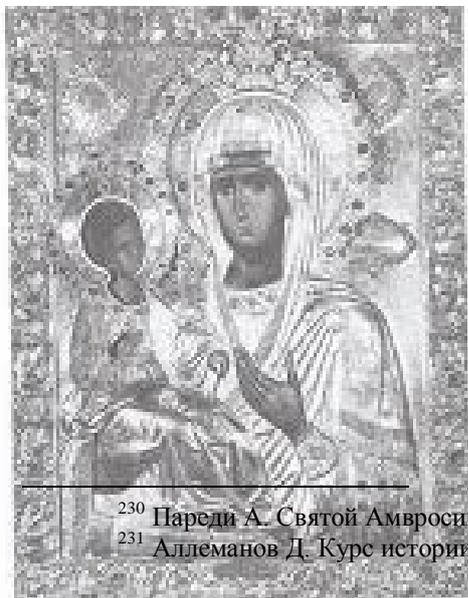
(XII в.) “находил гармонию даже в видимом отсутствии порядка и формы в песнопениях сладчайшего Амвросия”.<sup>230</sup>

Обособление богослужбной музыки западной и восточной церквей началось с V века. В связи с чем Аллеманов замечает, что римская церковь обособилась в музыкальном отношении раньше, чем в догматическом, что связано с “гармоническим” стилем мышления запада, не воспринявшим “мелодический” стиль музыки восточной. Пути развития западной церковной музыки отличаются, по его мнению, от музыки восточной церкви и другими чертами. Например, изобретением секвенций. “Непонятная народу латынь, — обобщает известные ему данные Аллеманов, — начала крайне стеснять участие в пении народа. На его долю осталось лишь ясные ему *Kyrie eleison, Alleluja, Amen*. К ним стали добавлять тропы, которые состояли из библейских изречений и иногда целых гимнов, и поскольку они шли непосредственно за *Kyrie, Alleluja*, им сопутствовали, то им и было дано название секвенций, обозначающее в точном переводе свиту, следствие”.<sup>231</sup>

В дальнейшем по мере усиления догматических, литургических и политических разногласий между христианскими церквями западного и восточного регионов нарастали и противоречия культового характера. Духовно-эстетические противоречия между церквями особенно обострились в пору иконоборчества, завершающего эпоху Вселенских Соборов.

### *Осмогласие песнопений Восточной церкви. Иоанн Дамаскин.*

С именем поэта-гимнографа **Иоанна Дамаскина** (кон. VII-VIII вв.) связана иконография *Богоматери Троеручицы*. Согласно церковному преданию,



<sup>230</sup> Пареди А. Святой Амвросий Медиоланский и его время, с. 231.

<sup>231</sup> Аллеманов Д. Курс истории... с. 74.

оклеветанный и несправедливо наказанный отсечением руки Иоанн молился Богородице и был исцелен, оправдан и впоследствии, уже на склоне лет, получил дар к составлению канонов. По словам Д.В.Разумовского, “молитвы Иоанна: песнь “Твоя победительная десница”, стихира “О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь”, та самая, которую доселе вся Православная Восточная церковь употребляет на литургии Василия Великого по освящении Даров.”<sup>232</sup>

После своего оправдания и исцеления, несмотря на просьбы калифа, при дворе которого он был первым министром, сменив на этом посту своего отца, Иоанн оставил двор и удалился в обитель св. Саввы недалеко от Мертвого моря. Старцы этой обители, хорошо знавшие о его высоком положении и учености, не решались иметь его духовным учеником своим. Иоанну было в то время уже 50 лет. “Лишь один самый простой и строгий инок принял его к себе в качестве послушника, возложив на него строгую заповедь — ничего не писать”.<sup>233</sup> Но по просьбе скорбевшего о потере близкого родственника монаха, Иоанн написал 26 умильных стихир и мелодий, основанных на церковном законе осмогласия (они используются в чине надгробного пения над телом священника).<sup>234</sup> За нарушение заповеди Иоанн был “строго и немаловременно” наказан, но, тронутый просьбами братии (по преданию, вразумленный самой Богородицей), старец снял запрет. И с 60-ти лет Иоанн Дамаскин становится известным как песнотворец, которого современники называли златоструйным. Ему принадлежат 64 канона, в том числе каноны на Рождество Христово (“Спасе люди”), на Богоявление (“Шествует морскую”), на Вознесение (“Спасителю Богу”), служба в день Пасхи.

Особым достижением Иоанна Дамаскина в области богослужебного пения считается *создание Октоиха или Осмогласника, принятого за*

---

<sup>232</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 42

<sup>233</sup> Перепелицын П.Д. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней. Спб., 1888, с. 50.

<sup>234</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 42.

*руководство в Православной Восточной церкви.* Историки богослужебного пения указывают, что Иоанн обобщил сложившуюся к его времени богатую практику христианских песнопений, расположив их в зависимости от нравственно-психологического содержания по особым мелодическим структурам – гласам.

Система осмогласия была результатом многовековой традиции христианского пения, вобравшего достижения античной музыкальной теории и живой практики певческого искусства. Предшественниками Иоанна Дамаскина были христианские ученые, работавшие в области греческой ладовой системы, обобщавшие труды теоретиков музыкального искусства. Металлов называет Дидима - Слепца /ум. 391 г./, философа, богослова, математика, начальника огласительной александрийской школы, который занимался теоретическими и акустическими музыкальными исследованиями. Возможно, что именно его музыкальные работы над античными ладами и системами привели к проникновению в практику христианских певцов не одного только лада дорийского, но и других ладов, давших начало церковному гласовому пению.<sup>235</sup>

По мнению многих исследователей, осмогласие в богослужебном пении VI века уже существовало как система, на что указывают кондаки и икосы Романа Сладкопевца, составленные по системе осмогласия. В VII веке по осмогласию составляли песнопения Иаков Эдесский, Георгий Писида, Софроний Иерусалимский. Таким образом, гласовое пение утвердилось на основе теоретических трактатов христианских философов и ученых и их практической разработки при руководстве таких выдающихся музыкально одаренных церковных деятелей, как Ефрем Сирийский, Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Амвросий Медиоланский. Естественно, что более изысканное в художественном отношении, чем монастырское, гласовое пение получило распространение в основном в

---

<sup>235</sup> Металлов В.М. Христианское богослужение...с.114.

мирских церквях, в которых до установления осмогласия пение находилось под большим влиянием местных музыкальных традиций.

Огромная заслуга Дамаскина в деле усовершенствования богослужебного пения восточной церкви состоит в том, что он изложил теоретически музыкальную систему древнего осмогласия, составил Октоих как практическое руководство к изучению теории церковного пения, передал древнюю церковную мелодию на нотах.<sup>236</sup>

Кроме того, как богослов и философ Иоанн успешно выступал против отрицающих святыне изображения иконоборцев (за что и был оклеветан императором-иконоборцем Львом Исаврянином). Иоанном была написана первая в тот период развернутая апология религиозных изображений, содержащая подробную теорию образа<sup>237</sup>, ставшую основой традиции иконопочитания, принятой Православной церковью.

***Последние Вселенские Соборы и эстетические различия западной и восточной христианских церквей.*** Теория образа Иоанна Дамаскина, представляющая собой одну из самых ярких страниц византийской эстетики, опирается на постановления Пято-Шестого (Трулльского) и Седьмого вселенских соборов, где одной из основных была проблема воцерковленности искусства. Своими правилами 51-м, 61-м, 62-м, 100-м Пято-Шестой собор (691-692) ограждал церковное искусство от элементов языческого культа, от искусства, возбуждающего низменные страсти. “Очи твои право да зрят, и всяцем хранением блюди свое сердце (Притч. 4, 24), завещает Премудрость: ибо телесные чувства очень удобно передают свои впечатления душе. Поэтому мы повелеваем, чтобы отныне отнюдь не начертывать на досках ли, или на другом чем изображений, чарующих зрение, растлевающих ум и приводящих к взрыву нечистых удовольствий”.<sup>238</sup> В постановлениях собора также есть правило,

---

<sup>236</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение... с. 12.

<sup>237</sup> См. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991, с. 162.

<sup>238</sup> Деяния Вселенских Соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии. Т. VI. Изд. 3-е. Казань, 1908, с. 297.

касающееся церковного пения. Это 75-е правило: “Желаем, чтобы присутствующие в церкви при пении не употребляли бесчинных воплей и не насиловали естество к крику и не вводили чего-либо неприличного и несвойственного Церкви, но чтобы с великим вниманием и умилением приносили псалмопение Богу, видящему тайное, ибо священное слово учило сынов израилевых быть благоговейными”.<sup>239</sup>

Деятельность Трулльского и Седьмого вселенских соборов проходила во время активных выступлений иконоборцев. Известно, что христианская догматика формировалась в ожесточенной полемике с христологическими и другими ересями, охватившими весь христианский мир на целое тысячелетие. Особенно благоприятствовало иконоборчеству монофизитствующее богословие. А.В. Карташев, говоря об армянской церкви, отделившейся от единой христианской церкви в эпоху Вселенских соборов, констатировал тот факт, что “в связи с монофизитским благочестием армянской церкви употребление в ней икон всегда имело неширокие пределы”.<sup>240</sup>

Догматические разногласия внутри христианства, касающиеся в первую очередь вопроса об исхождении Св. Духа, иерархии лиц Св. Троицы, подобосуция или единосущия Отца и Сына, привели, как известно, к расколу единой христианской церкви в 1054 г. Богословские расхождения не могли не повлиять и на формирование канона церковного искусства в западной и восточной церквях. Как отмечал Г.В.Флоровский, “христианское богослужение от начала имеет характер скорее догматический, нежели лирический <...> С человеческой стороны богослужение есть, прежде всего, исповедание, — свидетельство веры, не только изливание чувств. Именно поэтому догматические и богословские споры оставили такой заметный след в истории богослужебной поэзии.”<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> там же, с. 292.

<sup>240</sup> Карташев А.В. Вселенские соборы. М., 1994, с. 536.

<sup>241</sup> Флоровский Г.В. Восточные отцы V-VIII вв., с. 135.

Согласно православной традиции, “истина открывается не только словом, но и образом, она показывается <...> Поскольку Слово стало плотию и жило среди нас, доступно зрению, описанию, изображению”.<sup>242</sup> 82-е правило Пято-Шестого собора, определившее пути развития искусства в странах восточного христианства, гласит: “Уважая древние образы и тени, переданные Церкви в качестве символов и предначертаний истины, отдаем предпочтение благодати и истине, принявши ее как исполнение закона. Посему, чтобы и в живописных произведениях представлялось взорам всех совершенное, определяем, чтобы на будущее время и на иконах начертывали вместо ветхого агнца образ Агнца, поднимающего грехи мира, Христа Бога нашего в человеческом облике, усматривая через этот образ высоту смиренья Бога-Слова и приводя себе на память Его житие во плоти, страдание, спасительную смерть и происшедшее отсюда искупление мира.”<sup>243</sup> Эти фундаментальные положения православного богословия открывают путь для развития искусства внутри христианского культа, предоставляя ему возможность создать свой особый язык, язык символов, стать богословием в красках, в камне, в звуках. Литургический смысл искусство приобретает благодаря канону, которому подчинены все стороны церковной жизни и благодаря которому сохраняется их единство. “Все возможности, которыми обладает изобразительное искусство, направить к одной цели: верно передать конкретный исторический образ и в нем раскрыть другую реальность — реальность духовную”<sup>244</sup>, — так характеризует основу изображения священных образов иконописец и ученый Л.А. Успенский.

Как известно, художественная практика Запада отвергла постановления Пято-Шестого и Седьмого вселенских соборов, на которых были сформулированы принципы церковного искусства, принятые греко-

---

<sup>242</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви // Зап.евр. экзархат Моск. патр., 1989, с. 63, 64.

<sup>243</sup> Деяния Вселенских Соборов... с. 294.

<sup>244</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви, с.65.

восточной церковью и вытекающие из трактовки отношения образа к первообразу. Неприятие соборных правил западной церковью находит объяснение в иконоборческой настроенности западно-церковных иерархов того времени. По справедливому замечанию А.А. Салтыкова, принятое Седьмым собором положение Василия Великого о том, что образ есть подобие первообраза, почти на тысячелетие определило пути искусства в странах византийского влияния. “Отвергнув определение, данное византийцами, западноевропейцы оказались на пути стихийно свободного развития искусства”.<sup>245</sup> Иконоборческую традицию Запада представляют решения “Libri Carolini”, Франкфуртского (794) и Парижского (825 г.) соборов, согласно которым изображение допускается в качестве украшения. “В их решениях существенно то, что они выступают против “поклонения”, т. е. против той системы отношений между человеком и изображением и между образом и первообразом, которая устанавливается Седьмым собором и, таким образом, снимают с художника все ограничения и требования, вытекающие из постановлений Седьмого собора о “диатаксисе” (сочинении, изобретении) изображения. Таким образом, путь секуляризации искусства начинается на Западе уже с VIII-IX вв.”<sup>246</sup>

В византийско-православном варианте канон превратился в *канон-символ*, для которого была существенна не только внешняя форма, но и выражение внутреннего смысла христианского догмата. Поэтому для православного канона был важен, в отличие от западно-католического, в первую очередь принцип *духовности* в образном воспроизведении божественного, в создании «неподобного подобия».<sup>247</sup>

При всех различиях важнейшие события церковной жизни одинаково отражались как на судьбе иконописи, так и на судьбе богослужебной

---

<sup>245</sup> Салтыков А.А. О пространственных отношениях в Византийской и Древнерусской живописи. — Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 398-399.

<sup>246</sup> там же, с. 399-400.

<sup>247</sup> Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М., 1977, с. 194-195.

музыки, поскольку и пение, и икона — части единого организма церковной службы, такие же, как чтение, искусство книги, архитектура, пластика. Поэтому абсолютно верен вывод Г.Флоровского о том, что “иконоборческая смута болезненно сказалась и в истории богослужебного пения”.<sup>248</sup> Подтверждение тому мы находим и у Герцмана, который с присущей ему исследовательской основательностью усматривает связь между сохранностью византийских нотных книг и иконоборчеством. Наиболее древние из сохранившихся нотографических памятников, по его наблюдениям, датируются только X веком, тогда как аналогичные материалы первых пяти веков Византийской империи полностью отсутствуют по причине бурных исторических событий и особенно иконоборческого движения (726-843 гг.)<sup>249</sup> Иконоборцы уничтожали все, что было так или иначе связано со “зримым” воплощением религиозности. С иконами сжигались и книжные сокровища, где нередко на переплетах или в миниатюрах изображались противные им “лики”. Кроме того, литургические книги, в которых были зафиксированы и соответствующие песнопения, представлялись иконоборцам воплощением презираемых ими форм обрядности, поэтому не удивительно, что первая известная в наше время нотная рукопись относится к середине X века.<sup>250</sup>

Приведенные выше положения из соборных постановлений и работ известных исследователей церковного пения и иконописи чрезвычайно важны при решении проблемы восприятия религиозного искусства, остающейся актуальной в настоящее время. Так же, как и иконопись, церковная музыка — искусство особого рода, что обусловлено его включенностью в христианский культ, в котором оно приобретает особый статус — статус духовности. Рассматривать икону, богослужебное пение или храмовую архитектуру только как самостоятельные явления исключительно с искусствоведческой точки зрения не имеет особого

---

<sup>248</sup> Флоровский Г.В. Восточные отцы V-VIII вв., с. 239.

<sup>249</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 7.

<sup>250</sup> там же, с. 202.

смысла, так как такой подход не дает о них адекватного представления. Такой подход бывает даже вреден, поскольку “отвращается глаз от искусства, скрытого словами неуместными”.<sup>251</sup>

Богослужбное пение — часть храмового действия, которое можно представлять только как единое целое, как синтез искусств, подчиненных единой цели. Известно, что писал по этому поводу П.Флоренский, говоря о недопустимости разъединения этого целого путем выделения какой-то одной его стороны как самостоятельного художественного явления.<sup>252</sup> Как показала реформа церкви, начатая патриархом Никоном в середине ХУП века, исправление богослужбных книг повлекло за собой столь серьезные изменения в литургическом чинопоследовании, а за ним в иконописи и церковном пении, что привело к церковному расколу, последствия которого сохраняются в русской культуре вплоть до настоящего времени.

Таким образом, для установления богослужбного пения с литургической стороны имели определяющее значение правила апостольские и Вселенских соборов, труды Отцов и Учителей Церкви — Василия Великого, Григория Нисского, Климента Александрийского, Иоанна Златоуста, Иоанна Лествичника, а также монастырская практика. Литургическая деятельность святых отцов и церковных иерархов периода Вселенских соборов была завершена Косьмою Маюмским и Иоанном Дамаскиным. “Богослужбное пение приобрело дух и характер богослужбных чинов христианской церкви, было точно определено его употребление в ритуале богослужения наряду с чтением, молитвою, проповедью, священными действиями и символом”.<sup>253</sup>

Таким было состояние богослужбного пения в IX веке, к началу христианского просвещения славян.

---

<sup>251</sup> Рерих Ник. Письмо художника. — Русская икона. Сб. 1-2, Спб., 1914, с.14.

<sup>252</sup> Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств. — Маковец: журнал искусств. М., 1922, № 1, с. 30.

<sup>253</sup> Металлов В.М. Богослужбное пение Русской церкви... с. 10.

### Глава III. Богослужбное пение в древнерусской традиции «священнобезмолвия»

*Боисься ли ты Бога,  
познай из слез.*

*Авва Евагрий*



*Афон. Пантелеймоново монастырь*

В христианской традиции творчество мыслится, прежде всего как созидание самого себя. Духовное совершенствование неотделимо от идеи аскетического подвига, тяжестей внутреннего борения, опорой которому служит молитвенный труд и духовный опыт великих пустынников, основателей иночества, отразившийся в житийной литературе<sup>254</sup> и монашеских уставах.<sup>255</sup> За много столетий работа преодоления страстей, по словам С.С.Хоружего, была развита

---

<sup>254</sup> Первые собрания кратких житий и изречений св. подвижников, получивших впоследствии наименование Патериков или Отечников, появились в IV-V вв. во время расцвета монашества в пустынях Египта, Синая, Сирии и Палестины. На Руси первый оригинальный Патерик Киево-Печерский был создан в XIII в. Затем последовали Патерик Волоколамский (XVI в.), Псково-Печерский и Соловецкий (XVII в.). — Соловецкий Патерик. Репр. изд. М., 1991, с. 1.

<sup>255</sup> В России сначала действовал устав (типи́кон) студийский, затем с XIV в. получил распространение устав иерусалимский, возникший ранее студийского, еще в VI в. Кроме того, упоминается устав афонский, особые уставы монастырские принадлежат Нилу Сорскому, Иосифу Волоколамскому, Новгородскому архиепископу Макарию. — См. Г.Дьяченко. Полный церковнославянский словарь, с. 763 и Полный православный богословский энциклопедический словарь, с. 2159.

православной аскетикой в тонкое искусство и в обстоятельную науку.<sup>256</sup>

*Аскетизм и монашество. Особенности монастырской жизни.*

Чтобы найти интер

ἄσκησις )

происходит от глагола ἄσκέω, что означает искусно и старательно перерабатывать или обрабатывать грубые материалы, а также украшать и во всем этом упражняться.<sup>257</sup> В Древней Греции термин «аскетика» включал и физическую, телесную составляющую (закаливание и упражнение для успешного состязания и борьбы на арене), и духовную (упражнение в высшем искусстве – добродетели – в стоической философии). Важно то, что и в том и другом случае делается акцент на усилие, труд, напряжение духовных и физических сил для осуществления цели. Христианское понимание аскетической жизни вбирает в себя прежде всего духовные смыслы усовершенствования своей природы.

В патрологической литературе под аскетизмом понимается деятельное осуществление религиозно-нравственного идеала путем напряжения всех телесных и душевных сил, а также со времени возникновения и распространения монашества – подвижничество, осуществляемое в монашеской жизни. Наряду с этими значениями следует подчеркнуть указание на особенную утонченность, изощренность, искусство и находчивость в изобретении различных способов достижения той или иной ступени совершенствования. Этот оттенок особенно рельефно выступает в тех случаях, когда речь идет о достижении цели в занятиях предметами трудными, сложными, запутанными. По словам преподобного Макария, «некоторые мудрецы удивляли упражнением в

---

<sup>256</sup> Хоружий С.С. Диптих безмолвия. М., 1991, с. 28.

<sup>257</sup> Зарин С.М. Аскетизм по православно-христианскому учению. Репр. Киев, 2006, с. II.

софистике», в науках, «были разные художники, упражнявшиеся в мирских искусствах».<sup>258</sup>

По наблюдению некоторых исследователей, именно Евсевий был первым христианским писателем, который слово «монахи» (μοναχοί) приравнял к слову «аскеты». В дальнейшем под аскетизмом стали понимать и различные виды подвижничества, означающие жизнь строгую, суровую, многотрудную, со всевозможными лишениями, изнурением плоти, посвященную подвигам целомудрия, терпения, непрестанной молитвы. В целом такая жизнь предполагала труд, громадные усилия, энергическое напряжение сил и в этом смысле противопоставлялась состоянию слабости (ἀσφένεια). В IX веке на Афоне аскетическим житием называли жизнь исихастов, пребывающих в безмолвии, чтобы беседовать только с Богом.

Учитывая различные смыслы понятия «аскетизм», следует подчеркнуть, что, в любом случае это только средство к совершенству, «техническая» сторона монашеской жизни. Главным деятелем христианского совершенствования, по учению Отцов Церкви, служит благодать Святого Духа.<sup>259</sup>

Важно также то, что согласно православной традиции (в отличие от католической и лютеранской<sup>260</sup>), аскетизм считается общехристианской обязанностью, осуществляемой в различных формах – в монашестве и общественно-деятельной жизни. Вместе с тем именно монашество являет собой форму жизни, наиболее приспособленную для осуществления аскетического идеала.

Монастырская жизнь, суть которой составляет “духовная брань”, сокрыта для постороннего наблюдателя. Многие плоды этой жизни,

---

<sup>258</sup> Зарин С.М. Указ. Соч., с. VII.

<sup>259</sup> Зарин С.М. Указ. Соч., с. XI.

<sup>260</sup> В католицизме аскетизм является выполнением так наз. «евангельских советов», но не требуется христианскими заповедями и представляет собой выполнение не должного, а сверхдолжного. Лютеранство, не признающее ни «евангельских советов», ни правильности монашества, считает и его, и аскетизм явлением, противным самому духу евангелия. – см. Зарин С.М. Указ. Соч., с. XV.

характеризуемой ее основателями как “поприще труда и печалей”, состоящие в горьких поражениях и нравственных победах, никогда не станут известны, так же, как и имена многих избравших жизнь “по духу”. “Иноческая жизнь и по назначению, и по свойству своему есть внутренняя, сокровенная. Хотя внешние события, совершавшиеся с какою-либо обителью, и привлекают, главным образом, внимание повествователей, но для истории монашества они имеют значение второстепенное<...>”<sup>261</sup> Истинную жизнь монастыря составляет борьба “с внутренними врагами спасения, совершающаяся в тайной храме души”, поэтому “подвиги на этом поприще большею частью остаются известны одному всевидящему Богу”.<sup>262</sup>

Вместе с тем невидимая духовная слава монастыря создавала и его славу мирскую, внешнюю. Крупные монастыри, лавры, становились духовными центрами в самом широком смысле слова. Они владели ценнейшими книжными собраниями, создавали оригинальные распевы, из монастырской братии вышли почти все известные древнерусские иконописцы и распевщики.

Иночество не означает бегства от мира по причине отвращения к нему. По словам В.О.Ключевского, “древнерусское монашество было точным показателем нравственного состояния мирского общества: стремление покинуть мир усиливалось не оттого, что в миру скоплялись бедствия, а по мере того, как в нем возвышались нравственные силы. Это значит, что русское монашество было отречением от мира во имя идеалов, ему непосильных, а не отрицанием мира во имя начал, ему враждебных”.<sup>263</sup>

О духовных причинах монашества ранее было сказано в «Лестнице» Иоанна Синайского: «Все, оставившие житейское, без сомнения, сделали это или ради будущего царствия, или по множеству грехов своих, или из

---

<sup>261</sup> Соловецкий Патерик, с. 3.

<sup>262</sup> Соловецкий Патерик, с. 3.

<sup>263</sup> Ключевский В.О. Исторические портреты. М., 1991, с. 72.

любви к Богу. Если же они не имеют ни одного из этих намерений, то удаление их из мира было безрассудно»<sup>264</sup>.

Высота христианских идеалов осуществима лишь вне суеты житейской, где к ним можно только стремиться, но не исполнять в полной мере. Основатель пустынножительства Св. Антоний Великий (III-IV вв.) “советовал держать себя в келлии так строго, чтобы келлия для инока была пецию Вавилонскою, обжигающею в нем все нечистое”<sup>265</sup> Только здесь духовная, нравственная работа превращалась в “науку и искусство безмолвнической жизни”<sup>266</sup>.

О том, что христианские идеалы, хранимые в пустынях и обителях, необходимы этому миру, говорит и тот факт, что изречения отцов-пустынников, великих отшельников неоднократно издавались и были излюбленным чтением огромного круга людей. Так, Киево-Печерский Патерик выдержал более 30-ти изданий и оказал сильнейшее влияние и на



*Соловецкий монастырь*

церковнославянскую и на новую русскую литературу. Также любили на Руси творения Василия Великого, Иоанна Златоуста, Ефрема Сирина, Иоанна Синайского, “Малая Лествица” которого представляла собой как бы “мирской” вариант изложения науки монашеской жизни, где с

---

<sup>264</sup> Малая Лествица Преподобного Отца нашего Иоанна, Игумена Синайской Горы. Варшава, 1934, с. 8.

<sup>265</sup> Добролюбие. Т. I, с. 97.

<sup>266</sup> там же, с. 439

предельной точностью и глубиной ставились сложные, общие для всех людей проблемы духовного восхождения (“лествицы”) и возможностей противостояния многоликой человеческой греховности.

Но за описаниями духовной брани, высоким слогом и поэтическими метафорами “классики” аскетической литературы стоит безвестный мучительный труд, болезненное преодоление плоти, которое далеко не всегда могло быть представлено как эстетически окрашенное “внутреннее искусство”. “Воздержание от сна было одним из подвигов строгого аскетизма. Древнейшие подвижники в Египте в течение целого ряда ночей отгоняли сон или стоянием на молитве, или усиленными трудами. Дорофей Фиваидский днем работал при постройках, а ночью занимался плетением пальмовых веревок”.<sup>267</sup> Монастырская жизнь, представляющая собой “чередование труда и молитвы”, включала в себя, помимо обязательного келейного правила, общих служб, многообразные послушания, зависящие от духовного наставника, климата, времени года, возможностей инока.

В Соловецком Патерике дается такое описание климата этого края: “Только искренняя, твердая решимость всецело служить Богу для спасения души своей может побудить кого-либо искать пристанища на пустынном Соловецком острове. Этот остров отделен от обитаемых мест, по меньшей мере, на сорок верст волнами Белого моря, прекращающего своими льдами на восемь месяцев сообщение с берегом. Скучная растительность его, восьмимесячная темная зима с туманами и постоянной сыростью, не особенно привлекательны для жизни, кроме выгоды уединения и удаления от мира”.<sup>268</sup> Сама жизнь соловецкого инока от поступления в монастырь до кончины есть подвиг. Даже схимники<sup>269</sup>, “находясь в тесном затворе, по усердию, занимаются каким-либо делом: иной, вооружась очками,

---

<sup>267</sup> Луг Духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха. Сергиев Посад, 1915, с. 182.

<sup>268</sup> Соловецкий Патерик, с. 4-5.

<sup>269</sup> Схима (σχιμα — образ) — высшая степень монашества. Имеет две степени: малая схима (монашеская, “постриг в мантию”) и великая схима (ангельская), в которую были посвящены Сергием Радонежским Александр Пересвет и Андрей Ослябя перед Куликовской битвой. Деление на степени установилось в восточном монашестве к IX в. На Руси было введено Феодосием Печерским.

действует иглой; другой вяжет новую сеть или расплетает старую; немощный щиплет старые веревки на конопатку судов”.<sup>270</sup>

### ***Особенности учения исихастов. Образ Небесной Лестницы***

В древней монашеской практике сложилась традиция безмолвия, исихии (от греч. ἡσυχία — «спокойствие», «мир», «тишина», «молчание», «уединение»)<sup>271</sup>. Совершим очень краткий исторический и теоретический экскурс, раскрывающий проблему исихазма, древнехристианской аскетической практики самопостижения через внутренний Божественный свет, ставшей одним из направлений духовного опыта православия.

Согласно Иоанну Мосху (ум. в 622 г.), родиной иночества была Египетская Фиваида. “Первым христианским отшельником был преп. Павел, проживший с двадцати трех лет до ста тридцати в Фиваидской пустыне в Египте.”<sup>272</sup> В год его удаления, в 251 году, родился *великий Антоний, который и признается основателем пустынножительства и иночества*, поскольку при его жизни Фиваидская пустыня стала заселяться отшельниками, жившими в *уединенных кельях* (первый вид иночества). Начало монашескому общежитию, или жизни в киновиях, было положено св. Пахомием (ум. в 348 г.). По преданию, первый устав иноческой жизни был вручен св. Пахомию ангелом. Так возникли *киновии* — второй вид иноческой жизни. Третий вид иночества — *лавры*. Его основателями считаются Макарий Старший и Аммон. Лавры — это как бы соединение отшельничества с общежитием. “Келлии, разбросанные вокруг холма или жилища аввы, находились на известном расстоянии одна от другой и располагались в виде переулков в городе, откуда и само название — лавры

---

<sup>270</sup> Соловецкий Патерик, с. 6-7.

<sup>271</sup> Вероятно, в православной литературе не сложилось определенного отношения к традиции исихазма на Руси после победы партии Волоцкого над «нестяжателями», так как определений понятий «исихазм», «нестяжательство» в православных энциклопедических словарях не встречается. В то же время христианские авторы XX века пользуются этими понятиями для раскрытия особенностей древнерусской духовной жизни (В. Зеньковский, Л. Успенский, И. Экономцев).

<sup>272</sup> Луг Духовный, с. XIX.

(λαύρα — дорога, переулочек)”.<sup>273</sup> Отшельники в первый и последний дни недели собирались вместе для богослужения. В остальные дни хранили безмолвие. Жизнь в лаврах была много труднее, чем в киновиях, и к подвигу безмолвия уже приступали не иначе, как подготовившись к нему в совместном житии.

*Главные черты исихазма, ставшего ядром древнерусской духовности,* — концентрация на внутреннем мире, отказ от всего внешнего, постоянный труд, нестяжание (собираение сокровищ исключительно духовных), терпимость к инакомыслию (ересям). Основные понятия исихазма: нетварный свет, впервые явленный Спасителем своим ученикам — Петру, Иакову и Иоанну — на Фаворской горе (праздник Преображения Христова), сердце человека (ум, сведенный в сердце как результат “умного”, внутреннего делания) и синергия — единение, сотрудничество с Богом. Важно то, что с точки зрения исихастов человек неразделим и весь участвует в преображении: не только дух, но и душа, и тело. В этом состоит суть “обожения человека” как высшего проявления христианского гуманизма. Наиболее полно учение исихастов изложено в трудах систематизатора этой теории Григория Паламы (1296-1359).<sup>274</sup>

Гуманизм исихазма, интерес к огромным возможностям человека, сделали его тем источником, который питал творческое начало православной культуры, церковного искусства. Как справедливо отмечает о.Иоанн Экономцев, исихазм оказал решающее воздействие на нашу духовную и культурную жизнь. Исихазм никогда не умирал в русских монастырях даже в тяжелое для православия время петровской реформации. Его яркие вспышки связаны с появлением русских святых: Сергия Радонежского (XIV в.), Нила Сорского (XV в.), Паисия Величковского (XVIII в.), Тихона Задонского (XVIII в.) Серафима

---

<sup>273</sup> Луг Духовный, с. XIX-XXI.

<sup>274</sup> Святитель Григорий Палама. Беседы. В 3-х тт. М., 1994. Его же. Триады в защиту священнобезмолвствующих. М., 1995.

Саровского (XIX в.), а также старца Амвросия (XIX в.).<sup>275</sup> Вместе с тем, русская церковно-историческая наука, по верному замечанию того же автора, “открыла” исихазм только во второй половине XIX века, хотя монашеская практика священнобезмолвия пришла на Русь задолго до споров архиепископа Солунского Григория Паламы и калабрийского монаха Варлаама о природе Фаворского света.<sup>276</sup>

Особенности исихазма, еще во многом не раскрытые в нашей литературе<sup>277</sup>, проявились в особом отношении к слову, в исследовании возможностей слова мысленного, произносимого в уме. Слово звучащее, внешнее и слово “умное”, внутреннее — проявления единого Логоса. По словам св. Игнатия Антиохийского, “кто приобрел слово Иисусово, тот истинно может слышать и Его безмолвие, чтобы быть совершенным, дабы и словом действовать и в молчании открываться”.<sup>278</sup> Рядом с двумя образами Слова возникают и два плана молитвы, главного оружия иноков. Телесные средства или телесная молитва – «распростертие рук, биение в грудь, умиленное взирание на небо, глубокие воздыхания и частое преклонение колен» - только самая первая, подготовительная ступень молитвенного делания. Гораздо выше средства «умные», основанные на «мужестве ума» и «невидимой силе молитвы» (И. Лествичник).

Сложная структура внутренних борений и тягот монашеской жизни в своей тайной, индивидуальной составляющей не доступна внешним обобщениям, ибо «каждая человеческая душа – тайна, и у каждой свой разговор с Богом» (А. Ф. Лосев). Выдающиеся произведения аскетической литературы дают ориентиры общего, объективного плана, о которых и можно рассуждать именно в силу их безличного характера. Сила и красота невидимой духовной жизни становится очевидной благодаря удивительно

---

<sup>275</sup> Игумен Иоанн Экономцев. Православие. Византия. Россия. М., 1992, с. 168.

<sup>276</sup> там же.

<sup>277</sup> В философско-эстетическом контексте категории безмолвия, тишины, связанные в христианстве с распространенным явлением обета молчания, рассматриваются в статье Е.Г.Яковлева “Эстетика молчания, тишины и света” в кн. Эстетическое как совершенное. Избранные работы. М., 1995, с. 348-363.

<sup>278</sup> Ранние отцы церкви. Антология, с. 108.

емким и в то же время изящным образом, которыми наполнены творения христианских подвижников. К таким образам – символам духовного восхождения с его радостями и неизбежными отступлениями – относится образ Небесной Лествицы, соединяющей небесное и земное.

Огненная лестница, уходящая в небо, - символ духовного горения, устремленности к Богу и борьбы с «очернелым естеством Адама» в человеческой природе, образ самой Богородицы – Живой Лествицы. «Лествицей» назван труд Иоанна Синайского, представляющий в своих тридцати ступенях душеспасительное руководство, «царский путь меры и духовной гармонии».

В понимании высшей гармонии как принадлежности исключительно духовной жизни, не требующей внешнего проявления (только внутри себя можно постичь бесконечность Бога) проступает определенная «восточность» исихазма. В традициях Древнего Востока высший вид гармонии понимался именно как свободная от внешних показателей гармония внутреннего с внутренним, которой предшествуют ее более низкие виды – согласие внешнего с внешним и внешнего с внутренним (рук и сердца мастера)<sup>279</sup>.

Каменные скрижали Лествицы Иоанна, объединяющие в себе символы камня и огня, также традиционные для культур Востока, – не только красивый и богатый символическим содержанием образ, - это еще и выраженное словами описание степеней восхождения, основанное на прочном фундаменте – опыте самопостижения. Эти ступени, как и сам труд Иоанна Синайского, станут основой для всех последующих произведений аскетической литературы, а образ Небесной Лествицы – воплощением внутренней структуры монашеской жизни во всей ее индивидуальной неповторимости и ценности для иноческого пути в целом.

---

<sup>279</sup> См., напр., Китайская философия. Энциклопедический словарь. М., 1994, с. 395-396.

*Одной из таких ступеней-скрижалей и во внешнем, и во внутреннем планах, является пение – и как особый монастырский распев, и как «пение безмолвное», раздающееся под сводами внутреннего храма.*

Образ пения «в духе и уме» встречается уже в рассуждениях св. апостола Павла о том состоянии молящегося, когда его сознание участвует в молитве не всецело. «Когда я молюсь, говорит он, на (незнакомом) языке, то хотя дух мой и молится, но ум мой остается без плода. Что же делать? Стану молиться духом, стану молиться и умом; буду петь духом, буду петь и умом».<sup>280</sup>

В келейном правиле преподобного Симеона Нового Богослова написано: «<...> вниди молча, никакоже ни с ким беседуя, в келлию твою, и затворив двери, имися первее за книгу, и почет яко три листа внимательне в себе, стани на молитве, безмолвно поя и моляся Богу, яко ни от кого же слышим».<sup>281</sup> Постижение внутреннего звучания – начало пения «во всеуслышание всем». Этот внутренний план может не проявиться и остаться тайным, отчего его сила, направленность к Богу, согласно восточной и исихастской традиции, только увеличивается, уподобляясь безгласному, но «вопиющему к Богу», крику крови Авеля. Без этого внутреннего пения, наполняющего содержанием звуки музыки, невозможно пение как искусство<sup>282</sup>.

Пение, символически восходящее к образу Пятой Чаши, сопровождает инока на всем его многотрудном пути – от низших ступеней (псалмопение «новоначальных» монахов) до пения-плача как молитвы внутренней и как самой тишины и безмолвия, которые выше всякой МОЛИТВЫ.

---

<sup>280</sup> Зарин С.М. Указ. Соч., с. 452.

<sup>281</sup> Три слова преподобного отца нашего Симеона Нового Богослова, игумена и пресвитера бывшего от ограды святого Маманта. М., 1852, с. 12.

<sup>282</sup> Примечательно, что это положение не противоречит рассуждениям современных духовных композиторов. Так, по словам А. Пярта, тишина и молчание присутствуют в музыке изначально и органично в виде «ауры пауз», воплощающих духовное начало, дыхание Духа. В то время как звучащая часть музыки – это ее материальная, составляющая, по отношению к которой тишина первична.

Вопреки распространенному мнению о том, что практика аскезы полностью отвергает песнопения, труды святых подвижников свидетельствуют о том, что псалмопение занимало важное место как в монастырском храмовом богослужении, так и в индивидуальной внутренней жизни инока, служа ему опорой и утешением.

В наставлениях аввы Маркела псалмопение имеет даже большее значение, чем чтение псалтири: “Поверьте мне, чада, ничто так не возмущает, не беспокоит, не раздражает, не уязвляет, не уничтожает, не оскорбляет и не вооружает против нас демонов и самого виновника зла сатану, как постоянное упражнение в псалмопении”.<sup>283</sup> В “Лествице” Иоанна Синайского в одно “Слово” объединены наставления о наиболее важных для инока трудах: “о сне, молитве и церковном песнопении в соборе братьев”.<sup>284</sup> Предстояние Богу с псалмопением учит “художеству молитвы”.

Святитель Григория Палама, часто использующий в своих гомилиях образ Давида-псалмопевца, ставит молитву и песнопение рядом: “Ежедневное общение с Богом путем молитвы и псалмопения успокаивает всякие бурные порывы и направляет их по доброму пути... оно является основанием и утверждением всех благ и предотвращением и освобождением от всякого зла и от всякого злого обстояния”.<sup>285</sup>

Таким образом, пение органично входит в сложнейшую структуру аскетической жизни через молитву, ее виды, планы и психологическое содержание, все то, что составляет особый *чин православной молитвы*. По словам Исаака Сирина, «всякая беседа, совершаемая втайне, всякое попечение доброго ума о Боге, всякое размышление о духовном включается в определение молитвы и называется именем молитвы. Под этим именем объединяются и различные чтения, и песнопения, славословящие Бога, и заботливая печаль о Господе и телесные поклоны, и

---

<sup>283</sup> Луг Духовный, с. 182.

<sup>284</sup> Малая Лествица Преподобного Отца нашего Иоанна, Игумена Синайской Горы, с. 130.

<sup>285</sup> Святитель Григорий Палама. Беседы. Т. 3. М., 1994, с. 71.

псалмопение в стихословии, и все прочее, из чего составляется весь чин подлинной молитвы».<sup>286</sup> Особенно часто в правилах аскетической жизни пение ставилось рядом с чтением, под которым понимался и литургический речитатив, и изучение всего свода канонической христианской литературы.

### *Значение и смысл пения в трудах древнерусских книжников.*

Древнерусское монашество наследует теорию и практику исихазма вместе с распространением иночества в первые века принятия христианства на Руси. Отношение к пению как “духовному деланию” вырабатывалось в самой монашеской жизни и отразилось в трудах особо почитаемых на Руси святых подвижников. Современные исследователи древней певческой традиции справедливо полагают, что богослужбное пение, будучи порождением монашеского подвига, не может быть показано вне истории русской монашеской жизни, что оно есть лишь некая функция аскетического подвига.<sup>287</sup> Вместе с тем следует подчеркнуть, что пение в монашеской жизни есть часть более широкой культурно-эстетической проблемы, рассматривающей православное искусство в целом как следствие духовной жизни, в котором духовное начало составляет фундамент прекрасного.

Начало “пещному обитанию”<sup>288</sup> на Руси было положено митрополитом **Киевским Илларионом (XI в.)**, занимавшем митрополичью кафедру в 1051-1054 гг. при князе Ярославе Мудром, любившем, как известно, «мнишеский чин», святые книги и ученые беседы. Летопись передает, что Иларион, будучи священником церкви Святых Апостолов в с. Берестове, любимой загородной резиденции великого князя, ходил “из Берестового на Днепр, на холм, где ныне

---

<sup>286</sup> Цит. по Зарин С.М. Указ. Соч., с. 448.

<sup>287</sup> См. Мартынов В.И. История богослужбного пения. М., 1994, с. 104-105.

<sup>288</sup> Евагрий говорит о пещерах и жилищах подвижников: “Их хижины имеют такую ширину и высоту, что в них нельзя ни прямо стоять, ни свободно склоняться. Это, по слову апостола, жизнь в вертепах и пропастях земных”. (Евр. XI, 38). — Луг Духовный, с. 68.

находится старый монастырь Печерский, и, приходя из Берестового, пел там церковные часы и молился Богу втайне”.<sup>289</sup>

В своем “Слове о Законе и Благодати”, ставшем началом древнерусской литературы, богословия и философии<sup>290</sup>, Иларион дает образ пения соборного, праздничного, воссылающего хвалу Богу. Знаменует его имя великого псалмопевца: “И Давид сказал: Вся земля да поклонится Тебе и поет Тебе: О Господи, Господь наш! Как чудно имя Твое по всей земле!”.<sup>291</sup> В уста Давида вкладывает Иларион слова о радостном славлении Всевышнего: “Пойте Богу нашему, пойте! Пойте царю нашему, пойте! ведь царь всей земли Бог, пойте разумно: Воцарился Бог над народами и вся земля да поклонится Тебе и поет Тебе, — да поет же имени Твоему, Вышний!”<sup>292</sup> Такое пение имеет характер велегласный (исполняется в полный голос, но в установленных мерой пределах): “и ясно, и велегласно во всех градах славить Святую Троицу”.<sup>293</sup>

Церковный историк Е. Голубинский дал «Слову» такую характеристику: это есть самое блестящее ораторское произведение, самая безукоризненная академическая речь. Автор не злоупотребляет своими средствами, но обнаруживает полное чувство меры, нигде не доводя свое красноречие до излишества.<sup>294</sup> Произведение Илариона указывает на спасительные плоды христианства, неизмеримо превосходящего своим духовным значением содержание Закона. Если Ветхий Завет замкнут на народе еврейском, то христианская благодать имеет универсальное, вселенское значение. Закон как приготовление к благодати и истине имеет временное значение и доставляет людям только оправдание, христианство же приводит людей к спасению. Любимыми ораторскими приемами

---

<sup>289</sup> Кожин В. Творчество Илариона и историческая реальность его эпохи. — Иларион. Слово о Законе и Благодати. М., 1994, с. 63.

<sup>290</sup> Этому памятнику посвящен целый выпуск Альманаха библиофила «Тысячелетие русской письменной культуры». Вып. 26. - М., 1989.

<sup>291</sup> Иларион. Слово о Законе и Благодати, с. 63.

<sup>292</sup> там же, с. 71.

<sup>293</sup> там же, с. 77.

<sup>294</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Вып. 1.- Спб., 1894, с. 52.

Илариона были длинные сравнения и параллели, а также противоположения, повторения одной мысли в разных вариантах - приемы, родственные эпосу, русским духовным стихам, художественному стилю «извития словес», избранному древнерусскими богословами. В обращении к князю Владимиру Иларион описывает то, что креститель Руси мог бы теперь увидеть на русской земле как плоды своих трудов. Церковное пение он полагает одним из лучших украшений христианского града: «Виждь же и град величеством сияющ, виждь церкви цветущи, виждь христианство растущи, виждь град иконами святых освещаем, блистающися и фимиамом обухаем, и хвалами и божественными пении святыми оглашаем».<sup>295</sup>

В отличие от пения праздничного, «хвалитного», характерного для первых веков распространения христианства и звучащего впоследствии на церковных праздничных службах, монастырские распевы имели другой характер, созерцательный и покаянный.

У исихастов псалмопение ценилось прежде всего за то, что способствовало развитию «сокрушения сердечного», «слезного дара», способного смыть «человека ветхого» и обнажить истинный образ человека — образ Божий. «Ибо псалом и из каменного сердца вынуждает слезы».<sup>296</sup> Следует, однако, заметить, что отношения пения и плача были не столь однозначными, как может показаться. Само по себе песнопение истребляет плач («Плачущие не воспоят и не воскликнут в песнях, ибо сим истребляется плач»<sup>297</sup>), но оно необходимо для расположения души к слезному сокрушению. Эта необходимость снимается с приобретением «покаяния всецелого», дара слез. Значит, песнопение (и псалмопение) во внешнем плане, как пение слышимое, является принадлежностью предыдущего дару плача этапу, возврат к которому с более высокой ступени, по многотрудной монашеской «лестнице» возможен как остановка и как временное отступление. Но молитвенное пение тайное,

---

<sup>295</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Вып. I. Спб., 1894, с. 75.

<sup>296</sup> Творения Василия Великого. Ч. I, с. 179.

<sup>297</sup> Иоанн Лествичник О радостном плаче. //Духовный жемчуг. Вып. 1. Новозыбков, 1992, с. 98.

внутреннее, как образ подземного (пещерного) монастырского храма, сохраняется.

Непрестанное оплакивание грехов, или дар слез, были у древних подвижников плодом сокрушения о грехах. “У них, подвижников, слезы лились обильно при каждой мысли о грехах и их следствиях. Такое состояние признается особым даром благодати Божией”.<sup>298</sup> В непосредственном плаче и слезах они видели как бы род второго крещения, через которое смываются грехи, совершенные после первого крещения. В “Луге Духовном” Иоанна Мосха приводятся виды крещения, названные Григорием Богословом: “крещение Моисеево — в воде, а раньше — в облаке и в море, затем — крещение Иоанново, которое, впрочем, уже не было иудейским, но сопровождалось покаянием, далее — крещение Иисуса — Духом Святым, и это совершенный образ крещения. Знаю и четвертый образ крещения — исповедничеством и кровию. Есть еще и пятый — слезами<...>”<sup>299</sup>

Таким образом, слезы как важное понятие учения исихастов связаны с одним из самых главных христианских таинств — таинством крещения. И сам монах-странник “есть любитель и делатель непрестанного плача”.<sup>300</sup> Поэтому в “Правилах и советах начинающим инокам” Исаяи Отшельника написано: «Принуждай себя к плачу в молитвах, и Бог смиляется над тобою и совлечет с тебя ветхаго человека.»<sup>301</sup> Иоанн Лествичник, суждения которого всегда указывают на множество граней любого явления и понятия, делает подобные замечания и относительно “слезного дара”. “Кто плачет о себе, тот не видит, плачет ли другой, и пал ли он, и не станет судить другого”.<sup>302</sup> Так дар слез освобождает человека от греха осуждения — одного из самых распространенных в нашей жизни. Иоанн Лествичник говорит и об источнике слез, свойственных только человеку. Этот источник

---

<sup>298</sup> Луг Духовный, с. 40.

<sup>299</sup> там же, с. 208.

<sup>300</sup> Малая Лествица Преподобного Отца нашего Иоанна, с. 15.

<sup>301</sup> Добротолюбие, т. I, с. 328.

<sup>302</sup> Малая Лествица Преподобного Отца нашего Иоанна, с. 32.

— ум, поэтому слезы у исихастов — прежде всего означают плач “умной”, внутренний. “... Слезы без помышлений, — пишет Иоанн, — свойственны бессловесному существу, а не разумному. Слеза есть порождение помышлений, а отец помышлений есть смысл”<sup>303</sup>.

В плане раскрытия смысла пения как покаянного плача весьма важной представляется параллель между «пещеркой» Иллариона и «источником слез» Иоанна Лествичника, упоминаемом в его житии, составленном монахом Раифским Даниилом. «Сплетая венец» Иоанну Синайскому, Даниил говорит о месте уединения Иоанна - «небольшой пещере, находящейся у подошвы некоторой горы», которая на столько отстояла от его келлии и от всякого человеческого жилища, «сколько нужно было для того, чтобы заградить слух от тщеславия». «Но к небесам она была близка рыданиями и взываниями, подобными тем, которые обыкновенно испускают пронзаемые мечами и прободаемые разжженным железом, или лишаемые очей»<sup>304</sup>. Эта пещерка в венце Иоанна Лествичника и есть образ его источника слез (дарования, не во многих обретающегося). Через слезы – горькие, утешительные, согревающие -



пение связано с покаянием, без которого нет самой духовной жизни. Мольбы о слезном даре, позволяющем познать волю Бога, являются и смысловым, и эмоциональным стержнем Покаянных канонов.

К традиции исихазма принадлежал **преподобный Феодосий Печерский (ок. 1036-1074)**, который вместе с Антонием Печерским основал знаменитую Киево-Печерскую лавру.

Исследователи его творчества отмечают пламенный, замечательно цельный и сильный

**Богоматерь Сесенская с**

**преподобными Антонием**<sup>304</sup> Лествичником, возводящим на небо, преподобного отца нашего Иоанна, Игумена Синайской Горы.  
Репр. Сергиев Посад, 1908, с. 11-12.

**и Феодосием Печерскими**

**Около 1288 года**

характер Феодосия. Он часто поучал «от святых книг» бояр, князей и народ. Обличительное послание преподобного к князю Святославу начиналось словами: «Глас крови брата твоего вопиет на тебя к Богу, подобно Авелевой».<sup>305</sup> Иеромонах, затем игумен Печерской обители преподобный Феодосий ввел для своей братии один из самых строгих монашеских уставов — Студийский — по образцу монастыря, учрежденного в Царьграде в середине V века Студием Консулом. Монахи этого монастыря были «неусыпаемые», т.е. «разделяясь на 3 отделения, беспрестанно молились».<sup>306</sup> Монастырь славился строгим благочинием и суровой жизнью. Принятый в нем устав, получивший название Студийского, учил «прилежать» к церковному пению, к преданьям отеческим и книжному почитанию.

Примечательно то, что Студийская обитель в IX в. стала центром церковной гимнографии, достигшей здесь своего полного блеска. Главой гимнографов был в это время знаменитый Феодор Студит (ум. 829), с чьим именем даже стали связывать название монастыря. Феодор Студит известен и как защитник иконопочитания, так же, как Иоанн Дамаскин, отрицающий иконоборчество. Ему принадлежит известный надгробный плач «Жизнь во гробе», исполняемый на утрени Великой Субботы.<sup>307</sup>

Видевший в иночестве «поприще труда и печалей», Феодосий выстраивает иерархическую лестницу монашеских добродетелей соответственно введенному им строгому Студийскому уставу. Двенадцать ступеней «Лествицы» Феодосия включают отречение от мира, под которым понимается греховная жизнь «по плоти», далее следуют нестяжательство, воздержание, постничество, смирение, терпение, покаяние.<sup>308</sup> Пение псалтыри находится среди верхних ступеней восхождения, где Феодосий помещает — «постоянное пребывание в

---

<sup>305</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 34.

<sup>306</sup> См. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь, с.680.

<sup>307</sup> Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения, с. 90.

<sup>308</sup> Памятники древнерусской церковно-учительской литературы. Вып. 1. Спб., 1894, с. 29.

молитве», «безленостное бдение», «почитанье книжное» и «постоянное наблюдение за помыслами».

Феодосий стремился соединить слово и дело, форму, внешнее проявление и его духовное, невидимое наполнение. Он часто наставлял братию со слезами на глазах, учил «сердца горькыя слезы к вам испущая». «Молитва святого Феодосия Печерского за вся крестьяны» раскрывает соборность его сознания, проникновение в глубинные пласты христианского учения, знание святоотеческой традиции и стремление применить ее к нуждам своего времени. Он называет «святых отец 300 и 18, иже в Никее, и святых отец – поручник нашего покаяния – Василья, Григорья Богословця, Иоанна Златоустаго, и Николы, и святого отца нашего Антония, всея Руси светильника».<sup>309</sup> Монахам, «иже суть в затворех, и в столпех, и в печерах, и в пустыни» Феодосий просит подать крепости к подвигу. Для «неразумлевых», нуждающихся, заключенных в темницах и оковах, живущих в «недостаточестве» и озлобленных нищетою, преподобный молит о вразумлении, богатой милости и избавления от всякой печали.

В своих поучениях Феодосий предстает как суровый аскет и одновременно как любитель образования и ценитель прекрасного, сам превосходно владеющий словом. Внешними проявлениями горения души, безгласного внутреннего крика, тяжкого переживания окружающего несовершенства, рожденного отклонением от своей совести, являются льющиеся слезы, эмоциональные обращения-восклицания и затрагивающие глубокие пласты человеческой психики образы «вопиющего камня» или гласа невинно пролитой крови.

С именем Феодосия Печерского связывают *практическое устройство певческого дела на Руси, разделение поющих на два клироса*. Феодосий «учил быть внимательным к церковному пению, к преданьям отеческим и книжному почитанью <...> входя в церковь, петь Святыи Боже и затем

---

<sup>309</sup> Цит. по Еремину И.П. Литературное наследие Феодосия Печерского. //ТОДРЛ. Л., 1947, с. 184.

делать три земных поклона, стоять в церкви, не прислонясь к стене, наблюдать порядок при пении псалтыри»<sup>310</sup>. Значительное место чтения и песнопений в поучениях Феодосия, в которых очевидно стремление к суровому подвижничеству, отчасти объясняется тем, что “Студитов устав одной из существенных задач жизни иноков поставлял религиозное самообразование и взаимное обучение и уже этим требованиям побуждал членов братства к учительству.”<sup>311</sup> Не случайно впоследствии Киево-Печерская лавра стала крупнейшим центром духовного образования и культуры. По словам Металлова, “центром зарождения и исходным пунктом повсюдного распространения на Руси богослужебного русского пения нельзя не признать новопросвещенного Киева и Киево-Печерской лавры..”<sup>312</sup>

О музыкальной образованности Феодосия, его знании системы столпового пения, устройства греческого хора и различных стилей исполнения говорит тот факт, что учеником преподобного Феодосия был один из самых известных распевщиков того времени киевский domestik Стефан<sup>313</sup>, а также то, что Киево-Печерская лавра продолжала традиции Студийского монастыря. Монахи Печерской лавры положили на музыку степенны, которые, по Студийскому уставу, являются элементом богослужения. Но как отмечает Н.Д. Успенский, аскетизм Феодора Студита, которому принадлежал текст степеннов, был им чужд. В музыкальном отношении их творения эмоциональны, теплы и поэтому могут рассматриваться как первый опыт русской лирической музыки.<sup>314</sup> Известно, что та же мягкость и лиризм отличают лики древнерусских икон от торжественной строгости византийских образов.

---

<sup>310</sup> Памятники древнерусской церковно-учительской литературы, с. 28-29.

<sup>311</sup> там же, с. 28.

<sup>312</sup> Металлов В.М. Богослужебное пение Русской церкви в период домонгольский. М., 1912, с. XI.

<sup>313</sup> Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Т. I. Вып. 1-3. М.-Л., 1928, с.81.

<sup>314</sup> Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971, с. 16.

Феодосию принадлежит *создание основ исполнительской этики* древнерусского клиросного пения, которое устаривается по образцу ангельской кротости и строгой иерархии небесных чинов. Феодосий учил, что главную часть храмовой службы — песнопения — следует начинать по знаку “старейшаго” и “без того початия нелепо есть починати никомуже: тако бо доброчинство бывает”.<sup>315</sup> Кроме поучений о порядке исполнения песнопений, где должно царить строгое подчинение кононарху, преподобный указывает на характер поведения певцов, который должен отражать небесный архетип. “И егда починающе песнь или аллилуа, поклоняние между собою творити, подражающе о сем ангелы, должны есмы; взирати в том на старейшину стороне, да егда он поклонится, последующим его, должны есмы”.<sup>316</sup> Все усилия поющих должны быть направлены к воссозданию первообраза — ангельского хора, что “гласы немолчными воспевающе к Всевышнему, иже нас грешных сподобил входа церковнаго”.<sup>317</sup> Без мира в душе, без смирения друг перед другом, готовности поучиться у своего брата приступать к пению не следует.

В ином контексте раскрывается образ песнопений в произведениях **поэта-гимнографа святителя Кирилла, епископа Туровского (ок. 1130-не ранее 1182)**, которого современники называли другом Златоустом, “паче всех воссиявшим на Руси”. В отличие от Феодосия Печерского, проповеди которого пламенны, целенаправленны, но суровы и безыскусны, речь Кирилла отличается яркостью, художественной образностью, изяществом, способными удовлетворить самый взыскательный вкус. Он блистательно владеет языком символов, мир его аллегорий и притч поражает богатством поэтической фантазии. Язык Кирилла действительно похож на стиль проповедей Иоанна Златоуста, отличающийся глубоким психологизмом, точностью и картинностью изображения. “Его проповеди вполне отвечают содержанию и тону церковных праздничных песнопений

---

<sup>315</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 41.

<sup>316</sup> там же.

<sup>317</sup> там же, с. 40.

и служат прямым восполнением и истолкованием их”.<sup>318</sup> В то же время творения Кирилла очень похожи на словесные иконы, ему удается создать не только слышимый, но и видимый образ. «Ныне зима греховная покаянием перестала есть, и лед неверия благоразумием растаяся: зима убо кумирслужения апостольским учением и Христовою верою перестала есть, лед же Фомина неверия показанием Христовых ребр растаяся.»<sup>319</sup>

Особенно глубокие связи полагаются св. Кириллом между пением и образом плача. Подобно Ефрему Сирину и Роману Сладкопевцу, самые проникновенные слова Кирилл вкладывает в уста Богоматери, стоящей у креста. В этих словах сила чувства соединяется с проникновением в тайну знамения и пророчеств, и благодаря этому, как это бывает только в высокой поэзии, приобретает особую одухотворенную возвышенность. “Тварь съболезуеть ми, сыну, свѣте и творче твари <...> Вижу тя, милое мое чадо, на кръсте висяща, бездушна, безрачна <невзрачна>, не имуща видѣннѣ, ниже доброты, и горко уязвляюся душею: хотѣла быхъ съ тобою умрети. Не терплю бо бездушна тебе зрѣти; радость мнѣ отселе никакоже прикоснется: свѣтъ бо мой и надежда и животь, Сынъ и Богъ, на древь угасе. Слышите, небеса и море с землею, внушайте моихъ слезъ рыдание: се бо Творецъ вашъ от священникъ смерть приемлет, един праведникъ за грѣшиky и беззаконникы убиен бысть. Днесъ, Симеоне, постиже мя <исполнилось надо мной> проречение: копие мою душу проиде нынѣ, твоего отъ воинъ зряще поруганнѣ. Увы мнѣ, кого къ рыданию призову, или съ кымъ моихъ слезъ излию потоки?” (Из “Плача Марии”).<sup>320</sup>

Образ пения, связанного с чувством великого горя, пения-плача, дается Кириллом Туровским и в “Слове о снятии тела Христова с креста”: “И воскликнул Иосиф <Армафейский>, говоря так: Какие надгробные песни исходу твоему воспою, тебе, кому в вышних немолчными гласами

---

<sup>318</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 115

<sup>319</sup> Памятники...с.138.

<sup>320</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 143-144.

поют уже серафимы? Как понесу на бранных руках моих тебя, невидимого господя, носящего на руках весь мир?”<sup>321</sup>

Этическая направленность творений Кирилла не выражена с такой дидактической очевидностью, как в поучениях Илариона или Феодосия Печерского. Назидание сокрыто “на самом дне шедевра” (Г.Свиридов). И в этом смысле произведения святого Кирилла олицетворяют церковные песнопения, которые он называл “доброгласными птицами церковных ликов”<sup>322</sup>.

Находясь в русле традиционных представлений о молитвенной основе песнопений, как подлинный художник слова Кирилл находит новые краски для определения места и высокого духовного статуса слова, соединенного с музыкой. В “Слове на Фомину неделю” псалмопение приравнивается к другим дарам, “приносимым по силе”: милости и состраданию, чистоте и любви, вере и смирению, и даже к самому апостольскому учению: “<...> дары честны с верою той принесем, дадим по силе, якоже можем: ов милостыню и беззлобие и любовь, другый — девство чисто и веру и смирение нелицемерно, ин псалмопение и апостольское учение, и молитву с воздыханием к Богу <...>”<sup>323</sup>

Так же, как Иларион, Кирилл Туровский был последователем самого сурового аскетического направления — столпничества.<sup>324</sup> Большую часть своих патетических полотен он создавал “в затворе”.<sup>325</sup> Понятен и не случаен аллегорический образ пещеры, используемый автором в “Слове о скороминувшем сем житии” (письмо к Василию, игумену Печерскому):

---

<sup>321</sup> Красноречие Древней Руси. М., 1987, с.89.

<sup>322</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 139.

<sup>323</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 136-137.

<sup>324</sup> Столп Кирилла не был столпом в собственном смысле, как у греческих подвижников-стилитов (στηλη); это был — *πυρρος*, род маленькой столпообразной башни с жильем внутри. “У нас Антоний и Феодосий Печерские, митрополит Иларион, Никита Переяславский, Алипий и другие спасались и подвизались тем же подвигом”. — Памятники... с. 96-97.

<sup>325</sup> Иногда затвором называется “небольшой вертеп или пещера, где некоторые богоугодные мужи проводят неисходно всю жизнь свою в богомыслии”. — Г.Дьяченко. Полный церковно-славянский словарь, с. 196.

“Пещера же глукаа — церкы есть манастырска, пророкы дозрима, апостолы устроена, еуаггелисты украшена”.<sup>326</sup> И как главное украшение церкви-пещеры — яркий, почти зримый образ церковного пения: “А иже от нея светлая сияща заря — богохваленаа жертва, немолчняя алилугия псаломьстими гласи”.<sup>327</sup>

Энергия поэтического слова, соединенного с силой музыкального воздействия — огромна. Поэтому Кирилл ставит книжное святое слово выше всех благ мира. “Сладко бо медвяный сот и добро сахар, обоего же добре книгий разум: сия убо суть скровища вечныя жизни”.<sup>328</sup> Псалмопение, идущее от истины божественных слов, дарует спасение, подобно пророческим и апостольским учениям, уже не одному человеку, “но и иным многим послушающим его”.<sup>329</sup>

Сам образ Кирилла как поэта-песнотворца в нравственном плане очень близок образам Ефрема Сирина и Романа Сладкопевца, высоко почитаемого на Руси в качестве покровителя певческого искусства. Так же, как “живший в добродушии”, смиренный Роман<sup>330</sup>, Кирилл мучается сознанием собственной греховности и немощи: “Но тружается мой мутны ум, худ разум имея, немогый порядных словес по чину глаголати”.<sup>331</sup> Так же, как Ефрему Сирину, ему ведомы душевное смятение, опасение “погрязнуть злою печалью” и сила “чувственных уд”, а также то, что на современном языке не имеет названия: “аще бо в глубину божиих книг внидох, но грубом языке ума просты изношо глас”.<sup>332</sup> Предостережением нашему многоречивому прагматическому веку воспринимается признание Кирилла: “Со многою боязнью еуаггельских касаемся беседовати словес”.<sup>333</sup>

---

<sup>326</sup> Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XII. М.-Л., 1956, с. 350.

<sup>327</sup> там же.

<sup>328</sup> там же, с. 340.

<sup>329</sup> там же.

<sup>330</sup> Успенский Н.Д. Кондаки са. Романа Сладкопевца, с. 192.

<sup>331</sup> Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского, с. 342.

<sup>332</sup> там же, с. 354.

<sup>333</sup> там же, с. 342.

В аллегорической, иносказательной форме Кирилл говорит об очень важных для него вещах: о душе, о покаянии, о сути монашества. В “Повести (Слове) о скороминувшем семь житий” аллегорический град, означающий человека (“съставление чловѣчьскаго телесе”), которому “творечь и зиждитель Бог”, населен людьми, “чювьственными удами”. Это — “слух, видъние, обоняние, вкушение, осязание и нижняя теплоты сверъпство”.<sup>334</sup> Царь этого града — ум, заботящийся прежде всего о душе.

Поэтическая речь Кирилла завораживает, придавая, казалось бы, известным понятиям и фактам новый, более глубокий смысл. В особом поэтическом пространстве он разворачивает сравнение двух миров: телесного и духовного, мира “бълоризць чловѣцъ” и мира “мнишьства”. Основой для изображения мирской жизни Кириллу служат слова апостола Павла: “Мир весь во зль лежитъ”.<sup>335</sup> Своими поэтическими средствами, без эсхатологического надрыва, но с глубоким состраданием Кирилл живописует это зло. Прежде всего это тьма, ночь. “Нощь же есть свѣта мятежь, в нем же акы в тмь мятутся...”<sup>336</sup> Жизнь во граде, страстная и мучительная, основана на противостоянии разума и чувств. “А еще в един час бысть велика по граду молва — то есть нечаемая на чловѣка напасть: ли недуг, ли потоп, ли язва, ли к власти обида зла”.<sup>337</sup> В жизнь иную, монашескую приводит человека “печаль ума”. В монастыре, аллегорически представленном у Кирилла горой, человек получает ратное оружие, которое “миръстии чловѣци не любят держати”, хотя оно помогает и в миру. Это оружие Божие — пост, молитва, слезы, воздержание, чистота, любовь, смирение. Но жизнь монастырская требует также полного подчинения уставу, отсечения собственной воли. “Внутренний же вертеп — устав, глаголю, апостольского предания, келейнаго житья, в нем же никто же своевольство имать, но всъм вся обьща суть. Суть бо вси под

---

<sup>334</sup> там же, с. 348.

<sup>335</sup> Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского, с. 349.

<sup>336</sup> там же.

<sup>337</sup> там же, с. 350.

игуменом, акы уди телесни под единаю главою, съдръжими духовными жилами”<sup>338</sup>.

Мир, созданный Богом, прекрасен (“день уже преклонился и солнце варяет годину вечернюю”),<sup>339</sup> неизреченна милость господня к роду человеческому, но “Кто убо помилует не хотящаго свѣта видѣти?”<sup>340</sup>

Поучения Феодосия Печерского и Кирилла Туровского стали основой соборных постановлений Православной русской церкви, оказали влияние на учение самого яркого представителя русской Северной Фиваиды, которым был **преподобный Нил Сорский (1433-1508)**. «Опасно иночествующий во времена сия, и подражатель древних святых Отец, постник и отшельник Господень».<sup>341</sup> Также, как и



*Преподобный Нил Сорский и его "Устав"*

Феодосий, а ранее Иоанн Лествичник, преподобный Нил рассматривает музыкально-этические вопросы в контексте своей антропологической и психологической теории, благодаря чему становятся очевидными функции

псалмопения — то дисциплинирующие и укрепляющие, то дающие отдохновение от трудов как уступку слабости человеческой.

По общему признанию, Нил Сорский - один из самых ярких представителей практики “священнобезмолвия” на Руси. “В Ниле Сорском, — отмечал Г.П.Федотов, — обрело свой голос безмолвное пустынножительство русского Севера <...> Единственный из древних наших святых, он писал о духовной жизни и в произведениях своих оставил полное и точное руководство духовного пути. В свете его писаний

<sup>338</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 123.

<sup>339</sup> там же, с. 151.

<sup>340</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 151

<sup>341</sup> Предание о жительстве скитском преподобнаго Нила Сорскаго. Репр. М., 1997, с. 50.

скудные намеки древних житий северных пустынников получают свой настоящий смысл”.<sup>342</sup>

“Устав о скитской жизни” Нила Сорского, достойный первых времен пустынножительства Египта и Палестины и проникнутый духом Антония и Макария,<sup>343</sup> раскрывает сложный процесс “обожения” человека. Духовное совершенствование предстает как высшее художество, сосредоточенное на мучительной жажде идеала. Здесь духовно-нравственное и эстетическое неразделимы. Глубокое проникновение во внутреннюю жизнь человека позволяет Нилу показать болезненность и в то же время радость от “пренеогания болезни”. “А когда, благодатью Божией, дар сей, дар благодатных слез в нас умножится, тогда и брань с врагом бывает легче, и помыслы умиротворяются и утишаются, и ум, как некоей обильной пищей, насыщается и услаждается молитвой: из глубины сердца льется некая несказанная сладость, ощущаемая по всему телу. И это никому вполне неизвестно, кроме тех, которые всецело посвятили себя от всей души на дело сие”.<sup>344</sup>

Болезненность, по учению святых подвижников, необходимо сопровождает труд по собиранию и созиданию своего внутреннего человека. Противостоящая ей безболезненность есть, по слову Иоанна Лествичника, окаменелое нечувствие, омертвление души и смерть ума. “Безболезненность есть обратившееся в природу нерадение, оцепенение мысли, порождение худых навыков, сеть усердию... дверь отчаяния, матерь забвения”.<sup>345</sup> В болезненном “пренеогании» страстей помогает пение. Преподобный Нил опирается на Григория Синаита: “Когда же ум от напряжения

---

<sup>342</sup> Федотов Г.П. Святые Древней Руси (X-XVII вв.). М., 1990, с. 17.

<sup>343</sup> См. Муравьев А.Н. Преподобный Нил Сорский // Нил Сорский. М., 1995, с. 14.

<sup>344</sup> Преподобный Нил Сорский и Устав его о скитской жизни, изложенный ректором Костромской Духовной Семинарии архимандритом Иустином. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1991, с. 62-63.

<sup>345</sup> Малая Лествица Преподобного Отца нашего Иоанна, с. 76.

утомится и изнеможет, и когда тело и сердце почувствуют некую боль от усиленного и непрерывного призывания Господа Иисуса, тогда примись за пение, чтобы подать ему некую ослабу и упокоение”.<sup>346</sup>

Исихасты, как известно, предельно равнодушны к внешней красоте: “<...> красная мира сего суетна и скоро тлима в мале является, и вскоре погибает”.<sup>347</sup> Эстетика “внутреннего делания” использует другие категории: молитва чистая, теплота сердечная, созерцание тайн, святая энергия, “меч духовный”, “затворение ума в сердце”, благодать дивная — все то, что служит сооружению внутреннего храма. Один из исследователей творчества Нила Сорского справедливо выделяет емкое понятие “изящнейшего борения”, борьбы за безусловную нравственную красоту, в качестве главной категории его эстетики.<sup>348</sup> В “чин изящный и учение премудрых” органично включается как один из образов прекрасного “меча духовного”, отсекающего греховные помыслы, пение псалмов. “Что касается до Златоустова устава, — считает Нил, — которым в духовном упражнении полагается час молиться, час читать, час петь и таким образом проводить весь день; он добр, смотря по времени, мере и силе подвизывающегося”.<sup>349</sup> Так же, как Иоанн Лествичник, преподобный Нил полагает, что пение особенно необходимо новоначальным инокам: “Несведущим молитвы умной, которая, по слову Лествичника, есть источник добродетелей, напаяющий их, как духовные наслаждения, подобает много и долгое время проводить в пении и часто сменять одно духовное упражнение другим”.<sup>350</sup>

Дополнительный эстетический акцент в рассуждениях Нила о пении возникает благодаря понятию меры, которому придавал большое значение

---

<sup>346</sup> Преподобный Нил Сорский и его Устав о скитской жизни, с.25.

<sup>347</sup> Нила Сорского Предание и Устав. — Памятники древней письменности и искусства. CLXXIX, Спб., 1912, с. XVII.

<sup>348</sup> Целиков В.А. Эстетика Нила Сорского. — Философско-эстетические проблемы Древнерусской культуры. Сб. ст. Ч. I. М., 1987, с. 53.

<sup>349</sup> Преподобный Нил Сорский и Устав его о скитской жизни..., с. 26.

<sup>350</sup> там же.

Иоанн Лествичник. В “Малой Лествице” мера воспринимается прежде всего как психологическая категория, служащая различению индивидуальных восприятий. Ее синоним — понятие “по силе”, ставшее традиционным для древнерусской литературы. Нил рассматривает меру, которая у каждого своя, как в грехе, так и в добродетели, не только как психологическое, но и как эстетическое понятие. “Всякая убо мера изящна, по премудрых. Тем же должно есть в меру пети, якоже рекоша отцы; множае упражняяся на молитву <...>”<sup>351</sup>

Подобно своим предшественникам, Нил полагает, что песнопения помогают “внутри сердца глаголы сия утвердити и углубити”, даруют утешение, от скорби рожденное, — слезы. Ссылаясь на Симеона Нового Богослова, он обращает внимание на то, что слезы говорят о здоровье души. “<...> Когда душа наша пребывает в надлежащем устройении, то не может быть без слез”.<sup>352</sup> Но все категории, употребляемые в учении о “священнобезмолвии”, имеют смысл духовный. Сердце в исихазме — это сердце, содержащее внутри себя божественный Логос. Точно также и плач. Это не только потоки видимых слез, омывающих лицо праведника, это и плач внутренний, духовный. Ведь сами слезы есть прежде всего “скорбение смысла”. По словам святителя Григория Паламы, дела покаяния — это смиренное устройство души, сокрушение и плач духовный, сердце нежное, исполненное милосердия, любящее правду, стремящееся к чистоте, терпеливое во время преследования и бедствия за истину и правду.<sup>353</sup>

Для Нила слезный дар — следствие и часть “внутреннего сокрушения”. Он приводит как наилучший образ просьбы об этом даре начало Великого покаянного канона Андрея Критского: “Откуда начну оплакивать деяния моего страстного жития? Какое начало положу моему настоящему сетованию? Но, как Милосердный, даруй мне, господи, слезы

---

<sup>351</sup> Нила Сорского Предание и Устав, с.26.

<sup>352</sup> Преподобный Нил Сорский и Устав его о скитской жизни..., с. 61.

<sup>353</sup> Святитель Григорий Палама. Беседы. Т. II. М., 1994, с. 60.

умилениа, да плачуся пред Тобой, Творцом всех и Создателем нашим Богом. Пред Тобой, Спасе, открываю, елика согреших окаянной моей душой и скверной моей плотью, да, Твоей помощью укрепляемый, отвергнусь прежнего бессловесия и принесу Тебе слезы покаяния”<sup>354</sup>.

В отличие от творений Кирилла Туровского с их поэтическим великолепием, письмо Нила более интеллектуально и целенаправленно. Место пения в монашеском “умном делании” определяется им “по чину древних отец”. Продолжая традицию, Нил использует труды святых подвижников — Исаака Сирина, Григория Синаита, Ефрема Сирина, Иоанна Лествичника, Симеона Нового Богослова, Филофея Синаита и многих других. Говоря о том, что молитва выше псалмопения, Нил ссылается на авторитет Иоанна Лествичника, хотя у самого Нила этот акцент поставлен более определенно. “Все тщание, — написано в его уставе, — о молитве творити, и мало псалмы надлежания ради уныния, и тропаря покаянны безпеснено, по словам Лествичника, яко не воспоют сицевии”<sup>355</sup>. Петь или читать жития пророков, замечает Нил, надо при усталости или «разлениии». Пение псалмов — это весла, необходимые ладье, несущей через море страстей, тогда, когда она остановится от безветрия. “<...> ибо для ладьи нет надобности в веслах, когда ветер ее несет и переносит через море страстей; когда же ладья остановится от безветрия, тогда надобно употребить весла, или даже иную меньшую ладью для перевоза”<sup>356</sup>.

Но на самых вершинах “священнобезмолвия” отсекается не только псалмопение, но и сама молитва. “Безмолвие, по самому имени своему, выражает упразднение от всякой молвы в смирении и тишине, оно выше всякого молитвенного вопля, ибо в нем обретается сам Господь...”<sup>357</sup> Говоря о преуспевших и достигших просвещения, Нил передает слова

---

<sup>354</sup> Преподобный Нил Сорский и Устав его о скитской жизни..., с. 60.

<sup>355</sup> Нила Сорского Предание и Устав, с. 25.

<sup>356</sup> Преподобный Нил Сорский и Устав его о скитской жизни..., с. 26

<sup>357</sup> Муравьев А.Н. Преподобный Нил Сорский, с. 24.

Григория Синаита: “<...> им надобно не глаголение псалмов, но молчание, непрерывная молитва и созерцание: они соединены с Богом, и непотребно им отторгать ум свой от Него и подвергать смущению”.<sup>358</sup> На более высоких ступенях “умного делания” уходит и сама молитва, “ибо ум бывает тогда уже превыше молитвы”.<sup>359</sup> По словам Исаака Сирина, когда приключается духовная неизреченная радость, она внезапно отсекает в устах молитву. “Тогда уже мысль не имеет своей молитвы и движется не самовластием, но сама она наставляется иной силой, содержится в таинственном пленении и обретается в непостижимом, которого сама не ведает. Это есть то, что называется собственно ужасом и видением молитвы.”<sup>360</sup> В «Лестнице» Иоанна Синайского молчание, «пристанище безмолвия», составляет одну из высших ступеней восхождения – 27-ю, на которой «сплетаются венцы мира и тишины». «Апостол Павел был восхищен в рай, как в безмолвие», и потому услышал «глаголы неизреченные»<sup>361</sup>.

По описанию, в скитском храме, куда Нил и его сподвижники, по примеру восточных иноков, собирались лишь по субботам, воскресеньям и праздникам, во время литургии пели только “Трисвятую песнь”, “Аллилуия”, “Херувимскую” и “Достойно”. Все остальное читалось протяжно — нараспев, как в древних восточных монастырях.

### ***Угасание традиции исихазма и церковное искусство.***

Очевидно, что развитие певческого искусства, иконописи, книжности имело основанием теорию православной аскетики и практику монашеской жизни. Язык церковного искусства формировался в течение веков в духовном опыте иноческого подвижничества. Поэтому естественно, что *расцвету русской святости сопутствовал и расцвет церковного искусства.* Л.А.Успенский указывает на прямое влияние исихазма на

---

<sup>358</sup> Преподобный Нил Сорский и Устав его о скитской жизни..., с. 26.

<sup>359</sup> там же, с. 27.

<sup>360</sup> там же.

<sup>361</sup> Лестница, возводящая на Небо. Преподобного Иоанна Лествичника, игумена монахов Синайской горы. Репр. Сергиев Посад, 1908, с. 414.

искусство XIV-XV вв., выражающееся в том, что “теорией искусства” в это время было учение об “обожении” человека. Так, иконопись этого периода направлялась людьми, которые или сами были проводниками исихастской жизни, или в той или иной мере связаны с ней. Среди них история искусства выделяет три имени: Феофан Грек, Андрей Рублев (1360 или 1370-1430), мастер Дионисий (30-40-е гг. XV в. — нач. XVI в.).<sup>362</sup>

Постепенно исихазм, как известно, перестает играть ведущую роль в духовной жизни Средневековой Руси. В противостоянии двух партий — “нестяжателей” и “иосифлян” — перевес получает направление, возглавляемое Иосифом Волоцким, деятельность которого, несмотря на его принадлежность к традиции “священнобезмолвия”<sup>363</sup>, имела отчетливое социальное устремление. Понимая иосифлянство в широком смысле как определенную тенденцию в духовной жизни русского православия Г.П.Федотов писал: “Заволжские старцы<sup>364</sup> и княжое боярство пытались защитить духовную и аристократическую свободу против православного ханжества. Русская церковь раскололась между служителями царства Божия и строителями Московского царства. Победили иосифляне и опричники. Торжество партии Иосифа Волоцкого над учениками Нила Сорского привело к «окостенению духовной жизни».<sup>365</sup> Это “окостенение” означало подчинение “молитвенного делания” социальному служению, ориентации на светскую власть. По словам Л.А.Успенского, параллельно переключению на внешнее, уставное благочестие, “происходит переключение на внешность и в искусстве”.<sup>366</sup> Догматическое содержание образа утрачивает свое доминирующее значение, начинается увлечением благообразием и благоустройством, количественной стороной дела.

---

<sup>362</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы... с. 213.

<sup>363</sup> В известном “Послании иконописцу” Иосифа Волоцкого аргументация в пользу иконопочитания строится на положениях исихазма. — Философия русского религиозного искусства. М., 1993, с. 34-44.

<sup>364</sup> Распространенное в литературе название последователей Нила Сорского.

<sup>365</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные. М., 1991, с. 161.

<sup>366</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы... с. 239.

Что касается практики искусства, то, как справедливо замечает тот же автор, внутренняя порча в церковном искусстве второй половины XVI в. далеко не была преобладающей: основное направление его мало в чем уступало предыдущей эпохе.<sup>367</sup> Духовный спад не сказался на нем сразу, изменения накапливались постепенно. Но лишенное духовной основы исихазма в результате разрыва между молитвенным подвигом и творчеством церковное искусство уже не могло противостоять, как это было раньше, чуждым ему заимствованиям и влияниям, что и вызовет в XVII веке его полную метаморфозу, ускоренную трагедией духовного раскола русского общества в середине XVII века.

### ***Традиция исихазма в XVIII веке. Паисий Величковский.***

Как известно, учение исихастов имело на Руси своих последователей и после поражения “нестяжателей”. В XVIII веке в защиту традиции «священнобезмолвия» выступил **Паисий Величковский (1722-1794)**, «настоятель Нямецкого и других монастырей в Молдавии и основатель Русского Ильинского скита на Афоне».<sup>368</sup> С его именем связана вся история русского старчества, особенно знаменитой Оптиной пустыни.<sup>369</sup> Поводом для выступления послужили труды и деятельность некоего философа-монаха, пребывавшего в Мошенских горах в Молдавии. Но в целом Паисий стремился воскресить и вернуть православную вытесненную в XVI веке, как из православного богословия, так и из монашеской практики, высокодуховную традицию исихазма, к которой он приобщился на Афоне.

Ссылаясь на авторитет святых отцов, на данный самой Богородицей дар внутренней молитвы, Паисий посвящает свой «Свиток», как он сам называл свой труд, описанию возможностей практики умного делания. Вместе с тем он стремится предохранить от тех ошибок, в которые может

---

<sup>367</sup> Успенский ЛА. Богословие иконы... с. 267.

<sup>368</sup> Об умной или внутренней молитве. Сочинение блаженного старца схимонаха и архимандрита Паисия Величковского. М., 1902, с. 1.

<sup>369</sup> Зеньковский В.В. История русской философии. Т.1, ч. 1. Репр. Изд. Париж, 1948, с. 63.

впасть инок, использующий эти приемы самопроизвольно, без послушания, без чтения книг исихастов, без советов старцев.

2 Паисий ведет речь не о той молитве, которая произносится «только устами и языком», а о «самой тайной, безгласной, из глубины сердца воссылаемой молитве», которая совершается «не действиями тела, и не криком голоса, а с «с сокрушением мыслей и внутренними слезами, с душевною болезнию и затворением мысленных дверей».<sup>370</sup> Продолжая тему мучительного преодоления греховной плоти, которая была главной в творениях Кирилла Туровского и Нила Сорского, Паисий обращается к излюбленному исихастами образу сердца. «Раздери, как повелел Пророк, сердце твое, а не ризы. Из глубины призови Бога <...> из сердца привлеки глас: сделай молитву твою таинством».<sup>371</sup>

Обобщая писания святых отцов и древнерусских последователей «внутреннего делания», Паисий разворачивает исполненную глубоким богословским и философско-психологическим смыслом картину двух видов молитвы и ее ступеней. Все, что говорится о псалмопении, его необходимости особенно для начинающих иноков, относится к тому виду молитвы, который принадлежит «деянию», а не «видению», представляющему собой высшую стадию молитвенного состояния. Вслед за Григорием Синаитом Паисий называет 8 видений-ступеней, входящих в заключительную фазу умной молитвы: 1- видение Бога безвидного, безначального и несозданного, причину всего, единой Троицы и пресущественного Божества; 2- чина и устройства умных сил; 3- устройства чувственных тварей; 4- смотрительного снисхождения Слова; 5- всеобщего воскресения; 6- второго страшного пришествия Христова; 7- вечного мучения; 8- царствия небесного, не имеющего конца.<sup>372</sup> Эти ступени и являются тем, что называется «видением и ужасом молитвы», на которых отсекаются не только плач, но и сама молитва. Так раскрывается понятие

---

<sup>370</sup> Паисий Величковский. Об умной или внутренней молитве, с. 12-13.

<sup>371</sup> Там же, с. 13.

<sup>372</sup> Там же, с. 17.

синергии как сотрудничества с Богом и слияния с ним – вершины Небесной Лестницы.

Все остальные категории монашеской жизни - кротость, смирение, терпение (все святоотеческие заповеди), послушание, пост, слезы, церковное и келейное правило, само «умное и тайное упражнение молитвы», весь монашеский подвиг, художество внутренней жизни, достигаемое через болезненное «пренемогание» телесной слабости - все это составляет принадлежность молитвы-действия, объективно необходимого подготовительного этапа молитвы-зрения, раскрывающей непостижимые для человеческого ума божественные тайны. Ступени видения предстают перед монахом по мере очищения его духа и даются по его субъективной мере и индивидуальным возможностям.

Паисий подчеркивает, что по собственному произволу, «самовластно», без света благодати в «зрительную Молитву» войти нельзя. Одно только собственное стремление к восхождению в созерцание способно породить лишь «мечтания», вдохновленные «мечтательным духом», а не видение божественной истины, которого возможно достичь лишь «претерпевая молитвами и молениями день и ночь в горнице безмолвного жительства».<sup>373</sup>

Что касается собственно монастырского пения в жизни самого Паисия, то судя по его Автобиографии, во время пребывания в Киево-Печерской Лавре клиросное пение (наряду с изображением икон на меди) входило в число его послушаний. Называвший себя «невежей в пении» Паисий, тем не менее, «аще и без воли», «хождах на правый крилас, поя по силе своей мало, еже умеях, и чтя овогда Часослов, овогда же каноны».<sup>374</sup>

Так же, как и его предшественники, исихасты Средневековой Руси, Паисий был наделен даром художественного слова. Его собственный язык и те образы и выражения, которые он отбирает из святоотеческой

---

<sup>373</sup> Паисий Величковский. Об умной или внутренней молитве, с. 22.

<sup>374</sup> Преподобный Паисий Величковский. Автобиография. Житие. Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 2006, с. 101-102.

литературы для доказательства спасительной силы умной молитвы, представляют собой высокохудожественные образцы, принадлежащие к тому стилю изысканного «словесного витийства», который составлял особенность творений исихастов. Самые яркие примеры поэтической речи так же, по традиции, относятся к Богоматери, образ которой он сравнивает со «светлым облаком живой, поистине, воды», «зарей мысленного дня и огнеобразной Колесницей Слова».<sup>375</sup> Паисию близки интеллектуальные писания Нила Сорского, объясняющего слова «делать и хранить», сказанные Нилом Синаитом о молитвенном плоде, данном первому человеку в раю. По мысли Нила Сорского, райское дело - это молитва, а хранение - соблюдение своего ума от злых помыслов.

Кроме «Свитка», написанного в защиту исихазма, Паисий Величковский известен своими переводами с греческого творений Отцов Церкви: «Добротолюбие» Исаака Сирина, «Огласительные слова» Феодора Студита, сочинения Варсонофия, Григория Паламы, Максима Исповедника, сборник «Восторгнутые классы», куда вошли сочинения Иоанна Златоуста, Мелетия, патриарха Фотия, аввы Марка, аввы Симеона и др. Церковные источники упоминают также «Письма» Паисия.<sup>376</sup> В. В. Зеньковский характеризует его как серьезного ученого, тщательно изучившего древние рукописи, в том числе и те, которые были неизвестны русским монастырям. Ученая добросовестность, вдумчивость и глубина отличали весь духовный строй старца, поэтому его руководства искали многие монахи (вокруг него на Афоне собралось около 700 иноков). Паисий соединял в себе мудрость старца, светлый взгляд на людей и твердое сознание того, что первое дело для каждого человека есть правильное устройство его духовной жизни.<sup>377</sup> Но главной заслугой Паисия Величковского было возрождение прерванной традиции монашества, идущей от монастырей Синая и Афона.

---

<sup>375</sup> Там же, с. 23.

<sup>376</sup> Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т.2, с. 1738.

<sup>377</sup> Зеньковский В.В. История русской философии. Т.1, ч.1, с. 63.

### *Пение в традиции русских северных монастырей.*

В монастырской жизни хранителем безмолвнической практики выступил Русский Север, который немного позже примет на свою землю гонимых старообрядцев. Охранительная функция Русского Севера, до сих пор поражающего даже специалистов-историков своими памятниками, проявилась в таком уникальном искусстве, как Поморские деревянные кресты, покрытые надписями-аббревиатурами. Одну из таких охранительных аббревиатур исследователи Русского Севера расшифровывают следующим образом: ПППП — Пою, Почитаю, Поклоняю Подножию твоему, Владыко.<sup>378</sup>

Соловецкий монастырь, бывший последним духовным оплотом “древнего благочестия”, связан с именами таких великих подвижников, как св. Зосима и Савватий; Филипп Колычев, будущий митрополит Московский; Елеазар Анзерский; основатель Голгофо-распятского скита Иов.

Преподобный Елеазар (кон. XVI - 1656 г.) ввел для своих иноков древний порядок пустынной жизни. Каждый монах имел, согласно этому уставу, свою келью, где пребывал в посте и молитве, занимаясь каким-либо рукоделием, никого не принимал к себе и сам ходил только на общую молитву. “Общая молитва совершалась или в часовне, или в келье препод.



Елеазара: с вечера отправляли вечерню, читали псалтирь, пели канон Господу Иисусу и Пресвятой Богородице, исповедывали свои помышления и грехи

**Анзерский скит Соловецкого монастыря**

<sup>378</sup> Овсянников О.А., Чукова Т.А. Северные деревянные кресты (типология). — Язычество восточных славян. Л., 1990, с. 71.

наставнику; утром служили литию, утреню, часы и затем подвижники уходили на безмолвие в свои кельи”.<sup>379</sup>

Будучи человеком глубоко образованным, Елеазар Анзерский все свое свободное от молитвенных трудов время тратил на переписку книг, при этом некоторые из них написал уставом.<sup>380</sup>

Анзерский скит не был не единственным местом, где благодаря его основателю Елеазару, могли остановиться ищущие безмолвия иноки. В 1713 г. Соловецкий старец Иов, постриженный в схиму с именем Иисуса, основал киновию на Голгофской горе, где “до 1826 года жили Соловецкие иноки, искавшие особенной строгости жизни, безмолвия и отшельничества.”<sup>381</sup> Согласно уставу, введенному основателем, в Голгофораспятском ските<sup>382</sup> производится непрерывное чтение Псалтири, “которое не прерывается ни днем, ни ночью, кроме того часа, в который совершается божественная служба... Во все остальное время, через каждые два часа, в ските слышатся три удара на колокольне в небольшой колокол — этим извещается смена чтеца-инока”.<sup>383</sup>

Что касается псалмопения и чтения Псалтыри в различных монастырях, то в “Луге Духовном” Иоанна Мосха говорится, что относительно пользования Псалтирью существовало много правил, зависящих от устава и обычаев. По словам Кассиана Римлянина, “почти столько же правил и обычаев существует касательно пения Псалтири, сколько монастырей и келлий”.<sup>384</sup>

Свои особенности имела и храмовая служба в Соловецком монастыре<sup>385</sup>. “Служение в соборном храме совершается продолжительнее,

---

<sup>379</sup> Соловецкий Патерик, с. 89.

<sup>380</sup> Устав — род каллиграфического письма без сокращений, с соблюдением определенного размера букв. Требует художественной подготовки. См. подробнее И.А.Шляпкин. Русская Палеография. Спб., 1913.

<sup>381</sup> Соловецкий Патерик, с. 134.

<sup>382</sup> О судьбе этого скита и Соловецкого монастыря в советское время см. А.Ильинская. Соловки. Документальная повесть о Новомучениках. — Литературная учеба. Кн. 2. М., 1991, с. 61-93.

<sup>383</sup> Соловецкий Патерик, с. 135

<sup>384</sup> Луг Духовный. Творение Иоанна Мосха, с. 184.

<sup>385</sup> Описание знаменных и нотных рукописей Соловецкой библиотеки было сделано С.В. Смоленским. (Казань, 1885). См. его же Общий очерк исторического и музыкального значения певческих

нежели в других церквах; здесь все стихиры и седальны поются протяжно по диктовке канонарха...»<sup>386</sup> Помимо соборной службы пение совершалось перед общей трапезой (молитва “Отче наш”) и после нее. “По окончании обеда совершается возношение панагии, по чину, изложенному в уставе, с пением священных песней”<sup>387</sup>.

Должность руководителя хора (уставщика) входила в разряд монастырских послушаний наряду с такими занятиями, как библиотекарь, письмоводитель, ризничий, эконо́м, келарь, звонари и др. Уставщиком всегда назначался “иеромонах или иеродиакон, знающий в совершенстве церковный устав и столповое знаменное пение”<sup>388</sup>. Далее структура хора была такова: на каждом клиросе был “зачинщик пения” — головщик и певцы, иеромонахи и иеродиаконы, имеющие способности к пению. Все эти должности сохранились в пении церковном в приходских храмах.

Из особенностей монастырского пения и чтения псалмов сложились уникальные распевы, сохранявшиеся до XX века. Наиболее известными из них были распевы Троице-Сергиевой лавры, валаамский, соловецкий, кирилло-белозерский, киево-печерский.

Настоящим центром певческой культуры являлся Кирилло-Белозерский монастырь, игуменом которого был знаменитый распевщик второй половины XVI века Варлаам (Василий Рогов), а иноком знаменитый своим трудом «Ключ Знаменной» Христофор, глубокий знаток знаменного пения и обладатель изумительно красивого почерка (полуустав). По мнению М.В. Бражникова, этот факт позволяет рассматривать Кирилло-Белозерскую обитель не только как крупнейший очаг древнерусской певческой культуры, но и как центр развития отечественной теории музыки.<sup>389</sup>

---

рукописей Соловецкой библиотеки и «Азбуки певчей А. Мезенца». Казань, 1887.

<sup>386</sup> Соловецкий Патерик, с. 8.

<sup>387</sup> там же, с. 10.

<sup>388</sup> Соловецкий Патерик, с. 13.

<sup>389</sup> Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 120.

Особым вниманием к постановке певческого дела отличались Ферапонтов монастырь, где фрески Дионисия представляют «знаменный распев в красках»<sup>390</sup> (собор Рождества Богородицы), а также Спасо-Каменный на Кубенском озере, начало которому, так же, как и Ферапонтову, дал Кирилло-Белозерский монастырь. Были хорошо известны своими музыкальными традициями Иосифо-Волоколамский монастырь, Саввино-Сторожевский, основанный учеником Сергия Радонежского. Из женских обителей в певческом отношении выделялись суздальский Покровский монастырь и московские - Вознесенский и Новодевичий.

Логика становления древнерусского богослужебного пения указывает на то, что и в наше время возрождение и становление церковного пения будет происходить сначала в монастырских стенах, в среде монашествующей братии, строй жизни и чувствований которой не соответствует оперному светскому стилю пения, преобладающему в приходских церквях. Современное же состояние церковной жизни после долгих десятилетий ее повсеместного угнетения и вытеснения из сознания людей в музыкальном отношении можно считать неопределившимся и переходным. Следует, однако, учитывать и то, что исторически пение в монастырях и приходских храмах всегда отличалось по своему характеру, что вполне объяснимо. Но в восстановлении основы богослужебного пения первенство, бесспорно, должно принадлежать практике иноческого служения, в настоящее время только набирающей силу.

---

<sup>390</sup> Кутузов Б.П. Местные центры русского знаменного пения. // Хоругвь. Вып. 4. М., 1998, с. 178.

## Глава IV. Структурные категории древнерусской музыки.

*...какова же эта дисциплина,  
познание которой, очевидно,  
весьма тонко ограждено от  
наиболее грубых душ*

*Августин Блаженный*

В систему древнерусского певческого искусства входили понятия, связывающие его с христианской традицией, в лоне которой оно складывалось как часть православной литургии и аскетики (жанры и способы исполнения богослужебного пения; чин, обряд, соборность). Структурные категории знаменного пения, образующие, условно говоря, уровень специальный, принадлежат, в отличие от понятий более общих, таких, как канон, импровизация, цикличность<sup>391</sup>, ритм, исключительно древнерусской певческой традиции.

К таким “специальным” понятиям столпового пения относится понятие “знамя” (от греч. Σήμα – знак), давшее название главному виду пения Средневековой Руси. В нем просматриваются два уровня: символический, родственный “знамению”, и знаковый. Азбуки крюкового пения содержат указания на три функции знака, определяющие три плана существования семиографии: *графика знаменных нот, их название и значение*. “При изучении знамен нужно с особенной внимательностью всматриваться в их начертание<...> Успех пения будет обеспечен, если учащийся, узнав обстоятельно начертание, название и значение знамен,

---

<sup>391</sup> С точки зрения литургических циклов русское певческое искусство рассматривается в книге Вл. Протопопова «Музыка русской литургии». (Проблема цикличности). М., 1999.

позаботится правильно усвоить звуки, то есть будет уметь правильно петь лествицу”<sup>392</sup>.

Место так называемых “музыковедческих” терминов: *знамя, попевка, глас, фитное пение* — в системе знаменного распева выявляется в этой главе в контексте рассмотрения такой фундаментальной характеристики древнерусского церковного пения, как *культ Слова-Логоса*, текста Священного Писания. Специфика взаимоотношений слова и мелодии в богослужебном пении определяет, в свою очередь, такую его особенность, как “*несимметричный*”, “*свободный*” *ритм*. Культ слова оказал влияние и на формирование исполнительского канона, выдвинув главным требованием “*разумность*” пения.

Рассмотрение структурных категорий знаменного пения позволяет хотя бы в самых общих чертах представить себе контуры величественного здания древнерусской певческой культуры, в котором есть еще так много неоткрытого. В 1949 г. М.В.Бражников писал А.В. Оссовскому: “Именно теперь, с многолетним опытом за плечами, я все больше и больше убеждаюсь в том, что настоящая правда о 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 та, которую давали ему самые преданные и знающие исследователи дореволюционного времени.”<sup>393</sup> Позволяя себе продолжить мысль ученого, выскажем предположение, что устройство знаменного распева было тесно связано с особенностями христианской духовной жизни, ее аскетической стороной. Строение знаменного пения фиксировало такие сложные духовные реалии, такое «сцепление» звука и чувства, такие сокровенные глубины человеческой психики и связей интонации, голоса и нюансов эмоциональной жизни, которые вряд ли доступны современной музыке. Как не может быть

---

<sup>392</sup> Озорнов М. Азбука церковного знаменного пения с приложением азбуки демества. Сост... (s. a. l.) (Б.м., б.г.), с. psi.

<sup>393</sup> Серегина Н.С. Предисловие к кн.: М.Бражников. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984, с. 5-6.

понятной и простой психическая жизнь вообще, так не мог быть простым ее музыкальный аналог, имеющий к тому же четкую и весьма сложную цель - возвышение и просветление сокровенных глубин этой жизни.

Понятие “знамя” (а также столп и крюк<sup>394</sup>) родственно другому важному христианскому понятию — “знамение”. Символ — одно из значений знамения. По словам С. Аверинцева, символ как таковой есть именно равновесие выговаривания и умолчания. Он, по выражению Гераклита, “не выговаривает и не скрывает, но знаменует”.<sup>395</sup>

Знамение (греч. σημεῖον), согласно православному церковному словарю, имеет несколько смыслов: 1) чудо; 2) воинское знамя; и 3) символ, образ. Библия дает образы “Знамения в глубину” (Ис. 7, 10-11) — страшное землетрясение, и “Знамений в высоту” или небесных знамений. Это может быть “необычайная тьма, подобная бывшей в Египте при Моисее (Исх. 10, 22-23), остановка солнца и луны, подобная бывшей при Иисусе Навине (I Нав. 10, 12-14)”.<sup>396</sup> Кроме этих древнейших смыслов знамения, в христианстве есть, как известно, крестное знамение, творимое в освящение ума, сердца и дел рук человека. Но значение знамения этим не исчерпывается. Существуют такие “виды” знамений, как «знамение Сына человеческого — крест Христов (Матф. 24, 30)» и знамение Пресвятой Богородицы, имеющее, в свою очередь, также не один смысл. Первый — иконография образа Богоматери Знамение, а второй — “праздник, совершаемый 27 ноября по случаю победы новгородцев над суздальцами лета 1170 г.”.<sup>397</sup> Эта победа была одержана благодаря иконе Богоматери Знамения по молитвам новгородского архиепископа Иоанна.<sup>398</sup>

---

<sup>394</sup> Знаменное пение называется также столповым и крюковым. Название “столповое” подчеркивает священный смысл осмогласия как неизменного фундамента богослужебного пения. Наименование “крюковое” отражает особенности графического изображения знамен, главные из которых (паракулит, стопица, стрела, скамейца и др.) происходят от начертания основного знака — крюка. “Столповое” также можно понимать и только как синоним знаменного, поскольку столп в переводе со старославянского — это знак.

<sup>395</sup> Аверинцев С.С. Предварительные замечания к изучению средневековой эстетики. — Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 381-382.

<sup>396</sup> Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь, с. 206.

<sup>397</sup> там же.

<sup>398</sup> См. подробнее Еремина Т.С. Предания о Русских Иконах. М., 1994, с. 72-75.

В типологии изображения Божьей Матери, впервые данной в отечественной науке акад. Н.П. Кондаковым, иконография Влахернетиссы (Знамения Богоматери) следует сразу же за самым древним иконографическим типом Богородицы — Оранты (Молящейся). Этот тип изображает Пречистую в полный рост с молитвенно воздетыми руками. Н.П.Кондаков полагал, что “самое имя Оранты достаточно для определения ее: это образ молящегося, христианской молитвы”<sup>399</sup> и относил утверждение этого образа в качестве иконографического типа к IV в. н. э. При этом он отмечал, что “молитва, представленная образом Оранты, относится исключительно к типу интимному, внутреннему”<sup>400</sup>.

Икона Богоматери Знамения — это русский аналог византийского



*Икона Божией Матери  
“Знамение” Новгородская*

образа “Богоматери Панагии” (“Всесвятой”) — “Богоматерь с молитвенно воздетыми руками и с Младенцем на ее лоне”<sup>401</sup>. Образ Знамения Божией Матери помещается в центре второго — пророческого — ряда иконостаса. Поскольку текстовая основа этого образа — пророчество Исаяи (7, 14): “Сего ради даст Господь Сам вам знамение: се Дева во чреве примет и родит Сына и нарекут имя Ему Еммануил”, “еже есть сказуемо, с нами

Бог” (Мф. 1.23)<sup>402</sup>. Икона Боговоплощения посреди пророческого ряда указывает на непосредственную связь между Ветхим и Новым Заветом. Более общим названием образов Богоматери Знамения и Панагии ученые считают имя “Влахернетиссы”, восходящей к изображению Богородицы с

<sup>399</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. т. I. Спб., 1914, с. 64.

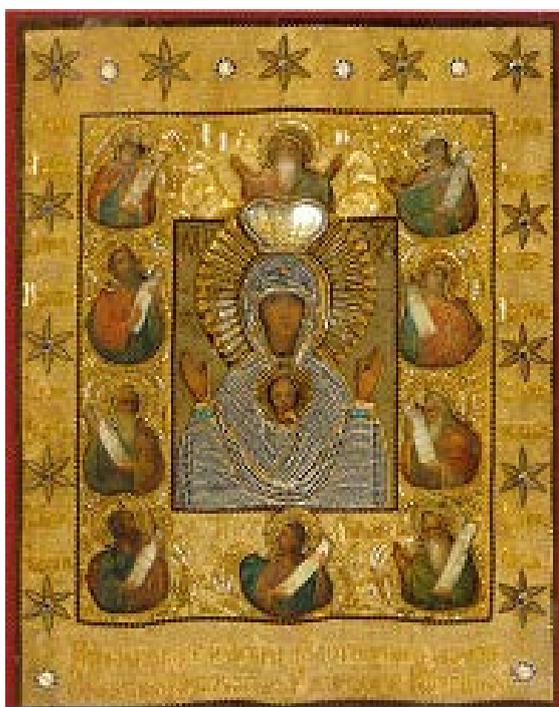
<sup>400</sup> там же, с. 69.

<sup>401</sup> Вербицкий С. Иконография Богоматери: Оранта. — Наука и религия. 1992 — № 3, с. 54.

<sup>402</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви, с. 225.

Младенцем на фреске IV века из Острианских катакомб Рима. Богоматерь Влахернетисса — один из основных византийских иконографических типов Божией Матери, получивший широкое распространение в славянских странах, в том числе и в Древней Руси. Чтимые русские списки Богоматери Знамения: Абилацкая, Курская-Коренная, Мирожская, Новгородская, Царскосельская.<sup>403</sup>

Аверинцев обращает внимание на прообраз жеста поднятых рук Богоматери в родственных иконографических типах Оранты и Знамения. Это поднятые руки Моисея во время битвы божьей рати с амалекитянами.



*Икона Божией Матери "Знамение"  
Курская-Коренная*

Молитва Оранты — “духовная брань”, “напряжение теургической силы, от которого должны “расточиться” видимые и невидимые враги”.<sup>404</sup>

Греческое “σημειον” — знак, кроме уже приведенных значений, переводится также как примета, признак, значок для определения какой-либо границы, а также, что особенно примечательно, как предел и доказательство.<sup>405</sup> Последнее значение несколько проясняет смысл

слов “объяснил” или “изъяснил”, употребляемых как синонимы глагола “роspel” в описании творчества древнерусских распевщиков. “А триоди роспел и изъяснил Иван Нос; он же роспел крестобогородчны и — богородичны минейныя”.<sup>406</sup>

<sup>403</sup> Вербицкий С. Иконография Богоматери: Влахернетисса. — Наука и религия. 1992 — № 4-5, с. 36.

<sup>404</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 127.

<sup>405</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь, с. 1128.

<sup>406</sup> Цит. по Металлов В.М. Русская симиография. М., 1912, с. 20.

Следует вспомнить и об одном из значений Софии — Премудрости Божией, прекрасном замысле творения, эстетической, художественной стороне созданного мира. “Σοφία“ в переводе с греческого не только мудрость, наука и философия, но и само музыкальное искусство.<sup>407</sup>

Словарь русского языка XI-XVII веков предлагает весьма обширный круг значений слова «знамя» (знак, пятно, метка, символический рисунок, знамение, герб, документ, образец, свидетельство и др.), в который входит и понимание знамени как нотного крюкового знака.<sup>408</sup>

Многогранность значения понятия “знамя”, связь и ассоциативные соединения смыслов этого слова с другими, родственными понятиями, обнаруживают неожиданно новые стороны уже привычного “облика” употребляемых терминов. Это в определенном смысле иллюстрирует высказывание П.Флоренского о преображении чувственного при соприкосновении с культом, или иначе — о превращении его в символ. “Входя в сферу культа, чувственное живет и сочетается уже не по имманентным ему связям, но по иным и делается частью иной, трансцендентной структуры, со своими законами и своими, особыми сцеплениями”.<sup>409</sup>

По аналогии с древнерусской книжностью, музыкальная культура XI - XVII веков существовала на нескольких ярусах. Главный из них составляли подчиненные канонической традиции *различные виды богослужебного пения*: кондакарное (греческого происхождения); знаменный, малый (столповой) и позднее - большой распевы; демественное пение; путевой распев и более поздние виды пения - греческое, болгарское, киевское. Все эти церковные распевы исполнялись по нотам-знакам: соответственно кондакарным, знаменным и демественным, представляющим собой вариант родственной знаменной, но в то же время

---

<sup>407</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский Словарь Репр. Изд. С.-Птб., 1899, с. 1143.

<sup>408</sup> Словарь русского языка XI -XVII веков. Вып. 6. М., 1979, с. 46-48.

<sup>409</sup> Флоренский П. Из богословского наследия. — Богословские труды. 1977 — № 17, с. 100.

особой записи, соответствующей этому празднично украшенному виду пения.

Следующий ярус музыкальной культуры составляли духовные стихи, не имеющие знаковой записи и бывшие аналогом обширному апокрифическому слою древнерусской литературы. Духовные стихи, исполняемые «каликами переходжими», были посвящены библейским событиям и лицам, но не в ортодоксально-церковном, а в народно-песенном осмыслении.<sup>410</sup> Этот ярус «народного богословия» удерживал в своей основе древний славянский мелос, предполагающий и особую манеру исполнения, восходящую к языческой традиции. К духовным стихам примыкал третий - демократический, собственно песенный слой музыкальной культуры, главными темами которого были сюжеты исторические, лирико-событийные, а также многочисленные песнопения, связанные с земледельческим циклом<sup>411</sup>.

### 1. ЗНАМЯ: НАЧЕРТАНИЕ — НАЗВАНИЕ — ЗНАЧЕНИЕ

*Графика знаменного пения.* Все известные исследователи древнерусской певческой культуры, как XIX века, так и нашего времени, указывали на исключительное значение *семиографии (нотописи)* в изучении знаменного пения.

В современных пособиях по знаменному пению указывается на то, что все разнообразие знамен графически образуется из начертаний основных элементарных знаков. Приведем только некоторые из них.

-  - Крюк
-  - Столица
-  - Скамейца
-  - Параклит

---

<sup>410</sup> Именно этому слою древнерусской музыкальной культуры посвящен изданный П.А. Бессоновым сборник «Калеки переходжие» / В 2 тт. М., 1861-1863/, представляющий собой самое полное собрание духовных стихов не только дореволюционного, но и нашего времени. В настоящее время вышли небольшие сборники «Стихи духовные» /М., 1991/ и «Голубиная книга» /М., 1991/.

<sup>411</sup> См. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. Собр. М. Забылиным. Репр. Воспроизведение изд. 1880 г. М., 1992.

-  - Статья
-  - Стрела
-  - Палка
-  - Змейца
-  - Фита
-  - Ключ
-  - Два в челну

С.В. Смоленский, отстаивающий самостоятельность славяно-русского происхождения и развития всей системы знаменного пения, полагал, что главной причиной вытеснения отечественного певческого искусства была потеря связи между мелодией и исконным способом ее записи. Русские певцы, отлично певшие по знаменам и отдавшие предпочтение линейным нотам по их легкости и вразумительности для знающего знамена, легкомысленно утвердили новую систему, не подозревая того, что отсутствие связи между напевом и его нотацией убьет самое знание пения.<sup>412</sup>

В.М.Металлов посвятил знаменной семиографии основательное исследование, где он прослеживает эволюцию отдельных знамен и системы нотописи в целом на протяжении семивекового периода ее существования. Согласно его выводам, история русской семиографии и церковных напевов представляет собой своеобразное, в духе народного творчества, *историческое раскрытие религиозного сознания и художественного миропонимания* русского<sup>413</sup> и поэтому представляет собой немалый научный и художественный интерес.

В наше время изучение знаменного пения со стороны семиографии, работа над древними певческими рукописями, книгами и руководствами по практике церковного пения продвинулись далеко вперед. Особенно следует отметить успехи в этой области направления, созданного М.В.

---

<sup>412</sup> Смоленский Ст. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 г.). Казань, 1888, с. 39.

<sup>413</sup> Металлов В.М. Русская семиография, с. 114.

Бражниковым в Ленинграде, а также продолжателей его дела в Новосибирске и Москве. “Певческая палеография, — утверждал Бражников, — не сухой набор графических элементов, а нечто живое и внутренне одухотворенное. Каждый нотный знак и строка не только так или иначе пишутся — они определенным образом звучат, и это внутреннее звучание превращает певческую палеографию из якобы непонятной “схоластики” в искусство”.<sup>414</sup>

Так же как буквенная запись звуков речи при создании алфавита вбирает в себя важнейшие элементы мировоззрения народа, его религиозные, научные и художественные представления, так и знаки музыкальной нотации говорят о месте музыки в иерархии культурных национальных ценностей. “Элементы, используемые в нотационных системах, — справедливо замечает Г. Орлов, — слова, слоги, буквы, числа, кривые и иные — нередко отражают функции и ценность музыки в культурной жизни этих народов.”<sup>415</sup> Можно также предположить, что буквенные обозначения, с которых начинается музыкальная нотация, говорят прежде всего о тесной связи слова, текста и музыки.

Исследователи средневековых музыкальных систем указывали в качестве *источников формирования нотописания*, как западного, так и восточного, на просодическое чтение, псалмодийное<sup>416</sup> и хирономию.<sup>417</sup> У К. Нефа дается описание псалмодической речитации, употребляемой в первые века христианства: “Голос поднимается от звука, принятого за основной или точку отправления, затем некоторое время пребывает на одной ноте, отклоняясь на вершине фразы в окружающие данную ноту

---

<sup>414</sup> Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV-XVIII вв. М., 1972, с. 60.

<sup>415</sup> Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация). — Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. М., 1974, с. 35.

<sup>416</sup> См. подробнее Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. т. I. М.-Л., 1928, с. 81-86. и Т.Ф. Владышевская. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения. — IX Международный съезд славистов. Киев, 1983. Доклады. М., 1983, с. 6-38.

<sup>417</sup> От греч. χεῖρ — рука, νόμος — закон; в музыке: тон, лад, мелодия.

верхний и нижний тон, и, наконец, опускается в точку, из которой вышел”<sup>418</sup>.

*Хирономия* — не только прообраз современного дирижирования, она соединяет экфонетические знаки псалмодии с семиографией. “Раз занесенные на бумагу и пергамент, хирономические знаки положили собой основание особого нотного певческого письма, невматического ( $\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha$ ) на западе и симадийного ( $\sigma\eta\mu\alpha\delta\iota\alpha$ ) на востоке, составляющих собой два совершенно различных разветвления общего им воздушного письма хирономического”<sup>419</sup>.

Сама хирономия как “воздушное письмо” (Металлов) вобрала в себя наиболее устойчивые формы выражения связи звука и чувства. Известия о хирономии проходят через всю историю византийской музыки. Уже в IV веке Афанасий Александрийский упоминает “одного сигнализирующего руководителя”<sup>420</sup>. К сожалению, реконструкция хирономического искусства крайне затруднительна, поскольку ее система была основана на живом общении хора и руководителя, зависела от их особенностей и, следовательно, постоянно изменялась и развивалась. Скорее всего, навсегда останется загадкой, как руководитель хора мог указывать интервалы, особенности голосоведения, динамику мелодической линии. Дм. Аллеманов, указывая на светские корни искусства управления хором, полагал, что хирономия, как остаток древнегреческого театра, перестала быть изящным искусством только после взятия Византии крестоносцами. Он также отмечал, что понять знаки хирономического письма в настоящее время невозможно, поскольку знаки были предметом изучения, но не книжным путем. Они изучались так же, как ораторские манеры, искусство возбуждать чувства, т. е. путем практики и наглядного примера самого учителя.<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> Неф К. История западноевропейской музыки. 2-е изд. М., 1938, с. 21.

<sup>419</sup> Металлов В.М. Богослужбное пение Русской церкви в период домонгольский. М., 1912, с. 71.

<sup>420</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л., 1988, с.246.

<sup>421</sup> Аллеманов Дм. Курс истории русского церковного пения. Ч. I. М. — Лейпциг, 1811, с. 65.

Что касается древнерусской системы нотации, то современные исследователи считают, что она в значительной мере *сложилась уже в XII веке*.<sup>422</sup> Это утверждение, вероятно, основано на более древних источниках, таких, к примеру, как “Азбука” Александра Мезенца, распевщика середины XVII века, великолепного знатока теории знаменного пения. Именно он возглавлял, по постановлению собора 1654 г., вторую комиссию из 14 “дидакалов”, результатом деятельности которой было создание системы “признаков” с целью более точной фиксации высоты звука. “Знамя учинено и снискано, — писал А. Мезенец, — и прозвано прежними славяноросийскими и песнорачители и знаменотворцы до настоящего времени <XVII в.> за четыре ста лет и вяще”.<sup>423</sup>

Уже первые русские певческие рукописи не были точными копиями рукописей греческих в отношении семиографии. Сказывалось влияние слогового различия текстов славянского и греческого, а также особенностей устной речи в передаче напевов (всегда существовало несколько редакций одних и тех же песнопений) и — что самое главное — своеобразии национального мелоса, предшествующего музыкального опыта. Поэтому хотя песнопения в честь русских святых (Борис и Глеб, Феодосий Печерский) и составлены по подобию греческих оригиналов, но в них уже почти наполовину своего, своеобразного, не похожего на греческий оригинал. “Творчество сказалось хотя бы в том, что в канву обычной семиографии вплетены местами части кондакарной семиографии”.<sup>424</sup>

О самостоятельности художественного языка Древней Руси сейчас говорят многие авторы, поскольку все еще продолжаются “открытия” в области древнерусской скульптуры, архитектуры, иконописи, литературы. Они представляют большое количество доказательств оригинальности,

---

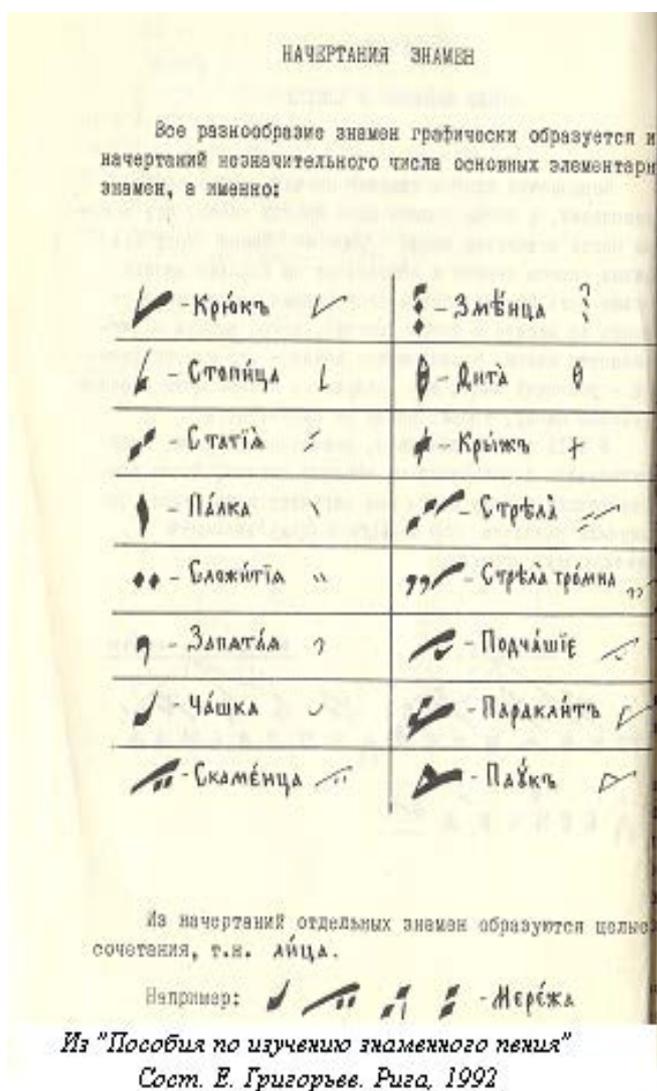
<sup>422</sup> См., например, Алексеева Г.В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996, с. 340.

<sup>423</sup> Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1688-го года). Издал с объяснениями и примечаниями Ст.Смоленский.Казань, 1888, с. 33.

<sup>424</sup> Металлов В.М. Русская семиография, с. 110.

творческого переосмысления образцов, создания своих собственных иконографических сюжетов и даже целых новых областей искусства, какой является деревянная скульптура Русского Севера. “Все культовое русское искусство (архитектура, живопись, музыка) с самого начала отмечено печатью самобытности и своеобразия. Эта самобытность особенно проявилась в большом разнообразии художественных манер (писем), которые вырабатывались в центрах исторической жизни государства в период его феодальной раздробленности, в соответствии с местными условиями и особенностями характера, свойственного народу той или иной

части великой Руси.”<sup>425</sup>



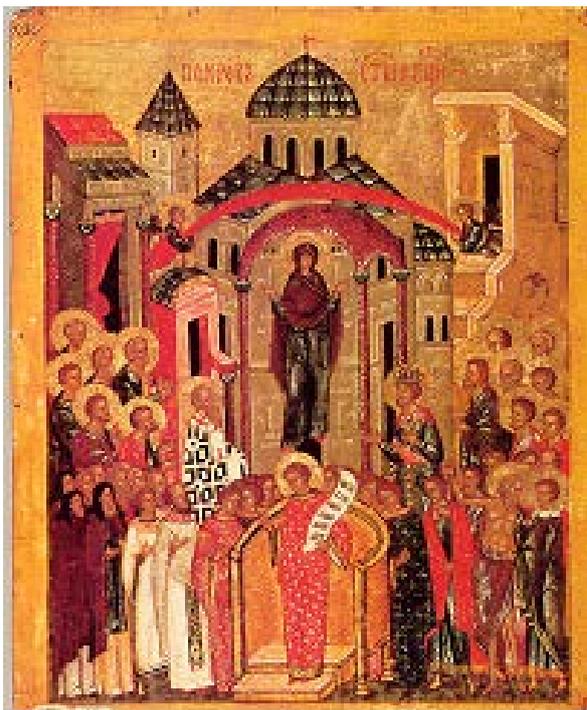
Знаменные певческие азбуки, первые из которых датируются XV веком, дают богатый и интересный материал для изучения музыкальной семиографии в трех планах: 1) графическом (начертание), 2) название знамени, 3) его значение.

Графический, зрительный образ знаменного пения — то, что осталось от этого некогда грандиозного явления: его письменная, изобразительная сторона. Графический рисунок, способы письменной фиксации связывали мир звуковой со

знаковой системой культуры. Поэтому знакомство с семиографией дает представление не только о том, какой была древнерусская музыка, но и о

<sup>425</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви, с. 211.

стиле мышления наших предков, их эстетических представлениях, богатстве творческой фантазии и восприятия. Линии знамен, их тонкость или толщина, угол наклона, взаимодействие рисунка рядом стоящих знамен создают некое особое энергетическое поле, дающее возможность “увидеть” знаменное пение. Искусство графики, имело, с одной стороны, вполне определенное функциональное назначение — музыкально-технологическое, а с другой стороны, пробуждало фантазию, ассоциативное мышление, творчество, соединяя видимый образ со звуком, зрение со слухом.



*Покров Богоматери. Из собора св. Софии в Новгороде. кон. XV-нач. XVI вв.*

Хорошо известно, что пение изображалось на иконах. В. Сарабьянов называет такие иконы “гимнографическими”.<sup>426</sup> Посвящены они, как правило, Богородице: “Что Ти принесем”, “Покров Божьей Матери”, “О Тебе радуется”, сцены Акафиста Богоматери. Т.Ф. Владышевская в одной из своих работ посвящает целый раздел теме изображения певцов и песнопений в древнерусской живописи и шитье.<sup>427</sup>

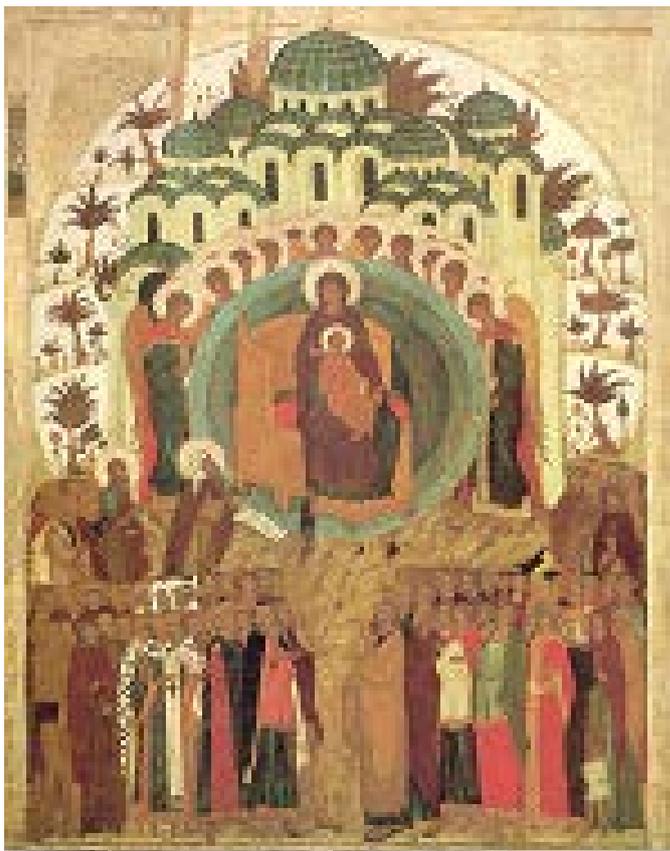
Знаменная нотация, древнерусская письменность и иконопись прошли, как известно, *определенные этапы эволюции* — от выражения непосредственного чувства, находящегося рядом с некоторой тяжеловесностью — к смелому обращению с красками, свободному владению линией, поверхностью иконной доски, совмещению пропорций, к удлиненным изысканным силуэтам школы Дионисия. Если знаменное

<sup>426</sup> Сарабьянов В. Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария. — Вопросы искусствознания. 1993 — № 4, с. 245.

<sup>427</sup> Владышевская Т.Ф. Музыка Древней Руси. — Г.К.Вагнер. Т.Ф. Владышевская. Искусство Древней Руси. М., 1993, с. 233-246.

письмо XII-XIII вв. находится в русле устава, представляющего собой область искусства каллиграфии<sup>428</sup>, то для знаменных рукописей XV века уже характерна большая легкость письма, переходящая в XVI веке в изящный, удлинённый, как бы парящий рисунок мелодии.

Семиография знаменитого распева тесно связана с палеографическим изучением рукописей, поскольку нотная запись неотделима от текста, а также от способов письма (устав, полуустав, скоропись), писчего материала и всего того, что составляет предмет палеографии,



*Мастерская Дионисия  
О Геве Радуется  
Ранний XVI век*

занимающейся идентификацией древних печатных и рукописных книг. Азбуки сообщают, что сначала переписчик книг писал текст песнопений, а потом, часто даже другой писец, над текстом проставлял певческие знаки. Знамя ставилось над каждым слогом текста и показывало на сколько звуков должен быть распет данный слог (знамя может иметь от одного до десяти и более звуков)<sup>429</sup>.

Металлов выделяет *три периода русской семиографии*:

I — домонгольский, или

старый истинноречный (XI-XIII вв.);

II — период великорусский или раздельноречный (хомония);

III — период праворечный (с середины XVII в.).<sup>430</sup>

<sup>428</sup> “Уставом не пишут, его вырисовывают”, — отмечал И.А.Шляпкин. — Русская Палеография. С.-Птб., 1913, с. 96.

<sup>429</sup> Послбие по изучению церковного знаменного пения. Сост. Е. Григорьев. Рига, 1992, с. 17.

Самыми древними певческими рукописями считаются *Типографский устав* и *Благовещенский кондакарь*, относящиеся к концу XI века. “Письмо I периода, по наблюдениям Металлова, — почти горизонтального направления, с утолщениями с левой стороны крюковых знаков, с широкими углами, с короткими вертикальными и недлинными горизонтальными чертами, довольно мелкое по размеру”<sup>431</sup> Рукописи II периода писаны полууставом на бумаге, нередко с заставками и вязью. Крюковое письмо этого периода наклонено вправо, вертикального направления, с укороченными горизонтальными чертами, с утолщениями на правой стороне крюков, более крупно по размеру, близко каллиграфическому.

Похожие сведения о записи западных невм есть в Музыкально-исторической хрестоматии М.В.Иванова-Борецкого. Свои рассуждения о том, что исторически невмам предшествуют просодия, акцентуация и хирономия, обозначающая не только темп и ритм, но и высоту звуков, автор дополняет указанием на зависимость невменной графики и от других факторов — палеографических. Внешний вид невм находится в зависимости от орудий письма (перо, кисточка) и его характера. Этим различаются невмы — “мушинные лапки”, “невмы готические, невмы, приближающиеся к так называемым квадратным нотам”<sup>432</sup>

*Демественное пение*<sup>433</sup>, более изысканное и торжественное по сравнению со знаменным, имеет и другую графику, энергичную, свободную, праздничную. (см. прилож. 1,2) Это еще раз говорит о связи

---

<sup>430</sup> Металлов В.М. Русская симиография, с. 10.

<sup>431</sup> там же, с. 19.

<sup>432</sup> Иванов-Борецкий М.В. Музыкально-историческая хрестоматия. Т. I. М., 1933, с. 17.

<sup>433</sup> Вопрос о происхождении демественного пения обсуждается специалистами до сих пор. В свое время о нем высказывались В.Металлов, Д.Разумовский, И.Вознесенский, Ст.Смоленский. Специально посвящена деместву интересная работа В.Стасова “Заметки о демественном и троестрочном пении” — В.В. Стасов. Избранные соч. В 3 тт. Т.1. М., 1952, с. 123-140.

Из последних работ наиболее обоснованной представляется статья Б.Шиндина, опирающаяся на выводы Металлова. “Демественное (оно же кондакарное) пение обязано своим происхождением влиянию “своеобразного византийского пения... изысканного, свободного, полусветского, полутеатрального, страстного, нецерковного, домашнего”, которое передавалось изустно из поколения в поколение певцов и использовалось “преимущественно в импровизации, без записи”. — Б.Шиндин. Проблема происхождения демественного роспева в отечественном музыкознании. — Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 114-115.

характера пения с его графическим выражением. Демественный распев или демество – особая часть древнерусского богослужебного пения, имеющая свою систему попевок. «По характеру удивительно яркий, красочный, трогательный и в то же время сложный, глубокий, имеющий большой духовный потенциал».<sup>434</sup> Особенность демественного распева, символизирующего праздник, в том, что являясь венцом богослужебного пения, он не связан с осмогласием и находится как бы выше него. Для праздничного употребления демеством может быть распет любой текст, особенно прокимны, задостойники, величания и т.д.<sup>435</sup>

**Названия знамен, попевок и фит.** Из мелодической формулы, попевки, стиля ее исполнения, приема подачи голоса рождались ассоциации, общезначимые настолько, что предоставляли возможность зафиксировать их образно-словесно, то есть дать им *название*, превратить в художественно-графический символ.

Знаменные ноты вобрали в свой зрительный образ элементы христианской символики. Т.Ф. Владышевская обращает внимание на роль раннехристианской монограммы Христа, состоящей из объединенных букв “Г” и “Хр”, по обе стороны от которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита — альфа и омега, встречающиеся позднее в крестчатом нимбе Спасителя, где их значение общеизвестно. Из этой монограммы выводится немало музыкальных знаков: “крыж” или “крест” (✝), “паук” (☸), происходящий от альфы. Омега использовалась в кондакарной нотации.<sup>436</sup> Из символики, связанной со священными предметами, можно выделить символ чаши, оказавший влияние на такие знамена, как “чашка” (☪), “подчашие” (☫), “чашка полная” (☬).

Названия отдельных знаменных нот, попевок, фит и целых песнопений возникли не случайно и также как графическое начертание, содержали в себе наряду с технологическим значением образно-

---

<sup>434</sup> Пособие по изучению церковного знаменного пения. Сост. Е. Григорьев. Рига, 1992, с. 11.

<sup>435</sup> Там же.

<sup>436</sup> Владышевская Т.Ф. Музыка Древней Руси, с. 189-190.

ассоциативную часть. Только связью между конкретным музыкальным материалом и личным художественным восприятием его певцами можно объяснить тот факт, что за всем интонационным фондом древнерусского певческого искусства — от пространных фит до лаконичных попевок — закрепились названия, или образно указывающие на *характер их мелодического рисунка*: мережа, кудрявая, колесо, - или на *колорит и динамику звучания*: мрачная, светлая, пресветлая, громная, тихая, громосветлая и т. п. Существовали названия, *связанные с текстом*, его смыслом и эмоциональным содержанием — троичная, трисолнечная, светлосветлая, благовестная, иудейская, око сердца, седрахма, умиленная, плачевная и др.<sup>437</sup>

Действительно, названия знамен в азбуках-толкованиях XVI века дают примеры отчетливой *связи названия и приема голосоведения*. “Палочка поется простая — выгнуть немного”, “голубчик — горкнуть из гортани”, “два в челну — качнуть дважды”, “дербица — подробить голосом вверх”.<sup>438</sup> Азбука начала XVI века также уже содержит аналогичные примеры: “тряска — гортанью потрясти”, “скамейца — к земле пригнуть”, “переводка — иногда переведется, иногда же голубчиком поется”, “стопи́ца же с очком — назад отшибнуть гортанью, вскочить и опуститься на голубчик или на скамейцу”.<sup>439</sup>

Названия согласий знаменного распева: *простое, мрачное, светлое, тресветлое*, — означают не только нарастание высоты звука, но усиление определенного мелодического приема. “Подчашье простое боле очка выгнут. Мрачное и того боле выгнут. Светлое велми паки выгнут”.<sup>440</sup>

Для сравнения можно вспомнить о происхождении всем известных названий нот современной музыкальной системы. Имена семи нот — *ut*

---

<sup>437</sup> Успенский Н. Д. Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве. — Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. I. М., 1972, с. 154.

<sup>438</sup> Из описательной азбуки-толкования Кирилло-Белозерского собр. 40-50-е гг. XVI в. — Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово 1991, с. 51

<sup>439</sup> там же, с. 59.

<sup>440</sup> Из азбуки середины XVII в. — там же, с. 64.

(заменено в XVII веке на do), re, mi, fa, sol, si — возникли из начальных слов латинского стихотворения, обращенного к Иоанну Крестителю с просьбой избавить певцов от хрипоты:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reorum

Sancte Johannes.<sup>441</sup>

(si — образовалось от соединения начальных букв последней строки).

Точность и образность соединяют в себе *названия попевок*, главных структурных единиц знаменного распева. Идею попевочного (мелодического) принципа организации знаменного осмогласия, в настоящее время доминирующую в отечественной литературе, развивал В. Металлов. “<...> сущность осмогласия знаменного распева не в различных музыкальных строях или греческих музыкальных системах и ладах, а главным образом в мелодических особенностях, в мелодической характеристике каждого гласа, образуемой его своеобразными попеvkами”.<sup>442</sup>

Характерные наименования попевок, выражающие особенности их мелодии и ритма, облегчали их запоминание. С точки зрения *происхождения названий попевочного фонда*, можно выделить “чисто русские” (возвод, воздержка, выплавка, колесо, колыбелька, площадка), славянские (возразь, стезя, дербица, мережа, осока), греческие (кокиза,

---

<sup>441</sup> См. Вознесенский И.И. О церковном пении православной Греко-Российской церкви. Большой Знаменный напев. Киев, 1887, с. 23.

<sup>442</sup> Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева. М., 1900, с. 8.

кулизма, рафатка, скорпица) и названия неизвестного происхождения (кичиги, шадра, таганец и др.).<sup>443</sup>

Кроме того, имена попевок демонстрируют яркие примеры описаний профессиональных приемов пения. Так, попевка “мережа” (от древнеславянского — мережи, мрежи — сети) — “по замысловатости исполнения в крюках это действительно настоящие сети для неопытного певца”.<sup>444</sup> Попевка “выплавка” — употребляется в тех местах, где желательно придать напеву плавность и непрерывную текучесть, поступенное движение. Весьма распространенное греческое название “кулизма” (колебание) переводится обычно как “неоконченная мелодия”, “несовершенная каденция”. А значение попевки “хамила” — в особом, модулирующем или видоизменяющем значении в разных гласах. “Колыбелька” выражает колебательное движение мелодии, а “паук” прочитывается (от греч. “паво”, “пауко” — отдохнуть, отдых) как знак остановки. Яркие и точные названия попевок, несомненно, облегчали их запоминание, что было особенно важно для начинающих певцов. Ведь только в I гласе их насчитывалось 93, немного меньше — 85 — во втором, и даже самый непопулярный 7 глас имел до 37 мелодических формул.<sup>445</sup>

Именованье мелодий напевов было характерно не только для русского Средневековья. Возможно, не в таком объеме, но в западно-европейской музыкальной культуре в среде мейстерзингеров, школы которых существовали в Майнце, Страсбурге, Франкфурте, Мюнхене, Нюрнберге, также давались названия напевам. Примечательно, что в этих сообществах со строгим уставом наивысшей заслугой считалось изобретение мелодии (мастер), а певцом мог называться тот, кто знает пять или шесть напевов. Этим кратким мелодиям давались различные имена, иногда поэтические и красивые, такие, как “серебряный тон”<sup>446</sup>, а иногда

---

<sup>443</sup> Там же, с. 39-40.

<sup>444</sup> там же, с. 11.

<sup>445</sup> Все нотные образцы попевок на квадратных церковных нотах даны Металловым в его Осмогласии знаменного распева, с. 46-92.

<sup>446</sup> Это была мелодия, сочиненная мейстерзингером, поэтом Гансом Саксом (1494-1576), которая

такие, как “тон стеклянной кружки пива” или “тон жирной таксы”<sup>447</sup>, которым тоже не откажешь в образности.

В названиях *фитных напевов* прослеживаются те же закономерности, что и в наименованиях более кратких гласовых попевок. Выделяют также несколько оснований для образования характерных имен фит. Названия фитных участков происходят *от слов выпеваемого текста* (“затвор”, “утешительная”, “троична”, “образная”), и *от особенностей их употребления* (пятогласная, обычна, переводочна, то есть сокращенная). Имя фиты зависит также *от характера мелодии* (умильна, плачевна), *от степени (высоты) или скорости звука* (высокая, борзородная, тихая), но по большей части — *от крюковых знаков*, составляющих особенность фитной мелодии: двоечельная, мрачная, светлая, трестрельная, подчашная и т. п.<sup>448</sup>

Роль фитного пения в распевании текста была огромна. М.В.Бражников справедливо полагал, что даже сами наименования фитных мелодий должны быть предметом особого изучения с точки зрения их соответствия одним и тем же или различным начертаниям, а также со стороны филологической, хронологической, эстетической.<sup>449</sup> Классификацию названий фит, данную И.И.Вознесенским, дополняет классификация М.В.Бражникова. В ней содержатся такие основания для именования фитных участков мелодии, как *место в церемониале и событии*, которому посвящено песнопение (успенская, воздвиженская, входичная, надгробная), чистые или искаженные *греческие слова* (апостроф, хабува), а также как и в случае попевок, названия неизвестного происхождения (сернокрылая, аполотка, кобыла). Обращает на себя внимание большое количество фитных названий, *связанных с плачем* (возможно, это след понимания роли пения в традиции исихастов): “Аннин плач”, “Матерни слезы”, “Обидка”, “Петров плач”, “Плачен”,

---

легла в основу знаменитого, приписываемого М.Лютеру, хора “Бог наш оплот”.

<sup>447</sup> Неф К. История западно-европейской музыки, с. 34.

<sup>448</sup> См. Вознесенский И.И. О церковном пении... с. 142.

<sup>449</sup> Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984, с. 25.

“Полуслезная”, “Досадительная”, “Слезная”, “Скорбная”. Выделяются фиты с поэтическими именами: “Звездочельная”, “Златокрыльная”, “Торжество царское”.<sup>450</sup> Можно выделить названия, апеллирующие к *библейским образам*: Галилейная, Давидова, Предстатель, Утешитель. Но особенно много имен фит, отражающих их *чисто музыкальное значение*: недопевная, просодия, закидка (от “гласом закинуть”), храпливая и фита “зелная с сорочьею ножкою”, которая поется “с светлым приступом”.

Эстетика древнего фитного пения, этой наиболее герметичной части русской певческой традиции, несомненно, представляет собой тему отдельного исследования. Достаточно вспомнить о том, что картотека лиц и фит, составленная М.В. Бражниковым, насчитывала свыше 20-ти тысяч формул этой “тайнозамкненной” (фита – условный знак, не имеющий самостоятельного значения) области знаменного пения, представляющей собой, как можно предполагать, не только звуковой орнамент основной мелодии. Фитные начертания предполагали наличие предварительного знания исполнителем их распева, что было показателем высшего мастерства.

Таким образом, в отличие от западной системы нотирования, знаки которой, как известно, фиксировали абсолютную высоту и длительность звука, знамена древнерусского церковного пения содержат *профессиональные, технологические характеристики в глубоком духовно-психологическом, эстетическом контексте*. Подобно иконописи, знаменное пение обладало прежде всего “моральной перспективой”<sup>451</sup>, а потом уже всякой другой. Поэтому о значении знамен можно говорить не только в буквальном смысле, как о приемах голосоведения. По утверждению С.С. Аверинцева, “если Библия о чем-то повествует, текст

---

<sup>450</sup> Даны по списку, приведенному В.Ундольским в его работе “Замечания для Истории Церковного пения в России”. М., 1846, с. 44-45.

<sup>451</sup> Салтыков А.А. О пространственных отношениях Византийской и Древнерусской живописи. — Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 400.

этого рассказа имеет три значения: буквальное-плотское, моральное-душевное, мистическое — духовное”.<sup>452</sup>

*Этос или духовно-нравственное содержание попевок, гласов и знамен.* Большое внимание силе музыкального этоса уделялось, как было показано, в традиции древнерусского священнобезмолвия, о чем свидетельствуют труды представителей исихазма. Благодаря своей божественной природе, литургическое пение как “священное предание” было предметом тщательного охранения от “порчи”, “небрежения” неискующих певцов.<sup>453</sup> Этос знаменного пения своеобразен и внутренне сложен. Названия знамен, попевок и фит содержат все оттенки разнообразнейших человеческих чувств, направленных к осознанию христианских ценностей, чувств, неизбежно сопровождающих труднейшую внутреннюю работу по восприятию смыслов священного текста: исторического, повседневного, нравственно-эстетического, вневременного — божественного.

Духовное содержание знаменного распева связано, прежде всего, с его главной особенностью – построением из не имеющих автора, родившихся в глубинах христианской жизни особых мелодических формул – попевок. Именно попевочный принцип организации музыкальной ткани создает энергетическую мощь и духовный характер древнерусских распевов. Из попевок, которые на протяжении веков вызревали в недрах церковной жизни, как из драгоценных кристаллов образуется неповторимый искусный узор знаменного пения.<sup>454</sup> Закрепленный канон свод имеющих духовный смысл интонаций молитвенных слов и их сочетаний оказывал строго церковное, возвышающее, духовное и одновременно глубоко эмоциональное воздействие на слушателей.

---

<sup>452</sup> Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья. (Общие замечания). — Античность и Византия. М., 1975, с. 273.

<sup>453</sup> См. Белоненко А.С. История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве. Автореф... канд. иск. Л., 1982, с. 8.

<sup>454</sup> Пособие по изучению церковного знаменного пения. Сост. Е. Григорьев. Рига, 1992, с. 5.

Высокий статус богослужебного пения придавал авторитет святости интонациям, погласице.

В системе осмогласия, которая структурирует богатейший попевочный фонд, прослеживается, как отмечалось в предыдущих главах, определенная связь с античным музыкальным этосом. Поэтому *каждая из восьми мелодических систем — гласов — обладала не только устойчивым мелосом, но и жестко закрепленной за ней этико-эстетической семантикой*. В одной из первых работ, посвященных малоизвестному тогда знаменному пению (1831 г.), указывалось на то, что “каждый глас есть тоническая речь, направленная к выражению известных чувствований”.<sup>455</sup> В доказательство была дана характеристика всем восьми гласам с точки зрения их эмоционального наполнения:

I — прост и величествен,

II — нежный, сладостный, сострадательный,

III — плавный, тихий, степенный, но и твердый, мужественный, внушающий мир,

IV — быстрый, торжественный, восхитительный, возбуждающий радость,

V — томный и унылый, но вместе и радостный, иногда — до торжественности,

VI — весьма печальный, способный расположить душу к сердечному сокрушению о грехах, но вместе и пленительный,

VII — тяжелый, важный, мужественный, вдыхающий бодрость,

VIII — поразительный и печальный, в некоторых местах как бы плачевный, выражающий глубокую скорбь души.<sup>456</sup>

Но гласовая основа, эмоциональная окраска гласа — это только одна из составляющих сложного духовно-этического содержания песнопения.

---

<sup>455</sup> Исторические сведения о пении греко-русской церкви. — Христианское чтение. ч. 43. Спб., 1831, с. 153.

<sup>456</sup> там же, с. 158.

Как справедливо замечает тот же автор, “главное — не тон и характер, а — выражение силы текста священных Песней”.<sup>457</sup>

По типу хранения и передачи знания знаменное пение, как известно, принадлежало, прежде всего, устной традиции. Можно предположить, что на протяжении столетий равновесие между существованием знаменной системы пения и формами ее записи сохранялось. Но со временем оно было нарушено. Главную причину этого нарушения некоторые авторы видят в несоответствии способа записи и интонационного богатства, накопленного в знаменной певческой культуре, что и стало причиной кризиса знаменной системы, первые признаки которого появились в начале XVII века.<sup>458</sup> Несомненно, что вопрос о так называемом внутреннем кризисе системы знаменного пения — тема отдельного исследования. Следует только заметить, что кризис древнерусской певческой системы наступил, прежде всего, по причинам общекультурного характера (сравним сходные процессы, например, в иконописи, предполагающие включение в замкнутую и устойчивую символическую систему инородных ей элементов “усмотрения плотского”, “смака телесного”).

Знаменное письмо было органично приспособлено именно для записи определенного рода пения, не терпящего включения чуждых ему элементов музыкального пространства (бытовых, изнеженных или страстных). Элитарность и герметичность этого удивляющего своими масштабами явления мировой музыкальной культуры, духовный фундамент которого создавался вдали от мира подвижниками-аскетами, оказались в противоречии с процессом демократизации, который, как мы знаем, коснулся не только церковного пения, но и всех других видов церковного искусства.

*Начало распада системы знаменного пения, вероятно, и вызвало попытки перевести ее сакральные звенья на уровень общедоступный, что*

---

<sup>457</sup> Исторические сведения о пении греко-русской церкви. — с. 164.

<sup>458</sup> См. Никишов Г. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его “Ключ знаменной” 1604 г. — Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М., 1983, с. 207.

соответствовало духу демократизации или “обмирщения” культуры. Поэтому именно к началу XVII века относятся первые истолкования крюковых нот, появляются “разводы”, записи «дробным» знаменем “мудрых” знаков фит и лиц, сохраняющих связь с древней устной культурой певческого мастерства, во многом утраченной к тому времени. (см. прилож. 4) Если в фитных сборниках XVI века “разводы” фит крайне редки, то в XVII веке они уже явление обычное.<sup>459</sup> По тем же причинам стали подробным и детализированными описания сюжетов икон в иконописных подлинниках, изменились сам характер и техника иконописания. Композиции икон стали более сложными, многофигурными, усилились мотивы дидактики и пояснения. Нарушение равновесия между устной и письменной традициями передачи знания произошло и здесь в пользу последнего.

Описание духовно-нравственного содержания гласов и знамен, даже если и не имеет прямого отношения к практике церковного пения<sup>460</sup> несомненно представляет собой уникальное явление. Эти пояснения заслуживают нашего внимания уже сами по себе как некий срез или измерение знаменного распева, которым мы не должны пренебрегать. Раскрытие символического содержания знамен составлено таким образом, что охватывает весь сонм человеческих пороков в форме их отрицания и дополняет эту “лестницу падения” “лестницей восхождения” — утверждением добродетелей как способа борьбы с грехом. Это яркое, психологически глубокое и внутренне драматичное описание “духовной брани”, выраженное в афористически лаконичной форме. Эта символическая лестница напоминает столь популярную на Руси знаменитую “Лествицу” Иоанна Синайского, а также написанный с той же психологической глубиной и драматизмом, исследующий возможности человека “Устав о скитской жизни” Нила Сорского.

---

<sup>459</sup> Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева, с. 27.

<sup>460</sup> См. Музыкальная эстетика России XI-XVIII вв. Сост. А.И.Рогов. М., 1974, с. 157.

Вот только некоторые примеры из описания духовно-этического значения знаменных нот:

“Параклит — послание Духа Святого от Отца на Апостолы.

Змейца — земная суета и славы отбег.

Кулизма — ко всем человеком любовь нелицемерная.

Статья — срамословия и суесловия отбегание.

Статья с сорочьею ногою — сребролюбия истинная ненависть.

Крюк — крепкое ума блюдо от зол.

Мечик — милосердие к нищим и милость.

Фита — философия истинная вседушевное любление”<sup>461</sup>

“Голубчик борзой и тихий — гордости и всякие неправды отложение.

Стопица — со смирением и кротостию премудрость стяжати.

Ключ — ключ спасению, се есть не осуждати никогдаже.

Два в челну — двоемыслию отложение.

Немка — нестяжание тленных имений, но имея житие добродетельное.

Вздернутая палка — великодушие в скорбях, в бедах же и во всяких напастях пребывая, и сия вся претерпевая Бога ради, с радостию и благодарением”<sup>462</sup>

Таким образом, “таинственно-религиозное толкование сему знамени”, вводимое в азбуки для “возбуждения большой охоты и уважения к пению”<sup>463</sup> представляет собой изложение христианской этики и, конечно, было составной частью обучения певчих. Эти толкования, так же, как и названия знамен и попевок, служили и чисто практической цели запоминания большого количества музыкальных формул, которые необходимо было знать наизусть.

---

<sup>461</sup> Ундольский В. Замечания для Истории Церковного пения России, с. 10.

<sup>462</sup> Музыкальная эстетика России XI-XVIII вв., с. 157-158.

<sup>463</sup> Ундольский В. Замечания для Истории Церковного пения России, с. 9.

Раскрытие символического значения знамен, наименования “закрывающих в себе тайну” фит, обнаруживают различные грани бытия этих нотных знаков, отражающих главные духовно-эстетические ориентиры наших предков и стиль их мышления — образный и точный. То, что эти расшифровки духовной подосновы графических изображений не были надуманными и привнесенными в более позднее время, подтверждается существованием того же фундамента в хирономии.

Главным содержанием хирономии служило то, что почти не поддается письменной фиксации — духовно-пластический образ звука. Основа хирономии — “иносказание духовное”, “теолого-мистическое” объяснение невм. Известен лишь один источник, полностью посвященный передаче этого образа звука. Памятник представляет собой один лист из кодекса монастыря Св. Екатерины на Синае (Codex Sinai 310). Текст принадлежит Михаилу Влеммиду и написан в форме вопросов и ответов, что рассчитано на употребление в церковной и монастырской учебной практике. Именно этот источник дает представление о фундаментальных принципах, лежащих в основе хирономических жестов и методов их изучения.

“— По какому образу хирономизируется изон?”

— По образу Св. Троицы. Он, как Св. Троица триедин, и ни Отец, ни Сын, ни Св. Дух по божественной сущности не больше (друг друга). Так поется изон (хирономизируясь) соединенными пальцами.”<sup>464</sup>

Оксия пишется в воздухе “по образу острых копий, либо словно подражая острым гвоздям” (όξυ’η-копье; ο’ξυ’ς — острый). Графическое изображение полностью соответствует такому жесту.

Жест, выражающий петасты, по образу руки Господа, вещающего парализованному: подними свою постель и ходи. Есть и другое значение невмы “петасты”, что само по себе не было исключением и происходило из-за индивидуальных способов использования хирономических жестов:

---

<sup>464</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 248-249.

“У Гавриила другое: “значение слова “петасты” произошло от хирономии, ибо (при этом доместик) двигает рукою словно крылом”<sup>465</sup>.

Куфизма (κοῦφισμα – облегчение, легкость) — название знамени, сохранившегося в древнерусской системе (кулизма). Она изображается по образу облака, осенившего Господа при преображении и указывает тремя соединенными пальцами Христа, Моисея и Илию. У Псевдо-Дамаскина куфизма имеет близкое значение: это что-то единичное и легкое и в хирономии, и в звучании.<sup>466</sup>

Таким образом, можно предположить, что существование духовно-этического основания знаменной нотации, раскрываемое с помощью библейских параллелей и художественно-эстетической образности, не является чем-то исключительным или продуктом позднейших интерпретаций. Определение этой подосновы, по всей вероятности, традиционно и не случайно входило в методику обучения певцов. Возможно также, что словесные описания этой основы явились результатом демократизации процесса обучения, распространения письменного способа передачи мастерства, и соответственно — уменьшения удельного веса сакральных сведений, посвященности, что равнозначно отходу от устной традиции мастеропения.

## **2. КУЛЬТ СЛОВА-ЛОГОСА. “ОРНАМЕНТАЦИЯ ЗВУКА” И СТИЛЬ “ПЛЕТЕНИЯ СЛОВЕС”**

Духовное значение музыкальной фразе сообщает текст Священного Писания. Перевод словесного образа песнопения на язык церковных напевов у наиболее чутких творцов приводит к созданию песнопений, одухотворенных силой содержащихся в них слов.<sup>467</sup>

Что же представляет собой единство текста и мелодии в знаменном распеве, которое отмечается всеми исследователями древнерусского

---

<sup>465</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 248-249.

<sup>466</sup> там же.

<sup>467</sup> Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии свящ. П.Флоренского. — Журнал Московской Патриархии. 1983 — № 5, с. 77.

моноподийного пения как его главная черта? У этой проблемы, вне сомнения, есть богатая история.

Связь слова и музыки отличает культовое искусство всех древних культур. Так, в древнекитайской традиции иероглиф и слово «ши» обозначали стихотворение, песню, поэзию. Песни «ши» - древнейшая форма китайской лирической поэзии, стихи, предназначенные для пения. В народном творчестве «ши» складывались одновременно с мелодией и были органически связаны с музыкой, движениями и жестами. Неразрывное единство смысла, заложенного в тексте, и его мелодического и пластического выражения составляют сущность древнеиндийского культового пения (раги).

Позднеантичное понятие “совершенного мелоса” подразумевает комплекс, совмещающий в себе звуковысотные и временные параметры музыкального движения со словом, то есть обязательное участие слова. Аноним (III-IV вв.) так описывает этот феномен: “Совершенный же мелос — (мелос), состоящий из слова, мелоса и ритма.”<sup>468</sup> В языческой музыкальной традиции, вызывающей осуждение раннехристианских богословов, существовали, в отличие от “неясных”, “ясные” песни, где текст был определяющим компонентом.

Известна неизученность темы “Музыка в Библии” в нашей литературе. Единственная статья, где содержатся сведения об акцентуации Библии вышла в свет в 1927 г. По словам ее автора, существуют различные мнения по поводу времени происхождения библейских акцентов. “Талмудисты, по толкованию Раши<sup>469</sup>, знали не только остановочные акценты (piske teamim), но вообще всю систему акцентуации и даже кантилляцию акцентов, сопровождающуюся соответствующими жестами правой руки.”<sup>470</sup> В состав обширной религиозно-образовательной

---

<sup>468</sup> Цит. по Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 52.

<sup>469</sup> Раши Шломо бен Ицхак (Франция. 1040-1105) — автор основополагающего комментария к Талмуду.

<sup>470</sup> Маггид Д. О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев. — De musica. Вып. 3. Л., 1927, с. 144.

деятельности Эздры<sup>471</sup> (VII в. до н. э.) входила реставрация чтения Библии “стихами” и с остановочными акцентами.

В плане взаимоотношений текста и музыки важно название акцентов древнееврейской псалмодии. Общее их наименование — тон речи, напев, мелодия. Группа акцентов, интонирующих большую часть Библии, носит название “знаков осмысления текста” (Таїтмэ hamiqra или в халдейской форме: taama, pl.: taamin — вкус (Исх. 16, 31), смысл, рассудок (Прит. 26, 16, 11, 22), т. к. благодаря им во многих случаях получается смысл текста. “Еврейское название второй группы акцентов “Něime-hamiqra” (очевидно, позднейшее) — текстовые знаки благозвучия, подчеркивает их музыкальное значение”.<sup>472</sup>

В формировании древнерусской попевочной системы главным



элементом, скрепляющим выразительные мелодические средства и текст, был *понятийный смысл определенного участия текста*, а не конкретное содержание слов. Общий смысл и целевая направленность предложения сообщали музыкальное содержание данной мелодической фразе.<sup>473</sup>

Соответствие движения мелодии тексту церковных песнопений подчиняется общим правилам, из которых наиболее важны следующие. *Во-первых,*

Из "Азбуки крyжoвoгo пeмня" В. Металлова

<sup>471</sup> См. Ездра, книги Ездры — Библейская энциклопедия. Кн. I. М., 1991, с. 214-215.

<sup>472</sup> Магид Д. О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев. — De musica. Вып. 3. Л., 1927, с. 141-142

<sup>473</sup> Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964, с. 21.

мелодия зависит от общего характера текста известной группы песнопений (праздничный, покаянный, погребальный и др.). Так, напевы VI гласа имеют скорбный, “слезный” характер, песнь 2-я канонов всех восьми гласов относится к покаянным.<sup>474</sup> Кроме того, мелодии знаменного распева различаются в зависимости от их принадлежности определенным службам или их частям. Например, в песнопениях двенадцатых праздников более изысканные и торжественные мелодии, чем в песнопениях обыкновенных праздников и дней воскресных.<sup>475</sup>

*Второе правило* состоит в том, что мелодия применяется к понятиям, выраженным отдельными словами или их сочетаниями. Здесь имеются в виду такое эмоциональное и смысловое наполнение, как вопрос, мольба, повествование, увещевание и наставление, сознание собственной греховности, постепенности возвышения по ступеням храма (степенны<sup>476</sup>), а также важность и решительность действия. Пример из ирмоса 2 гласа: мелодия на слова “шествует морскую”, “чермный же понт, водостланен гроб” передает движение морской волны, а при словах “десницы Владычни” — выражает мощь, укрощающую бурю, исполнившую свое назначение.

Рассуждения В.М.Металлова по этому поводу, в общем, согласуются с выводами И.И.Вознесенского. Есть только одно отличие. Металлов подчеркивает ведущую роль эмоционального переживания, чувств религиозного и художественного, которые и служат единственной путеводной нитью при создании песнопений. В местах, где религиозное чувство, выраженное в тексте, возвышается, мелодия знаменного распева стремится вверх и ускоряет движение и ритм, в местах же, где выражается

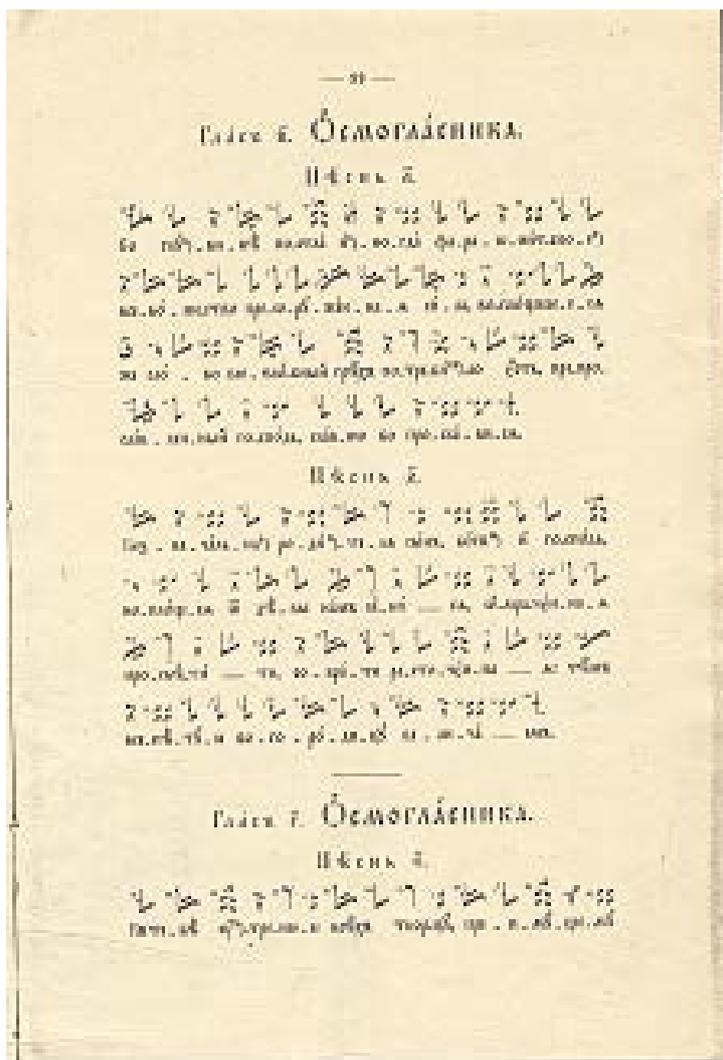
---

<sup>474</sup> Вознесенский И.И. О церковном пении православной... с. 157.

<sup>475</sup> Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева, с. 38.

<sup>476</sup> Антифоны степенны или утрени (“степенны”). Название происходит от псалмов 119-133, с которыми они связаны и которые называются “песни степеней” (15 ступеней лестницы в Иерусалиме, где они пелись паломниками). Степенны имеют общеназидательное и аскетическое содержание. Никифор Каллист и Никодим Святогорец считали их автором Феодора Студита. — М.А.Момина. Песнопения древних славяно-русских рукописей. — Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. II, ч. 2, М., 1976, с. 456-457.

текстом угнетенное состояние духа, настроение покаянное и глубокая мольба, мелодия вращается в низшей певческой области, в ритме замедленном в движении умеренном, в характере строгом.<sup>477</sup> Там же, где текст имеет характер описания, мелодия знаменного пения проста и приближается к речитативу. Так происходит в ирмосах, где преобладают историко-повествовательные сюжеты.



Из "Азбуки крехого пения" В. Металлова

Третье правило, по которому текст направляет движение мелодии, относится к области ритмики. Все мелодические ударения, остановки, окончания зависят от текста. Ударению в слове соответствует высота и протяженность звуков. Мелодия "реагирует" на смысловые обороты, части предложения, структуру фразы, которую фиксирует синтаксис. Д.В.Разумовский выразил эту мысль более концентрированно:

“Просодические ударения почти всегда совпадают с господствующим звуком гласа”.<sup>478</sup> О целостности знаменной системы говорит то, что следование текстовым особенностям проявляется и в записи мелодии. Не только каждый связный оборот речи, но и каждый член предложения и каждое речение текста

<sup>477</sup> Металлов В.М. Осмогласие знаменного роспева, с. 37.

<sup>478</sup> Разумовский Д.В. Богослужбное пение православной греко-российской церкви. М., 1886, с.

имеют над собою определенные и ясно различаемые, в нотации — глазом, а при пении — слухом, движения мелодии.<sup>479</sup>

Итак, мелодия богослужебного пения отражает такие главные особенности текста, как его общий характер, отдельные смысловые части повествования, структуру предложений и, наконец, ритмическое деление текста, выраженное в чередовании ударных и безударных слогов.

Эволюция церковного пения от восходящего к древнееврейской музыкальной традиции просодического (распевного, протяжного) чтения и литургического речитатива — к системе осмогласия прекрасно демонстрирует формы взаимодействия слова и мелодии, раскрывает процесс формирования напева, который является “не мелодией как самодовлеющим музыкальным построением, а музыкальной формулой прочтения поэтического текста”.<sup>480</sup> Поэтому привычный слушатель по одному лишь напеву погласицы литургического речитатива, разнообразие которых определялось родом книг (каждому типу книг соответствовали свои погласицы), мог определить характер текста, звучащего в данный момент службы.<sup>481</sup> Так, псалмодический речитатив был целиком связан со служебными книгами (Евангелие, Апостол, Пророчества и др.). Погласицами «рассказного» речитатива читались книги поучительные, житийные (Златоуст, Пролог, Синаксарь и др.). Здесь была велика роль индивидуального начала, импровизации, обнаруживающих близость к народно-эпическим жанрам.

*Зависимость мелодий знаменного распева от текста позволяет проводить близкие аналогии между способами построения произведений древнерусской литературы и строением их мелодических образов.*

Главным структурным принципом словесного творчества Древней Руси, как известно, считается “плетение словес”. Стиль “плетения словес”,

---

<sup>479</sup> Вознесенский И.И. О церковном пении... с. 160.

<sup>480</sup> Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен, с. 65.

<sup>481</sup> Владышевская Т.Ф. Ранние формы древнерусского певческого искусства. Автореф... канд. иск. М., 1976, с. 15.

по определению Д.С.Лихачева, принадлежит к одному из самых первых образцов орнаментальной прозы — прозы, представляющей собой интенсивное проявление поэтической речи.<sup>482</sup> Сам термин “плетения словес”, вероятно, является обобщением выражения Епифания Премудрого, в котором он так характеризует стиль своей работы над Житием Стефана Пермского: “Да и аз... слово плетуши и слово плодящи и словом почтити мнящи и от словеса похваление собирая и приобретаю и приплетаю...”<sup>483</sup>

К образцам орнаментальной прозы Д.С.Лихачев относит самые первые произведения древнерусской литературы: “Слово о Законе и Благодати” митрополита Илариона, произведения Кирилла Туровского и Серапиона Владимирского.<sup>484</sup> Результатом использования стиля “плетения словес” было, как известно, создание “сверхсмысла”, чему служило насыщение текста ключевыми словами, а также определенное расположение слов в предложении, система эпитетов и другие приемы. Это позволяло довести смысл священного текста до самого неподготовленного слушателя. Духовным основанием этого стиля было учение исихастов, стремящихся выразить «изоощренными словесными построениями тайны горнего мира».<sup>485</sup>

Приемы создания древнерусских текстов, рассмотренные Д.С. Лихачевым и другими учеными, помогают понять принцип воздействия канонического искусства на человека, благодаря которому древнерусская литература создает настроения самоуглубленности и сосредоточенности. Ю.М. Лотман обращает внимание на завораживающее действие словесных повторов, на созерцательное настроение, которое рождается при

---

<sup>482</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979, с. 117.

<sup>483</sup> Цит. по Маутхазерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976, с. 85.

<sup>484</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы, с. 116.

<sup>485</sup> Кутузов Б.П. Принцип меры и красоты в знаменном распеве. — Журнал Московской Патриархии, 1993 — № 1, с. 107.

внимательном рассмотрении ритмически правильных узоров или геометрических рисунков.<sup>486</sup>

Известны аналогии литературного стиля “плетения словес” с широко распространенным в русской графической культуре конца XIV-XV веков плетеным орнаментом.<sup>487</sup> Смысл этого специфического искусства можно понять именно при помощи сравнения всех его элементов с соответствующим литературным стилем. Вязь, инициалы и в особенности плетеный орнамент относятся к изобразительному искусству, но в XV-XVI вв. они были более тесным образом связаны со словесным искусством, в них, в определенном смысле, стерлась граница между буквой как обозначением звука и буквой как мотивом орнамента.<sup>488</sup>



*Буква Добро восходила к образу царя Давида-псалмопевца, покровителя гимнографов, символу стойкости духа*

Орнамент заглавных букв древнерусских текстов был не простым чередованием ритмических узоров, он, как правило, представлял собой философское и художественное выражение того понятийного смысла, который стоял за каждой буквой древнерусского алфавита. Так, в орнамент буквы “В” — “веди” — всегда входило изображение маски, символизирующей тайну и глубину познания, скрывающей “ведение”, истинную мудрость<sup>489</sup>. В музыкальном отношении интересна заставка буквы «Д» - «добро», которая ассоциировалась у книжников с образом Давида-псалмопевца, поэта-пророка, покровителя художеств. Кроме того буква «добро»

<sup>486</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. — Проблемы канона в средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 19.

<sup>487</sup> См. Коновалова О.Ф. “Плетение словес” и плетеный орнамент конца XIV в. (К вопросу о соотношении). — Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси. ТОДРЛ, XXII, М.-Л., 1966.

<sup>488</sup> Маутхазерова С. Древнерусские теории слова, с. 86.

<sup>489</sup> См. Буквицы древнерусского письма. 24 открытки. Автор текста К.А. Кедров. М., 1984. Открытка №3.

символизировала надежду на торжество справедливости, неразрывную связь добра и красоты, эстетику духовной жизни.

Прямая параллель строению древнерусских песнопений просматривается и в литературном приеме повтора, который характеризуется Д.С.Лихачевым как главный способ “приращения смысла”. Основа организации текста в орнаментальной прозе — повтор и возникающие на его основании сквозная тема и лейтмотив.<sup>490</sup> Этот способ встречается уже в самых первых памятниках древнерусского искусства слова. Любимыми ораторскими приемами речи Илариона были длинные сравнения и параллели, а также противоположения, повторения одной мысли в разных вариантах. Рассчитано на сильное эмоциональное воздействие повторяющееся обращение к князю Владимиру, как к живому: “Встани, о честная главо, от гроби твоего, встани, отряси сон! Встани, неси умерл, несть бо ти лепо умерети...”.<sup>491</sup> Принцип повторности, но уже в применении к церковной музыке, рассматривает Н.С.Серегина, справедливо отмечающая неадекватность понятийного аппарата современного музыкознания для исследования знаменного пения. При анализе малоизученного музыкального стиля имеет смысл исходить из общих принципов музыкального формообразования, в частности из принципа повторности, позволяющего объять на слух музыкальную форму “узнаванием сходного” (Асафьев).<sup>492</sup> Действие принципа повторности как интонационного и графического способа организации песнопения может выглядеть следующим образом. Повторение архетипов гласовых формул, посредством которых расппеваются, подчас на значительном расстоянии, либо одни и те же тексты, либо продолжающие ранее высказанную мысль слова, и создает своеобразную “плетенку”. Эта плетенка имеет не только смысловое значение (не только проводит некоторые сквозные мысли,

---

<sup>490</sup> Лихачев Д.С. Поэтика... с.117.

<sup>491</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Вып. I. Спб., 1894, с. 56.

<sup>492</sup> Серегина Н.Н. О принципах формообразования в песнопениях знаменного расппева. — Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 174.

подчеркивая их интонационными и графическими средствами), но и архитектурное — посредством повторения интонационных, графических, а также словесных формул перебрасываются арки, соединяющие разные разделы песнопений, песнопения между собой, и, наконец, разные части цикла.<sup>493</sup>

В современном музыкознании механизм повтора как принципа действия системы обозначается некоторыми авторами как инвариантность. Инвариант, в отличие от родственных ему понятий канона, нормы, стереотипа, традиции, охватывающих лишь одну сторону явления (типичность), предполагает «повтор в контексте преобразований»<sup>494</sup>. При таком подходе под музыкальным знаком понимается некое инвариантное ядро (корень музыкальной интонации по аналогии с однокоренными словами, функционирующими в новых морфологических условиях и смысловых контекстах), погруженное всякий раз в новый интонационный контекст. Следовательно, «формула творчества» заключается в интонационной обработке знаковых прототипов-инвариантов, что в принципе, может быть принято и для системы знаменного пения.

Говоря о соответствии структуры церковных песнопений литературному стилю “плетения словес”, следует также вспомнить, что один из самых распространенных жанров христианского богослужебного пения — *ирмос* — означает “связь, сплетение”. Так называется первый тропарь песни канона. Ирмос есть образец, по которому составлены все прочие тропари той же песни, так что все они сходствуют с ирмосом числом предложений и слов, напевом, а иногда и содержанием и самими оборотами речи и потому составляют с ним одно целое, для которого ирмос служит связью.<sup>495</sup> Как “плетеницу” или “вязань” толкует ирмос Евфимий Чудовский, один из самых образованных московских книжников

---

<sup>493</sup> См. Рамазанова Н.В. Музыкальная драматургия древнерусского певческого цикла (на примере цикла Михаилу Черниговскому и боярину его Федору). Автореф... канд. иск. Л., 1987, с. 12.

<sup>494</sup> Стогний И. Инвариантность в музыке как семиотическая проблема. //Музыкальный язык в контексте культуры. Вып. 106. М.,1989, с. 23.

<sup>495</sup> Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь, с. 225.

XVII в. По его словам, ирмос “узолствован... витийственным художеством и явликийскою мерою”.<sup>496</sup>

Как возможный исток формы ирмоса называют древний акротелевный или “перворечный” способ организации поэтического текста. Суть этой организации состоит в следующем: начальное слово или фраза гимнографического произведения (подобно ирмосу в каноне) расчленялась, анаграммировалась, как бы вплетаясь многими золотыми нитями в его звукописное поле или растворяясь в нем наподобие растворенного в мире божественного Логоса.<sup>497</sup> Также вплеталась в мелодическую ткань последующих песней канона музыкальная формула ирмоса. Певец, знающий мелодию ирмоса, мог петь весь канон (полный канон состоит обычно из 9-ти песней).

За ирмосом, служащим не только образцом, но и связью для всех последующих стихов идут тропари (τρῆλω — обращаю), “так как они обращаются к ирмосу, подчиняются ему в размере и напеве, и ведут от него ряд мыслей”.<sup>498</sup> В древности весь канон пелся, в настоящее время поется целиком только канон пасхальный. Основное содержание каждой песни канона заимствуется из песней Ветхого Завета, прославляющих события, которые были прообразами событий новозаветных. Так, “песнь 1-я заимствована из благодарственной песни Мариамны, сестры Моисея, при переходе евреев через Черное море: поим Господеви, славно бо прославися (Исх. XV, 1-19), а песнь 2-я, обычно опускаемая, появляется из обличения Моисеем в пустыне неблагодарных Иудеев к благодетельствовавшему их Богу: вонми небо, и возглаголю (Второз. XXXII, 1-43). Песнь 5-я — от пророка Исаяи, возвестившего рождение от Девы Еммануила: от нощи утренюет дух мой к Тебе, Боже (Исаяи, XXVI, 9-19).”<sup>499</sup>

---

<sup>496</sup> Цит.: по Маутхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова, с. 90, 88.

<sup>497</sup> Былинин В.К. Древнерусская духовная лирика //Прометей. Т. 16. М., 1990, с. 88.

<sup>498</sup> Потулов Н.М. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной Российской церкви. М., 1872, с. 64.

<sup>499</sup> там же, с. 65.

Но мелодия песнопения не просто следовала за текстом. Она помогала раскрыть новые грани слова, его понятийную глубину. Музыка в храмовом действе служила проводником смысла, включая в процесс познания мир чувств, открывая “очи сердца”, делая его разумным. Подчиненность тексту не уменьшала роли музыки, поскольку это не простая зависимость, оборачивающаяся мелодической иллюстрацией к тому или иному понятию или сюжету. Текст давал музыкальному искусству направление — осмысление Священного Писания — в силу его глубинной связи с психикой человека, так хорошо известной древним культурам. Роль музыки была подобна роли иконописи, осмысливающей христианскую догматику в красках, и даже превосходила ее.

В этом отношении весьма примечательно суждение В.М. Металлова о размещении фит в зависимости от текста песнопения. «В местах богословствования о возвышенных и глубинных тайнах дела спасения человека, в речи о Божественных Лицах св. Троицы, о Пресвятой Деве Марии, о священных событиях из жизни Пресвятой Девы и Ея Божественного Сына, напев этой части песнопения возвышается до удивительного, разнообразного, высокохудожественного, иногда едва уловимого, ритмического и мелодического движения и настроения.»<sup>500</sup> Именно такие мелодические отделы и фигуры представляют собой так называемые фиты, которые встречаются обыкновенно в подобных указанным местам текста песнопений.

В связи с этим возможно предположить, что “тайнозамкнутые” фитные мелодии были в какой-то мере аналогом литературного “сверхсмысла”. Расположенные над словами, говорящими о труднодоступных для человеческого разума понятиях, фитные знаки указывали на особую роль, духовную вертикаль произносимых слов, привлекали внимание к тому, что полностью не может и не должно быть выражено словами.

---

<sup>500</sup> Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева, с. 37.

Судьба фитного пения, быть может, самой сложной и герметичной части всей системы древнерусских распевов, была обусловлена вначале уменьшением, а затем и практически полным исчезновением устной традиции в певческой культуре. В статье Я.А. Богатенко, вышедшей в журнале “Старообрядческая мысль” в 1910 г., фитное пение сближается с исполнением мелизматических украшений — так называемых “нененаек”. Выясняя происхождение не связанных с каким-либо текстом мелодических участков, автор приходит к такому выводу, что “аненайки” употреблялись не только для намеренной длительности пения, но и “торжества ради”. “Этого же “торжества ради”, — считает автор, — у нас до сих пор в употреблении так называемые “фиты” в крюковом знаменном пении, т. е. мелодические украшения (иногда весьма длинные) на какую-нибудь гласную букву в данном слове. Следовательно, соответствие между “аненайками” и “фитами” (в случае потребности в них) — вполне очевидно.”<sup>501</sup>

Изменение отношения к фитному пению, игравшему некогда важную методическую роль в обучении певческому делу, служившему показателем мастерства самого высокого класса, дошло в начале XX века до полной утраты представления о значении “мудрых строк” в знаменном пении. Но выполняющие роль “простых украшений” фитные участки мелодии все-таки не были даже в нашем веке изъяты из знаменного пения окончательно. “Допустим, что они ничего не прибавляют к смыслу, — выясняет причину существования фит старообрядческий писатель, — но в их мелодии, в их оригинальных переходах столько своеобразия, охраняемого обычаем веков, что, кажется, не поднимется рука вычеркнуть их из обихода богослужебной практики... и не совершим ли мы большую ошибку, наложив свою руку на это малопонятное, но уже по одному этому — привлекательное наследие седой старины?”<sup>502</sup> Аргументация в пользу

---

<sup>501</sup> Богатенко Я.А. К вопросу о пении нененаек. Отд. оттиск из журн. Старообрядческая мысль 1910 г. М., 1911, с 10.

<sup>502</sup> там же, с. 13.

сохранения фит — “аненаек”, высказанная Я.А.Богатенко, строится на уважении к традиции, старине, обеспечивающих непрерывность культурного развития, различие культурных типов. Эти убеждения, близкие представителям веками гонимого старообрядчества, нашли отклик в среде русской интеллигенции только в конце XIX- начале XX вв.

Культ слова в знаменном пении связывал певческую культуру с



*Фрагмент росписи Успенского собора Свято-Успенского Клязьминского женского монастыря во Владимире. XVII в.*

книжной. Более того, через Слово-Логос, нашедший отражение прежде всего в древнерусской книге, в единый комплекс объединялись все виды древнерусского искусства. На иконе Св. Софии Древне-Новгородской<sup>503</sup> XVI в. изображен “престол с орудиями страстей Господних и с книгою”.<sup>504</sup> Это древнейший символ Св. Троицы, где образ Бога-Слова представлен Евангелием. Взаимовлияния иконописи и богослужебного

пения проявляются и в таком общем для них понятии, как “лик”, в певческой области означавшем древнее название церковного хора (“ликопение”, петь “на оба лика”), а в иконописи имеющем два значения: лик — лицо, образ (“лицевые подлинники”) и лик как чин, собрание лиц священной иерархии одного уровня (лик пустынников, лик праотцев, лик благоверных жен, ангельский лик и др.).

<sup>503</sup> Одно из прочтений центрального понятия восточного христианства — Софии — связано с именем Новгорода. По Новгородской летописи с. 84: “Где св. София, там и Новгород”. — Г. Дьяченко. Полный церковно-славянский словарь, с. 644-645.

<sup>504</sup> См. Филимонов Г. Св.София Древне-Новгородская XVI в. — Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Вып. I-3. М., 1874, с. 6.

Особенно тесным и плодотворным было взаимодействие иконописи и пения в XVI веке. XVI век — богатый иконографическими данными период, в который не осталось незатронутой ни одной, более или менее выдающейся идеи поэтического мирозерцания христианства, ни одной церковной песни, ни одного псалма, без попытки переложения в лица, без олицетворения в иконописи.<sup>505</sup> Близость всех искусств храмового действа, их единые смысловые и духовные задачи, позволяют применять результаты исследования одного из видов церковного искусства к другому, что во многом облегчает знакомство с менее изученными явлениями древнерусской культуры. Подобные переносы и аналогии необходимы и при рассмотрении такого важного свойства знаменного пения, как его особый, нетактовый ритм.

### **3. СВОБОДНЫЙ, “НЕСИММЕТРИЧНЫЙ” РИТМ**

“Есть время слез и время окаменелости сердца; есть время повиновения и время повелевания... время бури душевной и время тишины ума, время сердечной печали и время духовной радости”<sup>506</sup>, — писал один из самых почитаемых на Руси святых преп. Иоанн Лествичник в своем знаменитом “лечебнике души — настольной книге для верных душ, живущих в миру”<sup>507</sup>. Логос — есть слово и космический закон, всеобъемлющий порядок, мера и ритм. “<...> да не обольщает нас горделивое рвение, побуждая прежде времени искать того, что придет в свое время: не будем искать в зиме того, что свойственно лету, ни во время сеяния того, что принадлежит жатве.”<sup>508</sup>

#### ***Зависимость ритма от текста. Ритмическое значение знамен.***

*Связь с текстом, “обожение слова” обусловили словесный или несимметричный ритм знаменного пения как одно из его наиболее ярких*

---

<sup>505</sup> Филимонов Г. Св.София Древне-Новгородская XVI в., с. 13.

<sup>506</sup> Малая Лествица Преподобного Отца нашего Иоанна, Игумена Синайской Горы. Варшава, 1934, с. 116.

<sup>507</sup> там же, с. 7.

<sup>508</sup> там же, с.116.

качеств. “Древние напевы наши написаны без единообразных тактов и квадратных ритмов не почему иному, как потому, что древние Отцы ноты подчиняли словам, а не слова нотам, и имели к тому глубокие основания”<sup>509</sup>, — поясняет происхождение нетактового ритма древних церковных песнопений руководитель певческой капеллы А.Ф. Львов. Он был автором первой работы о ритме знаменного пения, в которой в пору всеобщего поклонения исключительно западноевропейской музыке стремился отстаивать право на существование ритма, отличного от уже укоренившегося в восприятии слушателей в качестве единственно возможного и “передового” ритма линейной системы нотации. Несимметричный ритм имеет в музыке те же права гражданства, что и симметричный, квадратный — пока это было заявлено на уровне декларации. О богатых возможностях древнерусской музыкальной ритмики, о ее отнюдь не примитивном, а напротив — сложном и даже изысканном характере было написано гораздо позднее. “Коренное отличие русских напевов состоит в изумительном богатстве, свободе и разнообразии ритма и совершенно своеобразном голосоведении. Несимметричность русских напевов, кажущаяся как бы первобытною формою изложения музыкальных мыслей, на самом деле есть образцовое сложение самых трудных и запутанных ритмов, приводимых в удивительно удобных для певца положениях”<sup>510</sup>.

Итак, ритм церковной мелодии — ритм словесный, т. е. заключенный в тексте священных песнопений. Д.В.Разумовский, по своему обыкновению, очерчивает круг проблем, связанных с исследуемым вопросом. Одна из таких проблем вызвана *переводом греческого текста на славянский язык*. В славянском переводе текстовые строки греческих песнопений, естественно, не могут удерживать в строгой точности ни прежнее число слогов, ни прежнее места их ударений. Поэтому

---

<sup>509</sup> Львов А. О свободном и несимметричном ритме. Спб., 1858, с. 9.

<sup>510</sup> Смоленский Ст. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1688-го года). Казань, 1888, с. 29.

славянский перевод может указывать на характер словесного ритма только приблизительно.<sup>511</sup> Здесь уместно вспомнить, что сторонники “наонного” или “раздельноречного” исполнения, стремились сохранить в неприкосновенности мелодию песнопения, ритм которой фиксировался в крюковой записи, идя на погрешности в произношении отдельных слов.<sup>512</sup> Это привело к тому, что более верными древней нотации оказались именно рукописи раздельноречные, по которым до настоящего времени поют старoverы согласий, не приемлющих священство (Поморская и Преображенская общины в Москве).

Выводя все ритмические особенности знаменного пения из текста и построения предложения, Разумовский определяет “состав словесного ритма”, указывая, что “кроме знаков препинания, просодических ударений слов, в него входят также правила произношения”.<sup>513</sup> Кроме того, он затрагивает *проблему темпа* в богослужебном пении. И здесь ему принадлежит ряд ценных замечаний и обобщений.

“Прямых указаний о том, каким должен быть темп в Церковном Уставе нет. Но некоторая косность в пении как нечто особенное всегда обозначалась Церковным Уставом”.<sup>514</sup> Нередко выражение “косно” заменяли словом “излегка”, означающим пение не очень медленное. Большая часть песнопений, исполняемых “косно” (медленно) принадлежала 6 и 8 гласам. Встречаются также такие обозначения темпа, как “косно со сладкопением” и “косно с сокрушенным сердцем и гласом”, как в великом каноне Андрея Критского. Но главным руководством для древнерусских распевщиков, также, как для зодчих и иконописцев, был известный принцип “как красота и мера скажут”. Поэтому и темп

---

<sup>511</sup> Разумовский Д.В. Богослужебное пение православной греко-российской церкви, с. 37.

<sup>512</sup> Подробнее о проблеме так называемой “хомонии” и деятельности 2-х комиссий по исправлению певческих книг “на речь” см.: В.М.Металлов. О национализме и церковности в русской духовной музыке. М., 1912, с. 608, А.Игнатъев, свящ. Церковно-правительственные комиссии по исправлению богослужебного пения Русской Церкви во 2-й половине XVII в. Казань, 1910. А.В.Преображенский. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI-XII вв. — РМГ, 1909, № 9, А.Сорокин. О русском безлинейном и в частности хомовом пении. — Труды Киевской духовной академии. Киев, 1876, № 1.

<sup>513</sup> Разумовский Д.В. Богослужебное пение..., с. 39.

<sup>514</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России. М., 1867-69, с. 36.

песнопений должен быть чаще всего умеренным. “Медленность в пении не должна простираться до утомления певца и слушателя”, — комментирует указания певческих книг Разумовский и приводит красноречивую выдержку из Октоиха: “А еще высоко пети и провлачети, неискусных бо и ненаказанных есть”.<sup>515</sup>

Несколько неожиданный, на первый взгляд, акцент делает в своих рассуждениях о ритме богослужебного пения Н.М.Потулов: музыкальный размер напева строго соответствует размеру текста, а текст никогда не подчиняется музыкальному ритму (размеру)<sup>516</sup>. И даже более точно — слишком строгое соблюдение размера нот не только не необходимо, но иногда бывает даже вредно, и особенно там, где длинные периоды речи нужно исполнять на звук одной ноты (речитатив). В церковном пении продолжительность звука определяется преимущественно значением слова и душою певца.<sup>517</sup>

Певческие книги указывают на *выражение ритма и в самой семиографии*. Не давая жесткого определения высоты и длительности звука, *знаменная нотация очень четко фиксирует сложнейшую ритмическую картину песнопения*. “Основное значение невм — крюков падает именно на ритмическую сторону напева, так как они лишены возможности обрисовать мелодическое движение голоса по определенным интервалам”.<sup>518</sup>

Так, отличительная особенность «крюков» состоит, прежде всего в том, что они ставятся «на силах», т.е. на ударных слогах, в отличие от «стопиц», которые пишутся над безударными гласными и в тех местах, где напев имеет характер речитатива. В свою очередь «параклит» ставится только в начале песнопения или мелодической фразы. Над односложными

---

<sup>515</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 36.

<sup>516</sup> Потулов Н.М. Руководство к практическому изучению... с. 69.

<sup>517</sup> там же, с. 111.

<sup>518</sup> Преображенский А. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI-XII вв. — Русская музыкальная газета. 1909, № 8, с. 197.

словами и предлогами (и, да, но, со, под) стояли «голубчики», которые также обозначали безударные слоги.

Все это говорит об особом внимании к *ритму как проявлению вселенского порядка*, что отличает и другие древние музыкальные системы.

Азбуки и пособия по знаменному пению подчеркивают в связи со свободным характером ритма необходимость умения хорошо отсчитывать длительность знамен. За основу полагается самый долгий звук «стоячего знака» - «статя» (4 взмаха руки, или целая нота), от которого отсчитываются другие знамена. Например, «голубчик тихий» (2 взмаха руки, половинная нота) и «голубчик борзый» (1 взмах руки, четвертная нота) и т.д. Вместе с тем знаменное пение, отличающееся большим ритмическим разнообразием, не ограничивается указанными длительностями. Ритмическое разнообразие распевов определялось тем, что длительности звуков устанавливались сравнительно: знамя «подчашие» поется медленнее, чем «крюк с подчашием», но скорее, чем «крюк с подверткой»<sup>519</sup>. Некоторые производные длительности возникают в сочетаниях отдельных знамен. Поэтому знание всех тонкостей ритмического исполнения приходит только с большим опытом. **(см. прил. 3,5,6,7)**

*Метр и ритм. Современные исследования.* При рассмотрении ритмических особенностей знаменного пения могут быть использованы результаты исследований ритма как художественного, формообразующего и космического явления в работах современных ученых. Плодотворной в данном контексте представляется идея о целесообразности исследования ритма во взаимодействии с метром для всех видов искусства, а также о ритмической системе как “взаимодействии двух подсистем — единообразия и разнообразия”.<sup>520</sup> Здесь уместно вспомнить рассуждения об орнаменте В.А. Фаворского. Обычно орнамент складывается из метра и

---

<sup>519</sup> Пособие по изучению церковного знаменного пения, с. 19.

<sup>520</sup> Волкова Е..В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М.,1976, с. 243.

ритма, что особенно очевидно на «побегунчиках-орнаментах», которые движутся, и орнаментах типа меандра. Метр - это деление на части, равномерное деление, а ритм- это изменение удара метра, создаваемое наложением одного метра на другой. Если метр симметричен, то ритм асимметричен: он просто меняет ударение метра, и это ударение связывает метр с метром, что указывает на объединяющую роль ритма. Метр - структура движения, а ритм - непрерывность движения. Метрическое строение есть не только в горизонтали, некоторые предметы строятся из центра, звездообразно или в форме розетки. Наконец, что для нас особенно важно, орнамент может как бы не иметь метрической основы, то есть метр в данном случае (как в знаменном пении) заложен очень глубоко. Тогда появляется то, что называется «свободный ритм»<sup>521</sup>. Очень ценно для наших аналогий указание Фаворского на сходство орнамента и музыки: эпитеты и понятия, используемые при характеристике ритмики орнамента и его специфики годятся для знаменного распева: «мелочное выполнение, детализировка», «набросочность», копировка и фантазия, характер и плавность.

Единство текста и мелодии в знаменном пении, диктующее своеобразие ритма знаменных песнопений, в наше время также привлекает внимание музыковедов. В.Н Холопова рассматривает значение текста, условно говоря, на двух уровнях знаменного распева. «Один из важнейших художественных элементов знаменного пения — его ритм, выраженный и как общее ровное течение мелоса и как индивидуальные, интонационно характерные ритмоформулы».<sup>522</sup> Роль слова, по ее мнению, выходит на первый план только на уровне произведения в целом. Здесь «ритмика древнерусской монодии раскрывается с таких сторон, какие не обозрваемы на уровне крюков и попевок. Именно здесь выясняется роль словесного текста, который в жанре культового песнопения был

---

<sup>521</sup> Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986, с. 187- 189.

<sup>522</sup> Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983, с. 22.

исторически первичным и ритмическая структура которого запечатлелась в мелодике напевов”.<sup>523</sup> В области гласовых попевок “ритмоформулы” — живые музыкально-интонационные обороты — по убеждению этого автора, с конкретным содержанием текста не связаны, “хотя в них и запечатлены следы словесных влияний в самом общем плане”.<sup>524</sup> Последнее утверждение явно требует уточнения. Связи Слова-Логоса и звука, интонации, очень глубоки уже на самом “элементарном” уровне их взаимодействия, чтобы определить их просто как “следы словесных влияний”. Достаточно вспомнить названия попевок и фит, чтобы предположить необходимость более внимательного рассмотрения вопроса. О том же говорят и работы Е.В. Герцмана, а также сама “орнаментальность звука” знаменного распева, соответствующая литературному стилю “плетения словес”.

Современные авторы, исследуя ритмические особенности знаменного пения, часто проводят *сравнения с инструментальной музыкой*. В этом плане представляют интерес выводы Н.С.Серegiной о различных основаниях симметричного и асимметричного, знаменного, ритмов. “Инструментальная музыка по природе своей, по истокам ее породившим, отлична от певческой, распевной стихии. “Гусельное бряцание” пронизано и рождено периодичным метризованным ритмом, как аккомпанемент пляске, движению”.<sup>525</sup> Поэтому ритм квадратный связан со стихией материальной, телесной, это мир скоморошества, смеховой культуры, в то время как певческое искусство развивалось на основе звучащего слова, логически-конструктивных связей. Тактовый и свободный ритмы олицетворяют два различных музыкальных мира, противостоящих друг другу в той мере, в какой противоположны мысль и действие, созерцание и деятельность. Слово — и движение, мысль — и

---

<sup>523</sup> там же, с. 49.

<sup>524</sup> там же, с. 23.

<sup>525</sup> Серегина Н.С. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли). Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974, с. 68.

непосредственное чувственное выражение в древнерусском искусстве были полюсами эстетико-философской системы, как высокое и низкое, духовное и телесное, небесное и земное. В наибольшей степени асимметрия выражена в старом знаменном распеве (до XVI в.). В старом стиле знаменного распева характерные признаки танцев почти не оставили заметного отпечатка, поскольку этот стиль исходил из иных художественных источников. Древнее певческое искусство связано с мелодикой словесного выражения, с ритмами размышления — и более широко — с “интеллектуальным”, а не физическим “телесным” движением.

Определенное противостояние симметрии (периодичности) и асимметрии (апериодичности) в древнерусской музыкальной культуре фиксируется и в рассуждениях В.Н. Холоповой. “Несимметричность... — вот та общая характеристика, которую дают знаменному распеву на протяжении ста с лишним лет, от времени А.Ф.Львова и В.Ф.Одоевского до современных авторов. Асимметрия, нерегулярность главенствует в ритме столбового пения как принцип, хотя есть и проявление симметрии”<sup>526</sup> В симметрии стиха, в отличие от прозы, заложен импульс моторного ритмического движения. Поэтому симметрия и асимметрия принадлежат соответственно к двум различным мировоззрениям Средневековья: мирскому и духовному, антагонистическое противостояние которых так отчетливо раскрывает книжная культура этого периода. “... по границе между словесно-музыкальной симметрией и асимметрией проходила демаркационная линия, разделяющая две основных антагонистических стороны мировоззренческих представлений Средневековья: духовное и мирское”. Итак, сознательное исключение из сферы ритмики знаменного распева всего, что связано с телесными

---

<sup>526</sup> К явлениям нерегулярного ритма, по словам В.Н.Холоповой, следует отнести прием “акцентного варьирования”, означающий двукратное или многократное обыгрывание голосом одних и тех же ступеней с их акцентным переосмыслением. Этот прием, составляющий один из характерных признаков русских хороводных песен, получил разработку у Мусоргского, Римского-Корсакова и особенно у Стравинского. — В.Н.Холопова. Русская музыкальная ритмика, с. 41-43.

движениями, хореографией, пантомимой, инструментальной акцентностью не делает его ритм беднее, напротив, в этом состоит его оригинальность и духовное богатство. Именно неприятие элементов “эвфонии веселобрямчей”, определенная замкнутость системы знаменного пения, сохраняли своеобразие ее ритма, составляющего единое целое с надвременным характером происходящих “всегда и везде” сюжетов иконописи и со всем ритмическим многообразием внутреннего пространства храма.

Оригинальность ритмического стиля столбового пения проявляется уже на уровне гласовых попевок, представляющих собой богатый свод разнообразных ритмоформул. По объему материала, поименованного специальными названиями, знаменные ритмоформулы не имели аналогов в современной им западной ритмике. В культуре Европы их можно сравнивать лишь с античными стопами и стихами, классикой европейского ритма. Не уступая последним в количестве, ритмоформулы Древней Руси превосходят их разнообразием принципов организации, составляя самобытную ритмическую культуру, пока еще совершенно не оцененную.<sup>527</sup>

Исследователи русской музыки подчеркивают особую ритмическую сложность столбового (старого знаменного) распева даже в сравнении с родственным ему литургическим речитативом и большим знаменным распевом XVI в. “В сравнении, с одной стороны, с псалмодическим чтением нараспев, где ритм речитативен и складывается только из стопицы и крюка, а с другой — с большим знаменным распевом в стиле Ф.Крестьянина, где ритм, наоборот, растворяется в мелосе, основной столбовой распев по своему ритмическому течению сложен, многообразен, художественно “искусен”.<sup>528</sup> Это говорит о том, что до XVI века, являющегося, как мы знаем, переломным в вопросе смены

---

<sup>527</sup> Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика, с. 40.

<sup>528</sup> там же, с. 46.

художественных форм, связи между священным текстом и его мелодическим вариантом были гораздо прочнее, и мелодия полностью повторяла все многообразие ритмов прозаической речи, что и вызывало сложную ритмическую насыщенность старого знаменного распева.

Несимметричный ритм знаменного пения, его скрытая динамика, как бы “отведенное действие” рождает ощущение силы и бесконечности, в которых проступает действие вселенского ритмического закона. Поэтому говорить о ритме церковных песнопений, соединяющих в себе два мира и акцентирующих именно те элементы нашего бытия, которые могут служить этому соединению, в привычной терминологии очень трудно. Здесь уместно вспомнить замечание, сделанное С. Матхаузеровой по поводу древнерусской литературы: объем древнерусской поэзии и ее жанров шире, чем способность современной терминологии постичь эту проблематику. У нас не хватает понятий для определения исторических ритмических явлений, оставшихся без сопутствующих анализов данного времени и исчезнувших в 18 веке в связи с распространением силлабизма.<sup>529</sup>

***Ритмические особенности иконописи и орнамента.*** Возможно, как и при рассмотрении других свойств древнерусской певческой культуры, одним из плодотворных подходов к этой проблеме можно считать путь сравнения с другими, находящимися в одном временном интервале со знаменным пением явлениями художественной культуры, которые в силу специфики своего осуществления — слово, краска, камень, дерево — гораздо лучше изучены, чем самое “идеальное” из искусств — музыка.

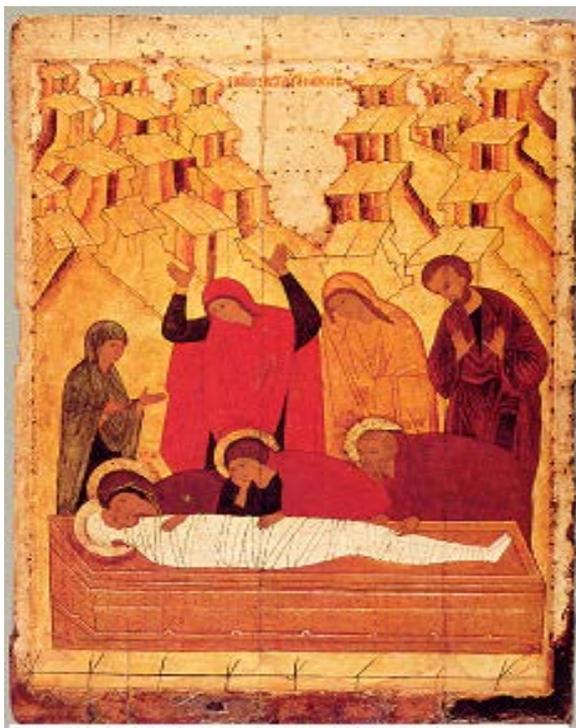
Таким аналогом может быть анализ ритмов чувства глубокого горя в иконе «Положение во гроб» (XV в.), проведенный Н.М. Тарабукиным.

Основа ритмического деления иконной поверхности (и события) - чисто архитектурные приемы расчленения изображения на три

---

<sup>529</sup> Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства, с. 90.

последовательных яруса. В нижней части (гроб) изобразительная форма статична, во второй (фигуры) преисполнена сдержанного движения, в третьей (уступы гор) образует два бурно скользящих вниз потока сланцевых складок. Действие начинается с крайней левой фигуры - это одна из праведных жен, присутствующих при погребении Христа. Увидев лежащего в погребальных пеленах Иисуса, она жестом рук выражает недоумение. Это увертюра действия (развития чувства), о чем говорит небольшая фигура женщины. Следующая фигура праведницы в ярко-красном гиматии с воздетыми вверх руками составляет центральное цветовое пятно композиции. По размерам это самая крупная фигура и по жесту - самая экспрессивная, что говорит о кульминации горя: вся природа вторит жесту воздетых рук, как многократное эхо, всплеск ладоней повторен в ритме сланцевых лещадок, которым наполнен весь ландшафт (верхняя часть иконы). В следующий момент возбуждение сменяется



*Положение во гроб. Конец XV в.  
Новгородская школа*

депрессией, чувства уходят внутрь, в глубину души. Эксцентрический (развернутый) жест второй фигуры сменяется концентрическим (свернутым) образом третьей женщины, выражающим бессилие и надлом. Четыре следующие фигуры у гроба: Никодима, Иосифа Аримафейского, Иоанна и Марии выражают движение от намерения отдать последний поклон и лобзание до осуществления его Марией, целующей умершего Сына. Так в

пределах семи фигур художник развернул сюжет, начиная от первого впечатления при взгляде на умершего и кончая последним лобзанием. В

жестах олицетворена текучая стихия времени, вплетенная в архитектурный остов композиционной структуры.<sup>530</sup>

Великолепный анализ разнообразных ритмических приемов и их взаимодействия в рублевской “Троице” дан А.А. Салтыковым. Уникальность творения Андрея Рублева создается во многом благодаря сочетанию и взаимодействию ритмов различных уровней: композиционного, красочного, динамического, выраженного в линиях рисунка. Композиционное разнообразие ритмов создается уменьшением масштаба пейзажных элементов, среза крыльев правого и левого ангелов, сближением подножий под острым углом, прямым предстоянием зрителя среднему ангелу. Зритель как бы замыкает круг, лежащий в основании композиции с четвертой стороны. Плавные, гармоничные линии этой иконы, написанной “в похвалу преподобному Сергию”, подобно мелодиям знаменного распева, лишь “маскируют” стремительность движения, пронизывающего все творение гениального мастера. Гармония достигается в обоих случаях — и в пении, и в иконописи — сочетанием покоя с бурным движением. “Степень напряжения среднего ангела достигает максимума, благодаря сочетанию противоположных движений, хотя художник скрывает обнаженность действия и этим усиливает его эффект”.<sup>531</sup> Если говорить о технологических приемах передачи “скрытого движения” в иконе “Троицы”, то они прочитываются в особенностях позы и одежды ангелов, постановке “мерил” — жезлов, развороте плеч, при котором складки гиматия “уходят” вертикально по “дальнему” плечу, вырезе на плече, выходящем вперед, рукаве, круглящемся от движения руки, положении драпировок, вырезе хитона среднего ангела. Жест сдвинутых почти вплотную рук первого ангела выражает предельную собранность и целенаправленную энергию. Кроме того, ангелы

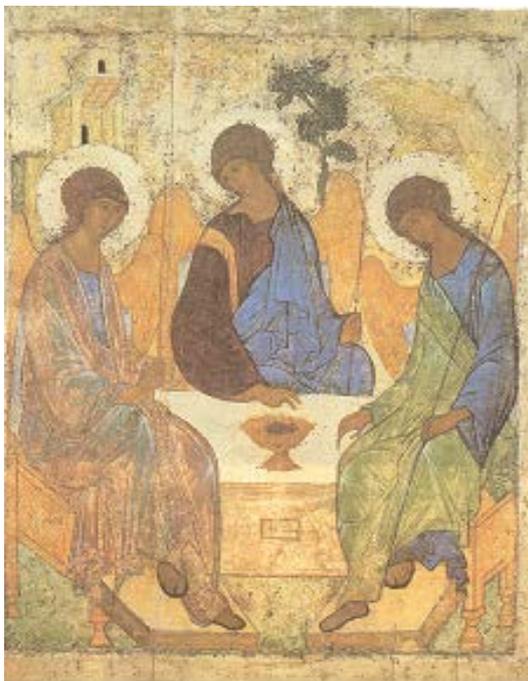
---

<sup>530</sup> Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999, с. 163-166.

<sup>531</sup> Салтыков А.А. Иконография “Троицы” Андрея Рублева. — Древнерусское искусство XIV-XV вв. М., 1984, с. 83.

противостоят друг другу как преимущественное олицетворение движения (второй ангел) и покоя (третий ангел).

Для аналогии с ритмом знаменного распева важно то, что поза покоя третьего ангела — жезл на плече, сосредоточенность — не только не означает отсутствие движения вообще, а скорее предполагает образ духовного подъема, стремления к миру “горнему”, символически обозначенному на иконе горой. Разнообразие ритмических движений передано Рублевым и через “дискретность” формы. А. Салтыков полагает, что таким способом достигается сочетание покоя и движения в фигуре среднего ангела. “Сын мгновенно отвечает согласием исполнить волю Отца (“Слово плоть бысть”). Подъем ангела изображает его нисхождение в



Андрей Рублев. Троица

мир и готовность к искупительной жертве.”<sup>532</sup> У второго ангела гиматий перекинут слева направо, а у третьего — справа налево. Однако синие пятна одежд соответствуют “повторной” симметрии. Несовпадение симметрии формы с симметрией цвета — один из приемов древнерусского искусства, усложняющих образ. В другой своей работе А. Салтыков удачно называет ритм иконописи “подвижным покоем”<sup>533</sup>, что вполне соответствует и своеобразию

ритмического рисунка знаменного пения.

Существует еще одно сходство в понятийном арсенале певческого искусства и иконописи. Это значение понятия “асимметрии”. Икона принципиально асимметрична, что особенно очевидно в написании ликов (например, икона Спаса Нерукотворного или Спаса Вседержителя в их

<sup>532</sup> там же, с. 85.

<sup>533</sup> Салтыков А.А. О пространственных отношениях в Византийской и Древнерусской живописи. — Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 413.

древних списках). Что касается знаменного пения, то асимметрия, свобода, в отличие от регулярности и тактовости, — принцип ритмического движения столпового распева.

Передаче особенностей восприятия времени, а также его структурных компонентов, каким является ритм, служило искусство орнамента, о котором уже шла речь в связи с “орнаментальной прозой”. В орнаменте, как известно, правят законы симметрии и пропорции. Но в то же время канон древних культовых искусств предполагает известную диспропорцию. Нарочитая непропорциональность входит в согдейский и хорезмской каноны. Это фиксация сложных временных процессов. “Орнамент — это ритм, а ритмы — это расстановка, усиление акцентов на особенно важном, значительном, существенном”.<sup>534</sup>

Отвергая устоявшиеся представления о беспредметности орнамента, Флоренский указывает на то, что предмет искусства орнамента - ритмы и закономерности чувственного (а также и сверхчувственного), сами уже не представляющиеся чувственными образами. «Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*».<sup>535</sup>

В судьбе знаменного пения и орнамента как «священного ограждения вещей» (Флоренский) просматривается определенное сходство. Положение «все еще не оцененных» ритмических достоинств знаменного распева, как и всего древнерусского церковного пения в целом, напоминает в настоящее время положение искусства орнамента, к которому давно уже выработалось отношение как к «беспредметному», хотя и загадочному<sup>536</sup> украшению книг, выполняющему, главным образом,

---

<sup>534</sup> Кильчевская Э.В. О специфике канона в пластическом искусстве Древнего Востока. — Проблема канона в средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 198.

<sup>535</sup> Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000, с. 160.

<sup>536</sup> В.В. Стасов видел в орнаменте яркое проявление национальной культурной самобытности и посвятил его изучению почти 30 лет своей жизни, результатом чего стал его фундаментальный труд «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени». СПб., 1887.

декоративную функцию. Орнамент, созданный в иные времена, монументального мышления и монументального мирочувствия, недоступен в своем мировом смысле мелкому сознанию современности, и оно пользуется этими таинственными и насыщенными величавою мыслью схемами бытия как внешним украшением или ремплиссажем пустот, где не хватает творчества и на чувственные образы. Будучи глубочайшим проникновением в ритм и строй жизни, орнамент является источником крепости и жизненности, средством освящающим и очищающим. «Но ни духовный мир, ни Пифагорова музыка сфер недоступны оплотнявшимся современным очам и ушам.»<sup>537</sup>

Орнамент выполняет временную функцию, функцию счета времени. Отсюда такая отчетливость ритмического рисунка и чередования акцентов в повторяющихся элементах украшения храма или древней книги. Правильно расположенные с внешней стороны древних соборов орнаментальные “ударения” играли роль солнечных часов. Не случайно литургия в старообрядческих храмах до сего времени совершается “посолонь” (по солнцу), поскольку солнечные лучи описывают внутри храма именно такой круг. Чрезвычайно интересна в этой связи интерпретация орнаментальных кладок Спасо-Преображенского собора в Чернигове, построенного в 1034-1036 гг. Проведенная художником Г.Й. Петрашем хронометрия освещенности башни этого собора дала ему основание для вывода о том, что в кладке собора воплощены настоящие солнечные часы средневекового Чернигова. Причем крестами в меандровом поясе собора отмечено время обедни и вечерни.<sup>538</sup>

Таким образом, ритмы знаменного пения, храмового зодчества, иконописи связаны с единым космическим ритмом и стремятся выразить его в силу своих особенностей. Расчлененность богослужения на ряд

---

<sup>537</sup> Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии, с.161.

<sup>538</sup> См. подробнее Шевченко Ю. Загадки Черниговского детинца. — Наука и религия. 1992 — № 12, с. 21-22.

ритмически повторяющихся циклов теснейшим образом связана с циклом солнечным, лунным и лунно-солнечным, подчинена ритму космической жизни. “Сама служба течет с такою же точностью, как и светила небесные”.<sup>539</sup> Не случайно Флоренский рассматривал ритм, темп и интонацию как древнейшую и едва ли не существеннейшую часть богослужения по его “человеческой стихии”, оставляя пока таинственную сторону. (Наброски о богослужении, 1912, XII.I). Флоренский показывает оригинальность ритма знаменного пения и церковного пения вообще через космичность храмовой службы, куда пение входит как главная ее часть. Взаимодействие ритмов Иисусовой молитвы, ритмов поклонов и крестных знамений, хождения кругом престола, входы и исходы, ритмы каждений и колышающихся риз — находятся во взаимопереплетении и сами входят в более широкие ритмические круги циклов служб, суточных, затем седмичных, которым подчиняется ритм чередования гласов церковного пения, — и далее — служб годовых. “Идя от дыхания, от молитвы — восходим к ритму космической жизни. Идя от ритма жизни Вселенной, от “музыки небесных сфер”, приходим к ритму человеческой деятельности, освященной в культе к ритму внутренней жизни, строящейся “по образу и подобию” небесной музыки”.<sup>540</sup>

В духе древней традиции обожествления ритма в восточных культурах, Флоренский утверждает приоритет ритма богослужения и его отдельных частей над самим смыслом. Этим его позиция отличается от точки зрения В. Металлова, Д. Разумовского, Ст. Смоленского, которые не придавали ритму самодовлеющего значения. По убеждению Флоренского, при самом превосходном исполнении при полной понятности смысла и хороших голосовых средствах исполнителей, несоблюдение ритма и темпа делает это исполнение фальшивым. Так же, как “слишком усиленное

---

<sup>539</sup> См. Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии Свящ. П.Флоренского. — ЖМП, 1983, № 5, с. 76.

<sup>540</sup> См. Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии Свящ. П.Флоренского. — ЖМП, 1983, № 5, с. 76.

подчеркивание смысла, — считает философ, — сообщает службе характер рацеи и решительно отвращает душу от молитвы, ибо вся служба освещается каким-то холодным рационалистическим светом электричества”.<sup>541</sup>

Ритмические достоинства древних музыкальных систем невозможно полностью отрицать даже с точки зрения авторов, стоящих на самых жестких европоцентристских позициях. Так, К. Энгель, исходящий из концепции приоритета западноевропейской музыки над всякой другой, все-таки признает, что “некоторые из нецивилизованных народов от природы одарены необыкновенной чуткостью к ритмическому порядку”.<sup>542</sup> Правда, и здесь идет оценка исключительно по шкале единственной известной автору музыкальной системы — европейской. По мнению Энгеля, ритмические успехи ассирийцев, египтян, древних евреев проявляются лишь в том, что они “инстинктивно пришли к изобретению симметричных по форме мелодий, имеющих сходство с напевами и нотами западноевропейскими”.<sup>543</sup>

Роль текста богослужебных песнопений настолько велика, что далеко не исчерпывается сказанным о культе слова в знаменном распеве и о своеобразии обусловленного им ритма. Вероятно, при соответствующем интересе, это может быть темой дальнейших специальных исследований. Здесь же следует подчеркнуть, что участие текста, слова было важным элементом и в деле подготовки будущих мастеров знаменного пения<sup>544</sup>. Это участие осуществлялось в двух формах. Первая предполагала включение текста в упражнения типа современного сольфеджио, что имело важное значение не только для укрепления памяти учеников, но и содействовало развитию у них художественного вкуса. Вторая форма

---

<sup>541</sup> Цит. по Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии Свящ. П.Флоренского. — ЖМП, 1983, № 5, с. 76.

<sup>542</sup> Engel C. The music of the most Ancient Nations, particularly of Assyrians, Egipians, and Hebrews. First publ. 1909. Reprinted 1970, p. 108.

<sup>543</sup> там же.

<sup>544</sup> Успенский Н.Д. Основы методики обучения исполнительскому мастерству... с. 155.

участия текста — знание произведений словесного творчества. Большое значение для эстетического формирования личности певца имело то обстоятельство, что весь учебный материал был связан с поэтическими текстами гимнов, развивающими художественный вкус, фантазию, нравственные качества будущего исполнителя.

**Глава V. Импровизация :**  
**единство канона и индивидуальности.**

*...дали ему святую воду и святые мощи,  
чтобы смешав святую воду и святые мощи  
с красками, написал святую и освященную  
икону. И он писал сию святую икону и только  
по субботам и воскресеньям приобщался пи-  
щи и с великим радением и бдением в тишине  
великой совершил ее.*

*Древнерусская летопись*

Вышедшие из недр древневосточных культур, христианские песнопения в исполнительской плоскости предполагали в качестве основополагающего принцип импровизации. На импровизационную основу раннехристианского пения указывали историки церкви.<sup>545</sup> Из реконструкций системы знаменного пения, принадлежащих Д.В. Разумовскому и В.М. Металлову, певческих азбук, нотных книг и работ современных искусствоведов можно сделать вывод о том, что импровизация как основа исполнения сохранялась в церковном пении Древней Руси.

Главной посылкой для дальнейших рассуждений может служить следующая: импровизация в восточной музыке и была собственно ее исполнением. К тому же понимание импровизации в западноевропейской музыкальной традиции, где существует импровизация и исполнение музыкального произведения, далеко не адекватно пониманию импровизации в восточной и раннехристианской культурах, где она представляла собой единственный способ существования профессионального музыкального искусства.

---

<sup>545</sup> См., например, Флоровский Г.В. Восточные отцы V-VIII вв. М., 1992, с. 135.

*Разнообразие смыслов импровизации.* Импровизация (лат. “improvisio” — без подготовки, “improvisus” — неожиданный, внезапный) в культовой музыке христиан имела особый характер и причины. Культурно-историческая традиция, связывавшая христианское пение с Древним Востоком, естественно обусловила и импровизационность. Причиной духовного характера, сделавшей импровизацию существенной частью церковных песнопений, было придание пению молитвенного статуса, а *молитва подразумевает медитацию как импровизацию.*

Именно о такой импровизации (понятой не в бытовом значении) пишет С.С. Аверинцев, характеризуя творчество Ефрема Сирина: “<...> тематический порядок в гимнах Ефрема есть порядок “медитаций” — или в формальной плоскости — импровизационный порядок”.<sup>546</sup> Как бы пунктирная композиция гимна дает “опорные точки” для “размышлений” или “медитаций”, пробелы между которыми должна заполнить собственная духовная работа.

Такие же “опорные точки” даются музыканту невменной записью мелодии, записью, которая только направляет мелодический рисунок и не выходит за рамки канонической формы произведения. В Музыкальном словаре Г. Римана различаются *импровизация и свободная фантазия*, поскольку с первой соединяется представление о строгом сохранении формы. Способность импровизировать (экстемпорировать) фугу на данную тему служила доказательством мастерства исполнителя. “Этот вид импровизации требует интенсивного напряжения всей духовной деятельности импровизатора, тогда как при так называемом фантазировании дается полная воля фантазии, и в результате большею частью является пестрая, как калейдоскоп, смена настроений. Середину между этими двумя видами импровизации представляет варьирование данной темы”.<sup>547</sup>

---

<sup>546</sup> Аверинцев С.С. Между “изъяснением” и “прикровением”: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина. М., 1983, с. 229.

<sup>547</sup> Риман Г. Музыкальный словарь. М.-Лейпциг, 1901, с. 548.

Импровизационный характер восточной культовой музыки был источником ее творческого развития. Для народных музыкантов характерно стремление объединять четкую фиксацию однажды найденного музыкального образа с его свободным варьированием, добиваясь при этом постоянного обновления и обогащения музыки.<sup>548</sup> *Такое соединение четкой фиксации “опорных точек” и творческой свободы исполнителя, проявления индивидуальных особенностей его таланта и составляет суть импровизации в средневековой музыке.*

Помимо молитвенного статуса пения еще одним основанием импровизационности древней христианской музыки была *связь с устной культурой*. Тысячелетняя традиция устной передачи знания поражает своей устойчивостью, которая, несомненно, была обусловлена ее элитарностью, подразумевающей передачу знания не просто желающему учиться, но достойному этого знания. Таким знанием была и культовая музыка. Причем о глубине музыкально-этических познаний древних мудрецов можно только догадываться. Высочайший статус музыки в религиозном культе нашел отражение в древних понятиях, сохранявшихся в музыкальной практике на протяжении многих веков. Например, понятие “дидаскал”, встречающееся в древнерусских рукописях вплоть до XVII века,<sup>549</sup> употребляется в качестве синонима композитору-распевщику, руководителю хора, учителю. Между тем, это понятие восходит к апостольским временам и связано с передачей сакрального знания. “Сирийская традиция, — пишет исследователь апокрифа “Деяния Иуды Фомы” Е.Н. Мещерская, — сохранила еще один термин для апостольских деяний — *mlpnwt* — “учение”. Обычно его соотносят с другим видом христианских сочинений, связанных, однако, тоже с деятельностью апостолов. Это — *didaskalia* или *didache* — учение апостолов”.<sup>550</sup> Из двух

---

<sup>548</sup> См. Ямпольский И.М. Импровизация. — Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974, с. 508.

<sup>549</sup> См. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (1668 г.). Издал с объяснениями и примеч. Ст. Смоленский. Казань, 1888, с. 39.

<sup>550</sup> Мещерская Е.Н. Деяния Иуды Фомы. М., 1990, с. 86-87.

текстов Учения 12-ти апостолов одно — Didache — датируется концом I в. или второй четвертью II в. В этих памятниках, сохранившихся благодаря своим сирийским версиям, устанавливаются правила поведения членов христианской общины, рассматриваются вопросы обрядности и руководства собранием верующих”.<sup>551</sup> Важно то, что в древнерусской традиции понятие “дидаскал” принадлежит певческой культуре и, следовательно, связано с передачей знания в музыкальной области.

***Импровизация и фитное пение.*** Отголоски апелляции к “посвященности”, собратям по мастерству, можно встретить в средневековых музыкальных манускриптах, как восточных, так и западных. В знаменной нотации — это “мудрые строки”- фитные и лицевые обозначения. Фиты и лица в крюковых рукописях — островки уходящей устной традиции обучения певческому мастерству. Впоследствии они были записаны “дробным знаменем”, “разведены” в сборниках фит (фитниках) и потеряли свой “тайнозамкнутый” характер “секретов старых мастеров”.

В своей последней увидевшей свет фундаментальной работе, посвященной специально фитам и лицам знаменного пения, М.В.Бражников отмечал, что письменных теоретических трактатов по системе фитного пения не обнаружено. Вместе с тем, “лица и фиты — высшая ступень богатой вокальной культуры”, причем если роль лиц состоит в расцвечивании частных деталей, то фиты — это структурные ориентиры, “вехи формы, ее кульминационные точки, на которых, как на арках, строится напев”.<sup>552</sup> Названия фит говорят об их далеко еще не выясненной роли и в обучении знаменному пению, и в самом исполнении — импровизации. Фиты — это “многосокровенноличные знамена”, “таинственное, сиречь скрытое и сократительное знамя”, “мудрые строки”, “узлы”.

---

<sup>551</sup> там же, с.87.

<sup>552</sup> Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984, с. 8.

Явление “секретов старых мастеров” отразило общекультурный процесс расширения письменного закрепления знания. С течением времени развитие тайнозамкнутых (условных) начертаний знаменной семиографии происходило в направлении уменьшения степени их тайнозамкнутости и приближения к графическим средствам рядового изложения.<sup>553</sup>

***Импровизация как «живая музыка». Природа импровизации.***

Различие исполнения и импровизации современное музыковедение связывает с понятием о природе “живой музыки”, с импровизационной музыкой древних восточных культур, с устной традицией передачи мастерства. Так, по убеждению Г. Орлова, смысл понятия “живая музыка” легко ускользает от понимания людей, воспитанных европейской культурой. И осознать, что такое “живая музыка” помогает знакомство с неевропейскими музыкальными культурами, где отношения между нотацией — фиксацией музыки на бумаге — и самой музыкой принципиально иное, чем на Западе. Многочисленные восточные системы нотирования были в совершенстве приспособлены для передачи именно импровизационного характера родной музыки (отсюда, в основном, проистекают трудности расшифровки музыки древних культур). При этом “господство устно-слуховой традиции, отсутствие объективных гарантий в виде детально инструктирующей партитуры, импровизационная свобода отнюдь не противоречили твердым и высоким понятиям порядка, организованности и единства в произведении “живой” музыки”.<sup>554</sup>

Такие твердые установления касались взаимоотношений *музыки и времени*, которые рассматривались как священные, имеющие власть над стихиями и человеческими судьбами. Так, в древнеиндийских источниках есть обязательные предписания, когда, в какое время суток в зависимости от времени года можно петь. “Бхарата говорит, что пением нужно

---

<sup>553</sup> Бражников М.В. Лица и феты знаменного распева, с. 60

<sup>554</sup> Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация). — Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974, с. 40.

заниматься летом — в вечернее время, весной — по ночам, в сезон дождей — в полдень и осенью — когда угодно”.<sup>555</sup> Исполнение раг — мелодических моделей, родственных древнерусским попевкам и характеризующихся определенными ладовыми и ритмическими признаками — в неурочный час, по учению индийского философа XIII в. Шарнгадевы, приводит к потере здоровья и сокращает жизнь.<sup>556</sup>

В культуре Древнего Китая музыка считалась непосредственным порождением самого Дао (Пути, первоосновы мира) и поэтому одной из субстанций бытия, а не продуктом индивидуального или даже коллективного творчества. За создание и исполнение “безнравственной” музыки подвергали коллективной мере наказания — смертной казни (т. е. уничтожался не отдельный человек, а весь его род), что является ярчайшим примером и свидетельством осмысления огромной силы музыки, способной изменить, нарушить равновесие природно-космических сил.<sup>557</sup> Вот одно из описаний рождения музыки в древнекитайской мифологии (“Весны и осени” Люй Бувэя, кн. 5 “Древняя музыка”): “Предок Чжуаньсюй <мифический бог тьмы, воды, боролся за владычество с богом Разливов> родился в реке Жо, а жил на (горе) Полая Шелковица. Затем вознесся и стал Предком. Привел в гармонию с Небом восемь ветров, а затем стал (их слушать). Их мелодия была то мягкая и ласковая (как весна), то чистая и прозрачная (как осенний воздух), то звонкая (как колокольчик). Чжуаньсюй понравились их голоса, и он повелел Летающему Дракону создать мелодию, подражающую восьми ветрам. Ее назвали “Подносим облака” — она предназначалась для поднесения Главному Предку. Затем Чжуаньсюй приказал Желтому Угрю первому исполнить эту мелодию. Желтый Угорь опрокинулся на спину и стал хвостом бить по брюху — звуки были (прекрасны) как белые облака”.<sup>558</sup>

---

<sup>555</sup> Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 112.

<sup>556</sup> там же, с. 118.

<sup>557</sup> Есипова М.В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре. — Вопросы философии. 1994 — № 6, с. 84.

<sup>558</sup> Литература Древнего Востока. Тексты. М., 1984, с. 195-196.

Восточную музыкальную эстетику отличает осознание онтологической сущности музыки, ее родства с макрокосмом, пронизанности музыкой мироздания, а также понимание самой музыки как созидающего начала, способного как рождаться из стихий, так и рождать их. Ни одному искусству в древности не отводилось такого места в жизни человека, нации, всего человечества, как музыке. И термин “дидакал” в применении к обучению знаменному распеву — отголосок знаний древних о сущности музыки.

Увлечение импровизацией уже после того, как она уступила свое место точной передаче исполнителем нотной записи (так называемой “композиторской музыке”), возобновилось в эпоху романтизма, главной чертой которого был интерес к древним культурам. Как известно, именно представители философского, музыкального и литературного романтизма придавали музыке мистический, духовный смысл, выдвигая ее на первое место в системе изящных искусств. В литературном творчестве романтиков выделяется *тема природы импровизации* в связи с источниками знания, непостижимостью и таинственностью творческого процесса.<sup>559</sup>

Рассуждения о природе музыки, ее особом необъяснимом воздействии на человека, характерные особенно для немецкого романтизма, часто встречаются в сказках Э.Т.А. Гофмана, философа, композитора и талантливого импровизатора. “Не есть ли музыка таинственный язык того далекого царства духов, дивные звуки которого, находя отклик в нашей душе, пробуждают ее к высшей и более интенсивной жизни?”<sup>560</sup> Примечательно, что у автора “Ундины” имеются

---

<sup>559</sup> Этой теме посвящена новелла В.Ф. Одоевского «Импровизатор». Как мыслитель, связанный с отечественной православной традицией, Одоевский указывает на важность того, из чьих рук получено знание и особый дар импровизации. Дар, полученный от темных сил, лишает поэта ощущения истинного творчества, превращаясь лишь в средство зарабатывать деньги. Импровизации Киприано, трогая слушателей, оставляют холодным самого поэта. «С насмешкою смотрел он на слезы, на смех, им производимые; один из присутствующих не плакал, не смеялся; один не верил словам своим и с вдохновением обращался как холодный жрец, давно уже привыкший к таинствам храма». //Одоевский В.Ф. Соч. В 2 тт. Т.1. М., 1981, с. 127.

<sup>560</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 197.

также высказывания о возможностях фиксации музыки в нотных знаках. Может быть, они возникли при осмыслении природы восточной музыки, с которой романтики были не только знакомы сами, но и обратили на нее как на часть “открываемых” ими древних культур, внимание своих соотечественников. “Музыка, — считает Гофман, — остается всеобщим языком природы. Она говорит с нами чудесными таинственными звуками, но напрасно мы стремимся запечатлеть их в знаках. Искусно составленная череда музыкальных иероглифов сохраняет нам лишь слабый намек на то, что мы подслушали...”<sup>561</sup>

**Отражение в музыке ритмов бытия.** Понимание музыки как искусства временного, рожденного текучестью мира, обусловило отношение к ритму как священному и незыблемому устою музыкального искусства. Древние музыкальные культуры использовали множество ритмов, ритмических форм, которые почитались как воплощение законов самой жизни, определяющее их магические, сакральные возможности.

Отношение к песне как священнодействию, исключаящему свободноартистическое исполнение, сложилось на Руси еще в дохристианской традиции. Синкретизм календарной песни имеет всеобъемлющий характер: все элементы его семантически и находятся между собой в органичной системной функциональной взаимосвязи. Это и манера очень громкого пения форсированным “открытым звуком”, что имело некогда магический смысл, и разнообразные ритмические движения. Это и музыкально-поэтический синкретизм, где мелодию нельзя рассматривать только как музыку.<sup>562</sup>

Средневековье полностью наследует эту традицию, иначе расставляя акценты. Онтологическое значение, придаваемое священному звуку, пению, становится особенно очевидным в чине освящения колокола, где говорится даже о космическом действии священного звона.<sup>563</sup> В знаменном

---

<sup>561</sup> там же, с. 187.

<sup>562</sup> См. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л., 1975, с. 16.

<sup>563</sup> Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии свящ. П.Флоренского, с. 77.

пени ритмический рисунок определяется текстом песнопения, всесилием могущественного Слова-Логоса, предстающего как чин, порядок, ритмический закон бытия. “Вся история ритма в музыке есть история временной организации музыкального исполнения с самых древних этапов, в условиях устной традиции и импровизационного творчества в Европе, как и в странах Востока, действовали незыблемые установления, гарантирующие высокую упорядоченность исполняемой музыки во времени. Эти установления — внеличные, сверхличные — служившие для музыкантов законом, сурово дисциплинирующим началом, были закреплены неизмеримо надежнее, чем это доступно любой письменности, включая классическую европейскую нотацию. Их хранителем была живая, деятельная, наследуемая коллективная память”.<sup>564</sup>

Действительно, памятники Средневековья запечатлевают своего рода “противостояние” искусства устной и письменной традиции.<sup>565</sup> Древнее знаменное пение органично связано с устной формой передачи знания, более элитарной и прочной по сравнению с письменной. Устная традиция, в свою очередь, предполагает импровизационность в смысле индивидуального вклада музыканта-исполнителя. Сама импровизация понимается как передача текучести и неповторимости форм проявления чувств, характеров, условий исполнения, преходящей сути всего живого. *Импровизация “фиксирует” уникальность мгновения: другое исполнение в другое время будет и должно быть другим.*

В то же время изменчивость и богатство проявлений самой жизни опирается как на незыблемую основу — вечность бытия, проступающую в *онтологической сущности молитвенных слов*. Слова псалмопения с закрепленным за ними их музыкальным выражением и есть опора для игры поэтических настроений, полета воображения, творческой фантазии. В них обозначена цель творчества как искание истины. Средства зависят от

---

<sup>564</sup> Орлов Г. Структурная функция времени... с. 45.

<sup>565</sup> См. Серегина Н.С. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли), с. 58.

материала и таланта художника. Самовыражение подчинено единственной задаче — приближению к абсолютно прекрасному — и не может быть самоцелью.

*Трудности оценки музыкального языка древних культур.* В импровизационном характере, ином ощущении ритмических законов жизни состоит главное отличие “живой” восточной музыки от западноевропейской, имеющей, как известно, своими истоками амвросианское пение и григорианский хорал.

Здесь уместно остановиться на понятии “метода ограниченной импровизации”, используемом в западном музыкознании по отношению к музыкальному искусству Древнего Востока и Византии.<sup>566</sup> Это понятие основано на представлении о мозаичной конструкции музыкальных произведений древних культур и справедливо подвергнуто критике Е.В.Герцманом. “По общепризнанному мнению все византийские мелодии развились из небольшого числа неких мелодических архетипов. Считается, что в распоряжении творцов музыки было довольно ограниченное количество основных мелодических формул, рассматриваемых как “переданные от пророков и святых”. Основная цель мелурга — конструирование некой мозаики, собранной из серии формул, приспособленных каждый раз к новым словам...”.<sup>567</sup> Уязвимость концепции “ограниченной импровизации”, впервые выдвинутой И. Идельсоном при изучении им арабской музыки и развитой Э.Велесом и другими учеными, состоит, по мнению Герцмана, в самом постулировании мозаичной структуры музыкального произведения, якобы проистекающего из применения архетипов. При этом Герцман справедливо обращает внимание на то, что сам принцип музыкальных формул характерен не только для византийской и восточной музыки, но и вообще для всех

---

<sup>566</sup> Idelson Die Magamen der arabischen Musik. —Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XV — 1913/14, с. 1-63. Wellesz E. Easten Element in Western Chant. Studies in Early History of Ecclesiastical Music. — Oxford, Boston, 1947. Idem. Melody Construction in Byzantine Chant. — Actes du XX-e Congrès international d'études byzantines. Ochride 10-16 Septembre 1961. Bekgrad, 1964/ Vol. I. p. 135-151.

<sup>567</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 26.

времен и народов: ведь мелодические формулы отражают наиболее характерные признаки музыкального языка эпохи. Так, однотипные мелодико-гармонические образования существовали у всех мастеров полифонии XVII века.

Хорошо известны трудности преодоления “исторических расстояний” в стремлении понять музыкальный язык далекой эпохи. Здесь большую отрицательную роль играет применение критериев, сформированных на основе впечатлений и представлений, полученных от современной музыки, к музыкальному языку далеких эпох. “Наше слуховое восприятие воспитано на совершенно других формах музицирования. Ему нельзя доверять. Вместе с тем, во всех примерах, приводимых для подтверждения концепции “ограниченной импровизации”, общность мелодических формул определяется с точки зрения современных представлений”.<sup>568</sup> Современный слушатель, воспитанный на более разнообразных и “сильнодействующих” средствах музыкальной выразительности, *может не увидеть отличий и индивидуальности древних мелодических образований*. Это замечание в полной мере относится к приемам анализа древнерусского монодийного пения, к оценке авторами XIX и XX вв. его выразительных возможностей.

***Роль канона. Иконописные подлинники.*** Итак, импровизация имеет две главные составляющие: незыблемость канона и индивидуальное творчество, единство онтологии и субъективности.

Свойства канонического искусства были рассмотрены Ю.М. Лотманом, различающим так же, как П.А. Флоренский, два типа искусства, два типа творчества. В отличие от искусства неканонического, ориентированного на нарушение норм, в искусстве “ритуализированном” творчество мыслится как выполнение норматива.<sup>569</sup> Такое соответствие устоявшимся требованиям не допускало профанации искусства, снижения

---

<sup>568</sup> Герцман Е.В. Византийское музыкознание, с. 28.

<sup>569</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс, с. 16.

его художественного уровня. И действительно, мы говорим о наличии большого количества иконописных школ: московской, новгородской, “северных писем”, псковской, суздальской, — об их художественных особенностях, но никто не станет доказывать, что московская школа “лучше”, выше в эстетическом смысле, чем, например, псковская. Так же, как в области церковной музыки — утверждать, что усольский распев менее ценен в музыкальном отношении, чем новгородский. Но как выразался этот норматив, которому должно соответствовать произведение канонического искусства?

Современному человеку, привыкшему считать средневековое искусство предельно рутинизированным, ограничивающим художника в его творческих исканиях, может показаться обескураживающим содержание древних певческих азбук и иконописных подлинников, где рекомендации по поводу изображения того или иного святого или сюжета ограничиваются несколькими словами. Такое описание, с одной стороны, конечно, опирается на незыблемость устной традиции и “секреты старых мастеров”, а с другой — предполагает свободу творческого поиска. Так, об изображении св. евангелиста Луки, покровителя иконописцев, из иконописного подлинника XVI века (самая древняя из известных нам редакций) можно узнать следующее: “Месяц октябрь, рекомый Листопад. 18. Св. апостола и евангелиста Луки. Лука Евангелист кудреват, верхняя риза багор с белилы, испод лазорь”.<sup>570</sup> Совсем немного написано и об особо почитаемом на Руси Ефреме Сирине: “Преподобный Ефрем Сириин рус, брада доле Златоуста, в схиме, ряска вохра с белилы”.<sup>571</sup> А описание праздника Сретения и вовсе поражает своей лаконичностью: “Февраль. 2. Сретение Господа нашего Иисуса Христа. Над Пречистою и Семионом покров, по краям палаты.”<sup>572</sup> Часто в подлинниках встречается указание

---

<sup>570</sup> Иконописный подлинник Новгородской редакции по софийскому списку конца XVI века. М., 1873, с. 30.

<sup>571</sup> там же, с. 67.

<sup>572</sup> там же, с. 68.

писать кого-либо из святых “по обычаю”. Например, в композиции Рождества: “Пастух, Иосиф, по обычаю”.<sup>573</sup> За этим указанием стоит накопленный на протяжении многих веков опыт, передаваемый от мастера к ученику устно, в процессе обучения и не фиксируемый в книгах.

Л. Успенский подчеркивает то, что содержание иконописных подлинников вырабатывалось не церковной властью, а *самими художниками*. Они представляют собой сборники рисунков, схематических образцов, так сказать, пособий или материалов, которыми пользовались в разное время иконописцы. Эти схемы не имеют отношения к художественности произведения. *Их роль чисто документальная и информационная*. Непредубежденному лицу, знакомому с их содержанием, ясно их место в творческом процессе; они ничего не предписывают, а лишь дают образцы, то есть схематическую характеристику святого или события и этим облегчают работу художника, ограждая его от исторически неверного представления.<sup>574</sup>

Рекомендации древних иконописных подлинников подобны содержанию певческих азбук, дающих только самые общие представления о существующей системе пения. Как отмечал в той же работе Л. Успенский, “правилам и канонам” церковное искусство подчинялось (точнее направлялось ими) на протяжении всего своего существования и, как это с достаточной наглядностью и очевидностью показывает само это искусство, нисколько от этого не страдало.<sup>575</sup>

Более близкие к нам по времени иконописные подлинники отличаются большим объемом и очень подробными указаниями по написанию того или иного события, где помимо определений цветовых дается довольно полное описание композиции, лица (а не лика), возраста, одежды и даже содержатся замечания такого рода: “Праздник и рыбы

---

<sup>573</sup> там же, с. 57.

<sup>574</sup> Успенский Л. Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве. — Философия русского религиозного искусства. М., 1993, с. 325.

<sup>575</sup> там же, с. 326.

разрешение”<sup>576</sup> (после подробнейшего рассказа об иконографии “Преображения Господня”). Для сравнения, сводный иконописный подлинник XVIII века содержит 435 страниц, тогда как подлинник XVI века — всего 138.

В сводном иконописном подлиннике XVIII в. одно описание “Преображения” занимает 2 страницы, причем составитель стремится дать художнику полную информацию о смысле праздника, приводя цитаты из Евангелия, и явно не надеется на его богословскую образованность. Можно предположить, что подлинники более позднего времени в своих рекомендациях опирались на известные изображения праздников и святых на древних иконах, передавая их подробное содержание. “Пишется Преображение Господне тако: Фаворская гора изображается высока, на ней же Христос Спаситель мира на облаке светлом, лице Его яко солнце, ризы Его белы яко свет, на все страны от Христа блистания, то есть свет, и на апостолов солнечные лучи протязающия, по сторонам Спасителя Моисей и Илия пророки: Илия от живых, Моисей от мертвых; на Илии риза празелень, на Моисее багряная. Апостоли на горе падоша ниц: Петр зрит на Христа, лице свое рукою закрыл, риза на нем вохряная, исподняя лазорь; Иоанн на колени пал лицом на землю, риза на нем киноварная, испод зеленой; Иаков пал главою о землю, ноги вверх, риза лазоревая, закрыл лице свое”.<sup>577</sup> Необходимость в таких подробных описаниях была вызвана состоянием культуры и искусства того времени. Известно, что церковная живопись XVIII века по своему характеру и технологии гораздо ближе находится к западноевропейской живописи, чем к древнерусским иконам.

Те же процессы происходили и в области знаменного пения. Эволюция иконописных подлинников демонстрирует их для современного читателя с большей наглядностью, чем певческие азбуки, объем

---

<sup>576</sup> Сводный иконописный подлинник XVIII в. по списку Г.Филимонова. М., 1874, с. 410.

<sup>577</sup> Сводный иконописный подлинник XVIII в. по списку Г.Филимонова. М., 1874, с. 410.

информации в которых также увеличивался по мере переноса акцентов на письменную передачу знания. “Русский иконописный Подлинник, — отмечают его издатели, — дошел до нас во множестве списков различных редакций с XVI по XIX в. Древнейшие из них слишком кратки, средние уже переполняются местными материалами, а позднейшие, кроме того, слишком удаляются от первоначального источника”.<sup>578</sup>

**Особенности восприятия канонических искусств.** Для восприятия иконы, древней скульптуры, архитектуры, музыки весьма важно то свойство канонического искусства, которое Ю.М. Лотман определяет как “самовозрастание информации”, а С.С. Аверинцев как “самостоятельную духовную работу”. При этом оба автора подчеркивают силу воздействия искусства этого рода, его способность “перекодировать” (Лотман), изменить структуру личности. “Если деканонизированный текст, — утверждает Ю.М.Лотман, — выступает как источник информации, то канонический — как ее возбудитель”.<sup>579</sup> Образы (“опорные точки”), данные каноническим произведением, играют, по мнению ученого, роль внешних возбудителей информации — подобно узелку, завязанному на память, или, в нашем случае, — музыкальным знакам, крюкам, содержащим лишь часть информации и вызывающим в памяти певчего то, что уже должно быть ему известно. “Это самовозрастание информации, приводящее к тому, что аморфное в сознании получателя становится структурно организованным, означает, что адресат играет гораздо более активную роль, чем в случае простой передачи определенного объема сведений”.<sup>580</sup> Понимание особенностей воздействия канонических искусств выдающимися отечественными учеными в своих истоках восходит к понятию анамнезиса у Платона, его теории о достоверном знании как припоминании. Анамнезис (от греч. Ἀνάμνησις – воспоминание) в учении Платона означает восхождение души к высшим благим и прекрасным

---

<sup>578</sup> Иконописный подлинник Новгородской редакции... конца XVI века, с. 3-4.

<sup>579</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство... с. 20.

<sup>580</sup> там же, с. 19.

сущностям, постижение идей (сути вещей) на основе уже имеющегося, но скрытого в душе человека знания<sup>581</sup>.

Для нас имеет значение уподобление восприятия канонического искусства восприятию музыки вообще, сделанное Лотманом. С его точки зрения, существуют два типа произведений: 1 — равные графически зафиксированному тексту, имеющие твердые границы и относительно стабильный объем информации, и 2 — когда графически или иначе зафиксированный текст — это лишь наиболее осязаемая, но не основная часть произведения (как в музыке). Произведения второго типа “нуждаются в дополнительной интерпретации, включении в некоторый значительно менее организованный контекст”.<sup>582</sup> Так можно определить необходимость импровизации в культовой музыке и специфику музыкального восприятия.

Сравнение Лотманом искусства ритуализированного и неканонического подобно делению, данному Г. Орловым: “живая музыка” восточных систем, предполагающая импровизацию как напряженную духовную работу, и “композиторская” музыка, требующая от исполнителя и слушателя прежде всего понимания зафиксированной в партитуре информации. Работы Лотмана и Орлова, несомненно, родственны по выводам и способу рассмотрения канонического искусства, его потенциальных возможностей и органично дополняют друг друга, поскольку опираются на разные виды искусства: литературу и музыку. Речь в них идет об одном и том же: двух видах искусства, двух видах творчества. Коллективная память и устная традиция, по мнению Г. Орлова, хранили общие принципы, открывали бесконечные возможности для индивидуальных воплощений на основе импровизации, которые не исчерпались за десятки веков. Печатная партитура хранит память о единичном произведении и, по мере совершенствования, оставляет все

---

<sup>581</sup> Платон Диалоги. М., 1986, с. 432 и др.

<sup>582</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство... с. 20.

меньше возможностей для отклонений. “Закон поведения уступил место инструкции действия. Послушание традиции сменилось подчинением печатным директивам, творец-импровизатор отступил перед музыкантом-исполнителем, наделенным меньшими правами и меньшей ответственностью”<sup>583</sup>.

Один из аспектов изучения создания и функционирования канонических произведений выделен С.С.Аверинцевым в уже известной нам статье о Ефреме Сирине. Это *аспект социологический*, дающий, по мнению автора, ключ к эзотеричности творчества “пророка сириян”. Аверинцев отмечает, что жизнь “дочерей Завета”, бывших “исполнительским коллективом” и первой “публикой” св. Ефрема, создавала ту атмосферу, внутри которой только и было возможно его творчество. Дидактика поучений в гимнах Ефрема Сирина потому не абстрактна, что обращена к хорошо ему известному хору девственниц, кругу еще не замкнутому, не осознавшему себя особым “иноческим чином”, но являющемся центром христианской общины, кругом своих, куда необходимо войти, так как извне ничего не поймешь.<sup>584</sup> Сам характер гимнов сирийского поэта, их композиция, построение тематических переходов и ассоциативного сцепления мыслей и образов объясняется его желанием дать “опорные точки” для размышлений, вызвать стремление к “припоминанию”, к духовной работе, о чем мы говорили как об особом действии канонического искусства по преобразованию структуры личности. Используя выражение Ю.Лотмана, можно сказать, что поэзия св. Ефрема ставила слушателей в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самим себе.<sup>585</sup>

Этот процесс, преобразующий слушателя или зрителя в творца, и составляет главное достояние канонического искусства, обеспечивающее его колоссальный эстетический и духовный потенциал.

---

<sup>583</sup> Орлов Г. Структурная функция времени... с. 45.

<sup>584</sup> Аверинцев С.С. Между “изъяснением” и “прикровением”... с. 228.

<sup>585</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство... С. 19.

Импровизационность заложена в самих архетипах — мелодических единицах знаменного пения. Структура попевки предполагает варьирование определенной ее части. Попевка как мелодикографический комплекс, в основе которого лежит один архетип или его производный, состоит из двух элементов: вариативно изменяемого архетипа и подвода. От простейших трехзнаковых попевок-архетипов, таких как “долинка”, “ключ”, “дербица”, идет формирование всей системы попевок.<sup>586</sup>

Импровизационное начало сохраняется и в родственном знаменному путевом распеве. Здесь модель попевки содержит кроме стабильного участка — каданса — так называемый “подвод”, который легко допускает увеличение или уменьшение исходного знакового комплекса и даже замену отдельных знаков. Это — “своеобразный резерв времени”, с помощью которого интонационная формула, рассчитанная на определенное количество слогов, может быть приспособлена к текстам, имеющим иные слоговые величины.<sup>587</sup>

Таким образом, очевидно, что каноническое искусство, предполагающее значительную индивидуальную работу в плане восприятия, требует от самого художника *большой предварительной подготовки*, высокого мастерства, наличия особого почерка.

***Структура канона в применении к древнерусской музыке.*** Говоря о структуре канона в классической живописи Дальнего Востока, С.Н.Соколов справедливо отмечает, что только в искусстве с максимально развитой канонической системой мог появиться своеобразный творческий метод “письма по канонам” какого-либо мастера, искусство “исполнения”, интерпретации или прописи канонов, суженных одной художественной индивидуальностью.<sup>588</sup> Структура канона, предложенная С.Н.Соколовым,

---

<sup>586</sup> См. Кручинина А.Н. О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV- середины XVII вв. — Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 159.

<sup>587</sup> Богомолова М.В. Моделирование древнерусских песнопений путевого распева по принципу подобия (на примере стихир рукописи инок Христофора 1602 г.) — Древнерусская культура и книжность, с. 60.

<sup>588</sup> Соколов С.Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего

содержит кроме общего коренного слоя, определяющего основы китайской живописи, слои, содержащие приемы и правила, принятые в различные эпохи, в отдельных школах, фиксирующие как канонические почерк и стиль выдающихся мастеров. Это область творческой разработки классических канонов.<sup>589</sup>

Канон древнерусского искусства иконописи, архитектуры, книги и ее главного украшения — орнамента — также имеет структуру, предполагающую как наличие фундаментального слоя, так и уровень вариативности. Об этом говорит, как мы убедились, сама импровизационная природа исполнительского искусства. Для нас важно то, что такая структура объясняет создание большого количества местных, монастырских распевов и авторских переводов как закономерное развитие канонического искусства, а не как его разложение. Обычно авторы, пишущие о древнерусской музыкальной культуре, усматривают в наличии различных приемов голосоведения, выработанных той или иной школой мастеропения, главную причину “нестроений” в церковном пении.<sup>590</sup> Заметим, что отличия иконописных школ и индивидуального почерка мастеров не рождают у исследователей иконописи сходной реакции.

Итак, канон в классической китайской живописи проявляется во всем многообразии его значений: *принцип, метод, правило, прием*. Если канон — форма и способ проявления внутреннего порядка вещей, то овладение каноном — в прозрении истины, в освоении мастерства. Это справедливо для всех видов культового искусства.

Древнерусский певческий канон также имеет свою собственную структуру. *Первый канонический слой*, выполняющий объединительную функцию, *фиксирует общие принципы*, определяющие основу данного вида искусства. В древнерусских песнопениях это — определение места

---

Востока. — Проблема канона.... с. 37.

<sup>589</sup> там же, с. 44.

<sup>590</sup> При этом обращает на себя внимание то, что все осуждения такого рода опираются на один и тот же источник — послание инок Евросина. См., напр., Металлов В.М. Русская семиография, М., 1912, с. 22. Музыкальная эстетика России XI-XVIII вв. М., 1973, с. 14 и др.

пения в церковной службе, в монашеской практике, унисонный характер исполнения, “словесный, несимметричный” ритм, обусловленный культом Слова-Логоса, система осмогласия, значение и графика основных нот-знамен.

Но канон выполняет не только интегративную, но и дифференцирующую функцию, которая обусловлена последующими уровнями его структуры. *Второй канонический слой фиксирует изменения, связанные с эпохой, национальными особенностями.* Сюда относятся стилевые признаки музыкального произведения: кондакарный распев, исчезнувший в XIV веке, старый знаменный распев, бывший основным видом профессиональной певческой культуры на протяжении всего периода Средневековья на Руси, затем путевой, демественный и большой знаменный распевы, окончательно сложившиеся к началу XVII века. В области этого слоя находится и деление церковного пения на “хомовое” или “наонное” и на “истинноречное”.<sup>591</sup>

*Третий канонический слой содержит особенности школ, связанные с местными певческими традициями: например, московская, новгородская школы, тихвинский и усольский распевы.* Показательно замечание, сделанное известным исследователем древнерусского пения Н.П.Парфентьевым. По наблюдению этого автора, при традиционном начертании знаков нотации их значение у усольских мастеров было не всегда общепринятым.<sup>592</sup> Произведения усольских мастеров отличает “благородная ясность, стройность и пропорциональность композиции, подчинение деталей структурному замыслу. Меньшая распевность, тяготение к архетипу, а значит, и большая каноничность, делали усольский перевод доступным для широкого круга исполнителей. Видимо, в этом

---

<sup>591</sup> Проблема связана с исправлением текстов богослужебных певческих книг “на речь”, т. е. в соответствии с изменившимися нормами устной речи. Нашла свое отражение в исследованиях о знаменном пении, особенно дореволюционных, но однозначного ее решения нет. Представители современного старообрядчества считают ее “привнесенной извне”.

<sup>592</sup> Парфентьев Н.П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI-XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности. — Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма, с. 61.

кроется причина столь долгого бытования данного распева”.<sup>593</sup> Такую высокую оценку дает исследователь усольскому варианту Славника “Во вертепо воселился еси”.

### ***Разнообразие монастырских распевов и авторское творчество.***

Свой собственный распев, как известно, имел каждый крупный монастырь, что определялось его уставом и сложившимся обычаем. Особенно славились распевы таких древнейших центров музыкальной культуры, как *Киево-Печерская и Троице-Сергиева лавры*. Позднее приобрели известность *валаамский, кирило-белозерский, соловецкий* распевы. Следует подчеркнуть то, что все эти монастыри были также крупнейшими книжными центрами, обладали большим количеством рукописных и старопечатных книг, имели свой особый почерк в создании и переписке памятников литературы. Н.Ю.Бубнов показывает на примере работы соловецких монахов по подбору источников и формированию текста знаменитого “Сказания от божественных писаний, от апостольского предания и правил святых отец и о новых книгах” (1666-1667 гг.) процесс создания средневекового идеологического сочинения. При этом автор отмечает важность роли большой монастырской библиотеки при создании крупных литературно-публицистических памятников, в которых находили отражение не только индивидуальность составителя, но также объем и своеобразие имеющейся в их распоряжении источниковедческой базы.<sup>594</sup>

*Монастырские распевы отличались ритмическим своеобразием, приемами голосоведения, характером исполнения — лирическим, мягким, созерцательным или мужественным и более динамичным. Различие распевов фиксировали сборники подобнов.<sup>595</sup> Подбор самоподобнов в*

---

<sup>593</sup> Парфентьев Н.П. Славник “Во вертепо воселился еси” в усольском и московском переводах. — Древнерусская певческая культура и книжность, с.96.

<sup>594</sup> Бубнов Н.Ю. Работа древнерусских книжников в монастырской библиотеке. (Источники соловецкого “Сказания ... о новых книгах” 1667 г.) — Книга и ее распространение в России в XVI-XVIII вв. Л., 1985, с. 49.

<sup>595</sup> В отличие от “самогласнов”, метрика и напев которых не могут использоваться в других композициях, “самоподобны” — образцы, которые также оригинальны по ритму и мелодии, но могут использоваться для распевания других текстов (пение “на подобен”).

Подобники зависел от потребностей церкви, монастыря, распевщиков, местных традиций и в известных границах был произвольным.<sup>596</sup> При этом отношение к образцу — самоподобно допускало значительную долю творческой инициативы составителя: можно было предложить свой вариант распева образцов, выразить трактовку, принятую в монастыре, допускались также изменения в интерпретации отдельных знаков и известных музыкальных формул.

Структура певческого канона включает в качестве своего уровня также *фиксацию высоких достижений авторского творчества*. Часто встречаются такие обозначения, как “христианинов роспев”, “лукошков перевод”, или просто “ин перевод”, “ин роспев”, принадлежащие иногда неизвестным авторам, чьи произведения были тем не менее часто



*Кирилло-Белозерский монастырь*

исполняемы.

Одним из самых знаменитых во второй половине XVI — начале XVII вв. был

распев Федора Христианина.<sup>597</sup> Исследователи отмечают богатство и изысканность этого распева, оригинальность приемов мелодического варьирования, выполненных в стиле большого знаменного распева.

В связи со спецификой существования музыкального искусства имена русских распевщиков, даже самые громкие для своего времени, сейчас гораздо менее известны, чем имена иконописцев. Соборные начала

<sup>596</sup> См. Л.Ф.Морохова. Подобники как форма муз.-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве. — Источниковедение лит. Др. Руси. Л., 1980, с. 185.

<sup>597</sup> Стихиры Ф. Христианина были расшифрованы и подготовлены к изданию М.В. Бражниковым. — См. Ф.Крестьянин. Стихиры. — Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М., 1974.

церковного искусства в богослужебном пении проявившиеся, вероятно, больше, чем в архитектуре или иконописи, как известно, отрицали культ индивидуализма и авторского права. Все известные нам свидетельства, содержащие какую-то информацию о мастерах знаменного пения, относятся только к XVI-XVII векам. От более раннего периода русского Средневековья сохранились только имена наиболее знаменитых распевщиков. Н.Ф. Финдейзен среди мастеров XII века называет киевского domestика Стефана, ученика Феодосия Печерского.<sup>598</sup> В первой половине XII века также славился Кирик, domestик новгородского Антониева монастыря. Владимирская культура домонгольского периода дала певческому искусству domestика Луку. Звание “доместика” носил в то время только руководитель хора, композитор-распевщик, имеющий к тому же и учеников.

Из распевщиков XVI века известны братья Савва и Василий Роговы, новгородцы по происхождению. Василий (в монашестве Варлаам)



*Мастерская Дионисия  
Кирилла Белозерский с  
житием. Конец XV века*

впоследствии в духе традиции эпохи отцов церкви, достиг вершин церковной иерархии, став вначале игуменом монастыря, затем первым митрополитом ростовским (до своей смерти в 1603 г.). По сохранившимся сведениям, “был он мужем благоговейным и мудрым”, его высокое мастерство проявилось в искусстве знаменного распева, в сочинении троестрочных и демественных песнопений<sup>599</sup>: “зело пети был горазд, знаменному и

<sup>598</sup> Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Т. I. М.-Л., 1928, с. 81.

<sup>599</sup> Музыкальная эстетика России... с. 44.

троестрочному пению был распевщик и творец”.<sup>600</sup>

От Варлаама идет богатейшая певческая традиция Кирило-Белозерского монастыря, отлившаяся в создание особого распева. На рубеже XVI и XVII веков в этом монастыре работали такие опытные головщики, как Илларион Новгородец, кирик Влас-головщик, слепой головщик-певчий Филофей, Феодосий, по прозвищу Бык. Сохранились также имена певчих знаменитой обители: Трефилий, Нифонт, Досифей, Епифан, Савватий, Пафнутий и другие.<sup>601</sup>

Брат Варлаама Савва был дидаскалом таких знаменитых распевщиков, как Федор Христианин, Иван Нос и Стефан, прозванный Голышом. Ф.Христианин — один из создателей московского распева, который неадекватен авторскому “христианинову”, поскольку в первом случае имеется в виду еще множество “безымянных” авторов, а также тех, имена которых известны. Это Иван Нос, работавший вместе с Ф. Христианином в Александровой слободе, где Иван Грозный создал, по выражению Н.Д.Успенского, “своего рода консерваторию”,<sup>602</sup> куда приглашал лучших мастеров. Иван Нос “распел и объяснил” триоди, “стихеры многим святым и величания”, а также “кресто-богородичны и богородичны минейные”.<sup>603</sup>

О Федоре Христианине сообщается, что прославился он в царствующем граде Москве, был искусен в знаменном пении, “многие научились у него и сочинения его славятся и донныне”.<sup>604</sup> Кроме Христианина и Ивана Юрьева — Носа в Александровой слободе творили братья Потаповы, Третьяк Зверинцев, Савлук Михайлов, Иван Каломнитин, крестовый дяк Андреев. Причем это “далеко не полный

---

<sup>600</sup> Цит. по: Никишов Г.А. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его “Ключ знаменной 1604 г.” — Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М., 1983, с. 188-189.

<sup>601</sup> там же, с. 199.

<sup>602</sup> Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971, с. 118.

<sup>603</sup> Музыкальная эстетика России... с. 44, Металлов В.М. Русская симиография., с. 20-21.

<sup>604</sup> Музыкальная эстетика России... с. 43.

список тех, кто вместе с царем сочинял церковные гимны, музыку к ним и исполнял их в александровской хоровой капелле”.<sup>605</sup>

Стефан Голыщ, искуснейший мастер, распевший многие известные песнопения, прославился также тем, что был основателем усольской (впоследствии строгановской) школы пения, бывшей на Руси XVI-XVII в. одной из главных наряду с московской и новгородской. “... он ходил по городам и учил в Усольской земле, а у Строгановых учил Ивана по прозвищу Лукошко”.<sup>606</sup>

Иван Трофимов, по прозванию (“реклу”) Лукошко известен больше под своим монашеским именем Исая. Будучи достойным преемником создателя усольского распева Стефана, он много сделал для распространения и усовершенствования знаменного пения. Так же, как и Василий Рогов, он продвинулся довольно высоко по служебной лестнице, став архимандритом Владимирского Рождественского монастыря (1602-1621), второго по своему значению после Троице-Сергиевой лавры. Этот монастырь играл весьма заметную роль в политической жизни того периода. О расположении властей, об их стремлении заручиться поддержкой монастыря, говорит тот факт, что присутствуя в мае 1613 года при избрании Михаила Романова “на царство”, в утвердительной грамоте Исая Лукошков подписался первым из монастырских иерархов.<sup>607</sup> Становление Исая как мастера-распевщика происходило в Усолье. В основе его произведений новые попевки, оригинальные прочтения (“развод”) “сокровенноличных” лицевых оборотов — все то, что позже закрепилось в работах других усольских мастеров и привело к созданию особого явления древнерусской музыкальной культуры — усольского распева.

В свидетельствах о мастерах пения Древней Руси обращает на себя внимание подчеркнутая *взаимосвязь между ними*, что в свою очередь,

---

<sup>605</sup> Былинин В.К. Древнерусская духовная лирика. — Прометей. № 16, 1990, с. 84.

<sup>606</sup> Музыкальная эстетика России... с. 44.

<sup>607</sup> Парфентьев Н.П. Усольская школа... с. 65.

опять же указывает на роль устной традиции. Распевщики хорошо знали друг о друге и рассказывали своим ученикам о достижениях выдающихся представителей своего цеха. Так, о новгородских братьях Роговых информация передается от учеников Федора Христианина, которым говорил об этих мастерах сам знаменитый учитель. От них же, со ссылкой на авторитет учителя, мы узнаем о “мудром и благоговейном дьяконе из Твери”, распевшем евангельские стихеры. Ведущая роль новгородской песенной школы проявилась в том, что родом из Новгорода были не только многие из уже названных мастеров — Савва и Василий Роговы, Федор Христианин — но и “знаменитый инок Маркел, по прозванию Безбородый”, который распел Псалтырь. “Он же написал весьма искусный канон Никите, архиепископу Новгородскому”.<sup>608</sup>

К композиторам XVI века относится и царь Иван IV. Н.Д.Успенский отмечает, что музыкальная деятельность Ивана Грозного была многогранна и плодотворна. По его инициативе Московский собор 1551 г. обязал духовенство всех городов организовать детские школы “на учение грамоте, и на учение книжного письма и церковного петия псалтырного”.<sup>609</sup> По предложению царя, этот собор ввел также многоголосное<sup>610</sup> пение, употребляемое до того времени лишь в Новгороде и Пскове.

Иван Грозный считается автором двух стихир — “на Сретение иконы Владимирской Божьей Матери” и “На преставление Петра митрополита Московского и всея Руси”. Мелодия стихир определяется Успенским как “цветистая” за счет использования фитных украшений, что было характерной чертой московской школы XVI века.<sup>611</sup> Н.С.Серегина дополняет это утверждение замечанием о том, что в соотношении с другим

---

<sup>608</sup> Музыкальная эстетика России... с. 44.

<sup>609</sup> Стоглав. Казань, 1912, с. 59.

<sup>610</sup> По мнению Н.Д.Успенского, профессиональное церковное многоголосие развивалось на основе русского народного. Оно включало обычно, как и народные песни, — 3 голоса, реже 4: “путь”, “верх”, “низ”, “демество”. — Успенский Н.Д. Образцы... с. 143.

<sup>611</sup> Успенский Н.Д. Образцы древнерусского... с. 118.

“царевым творением” — стихирой “Вострубите трубою песней” из службы Владимирской иконе — песнопения Петру выдержаны в ином стиле, что обусловлено жанровыми и гласовыми отличиями. Имеются ли здесь индивидуальные “замысления” — покажут дальнейшие исследования.<sup>612</sup>

В.К. Былинин приводит мало известные сведения о том, что в деятельности Александровской хоровой капеллы и певческой школы вместе с Иваном Грозным принимал участие и его сын — Иван. Сохранились Житие, Служба и Похвальное слово Антонию Сийскому, сочиненное царевичем в 1579 г., в год канонизации святого и за год до его собственной трагической кончины.<sup>613</sup>

Как выдающегося музыканта--теоретика современные музыковеды представляют создателя “пометного знамени” новгородца Ивана Шайдур<sup>614</sup>, мастера знаменного пения конца XVI века. Ему принадлежит известное “Сказание о пометах, еже пишутся в пении под знаменем”. Этому произведению суждено было провести границу в сфере расшифровки знаменного распева, существующую по сей день. Оно разделяет все нотные знаменные рукописи на “пометное” и “беспометное знамя”, при этом первое считается у расшифровщиков читаемым в системе пятилинейной нотации, а последнее вызывает большие трудности при переводе.

Введенные Шайдуром пометы, “степенные” (более точно фиксирующие высоту звука) и “указательные”, касающиеся способа исполнения (“ломка”, “гласом закинути” или “тихо”, “борзо”), означали движение знаменного пения от устной традиции “секретов старых мастеров” в сторону точной письменной фиксации исполняемой музыки.

---

<sup>612</sup> Серегина Н.С. Стихиры митрополиту Петру “творения” Ивана Грозного. — Древнерусская певческая культура и книжность. Вып. 4. Л., 1990, с. 73.

<sup>613</sup> Былинин В.К. Древнерусская духовная лирика, с. 86.

<sup>614</sup> В отличие от Одоевского и современных искусствоведов, Стасов считал введение И. Шайдуром киноварных помет, позволяющих более точно фиксировать высоты звука, неудачной попыткой. «В системе *помет и крюков*, как мы ее встречаем в 17 веке, можно видеть только систему грубого упадка и заблуждений/.../такую систему, которая в своей запутанности и сложности показывает присутствие ремесленников и отсутствие художников. Все заблуждения 17 века приготовлены были заблуждениями и произволом 16 века». // Стасов В.В. Статьи о музыке. Вып. 5-Б. М., 1980, с.235.

От творческой импровизации — к “записанному” исполнению. “Окозрительные пометки” назвал изобретение Шайдуром неизвестный автор XVII века, отмечающий, что Федор Христианин, усалец Исая и Логгин, по прозвищу Корова, а также их ученики, певшие наизусть (“для науки”) весь кокизник<sup>615</sup> и весь подобник, этими “пометками”, “сотворенными после литовского разоренья”, не пользовались и не знали их.<sup>616</sup> При этом автор, цитируемый В.М.Металловым, называет создателями этих помет нескольких “русских философов”, а не одного Ивана Шайдуром. “А творцы сим окозрительным пометам были: москвитин Николы Явленного чудотворца из-за Орбатских ворот поп Лука, Устюга Великого Федор, а прозвище Копыл, Нижняго Новгорода Семен Баскаков, Вологженя Павлова монастыря игумен Памва да Григорий Зепалов, да Кирило Гомулин. По ним же Лев Зуб и Иван Шайдуров и Тихон Корела. И аз у них слышал и переводы их видех и о том с ними много беседовах и елико уразумех, тако и написах”.<sup>617</sup> В тоне изложения чувствуется противопоставление более высокого, с точки зрения писавшего, мастерства старых распевщиков новому “пометному” стилю, а также сомнение в необходимости нововведений.

***Высота профессионального уровня древнерусских распевщиков.***

Импровизация как “живая музыка” требовала большого мастерства и огромной предварительной работы. Исторические свидетельства говорят о высочайшем профессиональном уровне древнерусских распевщиков.

“А прежде всего, — сообщает Стоглав, — училища бывали в российском царствии на Москве и в великом Новеграде. и по иным градом многие грамоте писати и пети. и чести учили. потому тогда грамоте гораздых было много, но писцы и четцы славны были по всей земли и до днесь”.<sup>618</sup> Вместе с тем в музыкально-теоретических руководствах нет

---

<sup>615</sup> сборник гласовых попевок.

<sup>616</sup> Металлов В.М. Русская симеография, с. 25-26.

<sup>617</sup> там же, с. 26.

<sup>618</sup> Стоглав. Спб., 1863, с. 92.

никаких указаний относительно методики обучения, способов передачи знания. Поэтому вместе с Н.Д.Успенским и другими исследователями логично предположить, что вся методическая сторона передачи профессиональных навыков принадлежала устной традиции. “... ученики старых мастеров согласие и знамя гораздо знали”, при этом “распевали и знамя накладывали наизусть”.<sup>619</sup> О том, какое место занимала устная традиция в знаменном пении, о ее масштабах, можно составить себе некоторое представление по “объему памяти” певца уже в середине XVII века. В.И.Мартынов приводит показания, данные в 1666 г. вологодским певчим Иваном Ананьевым, где он перечисляет то, что умел петь наизусть. ВПН здесь обозначает три голосовые партии: верх, путь (средний голос) и низ. “Обедню златоустову ВПН и постную ПН Задостойники ПН и обиход строчной ПН и демественный ПН и праздники господские ПН и трезвоны во вес год ПН низ, путь пел обедню демественную ПН, и стихеры евангельские с светильны и з богородичны ПН, и царски стихи которые у нас в переводах есть ПН, и часы царские все трои ПН, канун греческий воду прошед ПН, блаженны на осемь гласов ПН, треоди постную, и что поют на мере и из те пою все низ и путь”.<sup>620</sup>

Хотя знаменные рукописи и азбуки и не содержат указаний по методике обучения певца, изучение творческого наследия древних мастеров, памятников древнерусского профессионального пения, а также старообрядческой устной музыкальной традиции приоткрывает завесу над *способами передачи певческого мастерства*. Н.Д.Успенский выделяет несколько черт методики обучения знаменному пению. Главная из них — постоянное внимание к медиуму певческого голоса.<sup>621</sup> Эта черта наблюдается на протяжении всей истории развития певческого искусства

---

<sup>619</sup> Парфентьев Н.П. Усольская школа... с. 63.

<sup>620</sup> Мартынов В.И. История богослужебного пения. М., 1994, с. 169.

<sup>621</sup> Медиум певческого голоса — область, не требующая от певца напряжения при исполнении. Обычно это несколько нот в объеме кварты.

от процесса “кристаллизации” попевок до оформления цветистого мелодического рисунка.<sup>622</sup>

Чрезвычайно важной в методическом плане была роль фитных азбук. В § 20 своей известной Азбуки В.М.Металлов дает определение фит, говорящее о полной их принадлежности эзотерической традиции, на что указывали и сами названия фит, которые приводились выше. Фиты, по определению Металлова, представляют собой совершенно “тайнозамкнутые”, условные напевы, нисколько не поддающиеся объяснению по составу входящих в них отдельных знамен и выполняемые в разводе так или иначе исключительно лишь на основании издавна и условно установившейся певческой практики. В разных рукописях и фитниках фит бывает, обыкновенно, в употреблении до ста и более того.<sup>623</sup> Упражняясь в пении фитных мелодий, утверждает Н.Д.Успенский, будущие мастера приобретали навыки исполнения различных длительностей и интервалов, развивали свой слух и память, укрепляли ощущение диатоники звукоряда, учась правильно интонировать, привыкали ощущать движение мелодии, запоминать типичные приемы голосоведения.<sup>624</sup> Отсюда можно сделать вывод о том, что только пение “мудрых строк” и делало певца мастером, профессионалом высокого класса. И это образование находилось в ведении исключительно устной практики.

Возьмем несколько наиболее ярких примеров *методического значения фитного пения*. Например, фита обычная должна научить певца ощущению колорита, ладовой устойчивости, чистоте интонирования и укреплению дыхания для развития кантилены. Фита “светлая” выполняет другие функции: помогает освоить пение в нижнем регистре, привить новые навыки дыхания (люфт-пауза). Следующая фита — “мрачная” —

---

<sup>622</sup> Успенский Н.Д. Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве. — Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. I. М., 1972, с. 129.

<sup>623</sup> Металлов В.М. Азбука крюкового пения. М., 1899, с. 67-68.

<sup>624</sup> Успенский Н.Д. Основы методики... с. 137.

знакомит с особенностями секвентного движения, с контрастом в звучании. Высоко методическое значение фиты “громогласной” или “громосветлой”: оно состоит в приобретении навыков пения *crescendo*<sup>625</sup>.

Овладение чтением фитных начертаний как показатель уровня профессионального мастерства было связано, в свою очередь, с доступом к устной эзотерической традиции и говорило о степени “посвященности”. Изучение творческого наследия древних мастеров, считает Успенский, убедительно доказывает, что в ту пору певцы были настолько подготовлены, что могли читать идеографическую нотацию, где целые участки мелодий сокращенно записывались условными “тайнозамкненными” знаками. Более того, пространность мелодических участков “мудрых строк” показывает, что певцы владели хорошо развитой диафрагмой, обеспечивающей возможность исполнения самой широкой кантилены.<sup>626</sup>

Даже очень краткое знакомство с некоторыми чертами методики обучения певческому ремеслу позволяет составить себе представление о налаженности и глубокой разработке приемов обучения, создаваемых в соответствии с канонической традицией и включающих помимо устоявшихся методик “секреты старых мастеров”. Методика подготовки древнерусских распевщиков была, по-видимому, также многомерна, как и само явление богослужебного пения. Структура ее подобна структуре певческого канона в целом и органично входит в нее. Объединение в знаке-знамени трех планов: графика — название — значение, — говорит об усвоении певцом технологических, сугубо профессиональных навыков, в единстве с художественным образованием (развитие образного индивидуального восприятия) и духовным ростом. Благодаря этому единству древнерусское музыкальное искусство обнаруживало такие высокие образцы профессионального мастерства.

---

<sup>625</sup> Успенский Н.Д. Основы методики... с. 140, 144.

<sup>626</sup> там же, с. 128-129.

*Успехи в освоении новой музыкальной системы.* О том, что овладение знаменным пением давало певцу широкую музыкальную эрудицию, позволяющую работать в иных музыкальных стилях, красноречиво свидетельствует удивительная быстрота применения линейного способа нотации и обучения иной манере пения — западноевропейской. Русские распевщики конца XVII века, воспитанные еще на устной традиции мастеропения, *с легкостью могли исполнять абсолютно незнакомые музыкальные произведения*, к тому же выражающие совершенно иной стиль музыкального мышления.

Начало знакомства русских, сообщает В.М.Металлов, с иноземной музыкой<sup>627</sup> состоялось в день коронации императрицы Анны Иоанновны, когда король польский Август III прислал к русскому двору несколько певцов и музыкантов для представления “итальянских интермедий”. В 1735 г. был уже вызван из Италии капельмейстер Арайя, и в 1737 г. была поставлена его опера *Albiasare*, в которой участвовали, кроме оперной труппы, огромный придворный певческий хор, оперный оркестр в 40 человек и 4 военных оркестра. Такими темпами осваивалась в России западноевропейская музыка. Яркий пример того, насколько преуспели придворные певчие в исполнении “новой” музыки, представляет собой также и такой факт. Когда в царствование Елизаветы Петровны в 1742 г. при постановке оперы “Милосердие Тита” снова попробовали заменить недостающих оперных солистов и хористов придворными певчими, то успех превзошел все ожидания. Впоследствии эти певцы приглашались во все оперы, где встречались хоры, и так обучились музыке в итальянском вкусе, что не уступали в пении арий лучшим итальянским певцам.<sup>628</sup>

Сильные национальные традиции певческой культуры проявились и в суждениях русских путешественников о музыкальном искусстве других

---

<sup>627</sup> Знакомство русских распевщиков с нотно-линейной европейской системой относится, как известно, к XVII веку. В теории оно связано с трактатом Николая Дилецкого “Идея грамматики мустийской” 1679года. В.М.Металлов, вероятно, имеет в виду “светский” вариант знакомства.

<sup>628</sup> Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898 г № 12, с. 1048.

стран. При этом показательно то, что если в описаниях впечатлений от театральной инструментальной музыки проявляется некоторая неуверенность, закономерно возникающая при столкновении с непривычным явлением, то оценка вокальной музыки обнаруживает вкус и компетентность. Это относится как к светским путешественникам, так и к представителям духовенства. Здесь, в сфере хорового искусства, по словам М.В.Вознесенского, “русские путешественники, называющие театральные ложи “многими чуланами”, уже не демонстрируют свою неосведомленность, но проявляют себя как знающие судьи”.<sup>629</sup> Так, в оценке кн. Б.И.Куракиным западного театра явно ощутимо негативное, в духе средневековой традиции, отношение к инструментальной музыке: “Дикие выходки были на трубах, что внезапно многую затменность дают человеку”.<sup>630</sup> Зато суждение о пении в венецианском монастыре, помещенное в 1698 г. в “Журнале путешествий по Германии, Голландии и Италии”, говорит о способности оценить достижения иной музыкальной культуры: “Праздник в девичьем монастыре... чернецы пели, две девки пели на хорах, одной имя Сусанна, а другой Осеина, пели похвалу Богородицы так изрядно, что вся Венеция удивилась, и мы не слышали во всей Италии такого пения”.<sup>631</sup>

Все эти примеры подтверждают правомерность той высокой оценки, которую дают исследователи древнерусской певческой культуре. По словам Г.А.Никишова, культура знаменного пения достигла в свое время таких профессиональных вершин, которые мы сейчас вряд ли можем представить в полной мере и тем более практически ощутить. Будучи искусством в основном изустных способов передачи своих достижений, знаменное пение выработало точную певческую терминологию,

---

<sup>629</sup> Вознесенский М.В. Хоровое искусство Петровской эпохи. — Древнерусская певческая культура и книжность, с. 158.

<sup>630</sup> там же, с. 157.

<sup>631</sup> Вознесенский М.В. Хоровое искусство Петровской эпохи. — Древнерусская певческая культура и книжность, с. 155.

требующую расшифровки.<sup>632</sup> Особенности бытования певческого искусства, его импровизационно-эзотерическая основа, требующая колоссальных знаний и “посвященности”, отчасти отражены в характеристиках способов исполнения знаменных песнопений. В наше время эти описания наполнены для читателя прежде всего поэтическим и эстетическим смыслом. “... Аще в начале стиха параклит, та строка начинается светло и сановито. А которая простая статья, подержати. А стрела простая болши статьи подержати. А статья мрачная посветлее простые поется, а светлая мрачные посветлее. А с сорочьею ношкою итога светлее. Стрелу мрачную снизу единую вверх ступив подержати, тако и полукрыжную стрелу, и сооблачком подержав опрокинути, еже есть еще: телу служити. А поводную потрясши опрокинь. Еже есть сиче (как в попевке со словами): столпоме огненыме”.<sup>633</sup>

Импровизационный способ исполнения подразумевает предельное почтение к установленному миропорядку (христианский Логос), отраженному в канонических формах. При этом важно понимание самого канона, опирающегося на эзотерическую устную традицию, преемственность “посвященных”, как аккумуляции творческого начала, структура которого предполагает вариативность, индивидуальный вклад уже в самых изначальных, элементарных канонических формах (попевки). П.Флоренский называл канон “даром художнику от человечества”.<sup>634</sup> “Принятие канона, — утверждает философ, — есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было же (без) истины, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне... хорошо известен тот факт, что это напряжение при вмещении своего индивидуального разума в формы общечеловеческие открывает родник творчества.”<sup>635</sup>

---

<sup>632</sup> Никишов Г.А. Инок Кирилло-Белозерского монастыря... с. 222.

<sup>633</sup> Христофор. Ключ Знаменной 1604 г. — Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М., 1983, с. 114.

<sup>634</sup> Флоренский П.А. Иконостас. М.: 1995, с. 76.

<sup>635</sup> там же, с. 77-78.

Стремление к истине, художественное творчество не могут остановиться на раз и навсегда данных формах. Молитвенный статус песнопений, проливающий свет на процесс создания произведений канонического искусства, также предполагает напряженную индивидуальную работу, в чем проявляется одна из главных основ миропорядка — качественное многообразие всего существующего.

## Глава VI. Соборные основания древнерусской музыки и их разрушение в XVII веке.

*Мерило народа не то, каков он  
есть, а то, что считает пре-  
красным и истинным*

*Ф. Достоевский*

Единство духовного и профессионально-художественного в творчестве музыканта-распевщика определялось таким фундаментальным основанием древнерусской духовной культуры, как соборность.

Православное понимание соборности имеет своим источником древнюю традицию восточных культур, учения о взаимосвязи, органической взаимообусловленности всего существующего: человека и космоса, живой и неживой природы, солнца и земли, человека и его предков. “Светить бо ся Олеон, яко солнце, святых чины съ Христьм на собе имея. И за оны громы и мълния пророчьстии слышатся гласи. яже радостно ликъствуют, глаголюще: “Възнесися силою твоею, Боже! Поем и въспоем силы твоя! “Ангели вся поущаютъ, глаголюще: “Въскликнете Богу вся зъмля! Пойте же имени его! Патриарси начинаютъ песнь: “Се богъ нашъ възноситься, смирив обоя въ едино и съвъкупив земныя с небесными!” Преподобни възглашаютъ: “Възнесися на небеса, Боже! По всей земли слава твоя!” Праведници велегласуютъ: “Възнесися, судяй земли, да и мы в свете лица твоего, господи, поидем!” Давыд же, акы старейшина ликов, уяшняя несеня гласы, глаголетъ: “Вси языци, всплещете руками, въскликнете Богу гласом радости, да възидеть Бог в въскликновении, господь в гласе трубне!”<sup>636</sup> Этот образ соборного пения, в котором голоса ангелов сливаются с голосами праведников и предстоящих в храме, дан Кириллом Туровским в его “Слове на Вознесение”.

---

<sup>636</sup> Красноречие Древней Руси (XI-XVII вв.). М., 1987, с. 93-94.

## 1. Смыслы соборности и певческий унисон.

Прежде чем перейти к рассмотрению документальных источников — соборных постановлений, касающихся певческого искусства, — обратимся к самому понятию соборности в христианском вероучении. Необходимость более подробного раскрытия этого важного понятия вызвана тем, что *монодия знаменного распева, унисонный характер пения в древнерусской церкви есть проявление соборного начала русской духовной культуры в музыке*. Подобно тому, как соборные основания древнерусской книжности или иконописи выражались в объединении труда многих мастеров при создании одной книги или иконы и в том, что с иконописцем, приступающим к написанию святого образа, как правило, 40 дней молилась и постилась братия всего монастыря.

Идея соборности пронизывает все строение православной русской церкви, ее обиход и иерархическую структуру. *Как архитектурное сооружение соборный храм или собор* — это храм, предназначенный для совершения богослужения духовенством нескольких церквей. “По преимуществу соборами именуются кафедральные храмы епархиальных городов. Затем — главные храмы в городах вообще и в некоторых селениях, храмы в больших монастырях и, наконец, имеющие особое значение храмы в столицах”.<sup>637</sup>

*Собор в символическом значении* — это дом Бога, корабль спасения, якорь которого вознесен в небо. *Духовное понимание соборности как единения всего преображенного тварного мира* раскрыто Евг. Трубецким в его известной работе “Умозрение в красках”. “Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должно войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь”.<sup>638</sup> Православный храм выражает собой не действительность, а идеал, олицетворяя иную реальность и небесное будущее человечества. Образ построения небесного собора, башни-Церкви,

---

<sup>637</sup> Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. Репр. изд. М., 1992, с. 2084.

<sup>638</sup> Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. М., 1916, с. 8.

на создание которой идет множество камней, но “сделанной как бы из одного камня”,<sup>639</sup> предстает в “Пастыре” Ерма. Покаяние — тот единственный путь, который позволяет грешным людям (“отброшенные камни”, “обсеченные камни”) стать частицей небесного храма. Прекрасные Девы — силы Сына Божия, в которые облакаются праведники — вера, воздержание, мощь, терпение, а также простота, радость, согласие, любовь.

Идея вселенской новозаветной соборности нашла воплощение в “Троице” Андрея Рублева, созданной по видению преподобного Сергия Радонежского, противопоставившего соборное единение “ненавистой розни мира сего”. В иконе “Троицы”, раскрывается связь соборности с евхаристической жертвой Спасителя как возможностью воссоздания единства разрозненного и разобщенного мира.

Принцип соборности выражен также в таинстве елеосвящения (соборования), “сущность которого заключается в том, что больного помазывают елеем, призывая при этом Благодать Божию”.<sup>640</sup>

Со стороны обрядности собор — собрание верующих на другой день праздника для прославления того лица, которое имеет “важное участие в воспоминаемом событии”.<sup>641</sup> Например, собор Пресвятой Богородицы в наутрие праздника Рождества Христова, что нашло свое отражение в иконографии (“Собор Божией Матери”, “О Тебе радуется”). Существует также собор архангела Михаила, собор Иоанна Предтечи. В богослужебных книгах словом собор часто также именуется *всенощное бдение*, совершаемое многими священнослужителями, отчего богослужение приобретает более торжественный характер.

Помогают понять суть православной соборности слова Кирилла Туровского о том, что в покаянных стихах человек молится не только о себе самом, но и о всех, соединенных с ним единством веры и жизни<sup>642</sup>, что

---

<sup>639</sup> Ранние отцы церкви. Антология. Брюссель, 1988, с. 238.

<sup>640</sup> Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. I, с. 858.

<sup>641</sup> Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь, с. 627.

<sup>642</sup> Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, с. 121.

означает *выполнение духовных обязанностей по отношению к другим членам церкви.*

О соединении индивидуального и соборного в практике “умного делания” говорит С.С.Хоружий в предисловии к своей работе, посвященной учению исихастов. “... в числе кардинальных мотивов аскетической духовности — не только утверждение индивидуальности, но и необходимость раскрытия индивидуальности в соборность. Как говорят древние максимы подвижнической традиции, “монах тот, кто, пребывая в отдельности, живет в единстве со всеми людьми”, “схимничество в том, чтобы молиться за весь мир”.”<sup>643</sup>

В плане *психологическом* соборность понимается как *совершенство коллективной памяти (устная традиция), коллективного разума, способного постичь Истину.* Соборность здесь мыслится как возможность полноценного осознания себя через принадлежность к человеческому роду, ко всему тварному миру. О возможностях *единомыслия* (не одинакового образа мыслей, а приложении совместных интеллектуальных усилий к одной задаче) говорится в работах, посвященных преподобному Сергию. Единомыслие определяется в них как соединение духовных сил русской земли перед Куликовской битвой, как миротворческая деятельность святого подвижника.<sup>644</sup>

Но путь к соборности, согласно православной традиции, *лежит через максимально полное раскрытие индивидуальных особенностей и возможностей человека.* Об этом говорят сами примеры жизни и личности всех известных представителей христианского вероучения. На деяниях каждого из святых подвижников лежит печать яркой индивидуальности, талантливости, раскрывающих огромные возможности, дарованные человеку.

---

<sup>643</sup> Хоружий С.С. Диптих безмолвия. М., 1991, с. 18.

<sup>644</sup> Борисов Н.С. И свеча бы не угасла... М., 1990.

Великолепный образ соборного состояния человека, черпающего силы из своей причастности гармонии мироздания, воплощенной в звезде Утренней<sup>645</sup> — одном из символов Богородицы — дан в работе Флоренского “У водоразделов мысли”. “Сойди в себя — и узришь обширные своды. Ниже, оставь страх, спустись в пещеру. Ноги твои ступят на сухой песок, мягкий и желтый, дающий отдохновение. Здесь заглушен шаг твой. Здесь сухо и почти тепло. Капли времен срываются со сводов и падают в глубины мрака. Гулкие переходы наполнены реющим звуком: словно бьют свои удары бесчисленные маятники. Как в мастерской часовщика, нагоняют и перегоняют друг друга неисчислимы ритмы... Упруго жужжат веретена судеб. Сердца всех существ пульсируют в этих недрах. Тут, от мглы лучей, рождаются все вещи мира. Тут ткется... живой покров, что называется Вселенной. Сюда, в утробу земли, собираются и звездные токи, сгустившиеся в драгоценные камни. Тут-то, под пещерными сводами сердца, и воссияет Звезда Утренняя”.<sup>646</sup> Это поэтическое описание человека как микрокосма у П.Флоренского как бы раскрывает глубину лаконичной фразы Нила Сорского: “Сердце одного заключает в себе бесконечные источники жизни для сердца другого”.<sup>647</sup>

Флоренский видел в соборном разуме антитезу ереси как рассудочной односторонности, “какого-то прямолинейного сосредоточения на одном из многих возможных утверждений”.<sup>648</sup> Объект религии, по словам философа, неминуемо раскалывается на аспекты, исключаящие друг друга. И “дело православного, соборного рассудка собрать все осколки, полноту их, а еретического, сектантского — выбрать осколки, которые приглянутся: “нужно быть многострунным, чтобы заиграть на гусях Вечности”.<sup>649</sup> Но эта связная полнота есть лишь чаяние, полнота в

---

<sup>645</sup> Утренняя звезда (П Петр. I, 19): “свет веры”. — См. подробнее Библейская энциклопедия. В 2-х кн. Кн. 2 Репр. изд. М., 1991, с. 222.

<sup>646</sup> Флоренский П.А. Соч. Т. 2. М., 1990, с. 20.

<sup>647</sup> Цит. Целиков В.А. Эстетика Нила Сорского, с. 56.

<sup>648</sup> Флоренский П.А. Столп и Утверждение Истины. — Соч. Т. I. М., 1990, с. 161.

<sup>649</sup> там же.

единстве, полнота целостная для рассудка лишь постулируется. Поэтому “условием интуитивной данности постулата является укрощение своей рассудочной деятельности и выход в благодатное мышление восстановленного, очищенного и воссозданного человеческого естества.”<sup>650</sup>

*Унисон как проявление соборности.* Этой цели восстановления человека и служит церковное искусство. Высота нравственных требований, предъявляемых к его создателям, основана на необходимости созидания своего внутреннего храма прежде, чем будет создан и украшен храм внешний. Звук, мелодия сначала раздаются под сводами внутреннего храма и из отдельных собранных звуков рождается унисон соборного пения. Певческий унисон — это аналог соборной молитвы в музыкальной плоскости. Василий Великий называл унисонное пение “узлом к единению, сводящим людей в один согласный лик”.<sup>651</sup> Псалмопение дарует дружбу, любовь, единение между далекими, примирение враждующих. “Ибо кто может почитать врагом того, с кем возносил единый глас к Богу?”<sup>652</sup> Образ коллективной молитвы является также в унисоне пластическим, в синхронности молитвенных движений, сохраняющейся до настоящего времени в храмовом служении по старому обряду.

Монодия (греч. — “одионое пение”) и унисон (с лат. — “однозвучье”) употребляются в применении к знаменному распеву практически как синонимы, хотя под унисоном принято понимать прежде всего инструментальное исполнение. “... упражнения оркестровых музыкантов в игре унисоном абсолютно необходимы и чрезвычайно важны”.<sup>653</sup> Монодия же как термин относится к музыке вокальной, причем исключительно древней.

---

<sup>650</sup> там же.

<sup>651</sup> Творения Василия Великого. Ч. I. Репр. изд. М., 1991, с. 179

<sup>652</sup> там же.

<sup>653</sup> Риман Г. Музыкальный словарь, с. 1300.

Унисонный характер носило амвросианское пение. А. Пареди передает слова Амвросия Медиоланского о пении сочиненных им гимнов: “Их пение обладает великой магической силой и нет ничего, что действовало бы сильнее. В самом деле, что может быть более впечатляющим, чем исповедание Троицы, которое народ каждый день в гимнах воспекает единогласно?”<sup>654</sup> Амвросий описывает, какое прекрасное зрелище представляет собой церковь, когда собравшиеся в ней верующие поют: она подобна морю, в молитвах, произносимых всем народом, слышен как бы шум прибоя, когда вместе поют мужчины, женщины<sup>655</sup>, девушки, дети.

О выразительных возможностях “симфонии псалмов” (Флоренский) — древнерусском церковном унисоне — написано очень немного. Впервые об унисонном знаменном пении как не о чем-то примитивно-экзотическом, а об особом, ярком музыкальном явлении, написал Д.Разумовский. “Унисонное исполнение церковной мелодии полнее всякой гармонии. Гармония, написанная для трех, четырех, восьми и т. д. голосов, вводит церковную мелодию в пределы только этих голосов, напротив, унисонное исполнение дает возможность принимать участие в пении всем возможным голосам разных объемов, различной силы и выразительности (и детским<sup>656</sup>, и женским, и старческим).”<sup>657</sup> Великолепный знаток древнерусского пения отмечает, кроме того, такую черту унисонного исполнения, как соединение простоты с изяществом, что сообщается мелодии словами песнопения, несущими онтологический смысл. “Ясная передача текста возможна только тогда, когда мелодия отличается простотою; с простотой

---

<sup>654</sup> Пареди А. Святой Амвросий Медиоланский. Милан, 1991, с. 235.

<sup>655</sup> Пареди А. говорит о введении женских голосов Амвросием как о новшестве, которое ему пришлось защищать. — А.Пареди. Святой Амвросий Медиоланский, с. 235.

<sup>656</sup> В состав профессиональных хоров России детские голоса — альты и дисканты — были введены только в последней четверти XVII в., когда унисонное пение было оттеснено с церковного клироса новыми распевами — киевским, греческим, болгарским, нередко в хоровом изложении на 2, 3 и 4 голоса. — Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие певчие. — РМГ, 1898, № 10, с. 847.

<sup>657</sup> Разумовский Д.В. Богослужбное пение православной греко-русской церкви, с. 56.

соединяется некоторое изящество, когда течение звуков мелодии близко выражает мысли и слова.”<sup>658</sup>

Только один вид пения — монодия — дает возможность произносить слова молитвы всем одновременно, без опозданий и разноголосицы. Й. Хейзинга в своей известной работе “Осень Средневековья”, говоря о многоголосной музыке, упоминает Фому Аквинского как авторитетного противника церковного многоголосия, для которого деление голоса (*fractio vocis*) было признаком разрушения души.<sup>659</sup>

Выразительные возможности унисона были известны русским композиторам XIX и XX вв. “Унисон в зависимости от контекста служит средством воссоздания различных образов — от торжественной архаики (например, хор “Лель таинственный” в “Руслане и Людмиле” Глинки) до трагизма (например, 2-я часть одиннадцатой симфонии Шостаковича).<sup>660</sup>

П.Флоренский, хорошо знающий как музыкальную классику, так и церковную музыку, использующую новые формы, говорил о том, что “в отношении к духовному миру церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, и не противопоставляет их новым, как таковым”.<sup>661</sup> Вместе с тем, как отмечает исследователь музыкально-эстетических воззрений Флоренского С.Трубачев, в своих суждениях о музыкально-словесном образе песнопений о. Павел опирается на свое восприятие обиходных гласовых напевов, закрепленных в церковном сознании многовековым молитвенным опытом Церкви. Наиболее близки ему монастырские распевы. К напевам, вошедшим в сокровищницу церковного искусства, Флоренский относит и древнее унисонное пение, которое “удивительно как пробуждает касание Вечности. А когда есть богатство звуков, голосов, облачений и т. д. и т. д. — наступает земное, и

---

<sup>658</sup> там же.

<sup>659</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988, с. 300.

<sup>660</sup> Вахромеев В.А. Унисон. — Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981, с. 732.

<sup>661</sup> Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995, с. 106.

Вечность уходит из души куда-то, к нищим духом и к бедным земными богатствами”. (Наброски о богослужении. 1912, XII.I).<sup>662</sup>

Духовный смысл понятия собора, соборности находит свое воплощение в организации церковной жизни: *собор как собрание иерархов*<sup>663</sup>, решающее наиболее важные вопросы как внутреннего устройства церкви (догматические правила), так и внешнего оформления службы.

*Постановления соборов православной русской церкви относительно церковного пения* опирались на творения отцов церкви, монашеские уставы, святоотеческое предание и практику богослужения. В документах соборов можно найти и самые общие определения характера исполнения богослужебных песнопений, и очень конкретные указания о колокольном звоне, отношении к языческим “игрищам”, о видах песнопений в зависимости от праздника или будничной службы. Таким был и *Стоглавый собор 1551 года*, получивший свое название по количеству вопросов, вынесенных на обсуждение высших представителей священства.

В постановлениях Стоглава о пении просматриваются два уровня: довольно общие указания, опирающиеся на святоотеческую традицию, и более подробные — касающиеся отдельных частей литургии, характера и времени пения. Петь следовало “по преданию св. апостол и св. отец”, “по уставу” и “по священным правилам”.<sup>664</sup> Далее даются пояснения к “пению по уставу”: “... славословие пети и катавасия на сходе, а на вечернях бы и на заутренях говорили псалмы и псалтырю тихо и неспешно. со всяким вниманием. тако же тропари и седальны сказывали по чину и неспешно...”<sup>665</sup> Что касается внутреннего состояния певчих, то Стоглав указывает на то, что приступать к главному украшению церковной службы

---

<sup>662</sup> Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии свящ. П.Флоренского, с. 78.

<sup>663</sup> В Свято-Даниловом монастыре в Москве есть храм во имя Св. Отцов Семи Вселенских Соборов, построенный в 1561 г. В православной церкви такое посвящение считается уникальным. — Православная Москва. М., 1993, с. 17-18.

<sup>664</sup> Стоглав. Спб., 1863, с. 59.

<sup>665</sup> там же, с. 79.

следует как в молитвенном предстоянии “с великим тщанием, со всяким благочинием и со страхом Божиим”.<sup>666</sup> Требование к общему характеру пения выражено как это принято в церковной традиции насыщения текста ключевыми словами, неоднократно повторяемым словосочетанием: “чинно и немятежно”.

Соборные постановления о храмовом пении уточнялись и подробно *раскрывались в чиновниках*. Например, в Чиновнике Новгородского Софийского собора большое место отводится описаниям колокольного звона, всех видов церковных песнопений, характера пения. При этом о способе исполнения и месте песнопений говорится в контексте чинопоследования церковной службы, включающем изображение шествий, описания облачения священства, размеров крестов, лампад, свечей и, конечно, колокольного звона (Макарьевский колокол в Страстную неделю). “В великую же субботу в начале седьмого часа дни благовест к обедни в большой колокол, а в благовест все подьяки с белыми стихари собираются в выходную палату и, облачась, провожают святителя с лампадою и с большими свечами, с пением и поют стих: Вечернюю песнь и словесную службу”.<sup>667</sup>

Воссоздание в чиновниках картины литургического действия, раскрытие различий церковных служб, где пение — органическая часть, основа и главное украшение происходящего, подтверждают правомерность высказывания П.Флоренского о том, что синтез храмового действия, вовлекающий в свой круг искусство вокальное и поэзию во всех ее проявлениях, сам является в плоскости эстетики именно музыкальной драмой.<sup>668</sup>

Поэтическая ткань служебного канона подчинена единому замыслу, единому ритму и единой эстетике, что проявляется в одном круге образов,

---

<sup>666</sup> там же, с. 61.

<sup>667</sup> Чиновник Новгородского Софийского собора. Александр Голубцов. М., 1899, с. 207.

<sup>668</sup> Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств. — Маковец: журнал искусств. М., 1922, № 1, с. 31.

одном поэтическом и пластическом режиме при всем многообразии выразительных средств, разворачивающих эту драму. “А в благовест до митрополича прихода в церковь, приготовят ключари святых иконы: Вседержителя Спаса, и пречистую Богородицу, и святых отец, святителей и преподобных и мучеников против сенодика, а на облачении сак лазоревый и болшие кресты. И начинает иерей часы по обычаю, а святитель служит литоргию по чину, а на облачении и на действе поют подяки, переменяя станицы, стихи дневные ис Триоди и на абмоне все демественное, а певцы литоргию поют строчную... святитель целует св. евангелие и входит в олтарь по чину, а певцы поют вход... а в кажение подяки поют в олтаре вход демеством, исполайти тройную неспешно”.<sup>669</sup>

## **2. Этика исполнительства и положение певчих государева и патриаршего хоров.**

Скрытый, глубинный пласт знаменного пения, раскрываемый в поучениях столпов монашеской жизни, общих рекомендациях соборных постановлений, этосе музыкальных ладов и знаков, определяемый Логосом как всеобщим ритмическим законом, самим текстом священных песнопений — этот органичный и сложный комплекс, связанный структурно с организацией знаменного пения — имеет и внешний план, открытый для наблюдения. Это указания относительно самой манеры пения, поведения певца на клиросе.

***Этические требования к личности распевщика и способу исполнения.*** Духовная природа церковных песнопений выражалась не только в их структуре, способах организации звукового пространства, но и в самих приемах исполнения, в том *особом психологическом состоянии*, в котором должен находиться певец. Это состояние предполагает как бы два плана, которые находятся в полном взаимодействии. Первый — молитвенное предстояние, создание образа молений, интенсивная духовная

---

<sup>669</sup> Чиновник Новгородского Софийского собора, с. 167.

работа. По слову Василия Великого, это “верное соблюдение духовных размеров”.<sup>670</sup> Второй план — профессиональное владение тем материалом и профессиональными приемами, которые позволяют воплотить идеальный образ в материальной звуковой форме. При этом подчеркивается важность личных качеств поющего, его нравственного состояния. Д.Разумовский приводит одно из многочисленных высказываний отцов церкви относительно добродетельной жизни как пути к клиросу: “Некрасна песнь в устах нечестивого”. (Сирах). “В этом смысле отцы церкви отдавали даже предпочтение чистой жизни перед достоинствами голоса.”<sup>671</sup>

Этические представления Средневековья, как известно, не допускали того, чтобы икона или книга были написаны “нечистыми руками”. Идеальный образ иконописца дан в 43-й главе Стоглавого собора: “Подобает быть живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабителю, не убийце; особенно же хранить чистоту душевную и телесную, со всяким опасением... И с превеликим тщанием писать образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистой Богоматери... по образу и подобию и по существу, по лучшим образцам древних живописцев...”.<sup>672</sup> Хороших иконописцев Стоглав требует во всем почитать “больше прочих людей”, как вельможам, так и простым людям “за то честное иконное изображение”.<sup>673</sup>

В положения Стоглава, касающиеся иконного писания, вошли высказывания Максима Грека (1470-1556) из его работы “О святых иконах”, где освещение труда иконописца ярче и полнее. Знаменитый философ решает ряд проблем, среди которых есть и вопрос о соотношении жизни праведной и профессионального мастерства. “Аще же кто и зело имать быти хитр святых икон воображению, а живой не благолепотне,

---

<sup>670</sup> Творения Василия Великого. Ч. I, с. 253.

<sup>671</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 34.

<sup>672</sup> Цит. по Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М., 1983, с. 22.

<sup>673</sup> там же.

такovým писати не повелети”<sup>674</sup> Но в то же время, по утверждению Максима, “аще кто и духовное житие имать жити, а благолепно вообразити святых иконы не может, такovým писати святых икон не повелевати же. Но да питается иным рукоделием, им же хошет”<sup>675</sup>.

Требования к личности иконописца выражали начала христианской жизни и были общими для всех, кто, живя в миру, создавал церковное искусство, духовно-этические и профессиональные основы которого закладывались в монастырях.

*Само назначение певца должно определять его личные особенности.* Церковный певчий должен: а) иметь чистый голос; б) проводить строгую христианскую жизнь, которая одна может служить надежным ручательством за сохранение естественных орудий голоса, груди и гортани.<sup>676</sup>

Для вступления в хор государевых или патриарших певчих диаков был необходим естественный, сильный, чистый голос. “Но естественное дарование имело в певце второстепенное значение”<sup>677</sup> Говоря современным языком, певцу *требовалась широкая музыкальная и богословская образованность*, невозможная без незаурядных личных качеств. Достоинство певца, главным образом определялось знанием того, что, когда и как надлежит исполнять. Патриаршие певчие диаки и поддиаки в совершенстве знали самый употребительный в русской церкви знаменный или столповой распев, а также демественное пение или демество. Кроме того, им известно было пение троестрочное, а со второй половины XVII века — греческий, большой и малый распев.

*Пение по чину* — это тихое или тихогласное пение, в отличие от “бессмысленного вопля, голоса бесчинства и усиленных криков друг перед

---

<sup>674</sup> Максим Грек. О святых иконах. — Философия русского религиозного искусства. М, 1993, с. 47.

<sup>675</sup> там же.

<sup>676</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 34.

<sup>677</sup> Разумовский Д.В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. Изд.Финдейзена, 1895, с. 21.

другом”.<sup>678</sup> Следует заметить, что “тихое пение” имеет здесь другой, отличный от современного значения смысл. Тишину можно рассматривать как эстетическую и одновременно этическую категорию Средневековой Руси. Тишина — это в определенном смысле синоним красоты, добра, мира, душеполезного покоя, в отличие от “зверообразного рвения” “суете работающих”. Василий Великий называл псалом — “тишиной душ и раздаятелем мира”, утишающим мятежные и волнующиеся помыслы.<sup>679</sup> Только в тишине рождается настоящая музыка, и поэтому нет ничего противоречивого в требовании того, чтобы тихогласное пение было слышно всем. “Подобает же ему (певцу) кротким и тихим гласом пети во услышание всем.”<sup>680</sup>

Границы велегласного (в полный голос) исполнения строго оговаривались в соответствии с чином богослужения и его характером, причем степени велегласного пения были различны: “петь иное предписывается высшим гласом, другое — паки повысшим и третье — еще повысшим или высочайшим”.<sup>681</sup> Но велегласие при всех своих степенях допускалось только в пределах полного естественного голоса исполнителя, иначе оно обращалось в “бесчинный вопль”.

Громкость пения, так же, как и его темп, подчинялись более общему требованию *разумности исполнения*. Это требование идет еще от певцов ветхозаветных и представляет собой “обширную заповедь”. Остановимся на ней подробнее.

Разумность (φρονησις) называется аввой Евагрием (2-я половина IV в.) первой из четырех главных добродетелей. После нее идут мужество, целомудрие и справедливость. Евагрий полагает, что “дело разумности... состоит в том, чтобы созерцать умные святыя силы”,<sup>682</sup> в

---

<sup>678</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 34.

<sup>679</sup> Творения Василия Великаго. Ч. I, с. 178.

<sup>680</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 35.

<sup>681</sup> там же.

<sup>682</sup> Добротолюбие. Т. I, с.471.

чем проявляется его близость традиции священнобесмолвия.<sup>683</sup> О разумности как необходимой составной части пения говорил Василий Великий в свойственной его поучениям возвышенной и в то же время конкретной манере: “Очистите сердца, чтобы плодоносить Духу и, став преподобными придти в состояние разумно петь Господу”.<sup>684</sup>

Заповедь пения разумного включает в себя *несколько составляющих*, причем каждая из них непосредственно относится к технике исполнения. Первое требование состоит в том, чтобы певец хорошо определил естественную область своего голоса (звуки, не требующие усилий при исполнении) и старался не преступать ее. Это так называемый *медиум певческого голоса, насчитывающий обычно не более семи звуков*, в объеме которого, как правило, сочиняются церковные напевы. Второе требование относится к *способу употребления естественного дарования* (выразительности) голоса. По определению Д.Разумовского, петь должно “с особенностью скромностью, без суетного тщеславия”.<sup>685</sup> И третья составляющая заповеди разумности заключается в *ясном понимании и точном выражении текста священных песнопений*. Это требование состоит, в свою очередь, из двух частей, первая из которых указывает на необходимость отдельного и ясного произношения слов и слогов, то есть относится к тексту. Вторая часть требования связана с “артикуляцией” мелодии: соблюдать мелодические, гласовые остановки, не разъединять слова, связанные по смыслу, не делать передышки на полуслове.<sup>686</sup> О таком пении сказано у Василия Великого: “Пусть поет язык, пусть ум изыскивает смысл сказанного, чтобы воспеть тебе духом, воспеть же и умом”.<sup>687</sup>

---

<sup>683</sup> Василий Великий поставил Евагрия чтецом церкви в Аргосе, Григорий Нисский оставлял его диаконом в Константинополе, но Евагрий удалился в Египет, где подвизался в кельях и затем в Ските “под руководством и в содружестве с тогдашними великими аввами”. — Добротолюбие. Т. I, с.470.

<sup>684</sup> Творения Василия Великого. Ч. I, с. 253.

<sup>685</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 37.

<sup>686</sup> На репетиции одного из хоров, поющих знаменным распевом, произошел такой диалог: хорист, обеспокоенный замечанием регента: “А когда же дышать?” — Руководитель спокойно: “А вообще не дышать”. (Мужской хор Собора Спаса Нерукотворного Образа бывш. Спасо-Андроникова монастыря. Рук. — Б.П.Кутузов.)

<sup>687</sup> Творения Василия Великого. Ч. I, с. 245.

Таким образом, поучения святых подвижников, святоотеческая литература, монастырские песнопения, их характер, определяли исполнительскую этику музыканта-распевщика, закладывали основы певческого мастерства, состоящего в первую очередь в том, что певец идет от слова-смысла к слову-звуку, опираясь при этом на его поэтическую, эмоциональную выразительность. Культ слова составлял особенность музыкального мышления древнерусских гимнографов.

*О чуждости храмового пения театральной аффектации* говорится у многих учителей как Западной, так и Восточной церкви. Эта проблема касается самих истоков русского церковного пения. Так, изысканное, светское византийское пение противостоит греко-сирийскому, основанному на монашеской традиции. Именно последнее и является источником русского певческого искусства. “В какой мере византийское духовное пение было искусственно, изысканно напыщенно и театрально, приспособлено к утонченным вкусам придворной аристократии... было почти полусветским, с напевами “органными царскими”, “сладкими”, “военными”, “персидскими” и т. п. С “териремами”, “аненаками”, “трелями” и использовалось в придворных празднествах и при торжественных пиршествах, в той же мере греко-сирийское церковное пение должно быть представляемо простым, строгим, народным, аскетическим, исходящим из монастырских стен, от архиерейских кафедр...”<sup>688</sup>

Возглавлялись эти два направления церковного пения либо церковными иерархами, либо придворными разных должностей. В то время как во главе церковного пения греко-восточного стиля стояли такие деятели, как Афанасий Александрийский, Василий Кесарийский, Иоанн Златоуст - Антиохиец, Ефрем Сирий, Роман Сладкопевец, Иаков Эдесский, Косьма Маюмский, Иоанн Дамаскин и другие — византийским пением

---

<sup>688</sup> Металлов В.М. Богослужбное пение Русской церкви... с. 105.

ведали придворные протопсалты, domestiки, лампадарии, магистры, хорегии и другие лица придворного звания и положения.<sup>689</sup>

Влияние византийской манеры исполнения на древнерусское клиросное пение, несомненно, существовало. Вероятно, во многом именно этим влиянием и обусловлена живучесть театральных эффектов в практике русского церковного пения. Хотя еще византийская эстетика выдвинула одним из важнейших принципов культовой церемонии неподвижность телесную.<sup>690</sup>

Пение в храме, как уже отмечалось, имеет статус молитвы. Поэтому естественным для певца является молитвенное состояние, отсекающее всякие мирские попечения. В отличие от театральных, певцы церковные так же, как все предстоящие в храме, должны стоять спокойно и прямо, нельзя “стоять на клиросе вполоборота, а тем паче лицом к народу, не должно притопывать ногою, качать головою или двигаться всем телом взад и вперед, вытягивать шею, разводить руками и пр.”<sup>691</sup> К довольно подробным описаниям поведения певчих, данным Д.В. Разумовским, присоединяются замечания Н.М.Потулова, так же основанные на личных наблюдениях. Поющий должен “отрешиться от всякого притязания на музыкальное искусство, от всякого стремления произвести на слушателя впечатление своим голосом или искусством владеть им. Он должен, если возможно, даже забыть, что обладает, быть может, превосходным голосом, и что в голосе его есть звуки нот сладостные или сильно потрясающие, могущие действовать на нервы слушателя”.<sup>692</sup> Поскольку церковное пение — прежде всего моление, часть единого культового действия, а не только искусство, то “все дрожания, замирания, вздохи голоса и вообще все ухищрения, которые изобрело искусство, особенно в позднейшее время для

---

<sup>689</sup> там же.

<sup>690</sup> Серегина Н. Музыкальная эстетика Древней Руси, с. 67.

<sup>691</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 39.

<sup>692</sup> Потулов Н.М. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной Российской церкви, с. 110.

потрясения нервов слушателя, для возбуждения в нем нервного восторга — здесь места не имеют”.<sup>693</sup>

Все эти требования, касающиеся непосредственно поведения певца на клиросе, высказанные православными протоиереями второй половины XIX века, были, очевидно, весьма актуальны в их время. Таковыми же они остались и по сей день, хотя, возможно, большинству исполнителей церковной музыки эти требования покажутся, по меньшей мере, архаичными.

Оригинальный и убедительный способ доказательства, неуместности театральных эффектов в церковном пении использовал в своих “Исторических рассуждениях” митрополит Евгений. Он обратился по этому вопросу к мнению “одного из самых светских писателей” его времени — мнению Жан Жака Руссо. С точки зрения французского мыслителя, “тот, кто предпочитает в Церквах музыку Столповому пению, тот не имеет не только никакого благочестия, но и никакого вкуса”.<sup>694</sup> Руссо полагает также, что то церковное пение, которое сохранилось до его времени “есть весьма обезображенный, но при том весьма драгоценный остаток древней греческой музыки”, в котором даже при этом состоянии “довольно преимущества пред теми сладостными и театроподобными, или безвкусными и гадкими музыками, которые на место оно слышны бывают в некоторых церквах без важности, без вкуса, без пристойности и уважения к священному месту, которому таким образом дерзают ругаться”.<sup>695</sup>

*Отказ от использования приемов светского искусства восполнялся требованием знания литургического чинопоследования, смысла праздников и священных текстов, хорошей богословской образованностью. То, что пением в храме руководил domestik или протопсалт (“узаконяет пение то*

---

<sup>693</sup> там же, с. 110-111.

<sup>694</sup> Мит. Евгений. Исторические рассуждения. М., 1817, с. 89.

<sup>695</sup> там же, с. 74.

на клиросе, то среди церкви, то в притворе храма”)<sup>696</sup>, не отменяло необходимости такого знания. “... певец должен всегда приходиться к началу богослужения<sup>697</sup> с совершенно полными сведениями о том, что и как следует петь при богослужении и в каком месте храма. В этом смысле церковный устав составляет для певца самое необходимое и полезное руководство. Типикон содержит целые главы “о еже, когда поется честнейшая и когда не поется”, “о еже, когда поется Бог Господь и когда Аллилуйя”, когда поет правый лик, когда левый, когда оба лика сошедшие вкупе и когда поет только один начальный певец, головщик...”<sup>698</sup>

***Социальное положение певчих. Хор государевых певчих диаков и хор патриарших певчих диаков.*** Обязанности певчего находились в соответствии с его правами, социальным статусом, денежными и другими средствами, обеспечивающими вполне приличное по тем временам существование, особенно если это был певец государева или патриаршего хора. Положение царских певчих, по словам М.М.Иванова, было уже вполне определенным во 2-й половине XVI в. при Иване IV, в придворную капеллу которого входило около 35-ти человек.<sup>699</sup>

С установлением патриаршества (1589 г.) появился *хор патриарший*, судьба которого в дальнейшем определялась существованием патриаршества в России (после замены патриаршего управления синодальным в 1721 г. хор соответственно, пройдя длительный — в 25 лет — период неопределенности<sup>700</sup>, поступил в распоряжение синода). Количество патриарших певчих было вначале незначительно, и только при

---

<sup>696</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение в России, с. 39.

<sup>697</sup> В связи с этим Д.В.Разумовский сообщает такую интересную историческую подробность: “В 1685 г. в неделю мясопустную Патриарх указал пети всеночную службу священникам, а на певцов гнев был за то, что не успели к началу службы”. — Д.В.Разумовский. Патриаршие певчие диаки и поддиаки... с. 23.

<sup>698</sup> Разумовский Д.В. Церковное пение... с. 38.

<sup>699</sup> Иванов М.М. История музыкального развития России. В 2-х тт. Т. I. Спб., 1910, с. 67.

<sup>700</sup> См. подробнее Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898, № 11, с. 945-949.

патриархе Филарете (1626-1627 гг.) число их доходит до 30-ти, а при последующих патриархах — в 1692-98 гг. — оно возросло до 50-ти.<sup>701</sup>

По отношению к патриаршему хору *хор царский* занимал всегда лидирующее положение, хотя во время ломки старой культуры хору патриаршему удавалось более длительное время сохранять традицию, благодаря своему особому статусу. Более высокое в иерархической системе место государева хора определяло его первенство в различного рода шествиях, пение на правом клиросе, в то время как “хор духовных” занимал всегда клирос левый. Из патриаршего хора наиболее одаренные и заслуженные певцы переходили в государев хор, куда собирались лучшие голоса со всей России.

Первоначально певцы для царского хора набирались в Киеве и других юго-западных губерниях, затем в епархии Новгородской, издавна славящейся своими мастерами певческого искусства. Слишком частые требования прислать певцов из одной епархии не всегда вполне могли быть удовлетворены. В связи с этим показателен ответ на один из подобных запросов митрополита Новгородского Иова в 1713 г.: “Нынешнего года, по указу царского величества, велено нам выслать из певчих и из подъяков тенористов 4-х, басистов 2-х, алтистов 2-х и дишкантистов 2-х человек: и толикаго многаго числа выслать им невозможно, понеже из них иные в диаконы и в иереи посвящены, а иные померли, а другие, после бывшего во Пскове морового поветрия посланы на умерших места к тамошнему архиерею, а иные из средних и из меньших станиц подъяки, пользы ради святых Христовы церкви, упражняются всегда в еллино-греческой школе уже седьмое лето, в научении грамматического и риторического художества”.<sup>702</sup>

Поскольку со времен Петра I единственным культурным центром на многие десятилетия стала северная столица, прекратил свое существование

---

<sup>701</sup> там же, РМГ, 1898, № 10, с. 846.

<sup>702</sup> Разумовский Д.В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки... с. 77.

и знаменитый строгановский хор, продолжавший традицию усольской школы мастеропения. Во второй половине 70-х гг. XVII в. строгановский хор в соответствии с пожеланиями Г.Д.Строганова<sup>703</sup> переходит к новому виду исполнительства: партесному многоголосию. Через десятилетие искусство строгановских “спеваков партесного пения” становится известным в стране. И весной 1689 г. пристав Новгородского приказа Илья Щеголев отправляется в Великопермские вотчины Г.Д.Строганова, чтобы привезти “к Москве” четырех “самых лутчих” спеваков для государева хора.<sup>704</sup>

Хоры государев и патриарший отличались не только по положению, но и по своей структуре. Если в состав хора царских певчих входили басы, альты, теноры, дисканты (что соответствовало прежнему делению при исполнении строчного пения: нижник, путник, вершник, демественник), то хор патриарший сохранял деление на диаков (первые две станицы по 5 человек) и поддиаков (нижние станицы, число которых доходило до 6-ти).

*Обязанности певчих патриаршего хора* были довольно разнообразны. Главная из них состояла в исполнении церковного пения при служении патриаршем (за исключением Московского Успенского собора). Кроме того, патриаршие певчие принимали постоянное участие в пении во время крестных ходов, при “торжестве новолетия”, при погребении лиц царского дома, при совершении торжественных панихид и пр. Они также обычно сопровождали патриарха на богомолье. Так, в 1666 г., когда вселенские патриархи Паисий Александрийский и Макарий Антиохийский, принимающие участие в печально знаменитом соборе русской православной церкви 1666/67 гг., ходили в Звенигород в Саввин монастырь, с “ними отпущены были левый клирос патриарших певчих, да

---

<sup>703</sup> По просьбе Г.Д.Строганова для обучения певцов исполнению полифонических концертов Н.П.Дилецкий делает авторский перевод на русский язык с посвящением графу Строганову своей “Идеи грамматики мусикийской”, первого труда, посвященного новому музыкальному мышлению.

<sup>704</sup> См. Парфентьев Н.П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI-XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности. — Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма, с. 69.

поддиаков большая и меньшая станицы”.<sup>705</sup> Нередко патриаршие певчие пели “при столе”, во дворце царя и при доме патриарха.

Сохранилась “книга Чиновник” знаменитого певчего диака Федора Константинова<sup>706</sup> (1608-1675), где мастер обстоятельно описывает не только соборные службы, но и “столы” в государевых Грановитой, Золотой и Столовой палатах, рассказывает об участии певчих диаков в царских приемах, о выездах патриархов в город и монастыри, о торжестве по поводу второго брака “тишайшего” царя и т. д.<sup>707</sup> Поскольку деятельность известного певчего приходилась на 2-ю половину XVII в., его подробные описания соборных служб содержат указания не на унисонное знаменное пение, а на киевский и особенно модный в то время греческий распевы (“пели обедню строчную”, “большое демственное”, “греческим пением”, пели бодро”, “в стол пели стихи”, “пели государю царю многолетие большое со аненаками”, пели стих греческой“, пели на сходе обе станицы большую греческую”, “пели Богородице канон по-гречески Мелетий с товарищи... да дьяки певчие патриарховы с подьяками пели русскими речьями”).<sup>708</sup>

*Домашнее пение*, в котором участвовали и государевы и патриаршие певчие, состояло, обычно из пения духовных стихов<sup>709</sup>, которые с XVII века “существовали на нотах”, и пения стихотворной псалтыри, написанной С.Полоцким, вернее переведенной с польского в угоду двору, где “возлюбише сладкое и согласное пение польския псалтыри”.<sup>710</sup> К

---

<sup>705</sup> Разумовский Д.В. Патриаршие певчие диаки... с. 24.

<sup>706</sup> Отношение к мастеру выразилось в том, что на его погребении присутствовали “белые и черные власти”, и сам патриарх раздавал деньги в память о певце. — Н.П.Парфентьев. Выдающийся деятель русской муз. культуры XVII в. певчий дьяк Федор Константинов. — Древнерусская певческая культура и книжность, с. 132.

<sup>707</sup> там же, с. 129.

<sup>708</sup> Парфентьев Н.П. Выдающийся деятель русской музыкальной культуры XVII в. певчий дьяк Федор Константинов, с. 129.

<sup>709</sup> “Духовными стихами в русской народной словесности называются песни, чаще всего эпические, на религиозные сюжеты, исполняемые обыкновенно бродячими певцами (преимущественно слепцами) на ярмарках, базарных площадях или у ворот монастырских церквей... Для нашей цели достаточно признать, что духовный стих сложился в допетровской Руси и представляет уцелевший обломок московской культуры в чуждой и разлагающей его цивилизации нового времени”. — Федотов Г. Стихи духовные. М., 1991, с. 13.

<sup>710</sup> Разумовский ДВ. Патриаршие певчие диаки... с. 86.

стихотворной псалтири Полоцкого “надлежит приладить напевы или прежние польские, или свои, новые”. Этот труд совершил государев певчий дьяк Василий Титов, “через композицию, сиречь чрез творение”.<sup>711</sup> Стихотворная псалтырь была настолько популярна в то время, что не было тогда почти ни одного певчего, который бы не имел своего собственного экземпляра этого творения.

Чрезвычайно разнообразными были второстепенные, изменяющиеся, но превышающие основные выплаты, доходы патриарших певчих. Это служебные (получаемые по договору от церковных треб), пошлинные, славленные (например, при “славлении” в Рождество Христово), а также милостинные или наградные деньги, получаемые за участие в радостных или печальных событиях в царском семействе. Так, по случаю кончины патриарха Иосифа Царь Алексей Михайлович из патриаршей казны роздал певчим по 10 рублей каждому.<sup>712</sup> Что касается доходов от поставления духовных лиц, то они выдавались таким образом: “А в феврале 1667 г. на поставление нового патриарха Иоасафа Федор Константинов в составе своей станицы в соборе и около городов ходя, пели... И ему, Федору, с товарищи даю 12 рублей”.<sup>713</sup> Ни один труд певчего диака, не имеющий прямой связи с исполнением богослужебного пения в придворных храмах, не оставался без награды от царя. В 1659 г. Алексей Михайлович “пожаловал певчаго диака Ивана Никифорова съ казенного двора пять аршин тафты для того, что онъ поднесъ ему св. мучениць Софии, Въры, Надежды и Любви праздник”<sup>714</sup> (праздничную икону).

Кроме денег, в значительном количестве патриаршие певчие получали сукно, которое было двух видов: царское, “причастное” (выдавалось по случаю причащения царя или царицы) и “от епископов”. Сукно царское было цветным: вишневым, светло-зеленым, лазоревым, и

---

<sup>711</sup> там же, с. 87.

<sup>712</sup> Металлов В.М. Синодалные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898, № 10, с. 847.

<sup>713</sup> Парфентьев Н.П. Выдающийся деятель русской музыкальной культуры XVII в. певчий дьяк Федор Константинов, с. 129.

<sup>714</sup> Разумовский ДВ. Патриаршие певчие диаки и поддиаки... с. 73.

выдавалось “по определенной мере”, “смотря по лицу”. Поскольку обычная одежда певчих диаков состояла из суконных рясы и подрясника, перетянутого поясом, то сукно “от епископов” шло на это внеслужебное облачение. От епископов получали сукно во время поставления их в сан. Это всегда происходило в Московском большом Успенском Соборе. При этом новопоставляемый, по существующему тогда обычаю, для большего благолепия, обкладывал сукном некоторые места в Соборе. Это-то сукно и оставлялось в пользу Патриарших певчих.<sup>715</sup> Были и другие, более редкие награды: “бархат к шапкам да на соболь рубль”.<sup>716</sup>

При богослужении, подобно священнослужителям, патриаршие певчие почти всегда облачались в стихари желтые (золотые), белые (серебряные) или черные (парчевые)<sup>717</sup>, в зависимости от степени и значения духовного торжества. Например, при поставлении царя Феодора Алексеевича на царство (1676) патриаршие певчие были в золотых стихарях.<sup>718</sup>

Одежда певцов государева хора, из которых многие *имели дворянское звание и принадлежали к придворным чинам*, была совершенно иного рода.<sup>719</sup> Певчие царского хора имели определенную форму одежды на разные случаи — кафтаны кармазинного (вишневого) цвета, брюки — багрянцового (красного).<sup>720</sup> При этом были четыре рода платья: “прихожее”<sup>721</sup>, “ходильное”, “доброе” и “проезжее”, выдававшиеся в зависимости от вида на разное время (“ходильное”, например, выдавалось на два года). Платье “доброе” служило 4 года и “обшивалось золотым

---

<sup>715</sup> там же, с. 27.

<sup>716</sup> Парфентьев Н.П. Выдающийся деятель русской... с. 130.

<sup>717</sup> Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898, № 10, с. 846.

<sup>718</sup> Разумовский ДВ. Патриаршие певчие диаки и поддиаки... с. 24.

<sup>719</sup> В начале XIX в. возбуждался вопрос о замене стихарей одеждой светской “по образцу Петербургских парадных певческих костюмов, частью иностранных, частью польского типа”. — Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898, № 11, с. 1043.

<sup>720</sup> Иванов М.М. История музыкального развития России, с. 68.

<sup>721</sup> “Прихожее” платье состояло из 4-х кафтанов с беличьим или заячьим “исподом”, шапки с бобровою опушкой, рукавиц и суконных “аглицких штанов”. — Разумовский ДВ. Патриаршие певчие диаки и поддиаки... с. 65.

галуном (12 аршин на платье), украшалось серебряными, золочеными и финифтяными пуговицами и петлями”.<sup>722</sup>

Жизненные нужды патриарших диаков, судя по описаниям, обеспечивались на уровне, соответствующем их *социальному статусу, который был весьма высоким*. “Они пользовались почетом и большими правами в гражданской жизни. Оскорбления им всегда оплачивались виновными большими — по тогдашним ценам — деньгами”.<sup>723</sup> Стол патриарших певчих, согласно Разумовскому, использующему записи XVII в., можно считать, если не совершенно роскошным, то по крайней мере достаточно полным.<sup>724</sup> Кроме того патриаршие певчие нередко имели особый стол у царя и патриарха наравне с прочими духовными властями.

Квартиры патриарших певчих находились до середины XVII века в патриарших слободах. Когда на основании Уложения (ст. I гл. 19) слободы у патриархов были взяты, то в 1670 г. патриарх купил для певческих дворов землю кн. Голицына в Китай-городе, близ монастырей Богоявленского и Троице-Сергиевого. Патриарх Иоаким в 1684 г. к этой земле “прирезал еще несколько сажен” и взамен прежних деревянных построек возвел каменные.<sup>725</sup>

Судьба царского хора, зависящая от коллизий государственной политики и придворной жизни, была также довольно неустойчивой. В ней наблюдаются периоды расцвета (особенно при Петре I) и упадка. Пагубно на состоянии хора сказалось произведенное в последней четверти XVII века разделение единого хора по разным придворным церквям и причисление к штату отдельных лиц царской семьи. “Раздробление единого хора государевых певчих на разные придворные хоры сопровождалось такими последствиями, которые в начале трудно было предвидеть, и затем еще труднее было предотвратить”.<sup>726</sup> Дворцовые

---

<sup>722</sup> Иванов М.М. История музыкального развития России, с. 68.

<sup>723</sup> там же, с. 69.

<sup>724</sup> См. Разумовский ДВ. Патриаршие певчие диаки и поддиаки... с. 30-33.

<sup>725</sup> Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898, № 10, с. 847.

<sup>726</sup> Разумовский ДВ. Патриаршие певчие диаки и поддиаки... с. 88-89.

междоусобицы диктовали иные отношения между теперь уже самостоятельными хорами, что оказывало неблагоприятное влияние на нравственность певчих, которые в прежнее время никогда не подвергались судебным преследованиям. Документальный источник свидетельствует: В 1691 г. кн. Ромадановский получил наставление не пускать певчих в Московский Новодевичий монастырь: “а певчих в монастырь не пускать: поют и старицы хорошо, лишь бы вера была; а не так, что в церкви поют: спаси от бед; а с паперти деньги на убийство дают”.<sup>727</sup> Не обошло придворных певчих и такое историческое событие, как восстание стрельцов. М.В.Вознесенский приводит документ, фиксирующий факт связи певчих царевны Софьи с активными участниками стрелецкого бунта (1697, Москва): “По оговору ж и по распросу пытаны верховные певчие, которые были в верху у царевен в розных комнатах, и после пыток те певчие розданы разных чинов людям с расписками”.<sup>728</sup>

Различного рода нововведения касались и хора патриарших диаков. Однако Металлов, ссылаясь на документальные данные, утверждает, что патриаршие певчие до времени учреждения св. Синода оставались “в прежнем составе, из теноров и басов”.<sup>729</sup> Позднее синодальный хор, “находясь в стороне от непосредственного иноземного влияния в старобытной Москве” продолжал сохранять традиции — до того, как влияние Петербурга в музыке и пении в форме различных предписаний и запрещений директоров придворной капеллы не наложило тяжелую руку на самобытный старинный строй и самостоятельное развитие синодального хора, повернув и то и другое в духе времени.<sup>730</sup>

В 1700 г. во Львове была напечатана первая певческая книга “на квадратных нотах” (в рукописях нотопевиная система существовала на юго-западе Руси уже с 1652 г.). Последующая певческая практика

---

<sup>727</sup> там же, с. 89.

<sup>728</sup> Вознесенский М.В. Хоровое искусство Петровской эпохи. — Древнерусская певческая культура и книжность, с. 143.

<sup>729</sup> Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898, № 10, с. 849.

<sup>730</sup> Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие, певчие. — РМГ, 1898, № 12, с. 1049.

русского клира перешла на существующую систему. “В 1772 г. годовой круг певческий (синодальными певчими) был переведен с крюков на ноты и издан впервые с одобрения Св. Синода, старообрядцы и единоверцы, из любви к старине, остались все еще при старой певческой системе крюковой”.<sup>731</sup> Добавим, что знаменное пение и крюковая нотация сохраняются у старообрядцев и в наше время.

Таким образом, деятельность государева и патриаршего хоров приходится на XVII - начало XVIII вв., время осуществления перемен, подспудно подготавливаемых в XVI веке. Развитие придворного и патриаршего хоров в полной мере отразило эти перемены общекультурного, социально-политического и музыкально-эстетического характера.

### **3. Причины разрушения древнерусской певческой традиции в XVII веке.**

Констатацией изменений, произошедших в русской музыкальной культуре в XVII-XVIII веках занимались почти все исследователи знаменного пения. Вместе с тем причины, приведшие к этим изменениям, никогда не раскрывались во всем их объеме и многообразии. Обычно называлась какая-либо одна из них (влияние юго-западных православных братств, увлечение западноевропейским искусством, «обмирщение» религиозной жизни и др.). Учитывая все эти подходы, мы попытаемся очертить различные стороны того, в целом единого процесса, который в итоге привел к изменению облика всех традиционных видов религиозного искусства и смене культурной парадигмы в целом.

***Решающая роль трагедии церковного раскола середины XVII века в осуждении средневекового искусства.*** Перелом в судьбе древнерусской музыки, нарушивший «естественный» ход ее развития был связан с Московским поместным собором 1666/1667 гг., осудившим

---

<sup>731</sup> Металлов В.М. О национализме и церковности в русской духовной музыке. М., 1912, с.9.

*старообрядчество как раскол* и с ним вместе те части богослужения, за которые упорно держались ревнители «древнего благочестия» (обход храма «посолонь», двоеперстное крестное знамение, написание имени Спасителя - Иисус и др.<sup>732</sup>) Вместе с древним обрядом в результате «книжной sprawy» (постулируемая основа никоновской церковной реформы) *оказалась в опале и средневековая эстетика*: «истонченную плоть» иконописных изображений следовало заменить «светло-румяным живоподобием». Собор 1666/67 официально признал учение о «музыкальном искусстве», смысл которого излагался в «Жезле правления» Симеона Полоцкого, полемическом сочинении, направленном против защитников старых богослужебных книг – священников Никиты, Аввакума, Лазаря, Федора, Феоктиста, Спиридона и «суемудренных пустынных». Это означало официальное утверждение в качестве основного стиля церковного пения вместо знаменного - партесного линейной нотации.

Непримиримость новой культуры по отношению к традиционной была воплощена уже в самой символике «четырехугольного» жезла, бывшего не только жезлом правления и «утверждения», но и орудием «наказания и казнения», «ибо силен есть противные сокрушати».<sup>733</sup> Сам жезл изображался в виде двух переплетающихся змиев, символизирующих старую «культуру-веру» (А. Панченко) и отношение к ней официальной власти. Первый змей – «древнее благочестие» - «образует грехи человека, иже от ветхаго змия начало свое взяше», змей второй – жезл схизмы – «воображает остроту наказания пастырского».<sup>734</sup>

Творение С. Полоцкого, посвященное им царю и патриарху Иоасафу, содержит прямое «озобличение» древнерусского церковного пения. Отвечая на протест попа Лазаря, указующего на то, что «патриарх

---

<sup>732</sup> Успенский Н.Д. Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужебных книг в XVII веке. // Богословские труды, 1975 - № 13, с. 148-171.

<sup>733</sup> Симеон Полоцкий. Жезл правления, утверждения, наказания, казнения. М., 1666, с. 16.

<sup>734</sup> Там же, с. 7 об.

Никон и власти возлюбили пение эллинское», и певчие «в Церквах поют многия стихи ни по-гречески, ни по-славянски, согласием органом», Полоцкий находит аргументы в духе новой логики. Он утверждает, что всякое пение подобно органному, а в пользу «пресладкого пения» свидетельствует то, что оно «само есть благо». Церковное пение вообще должно быть различным, поскольку «различны роды человеческие». Достаточно и того, убежден Полоцкий, что «едина есть вера».<sup>735</sup> Очевидно, что, вопреки распространенному мнению, аргументы Полоцкого далеки от западного схоластического богословия, основанного на строгой логической доказательности. Налицо скорее *социальный заказ*, а не принципы рационалистического богословия в духе Фомы Аквинского

Главным оппонентом С. Полоцкого, олицетворявшего «новую» культуру, делающую ставку на схоластическую рационалистическую науку, был лидер старообрядчества протопоп Аввакум (Петров), известный своим пламенным характером проповедника, незаурядными личными качествами, самобытным литературным даром.

Отстаивая духовно-эстетические основы древнерусского искусства, Аввакум обращает внимание на то, что изменение принципов иконописания («святыя образы изменили и вся церковные уставы и поступки»<sup>736</sup>) является *следствием иного миропонимания*, возлюбившего «толстоту плотскую и опровергоша долу горняя». В соответствии со своими представлениями о жизни новое мировоззрение выправляет морщины святых, пишет образ Спаса-Еммануила «по плотскому умыслу»: «<...>лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не писано».<sup>737</sup> Аввакум напоминает, что «узка бо есть и тесен и прискорбен путь, вводяй в живот», следствием чего являются соответствующие нормы церковного искусства, тот средневековый канон,

---

<sup>735</sup> Там же, с. 93 об.- 95.

<sup>736</sup> Протопоп Аввакум. О внешней мудрости. //Пустозерская проза. М., 1989, с. 106.

<sup>737</sup> Протопоп Аввакум. Об иконном писании.// там же, с. 102.

разрушение которого оборачивается невосполнимыми нравственными и эстетическими потерями. «Возри на святых иконы и виждь угодивших Богу, како добрые изуграфы подобие их описуют: лице, и руже, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящая скорби»<sup>738</sup>.

Эстетика Аввакума, внесшего большой вклад в развитие русской литературы, не стремится защищать старые формы сами по себе или отрицать новые, ее основания находятся гораздо глубже. В области литературы Аввакум был большим новатором, чем его оппоненты, отстаивающие принципы нового светского стиля. А.Н. Толстой, характеризуя писательский дар Аввакума, отмечал: «Речь Аввакума вся на жесте, канон разрушен вдребезги, вы физически ощущаете присутствие рассказчика, его жесты, его голос. Он говорит на «мужицком». «подлом» языке».<sup>739</sup> Аввакум отрицал поощряемое светскими и духовными властями внедрение элементов мирской культуры в чуждую им символическую систему древнерусского искусства, вызывающее его разрушение.

Протест против уничтожения духовных устоев русского Средневековья, ускоренного трагедией церковного раскола, создал корпус Пустозерской прозы (1670-1682), авторы которого были осуждены Собором 1666/67 гг. за нежелание признать новый курс официальной церкви. Протопоп Аввакум, инок Епифаний, поп Лазарь, диакон Федор<sup>740</sup> при всех отличиях в образованности, таланте, темпераменте, похожи в своих духовных ориентирах, в осознании своей причастности к свершающейся на их глазах трагедии. «Время, свершая крутой поворот на краю пропасти, толкнуло их на этот край и оставило там, принудив к проповеди и жертве».<sup>741</sup>

---

<sup>738</sup> Протопоп Аввакум. О внешней мудрости. // там же, с. 106.

<sup>739</sup> Толстой А.Н. Собр. соч. Т. 10. М., 1961, с. 263.

<sup>740</sup> Все они были сожжены в апреле 1682 г. - См. Поньрко Н.В. Узники Пустозерской земляной тюрьмы. // Древнерусская книжность. Л., 1985, с. 249.

<sup>741</sup> Плюханова М.Б. Предисловие. // Пустозерская проза, с. 36.

Став в качестве живой практики лишь принадлежностью старообрядческой литургии, некогда разветвленная, имеющая вековые корни, знаменная система, скорой гибели которой никто не мог предусмотреть<sup>742</sup>, очень быстро (в течение 2-3 десятилетий) была заменена новой европейской музыкальной системой (несовместимой по своим духовным и, следовательно, музыкальным качествам, с отечественной) и забыта русской музыкальной культурой почти на сто лет.

«Прения о партесе» вошли в замечательный памятник старообрядческой богословской литературы XVIII века «Поморские ответы» братьев Андрея и Семена Денисовых, органично содержащие в русле догматической аргументации, выдержанной в лучших традициях святоотеческой литературы, доказательства правоты средневековой эстетики, опирающейся на соборность православного сознания. Партесное «многоусугубляемое» пение, не имеющее корней ни в русской музыкальной культуре, ни в древней греческой церкви («от древлегреческая церкве в Россию не предашася»), не может быть церковным, так как противоречит постановлениям вселенских соборов, запрещающим в пении «различные пестроты», и принятой этике исполнения, отрицающей пение «со движением всея плоти».<sup>743</sup> Совершенно неприемлемо в новой музыкальной системе ее несоответствие молитвенному статусу песнопений, невозможность согласного произнесения слов богослужебного текста, для чего был органично приспособлен знаменный унисон.

Если воспользоваться классификацией исторических катаклизмов, проведенной В.В. Вейдле по отношению к искусству, то духовный раскол русского общества XVII века попадет вместе с революциями, войнами, нашествиями в первый их вид, отражающийся на искусстве «в виде самого

---

<sup>742</sup> Уже в середине XVII столетия из самых знаменитых специалистов в области церковного пения во главе с А. Мезенцем дважды создавалась комиссия для усовершенствования фиксации высоты звука в крюковой нотации, результатом чего стало введение системы призна'ков в знаменную семиографию.

<sup>743</sup> Поморские ответы. М., /б.г./, с. 346-348.

грубого насильственного вмешательства в его судьбу: могут убить его, но переродить не могут».<sup>744</sup> Следствием преследований «древлего благочестия» было уничтожение огромного количества рукописных и старопечатных книг как «неисправленных» по несуществующим греческим образцам<sup>745</sup>, икон старинных изводов как «еретических» изображений. Уничтожались физически не только произведения искусства, противоречащие новому мировоззрению, но и сами носители вытесняемых духовных устоев. Так, «диспут о вере» в 1682 г., которого старообрядцы добивались в течение 15 лет в надежде доказать с книгами в руках ошибочность никоновских нововведений, закончился казнью одного из самых образованных московских священников, защитника старых богослужебных книг Никиты Добрынина («Пустосвята»). Логичность и последовательность изложения, ясность мысли, глубокие и обширные знания позволили Никите доказать невежество Никифора Ксанфопула, сочинившего в духе нового мировоззрения повествование о составлении похвальной песни в честь Пресвятой Богородицы, начинающейся словами «Честнейшую херувим».<sup>746</sup>

***Процессы демократизации в искусстве и начало распада средневекового канона.*** Признавая эстетическую правоту защитников средневекового искусства, остановимся на тех причинах изменения художественных стилей в XVII веке, которые были не менее важными, чем раскол. В искусстве эти исторические катаклизмы, по словам Вейдле, вызывают изменения стиля, колебания вкусов и манер, перерыв или

---

<sup>744</sup> Вейдле В.В. Умирание искусства. //Самосознание европейской культуры 20 века. М., 1991, с. 268.

<sup>745</sup> «А та книга служебник правлен не с древних греческих рукописменных и словенских, но снова у немец печатной греческой безсвидетельствованной книги, у нея же и начала несть, и где печатана неведомо» (Сильвестр Медведев. «Известие истинное православным и показание светлое о новом правлении в Московском царствии книг древних»).- См. Успенский Н.Д. Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужебных книг в 17 веке, с. 150.

<sup>746</sup> Одна из нелепостей, обнаруженных Никитой Добрыниным в данном повествовании, состоит в том, что «новый Орфей» Косьма Маюмский, которому автор приписывает сочинение данной песни в «великий пяток», день страшный и горький, в это время «еще не родился». Далее Никита хронологически доказывает, обращаясь к государю, что песнь «Достойно есть» составлена в 415 г. на Третьем вселенском Ефесском соборе при царе Феодосии младшем двумястами собравшихся св. отцов, «а не во время страстей Христовых, и не от Косьмы епископа». //Никита Константинов Добрынин («Пустосвят»). Сергиев Посад, 1916, с. 426.

столкновение традиций, ими определяется конкретный облик художественного творчества в каждую следующую за ними эпоху.<sup>747</sup>

Прежде всего, это процессы «обмирщения» средневековой культуры, шедшие, начиная с XVI века, во всех видах церковного искусства, и особенно наглядно проявившиеся в иконописи.

В организации живописного дела на Руси в XVI-XVII веках прослеживаются прямые аналогии с изменениями в музыкальном искусстве этого периода. Это усиленное выражение индивидуального вкуса (заказчика, иногда мастера), демократизация искусства, выразившаяся в отступлении от герметичности, «посвященности» устной традиции, передача церковного искусства из рук инок в светские мастерские, княжеские, затем царские хоры, что облегчило восприятие элементов «музики» и «живописания». Характеризуя труд иконописцев при Оружейной палате (организована в 1642-1643 гг.), исследователи отмечают, что к концу XVII века иконы, созданные для придворных кремлевских храмов, для подмосковных вотчинных церквей принадлежали не столько к иконописной традиции, сколько к европейскому художественному опыту (исполнены маслом на холсте с использованием прямой перспективы и светотеневой моделировки).<sup>748</sup>

Отличительными особенностями Строгановской школы иконописи, сформировавшейся только к концу XVI века и на первом этапе мало отличающейся от новгородской, были все усиливающиеся на втором и особенно третьем этапах приемы живописи: «мелочность письма», отчетливость отделки лица и фигур, лики «с сильной оживкой», богатая золотая иконопь, палаты «с большими затеями», увеличение роли пейзажа и аллегорических изображений.<sup>749</sup>

---

<sup>747</sup> Вейдле В.В. Умирание искусства, с. 268.

<sup>748</sup> См. Павленко А.А. Эволюция русской иконописи в живописное мастерство как явление переходного периода. // Русская культура в переходный период от Средневековья к Новому времени. М., 1992, с. 106-107.

<sup>749</sup> См. Ровинский Д.А. Обзорение иконописания в России до конца 17 века. Спб., 1903, с. 32-33, 38.

Начинает доминировать эстетическое начало, увлечение самим мастерством иконописания, его виртуозной стороной, отражение индивидуальных вкусов представителей рода Строгановых, которые всегда совпадали с веяниями времени. Икона постепенно превращается в драгоценную миниатюру, рассчитанную не на собрание прихожан, а на камерное, личное общение. Идеалы Строгановых в иконописи: князья в золототканых узорных шубах, святители в дорогих ризах, воины в золотых панцирях с тонким орнаментом, обилие золота даже в скромных одеждах мучеников, монахов, мирян. Тела хрупки, изнеженны, движения изящны, головы грациозно наклонены, жесты рук вычурны. Если строгановские иконы «второго письма» еще представляют собой только переход к живописи, то «третьи или бароновские» письма говорят об окончательной потере основ иконописи и превращении в живопись. В конце XVII века строгановская школа теряет свой характер и в XVIII веке переходит во «фряжское письмо».

Кроме параллелей с теми же процессами в области певческого искусства, представляется весьма примечательным тот факт, что строгановская икона не только первого, но и второго и даже третьего периодов, почиталась в старообрядческой среде, в принципе отрицающей внедрение приемов светского искусства (собрания Солдатенкова, Молошникова, Рахмановых, Соловецкий монастырь, Преображенское согласие, Покровский собор Рогожского кладбища). Очевидно, что для этих собраний приобретались иконы, выполненные в целом в канонической манере, что говорит об определенном сохранении традиций Средневековья и разнообразии художественных почерков в рассматриваемый период.

Певческое искусство демонстрирует сходные процессы эстетизации, акцентирования виртуозности, авторского прочтения, поощряемые личными вкусами царя, патриарха, аристократии. Вкусы Строгановых в музыке, поддерживающие, как и в иконописи, определенную линию в

усольской школе мастеропения, проявлялись в «узорчатой вариативности», тонкой «прорисовке» разводов музыкальных архетипов, преобразовании силлабических участков в мелизматические, интересе к созданию собственных разводов «мудрых строк» лиц и фит.

Высшим проявлением творчества считалось создание авторских музыкальных произведений. В целом, мастерство усольских распевщиков было созвучно стилю строгановских «иконников»: «мелодика песнопений словно насыщена драгоценным мерцанием чистых красок и золота шедевров строгановского иконописного искусства».<sup>750</sup> Уже в конце XVI века, судя по рукописному сборнику М.Я. Строганова, излюбленными песнопениями одного из «именитых людей» были небогослужебные жанры: величания князьям и «чадам», «покаянные стихи», произведения, написанные на неизвестные тексты с оригинальным музыкальным оформлением, имеющие лишь отдаленное сходство с распространенными стихами, такими, как «Душе моя, душе моя», «Житие мое, яко вода» и т.д.<sup>751</sup> Именно по просьбе Г.Д. Строганова, Н.П. Дилецкий в 1679 г. делает авторский перевод на русский язык своей «Идеи грамматики мусикийской», рассказав в предисловии историю перехода строгановского хора в новому виду исполнительства. К XVIII веку усольская школа в лице Строгановского хора, подобно иконописной школе, потеряла свои отличительные особенности и растворилась в общем партесном стиле, который в отличие от древнерусского пения, не предполагал наличия различных школ и распевов.

Современные исследователи отечественной музыкальной традиции видят подготовку и утверждение нового стиля также в тяге к выразительному «сладкопению», в рекомендациях рукописей ХУП века петь «сладким и преблагим гласом», в развитии местных традиций и авторских песнопений, «уже непосредственно подготовивших

---

<sup>750</sup> Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке 16-17 веков. Челябинск, 1993, с. 169.

<sup>751</sup> Там же, с. 64.

музыкальную риторику барокко», принятие рационалистической модели музыкального мышления.<sup>752</sup>

*Агрессивность полемического обоснования барочной эстетики и ее поддержка правящей элитой.* В области теории апологетика нового стиля в искусстве развивалась в сфере музыки в уже упоминаемом трактате Николая Дилецкого, а в иконописи - в «Послании» Иосифа Владимирова, адресованном его единомышленнику «цареву изографу» Симону Ушакову. Акцентируя ценность красоты видимой, телесной, Иосиф Владимиров нападает на суровость «грубописателей», «темность и очадение» «злообразных» икон, обвиняя своего оппонента сербского архидиакона Иоанна Плешковича даже в иконоборчестве. Усматривая в символизме иконописи некую «ересь», проявляющуюся в стремлении передать образ Христа «по божеству», не видимому «ни ангелом, ни человеком», Иосиф указывает на правомерность только «плотского смотрения», явленную, по его мнению, самим Спасителем. Подобно С. Полоцкому, страстно обличающему своих оппонентов в области догматической, он не скупится на ругательные эпитеты в адрес древних иконописцев. По его мнению, это были «плохописцы», создавшие в своих «невежеских поползновениях» образы, где «многое неистовство и бредни обретаются» и которые поэтому «не в лепоту писаны и недостойны христианскому зрению».<sup>753</sup> Не понятно только, куда же подевалось это, вероятно, огромное количество икон с недостатками, вызвавшими такой поток бранных слов Иосифа? О дошедших до нас иконописных памятниках вряд ли можно сказать, что они «намараны» и «походят обличем на диких людей».<sup>754</sup>

Будучи защитником «новой» эстетики, «премудрой мастероты живописующих», Иосиф указывает и на несостоятельность средневекового

---

<sup>752</sup> См. Владышевская Т.Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко. – Традиции русской музыкальной культуры. ХУШ века. Вып. ХХ1. М., 1975, с.73; Лозовая И.Е. «Слово от словес плетуще сладкопения». – Герменевтика древнерусской литературы ХУ1- начала ХУШ веков. Сб. 2. М., 1989, с.405

<sup>753</sup> Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. // Древнерусское искусство. ХУП век. М., 1964, с.28 –29.

<sup>754</sup> там же, с. 33.

стиля в музыке. Старые распевщики, по его мнению, подобно старым иконописцам, были необразованны, грубы и «неразумны», произнося в церквах «вместо хвалебных песней, неистовые глаголы».<sup>755</sup> Что именно автор понимает под «неистовыми» иконами и глаголами, сказать трудно, ясна только функция таких обвинений и эпитетов: создать отрицательный образ традиционного искусства, - что и было с успехом выполнено к XVIII веку.

*Изменение вкусов и стремление к техническому удобству и доступности.* Говоря о причинах смены стилей, характера культуры, уместно вспомнить рассуждения В.В. Стасова об «умирании» искусства гравюры. Отмечая, что гравюра как род высокого искусства была заменена фотографией, в художественном отношении гораздо менее совершенной, но технически удобной, Стасов видит главную причину этой замены в общем духе времени и индивидуальном вкусе. Именно они «слепо управляя как целыми массами, так и каждым отдельным лицом», делают бесполезными «для эстетики и художеств» доказательства и выводы знатоков, которым только и остается, что «вникать, хотя бы с чисто исторической целью в истинное значение вещей, во взаимные их отношения и отклонения от той прямой дороги и от тех целей, которые им сначала принадлежали по самой их сущности».<sup>756</sup>

На изменение вкусов как причину центробежных течений в области церковного пения впоследствии обращал внимание и Б.В. Асафьев. Церковь, по его словам, обладала правом не пускать внутрь себя такие превращения напевов, которые уводили бы слушателей в мирские помыслы. Но она не могла мешать развитию повсеместных областных вкусов к вариантам первоосновных напевов и наконец, просто распространению отдельных частей и частиц по различным участкам мирской песни. Эстетика песенности (аналогичная тяге к «живописанию»)

---

<sup>755</sup> Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 59.

<sup>756</sup> Стасов В.В. Собр. соч. В 4 тт. т. 1. Спб., 1894, с. 3.

и привела, по убеждению критика, к увлечению хоровым концертирующим стилем барокко. Такое увлечение могло возникнуть только в результате потери тонкого мелодического вкуса к красочности и ритмам древнего мелоса, подобно потере чутья к жизненной красочности и ритмике древнерусской живописи.<sup>757</sup> Констатируя метаморфозы русской эпической вокальной музыки в сторону «узорчатого пения барокко» в результате изменений эстетического вкуса, Асафьев не рассматривает причин появления тех или иных вкусовых особенностей. Указание на одно из таких социально-исторических условий, вызвавших изменения в психологии певчих, встречается в одной из работ Стасова. Это их особое «промежуточное» социальное положение, облегчившее проникновение светской культуры.

*Социальное положение певчих как причина утраты вкуса к древнему мелосу.* Специфика общественного статуса певчих уже в XVI веке состояла в том, что они, «продолжая по-прежнему принадлежать к общему составу духовного звания, в то же время начали мало-помалу от него отделяться и /.../ наклоняться к сословию светскому, к условиям его жизни».<sup>758</sup> С XVI века наряду с существующими издавна духовными чинами для отличившихся певцов были введены и светские. Стасов подчеркивает, что такое новшество в условиях жизни певцов немедленно произвело «чувствительные изменения» в способе и вкусе церковного пения, затронув пока только его техническую и художественную сторону. Кроме того, свои рассуждения о вкусе Стасов дополняет точным психологическим наблюдением о несовместимом для хорошего вкуса соединении любви к высокохудожественным произведениям с удовольствием от низкопробных созданий. Вкус, который заведомо соглашается довольствоваться вполне - один раз дурным, ложным, а другой раз хорошим, отличным, явно есть дурной вкус, либо вкус,

---

<sup>757</sup> Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. Л., 1980, с. 37.

<sup>758</sup> Стасов В.В. Статьи о музыке в 5-ти вып. Вып. 5-Б. М., 1980, с. 209.

направляющийся к неизбежной и решительной порче. «Удовольствие от ложного и дурного непременно возьмет верх над удовольствием от полноты и красоты истины, единичной и неделимой. Середины здесь нет».<sup>759</sup>

К причинам психологического порядка следует также отнести легкость и простоту усвоения линейной системы по сравнению со знаменной («техническое удобство», о котором говорил Стасов в случае замены гравюры фотографией). «<...> на место трудных крюков введены простые и легкие линейные ноты, а ударения или акценты заменены обыкновенною музыкальною мерою».<sup>760</sup>

На роли крюковой записи для существования самой системы знаменного пения следует остановиться особо. С.В. Смоленский, отстаивая неразрывность связи между гениальностью мелодики древнерусских распевов (внутренняя сторона знаменного пения) и сложившимся способом их графической передачи (его внешняя сторона), утверждал, что *отказ от крюковой нотации и привел древнерусское пение к гибели*. Замена знаменного письма, более трудного для изучения, чем линейное, «повела за собой шаткость знания частных напева и оснований его построения».<sup>761</sup> Как известно, незнание частных, не говоря уж об основаниях, в любом виде искусства может вызвать исключительно трагические последствия. Только понимание своеобразия крюковой нотации дает ключ к внутреннему содержанию форм богослужебного пения, которым является «несравненная красота и ум этих произведений».<sup>762</sup> Знаменная нотация, выработанная исключительно для русского церковного пения, объясняет его вполне, точно и строго. Как она непригодна для всякого иного пения,

---

<sup>759</sup> Стасов В.В. Собр. соч. Т. 1, с. 45.

<sup>760</sup> Архимандрит Мартирий. Исторические сведения о пении греко-русской церкви. //Христианское чтение. ч. 43. Спб., 1831, с. 176.

<sup>761</sup> Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 – го года) Издал с объяснениями Ст. Смоленский. Казань, 1888, с. 39.

<sup>762</sup> Там же, с. 25.

так и всякая другая нотация недостаточна для изложения древнерусских церковных распевов.

Это мнение Смоленского вполне разделял, как мы уже знаем, и В.М. Металлов, которому, как и другим ученым, пришлось все-таки прибегнуть к линейной записи знаменного пения для перевода его мелодий на общедоступный язык. В данном случае, как это бывало и с другими историческими памятниками, история просто не предоставила выбора. В наше время существуют целые сборники, где мелодии знаменных песнопений передаются линейной записью<sup>763</sup>, поскольку иного способа познакомить широкую публику с ушедшей музыкальной традицией уже нет.

В ХУП веке ситуация была, естественно, иной. Русские певцы, по словам Смоленского, отлично певшие по знаменам и отдавшие предпочтение линейным нотам по их легкости и вразумительности для знающего знамена, легкомысленно утвердили новую систему, не подозревая того, что отсутствие связи между напевом и его нотацией убьет само знание пения.<sup>764</sup> Полагают, что именно легкость и простота линейной фиксации и привлекла «легковерных сынов православной церкви», на первых порах не осознававших, что новая система будет настолько всепоглощающей, что для знаменного пения не останется места. Также обстояло дело и в иконописном искусстве. По словам М.В. Алпатова, своего рода «формалистический» подход к иконописи породил среди древнерусских мастеров мнение, что заимствование западных приемов не затронет внутреннего существа русской иконописи, так как духовные идеалы запада были им чужды. Но вот новый быт «начинает подкоп» под иконописный стиль: «как священная история облекается по желанию царя

---

<sup>763</sup> См., напр., Знаменное пение. Евангельские стихиры. Вып. 2.. Изд. Храма Спаса Нерукотворного Образа Андроникова монастыря. М., 1994.

<sup>764</sup> Смоленский С.В. Азбука знаменного пения...с. 39.

в театральную форму, так Ушаков исполняет святых отцов церкви в живописной манере».<sup>765</sup>

Трактат Дилецкого предлагал также новую модель творчества, по которой сочинять церковную музыку мог каждый, постигший несложные азы мусикийской гармонии. Самым легким способом превращения мирской песни в гимн церковный был способ подстановки под избранную мелодию нужного богослужебного текста, следствием чего были ранее недопустимые повторы слогов и слов, изменения ударений в словах и фразах, порождающие неизбежное искажение смысла. «Привлекательная новизна» такого рода творчества заключалась в возможности придать напевам новую гармоническую форму, что имело основанием, по словам А.В. Преображенского, увлечение русских певцов-мелодистов «чисто физиологическим явлением многоголосия и гармонии».<sup>766</sup> Трагизм ситуации состоял не столько в том, что Дилецкий, бывший по своим способностям гораздо ниже своих польских учителей, стал знаковой фигурой времени. Беда заключалась в качестве новой музыки, изобличающей незнание Дилецким ни теории настоящего контрапункта, ни современной западной октавной системы. Он «нес в Москву вовсе не такой ценный товар, на который стоило русским певцам менять свои накопленные веками богатства/.../ Багаж Дилецкого – простая мишура, отсвечивающая блеском последних западных школ контрапункта, растерявшая на этой долгой дороге на восток свое главное богатство – строгость школы, сущность стиля».<sup>767</sup>

***Использование новых приемов для «усовершенствования» знаменного пения.*** Одной из парадоксальных психологических причин утраты певческой традиции можно считать и искреннее желание

---

<sup>765</sup> Алпатов М.В. Проблемы барокко в русской иконописи. //Барокко в России, с. 92.

<sup>766</sup> Преображенский А.В. От униатского канта до православной херувимской. //Музыкальный современник. 1916 - № 6, с. 13.

<sup>767</sup> Там же, с. 14.

некоторых знатоков знаменного пения *усовершенствовать его систему с помощью новых приемов*, поскольку все они были уверены, что старое искусство стоит прочно, и нимало не беспокоились за его судьбу. М.В. Бражников указывает на такое музыкально-историческое явление, как знаменные многоголосные партитуры, отразившие, с одной стороны, стремление русских распевщиков включить новые музыкальные требования в привычный им контекст, а с другой, желание сохранить уникальную столбовую запись. Но знаменная нотация, органично приспособленная к средневековой монодии, в контексте нового музыкального мышления утратила связь с основами знаменного распева, как духовными (каноничность, соборность), так и эстетическими (унисон, осмогласие, крюковая семиография). Именно поэтому многоголосное строчное знаменное пение не могло стать одним из видов партесного пения, а не потому, что «знаменная нотация, имеющая в условиях одноголосия несомненные достоинства, оказалась недостаточно совершенной и гибкой для записи многоголосной музыки».<sup>768</sup>

Как определенную *«попытку примирения» крюковой системы с нотолинейной* рассматривает известный памятник певческой культуры второй половины XVII века «Ключ, или сказание о нотном гласобежании и о литерных знаменных пометах и о знамени нотном» Тихона Макарьевского В.М. Металлов. По его убеждению, «Ключ», кроме того, открывал прежним певцам по крюковым нотам широкий простор использования новой системы по отношению к древним напевам и указывал на доступность, наглядность и легкость этой системы. Важную роль играло и то, что это сочинение принадлежало представителю клира, по своему званию обязанного хранить древний богослужебный строй.

---

<sup>768</sup> Бражников М.В. Многоголосие знаменных партитур. //Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 60.

Поэтому «остальная часть представителей церковно-певческого дела не замедлила покончить с древним крюковым пением».<sup>769</sup>

***Несовместимость основ барочной и знаменной музыкальных систем.*** Хотя в реформах знаменного пения наблюдалось некое «движение навстречу» звуко-высотной системе,<sup>770</sup> в музыкально-эстетическом аспекте организация и устройство отечественной музыки были несовместимы в своих определяющих качествах с западным искусством.

Весьма важно то, что словесный, а не музыкальный ритм знаменного пения не мог быть вмещен в несвойственные ему рамки математически размеренного симметричного ритма: он «застывает и умирает». Вместе с тем, господствующая идея трактата Дилецкого состоит в том, чтобы подогнать под одну мерку всяческое пение, в том числе и церковное знаменное, втиснуть древние распевы в чуждые им формы.<sup>771</sup> Один из первых музыкантов-профессионалов, глубоко изучивших древнерусские песнопения, В.Ф. Одоевский подробнее других исследователей рассмотрел вопрос о непримиримых противоречиях западной и знаменной музыкальных систем, исключая их взаимодействие в музыкально-технической области.<sup>772</sup> Это построение древнерусских церковных напевов на трех параллельных тетрахордах; принадлежность каждой мелодии какому-либо их восьми гласов, которые, в отличие от западных ладов, имеют не одну, а несколько доминант. Качественным отличием являются

---

<sup>769</sup> Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. Репр. М., 1915, с. 129.

<sup>770</sup> Г.А. Никишов и Н.П. Парфентьев утверждают, что уже введение киноварных помет способствовало постепенному разрушению основ знаменного пения (ограничение специфической свободы интонирования; разложение системы «строки», нарушение соотношения мелодики и графики напева, когда знамена становятся нейтральным материалом фиксации распевов. При этом Н.Ф. Парфентьев подчеркивает, что эти реформы подготовили восприятие русскими певцами новой музыкальной системы См. Г.А. Никишов. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор, с. 206-207; Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства 16-17 веков, с.210.

<sup>771</sup> См. Металлов В.М. Старинный трактат по теории музыки 1679 г., составленный киевлянином Николаем Дилецким, Спб., 1898, с. 11.

<sup>772</sup> См. Одоевский В.Ф. Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения. //Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869. Т. 2. М., 1871, с. 476-480; Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю. Об исконной великорусской музыке. //Бессонов П.А. Калеки переходные. Т. 2. Вып. 5. М., 1863, с. VIII, IX, XI.; К делу о церковном пении. //Домашняя беседа. Вып. 27. Спб., 1866, с. 665.

отсутствие в русских напевах скачков больше кварты (скачки на квинту и тем более на сексту или септиму, в церковном пении считаются невежественной ошибкой), а также использование в древнерусской гармонии, исключая всякие диссонансы и хроматизмы, только консонансов. Ритмические особенности знаменного пения предполагают отсутствие любых пауз, что обуславливает особую технику цепного дыхания и других приемов исполнения.

Вопросу о несоизмеримости западной и исконной русской культур в области исторической уделял большое внимание В.О. Ключевский, понимавший под несоизмеримостью *неодинаковый уровень культуры и способов развития, различия мирозерцания, представлений о смысле и целях бытия*. Увлечение верхнего слоя общества<sup>773</sup> западной культурой «нечувственно» изменило отношение к ней русского общества в целом. То, что «сперва считали увлечением нетерпеливых и легкомысленных голов, было потом признано уступкою необходимости или даже требованием времени».<sup>774</sup> Ошибка наших предков состояла в том, что, обращаясь к иноземной материальной культуре для удовлетворения своих насущных потребностей, они, по убеждению знаменитого историка, «не допытывались», какими средствами были достигнуты успехи этой культуры и какие представления о смысле человеческой жизни питали усилия иноземных мастеров. «Первоначально, заимствуя западно-европейскую военную и промышленную технику и даже домашнюю обстановку, комфорт, в их готовых произведениях, сделанных чужими

---

<sup>773</sup> На весьма узкую базу европеизации русской культуры обращает внимание Б.И. Краснобаев, считающий « «низшие слои населения» не просто далеко отстоящими от «новой культуры», но и прямо ей враждебными. //См. Вайгачев С.А. «Обмирщение» русской духовной культуры 17 века: сущность процесса и его социокультурные истоки. //Актуальные проблемы истории русской культуры. М., 1991, с. 54.

<sup>774</sup> Ключевский В.О. Западное влияние в России 17 века. (Историко-психологический очерк). М., 1897, с. 14.

руками, наши предки думали, что им не понадобится усвоить чужие понятия и чувства, не придется отказаться от своих.»<sup>775</sup>

***Влияние католической церкви и униатов.*** С психологическими, а также внутрицерковными причинами и непосредственным западным влиянием (уния 1596 г.)<sup>776</sup> связана деятельность юго-западных православных братств. В своем противостоянии униатам они ввели, по примеру своих противников, «сладкими звуками мусикийских органов увлекающих на свою сторону слабых сынов православной церкви», новое музыкальное оформление церковной службы, чем, по мнению дореволюционных и современных исследователей, проложили партесному пению путь на православный клирос. Видя одну из причин влияния католичества в гармоническом исполнении богослужебного пения в костеле, юго-западные православные братства (Луцкое, Могилевское, Виленское и др.) решили «модернизировать» церковное пение в своих храмах. «Многоголосные концерты и композиции раздаются у православных не менее увлекательно, чем у католиков и униатов».<sup>777</sup> Осознанная позиция не исключала, конечно, личного отрицательного отношения к иностранным образцам гармонического пения. Киевское братство, например, с негодованием относилось к многоголосному «искусному» пению, называя его «проклятым», и несмотря на это, уже в начале ХУП века приняло партесное пение, как необходимое средство для противодействия «мусикийской» привлекательности католицизма.<sup>778</sup> Партитуры богослужебного пения стали писаться на 4, 5, 6 и 8 голосов.

---

<sup>775</sup> Ключевский В.О. Западное влияние в России ХУП века, с.15.

<sup>776</sup> Металлов характеризует ее как «насилие польского католичества над русским православием», как пропаганду церковного католического режима, обрядов, богослужебного строя, включающего многоголосное пение и органную музыку.- Металлов В.М. Старинный трактат по теории музыки...с. 15-16.

<sup>777</sup> Там же, с. 16.

<sup>778</sup> См. Игнатъев А.А., свящ. Богослужебное пение Православной Русской Церкви с конца XVI до начала XVIII века по крюковым и нотной-линейным певчим рукописям Соловецкой библиотеки. Казань, 1916, с. 527.

В основе использования западного многоголосия для борьбы с католиками и униатами лежали и более глубокие причины из области богословия. «Учить в духе схоластического богословия и в то же время защищать Православие»<sup>779</sup> было свойственно не одному Петру Могиле, но и многим украинским поборникам православия в то время. Так, говоря о борьбе юго-западных православных братств с иезуитами и о стойкости русской шляхты, на которую поляки-иезуиты обращали особое внимание («путем школы подготавливая в подрастающем поколении адептов католицизма, вызывая пренебрежение к православию»), П.Д. Перепелицын подчеркивает, что братства сами посылали способных молодых людей в западные университеты.<sup>780</sup> Это делалось, как и в музыке, в русле все той же идеи – бороться с врагом его же оружием - и еще раз напоминает нам о том, что применение неадекватных средств часто уничтожает саму цель.

Вместе с тем в церковной литературе середины XIX века встречаются работы апологетического характера по отношению к деятельности юго-западных православных братств, «благоразумно воспользовавшихся изобретением врагов, опередивших их в музыкальном развитии».<sup>781</sup> Вытеснение отечественной музыкальной традиции здесь рассматривается как своего рода успех в развитии музыки в России, позволяющий подвести «научную базу» под певческое исполнение, что было невозможно при прежней «несостоятельной и отжившей» музыкальной системе.

***Личное участие царя и патриарха в развитии многоголосного пения.*** Уже в самых первых работах о древнерусском знаменном пении, для которых вопрос о причинах разрушения древнерусского унисона был особенно важным, подчеркивается *роль в этом процессе самого патриарха*

---

<sup>779</sup> Успенский Н.Д. Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужебных книг в ХУП веке. // Богословские труды. 1975 - № 13, с. 154.

<sup>780</sup> Перепелицын П.Д. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней. Спб., 1888, с. 72.

<sup>781</sup> См. О влиянии юго-западных церковных братств на церковное пение в России. // Православный собеседник. Ч. 3 –а. Казань, 1864, сентябрь, с. 63.

*Никона*, имевшего при себе первоклассный хор и любившего киевский распев. Директор Придворной певческой капеллы Ф.П. Львов, сетуя на «утрату достоинства первобытного церковного пения» в современных ему службах, где вся «ученая сложность голосов» не может напомнить, зачем человек стоит в храме Божьем, полагал, что старое греческое пение «пало» в результате деятельности патриарха в музыкальной области.<sup>782</sup> Более поздние исследования указывают на «поклонников и доброжелателей» партесного пения и нотно-линейной записи в среде клира Великорусской церкви, называя в числе первых также патриарха Никона, бывшего тогда еще в сане митрополита Новгородского.

Таким образом, многоголосное пение, утвердившись на юго-западе Руси, было воспринято, благодаря Никону, раньше на Севере, в Новгороде, где оно называлось сначала по месту заимствования «киевским», затем «партесным, многоусугубляемым», и уже после этого в патриаршество Никона было утверждено в Московских храмах. Хотя гармоническое многоголосие было известно в Москве раньше, чем в Новгороде, оно не имело здесь распространения, поскольку патриарх Иосиф, подобно архипастырю Гермогену, был убежденным противником «латинского пения». При поддержке таких могущественных сторонников, как патриарх и царь, у каждого из которых были свои высоко профессиональные хоры, пополняемые мастерами из Киева и Путивля, партесное пение к концу ХУП века стало господствовать на православном церковном клиросе.

***Утрата высокодуховных традиций исихазма.*** Западное влияние было усилено церковным расколом XVII века, который сам, по мнению Ключевского и старообрядческих историков, был во многом вызван экспансией католической церкви, западной культуры.<sup>783</sup> Если пойти немного дальше, то следует подчеркнуть, что западное влияние, которое в

---

<sup>782</sup> Львов Ф.П. О пении в России. С.-Птб., 1834, с. 23-24.

<sup>783</sup> См. Ключевский Западное влияние в России 17 века, с. 85.

той или иной мере всегда присутствовало на Руси, достигло таких успехов в силу подрыва духовной основы русской религиозной жизни в целом и церковного искусства в частности. Речь идет о вытеснении традиции исихазма, поражение которого в противостоянии с «осифлянами», в значительной степени подготовило раскол церкви в середине XVII века.

Поскольку расцвет русского искусства XIV – XV веков был непосредственно связан с распространением и утверждением в монашестве пришедшей с Афона традиции «священнобезмолвия», то соответственно утрата этого мощного духовного фундамента и стала определяющей причиной изменений в церковном искусстве, выразившихся в отступлении от канона и потере самобытности. Л.А. Успенский отмечает, что параллельно с постепенной потерей исихазмом ведущих позиций в монашеской жизни в послерублевский период в иконописи начинает частично утрачиваться духовно-смысловая основа образа. «Богословское и духовное содержание уступает место интеллектуализму и мастерству».<sup>784</sup> Духовная жизнь снижается и суживается, обращается вовне, в результате чего на первое место выходят поучение, внешние правила, аллегории, консерватизм, увлечение благообразием и благоустройством, то, что Г. Флоровский называл «декоративным символизмом».<sup>785</sup> Расшатывание духовных основ русской средневековой культуры отразилось в парадоксальном решении дела дьяка Висковатого, отстаивающего каноническую чистоту и верность преданию в области иконописи, в вытеснении сторонников Нила Сорского из центра религиозной жизни. Труды «заволжских старцев» еще стремятся защитить традицию, подчеркивая недопустимость изображений Бога Саваофа. Но ХУП век «подводит итоги» пока еще находящемуся за монастырской и церковной оградой разрушению.

---

<sup>784</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви. Изд. зап.- европ. экзархата Моск. Патриархии. , 1989, с. 262.

<sup>785</sup> Флоровский Г. Пути развития русского богословия. Париж, 1937, с. 28.

Каноничность и соборность как устои православной церковной жизни и искусства, питаясь духовной монастырской практикой, очищенным преданием и мудростью старых мастеров индивидуальным вкладом иконописцев и распевщиков, в свою очередь, направляли религиозное искусство в необходимое для него русло. Это создавало условия для соединения творческих исканий с духовным поиском истины и красоты, что исключало формулу творчества только как самовыражения. Разрушение коренных соборных оснований, которые складывались на протяжении многих веков, победа социально активного направления в церковной жизни, ставка на внешнее благочестие, чуждое Сергию Радонежскому и его последователям, подточили фундамент русского церковного искусства, сделав его беззащитным перед пришедшей с запада культурой. Архитектурному стилю «московского» или «нарышкинского» барокко соответствовали пение «по партесам» и «фряжская» живопись. Здесь высокое мастерство уже не подразумевается как элементарное условие принадлежности к своему цеху, а выходит на первый план вместе с эстетической стороной произведения, которая, начиная со сверкающих строгановских икон, становится самодовлеющей. Внутреннее художество исихазма уступает место красоте внешней, преходящей, «скоротливой», в результате чего церковное искусство попадает под «чары италианских сладкопевцев и магнетизм немецкой учености» (Ю.К. Арнольд). Последующее упразднение патриаршества открывает самый широкий путь влиянию светской культуры. Теперь величие и славу Божию изображают не только многоголосное пение, но и «гром барабанов и пальба из пушек».<sup>786</sup>

В результате действия всего комплекса вышеизложенных причин разрыв с прошлым уже в XVIII веке оказался настолько глубок, что ни

---

<sup>786</sup> Опыт вокальной или певческой музыки в России/.../ Соч. Н. Горчакова. М., 1808, с. 33.

вкусы, ни техника живописи, музыки, архитектуры «не соответствовали даже недавнему XVII столетию».<sup>787</sup>

Древнерусское искусство, сохраняясь в старообрядческой среде, получило и свое определенное развитие. В отличие от иконописи и пения, отечественными дореволюционными и современными филологами неплохо изучена книжная старообрядческая культура,<sup>788</sup> не только сохранившая черты средневекового искусства книги (письмо, оформление, жанры, содержание), но и насколько позволяли условия, развившая их в соответствии с местными традициями (поморский орнамент). В связи с этим весьма интересную проблему представляет использование и создание целых произведений с помощью «риторической науки» и глубоко усвоенных к тому времени эстетических принципов барокко и просвещения в литературе Выговской пустыни.

Идеологические разногласия в русской православной церкви на протяжении всего XVIII столетия делали «неблагонадежными» всякие исследования по культуре русского Средневековья. Изучение раскола было возможно только «с точки зрения церковного обличения или административно-судебного преследования» (А.Н. Пыпин). Поэтому на крюковые ноты, как и на старинные иконы, легла тень борьбы с расколом. Печатание крюковых нот воспринималось как пропаганда старообрядчества.<sup>789</sup> Лишь выход в свет синодального «Обихода» нотного пения (1772 г.) и выступление митрополита Евгения в публичном собрании

---

<sup>787</sup> Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи, с. 17; См. также Безсонов П. Судьба нотных певческих книг. // Православное обозрение. Т. 14. М., 1864, с. 27-57; 92-130.

<sup>788</sup> См. Дружинин В.Г. Словесные науки в Выговской Поморской пустыни. Спб., 1911; Понырко Н.В. Эстетические позиции писателей Выговской литературной школы. // Книжные центры Древней Руси. 17 век. Спб., 1994, с. 104-112; Бубнов Н.Ю. Старообрядческий книгопечатный центр в с. Белая Криница. // Книга в России. Из истории духовного просвещения. Спб., 1993, с. 101-111; Плигузов А.И. Авторские сборники основателей Выговской пустыни. // Древнерусская рукописная книга и ее бытование в Сибири. Новосибирск, 1982, с. 103-112.

<sup>789</sup> Безсонов П. Судьба нотных певческих книг, с. 29.

в Воронеже в 1797 г. на тему «О необходимости приблизить церковное пение к первоначальной простоте напева» стали точкой отсчета в возвращении древней певческой традиции. Началась очень трудная, кропотливая работа по реконструкции богослужебного унисона, оглашавшего православные храмы Руси на протяжении семи веков. Насколько тяжело продвигалось дело, взятое на свои плечи исследователями-одиночками с теми бескорыстием и самоотверженностью, которые поражают не менее, чем величественные контуры застывшего в древних архитектурных формах знаменного распева, можно судить по признанию В.М. Металлова, сделанному уже в XX веке. Среди многочисленных причин плачевного состояния отечественной музыкальной археологии он с особой горечью называл «холодность к своему родному прошлому», которая идет рука об руку с дряблостью воли и характера, болезненным индивидуализмом и разобщенностью. «Многое из дорогой старины ускользает из поля зрения равнодушного русского наблюдателя, рассеянно идущего необозримым полем недолгой жизни, и нередко пропадает в хаосе земной суеты бесследно, обнажая и без того небогатую умственную жизнь и скудные интересы ее и мало обещая культурного обогащения в будущем».<sup>790</sup>

В наше время, несмотря на неоспоримые успехи, исследования древнерусского певческого искусства приобрели, за исключением некоторых эстетических и культурно-исторических работ, в основном, сугубо музыковедческую направленность, о недостаточности которой предупреждали все крупные дореволюционные ученые – Одоевский, Стасов, Металлов. Как и в XIX веке, незаслуженно забытой традиции знаменного пения, чтобы стать, подобно иконописи, национальным и мировым достоянием, требуется совместный труд историков, философов, филологов, искусствоведов самого широкого профиля.

---

<sup>790</sup> Металлов В.М. Русская симеография, с.1.

## Заключение.

Одна из важнейших задач настоящего времени - новое осмысление традиционных ценностей, что подразумевает как часть этого процесса включение их в сложившийся культурно-эстетический, научный контекст. Иконопочитание, так же, как и богослужбное пение, неизменно в своих принципах со времен Седьмого вселенского собора. Однако на протяжении всей истории церкви возникали и возникают новые проблемы христианского искусства, поэтому «икона требует богословского осмысления каждой эпохой заново - на ее языке».<sup>791</sup>

Освоение явлений православной культуры - иконописи, архитектуры, святоотеческой книжности, богослужбного пения - идет с практической и теоретической сторон. При этом в сфере иконописи и музыки нередки явления, когда монахи-иконописцы или соответственно регенты, композиторы занимаются также и теорией своего вида искусства. В области иконописи выявляется специфика понятий канона, символа, их соотношения с законом, правилом, традицией, архетипом. Регенты церковных хоров некоторых храмов стремятся вернуться к древнему стилю церковного пения, занимаясь расшифровкой старинных песнопений, написанием работ, имеющих целью привлечь внимание к мало известной широкой аудитории отечественной музыкальной традиции.

В силу особенностей существования музыки изучение древнерусского певческого искусства особенно трудно. Вместе с тем именно музыка наиболее тесно и непосредственно связана с эмоциональным миром человека, поэтому расширение наших представлений о музыкальной сфере, знакомство с древними ладами, по-иному, чем современная музыка, организующими звуковое пространство, использующими музыкальный образ слова, пластический (графический)

---

<sup>791</sup> Иерей Николай Чернышев, А Жолондзь. Вопросы современного иконопочитания и иконописания., с.259.

аспект звука, несомненно, представляют собой большую ценность. «Музыкальное пространство и музыкальное время, равно как и последующие характеристики музыкального бытия/.../ весьма близко напоминают концепцию душевной жизни и ее стихию/.../ Музыка оказывается интимнейшим и наиболее адекватным выражением стихии душевной жизни в ее отличии от живой биологической ткани общего жизненного процесса, с одной стороны, и от чисто духовных оформлений и преодолений - с другой».<sup>792</sup> Из природы самой музыки проистекает возможность ее использования в качестве эмоциональной, эстетической основы культового служения.

Восприняв от греческой православной церкви импульс к развитию церковного искусства, русские распевщики создали оригинальный свод песнопений, поражающий своим размахом и разветвленностью всех, кто приближается к этому музыкальному и духовному явлению. Претворение на почве национального мелоса греческих, сирийских, болгарских влияний, их усвоение на основе существующих культурных и музыкальных традиций, позволило создать самобытную систему знаменного пения, не имеющую аналогов в музыкальном мире. Подобно древнерусской иконе, церковное пение Средневековой Руси имеет иные, отличные от греко-византийской музыки краски: распевность, мягкий мелодический, но в то же время мужественный, эпический характер, лирическое, созерцательное настроение. «Будто здесь - озвученные панцирь и броня, а не просто звенья напевов живой для нас старины. Тут нет низменных, мелковатых и изнеженных чувствований. Тут лирика глубоких испытаний и героической жизненной выносливости и сопротивляемости/.../ В них /мелодиях знаменного распева/ если слышится радость, то возвышенно ликующая, «юбилейная», а если скорбь, то не

---

<sup>792</sup> Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995, с. 453.

имеющая ничего общего с нервными страданиями музыки близких нам эпох человечества».<sup>793</sup>

В XIX веке совершается мощный рывок в сторону осознания коренных, традиционных ценностей. Впереди в этом процессе идет отечественная литература, за ней живопись, немного позднее, благодаря Одоевскому и Разумовскому, появляется наука о церковном пении. Хорошо зная западную и отечественную классику, изучив музыкальное искусство со стороны математической, физической, акустической, Одоевский указывал на особую красоту и духовное содержание старинных церковных гласов, связывая вместе со Стасовым будущее развитие музыки именно с ними, а не с современной мажорно-минорной системой с ее правильным «квадратным» ритмом.

Обращение к собственному мелосу создает русскую классическую музыку, берущую свое начало в оперном и инструментальном творчестве М.И. Глинки. Народное, национальное содержание получили развитие в сочинениях композиторов, входящих в кружок М. Балакирева (Римский - Корсаков, Кюи, Бородин и особенно Мусоргский). Помимо духовных композиторов XIX века (Потулов, Ломакин, Турчанинов, Чесноков и др.) интерес к церковной музыке никогда не оставлял П. Чайковского, С. Рахманинова, в наследии которых имеется значительное количество духовных произведений («Литургия Иоанна Златоуста» Чайковского, «Всенощное бдение» Рахманинова), демонстрирующих стремление использовать мелодии знаменного распева, передать особый характер русской церковной музыки.

Огромное значение для современного музыкально искусства имеет решение проблемы расшифровки «беспометного» знамени (XII-XV вв.), требующее напряженного совместного труда музыкантов, палеографов, историков музыки, филологов. Сама по себе проблема перевода древнерусских распевов на нотную линейную систему имеет в

---

<sup>793</sup> Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. 4. М., 1955, с. 71.

музыкальной среде немало противников, считающих такие расшифровки «неаутентичными», поскольку в них теряется органическая связь характера напева с приспособленной для него крюковой формой записи. Тем не менее без таких пояснений, использующих современную нотацию, дать какой-либо музыкальный пример из области древнерусского пения в наше время вряд ли возможно. Переводом крюков на церковные квадратные ноты занимался сам Металлов, утверждающий вместе со Смоленским ценность именно знаменной семиографии, ее графического рисунка и посвятивший ей отдельную фундаментальную работу.

Труды представителей русского «религиозно-философского ренессанса», обративших свои творческие искания к ценностям Средневековой Руси, вместе с трудами православного духовенства XIX-XX вв. образуют достаточно прочное основание для изучения древнерусской музыкальной культуры и эстетики. Определенную трудность в использовании работ ученых-священников составляет то, что избранная ими тема, стиль изложения, сам язык их сочинений требуют адаптации и истолкования для включения в широкий научный оборот. Труды Разумовского, Смоленского, Вознесенского, Металлова представляют культурно-историческую, научную и музыкально-эстетическую ценность сами по себе, как образцовые сочинения, проливающие свет на такое полузабытое явление, как знаменное пение, а также говорящие о высокой научной дисциплине их авторов. Разумовскому и особенно Металлову удалось проложить путь, создать некую «модель» исследования такого сложного объекта, каким является древнерусское церковное пение. Вместе с тем Металлов вслед за Одоевским неоднократно указывал на недостаточный исследовательский интерес ученых кругов к знаменному пению, требующего к себе особого подхода, исключаящего аналогии с западноевропейской музыкой, поскольку понять знаменный распев можно только изнутри, войдя в его оригинальную систему. Оба исследователя подчеркивали также и то, что

русское религиозное искусство, будучи и историей, и основой для будущего развития культуры, представляет собой единый комплекс, поэтому изучать церковное пение следует совместно с иконописью, древнерусской литературой, архитектурой, церковной историей. В связи с этим наилучшие результаты в области изучения отечественной музыкальной традиции получали не просто профессиональные музыканты, а знатоки истории, библиофилы, энциклопедически образованные ученые.

Цель нашего исследования можно считать достигнутой, если нам удалось осветить различные ракурсы такого масштабного явления музыкальной культуры, каким было древнерусское православное пение. Наши представления о главных его чертах отразились в структуре работы, в которой на первое место поставлено определение духовных основ церковного пения (постановления Вселенских и поместных соборов, монашеская практика «умной молитвы», становление жанров и способов исполнения церковных песнопений в связи с чином литургии, роль псалмопения в развитии благодатного «слезного дара»), затем определяемые ими эстетические особенности. Это прежде всего связь с богослужебным текстом, его онтологией, диктуемые этой органической связью «нетактовый» или нерегулярный ритм, система распределения формул-архетипов по восьми утвердившимся к VIII веку (Иоанн Дамаскин) гласам, имеющим мелодическую основу, соединение в знамени-знаке начертания (графического образа), названия и технологического музыкального значения.

За пределами работы остались такие требующие отдельного изучения вопросы богослужебной музыки и религиозного искусства в целом, как роль колокольного звона, его происхождение как особого вида музыкального искусства в связи с более широкой проблемой отношения православной эстетики к инструментальной музыке и западным влияниям. Известно, что колокольный звон был вначале воспринят Северной Русью (Новгород, Псков, имеющие традиционные контакты с западной

культурой), где он развился до особого вида искусства, затем получил распространение на центральных и южных территориях, вобрав в себя особенности местной культуры. Предание о начале использования колоколов в христианском богослужении связывает колокольный звон с именем почитаемого католической традицией святого Павлина.

Отдельный обширный пласт исследований составляют русские духовные стихи, не церковно-канонический, но близкий к церковному пению жанр, сохранившийся в существующих старообрядческих центрах и возрождаемый в настоящее время в творчестве отдельных исполнителей вместе с искусством старинного романса.

Кроме того, следует наметить такие линии исследования проблемы древнерусской музыки и связанных с ней вопросов:

судьба знаменного пения в связи с церковным расколом и его сохранение и развитие в старообрядческой среде (совместно с изучением старообрядческой книжной традиции);

знаменное пение в свете проблемы смены художественных форм в искусстве (влияние внутренних и внешних причин на разрушение знаменной системы);

знаменный распев в произведениях русских и современных отечественных и зарубежных композиторов;

проблема взаимодействия видов церковного искусства.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы.- М.: Наука, 1977. – 319 с.
2. Аверинцев С.С. Между “изъяснением” и “прикровением”: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // Восточная поэтика: Специфика художественного образа. — М.: Наука, 1983. — с. 223-260.
3. Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. — М.: Наука, 1975. — с. 371-397.
4. Аверинцев С.С. Собр. Соч./Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Переводы: Многоценная жемчужина. Пер. с сирийского и греческого. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. – 456 с.
5. Аверинцев С.С. Собр. Соч. /Под ред. Н.П.Аверинцевой и К.Б.Сигова. София-Логос. Словарь. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.
6. Адамов И.И. Святитель Амвросий Медиоланский.- Сергиев Посад: Св.-Троицкая Сергиева Лавра; МДА, 2006.- 581 с.
7. Адрианова - Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. - М.-Л.: АН СССР, 1947, - 185 с.
8. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го г.). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888. - 63 с.
9. Алексеева Г.В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси.- Владивосток: Дальнаука, 1996. – 380 с.
10. Аллеманов Дм., свящ. Курс истории русского церковного пения. В 2-х ч. Ч. I. — Москва - Лейпциг: П. Юргенсон, 1911.— 103 с.
11. Алпатов М.В. Проблемы барокко в русской иконописи. //Барокко в России: Сб-к статей. Под ред. А.И. Некрасова. – М.: Гос. акад. худ. наук, 1926. – с. 81-92.
12. Альманах библиофила. Вып. 26. Тысячелетие русской письменной культуры (988- 1988). - М.: Книга, 1989.- 255с.

13. Античность и Византия. — М.: Наука, 1975. — 415 с.
14. Арнольд Ю.К. Воспоминания Юрия Арнольда. Вып. III. — М.: Л.А.Левенсон, 1893. — 204 с.
15. Архим. Мартирий (Горбачевский). Исторические сведения о пении Греко-российской церкви. //»Христианское чтение», Спб., 1831. ч. 43, с. 137-185.
16. Асафьев Б.В. Речевая интонация. — М.-Л.: Музыка, 1965. — 136 с. с нот. ил.
17. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с. с нот. ил.
18. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. — 210 с.
19. Балакирев М.А. и Стасов В.В. Переписка. В 2 тт. Т. 1. М.: Музыка, 1870. - 487с с нот.; т. 2. М.: Музыка, 1971. - 422с. с нот.
20. Безсонов П. Судьба нотных певческих книг // Православное обозрение. Т. 14. — М.: Унив. тип. (Катков и К°), 1864. — с. 27-57, 92-130.
21. Белоненко А.С. Некоторые методологические принципы современной науки о древнерусской музыке. // Критика и музыкознание. Вып. 1. Л.: Музыка, А.О., 1975. — с. 123-136.
22. Белоненко А.С. Стасов и древнерусская музыка. // «Советская музыка», 1974 - №7, с. 64-72.
23. Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. М.: Сов. композитор, 1962. — 198 с.
24. Библейская энциклопедия. В 2-х кн. Кн. 1-2. Репринт. 1891 г. М.: NB-PRESS • Центурион - АПС — 1991. Кн. 1— 496 с., Кн.2.— 400 с.
25. Биографии композиторов с IV - по XX век с портретами. Иностр. и рус. отделы под ред. А.Ильинского. Польский отдел под ред. Г.Пахульского. — М.: Дурново, 1904. — 968 с.
26. Бобков К.В., Шевцов Е.В. Символ и духовный опыт православия. - М.: ТОО «ИЗАН», 1996. - 312с., ил. 64 с.

27. Богатенко Я.А. К вопросу о пении «нененаек». М., 1911. Отд. Оттиск из журн. «Старообрядческая мысль» за 1910 г.
28. Божественные гимны Преподобного Симеона Нового Богослова. / Пер. с греческого. — Сергиев Посад: Тип. И.И.Иванова, 1917. — 280, [Ш] с.
29. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV- XVIII вв. - Л.: Музыка, 1972.- 346с.
30. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева: Исследование. — Л.: Музыка, 1984. — 304 с., ил., нот.
31. Бражников М.В. Русская певческая палеография./ Ред., прим., вступ. ст., палеографические таблицы Н.С. Серegiной. – СПб.: РИИИ; СПбГК, 2002.- 296 с.; 30 илл.
32. Бражниковские чтения 2002. К 100-летию со дня рождения М.В. Бражникова./Ред Н.Б.Захарьева, Н.С.Серегина, Н.В.Рамазанова.- Спб.:СПбГК; РИИИ; РНБ, 2002.-24 с.
33. Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования. Статьи. / Сост., вступ. ст., прим. Э. Афанасьева. - М.: Худ. Лит., 1990. - 512с.
- 34.Былинин В.К. Древнерусская духовная лирика.//Прометей,№ 16. Историко-биографический. альманах серии “ЖЗЛ”. М.: Молодая гвардия, 1990. — с.54-99.
35. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI - XVII века. — М.: Мысль, 1992. — 637, [I] с.: ил.
36. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики.- Киев: «Путь к истине», 1991. - 407 с.
37. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. - М.:Искусство, 1987. - 288с.
38. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. — М.: Искусство, 1993. — 255 с., ил.
39. Вайгачев С.А. “Обмирщение” русской духовной культуры XVII века: Сущность процесса и его социокультурные истоки (К постановке

вопроса) // Актуальные проблемы истории русской культуры: Сб. науч. тр. АН СССР. М., 1991, с. 41-59.

40. Вейдле В.В. Умирание искусства. // Самосознание европейской культуры 20 века. - М.: Политиздат, 1991, с. 268-292.

41. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репр. изд.- С.-Птб.: Изд. автора, 1899.- 1370 с.

42. Веселовский А.Н. Музыка у славян. // Русский Вестник. Т. 64.-М.: Унив. Тип.(Катков), 1866, с. 97-163.

43. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век.- М.: Искусство, 1986.

44. Владышевская Т.Ф. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения. /IX Международный съезд славистов. Киев, 1983 г. Доклады. – М., 1983. – с. 3-48.

45. Вознесенский И.И., прот. О современных нам нуждах и задачах русского церковного пения. 2-е изд.- М. - Лейпциг - С-Птб. : Юргенсон, 1899. — 31 с.

46. Вознесенский И.И., прот. О церковном пении православной Греко-Российской Церкви. Большой Знаменный распев. — Киев: тип. Корчак-Новицкого, 1887. — 206 с.

47. Волкова Е.В. Произведение искусства— предмет эстетического анализа. — М.: Изд-во МГУ, 1976. — 288 с.

48. Вугафт С.Г., Ушаков А.Г. Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря. - М.: Церковь, 1996.- 316с.

49. Гадамер Г. - Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. — М.: Иск-во, 1991. — 367 с.

50. Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 1-2. М.: АН СССР, 1989. — 217 с.

51. Герцман Е.В. В поисках песнопений Греческой Церкви.

Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция древних музыкальных рукописей. — Санкт-Петербург: “Алетейя”, 1996. — 227 с., ил.

52. Герцман Е.В. Византийское музыкознание.- Л.: Музыка, 1988. — 255 с.

53. Герцман Е.В. Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин.- М.: Музыка, 1996.- 288 с., нот.

54. Гимнология: Материалы международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского»./Ученые записки научного центра русской церковной музыки им. прот. Д. Разумовского. Вып.1. в 2 кн.- М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, Изд. дом «Композитор», 2000.- 672 с., нот., ил.

55. Голубцов А.П. Чиновник Новгородского Софийского Собора. — М.: Унив. тип., 1899. — 271 с.

56. Горчаков Н. Опыт вокальной или певческой музыки в России. — М.: В губ. тип. у А. Решетникова, 1808. — 40 с.

57. Григорий Палама. Триады в защиту священо-безмолвствующих. /Перевод, послесловие и комментарии В.Вениаминова. — М.: Канон, 1995. — 384 с.

58. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. I изд. 2-е. - М.: Муз. изд-во, 1960. - 512с.

59. Демин А.С. Русская литература 2-й половины XVII - нач. XVIII веков. Новые художественные представления о мире, природе, человеке.- М.: Наука, 1977. — 296 с.

60. Деяния Вселенских Соборов, издан. в русском переводе при Казанской духовной академии. Т. VI. Изд. 3-е.- Казань: Центр. Тип., 1908. – 297 с.

61. Добротолюбие. В русском переводе, дополненное. Т. I. Тип. препод. Иова Почаевского, 1963. — 471 с.

62. Древнерусская певческая культура и книжность. Сб. науч. тр. Вып. 4. - Л.: ЛГИТМИК, 1990. — 175, [1] с.: ил., нот. ил.; 22 см.
63. Древнерусская рукописная книга и ее бытование в Сибири./Отв. ред. Н.Н. Покровский, Е.К. Ромодановская. - Новосибирск: Наука, сибирское отд., 1982. – 271 с.
64. Древняя русская литература. Хрестоматия. - М.: Просвещение, 1988. - 479 с.
65. Дьяченко Г., прот. Полный церковно-славянский словарь. — Репр. изд. 1900 г.- М.: Изд. Моск. патриархата, 1993. — 1120 с.
66. Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ т. XII.- М.-Л.: Изд. АН СССР, 1956.- с. 340-361.
67. Еремин И.П. Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРЛ т. V. М.-Л.: Изд. АН СССР, 1947.- с. 159-184.
68. Жизнь и труды святого апостола Павла. Репринт С.-Птб., 1912 г. - М.: Правило веры, 1995. - 513с.
69. Жизнь пустынных отцев. Творение пресвитера Руфина. Репр. Изд.- Свято-Троицкая Сергиева Лавра: собственная типография, 1898. - 119с.
70. Житие протопопа Аввакума. Житие инока Елифания. Житие боярыни Морозовой. Изд. подгот. Н.В. Поньрко. - С.-Птб.: «Глаголь», 1994.- 219с.
71. Зарин С.М. Аскетизм по православно-христианскому учению. Этико-богословское исследование.- Киев: О-во любителей православной литературы. Изд-во им. Святителя Льва, папы Римского, 2006.- 693 с.
72. Златоструй: Древняя Русь X - XIII вв.- М., 1990. — 303 с.
73. Зеньковский В.В. История русской философии. Т.1, ч.1.- Л.: «Эго», 1991.-221с.
74. Иванов М.М. История музыкального развития России. В 2 тт. — Спб.: тип. А.С.Суворина, 1910. — 400 с.

75. Игнатия (Петровская), монахиня. Опыт литургического богословия в трудах русских песнотворцев.// «Альфа и Омега», 1997, №2(13) - М., 1997. - с. 280-316.
76. Игнатъев А.А., свящ. Церковно-правительственные комиссии по исправлению богослужебного пения Русской Церкви во 2-й половине XVII века. Казань, 1910.
77. 68.Игнатъев А.А., свящ. Богослужебное пение Православной Русской церкви с конца XVI до начала XVIII века. — Казань, 1916. — 300 с.
78. Иконописный подлинник Новгородской редакции по софийскому списку конца XVI века. — М.: Унив. тип., 1873. — 138 с.
79. Иларион. Слово о Законе и Благодати. — М.: Столица, Скрипторий, 1994. — 146 с.
80. Ильин М.А. К вопросу о природе архитектурного убранства «московского барокко»././Древнерусское искусство XVII века. - М.: Наука, 1964.- с. 232-235.
81. Иоанн Лествичник. Малая Лествица Препод. Отца нашего Иоанна, Игумена Синайской Горы.- Варшава: Синод. Типогр., 1934. — 154 с.
82. Калашников Л.Ф. Азбука церковного знаменного пения. — М.: “Знаменное пение”, 1915. — 90 с.
83. Карсавин Л.П. Св. отцы и учителя Церкви. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 176 с.
84. Карташев А.В. Очерки по истории русской церкви: В 2 т. Т. I. — М.: ТЕРРА, 1997. — 688 с. Т. 2. — М.: ТЕРРА, 1997. — 576 с.
85. Киевопечерский патерик. Репр. изд. — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1991. — 159 с.
86. Киприан (Керн), архим. Золотой век Свято-Отеческой письменности.- М.: «Паломник», 1995.- 177с.

87. Ключевский В.О. Западное влияние в России 17 века. (Историко-психологический очерк). - М.: Н. Кушнарев и К°, 1897.-87 с.
88. Ковалев К.П. Бортнянский. - М.: Молодая гвардия; Русское слово, 1998. - 271 с.
89. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. В 2-х тт. Т. I — Спб.: Тип. императ. академии наук, 1914. — 387 с. Т. II. ... 1915. — 415 с.
90. Коновалова О.Ф. “Плетение словес” и плетеный орнамент конца XIV в. (К вопросу о соотношении) // Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. ТОДРЛ. Т. XXII — М.: Наука, 1966. — с. 101-111.
91. Красноречие Древней Руси. (XI - XVII вв.). — М.: Сов. Россия, 1987. — 448 с.
92. Кутузов Б.П. Церковная реформа XVII века, ее истинные причины и цели. В 2 ч. - Рига: Древлеправославная Поморская Церковь Латвии, - 1992. ч.1-194с., ч.2-112с.
93. Кутузов Б.П. Местные центры певческого искусства.// «Хоругвь». Вып. 4.-М.: Изд. храма Спаса Нерукотворного Образа в Андрониковом монастыре, 1998. - с. 169-187.
94. Кутузов Б.П. Принцип меры и красоты в знаменном распеве. //ЖМП, 1993 - № 1, с. 103-109.
- 95.Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. - М.: Искусство, 1983. - 160 с., илл.
96. Ларош Г.А. Русская музыкальная литература. Церковное пение в России // «Русский Вестник.» Октябрь. Т. 83. М., 1869. — с. 773-783.
97. Лествица, возводящая на небо. Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы.- М.: Изд-во «Лествица», 1999. Репр. 1908 г. – 671 с.
98. Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай (тексты)./ Авторы-сост. Ю.М.Алиханов, В.Б.Никитин, Л.Е.Померанцева. — М.: Изд-во МГУ, 1984. — 352 с.

99. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собр. текстов, вступ. статья и общая ред. проф. А.С.Дмитриева.- М.: Изд-во МГУ, 1980. — 639 с.
100. Литература и искусство в системе культуры. - М.: Наука, 1988. - 501 с.
101. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. — М.: Наука, 1979. — 357 с.
102. Лозовая И.Е. «Слово от словес плетуще сладкопения»// Герменевтика древнерусской литературы XVI - нач. XVIII вв. Сб.2.- М.: АН СССР, 1989. - с. 383-411.
103. Ломакин Г.Я. Автобиографические записки./Под ред.: Е.М. Гордеевой и С.Г. Зверевой.- Тип. Преп. Иова Почаевского, Св.-Троицкий Монастырь, Джорданвилль, НИ, 2006.- 127 с.
104. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М.: Наука, 1973. — с. 6-15.
105. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. - 525с.- (Мыслители XX века).
106. Лосев А.Ф. Форма. Стиль, Выражение. - М.: «Мысль», 1995.- 944с.
107. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в средневековом искусстве Азии и Африки. — М.: Наука, 1973. — с. 16-22.
108. Лотман Ю.М. Избран. статьи в 3-х т.т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. - Таллин: “Александра”, 1992. — 479 с.
109. Луг духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха / Пер. с греческого с примечаниями прот. М.И.Хитрова. Изд. 2-е.-Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1915. — 282 с.
110. Львов Ф.П. О пении в России. — С.-Птб.: В тип. вдовы Плюшарь с сыномъ, 1834. — 67 с.

111. Львов А.Ф. О свободном или несимметричном ритме. – Спб, 1858.
112. Маггид Д. О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев // De Musica. Временник отдела истории и теории музыки госуд. ин-та истории иск-в. Вып. 3.- Л., 1927. — с. 140-154.
113. Малышев И.В. Музыкальное произведение: эстетический анализ. Российская академия музыки им. Гнесиных. - М., 1999. - 90 с.
114. Мартынов В.И. История богослужебного пения. М.: ВИО ФА, 1994. — 238 с.
115. Матхаузорова С. Древнерусские теории искусства слова.- PRAHA, Acta universitatis Carolinae philologica monographia LXIII, 1976. — 145с.
116. Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. Репр. изд. — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. — 150 с., Табл.
117. Металлов В.М. Богослужебное пение Русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. С прил. 12 таблиц (facs) снимков с рукописей X-XI-XII веков. Ч.1-2. — М.: Печатня А.И.Снегиревой, 1912. — 349 с.
118. Металлов В.М. Русская симиография. — М.: Изд. Императ. Моск. Археологического ин-та им. Имп. Николая II, 1912.— 116 с.
119. Металлов В.М. Осмогласие знаменного роспева.- М.: Синод. Тип., 1900 — 92 с.
120. Металлов В.М. Синодальные, бывшие патриаршие певчие // Русская музыкальная газета. - М.: 1898. № 10 — с. 845-851; № 11 — с. 945-950; № 12 — с. 1041-1049.
121. Металлов В.М. О национализме и церковности в русской духовной музыке. — М.: “Русская Печатня”, 1912. — 15 с.
122. Металлов В.М. Очередные задачи в изучении древнерусской музыки // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. I.

Под ред. проф. К.А.Кузнецова.- М.: Гос. изд. муз. сектор, 1927. — с. 91-99.

123. Металлов В.М. Азбука крюкового пения. - М.: Синод. Тип., 1899. - 130с.

124. Металлов В.М. Старинный трактат по теории музыки 1679 г., составленный киевлянином Николаем Дилецким. – Спб, 1898. – 18 с.

125. Металлов В.М. Христианское богослужение в связи с священным песнопением и церковной музыкой. Историко-литургическое исследование. Рукопись не опубликована и не окончена. М., 1921.- 470с.- ГЦММК им. М.И. Глинки, фонд 374, инв. №2 п. №8480.

126. Мещерина Е.Г. В.Ф. Одоевский в музыкальной культуре России XIX века.- М.: Изд-во МПУ «Народный учитель». 2001.- 87 с.

127. Мещерина Е.Г. Святоотеческая традиция в литературе Средневековой Руси: тема «Небесной Лествицы» // «Церковь и время», №3 (32), 2005.- с. 206-243.

128. Мещерина Е.Г. Причины разрушения древнерусской музыкальной традиции в XVII веке // Философия и современные проблемы гуманитарного знания: Сб-к научных трудов (3).- М.: Изд-во МГУП, 2002.- с. 84-106.

129. Мещерина Е.Г. Метафизика молчания и «безмолвное пение» в традиции исихазма. // Парадигма: Очерки философии и теории культуры. (Мелос и Логос: Диалог в истории. Материалы Третьей Международной конференции «Метафизика искусства», 19-20 ноября 2004 г.) / Под ред. проф. М.С. Уварова – СПб.: Изд-во «Барс», 2005. Вып. 2.- с. 77-81.

130. Мещерская Е.Н. Деяния Иуды Фомы (культурно-историческая обусловленность ранне-сирийской легенды).— М.: Наука, 1990.— 243 с.

131. Мир старообрядчества. Вып. 4. Живые традиции: результаты и перспективы комплексных исследований. Материалы международной научной конференции. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998.- 463 с., илл.

132. Митр. Евгений (Болховитинов). Исторические рассуждения. – М., 1817.- с. 61- 89.
133. Митр. Евгений (Болховитинов). О русской церковной музыке. Отд. отт. «Отечественные записки», №19. Ноябрь, 1821. с. 145-157.
134. Момина М.А. Песнопения древних славяно-русских рукописей.//Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып.2.ч.2. – М.,1976. с.448-482.
135. Морохова Л.Ф. Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве. //Источниковедение литературы Древней Руси: сб-к статей./ отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, Л О, 1980. – с. 181-190.
136. Музыкальная культура Средневековья. Вып.2.Тезисы и доклады конференций./Сост. и отв. ред. Владышевская Т.Ф.- М.: Центр. Музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, 1992.- 222с.
137. Музыкальная эстетика Западноевропейского Средневековья и Возрождения. /Сост. текстов и вст. ст. В.П.Шестаков. М.: Музыка, 1966. — 245 с.
138. Музыкальная эстетика России XI - XVIII веков./ Сост. А.И.Рогов. — М.: Музыка, 1974. — 245 с.
139. Музыкально-этнографические очерки А. Маслова. Калики переходящие на Руси и их напевы. Историческая справка и мелодико-технический анализ. (Отд. отт. из «РМГ» за 1904 г.) – С.-Птб.: Тип. Гл. упр. Уделов, 1905. – 30 с., XII: нот. ил., фото.
140. Немировский Е.Л. Вукол Михайлович Ундольский (1816-1864).- М.: РГБ; Рос. универ. изд-во; МО Рос. науч. фонда. – 280 с.
141. Неф Карл. История западно-европейской музыки. 2-е изд. — М.: Госмузиздат, 1938. — 304 с.

142. Никита Константинов Добрынин («Пустосвят»). Историко-критический очерк Ив. Румянцева. - Серг. Посад: Тип. Св.-Тр. Сергиевой Лавры, 1916. - 658с. Приложения 385 с.
143. Никишов Г.А. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» 1604 г. //Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М., 1983.
144. Никольский Н.Т. Краткое обозрение богослужебных книг православной церкви по отношению их к церковному уставу. Изд. 4-е.- Спб.: Синод. тип., 1895.
145. Нил Сорский, преподобный. Устав о скитской жизни. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1991. — 80 с.
146. Нил Сорский. / Сост. Р.Ермаков — М.: Сполохи, 1995.— 72 с.
147. О влиянии юго-западных церковных братств на церковное пение в России // “Православный собеседник”. ч. 3<sup>а</sup>. Казань: Унив.тип., 1864, сентябрь. - с. 41-82.
148. О девяти музах и семи свободных художествах. о разуме. – о мысли. Из Диалектики Иоанна Дамаскина.//Памятники древней письменности и искусства. Т. XXIII-а.– Спб.: тип. А.Траншеля,1881.-99 с.
149. Об умной или внутренней молитве. Сочинение блаженного старца схимника и архимандрита Паисия Величковского. / Пер. со славян. - М.: И.Ефимов, 1902. - 48с.
150. О самодревнейшем октоихе XI века юго-славянского юсового письма, найденном в 1868 г. А.Ф. Гильфердингом в Струмнице. Архим. Амфилохия.- М.: Тип. А.С. Кудрявцевой, 1874.- XVI, 54 с.
151. Овчинникова Е.С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. //Древнерусское искусство XVII века.- М.: Наука, 1964. – с. 9-61.
152. Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении. — М.: Тип. Бахметьева, 1864. — 31 с.

153. Одоевский В.Ф. Музыкальная грамота или основания музыки для не-музыкантов.- М.: Изд. Я.О. Орла, 1868. — 27 с.
154. Одоевский В.Ф. Текущая хроника и особые происшествия. Дневник В.Ф.Одоевского, 1859-1869 гг. // Литературное наследство. Т. 22-24. — М.: Журн.-газетное объединение, 1935. — с. 79-308.
155. Одоевский В.Ф. Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения. //Труды I Археологического съезда в Москве 1869 г. Т.2. - М.: Синод. Тип., 1871- с. 476-480.
156. Одоевский В.Ф. Различие между гласами (...) и ладами (...). // Труды I Археологического съезда в Москве 1869 г.- М.: Синод. тип., 1871- с.481-484.
157. Одоевский В.Ф. К делу о церковном пении.//«Домашняя беседа». Вып 27. Спб., 1866.- с. 643-671.
158. Одоевский В.Ф. Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю Об исконной великорусской музыке. // Калики переходящие. Сборник стихов и исследование П. Безсонова. Т.2. Вып. 5.- М.: В тип. Инст. вост. яз., 1863.- с. I-XI.
159. Одоевский В.Ф. Материалы по вопросам древнерусских песнопений. - МГЦММК им. М.И. Глинки. Фонд В.Ф. Одоевского (№ 73, ед. хр. № 210-225; 344-362; 628; 650 и др.
160. Озорнов М. Азбука церковного знаменного пения с приложением азбуки демества. (Б.м.) (Б.г.)
161. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация). // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13.- М.: Музыка 1974.— с. 32-54.
162. Орлова Е.М. Лекции по истории русской музыки: учеб. пособие. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 383 с. с нот.
163. От берегов Босфора до берегов Евфрата./Антология ближневосточной литературы I тыс. н. э. Перев., предисл. и коммент. С.С. Аверинцева. - М.: МИРОС, 1994. - 352 с.

164. Павленко А.А. Организация живописного дела в Москве во 2-й половине XVII- нач. XVIII вв. Автореф. канд. истор. наук. М., 1989.-23 с.
165. Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. — Новосибир.: Наука, Сибир. отд., 1985. — 256 с.
166. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Вып.1-й, содержащий поучения: Луки Жидяты, митроп. Иллариона, Феодосия Печерского и Кирилла Туровского.- Спб.: Изд. журн. “Странник”, 1894. — 200 с.
167. Панкратов А.В. От востока направо. История, культура, современные вопросы старообрядчества. - М.: ЦНИЭИуголь, 1996. - 230с.
168. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ.- Л.: Наука, 1984. — 203 с.
- 169.Панченко А.М. О русской истории и культуре. - СПб.: Азбука, 2000. - 464 с.
170. Пареди Анджело. Святой Амвросий Медиоланский и его время.- Милан: RCS Rizzoli Spa, 1991. — 236 с.
171. Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI - XVII веков.: Школы. Центры. Мастера. — Свердловск: Изд. Уральского унив., 1991. - 234 с.
172. Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI-XVII веков. - Челябинск, 1993. - 337с.
173. Перепелицын П.Д. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней. — Спб.: Тов-во М.О.Вольф, 1888. — 282 с.
174. Пожидаева Г.А. Формы изложения демественного многоголосия. // Археографический ежегодник за 1981 г. — М.: Наука, 1982. — с. 122-133.
175. Позов А. Логос — медитация древней церкви. Умное делание. — Мюнхен: Тов-во зарубежных писателей, 1964. — 163 с.

176. Полное собрание творений Св. Иоанна Златоуста. В 12-ти томах. Т. I. Кн. 1-2. — М.: Православная книга, 1991. — 899 с.
177. Полный православный богословский энциклопедический словарь. В 2 т. Репр. изд.— М.: Концерн. Возрождение, 1992. - 2464 с.
178. Поморские ответы Андрея и Семена Денисовых. Книгоиздательство Московского Старообрядческого Братства. - М.: Тип. П.П. Рябушинского, /б.г./ - 603с.
179. Послания Иосифа Волоцкого. - М.-Л.: АН СССР. ИРЛИ, 1959. – 390 с.
180. Пособие по изучению церковного знаменного пения. / Сост. Е. Григорьев. - Рига: Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 1992. – 144 с.
181. Поспеловский Д.В. Русская православная церковь в XX веке. — М.: Республика, 1995. — 511 с.
182. Потулов Н.М. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной Российской церкви. – М., 1872. – 114 с.
183. Преображенский А.В. Реформа богослужебного пения в католической церкви. — Спб.: Тип. Ю.Штауфа, 1897. — 44 с.
184. Преображенский А.В. Вопрос о единоголосном пении в русской церкви в XVII веке.// Памятники древней письменности и искусства. СLV.- Спб.: тип. И.М.Скороходова, 1904. —79 с.
185. Преображенский А.В. От униатского канта до православной херувимской.// «Музыкальный современник», 1916, № 6, с. 11-28.
186. Преображенский А.В. Указатель книг, брошюр и журн. статей по церковному пению (1793-1896 г.).- Екатеринослав: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1897.- 26 с.
187. Препод. Паисий Величковский. Автобиография. Житие.- Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 2006.- 204 с.

188. Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. статей / [Сост. А.С. Белоненко]. — Л.: Музыка, 1979. — 184 с.
189. Протопопов В.В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности. — М.: Композитор, 1999. — 200 с.
190. Пустозерская проза: Сборник. — М.: Моск. рабочий, 1989. — 364 с.
191. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. В 3-х вып.- М.: Тип. Рись, 1867-1869. — 368 с.
192. Разумовский Д.В. Богослужбное пение православной греко-русской церкви. — М.: Тип. О.О.Гербека, 1886. — 172 с.
193. Разумовский Д.В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. — М.: Изд. Н.Ф. Финдейзена, 1895. — 92 с.
194. Разумовский Д.В. Музыкальная деятельность князя В.Ф. Одоевского. //В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. Заседание О-ва любителей российской словесности 13 апреля 1869 г. - М.: Тип. «Руссаго», 1869. - с.35-42.
195. Разумовский Д.В. Разбор сочинения З. Дурова «Опыт истории музыки в России». - Спб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1885.- 12 с.
196. Разумовский Д.В. О нотных, безлинейных, рукописях церковного знаменного пения. Исследование. Читано в Моск. О-ве любителей духовного просвещения 26 сент. 1863г.Д. Ч. и библиотекарем свящ. Д.В. Разумовским. - М., 1863.- 110 с.
197. Рамазанова Н.В. Музыкальная драматургия древнерусского певческого цикла (на примере цикла Михаилу Черниговскому и боярину его Федору). Автореф. канд. иск. Л., 1987.- 27 с.
198. Ранние отцы церкви. Антология. — Брюссель: “Жизнь с Богом”, 1988. — 734 с.
199. Римап Г. Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. Б.Юргенсона. Ред. Ю.Энгеля. М.: — Лейпциг, 1901. Спб.: И.Юргенсон, 1901. — 1531 с.

200. Ровинский Д.А. Обзор иконописания в России до конца XVII в.- М.: Изд. А.С. Суворина, 1903.- 168 с.
201. Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен.- Л.: Музыка, 1964.-190 с.
202. Рукописные собрания Д.В.Разумовского и В.Ф .Одоевского и архив Д.В.Разумовского.- М.: Гос. б-ка СССР им. Ленина, 1960.— 260 с.
203. Румянцева В.С. Тенденции развития общественного сознания и просвещения в России XVII века./ «Вопросы истории», 1988, №2, с. 26-40.
204. Русская икона. Т. I, сб 1-3.– Спб.: Маковский, 1914.
205. Русская культура в переходный период от Средневековья к Новому времени.: Сб-к ст.-М.: РАН, ин-т российской истории, 1992.
206. Русские письменные и устные традиции и духовная культура. (По матер. археографич. экспедиций МГУ 1966-1980 гг.).- М.: МГУ, 1982. — 319 с., 19 ил.
207. Салтыков А.А. О пространственных отношениях в Византийской и древнерусской живописи. // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. — М.: Наука, 1975. — с. 398-413.
208. Салтыков А.А. Иконография «Троицы» Андрея Рублева. //Древнерусское искусство XIV-XV вв.- М.: Наука, 1984. – с.77-85.
209. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991. — 366 с.
210. Сарабьянов В. Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария.//Вопросы искусствознания. 1993, № 4, с. 243-285.
211. Сахаров И.П. О русском церковном песнопении. //ЖМНП. ч. 61. I-III. Спб, 1849. – с. 147-194.
212. Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г.Филимонова. — М.: Унив. тип., 1874. — 435 с.

213. Серегина о принципах формообразования в песнопениях знаменного роспева. //Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Л.: Музыка, 1979. – с. 173-180.
214. Серегина Н.С. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли). //Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13.– Л.: Музыка, 1974. – с.62-78.
215. Серов А.Н. Статьи о музыке. В 7 -ми вып. Вып. 6./Сост и коммент. Вл. Протопопова.- М.: Музыка, 1990. - 343с., ил., нот.
216. Симеон Полоцкий. Жезл правления, утверждения, наказания, казнения.- М., 1666.
217. Смех в Древней Руси. Лихачев Д.С., Панченко Л.М., Поньрко Н.В.- Л.: Наука, 1984. — 295 с.
218. Смоленский С.В. Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и «Азбуки певчей» Александра Мезенца. – Казань, 1881.
219. Смоленский С.В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. – Спб.: ОЛДП, 1904. Отд. Отг. 64 с.
220. Смоленский С.В. о древнерусских певческих нотациях. // Памятники древнерусской письменности и искусства. Т. CXLV. – Спб.: ОЛДП, 1901.
221. Смолич И. Великий старец Нил Сорский. (К истории русского старчества)// «Альфа и Омега», 1998, №2(16), с. 164-172.
222. Собрание древних литургий восточных и западных. Вып. 1-2. Спб., 1875. — 238 с.
223. Соколов С.Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока. // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М.: Наука, 1973. — с. 36-48.

224. Соловецкий Патерик. — М.: Синодальная библиотека. Репринт, 1991. — 219 с.
225. Сорокин А. О русском безлинейном и в частности хомовом пении. // Труды КДА. — Киев: Еремеев, 1876 - №1.- с. 165-192.
226. Стасов В.В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 5-Б дополн. / Сост. и коммент. Вл. Протопопова. — М.: Музыка, 1980. —451 с.
227. Стасов В.В. Собр. соч. 1847-1886. В 4 тт.- С.-Птб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1894-1906. Т. 1- 768 с.
228. Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры. В 2 тт. Т.1.- М.: АН СССР, 1962 - 355с.; т.2. М.: Наука, 1967. - 320с.
229. Стоглав. Собор, бывший в Москве при Великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче (в лето 7059). — С.-Птб.: Воскресенье, 1997. — 287 с.
230. Тарабукин Н.М. Смысл иконы./Вступ. ст. Г.И. Вздорнова и А.Г. Дунаева. Публ. и подгот. текстов А.Г.Дунаева. - М.: Изд. Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999.- 223с.
231. Творения Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския. — М.: В тип. Августа Семена, 1845. — 406 с.
232. Творения Иоанна Дамаскина. Точное изложение православной веры. – М.: Братство святителя Алексия. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Приазовской край», 1992.- 446 с.
233. Творения Святаго Отца нашего Кирилла, архиепископа Иерусалимскаго. Огласительныя и тайноводственныя поучения./ Пер. с греческаго.— М.: Синодальная Типография. Репринт, 1900.— 370 с.
234. Толковая Псалтирь с краткими пояснениями Святых Отцев и указанием порядка чтения псалмов на всякую потребу. - М.: Сретенский монастырь; «Новая книга»; «Ковчег», 1998.- 592с.
235. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением составил проф. КДА Мих. Скабалланович. Вып. 1, 2, 3.- Репр.: Киев, 1910, М.: «Паломник», 1995.-465 с.

236. Трубачев С. Музыкальный мир П.А.Флоренского. — “Советская музыка”, 1988, № 9, с. 99-103.
237. Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии священника П. Флоренского. — “Московская патриархия”, 1983, № 5, с. 74-78.
238. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе.- Новосибирск: «Сибирь XXI век», 1991.- 112 с.
239. Умное делание. О молитве Иисусовой. Сборник поучений св. отцов и опытных ее делателей. / Сост. Игумен Валаамского монастыря Харитон. - Минск: Лучи Софии, 2001.- 302 с.
240. Ундольский В.М. Замечания для Истории церковного пения в России. — М.: Университет. Тип., 1846. — 46 с.
241. Успенский Б.А. Этюды о русской истории. – СПб.: Азбука, 2002.- 480 с.
242. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви.- Изд. зап.-европ. экзархата Моск. патриархии, 1989. — 474 с.
243. Успенский Н.Д. Кондаки Св. Романа Сладкопевца // “Богословские труды”. М., 1968 — № 4., с. 191-201.
244. Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Изд. 2-е. - Л.: Музыка, 1971. — 390 с.
245. Успенский Н.Д. Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. I.- М.: Сов. ком., 1972. — с. 128-155.
246. Успенский Н.Д. Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужебных книг в XVII веке.// «Богословские труды», 1975 - №13, с. 148-171.
247. Федор Крестьянин. Стихиры. Публ., расшифровка и следование М.В. Бражникова.//Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3.- М.: Музыка, 1974.
248. Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). — М.: Прогресс, Гнозис, 1991. — 192 с.

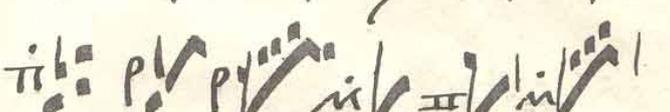
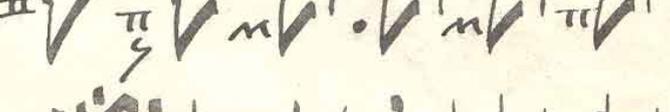
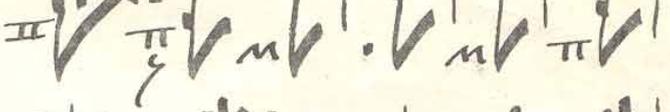
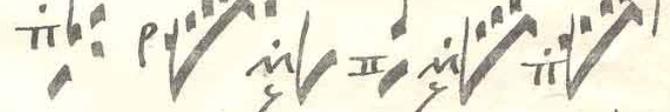
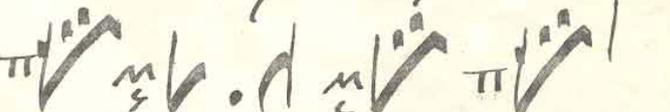
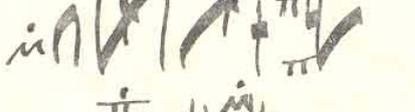
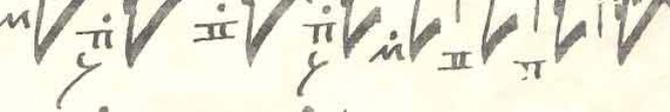
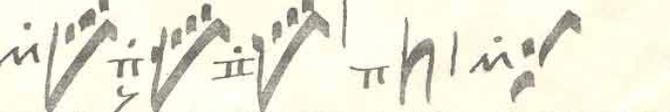
249. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. / Предисл. Д.С. Лихачева и А.В. Меня. Коммент. С.С. Бычкова. - М.: Московский рабочий, 1990. - 269 с.
250. Философия русского религиозного искусства XVI - XX вв. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К.Гаврюшина. — М.: Прогресс, 1993. — 400 с.
251. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т.1. Вып. 1-2. М.-Л., 1928. — 145 с. т. II. Вып. 6. М.-Л., 1929.- с. 183-206.
252. Флоренский П.А. Иконостас. — М.: Иск-во, 1995. —252 с.
253. Флоренский П.А. Столп и Утверждение Истины. В 2 т.т. т. I (I, II) — М.: Изд-во “Правда”, 1990. — 839 с. т. 2 — М.: Изд-во “Правда”, 1990. — 446 с.
254. Флоренский П.А. Храмовое действо, как синтез искусств // Маковец: журнал искусств. — М., 1922. — № 1, с. 28-32.
255. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. /Сост. и ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева).- М.: Мысль, 2000. - 446 с. (Философское наследие).
256. Флоровский Георгий, прот. Восточные Отцы V - VIII веков. 2-е изд. — М.: “Паломник”, 1992. — 260 с.
257. Фролов С.В. Из истории демественного роспева. //Проблемы истории и теории древнерусской музыки.: Сб-к ст. под ред. А.С. Белоненко и А.Н. Кручининой.- Л.: Музыка, 1979.- с. 99-108.
258. Фролов С.В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации. //Проблемы истории и теории древнерусской музыки.: Сб-к ст. под ред. А.С. Белоненко и А.Н. Кручининой.- Л.: Музыка, 1979. — с. 124-146.
259. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. — М.: Сов. композитор, 1983 — 374 с.

260. Хоружий С.С. Диптих безмолвия. — М.: Центр психологии и психотерапии, 1991. — 136 с.
261. Христофор. Ключ Знаменной / Публ., пер. М.Бражникова, Г.Никишова. М.: Музыка, 1983. — 295 с.
262. Целиков В.А.. Эстетика Нила Сорского.//Философско-эстетические проблемы древнерусской культуры.: Сб. ст. ч. I.- М.: ИФ АН СССР, 1987. - с. 43-67.
263. Чернышев Николай, иерей, Жолондзь А. Вопросы современного иконопочитания и иконописания. // «Альфа и Омега», 1997, №2 (13), с. 259-279.
264. Щепкин В.Н. Русская палеография.- М.: Наука, 1967. — 224 с.
265. Шиндин Б.А. Проблема происхождения демественного роспева в отечественном музыкознании.//Проблемы истории и теории древнерусской музыки.: Сб-к ст. под ред. А.С. Белоненко и А.Н. Кручининой.- Л.: Музыка, 1979,- с. 109-123.
266. Шляпкин И.А. Русская палеография. - С.-Птб.:Т-во Голике и А. Вильборгъ, 1913.- 100с.
267. Штаффорд Г. История музыки. - Спб.: В Гуттенберговой тип., 1838. — 398 с.
268. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.- М.: МГУ, 1987. - с. 169-176.
269. Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. Избранные работы. - М.: Наука, 1995. — 384 с.
270. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии.- М.: Высшая школа, 1977. - 224с.
271. Янчук Н.А. Князь В.Ф. Одоевский и его значение в истории русской церковной и народной музыки. — М.: Тип. К.Л.Меньшова, 1906. — 19 с.
272. Wellesz E. Eastern Element in Western Chant/ Studies in the Early History of Ecclesiastical Music.- Oxford, Boston, 1947.

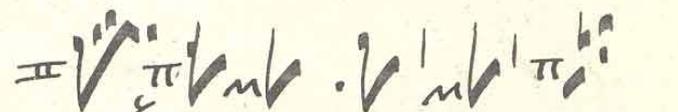
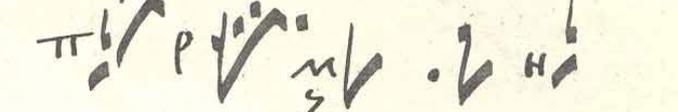
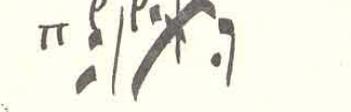
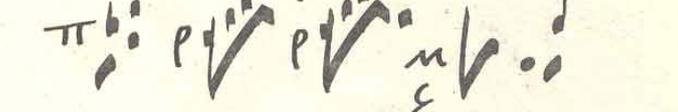
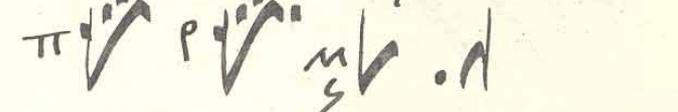
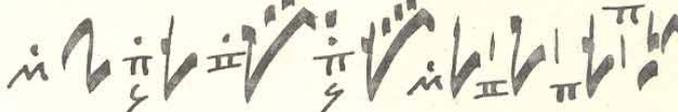
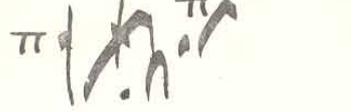
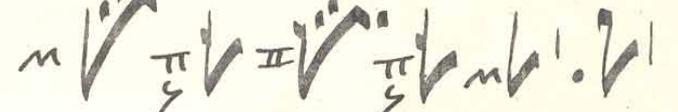
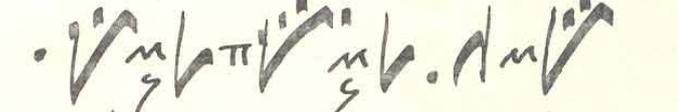
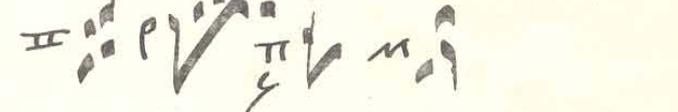
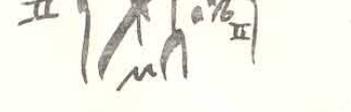
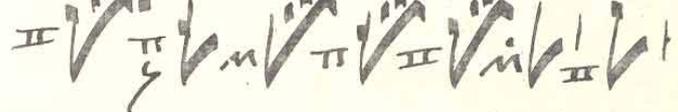
273. Wellesz E. History of Byzantine Music and Hymnography.- Oxford, 1961.
274. Wellesz E. Early Christian Music.- L., 1954.
275. Engel K. The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews. - N.Y., 1970.
276. Music from the Middle Ages to the Renaissance./ Ed/ by F.W. Sternfeld. - L., 1973.
277. The Music of ancient Greece. - L., 1978.
278. Music in early Christian literature.- Cambridge, 1987.
279. Music in medieval and early modern Europe.- Cambridge, 1981.

Приложение. М. Озорнов. Азбука церковного знаменного пения с приложением азбуки демества. [ Б.м. ] [ б.г. ]

ркс

ДЕМЕСТВО	РАЗБОДХ
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	

Приложение 1

ДЕ МЕСТКО	РАЗКОДЪ
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	

Приложение 2.

Знамена , и мѣющіе по два звука, и изъ которыхъ первыи звукъ поётся къ однѣмъ половинѣмъ , а второй къ цѣлому слогѣ			указаніе поѣвокъ
Названіе знаменъ	начертаніе знаменъ	разкодъ	
Стрѣла кривая съ задержкой и съ тихой помѣтой			н д
То же			н х г
То же			н х г а
То же			
То же			
Знама , и мѣющее два звука , который поётся первыи звукъ къ цѣлому , а второй къ половинѣмъ			
Сложитіе съ задержкою х)			н х г

х) Это знама поётся и иначе . Если впереди стоитъ кривая скѣплымъ съ штепкою , тогда оно поётся такъ : первыи звукъ къ однѣмъ четвертямъ , а второй къ половинѣмъ . Сммотри поѣвокъ . ъ на

Приложение 3.

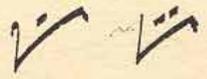
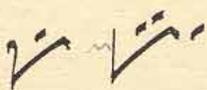
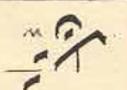
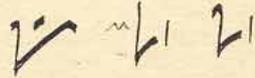
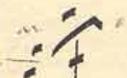
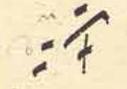
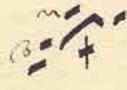
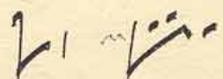
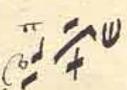
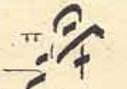
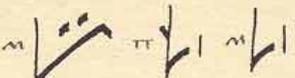
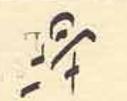
Продолженіе полѣвокъ лицъ

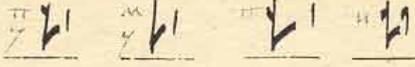
Названіе	Начертаніе	разкодъ	оркѣв копѣ
Мережа къ дръгомъ кидѣ			
ѣ и ѣ гласа			рнк
ѣ гласа и дръгнхъ			
ѣ гласа			рнк
Качига и ли сказна			рн
Колесо			лѣ
Тоже и наче			лн
Тоже			лн
Тоже			лн

Приложение 4.

## УРОКЪ ШЕСТОЙ.

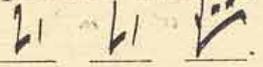
### Стрѣлы.

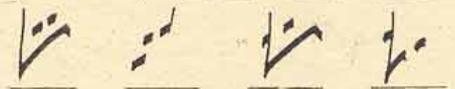
§ §	Начертаніе.	Названіе и значеніе.	Разводъ.
81		Иррачная 2 звука по $\frac{1}{2}$ вверхъ.	
82		тоже съ задержкой 2 звука вверхъ: 1-й звукъ въ $\frac{1}{2}$ 2-й звукъ въ $\frac{3}{4}$ .	
83		тоже съ облачкомъ, 3 звука: 1-й звукъ въ $\frac{1}{2}$ , 2-й звукъ въ $\frac{1}{2}$ вверхъ, 3-й звукъ въ $\frac{1}{4}$ внизъ.	
84		Ирыжеклѣа съ тихой помѣтой 2 звука по $\frac{1}{2}$ вверхъ.	
85		тоже съ тихой помѣтой и задержкой 2 звука вверхъ: 1-й звукъ въ $\frac{1}{2}$ , 2-й звукъ въ $\frac{3}{4}$ .	
86		тоже съ борзой помѣтой, 2 звука вверхъ, 1-й звукъ въ $\frac{1}{4}$ , 2-й звукъ въ $\frac{1}{2}$ .	
87		тоже съ борзой помѣтой и задержкой 2 звука вверхъ: 1-й звукъ въ $\frac{1}{4}$ , 2-й звукъ въ $\frac{3}{4}$ .	
88		тоже съ сорочьею ножкой и борзой помѣтой 3 звука вверхъ: 1-й звукъ въ $\frac{1}{4}$ , 2-й звукъ въ $\frac{3}{4}$ , 3-й звукъ въ $\frac{1}{4}$ .	
89		тоже съ облачкомъ и тихой помѣтой 3 звука: 1-й звукъ въ $\frac{1}{2}$ , 2-й звукъ въ $\frac{1}{4}$ вверхъ, 3-й звукъ въ $\frac{1}{4}$ внизъ.	
90		тоже съ облачкомъ и борзой помѣтой 3 звука по $\frac{1}{4}$ ; 1-й и 2-й звуки вверхъ, 3-й звукъ внизъ.	

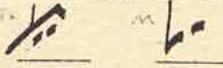
§ 138. **Сложитіе** съ запятою, отсѣчкой и помѣтой ударка  Предѣ челюсткой въ 3 звука:  Не предѣ челюсткой 3 звука внизъ, 1-й и 2-й звуки по  $\frac{1}{8}$ -й, 3-й звукъ въ  $\frac{1}{4}$ : 

Въ 8-мъ гласѣ предѣ кулизмой средней и голубчикомъ борзымъ въ 4 звука въ качковомъ порядкѣ  Наприм., въ догматикѣ 8-го гласа „Царь небесный“ въ словахъ „мати“ на слогѣ „*ти*“.

§ 139. **Вита**  Непишется нигдѣ особо, и самостоятельно звуковъ не имѣетъ, но въ ѳитныхъ лицахъ въ связи съ другими знаменами весьма часто встрѣчается.

§ 140. **Полукулизма малая**  Знамя это характерно по своему пѣвческому значенію; во всѣхъ гласахъ (кромѣ 3-го) при борзой помѣтѣ поется въ 3 звука: 1-й звукъ  $\frac{1}{4}$ , 2-й звукъ въ  $\frac{1}{2}$  вверхъ, 3-й звукъ въ  $\frac{1}{4}$  внизъ  Въ 3-мъ гласѣ предѣ громной стрѣлой, 3 звука вверхъ: 1-й и 2-й звуки по  $\frac{1}{4}$ , 3-й звукъ въ  $\frac{1}{2}$  

§ 141. **Ѳотиза**  въ 8 звуковъ:     Въ пѣвческихъ рукописяхъ это знамя замѣняется статіей средней закрытой съ тихой помѣтой , употребительна во 2-мъ, 6-мъ и 8-мъ гласѣ.

§ 142. **Змѣйца**  4 звука по  $\frac{1}{4}$ , первые 2 звука вверхъ, а послѣдніе 2 звука внизъ:  Но это же знамя въ 4—6 и 8-мъ гласахъ, предѣ хамило, поется     или:    

Въ 7-мъ гласѣ преимущественно предѣ голубчикомъ тихимъ имѣетъ такой роспѣвъ  . Иногда же поется въ 3 звука:   или   (см. попѣвку „накидка“ стр. 36).

## Приложение 6.

## ТАБЛИЦА УПРАЖНЕНІЙ

(къ 8-му уроку).

134	135	136	137	138	139	140	141	142

Общая таблица для повторенія всѣхъ уроковъ.


Приложение 7.