

© Текст — В. И. Мартынов, 1997

© «Диалогия»

ВВЕДЕНИЕ

Определение понятия «Древнерусское богослужebное пение»

Изучение древнерусской системы богослужebного пения с самого начала порождает целый ряд специфических трудностей и проблем. Проблемой является уже само определение предмета исследования, ибо содержание понятия «древнерусское богослужebное пение» может трактоваться отнюдь не однозначно. В самом деле, можно ли считать древнерусское богослужebное пение частью музыкального искусства, или же пение это есть нечто совершенно иное, не имеющее никакого отношения ни к музыке, ни к искусству вообще? Этот странный, но по видимости простой вопрос не так прост, как кажется с первого взгляда. Во всяком случае, дискуссия по данному вопросу ведется в России уже достаточно давно. Еще в 60-х годах XVII века в трактате «О пении божественном» дьякон Иоаким Коренев писал: «Тот, кто споря, лишился смысла, говорит, что церковное пение не происходит от музыки, что одно является музыкой, а другое нет. Я же всякое пение называю музыкой»¹. Сформулированная в трактате Коренева концепция, утверждающая идентичность единства богослужebного пения и музыки стала со временем доминирующей, и современные ученые-медиевисты уже безо всяких оговорок руководствуются ею в своих иссле-

дованиях, рассматривая древнерусское богослужбное пение как одну из областей музыкального искусства. Однако из самих слов Коренева следует, что в его время существовала и противоположная точка зрения. Самое же главное, можно указать ряд фактов, говорящих о том, что в России вплоть до XVII века существовало жесткое разграничение понятий богослужбного пения и музыки.

Отголоски такого разграничения можно было обнаружить еще в 70-е годы нашего века в некоторых областях России, население которых сохранило остатки традиционных устоев. Согласно данным этнографических экспедиций, в этих областях наблюдалось четкое различие в употреблении слов «петь» и «играть». В отличие от современного словоупотребления, оппозиция слов «петь» и «играть» отнюдь не сводилась к оппозиции вокального и инструментального исполнения, но обозначала некое более фундаментальное противопоставление. Слова «петь» или «пение» обозначали пение в церкви и относилось только к богослужбным песнопениям. Слова «играть» или «играние» обозначали пение вне церкви, в миру и употреблялись даже в случаях чисто вокального исполнения песен. Вот почему применительно к мирским песням никогда не говорилось «спеть песнь», но употреблялось выражение «сыграть песнь». С другой стороны, категорический отказ от применения инструментов в Православной Церкви, был обусловлен острым осознанием того, что сам принцип игры теснейшим образом связан с мирским началом, противостоящим богослужбной сосредоточенности. Таким образом, для крестьян, сохранивших традиционные представления вплоть до наших дней, оппозиция «пения» и «игры» сводилась в конечном счете к оппозиции сакрального и профанного.

Оппозиция сакрального и профанного, скрывающаяся за словами «пение» и «играние», крайне характерна для традиционного древнерусского мышления. Эта оппозиция может

быть обнаружена уже в наиболее ранних русских письменных источниках, где с особой энергией подчеркивается недопустимость смещения и даже соприкосновения областей пения и игrania. Так, в «Канонических ответах» киевского митрополита Иоанна II († 1089) допускается присутствие священнослужителей на мирских пирах и застольях только до тех пор, пока не начнется «игра»: «Когда же войдут с игрой, плясками и гудением, то надлежит, как повелевают отцы, встать из-за стола, дабы не осквернить чувств видением и слышанием»². С еще большей настойчивостью эта мысль проводится в Киево-Печерском патерике, в котором повествуется о приходе преподобного Феодосия († 1073) к князю Святославу Ярославичу. Преподобный застал князя, окруженного целой толпой играющих на различных инструментах. «Блаженный же, сидя с краю и опустив глаза, поник и, слегка наклонившись, сказал ему: «Будет ли так в том будущем веке?». И князь сразу же умилился слову блаженного, и немного прослезился, и повелел игру с тех пор прекратить. А если он когда-либо и приказывал играть, то, когда узнавал о приходе блаженного Феодосия, повелевал им остановиться и молчать»³. Подобная компромиссная попытка сохранить равновесие между двумя противоположными началами далеко не всегда может быть осуществлена на практике. Игровая стихия, вышедшая из под контроля обретает inferнальные черты и становится прямым проводником демонизма. Именно такой аспект игры раскрывается в рассказе, повествующем о падении преподобного Исаакия Печерского († 1090), принявшего бесов за ангелов света и за самого Христа. «И сказал один из бесов, назвавший себя Христом: «Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте в них, а этот Исаакий нам спляшет». И они заиграли в сопели, в гусли и в бубны и начали насмехаться над ним и, измучив, оставили его еле живого и отошли, смеясь над ним»⁴.

Приведенных примеров, очевидно, достаточно для того, чтобы убедиться в ярко выраженном профанном, а порою и в демоническом значении, которое приписывалось словам «игра» и «играние» в рамках древнерусской традиции. Вот почему слова эти никогда не могли быть приложены ни к чему церковному, а стало быть, не могли применяться и для обозначения пения в церкви. Примерно к XVII веку слова «игра»

и «играние» постепенно заменяются словом «музыка» или «мусикия». О том, что слова эти воспринимались как синонимы, свидетельствуют рукописи XVII века, разъясняющие новое и незнакомое еще для русских слово «мусикия» именно через слово «играние» и через производные от него слова. Так, в одном из азбуковников первой половины XVII века слову «мусикия» дается следующее разъяснение: «Мусикия — гудение, иначе игра на гусях и кинарах»⁵. Вытеснив постепенно слово «играние» из русского языка, слово «мусикия», или «музыка», полностью сохранило профанное и даже демоническое значение свойственное прежде слову «играние». На это указывает еще одно разъяснение слова «мусикия», помещенное в том же азбуковнике: «Мусикия — в ней же пишутся бесовские песни и кощунства»⁶. Таким образом, слово «музыка», вобрав в себя все элементы значения слова «игра», превращается в понятие противоположное понятию «богослужебное пение». Вот почему столь привычное для нас словосочетание «церковная музыка» в рамках древнерусской традиции было абсолютно немыслимо и абсурдно.

Утверждаемое Кореневым единство понятий богослужебного пения и музыки (или, что то же самое, игры и пения) являлось неслыханной новацией и шло вразрез со всей древнерусской традицией. С момента появления кореневского трактата в России

начинают существовать две противоположные друг другу концепции. Традиционная концепция противопоставляла понятия пения и игры, богослужебного пения и музыки, новая же концепция объединяла эти понятия. С течением времени традиционная концепция была предана полному забвению, новая же концепция превратилась в единственно возможную, само собою разумеющуюся и неоспоримую истину.

Именно с позиции этой истины современные ученые-медиевисты осуществляют свои исследования древнерусской системы богослужебного пения. В результате традиционная певческая система рассматривается сквозь призму концеп-

ции, отрицающей как традиционную концепцию, так и саму традицию. Разумеется, такое положение дел не может привести к правильному пониманию изучаемой системы. Вот почему изучение древнерусской певческой системы должно начинаться с преодоления концепции, заложенной в трактате Коренева. Первым шагом на пути к пониманию древнерусского богослужебного пения будет признание того, что древнерусское богослужебное пение не есть музыка и что пение это нельзя исследовать при помощи музыкальных законов. Но сделав такой шаг, мы сталкиваемся со следующим вопросом, а именно: если древнерусское богослужебное пение не есть музыка, то что же оно такое и в чем, собственно, заключается различие между богослужебным пением и музыкой, пением и игрой? Теперь уже недостаточно простой констатации того факта, что оппозиция богослужебного пения и музыки есть оппозиция сакрального и профанного, — необходимо показать, в чем именно заключается сакральность богослужебного пения и профанность музыки. Но показать это можно будет только тогда, когда мы уясним, в чем именно видели сущность богослужебного пения и сущность музыки создатели древнерусской певческой системы.

В контексте древнерусской традиции сущность музыки раскрывается как бы сама собой, ибо слово «игра», первоначально обозначающее музыку в русском языке, одновременно указывает и на сущность музыки. После Йохана Хейзинги, очевидно, не имеет смысла подробно останавливаться на вопросе взаимосвязи музыки и игры, однако здесь следует подчеркнуть один аспект этой взаимосвязи, на который особое внимание обращал и сам Хейзинга. С его точки зрения, проблема игрового характера музыки заключается не в том, какое место игра занимает в процессе музицирования, но в том, насколько сама музыка носит игровой характер, т.е. в какой степени музыка является игрой и есть ли в музыке еще

что-либо помимо игры. Другими словами, игра мыслится как нечто первичное, а музыка — как нечто вторичное по отношению к игре. Это позволяет рассматривать музыку как частное проявление более общего феномена игры, и именно в этом смысле игра является сущностью музыки, на что прямо указывают обозначающие музыку русские слова «игра» или «играние».

Всесторонне рассмотрев феномен игры и его самораскрытие в феномене культуры, Йохан Хейзинга в то же самое время не дал полноценной оппозиции самому понятию игры. Предложенное им понятие «серьезное» или «серьезность», по его же собственному признанию, не может служить реальной оппозицией феномену игры, ибо слово «серьезность» — независимо от того, применяется ли оно в форме существительного или прилагательного, — обозначает не сущность, но качество, в то время как слово «игра» имеет ярко выраженное сущностное значение. Реальная и сущностная оппозиция игре может быть легко выявлена в ходе исследования древнерусской культурной традиции, в рамках которой оппозицией этой является молитва, причем не просто молитва, но молитва в том значении, в каком понималась она отцами восточной церкви и в каком была воспринята русским монашеством. Мо-

литва. понимаемая таким образом, представляет собою внутреннее мистическое единение с Богом, достигаемое через сосредоточение, концентрацию и полное отрешение сознания от всех мыслимых образов и представлений. В процессе молитвы сознание должно превратиться в чистый белый лист, на котором Бог смог бы начертать знаки своего присутствия, преобразующие обыденное сознание в сознание обоженное. Но для того чтобы воспринять эти божественные знаки, сознание должно освободиться от всех образов и представлений, от всего умопостигаемого и чувственновоспринимаемого. Погруженность в умопостигаемое и чувственновоспринимаемое приводит сознание в состояние игры, раскрывающейся в ряде более частных конкретных игр: игры

ума, чувств, воображения, каждая из которых заполняет сознание множеством разнообразных узоров, не оставляя места для начертания знаков божественного присутствия. Вот почему усилия молящегося прежде всего должны быть направлены на то, чтобы остановить игры, осуществляемые сознанием, ибо только тогда, когда смолкнут последние отголоски этих игр, в наступившей молитвенной тишине сознания может быть услышен голос Бога. Таким образом, оппозиция игры и молитвы в древнерусской традиции есть оппозиция двух противоположных состояний сознания — направленного вовне, к миру, обращенного внутрь, к Богу. Богослужбное пение есть показатель сознания, устремленного к Богу, музыка же есть показатель сознания, обращенного к миру. Изначальная несовместимость этих состояний утверждается в словах Иоанна Богослова: «Кто любит мир, в том нет любви Отчей» (I Иоанн 2.15).

Состояние играющего сознания, проявляющееся в музыке, и состояние молящегося сознания, проявляющееся в бо-

гослужебном пении, в свою очередь есть лишь следствия противоположных структур, которыми может обладать человеческое сознание. Игра есть свойство множественной и сложной структуры сознания; свойством же единой и простой структуры сознания является молитва. Согласно древнерусской системе взглядов, единая и простая структура сознания была изначально присуща человеку, сложная же и множественная структура является лишь следствием грехопадения и извращения человеческой природы, подпавшей под власть греха. Находясь в раю, человек мог общаться с Богом, ибо его сознание было едино и просто, подобно тому как прост и един сам Бог. Изгнание из рая может быть истолковано как утрата сознанием его изначальной простоты и единства, что привело к множественности и сложности, пригодной для восприятия мира, но не приспособленной для восприятия Бога. Множественная и сложная структура сознания,

идеально ориентирующая человека во множественном и сложном мире, делает его слепым по отношению к простому и единому Богу. Однако, согласно отцам восточной церкви, способность видеть Бога может быть возвращена еще в этой жизни, и достигнуть этого можно в процессе выполнения определенных аскетических методик, преодолевающих сложность и множественность сознания и восстанавливающих его изначальную простую и единую структуру. Таким образом, с точки зрения древнерусской традиции для человека, несущего на себе печать грехопадения, множественная и сложная структура сознания, проявляющаяся в игре, есть нечто естественное и само собою разумеющееся, в то время как единая и простая структура, проявляющаяся в молитве, может быть вновь воссоздана и обретена только в результате специальных усилий и целенаправленных действий, составляющих

содержание аскетики.

Поскольку после грехопадения игра сделалась естественным состоянием сознания, то музыка, будучи одним из видов игры, не нуждается ни в каких преобразованиях сознания. Сознание играет уже само по себе, и процесс музицирования сводится лишь к выражению этой игры через посредство звуков. Напротив того, молитва, как свойство утраченной при грехопадении структуры сознания, не является более естественным присущим сознанию состоянием, но требует для своего осуществления целенаправленного усилия, направленного на преобразование структуры сознания. Прежде всего необходимо преодолеть сложность и множественность сознания, находящегося в состоянии игры, и только после того, как будет достигнуто молитвенное состояние простоты и единства, возникают условия для выражения этого вновь обретенного сознанием состояния через посредство звуков. Если целью музыки является звуковое выражение естественно данного состояния сознания, то целью богослужебного пения является аскетическое преобразование созна-

ния, вновь воссозданная структура которого и становится объектом звукового выражения. Таким образом, если в музыке мы имеем один уровень усилий, направленных на организацию звукового материала, то в богослужебном пении мы имеем два уровня усилий, ибо здесь уровню усилий, направленных на организацию звукового материала, должны предшествовать усилия, направленные на преобразование сознания. И наконец, если усилия, направленные на организацию звукового материала, мы можем квалифицировать как эстетические действия и отнести их тем самым к области искусства, то усилия, направленные на преобразование структуры сознания, могут быть определены только как действия, относя-

щиеся к области аскетики. Здесь мы подошли к самому корню различия между богослужебным пением и музыкой, между пением и игрой. Это различие можно определить как различие между аскетической дисциплиной и искусством, и именно так различие это трактовалось древнерусской традицией.

Теперь мы можем ответить на поставленный ранее вопрос: в чем именно коренится сакральность богослужебного пения и профанность музыки? Богослужебное пение есть результат деятельности сознания, очищенного и освященного аскетическими преобразованиями, в то время как музыка есть результат деятельности не очищенного сознания — сознания находящегося в естественном, природном состоянии.

Аскетическая очищенность сознания обеспечивает сакральность богослужебного пения; естественное, не очищенное аскетикой сознание является причиной профанности музыки. Для древнерусского человека понятие богослужебного пения представляло собою нерасторжимое единство аскетического молитвенного подвига и искусства звукоизвлечения. Овладение процессом пения включало в себя не только навыки владения голосом, но и навыки аскетического владения сознанием.

Общий упадок аскетических традиций, наблюдаемый в XVII веке, привел к тому, что аскетическое преобразование

сознания перестало считаться необходимым для полноценного функционирования певческой системы. Искусство владения голосом и искусство организации звукового материала начало освобождаться от «аскетической опеки», и ко времени появления кореневского трактата богослужебное пение почти что полностью перестало представлять собою аскетическую дисциплину, превратившись в область музыкального искусства. Это и позволило Кореневу утверждать

идентичность понятий богослужебного пения и музыки в уже приводимых ранее словах: «Я же всякое пение называю музыкой». Слова эти, написанные в эпоху упадка древнерусской певческой системы и полного забвения ее основ, в наши дни стали девизом почти всех без исключения ученых-медиевистов, занимающихся проблемой древнерусского пения, ибо все они рассматривают это пение как некую специфическую область музыкального искусства. Целью настоящего исследования является преодоление этого стойкого, затянувшегося заблуждения, которое можно будет преодолеть только тогда, когда мы осознаем, что древнерусское пение есть не столько область компетенции музыковедческой науки, сколько область компетенции богословия, литургики и аскетической антропологии. Можно сказать, что древнерусское пение изучалось не той наукой, какой должно изучаться и в ведении которой сейчас находится. Более того, сам предмет изучения не был таким, каким он сейчас изучается и за какой сейчас принимается. Однако неверно было бы думать, что речь пойдет о новом методе исследования или тем более с новым, только что открытым предмете изучения. Речь пойдет всего лишь о восстановлении древнерусской традиции и устранении тех искажений, которые мешают увидеть ее автентический облик. А это значит, что древнерусская система богослужебного пения будет исследоваться как аскетическая дисциплина, или же, другими словами, пониматься так, как понималась она в России вплоть до XVII века.

ГЛАВА I

О двойном значении крюковой нотации

Говорить о богослужебном пении как об аскетической дисциплине — значит включать в понятие пения не только навыки владения движениями голоса, но также и навыки достижения сознанием определенных состояний. Именно эти, достигаемые целенаправленными усилиями состояния сознания, будучи беззвучны сами по себе, обуславливают голосовые движения, образующие слышимую часть пения. Таким образом, единый, процесс богослужебного пения включает в себя два уровня — неслышимый уровень организации сознания и слышимый уровень организации звукового материала. На эту двойственность певческого процесса неоднократно указывали отцы восточной церкви. Так, преподобный Григорий Синаит († 1360) писал: «Пение, производимое голосом, есть указание на внутренний умный вопль»¹. Под внутренним умным воплем здесь подразумевается особый вид внутренней молитвы. Слово «воплъ» указывает на то, что молитвенный процесс должен протекать с максимальной отдачей всех человеческих сил. Слово «умный» указывает на то, что этот молитвенный вопль должен быть не физическим, слышимым воплем, но воплем духовным и немым. Слово «внутренний» указывает на то, что молитвенный процесс, или молитвенный вопль, должен быть направлен не вовне, но внутрь человеческого существа. Таким образом, здесь речь идет о сугубо внутреннем молитвенном состоянии сознания, следствием и одновременно знаком которого являются определенные движения голоса.

Та же мысль, но в несколько ином аспекте встречается уже в XIX веке у святителя Феофана (Говорова), называю-

щего богослужебное пение «духოდвижным», по той причине, что все богослужебные песнопения «в духе зарождаются, и созревают, и из духа изливаются»². Движение духа есть молитва, и именно это безмолвное молитвенное движение является причиной движения голоса, образующего молодикку богослужебного пения. Но и движения голоса, являющиеся знаком внутреннего молитвенного состояния, могут способствовать реальному возникновению безмолвного молитвенного движения в сознании. По мнению святителя Феофана, цель богослужебного пения заключается в том, чтобы через внешний мелодический знак приобщить к внутренней безмолвной молитве тех, кто еще не приобщен к ней. «Песнь, зародившаяся Духом и созревшая в сердце одного, исшедши из уст его в слове и через слух вошедши в сердца всех, у всех зарождала там такую же песнь — и все пели духодвижно»³. Таким образом, так же как и преподобный Григорий Синаит, святитель Феофан подразделяет единый процесс пения на два уровня: безмолвный уровень молитвенного движения сознания и слышимый уровень движений голоса. Употребляемое им понятие «духодвижности пения» указывает на зависимость движений голоса от неслышимых движений духа.

Подтверждение того, что воспроизводимое голосом и воспринимаемое слухом пение есть лишь знак определенного, специально создаваемого состояния сознания, можно обнаружить в названии основополагающей и древнейшей формы

русского богослужебного пения — в знаменном распеве, ибо знаменный распев называется так не только потому, что за-

пись его осуществляется при помощи специальных знаков — «знамен», но и потому, что сам он является мелодическим знаком, или «знаменем», указывающим на наличие безмолвной внутренней молитвы.

Что же касается непосредственно графических знаков древнерусской певческой нотации — так называемых «крюковых знамен», или просто «крюков», то в них двойственность единого певческого процесса находит окончательное конкретное воплощение. Если приводимые выше соображения, касающиеся двух уровней богослужебного пения, носили теоретический характер, то здесь мы переходим в плоскость практического решения данной проблемы. Двойное значение крюковых знамен раскрывают специальные учебные пособия — певческие азбуки XVI—XVII веков. Интересующие нас азбуки, или «азбуки толкования», содержат в себе графические начертания крюковых знамен, их названия, а также разъяснение того, что конкретно эти знамена обозначают. Большинство крюковых азбук разъясняют певческое значение знамен в привычном для нас смысле и значении слова «пение». Такие азбуки указывают, какие именно движения голоса обозначаются тем или иным крюковым знаменем. Однако имеется целый ряд азбук, в которых тем же самым крюковым знаменам приписываются значения определенных состояний сознания или определенных психических качеств. Сопоставляя содержание азбук, мы убеждаемся в том, что одно и то же крюковое знамя обозначает одновременно и определенное движение голоса, и определенное состояние сознания.

Характерна позиция современных ученых-медиевистов в отношении азбук, в которых крюковым знаменам приписываются значения определенных состояний сознания. Так, А. И. Рогов пишет по этому поводу: «В ряде древнерусских певческих азбук содержится символическое толкование нотных знаков. Непосредственного отношения к практике пения оно иметь не могло: толкования насыщены слишком сложными образами и ассоциациями, главным образом из области богословия и этики; нередко они теснейшим образом были связаны с раскрытием психологии человека в моменты рассуждений о своей душе, об отношении к миру, к другим людям»⁴. Еще более категорично высказывается Н. Д. Успенский: «Едва ли можно возбудить охоту к искусству чтением или заучиванием совершенно посторонних слов. Нет здесь и остроумия, которое могло бы заинтересовать ученика. Для понимания и усвоения музыкального смысла певческих знаков такой метод ничего не мог дать»⁵. В этих высказываниях поражает полное отсутствие научной объективности и беспристрастности, обязанной хотя бы как-то истолковывать и осмысливать факты, попавшие в поле зрения ученого. Здесь целому ряду текстов просто отказывается в смысле, ибо заявляется, что содержащееся в певческих азбуках истолкование крюковых знамен через определенные состояния сознания непосредственного отношения к практике пения не имеет и для понимания певческих знаков ничего дать не может. Из подобных заявлений можно сделать только два вывода: либо составители певческих азбук XVI—

XVII веков занимались заведомо бессмысленным делом и ничего не понимали в богослужебном пении, либо современ-

ные ученые-медиевисты имеют весьма смутное и отдаленное представление об изучаемом ими предмете. Думается, что в данном случае и научная объективность, и беспристрастность заставляют нас склониться в пользу второго вывода, тем более что причина слепоты, постигшей современную медиевистику, нам уже хорошо известна. Она заключается в том, что древнерусское богослужебное пение изучается как область музыкального искусства, в то время как пение это является не искусством, но аскетической дисциплиной.

Целью аскетики является преобразование сознания и достижение состояния внутренней молитвы, которое преподобный Григорий Синаит определил как «внутренний умный вопль», а святитель Феофан — как «внутреннюю духовность». Это состояние может быть достигнуто с помощью определенного метода, являющегося содержанием и сутью аскетической дисциплины. Поэтому аскетическая дисциплина может быть определена как искусство, обучающее тому, как организовать жизнь тела и души так, чтобы сознание могло достичь состояния внутренней молитвы. Полем деятельности и объектом этого искусства является не какой-либо внешний материал — звуки, краски или слова, но человеческая жизнь, само существо человека — вот почему в рамках древнерусской традиции аскетика почиталась как «искусство и искусств» и «художество из художеств». Аскетика рассматривает жизнь человека как цепь актов и состояний сознания, из которых нужно культивировать и развивать. В то вре-

мя как другие — преодолевать и искоренять во имя достижения искомого состояния сознания. Все это позволяет сказать, что аскетика есть углубление и расширение сферы дей-

ствия ветхозаветных и евангельских заповедей, регламентирующих жизнь каждого христианина. Если ветхозаветные и евангельские заповеди представляют собою практические указания действий для всех находящихся на пути к Богу, то аскетика содержит практические указания для особо возлюбивших Бога, не могущих думать ни о чем другом, кроме Бога, и не имеющих в себе ничего, что не было бы обращено к Богу. Это расширенный перечень практических указаний, необходимых для следующих аскетическим путем, и составляет содержание текста певческих азбук.

В этих текстах нет никаких «сложных образов и ассоциаций», о которых пишет А. И. Рогов, тем более нет в них «разсуждений о своей душе, об отношении к миру и к другим людям». Текст певческих азбук представляет собою набор клише или стереотипных положений, составляющих неотъемлемую принадлежность всех аскетических текстов. Сентенции, содержащиеся в певческих азбуках, можно найти и у Аввы Дорофея, и в «Лествице» преподобного Иоанна Лествичника, и в таких столь популярных в России XV—XVI веков духовных сборниках, как «Маргарит», «Измарагд», и в подобных им. Можно констатировать также значительное текстовое и смысловое единство певческих азбук и «Устава скитской жизни» преподобного Нила Сорского (1433—1508), уче-

ние которого оказало, очевидно, определенное влияние на становление знаменного распева именно как аскетической дисциплины. Все вышеупомянутые тексты, как и тексты певческих азбук, носят не отвлеченный умозрительный характер, но ярко выраженный деятельный характер. Положения, составляющие эти тексты, представляют собою не рассу-

ждения, не повод для возникновения неких образов и ассоциаций, но являются конкретными указаниями действия, предписаниями тех поступков и психических актов, при помощи которых достигается состояние внутренней молитвы.

Отличие текстов певческих азбук от других аскетических текстов заключается в том, что предписания действий и психических актов даются в азбуках не в виде связанного изложения, но в виде перечня тезисов или некоего реестра практических указаний, где каждое предписание связывается с определенным крюковым знаменем. В результате этого связывания каждое крюковое знамя начинает обозначать не только определенное движение голоса, но и определенное аскетическое состояние сознания. Однако из факта обозначения одним и тем же крюковым знаменем одновременно и движения голоса, и аскетического состояния сознания нельзя делать вывода о том, что данное движение голоса является знаком или символом данного состояния сознания. Так, например, крюковое знамя, называемое «стопица с очком», обозначает, с одной стороны, нисходящее в два звука движение голоса, с другой стороны, — «сокрушение сердечное и воздыхание непрестанное к Богу о своих грехах». Но само нисходящее в два звука движение голоса ни в коем случае

нельзя считать знаком или символом сознания, находящегося в состоянии «сокрушения сердечного и воздыхания неперестанного к Богу о своих грехах». Тем более здесь нельзя проводить никаких параллелей с теорией аффектов и полагать, что движение голоса на два звука вниз вызывает в сознании состояние сердечного сокрушения. Нисходящее движение голоса и состояние сокрушения есть независимые друг от

друга параллельно существующие явления, связанные только тем, что в певческих азбуках они обозначаются одним и тем же знаком — «столицей с очком».

Реальная связь между движениями голоса и состояниями сознания может быть обнаружена только тогда, когда мы перейдем от рассмотрения отдельно взятого знамени к рассмотрению последовательности знамен. Любая последовательность крюковых знамен порождает два ряда значений: ряд движений голоса, складывающихся в мелодику богослужебной певческой системы, и ряд состояний сознания, преобразующих сложную, играющую структуру сознания в структуру простую и молитвенную. Мелодика богослужебной певческой системы есть акустический образ молитвы, а внутренняя молитва, или «внутренний умный вопль», есть то, что подлежит акустическому выражению и, получив звуковое воплощение, становится мелодикой богослужебной певческой системы. Пользуясь терминологией Ф. де Сосюра, можно сказать, что вся система служебного пения есть знак, в котором внутренняя молитва является обозначаемым, а движения голоса, образующие мелодику, — обозначающим.

И здесь еще раз следует особо подчеркнуть, что в отношении обозначаемого и обозначающего внутренняя молитва и слышимая мелодия вступают только тогда, когда мы рассматриваем достаточно протяженную последовательность крюковых знамен, и даже, более того, — только когда мы рассматриваем всю совокупность канонически установленных комбинаций, которые могут образовать крюковые знамена. Подобная максимально полная совокупность крюковых знамен является символом единого психофизического процесса

пения, протекающего на двух уровнях — уровне аскетических актов сознания и уровне голосовых движений. Естественно, что для осуществления такого процесса необходима специально подготовленная база, и этой базой является аскетически преобразованная психофизическая природа человека. Человек, обладающий такой природой, становится подобен хорошо настроенному музыкальному инструменту, который именно благодаря хорошей настройке издает чистый и ясный тон.

Уподобление человека музыкальному инструменту можно встретить у многих отцов восточной Церкви. В качестве одного из примеров подобных уподоблений можно привести следующие слова святителя Василия Великого: «Под псалтерионом-инструментом, настроенным для гимнов нашему Богу, должно иносказательно разуместь строение нашего тела, а под псалмом следует понимать действия тела под упорядочивающим руководством разума»⁶. Эта мысль развернута в целую систему аллегорической антропологии святителем Григорием Нисским, который, переосмыслив пифагорейское уче-

ние с христианских позиций, выдвинул положение о прославляющем Бога гармоническом звучании вселенной — макрокосма, отражающемся в гармонии микрокосма — человека. Уподобление человека музыкальному инструменту у отцов восточной церкви не является ни метафорой, ни красивым поэтическим сравнением, но представляет собою констатацию реального нерасторжимого единства жизни и пения. Качество звуковых мелодических структур обуславливается качеством психофизической природы сознания человека. Правильное пение есть следствие правильной жизни, а правильная

жизнь уже есть пение, ибо правильность жизни заключается именно в гармонической упорядоченности психофизической природы, в причастности ее к высшему гармоническому звучанию вселенной, прославляющей Бога. Вот почему правила и нормы, обуславливающие правильность пения, не ограничиваются лишь правилами звукоизвлечения и организации мелодических структур, но включают в себя правила и нормы жизненного поведения, регламентацию телесных действий и состояний сознания. Именно эта идея находит практическое воплощение в древнерусской крюковой нотации, обозначающей одновременно и движения голоса, и акты сознания. И теперь необходимо более подробно остановиться на рассмотрении соотношения этих параллельных значений.

Согласно концепции отцов восточной церкви, человек должен быть подобен не просто некоему музыкальному инструменту, но инструменту «настроенному для гимнов Богу» и звучащему не по человеческой прихоти, но под действием

Святого Духа. Назначение человека как инструмента Святого Духа утверждается в словах святителя Иоанна Златоустого: «Станем же флейтой, станем кифарой Святого Духа. Подготовим себя для Него, как настраивают музыкальные инструменты. Пусть Он коснется плектром наших душ!»⁷. Исходя из этих слов, можно заключить, что процесс пения должен начинаться с призвания Святого Духа на поющего, и именно это призвание является начальным моментом крюковой нотации. Крюковое знамя, называемое «параклит», ставящееся в начале каждого песнопения и имеющее ярко выраженную функцию «заглавного знамени», согласно азбукам, обозначает также еще и «послание Святого Духа на апосто-

лов». Это значит, что, приступая к пению или начиная новое песнопение, каждый певчий, видя заглавный «параклит», должен вспоминать о сошествии Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы и молитвенно призывать силу Святого Духа для участия Его в предстоящем процессе пения. В более широком смысле «параклит» может рассматриваться как некий «мнемонический» знак «Царю Небесный» — молитвы, читаемой перед началом каждого дела. В более специальном смысле «параклит» может рассматриваться в качестве некоего духовного «вдоха». Подобно тому как физическое возникновение звука требует обязательного наполнения легких воздухом, так и молитвенное пение требует наполнения сознания особым молитвенным состоянием, которое не может быть создано силами самого человека, но даруется ему в виде благодатного дара Святого Духа. Этот дар

должен быть молитвенно испрошен человеком, собирающим ся приступить к пению. Знаком же такого прошения о благодатном даре и является «параклит».

Если получение благодати является в полном смысле слова даром и не зависит от усилий испрашивающего этот дар человека, то сохранение и правильное использование полученной благодати уже в значительной степени зависит от человеческих усилий. Крюковые знамена, как в азбуках, так и в живой певческой практике следующие за «параклитом», как раз и являются знаками этих усилий. Так, знамя, называемое «крюком», обозначает «крепкое ума блюдение от зол»; знамя, называемое «змейцей» обозначает «избежание земной славы и суеты мира сего»; знамя, называемое «палкой», обозначает «послушание Бога ради безответное, и без пре-

кословия, и без роптания». Подобные значения приписываются и всем прочим крюковым знаменам. Смысл всех этих значений сводится в конечном итоге к тому, что в православной аскетике определяется как «борьба с помыслами». Термин «помысел», являющийся одним из центральных понятий в древнерусской аскетической системе, обозначает любой образ или любое представление внешнего мира, вторгающееся в сознание и разрушающее его молитвенное единство. Согласно традиции исихазма, перенятой русским монашеством у монашества афонского, все силы сознания должны быть сконцентрированы на повторении краткой молитвы, называемой «Иисусовой молитвой» и состоящий из слов: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, греш-

наго». Образы и представления мира, называемые «помыслами», отвлекают силы сознания от сосредоточенности на повторении этих слов, и поэтому достижение чистоты молитвенного процесса требует длительной и упорной борьбы с «помыслами». Методика этой борьбы сводится к тотальному контролю над каждым жизненным моментом, над каждым актом сознания, а также к скрупулезному анализу всех этих моментов и актов. Значения крюковых знамен, раскрываемые в азбуках толкованиях, являются перечислением тех параметров и критериев, с позиций которых должен осуществляться контроль и анализ жизненного процесса.

Кажущиеся на первый взгляд простыми и элементарными, такие обозначаемые крюковыми знаменами требования, как «крепкое ума блюдение от зол», «избежание земной славы», «безропотное послушание» и подобные им, на самом деле крайне трудны для исполнения на практике. Более того, чело-

век, предоставленный самому себе, не в состоянии осуществлять полноценный контроль и анализ выполнения этих требований. Вот почему их практическое осуществление может быть эффективным только при наличии некоего. стороннего лица, берущего на себя функцию руководителя и наставника. Таким образом, человек, стремящийся к достижению внутренней молитвы и ведущий борьбу с помыслами, должен стать учеником и найти себе учителя, в православной традиции называемого «старцем» и берущего на себя не только бремя духовного руководства, но так же несущего на себе всю полноту ответственности за жизнь и спасение души руководимого им. Такой старец должен контролировать и ана-

лизировать все уровни жизненного процесса своего ученика. А ученик должен исповедовать без утайки каждый жизненный момент, каждый акт сознания своему учителю. В монастырской практике обучение внутренней молитве было не каким-то умозрительным отвлеченным занятием, но осуществлялось в формах различных хозяйственных работ, в уходе за больными, странствующими и нищими людьми. Порой ученику приходилось выполнять самые тяжелые и грязные работы, но именно сохранение молитвенной чистоты сознания на фоне моральных и физических тягот и являлось одним из залогов эффективности данной методики.

Конечно же, теперь очень многим может показаться, что тяжелые работы, блюдение ума от зол, стремление к молитвенной чистоте сознания и тому подобные вещи не имеют никакого отношения к пению, однако для русского человека XV—XVI веков, видящего залог правильного пения в правильно организованной жизни, все вышеперечисленное орга-

нически включалось в понятие певческой системы. Подобно тому как музыкальный инструмент должен быть подготовлен и настроен для того, что бы издавать правильный и чистый тон, так и человек, стремящийся к правильному пению, должен привести в гармоническую упорядоченность свою психофизическую природу, все свое существо. Звуковые структуры, создаваемые человеком, являются неотъемлемой частью человеческой природы, и поэтому, сознательно занимаясь преобразованием собственной природы, человек тем самым предопределяет тип и качество создаваемых им зву-

ковых структур. Двойное значение крюковых знамен, раскрываемое в азбуках толкованиях, как раз и указывает на то, что регламентация жизненных поступков, контролирование актов сознания и достижение определенных молитвенных состояний становится в конечном счете формообразующими принципами мелодизма богослужебного пения. И прежде чем пропевать голосом по крюкам ту или иную богослужебную мелодию, человек должен выстроить по тем же крюкам весь свой жизненный процесс, в котором голосовые движения займут положенное им место.

«Крепкое блюдение ума от зол», «избегание славы мира сего», «безропотное послушание» и другие указания, обозначаемые крюковыми знаменами, своей конечной целью имеют преобразование, сложной и множественной структуры сознания в структуру единообразную и простую. Состояние игры, обусловленное множественностью помыслов, должно смениться состоянием молитвы, обеспечиваемым единообразным повторением слов: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного! «Внутреннее сосредоточен-

ное повторение слов Иисусовой молитвы, называемое Григорием Синаитом «внутренним умным воплем», а святителем Феофаном определяемое как «внутренняя духовность», охватывает все уровни человеческой природы и порождает то, что в дальнейшем мы будем называть единым молитвенным континуумом. В этом едином молитвенном континууме, можно выделить два уровня: уровень внутреннего молитвенного континуума, порожденного движениями созна-

ния, и уровень мелодического молитвенного континуума, порожденного движениями голоса. Понятие мелодического молитвенного континуума включает в себя всю сумму мелодий, предназначенных для распевания текстов годового богослужебного круга. Сумма мелодий, распевающих максимальное количество богослужебных текстов, образует форму распева, о котором уже упоминалось выше и конкретным примером которого может являться знаменный распев. Распев — это не только определенная мелодическая форма, не только мелодическая система, это еще и принцип мелодического формообразования, порожденный преобразованным сознанием. Вот почему в дальнейшем мы будем часто употреблять понятие «принцип распева», подразумевая под этим принцип мелодического воплощения внутреннего молитвенного континуума. Принцип распева как органическое единство внутреннего и мелодического молитвенных континуумов находит законченное оформление в двух уровнях значений, которые приписываются крюковому знамени и наличие которых в известной степени составляет секрет древнерусской певческой системы — тот самый секрет, который ускользал до сих пор от внимания всех изучавших древнерусское богослужебное пение.

Этот секрет стал забываться уже в XVII веке, подтверждением чего может служить трактат Коренева, цель которого заключалась в доказательстве идентичности музыки и богослужебного пения. Однако люди, не имеющие аскетического опыта, или утратившие его, не в состоянии увидеть этого превращения и этой подмены богослужебного пения музыкой. Вот почему русские адепты партесного пения, создающие свои

композиции во второй половине XVII века, очевидно искренне полагали, что занимаются развитием традиций богослужебного пения. Но именно в высказываниях и декларациях этих музыкантов пропасть между богослужебным пением и музыкой становится особенно очевидной для непредвзятого взгляда.

Примером такой декларации может служить определение музыки, данное в 70-х годах XVII века теоретиком и композитором Николаем Дилецким: «Музыка — это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач. И в то же время то, что своим пением или игрой показывает движение вверх или вниз или действует, как это движение»⁸. Согласно этому отрывку, назначение музыки заключается в возбуждении различных эмоций — веселия, сокрушения, плача — или в создании образов и представлений — движений вверх, вниз и всего того, что вообще можно изобразить звуками. Однако с позиций аскетики все вышеперечисленное является лишь помыслами или страстями, развившимися из помыслов, с которыми необходимо бороться и которые должны быть устранены из сознания, стремящегося к достижению единого молитвенного континуума. Эмоциональные состояния можно сравнить с волнами или с завихрениями, возникающими на

поверхности сознания и нарушающими его однородность, непрерывность и связанность. Это естественное состояние сознания — состояние игры чувств, игры мыслей, игры страстей, представляющее собой череду эмоциональных и мысленных вихрей, вызывают к жизни череду звуковых вихрей,

которые в живой музыкальной практике реализуются в принципе концерта. Концерт — это не только определенная музыкальная форма, не только социально-общественный способ существования музыки, это прежде всего принцип звукового воплощения вихрей, бушующих в играющем сознании.

В дальнейшем нам не раз придется возвращаться к проблеме произошедшего в XVII веке столкновения двух противоположных принципов — принципа распева и принципа концерта. Сейчас же следует хотя бы вкратце отметить один аспект этого столкновения — а именно переход певческой практики с крюковой нотации на нотацию линейную. Многими это явление воспринимается как переход от чего-то рутинного и несовершенного к чему-то более совершенному и прогрессивному, однако на самом деле здесь речь может идти не о переходе, но о роковом соприкосновении двух взаимоисключающих принципов нотаций. Линейная нотация фиксирует только звуковые структуры. Она нейтральна по отношению к качественному состоянию сознания, и отсюда проистекает ее относительная универсальность, ибо она может фиксировать любые состояния сознания, воплощенные в тех или иных звуковых структурах. Напротив того, крюковая нотация, имеющая два уровня значений — мелодический и аскетический, никак не может быть универсальной, ибо к качественному состоянию сознания ею предъявляются самые

жесткие требования, крайне ограничивающие область ее применения. Строгое исполнение аскетических требований, обозначаемых крюковыми знаменами, неизбежно приводит к успокоению сознания и укрощению эмоциональных и мыслен-

вихрей звуковых. Другими словами, крюковая нотация в своем полном смысловом объеме подсекает музыку под самый корень, делает невозможным само ее существование. Совершенно естественно, что, когда на исторической арене возобладали музыкально-игровые тенденции, крюковая нотация лишилась каких бы то ни было шансов на существование. Она ушла за исторический горизонт вместе с аскетическими идеалами и формами жизни, ее породившими. Но именно эта органическая и вместе с тем осознанная связь крюковой нотации с определенными формами жизни и методами мышления превращает крюковую нотацию в крайне ценное свидетельство почти что совершенно забытых и утраченных нами системных взаимоотношений между человеком, миром и Богом. На практике же ключом к пониманию этой системности как раз и является объединение двух значений в едином графическом начертании крюкового знамени.

О проблеме звуковысотных отношений

Переходя к рассмотрению собственно певческого значения крюковых знамен, следует сразу предупредить, что и в этой, казалось бы, более привычной области современное сознание поджидает крайне необычные и непривычные явле-

ния. И пожалуй, самое необычное из этих явлений заключается в том, что древнерусская теория богослужебного пения

вообще не знает ни понятия звука как такового, ни точной фиксации звуковысотности. Во многом это объясняется византийскими корнями русского богослужебного пения и его генетическими связями с рукописями, написанными старовизантийской нотацией. Наиболее ранние образцы русского крюкового письма, относящиеся к началу XII века, имеют очевидное и доказанное сходство с коаленской нотацией, представляющей собою одну из последних и высших стадий старовизантийской невменной нотации. Характернейшей особенностью этого вида византийской нотации является отсутствие диастематического принципа, или, другими словами, отсутствие точного фиксирования высоты звука. Эта особенность была полностью перенята и усвоена только еще формирующейся русской крюковой нотацией. Однако старовизантийская нотация была лишь этапом в становлении византийской невменной системы. На смену старовизантийской нотации уже в XII веке пришла средневизантийская нотация, а в результате певческих реформ XIV века возникла нотация поздневизантийская. И средневизантийская и поздневизантийская нотации представляли собою нотации диастематического принципа действия. Это значит, что в нотациях этих осуществлялась регламентация количественного момента мелодического интервала и проистекающая из этого фиксация точного звуковысотного уровня. Удивительно, но, несмотря на довольно тесные культурные связи с Византией, осуществлявшиеся и через греческую иерархию, и через афонское монашество, и через так называемое второе южно-

славянское влияние, эти новые диастематические тенденции византийской нотации не оказали никакого влияния на русскую крюковую письменность. Практически на протяжении всего своего существования русская крюковая нотация не знала диастематического принципа. Фиксация точной высоты звука появляется в ней только в момент общего упадка русской певческой системы, наблюдающегося в XVII веке.

Это упорное игнорирование диастематического принципа объясняется не только какой-то особой консервативностью русского менталитета. Здесь можно выявить глубинную, осознанно проводимую тенденцию. Дело в том, что с позиции аскетических норм мышления звук является одним из видов помысла. Даже если оставить в стороне тот факт, что звук может являться носителем образов и представлений мира, уже взятый сам по себе, звук есть нечто чуждое и неположенное сознанию, а потому он и квалифицируется именно как помысел, и поэтому чувство некоей аскетической или духовной экономии склоняет сознание к отказу от использования понятия звука как от чего-то лишнего и не приносящего пользы при достижении состояния внутренней молитвы. С другой стороны, пение, как свободно льющийся звуковой, мелодический процесс, образующий единый мелодический континуум, явно претендует на то, чтобы стать реальным аналогом внутреннего молитвенного континуума, и стало быть, пение может рассматриваться как органически неотъемлемый элемент молитвы. Для того чтобы примирить эти два положения, необходимо было создать такую теорию пения,

которая позволила бы создавать мелодические структуры и описывать законы их построения, не прибегая к понятию звука

как такового. Нужно было создать такую методику описания звуковысотных связей, которая без упоминания звука позволяла бы свободно ориентироваться в соотношениях этих уровней. И именно такой теорией является древнерусские теория богослужебного пения, получившая законченный, классический облик в XVI веке.

Центральным понятием этой теории и вместе с тем основной точкой отсчета звуковысотных связей является понятие «строки». Под «строкой» следует понимать чтение или произнесение богослужебного текста, осуществляемое на одном звуковысотном уровне. От бытового произнесения это произнесение отличается абсолютной выровненностью движения голоса, лишенного каких бы то ни было произвольных повышений и понижений. Хотя само понятие «строки» подразумевает наличие некоего определенного «звукового уровня» и даже определенного звука, на уровне которого происходит произнесение текста, крайне ошибочно было бы проводить аналогии между «строкой» и «основным» или «опорным» звуком музыкальных теоретических систем. Понятие звука можно вывести из понятия строки путем абстрагирования или путем анализа, разлагающего понятие строки на словесный текст, артикуляцию, длительность и добирающегося, наконец, до чистого звука, на уровне которого осуществляются все явления, образующие понятие строки. Но именно такое абстрагирование и такой анализ крайне нежелательны в рамках аскетической молитвенной практики, ибо, с одной сто-

роны, они нагружают сознание ненужными для молитвы понятиями, превращающимися в помыслы, а с другой стороны, разрушают живое единое переживание молитвенного процесса.

Подобно тому как стремление к познанию внутреннего строения живого существа заставляет человека осуществлять висекцию животного, убивающую это животное, точно так же абстрагирование или анализ понятия строки приводит к уничтожению строки как живой реальности переживания. Таким образом, отказ от анализа диктуется не косностью и рутинностью мышления, но специфичностью цели, преследуемой древнерусской теорией пения. Этой целью является не свободное и незаинтересованное исследование природы звука как такового, но организация молитвенного процесса и контролирование качества его параметров.

Своеобразие понятия строки заключается именно в его синтетичности. Подобно тому как все древнерусское богослужбное пение есть осознанный синтез актов сознания и движений голоса, образующих единый жизненный поток, символизируемый в последовательностью крюковых знамен, так и физически слышимое пение есть синтез интонирования и артикуляции. В древнерусском пении звук возникает только в акте произнесения слова, и поэтому здесь не может быть звука, взятого самого по себе. Таким образом, строку можно определить как артикуляционный поток, осуществляемый на определенном звуковысотном уровне, точное значение высоты которого изначально не оговаривается. Высота строки зависит от физиологических данных певчего или группы пев-

чих. У разных певчих или у разных певческих групп высота строки будет различной, что позволяет говорить об относительности высотного уровня строки. Для понятия строки важно не то, на какой высоте она осуществляется, но то, что она осуществляется на одном уровне.

Строка, принятая в качестве неразложимой артикуляционно-интонационной единицы и основы звуковысотных связей, служит фундаментом для построения «звукоряда строки». «Звукоряд строки» образуется из звуковысотных уровней, обусловленных высотой строки и расположенных выше и ниже уровня строки. Переход от одного звуковысотного уровня к другому обозначается различными крюковыми знаменами. В певческих азбуках уделяется большое внимание связи крюковых знамен со звуковысотными уровнями звукоряда строки. Это выражается в том, что последовательность звуковысотных уровней обозначается через последовательность, образованную той или иной группой родственных знамен. Так, например, родственная группа знамен, называемых «крюками», образует последовательность, в которой «крюк простой», «крюк мрачный», «крюк светлый» и «крюк тресветлый» обозначают последовательность повышающихся звуковых уровней. Согласно указаниям певческих азбук, «крюк простой» поется «немного повыше строки», «крюк мрачный» поется «снова повыше простого», «крюк светлый» поется «повыше мрачного», а «крюк тресветлый» должен быть пропет «очень высоко». Такие же последовательности звуковых уровней и крюковых знамен образуются и под строкой. Таким образом, различные

крюковые знамена обозначают ряд звуковысотных уровней, привязанных к строке, ориентированных на нее и образующих собственно звукоряд строки. В терминах певческих азбук последовательность элементов этого звукоряда может выглядеть следующим образом: «очень низко», «низко», «в строку», «немного повыше строки», «снова повыше» «очень высоко».

Здесь снова возникает соблазн провести аналогию между звукорядом строки и современным музыкальным звукорядом. Ведь кажется так просто и естественно сравнить две последовательности: последовательность звуков — до, ре, ми, фа, соль, ля, си — и последовательность звуковысотных уровней — «очень низко», «низко», «строка», «немного повыше строки» и т. д. Однако и здесь аналогия оказывается совершенно неуместной, ибо в звукоряде строки парадоксальным образом отсутствует понятие звука как такового. Отсутствие понятия автономного звука заложено уже в самих определениях звуковысотных уровней, выражающих не предметность, но действительность и отвечающих не на вопрос «что?», но на вопрос «как?», ибо крюковые знамена обозначают именно не то, «что поется», но то, «как поется» — поется «очень низко», «в строку», «немного повыше строки» и т. д.

Нарочитое избежание всяких упоминаний о конкретном звуке станет особенно наглядным при сопоставлении звукоряда строки с музыкальным звукорядом, нотные знаки которого указывают, наоборот, не на то, «как поется», но на то, «что поется» — поется «до», «ре», «ми» и т. д. Таким образом, звукоряд строки и музыкальный звукоряд фиксируют совершенно различные явления и оперируют различными

понятиями. Музыкальный звукоряд — это ряд объектов, а звукоряд строки — ряд переходов от одного объекта к другому. Музыкальный звукоряд есть звукоряд, состоящий из ряда ступеней, звукоряд же строки есть звукоряд состоящий из ряда ступеней по ступеням. Пользуясь понятиями современной физики, можно сказать, что если музыкальный звукоряд описывает корпускулярную природу мелодии, пред-

ставляя ее в виде ряда точек, на которых фиксируется голос, то звукоряд строки направлен на описание волновой природы мелодии, представляя ее в виде ряда движений голоса от одного уровня к другому. Эта процессуальная природа крюкового знамени и его значения очень точно отражена термином «тонема».

Емкость термина «тонема», предложенного Божидаром Карастояновым, может быть оценена по достоинству в особенности тогда, когда речь заходит о сравнении понятий «тонемы» и «тона». Понятие «тонема» передает живую синтетическую сущность интонирования, в то время как понятие «тон» означает лишь точку, к которой стремится интонация или через которую эта интонация движется. С позиций живой певческой практики «тон» представляет собою не существующую в реальности абстракцию. Эта абстракция не заключает к тому же в себе никакого конструктивного смысла, а потому нахождение понятия тона через аналитическое дробление понятия тонемы представляется делом бесполезным и практически неоправданным. Вот почему сосуществование тона и тонемы в рамках единой певческой действительности фактически невозможно.

Противостояние этих понятий, а также противостояние графических принципов, обозначающих эти понятия — имеется ввиду противостояние крюкового знамени и нотолинейного знака переживалось крайне остро и наконец вылилось в бурную теоретическую полемику во второй половине XVII века. Николай Дилецкий, автор партесных концертов и создатель учебника, пропагандирующего новые европейские методы техники композиции, обрушивался на сто-

ронников древнерусской певческой системы, видя в их нежелании переходить на нотолинейную нотацию и связанное с ней тоновое мышление лишь косность и леность к учению. «Много есть таких, которые руководствуются старыми певческими словарями и так по ним и поют. И поэтому для них непонятно и странно, как следует петь «ут», как «ре», как «ми», как «фа», как «соль», как «ля», и говорят в раздражении безумные мудрецы: «Плохи мои музыкальные буквари». Пусть тебе не будет стыдно учиться...ибо учиться не позорно, а позорно ничего не понимать»¹. В этих словах фактически утверждается, что только знание ступеней звукоряда «ут», «ре», «ми» и т. д. может привести к знанию строения мелодии, в то время как приверженность к крюковой нотации, отвергающей саму идею ступеней, есть лишь проявление невежества и косности мышления.

Противоположную точку зрения высказывал создатель фундаментального труда, практически подытоживающего результаты всего пути развития древнерусской теории пения, Александр Мезенец. Он обвинял в невежестве как

раз тех теоретиков, которые ратовали за перевод древнерусских богослужебных мелодий с крюковой нотации на линейную. «В старых наших пергаментных рукописных книгах есть знамя, и в нем многочисленные различные и тайные изображения. И не понимающим смысла в этих таинственных изображениях знамени и силы в пении они кажутся нелепыми, и ненужными, и невнятными. И это их мнение о сложном и сокрытом в себе знамени и изображениях бывает от незнания, то есть от неучености и крайнего невежества. И теперь некоторые из новейших собирателей песнопений не

поняли в этом знамени и в изображениях меры и совершенного познания и возгордились мыслию; они намериваются это древнее славяно-российское знамя перевести на подобное звучанию инструмента нотное пение. Нам же, великороссиянам, которые непосредственно знают голос таинственного управляемого этого знамени и в нем множество различных изображений, и меру, и силу разводов, и всякую подробность и тонкость, нет никакой нужды в этом нотном знамени»². Таким образом, Александр Мезенец утверждал, что идея перевода древнерусских богослужебных мелодий с крюковой нотации на нотацию линейную может быть истолкована только как проявление полного непонимания сущности древнерусской системы богослужебного пения.

Драматическая коллизия, возникшая между сторонниками крюкового знамени, обозначающего тонему, и сторонниками нотолинейного знака, обозначающего тон, в конечном итоге есть проявление противостояния понятий богослужебного пения и музыки. То, что богослужебное пение и музыка

есть не просто противоположные понятия, но понятия взаимоисключающие друг друга, можно продемонстрировать на примере компромиссных попыток истолкования древнерусской певческой системы музыкальными средствами. Одной из таких попыток было осуществленное в первой половине XVII века введение в крюковую нотацию новых дополнительных знаков, называемых «киноварными пометами». «Киноварные пометы» писались специальной красной тушью перед каждым крюковым знаменем и указывали точную высоту, на которой эти крюковые знамена должны пропеваться. Графическое начертание «киноварных помет» образовывали

начальные буквы слов, обозначающих звуковысотные уровни звукоряда строки — «очень низко», «низко», «немного повыше» и т. д. Связь «киноварных помет» с звуковысотными уровнями звукоряда строки на поверку оказывалась чисто внешней и формальной, ибо звуковысотность, обозначаемая киноварными пометами, начинала напрямую соотноситься со ступенями музыкального звукоряда. Так, «очень низко» соотносилось со ступенью «ут», «низко» соотносилось с «ре», «в строку» соотносилось с «ми», «немного повыше» — с «фа» и т. д. В результате звукоряд строки был приравнен к музыкальному звукоряду и последовательность ступеней была подменена рядом ступеней.

Собственно говоря, само понятие «звукоряд строки» в русской певческой практике появилось именно в этот момент. Когда мы говорим о звукоряде строки, то совершаем известную натяжку, ибо в древнерусской теории пения вообще не

существовало такого термина, как «звукоряд». Мы пользуемся понятием звукоряда только потому, что не имеем другой возможности приблизиться к пониманию звуковысотных отношений в древнерусской теории пения. Только с введением киноварных помет идея звукоряда начинает находить конкретное воплощение в виде так называемого «церковного обиходного звукоряда». Если «звукоряд строки» есть всего лишь прием современного исследователя, применяемый им для выявления некоторых аспектов русского богослужебного пения, то «церковный обиходный звукоряд» представляет собою уже конкретную историческую реальность. Этот звукоряд, располагающийся на двенадцати звуках от «соль» малой октавы до «ре» второй октавы, часто изображался в ру-

копиях XVII века в виде «горовосходного холма». «Горовосходный холм» представлял собою пирамиду, стороны которой были поделены графами со вписанными в них киноварными пометами, обозначающими звуки церковного обиходного звукоряда, начиная от звука «соль», записываемого у основания пирамиды, и кончая звуком «ре», являющимся вершиной этой пирамиды. Такое графическое изображение делало наглядным восхождение и нисхождение голоса по ступеням звукоряда и впервые в России вводило понятие самостоятельной и автономной звуковой системы.

Киноварные пометы, церковный обиходный звукоряд и изображающий его горовосходный холм нужно рассматривать как симптомы полного перерождения русского мелодического мышления. Это перерождение вызвано эмансипацией музыкального звука, ибо, став самостоятельным момен-

том певческой системы, звук в конечном итоге взорвал эту систему изнутри. То, что крюковые знамена привязывались к музыкальным звукам через киноварные пометы, превращало крюковые знамена в некие традиционно оправданные, но структурно уже не необходимые дополнительные разъяснения точно фиксированного звука. Следующим шагом на пути перехода от крюковой нотации к нотации линейной можно считать появление так называемых «двузнаменников» — рукописей, в которых богослужебные мелодии излагались одновременно и крюковой и линейной нотацией. «Двузнаменники» утверждали идею адекватности и равноправия двух систем нотаций, показывая на практике, что все записанное крюковой нотацией может быть полностью во всех подробностях воспроизведено и линейной нотацией. Поскольку при

таком положении дел одна из нотаций оказывалась лишней, то следующий шаг совершенно естественно заключался в отказе от лишней нотации, которой и стала крюковая нотация. Этот шаг был сделан, и к концу XVII века весь корпус русских богослужебных мелодий был переведен на линейную нотацию, в то время как крюковая нотация практически прекратила свое существование. Однако вместе с крюковой нотацией фактически прекратила свое существование и вся русская мелодическая система, переведенная к этому времени на линейную нотацию. Книги синодального певческого круга, начавшие выходить с 1772 года и содержащие полный корпус мелодий знаменного распева в нотолинейном изложении, во многом являлись уже мертворожденным ребенком.

Они пылились на полках церковных библиотек, несмотря на многочисленные указы Святейшего Синода, в категорической форме призывавшие к практическому использованию содержащегося в них мелодического материала.

Во многом это произошло потому, что древнерусская мелодическая система может быть зафиксирована только крюковой нотацией и попросту немыслима вне этой нотации. Крюковая нотация есть единственно возможная форма существования древнерусской мелодической системы, в то время как линейная нотация фиксирует лишь ее внешнюю форму, лишь мелодический рисунок, создаваемый движениями голоса, при этом оставляя без внимания движения сознания, обуславливающие движение мелодии. То, что происходит в результате фиксации древнерусской мелодической системы средствами линейной нотации, можно сравнить с искусно сделанными чучелами животных в зоологических коллек-

циях. Подобно тому как чучело может скрупулезно передавать внешнюю форму животного вплоть до последнего его волоска и даже придавать животному правдоподобную жизненную позу, так и линейная нотация может успешно создавать видимость полноты жизни древнерусской мелодической системы. Однако подобно тому как у чучела нет внутренних

органов, обеспечивающих жизнь животного, так и у линейной нотации нет знаковых механизмов, приводящих в движение внутренние пружины сознания, обеспечивающие подлинную полнокровную жизнь древнерусской мелодической системы.

Древнерусская система богослужебного пения есть явление синтетическое и, может быть, даже синкретическое. Процесс пения представляет собою единый жизненный поток, включающий в себя осознанно организованную последовательность поступков, актов сознания, движений голоса, артикуляций и еще целый ряд действий обеспечивающих каноничность всего певческого процесса. Удовлетворительной графической фиксацией древнерусской певческой системы можно будет признать только такую письменную фиксацию, знаки которой, не ограничиваясь каким-либо одним уровнем процесса, охватывают своим значением максимально возможный для обозначения объем этого процесса. Именно такой письменной фиксацией и является крюковая нотация, и будучи таковой, только она может обеспечить жизнестойкость и полнокровное жизненное функционирование древнерусской певческой системы. Последовательность крюковых знамен одновременно обозначает и последовательность движений сознания, образующих внутренний молитвенный континуум,

являющийся прообразом мелодического континуума и последовательность движений голоса, образующих слышимый мелодический континуум. С точки зрения чисто певческого смысла крюковые знамена обозначает нерасторжимое единство мелодического интонирувания и словесной артикуляции.

что воплощается в понятии «тонема». Таким образом, крюковое знамя является живым символом нерасторжимого синтетического единства жизни молитвы и пения, единства, в котором каждый элемент обуславливает два других элемента, и в котором ни один элемент немислим в отрыве от элементов, его обуславливающих.

Это нерасторжимое единство жизни, молитвы и пения является следствием необычайной цельности сознания, которым обладал человек XVI века и которое начало утрачиваться уже в XVII веке. Оно не знало нашего современного разделения реальности на внешнее и внутреннее, ибо для него все внешнее превращалось в символы внутреннего, а все внутреннее стремилось обязательно воплотиться, символизировать себя через внешнее. Этот синтетический символизм породил совершенно особые формы русского благочестия, которые в последующие эпохи начали казаться чрезмерными, тенденциозными и уделяющими слишком преувеличенное внимание внешним проявлением веры. Однако это кажущееся теперь преувеличенным внимание к внешним формам проистекало от того, что для человека XVI века не было ничего внешнего само по себе. Все внешнее было соотнесено с внутренним и получало смысл только благодаря этой соотнесенности. Одной из кульминационных точек проявлению этой идеи тотальной цельности и соотнесенности является древ-

нерусская певческая система. Вот почему понимание этой системы может осуществиться только тогда, когда мы начнем рассматривать мелодические формы как следствие форм

жизни, формы жизни как следствие форм молитвы, а пение, жизнь и молитву как неразрывное единство, образующее молитвенный континуум.

О принципе распева

Теперь следует более подробно рассмотреть понятие молитвенного континуума в его соотношении с понятием распева. Молитвенный континуум это прежде всего особое состояние сознания, достигаемое с помощью специальной аскетической практики. Основой этой практики является повторение слов Иисусовой молитвы: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного». Все силы и способности сознания должны быть сконцентрированы на повторении этих слов, что обеспечивается определенным порядком внешней и внутренней жизни, положением тела, методикой дыхания, перебиранием четок и исполнением целого ряда индивидуальных указаний, получаемых учеником от своего старца. Когда Иисусова молитва становится единственным и всеобъемлющим содержанием сознания, то происходит преобразование сложной и множественной структуры, естественно присущей сознанию, в структуру простую и единую, которая и является основой молитвенного континуума. Сталкиваясь со сложностью и множественностью мира, сознание, уже обретшее простоту и единство молитвенного континуума, рассматривает сложность и множественность как проявление

изначальной простоты и единства. Однако дело не ограни-

чивается одним только рассмотрением. Соприкосновение мира с сознанием, достигшим состояния молитвенного континуума, приобщает множественность и сложность мира к простоте и единству молитвенного континуума, который как бы втягивает мир в сферу своего действия, в результате чего мир во всей своей сложности в большей или меньшей степени становится частью молитвенного континуума.

Примером расширения сферы молитвенного континуума может служить образование системы богослужебных текстов, разрастающейся подобно дереву из зерна Иисусовой молитвы. Иисусова молитва как предельная молитвенная формула, как наикратчайший молитвенный текст фактически присутствует в каждом богослужебном молитвенном тексте, составляя его смысловую основу. Молитвенные богослужебные тексты, обращенные к Пресвятой Богородице, Животворящему Кресту, Ангельским силам, чину святых и чудотворным иконам, помимо непосредственного своего адресата, подспудно имеют еще один адресат — Источник жизни Иисуса Христа. Эта мысль наглядным образом выражена в деисусном чине иконостаса. То, что Иисусова молитва как бы незримо присутствует в каждом богослужебном тексте, обеспечивая смысловое единство системы текстов, превращает эту систему в текстовой молитвенный континуум. Помимо смыслового единства текстовой молитвенный континуум обладает еще и структурно-артикуляционным единством, основой которого опять-таки является Иисусова молитва. Чтобы обеспечить временную протяженность континуума, предельно

краткая Иисусова молитва должна непрестанно повторять-

ся, и именно это повторение, это беспрестанное возвращение к началу становится основным структурно-артикуляционным принципом богослужебного текстового континуума.

Повторение Иисусовой молитвы можно рассматривать как некую структурную тему, которая развивается в форме повторения все более и более обширных групп текстов. Эти повторяющиеся группы текстов образуют концентрические круги, расходящиеся от Иисусовой молитвы и охватывающие все большие промежутки времени. Наименьшим из кругов является суточный богослужебный круг, состоящий из молитвенных текстов, предназначенных для прочтения в определенные моменты суток и неуклонно повторяющихся изо дня в день. Следующий — седмичный, или недельный, богослужебный круг состоит из текстов, предназначенных для чтения на протяжении недели. Каждому дню недели соответствуют определенные тексты, в результате чего полное повторение недельного богослужебного круга осуществляется через каждую неделю. Наконец, наиболее обширным из богослужебных кругов является годовой богослужебный круг, состоящий из молитвенных текстов, предназначенных для чтения на протяжении года и полностью повторяющихся, соответственно, из года в год. Так повторение, заложенное в практике произнесения Иисусовой молитвы, превращается в основополагающий принцип артикуляционно-структурной организации текстового континуума.

Другим артикуляционно-структурным принципом, формирующим облик текстового континуума, является принцип

вариационности, порожденный соединением молитвенных текстов, принадлежащих к разным богослужебным кругам.

Каждое конкретное богослужение происходит в определенный час суток, в определенный день недели и в определенный день года, а это значит, что богослужение, как конкретное последование молитвенных текстов, складывается из комбинации текстов суточного, седмичного и годового богослужебных кругов, которые каждый день образуют новые комбинации и новые соотношения между собой. Богослужебные круги содержат в себе различные объемы молитвенных текстов и имеют различные периоды обращения, из-за чего тексты меньших по объему кругов повторяются чаще, чем тексты более обширных кругов. Это несовпадение периодов обращения и несоответствие количества повторений приводит к тому, что комбинации молитвенных текстов, образующих ежедневные богослужения, постоянно обновляются, складываясь во все новые и новые варианты текстовых комбинаций. Это сочетание вариантности комбинаций со стабильной периодичностью повторений элементов, образующих при каждом новом повторении новые варианты комбинаций, и создает неповторимое своеобразие текстового континуума, или текстового потока, все время обновляющегося и при этом все время остающегося тем же самым.

Весьма значительное, но все же не безграничное количество молитвенных текстов, образующих все многообразие

текстовых комбинаций, вернее, механизм образования этих комбинаций, является результатом действия принципа центонного построения формы (от латинского *cento* — лоскут). Центонный принцип есть третий принцип, формирующий облик текстового континуума, именно он обеспечивает пластическое взаимодействие двух других принципов — прин-

ципа повторения и принципа вариантности, что порождает эффект изменяемой неизменяемости или неизменной изменяемости, являющийся основой переживания при восприятии и воспроизведении текстового континуума. Повторение, вариационность и координирующая их центонность формируют артикуляцию не только текстового континуума, но также и обуславливаемую текстовым континуумом артикуляцию континуума мелодического.

Говоря об обусловленности мелодики богослужебной певческой системы молитвенными текстами, следует сразу отметить, что речь здесь будет идти об обусловленности в непривычном для нас аспекте. Суть соответствия слова и мелодии в древнерусской певческой системе заключается не в частном соответствии какого-то определенного слова какой-то определенной мелодической структуре, но в том, что мелодический континуум в целом воспроизводит и отображает артикуляционно-структурное оформление текстового континуума. Круговая структура текстового континуума, образуемая суточным, седмичным и годовым богослужебными «кругами», отражается в круговой структуре мелодического континуума, образуемой системой осмогласия.

Но прежде чем приступить к подробному рассмотрению

механизма этого отражения, необходимо хотя бы вкратце коснуться специфики древнерусской системы осмогласия и самого понятия «глас».

Выше уже отмечался тот факт, что древнерусская теория пения практически исключила звук из системы своих понятий. Это полностью можно отнести и к понятию гласа, ибо глас древнерусской певческой системы — это ни в коем слу-

чае не звукоряд и не лад, но совокупность мелодических формул. Такое понимание гласа было впервые научно обосновано священником Василием Металловым в его работе «Осмогласие знаменного распева», вышедшей в 1899 г. и полностью опровергшей бытующее до того времени представление об осмогласии как о системе ладов или системе звукорядов. Металлову удалось восстановить первоначальное значение древнерусского гласа и показать его подлинное строение, образующееся из особых мелодических формул, называемых «попевками» или «кокизами». Теперь уже ни у кого не вызывает сомнения то, что каждый глас представляет собою совокупность только ему присущих мелодических формул-попевок — полное число которых в гласе в среднем может колебаться от сорока до ста и более. Внутри гласа попевки делятся на начальные, срединные и конечные, предназначенные соответственно для начала мелодии, ее продолжения и завершения. То, что в одном гласе может быть до нескольких десятков вариантов начальных срединных и конечных попевок, обеспечивает вариантность и разнообразие архитектуры мелодий, принадлежащих одному гласу. Это архи-

тектоническое разнообразие, в основе которого лежит изначально ограниченное количество мелодических попевок, есть одно из проявлений центонного принципа построения формы. Мелодии одного гласа состояются из попевок как из кубиков, и многообразие комбинаций, в которые складываются одни и те же кубики-попевки, обеспечивает одновременно и мелодическое разнообразие, и мелодическое единство гласа.

Центонный принцип формообразования проявляется не только в пределах отдельно взятого гласа, но и на уровне всей

системы осмогласия. Именно центонный принцип обеспечивает единство восьми гласов, и достигается это тем, что каждый отдельный глас состоит не только из попевок, принадлежащих именно этому гласу и создающих индивидуальный облик именно этого гласа, но также и из попевок, входящих в состав других гласов. Попевки, общие для двух или нескольких гласов, вносят интонационное единство в мелодическое многообразие гласов и цементирует систему осмогласия в монолитную целостность.

Действие системы осмогласия не ограничивается одной лишь организацией и регламентацией мелодического материала, но простирается еще и на регулирование временного потока, ибо мелодическая структура осмогласия напрямую связана с определенными богослужебными временными структурами. Каждый глас господствует на протяжении одной недели, так что пропевание всех гласов осмогласной системы занимает восемь недель. Восьминедельный цикл, необходимый для пропевания восьми гласов называется «столпом». Именно отсюда проистекает второе название

знаменного распева, называемого иногда столповым распевом (столпы начинают пропеваться со второй недели по Пятидесятнице; в течение года происходит смена около шести столпов, которая кончается в последнюю неделю перед Великим Постом). Подобно тому как суточный, седмичный и годовой богослужебные круги представляют собою определенные последования текстов, так и осмогласный столп представляет собой определенную последовательность мелодических структур. И подобно тому как в результате повторения текстовых богослужебных кругов происходит постоянное

возвращение одних и тех же текстов, так и в результате повторения мелодических столпов происходит возвращение одних и тех же мелодических структур. В этом можно усмотреть первый уровень соответствия текстового и мелодического континуумов. Это соответствие проявляется в том, что артикуляционно-структурное строение мелодического континуума формируется теми же самыми принципами повторения, вариационности и центонности, что и строение текстового континуума.

Другой уровень связи мелодии и текста, осуществляемый в рамках древнерусской певческой системы, проявляется в том, что каждому пропеваемому молитвенному тексту приписывается определенный глас, и такое раз установленное единство текста и мелодии уже никогда не может быть расторгнуто. Таким образом, соответствие текстового и мелодического континуума осуществляется не только в воссоздании мелодическим континуумом артику-

ляционно-структурного строения текстового континуума, но и в прямой связи каждого конкретного текста с конкретной мелодической структурой. В результате этой связи порядок следования мелодических структур начинает определяться порядком следования текстов. Стало быть, и комбинации текстов, образующие каждое конкретное богослужение, предопределяют комбинации мелодических структур данного богослужения. Порядок же последования текстов в богослужении определяет «Типикон» или «Устав» — книга, указывающая, каким именно образом нужно сочетать тексты разных богослужебных кругов и в какой очередности эти тексты нужно располагать в рамках каждодневного богослужения. Таким образом, именно в «Типиконе» заключен решающий фактор формообразования мелодии древнерусской певческой системы.

Из сказанного можно сделать вывод, что древнерусская певческая система может рассматриваться в двух аспектах. С одной стороны, она может рассматриваться как параллельное сосуществование различных текстовых богослужебных кругов и мелодического круга осмогласия. С другой стороны, она может рассматриваться как моментальный синхронный срез этих кругов, осуществляемый в конкретном богослужении. В первом случае древнерусская певческая система представляет собою систему богослужебных и певческих богослужебных книг. В этих книгах осуществляется классификация и кодификация всего текстового и мелодического материала. Причем каждая книга посвящена какому-нибудь одному классу текстов и мелодий или какому-нибудь одному

богослужебному кругу. Во втором случае древнерусская певческая система представляет собою методику использования этих книг и создания на основе их материала последований конкретных богослужений. Сводом таких методических указаний можно считать «Типикон», в котором излагаются правила соединений текстов, мелодий и священнодействий в каждой конкретной службе на протяжении года, что превращает «Типикон» в своеобразный ключ к практическому применению богослужебных и певческих богослужебных книг. Пользуясь терминологией Ф. де Соссюра, два упомянутых аспекта древнерусской певческой системы можно определить как язык и речь, и только параллельное рассмотрение каждого из этих аспектов может привести к полноценному пониманию древнерусской системы пения, конкретным проявлением которой является распев.

Понятие «распев» можно определить как конкретный способ осуществления или реализации древнерусской певческой системы. Если понятие «певческая система» относится скорее к области языка, то понятие «распев» охватывает и область языка, и область речи. Как речь распев представляет собою одновременно и мелодическую систему и систему соотношений мелодии, текста, календарного времени и устава.

То, что в распеве одновременно сосуществуют эти две обусловленные друг другом системы, влечет за собой важные практические следствия. Ведь если конкретная мелодическая форма связана с целой системой богослужебных и молитвенных соотношений, то введение какой-либо новой или чуждой распеву мелодической формы повлечет за собой так-

же появление и новой системы богослужебных соотношений. На практике новой или чужеродной мелодической структурой будет являться любая структура, которая осуществляет новый вариант пропевания текста, уже имеющего связь с мелодической структурой, предписанной распевом, ибо в системе распева каждый текст может иметь только один вариант мелодической интерпретации. Именно такая точка зрения сформулирована в первой половине XVI века автором «Валаамской беседы», уже в то время обеспокоенного как нарождающимися тенденциями многораспевности, так и появлением сторонников этих тенденций: «Многие найдутся среди них такие, которые станут на клиросах, по их разумению, хорошими певцами, сами начнут по-своему переделывать напевы и каждый примется хвалить свое пение, но ни об

одном из их напевов не было с неба свидетельства, да и не будет. И поэтому многие распевы и неподобающие части песнопений царям и великим князьям подобает соединить в один распев, чтобы не было многих»¹.

В этих словах важно подчеркнуть два момента. Первый из них тот, что оправданием существования любой мелодической формы может быть только «свидетельство с неба». Чтобы понять смысл этого «свидетельства с неба», нужно вернуться к тому единству молитвы, жизни и пения, которое представляет собою древнерусская певческая система и о котором вкратце упоминалось уже на предыдущих страницах. В системе распева мелодические формы обуславливаются формами жизни и формы жизни обуславливаются фор-

мами молитвы. Это значит, что качество и ценность конкретной структуры определяется не только с позиций качества и ценности мелодической структуры самой по себе, но и с позиций качества и ценности молитвенного состояния, обуславливающего данную мелодическую структуру. Стало быть, для того чтобы оценить качество мелодической структуры, недостаточно обладать мастерством владения голосом и умением построения мелодических структур, необходимо быть опытным в делах молитвы, или самому, или же руководствоваться указаниями людей, имеющих этот молитвенный опыт. Вот почему осуждению подвергаются те певчие клирошане, которые вводят новые мелодические структуры по своему разумению, не утвержденному в духовном молитвенном опыте. Свидетельство с неба и есть это свидетельство молитвенного опыта, ибо молитвенный опыт имеет небесное происхождение. Чтобы убедиться в этом следует вспомнить о крю-

ковом знамени, называемом «параклит», начинающем каждое песнопение и обозначающем «послание Святого Духа на апостолов», что нужно понимать в том смысле, что благодатный дар молитвы посылается свыше от Духа Святого и что человек, не получивший этого дара, не способен собственными силами достигнуть истинного молитвенного процесса. Таким образом, в контексте распева свидетельство с неба представляет собою духовный молитвенный контроль, постоянно осуществляемый над каждой конкретной мелодической структурой и обеспечивающий мелодическому рисунку вкорененность в общий молитвенный поток.

Другим важным моментом приводимых слов «Валаам-

ской беседы» является то, что осуществление мер по упорядочиванию богослужебного пения возлагается на царей и великих князей. Такая постановка вопроса превращает заботу о состоянии богослужебного пения в государственное общенародное дело. Здесь просматриваются прямые параллели с идеями Платона, Конфуция, а также со многими другими концепциями, связывающими благосостояние государства с состоянием и качеством музыки, практикуемой в государстве. Распев, как мелодический порядок, есть проявление жизненного порядка, и нестроения или сбои, наблюдаемые в мелодическом порядке, являются симптомами и следствиями нарушений жизненного порядка. Поскольку поддержание и охрана жизненного порядка входит в компетенцию царей и великих князей, то и пение являющееся показателем состояния жизненного порядка, никак не может остаться вне поля их внимания. Таким образом, распев становится социально-политическим понятием, и призыв к преодолению хаотичной

множественности через единство распева, высказанный автором «Валаамской беседы», следует понимать как призыв к подчинению всех форм государственной жизни единому гармоническому порядку, законность которого подтверждена свидетельством с неба.

Унификационные тенденции, изначально присущие принципу распева, отнюдь не означают тотальной неизменности или окаменелости его мелодических форм. В жизни церкви происходят разные события, которые накладывают отпечаток на формы церковного быта, вносят некоторые новшества

в богослужебный устав и в порядок богослужения, что не может не сказаться на мелодических формах богослужебного пения. Канонизация новых святых, открытие новых чудотворных икон, крупные государственные события, несущие на себе печать явного вмешательства свыше, — все это может привести к возникновению новых церковных праздников, новых молитвенных текстов, вводимых в богослужебный устав, а это значит — и к появлению в лоне распева новых мелодических структур. Здесь важно подчеркнуть, что мелодические структуры возникают не в результате произвольного желания певчих или какого-то мелодического самотворчества, но лишь как следствие и проявление новых форм жизни, образующихся в процессе истории церкви и государства. Именно такие органические изменения происходили в лоне знаменитого распева с XII по XV век.

Изменения могут носить более глубокий характер, и выражаться не только в появлении новых мелодических структур, но и в появлении новых распевов. Однако такие изменения могут быть вызвана только очень значительными исто-

рическими событиями, затрагивающими самые основы духовной жизни. Так, такие важнейшие события в духовной жизни XV века, как Флорентийская уния, падение Константинополя, обретение Русской Православной Церковью статуса автокефальной церкви, сопровождающиеся во внутрицерковной жизни постепенным переходом со Студийского устава на устав Иерусалимский, привели в конечном итоге к присоединению к уже существующему знаменному распеву

двух новых распевов — путевого и демественного. Путевой к демественный распевы, представляющие собою самостоятельные мелодические системы, соединяясь с мелодической системой знаменного распева, отнюдь не приводили к хаосу и системному смешению, но образовывали некую упорядоченную сверхсистему распевов. Это происходило потому, что нововведенные распевы применялись не произвольно, не в любое выбранное певчими время, но в точно установленные и регламентируемые уставом моменты богослужения. Новгородские архиерейские «чиновники» начала XVII века содержат подробные указания о порядке употребления различных распевов как в течение всего богослужебного года, так и в рамках отдельного богослужения. Так, введение новых мелодических систем приводит к возникновению нового единого порядка, в котором три самостоятельные интонационно-ритмические сферы знаменного, путевого и демественного распевов сливаются в единую сферу, образуют единый звуковой купол.

Другим значительным историческим событием, вызвавшим к существованию новые формы церковной жизни и новые мелодические системы, стало утверждение Патриарше-

ства в России в 1589 году. Это событие, а также то обстоятельство, что к концу XV века Россия оказалась практически единственным крупным независимым государством, исповедовавшим православие, придало формуле «Москва — Третий Рим» новую практическую окраску. Москва стала

осознаваться местом, в котором совершается молитва за весь православный мир от лица всего православного мира. Это осознание молитвенной и государственной миссии вызвало к жизни новые мелодические системы, новые распевы — ки-евский, греческий и болгарский, интонационно-ритмический строй которых уже довольно значительно отличался от строя традиционных русских распевов. Если путевой и демественный распевы, присоединяясь к знаменному распеву, образовывали некую единую сверхсистему распевов, то новые распевы XVII века уже никак не могли сложиться в органическое целое. Здесь можно говорить скорее о сосуществовании мелодических систем, каждая из которых на какое-то время могла стать совершенно автономной, самодостаточной и заместить собою все другие. Такое положение дел хотя и не противоречило прямо понятию единого молитвенного континуума, но делало это понятие относительным, ибо теперь молитвенный континуум мог иметь несколько мелодических интерпретаций и в зависимости от обстоятельств и желаний певчих мог быть выражен каким-нибудь одним из существующих распевов. Это было только предвестием того кризиса, который постиг древнерусскую певческую систему во второй половине XVII века и духовной причиной которого явился раскол Русской Православной Церкви, вызванный реформами патриарха Никона.

Внешне этот кризис выразился не только в появлении большого количества новых распевов, но, что главное, — в появлении принципиальной возможности неограниченного образования все новых и новых распевов. Появляется осоз-

певы, связанные с отдельными местностями, монастырями и даже с конкретными личностями. Многие из этих распевов не только не могут уже являться элементами общей системы, но сами в себе лишены системной организации, представляя собою набор произвольно соединенных мелодических структур. Кризисная ситуация усугублялась еще и тем, что традиционные распевы начали дробиться, разделяясь на большие и малые, в результате чего возникли большой знаменный и малый знаменный, большой киевский и малый киевский распевы, а также еще целый ряд малых распевов. Если сосуществование киевского, греческого и болгарского распевов еще допускало хотя бы относительную возможность наличия единого молитвенного континуума, то практически неограниченное и неконтролируемое количество новых распевов буквально раздробило единство континуума, превратив его в отдельные молитвенные объекты. Простая и единая структура сознания стала сложной и множественной. Церковный раскол XVII века расколол русское сознание до самого основания; он расколол саму парадигму древнерусской жизни. Раскололось единство, образуемое молитвой, жизнью и пением. Раскололся единый молитвенный континуум, раскололось единство церковной жизни, раскололся распев как единая мелодическая система. Утратив единство молитвы, жизни и пения, древнерусская певческая система перестала существовать как аскетическая дисциплина и превратилась в одну из областей музыкального искусства.

Однако вскоре в истории России произошли такие события, в результате которых стала невозможной уже сама идея

существования распева как конкретной живой формы проявления богослужебной певческой системы. Это, прежде всего, упразднение Патриаршества, перенос столицы из Москвы в Санкт-Петербург и вся совокупность петровских реформ, превративших Православное царство в секулярную империю. Выше уже говорилось о том, что в системе распевов мелодические формы обуславливаются определенными формами жизни. Теперь следует сказать, что социально-политическая форма жизни, обеспечивающая существование мелодической системы распева, есть именно Православное царство. Принцип распева, являющийся мелодическим воплощением идеи Православного царства, может существовать только в условиях Православного царства. Когда Православное царство перестает быть исторической реальностью, то становится невозможным живое функционирование принципа распева. Вот почему в XVIII веке принцип распева практически полностью прекратил свое существование, уступая место новому музыкальному принципу, который в дальнейшем будет определяться как принцип концерта.

Прежде всего, принцип концерта есть определенное соотношение текста и мелодии. Если соотношение текста и мелодии, порождаемое принципом распева, заключается в полном соответствии артикуляционно-структурного строения текстового и мелодического континуумов, то соотношение текста и мелодии, порождаемое принципом концерта, заключается в том, что конкретная мелодическая структура передает эмоциональное, образное состояние пропеваемого ею

текста. Таким образом, в соответствии с принципом концерта

уже не может быть речи о едином целостном континууме, ибо суть принципа концерта заключается как раз в том, что целостность молитвенного континуума распадается в нем на ряд отдельных молитвенных текстов и ряд отдельных мелодических структур, связанных между собой определенными эмоциональными состояниями.

Сказанное выше можно пояснить на примере двух молитвенных текстов, один из которых будет обращен к Иисусу, претерпевающему крестные страдания, а другой — к Иисусу воскресшему и возносящемуся на небо. Для нас сейчас не важно то, к какому гимнографическому типу эти тексты будут относиться, важна только их эмоциональная противоположность — предельная скорбь и предельная радость. В системе распева эта эмоциональная противоположность не имеет никакого значения. Значение имеет лишь то, что эти тексты наряду с другими образуют последовательность — текстовой континуум, артикуляционно-структурное, круговое строение которого и должен отображать осмогласный мелодический континуум. Подобно тому как текст, посвященный Распятию, так и посвященный Воскресению — оба, несмотря на свою эмоциональную противоположность, имеют в качестве своей основы один текст — текст Иисусовой молитвы: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного», точно так же дело обстоит и с мелодическими структурами в системе распева. Как мелодия, относящаяся к

тексту о Распятии, так и мелодия, относящаяся к тексту о Воскресении, — обо эти мелодии, минуя эмоциональное различие текстов, будут апеллировать к их духовному единству,

заключенному в конечной принадлежности любого молитвенного текста к тексту Иисусовой молитвы.

Совершенно иная картина наблюдается в системе мелодий, подчиняющихся принципу концерта. Здесь связь текста и мелодии будет заключаться в том, что мелодия, относящаяся к тексту о Распятии, будет передавать состояние скорби, а мелодия, относящаяся к тексту о Воскресении, будет передавать состояние радости. Именно в этом виделась единственная цель музыки одному из первых в России создателей духовных концертов — Н. Дилецкому, которому принадлежат уже приводимые нами выше слова: «Музыка это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач». Таким образом, можно утверждать, что для людей конца XVII — начала XVIII века эмоциональная выразительность являлась сущностью принципа концерта. Все структурные возможности мелодии, построенной по закону концерта направлены на то, чтобы максимально полно выразить то или иное эмоциональное состояние, передать всю неповторимость радости или скорби, выявить их уникальность, особость и обособленность. При таком подходе молитвенный процесс представляет собою уже не единый поток или континуум, но последовательность обособленных молитвенных состояний, каждое из которых имеет совершенно особую эмоциональную окраску. Эти

обособленные молитвенные состояния являются следствием тех эмоциональных и мысленных вихрей, которые бушуют в сознании, образуя его сложную играющую структуру, и вместе с тем составляют живое тело музыки. На звуковом уровне это проявляется в существовании замкнутых, самодовле-

ющих мелодических структур, последовательность которых и составляет сущность принципа концерта.

Таким образом, мы вышли еще на один уровень противопоставления богослужебного пения и музыки. Теперь к противопоставлениям «молитва — игра»; «аскетическая система — искусство», «богослужебное пение — музыка», прибавляется противопоставление «распев — концерт». Столкновение богослужебного пения и музыки в России XVII века происходило именно в форме столкновения принципов распева и концерта. Специфика современной исследовательской ситуации заключается в том, что мы не можем позволить себе ограничиться изучением принципов древнерусской певческой системы самих по себе. Для того чтобы приблизиться к пониманию таких явлений, как распев и тонема, нам необходимо рассмотреть их в совокупности с противоположными им явлениями концерта и тона. Именно акцентирование внимания на том процессе, в котором распев превращается в концерт, а тонема в тон, может привести нас к более глубокому знанию древнерусской певческой системы.

ГЛАВА II

О трех видах молитвы

В предыдущей главе было показано, что древнерусская певческая система представляет собою нерасторжимое единство молитвы, жизни и пения, в котором мелодические формы обуславливаются формами жизни, а формы жизни обуславливаются формами молитвы. Если продумать это положение до конца, то неизбежно придется прийти к выводу о том, что качественный уровень мелодических форм зависит от качественного уровня молитвы и что перемены в качественном уровне мелодических форм обуславливаются соответствующими переменами в молитве. Стало быть, для того чтобы объяснить и понять перемену мелодических форм, нужно сначала объяснить и понять перемену форм молитвы, обуславливающую данную перемену мелодических форм. И здесь мы подходим к проблеме градаций качественных уровней молитвы. Эта проблема подробнейшим образом была разработана в восточных аскетических писаниях. В наиболее строй-

ном и концентрированном виде она сформулирована преподобным Симеоном Новым Богословом (†1020) в его учении о трех образах внимания и молитвы, помещенном в V томе русского «Добротолюбия».

Согласно этому учению, образы, или виды молитвы, отличаются друг от друга различными позициями, которые вводятся уму в молитвенном процессе. Позиция, или «место», ума выражается прежде всего в направленности усилий

внимания, ибо ум находится именно там, куда его направляет внимание. Ум, или вся совокупность умственных усилий, направляемых вниманием, следующих в указанном направлении, предопределяет уровень и конечный результат молитвенного процесса. Вот почему изначальная ориентированность ума, или его позиция, является показателем качественного уровня молитвы и вместе с тем определяет вид самой молитвы.

Сущность первого образа, или вида, молитвы заключается в «возведении ума на небо». Это определение преподобного Симеона означает, что во время молитвы все силы ума должны быть обращены к высшим небесным образам, образам Спасителя, Богородицы, Ангельских сил, святых и всего того, что прямо или косвенно связано с этими образами. При этом совершенно не важно, устремляется ли ум к внешним изображениям этих образов или же воссоздает их в себе самом, — важно то, что ум обращается к образам. Тот факт, что образы эти по природе своей стоят несравненно выше естественного состояния ума, заставляет стремящийся к ним ум постоянно возвышаться над собой, преодолевая соб-

ственную природу. Эта необходимость преодоления собственной природы к возвышению над ней и определена преподобным Симеоном как «возведение ума на небо».

Влечение ума к высшим молитвенным образам может возникать спонтанно, помимо воли человека, может возникать в результате целенаправленных волевых усилий, заставляющих ум возбуждать в себе это влечение, но каким бы способом ни возникало такое влечение, оно всегда будет носить характер ярко окрашенного эмоционального порыва. Это может быть молитвенный восторг или молитвенное сокрушение, молит-

венное умиление или молитвенный плач, но всегда это будет обособленное, имеющее индивидуальный облик переживание. Это обособленное переживание, этот молитвенный вихрь может захватывать все сознание человека, все его существо, но, несмотря на доставляемое им ощущение всеохватности и всеобъемлемости, оно никогда не утратит своей индивидуальной обособленности, своего индивидуального облика, а потому всегда будет лишь одним из возможных вариантов переживаний, охватывающих человека. Более того, по своей структуре молитвенные переживания ничем не отличаются от всех прочих переживаний человека. Вся разница заключается именно в адресате, но эта разница весьма существенна, ибо если все прочие переживания направлены на предметы и явления мира, что приводит к замыканию сознания на мире, то молитвенные переживания «возводят ум на небо», возвышая и просвещая все человеческое существо. И все же тот факт, что первый способ молитвы использует множественную и сложную структуру сознания и никак не способствует

преодолению данной структуры, заставляет квалифицировать этот вид молитвы лишь как первую предварительную ступень на пути к постижению молитвенного искусства. Вот почему преподобный Симеон не рекомендует посвящать первому виду молитвы чрезмерного количества времени, ибо длительная практика такой молитвы может привести к различным отклонениям и расстройствам психики.

Сущность второго вида молитвы заключается именно в преодолении множественной и сложной структуры сознания. Если в первом виде молитвы ум возводится на небо и обращается хотя и к возвышенным, но в то же самое время к внеположным ему

образам, то во втором виде молитвы ум как бы входит в самого себя. По словам преподобного Симеона, второй способ молитвы осуществляется «в голове», и это значит, что внимание ума от предметов и явлений мира переключается на сам процесс молитвенного внимания и молитвенного мышления. На практике это выражается в том, что все силы внимания и ума должны быть прикованы к повторению слов Иисусовой молитвы: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного», причем особое усилие внимания должно быть направлено на то, чтобы никакие внешние образы не могли проникнуть извне в ум, поглощенный молитвенным процессом.

Если молитвенные порывы, составляющие сущность первого вида молитвы, могут возникать в сознании спонтанно как бы сами собой, то второй вид молитвы вообще немыслим без сознательных целенаправленных усилий. Поэтому можно сказать, что сущность второго вида молитвы есть брань или борьба с образами и представлениями мира, проникаю-

дими в сознание и отвлекающими внимание от концентрации на повторении слов Иисусовой молитвы. Однако образы и представления мира возникают в сознании не сами по себе, но из-за привязанности, человека к миру, и именно из-за той привязанности, которая коренится в самой глубине человеческого существа, недоступной уму и неконтролируемой им. Ум борется с образами и представлениями мира, но не с причиной их возникновения, ибо ум не может проникнуть в ту глубину сознания, где рождается влечение к миру. Подобный Симеон сравнивает человека, молящегося вторым способом молитвы, с человеком, ведущим сражение с врагами в полной темноте. Такой человек слышит голоса врагов и

получает удары от них, но, не будучи в состоянии увидеть их и нанося ответные удары наугад, практически не имеет шансов на полную победу. Точно так же на постоянную бесконечную борьбу обречен и ум ибо каким бы успешным ни было его сражение с образами и представлениями мира, его неспособность проникнуть в область их зарождения приводит к возникновению бесчисленных и бесконечных новых образов и представлений, приходящих на смену представлениям, уже устраненным вниманием из сознания. Вот почему второй способ молитвы тоже не может быть призван окончательно удовлетворительным и должен рассматриваться как промежуточная ступень на пути к постижению молитвенного искусства. Специфика второго способа молитвы заключается в том, что молитва эта протекает в некой переходной области между двумя противоположными состояниями сознания, одно из которых характеризуется множественной и сложной струк-

турой, а другое — структурой простой и единой; и именно эта привязанность к переходной области позволяет квалифицировать молитву второго образа как средство перехода от одного состояния сознания к другому. Таким образом, люди, почитающие такой способ молитвы исчерпывающим и самодостаточным, попросту заблуждаются как относительно природы человеческого сознания, так и относительно возможностей молитвы.

Третий способ молитвы определяется как способ «сведения ума в сердце». Сердце является одним из центральных понятий восточной аскетики. В контексте учения восточных отцов сердце ни в коем случае нельзя рассматривать только как телесно-физиологическое понятие или только как поня-

тие психологическое. Сердце это не только конкретный внутренний орган. Это не только место «сосредоточения страстей и чувств», сердце это прежде всего внутренний центр и фокус всего человеческого существа. По точному определению С. Хоружия, сердце это «эмпирически условная, но духовно реальная точка средоточия всего человека, его энергично-экзистенциальный центр, куда ему следует собирать, сводить все свои способности и силы, все помыслы и желания» (1). Если при втором способе молитвы ум, отвращаясь от образов и представлений мира, как бы входит в самого себя, то при третьем способе молитвы ум, преодолевая собственную природу, проникает в область, недоступную никаким образом и представлениям. Это позволяет некоторым учителям определить третий способ молитвы как «уничто-

жение ума в сердце».

Конечно же, здесь речь должна идти не столько об «уничтожении ума», сколько о таинственном молитвенном преобразовании всей умственной деятельности. Представление об уничтожении ума возникает по той причине, что молитвенный процесс достигает той области человеческого существа, той области бытия, куда не могут проникнуть ни умозаключения, ни чувственные восприятия. Это та область бытия, которая в текстах «Ареопагитик» определена как «мистический мрак неведения» и в которой происходит таинство сверхчувственного и сверхмыслимого соприкосновения человека с Богом. Причем эта область соприкосновения человека с Богом обретается православным подвижником в его собственном сердце, куда он сводит свой ум посредством Иисусовой молитвы. Методика этого сведения крайне трудна, а иногда

и опасна. В последней редакции русского, Добротолюбия, вообще выпущены все места, содержащие описание подобной аскетической методики, ибо, по мнению ряда церковных авторитетов, для современного человека такая практика является непосильной. Что говорить о слабосильном современном человеке, когда живший в XI веке преподобный Симеон свидетельствовал, что в его времена третий способ молитвы был уделом весьма и весьма немногих, а некоторые монахи утверждали, что такой молитвы вообще не может быть.

Таинственность и труднопостижимость третьего способа молитвы связана также и с полным преображением сознания, наступающим в результате этой молитвенной практики. Сложная и множественная структура сознания становится

простой и единой. Молитва делается единственным содержанием сознания и все сознание превращается в единый молитвенный континуум. Предметы и явления мира, входящие в соприкосновение с таким континуумом, становятся элементами молитвы. Человек, достигший третьего образа молитвы, обретает способность молитвенно преобразовывать окружающий его мир. Если первый способ молитвы находится в значительной зависимости от мира и молитвенные порывы могут обуславливаться внешними, не связанными с молитвой обстоятельствами — болезнями, утратами, опасностями или же, наоборот, внезапными радостями, обретениями и тому подобными вещами, то при третьем способе молитвы именно молитва начинает воздействовать на мир, приводя предметы и явления мира в новый молитвенный порядок, что проявляется в воцерковлении быта, хозяйственной, социальной и государственной жизни. Таким образом, третий способ молит-

вы есть наивысший и предельный вид молитвы, который таинственным образом преображает не только сознание и все существо человека, но, согласно воззрениям восточных отцов, молитвенно преображает и весь мир.

Каждый из трех видов молитвы имеет свою область социально-бытовых форм и свой круг людей, обеспечивающих существование данного вида молитвы. Если первый вид молитвы доступен каждому христианину и не ограничен ни возрастом, ни социальным положением, ни образом жизни, то второй вид молитвы серьезно практиковаться может только в условиях монастыря. Этот вид требует специального образа жизни и постоянного контроля, осуществляемого со сто-

роны наставника — старца. Ежедневная исповедь, жесткая система самоограничений, четкая регламентированная смена физического труда и духовных упражнений — все это возможно лишь в общинной монашеской жизни и почти что не под силу отдельно взятому человеку. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что второй вид молитвы — это вид профессионалов или тех, кто избрал молитву делом всей своей жизни. Если говорить о втором виде молитвы на языке традиции, то этот вид есть путь отрекшихся от мира и посвятивших себя Богу.

Что же касается третьего вида молитвы, то эта молитва являлась уделом лишь избранных единиц. Монахи, чувствующие в себе призвание и способность к такой молитве, часто начинали тяготиться общинной монастырской жизнью и стремились к более суровым уединенным подвигам: к отшельничеству, к затворничеству или к столпничеству. Но несмотря на то, что лишь очень немногие достигали такого молитвен-

ного уровня, а также и на то, что такой подвиг требовал крайней скрытности и уединенности, жизнь и деятельность монахов, принявших на себя этот подвиг, имела огромный общественный резонанс. В России XV—XVI веков такие монахи являлись высшими духовными авторитетами, чье слово было одинаково непререкаемо как для князя, так и для последнего простолюдина. В леса и труднодоступные обители, скрывающие подвижников молитвы, стекались толпы народа, жаждущего духовного совета и благословения. Ставшее впоследствии аморфным и расплывчатым по смыслу выражение «Святая Русь», в XV веке было напол-

нено живым конкретным содержанием. Под «Святой Русью» следует понимать конкретную совокупность бытовых, социальных, культурных, политических и других форм жизни, обусловленных молитвенным подвигом и группирующихся вокруг него.

Если в синхронном историческом срезе XV века все три способа молитвы гармонически сосуществуют друг с другом, распределяясь между различными социальными группами, то диахронная картина исторического процесса, протекающего на протяжении XV—XVII веков, далеко не всегда демонстрирует сохранение правильного соотношения способов молитвы. Историческая тенденция просматривается весьма четко: от XV века, называемого «золотым веком русской святости», через XVII век, являющийся веком смуты и раскола, к началу XVIII века — времени петровских реформ и ухода в прошлое идеалов «Святой Руси». Одним из существенно ощутимых результатов петровских реформ явилось катастрофическое падение авторитета монашества в русском

обществе. Сам Петр не скрывал свою неприязнь к монахам, открыто называя их тунеядцами и бездельниками. В «Духовном Регламенте» Феофана Прокоповича монахам запрещалось выдавать даже чернила и бумагу. Это и многое другое сводило саму идею монашества на уровень варварского национального пережитка. Естественно, что в таких условиях аскетическая молитвенная традиция уже не могла выполнять функцию духовного ориентира и вскоре оказалось полностью оттесненной на самую периферию общественной жизни. На практике это выразилось в том, что...

... в практике это выразилось в том, что под молитвой стали понимать исключительно молитву первого образа, в то время как о молитве второго и третьего образа было утрачено вообще какое-либо представление. Конечно же, такая ситуация не могла сложиться сразу. Ей предшествовал длительный процесс утраты молитвенной полноты, в котором происходило постепенное исчезновение сначала третьего, а затем и второго уровня молитвы из молитвенной практики. Таким образом, на протяжении периода времени с XV по XVII век происходила смена форм молитвы и именно эти сменяющиеся друг друга молитвенные формы обуславливали существование конкретных мелодических структур богослужбной певческой системы. Стало быть, переход от принципа распева к принципу концерта может быть понят только на основании перемены соотношения способов молитвы в молитвенной практике. Ключом же к этому пониманию может послужить более детальное рассмотрение механизмов связи между молитвенными и мелодическими формами.

О трех типах движений души

Прежде чем приступить к рассмотрению того, каким именно образом виды молитвы обуславливают мелодические формы, необходимо остановиться на одном крайне важном свойстве молитвенной практики. Речь пойдет о том, что каждый

из вышеописанных видов молитвы порождает свое особое ощущение времени и свои особые формы организации временных структур. В аскетической традиции восточной церкви проблема взаимоотношения видов молитвы и организации временных структур формулировалась как проблема различных движений души. Это связано с тем, что время представлялось не абстрактным отвлеченным понятием, но только как непосредственное переживание души, или как некое душевное движение. Характер движения, совершаемого душой, есть форма переживания времени, и, стало быть, различные формы движения души свидетельствуют о переживании различных структур времени. Именно в этом смысле следует понимать то место из текста «Ареопагитик» «О божественных именах», в котором говорится о трех движениях души. Присоединив описание трех движений души к трем видам молитвы, описанным преподобным Симеоном, мы сможем получить более ясное представление о той связи, которая существует между формами молитвы и мелодическими структурами.

Рассмотрение соединения видов молитвы с движениями души удобнее всего начать с третьего образа, ибо третий образ молитвы есть высшая форма молитвы, в то время как первый и второй образы есть только стадии достижения треть-

го образа или же стадии его утраты. Вот почему, хотя преподобный Симеон и помещает этот образ в конце своего описа-

ния, по сути дела, третий образ должен почитаться первым не только по месту, занимаемому им в изложении, но и как смысловая точка отсчета, в свете которой будут рассматриваться первый и второй образы молитвы.

Согласно текстам «Ареопагитик», третьему образу молитвы преподобного Симеона соответствует кругообразное движение души: «Когда, отвернувшись от внешнего мира, душа обращается вовнутрь себя самой и сосредотачивает во едино свои духовные силы, то тогда она движется кругообразно»¹. Представление о кругообразном движении души, отворачивающейся от множественности мира, заимствовано православным учением из традиции неоплатонизма. Один из наиболее выразительных примеров формулировки этой идеи можно найти в трактате Плотина «О круговращении неба», в котором, в частности, говорится: «Если душа пребывает в движении вокруг Бога, то она с любовью объемлет Его и держится вокруг Него, поскольку это ей возможно: от Него зависит все. И так как она не в силах быть с Ним, то она — вокруг Него»². Здесь следует особо подчеркнуть, что способность к кругообразному движению рассматривается в неоплатонической традиции как способность, принадлежащая исключительно душе, в то время как свойством тела является стремление к прямолинейному движению. Этим свойством тела Плотин объясняет затрудненность кругообразного движения в нашем телесном мире. Отвечая на вопрос, почему тела проявляют себя не так, как души, он пишет: «Потому, что им (телам) свойственно прямолинейное движение, вле-

чение не к себе, но к иному, чуждому себе, и кругообраз-

ность наша не легкоподвижная, ибо земляна, а там, в мире души, она совершается тонко и легкоподвижно»³.

Чтобы яснее представить неоплатоническую идею кругообразного движения души и прямолинейного движения тела, нужно обратиться к «Первоосновам теологии» Прокла, точнее, к тем двум его положениям, которые гласят: «Все способное возвращаться к самому себе бестелесно» и «Все способное возвращаться к самому себе имеет сущность, отдельную от всякого тела»⁴. Разъясняя эти положения, А. Ф. Лосев пишет: «Под «телом» Прокл, очевидно, понимает совсем не то, что понимаем мы. Для нас даже самое примитивное тело уже есть некоторая полнота механических, физических, химических и прочих свойств. Для Прокла же тело есть только чистое и бесформенное становление, в котором каждый новый момент безвозвратно уходит в прошлое, исчезает и не вступает ровно ни в какую связь с еще новыми моментами. Такое «тело», конечно, идет все вперед и вперед, безвозвратно теряя все вновь наступающие моменты, и в этом смысле действительно никак не возвращается к себе»⁵. Продолжая эту мысль, можно предположить, что это прокловское тело, предоставленное самому себе, обречено на энтропию и что только душа, способная возвращаться к самой себе, может обеспечить существование тела как некой определенной конкретной формы. Таким образом, в традиции неоплатонизма понятия души и тела, кругообразного и прямолинейного движения, представляя собою фундаментальные диалектические категории становления и оформле-

ния бытия, относились к области отвлеченного философского мышления. Получив христианскую интерпретацию в текстах «Ареопагитик», и став достоянием православной аскетики, эти понятия утратили присущую им ранее отвлеченность и обрели конкретное практическое содержание. Вернее, они перестали быть только отвлеченными философскими категориями и стали достоянием живого религиозного опыта.

Метафизическая идея «возвращения к самому себе» нашла практическое воплощение в повторении слов Иисусовой молитвы, ибо каждое новое повторение молитвенной формулы и есть не что иное, как «возвращение к самому себе». Каждое слово Иисусовой молитвы адресовано Иисусу, благодаря чему Иисус становится смысловым неподвижным центром, вокруг которого, постоянно возвращаясь к самому себе, вращается соединение слов, составляющее Иисусову молитву. Задача православного подвижника заключается в том, чтобы все силы своего сознания, все силы души свести в слова Иисусовой молитвы и тем самым вовлечь свое сознание и душу во вращение, осуществляемое Иисусовой молитвой вокруг центра, которым является Иисус. Собираение сознания или сведение его к словам Иисусовой молитвы осуществляется при помощи специальной аскетической методики, поэтапно упорядочивающей силы сознания, начиная с самых грубых и кончая самыми тонкими и трудноуловимыми дви-

жениями. Вначале причастность сознания молитве выражается только в произнесении молитвенных слов. Со временем произнесение слов заменяется чисто мысленным повторением молитвы. Затем мысленное повторение привязывается к дыханию и при помощи дыхания сводится в область сердца. В результате этих и некоторых других действий молитва за-

хватывает все силы сознания и становится единственным его содержанием. Более того, молитва и сознание становятся одним нераздельным целым. Сознание становится Иисусовой молитвой, и, став молитвой, оно целиком, без остатка начинает вращаться вокруг своего центра — Иисуса.

Круговращение души вокруг божественного центра отнюдь не является каким-то интеллектуальным умозрением и абстрагированием. Это актуальное конкретное переживание. Свидетельство о подобных переживаниях круговращения души вокруг некоего центра можно встретить не только в православной аскетике. Нечто похоже вскрывают и современные методы психоанализа. В этом отношении большой интерес представляет описанный Карлом Юнгом путь, который проходит его пациент к высшему и самому главному переживанию, а именно к «пребыванию наедине со своей совестью», с «объективностью души», к тому, что «несет пациента, когда он больше не может нести себя сам»⁶. «Путь к цели — поначалу хаотичный и непредвиденный, и только очень постепенно множится число целеуказующих знаков. Этот путь не прямолинейный, а, по всей видимости, циклический. Точное знание доказало, что это спираль: мотивы сновидений через

некоторые промежутки все вновь возвращаются к определенным формам, которые своим характером указывают на центр. Речь идет именно о средоточии или о центральном расположении, которое проявляется при известных условиях уже в первых сновидениях. Сновидения как манифестации бессознательных процессов вращаются или циркулируют вокруг середины и приближаются к ней со все более явственными и обширными амплификациями. Из-за многообразия

символического материала поначалу трудно вообще увидеть здесь какой-нибудь порядок. При ближайшем рассмотрении ход развития обнаруживает себя как циклический, или спиралевидный»⁶.

Это описание крайне ценно для нас, ибо в нем, независимо от православной традиции, Карл Юнг приходит к открытию тех же самых фундаментальных процессов кругообращения сознания, о которых говорит и православная аскетика. Таким образом, можно утверждать, что сознание, погружающееся в себя и отвращающееся от внешнего мира, подчиняется действию некоего универсального закона и закон этот можно сформулировать как закон кругообращения сознания. Если в психоанализе закон этот только нащупывается, причем цель самого круговращения остается не вполне выясненной, то в православной аскетике как сам закон, так и механизм его осуществления, а равно и смысл его существования, не только полностью осознаны и осмыслены, но и развернуты в подробно разработанную систему, включающую в себя и теоретические положения, и практические методики.

Круговращение сознания, являющееся неотъемлемым атрибутом третьего вида молитвы, порождает совершенно особое переживание времени и особые временные структуры. Благодаря постоянному возвращению к самому себе время переживается не как переход от одного момента к другому, но как пребывание предыдущего момента в моменте последующем. Последование моментов образует не длительность изменчивости, но длительность неизменяемости. В результате этого время начинает ощущаться не как течение, но как пребывание. Это ощущение в свою очередь порождает опре-

деленные концепции времени, так или иначе связанные с образом круга и реализующиеся в виде календарной модели «миротворного круга», или в виде упоминаемых уже выше богослужебных текстовых кругов. Таким образом, круг становится парадигмой всех временных структур, порожденных третьим образом молитвы.

Что же касается второго образа молитвы, то, согласно текстам «Ареопагитик», этот образ порождает спиралеобразное движение души. Как уже говорилось, отличительной особенностью второго образа молитвы является борьба, или брань, которую ведет сознание с проникающими в него представлениями и образами внешнего мира. Суть этой брани заключается в столкновении душевного и телесного принципов, причем именно в том понимании «душевного» и «телесного», которое придает этим словам Прокл. Другими словами, борьба идет между двумя противоположными принципами «постоянного возвращения к себе самому» и «постоянного

ухода от себя к иному», что в конечном итоге можно свести к борьбе кругообразного движения с движением прямолинейным. Такая борьба может происходить на том этапе обучения молитве, когда человек еще не почувствовал настоящего духовного притяжения центра — Иисуса, ибо когда подобное притяжение ощутится в полной мере, тогда у сознания уже не будет никаких других желаний, кроме того, чтобы вечно обращаться вокруг этого центра. Это бывает тогда, когда молитва, собрав все силы сознания, опускается из ума в сердце. До тех же пор, пока это не произошло и молитвенный процесс протекает на уровне ума, борьба между душевным и телесным, между кругообразным движением и дви-

жением прямолинейным будет продолжаться постоянно, не приводя к поражению ни одну из сторон.

Конкретно эта борьба проявляется в том, что кругообразному движению сознания, порождаемому повторением слов Иисусовой молитвы, противостоят вторгающиеся извне образы и представления внешнего мира, стремящиеся вывести сознание из себя самого в мир и тем самым распрямить кругообразное движение. В результате противоборства кругообразного и прямолинейного движений возникает новый тип движения — а именно спиралеобразное движение, которое можно рассматривать как сумму сложения двух борющихся движений. Пользуясь терминологией Плотина, можно сказать, что спиралеобразное движение возникает тогда, когда кругообразность теряет «легкоподвижность» и становится «земляной». Показательно, что и Юнг, описывая путь свое-

но пациента к центру сознания, склоняется к спиралеобразной форме, ибо путь этот хотя и тяготеет к центру, но образуется из образов и представлений сна.

Спиралеобразное движение сознания, являющейся суммой кругообразного и прямолинейного движений, порождает порою весьма своеобразные формы религиозности, представляющие как фантастическая смесь телесного и душевного. На интеллектуальном уровне это приводит к приятию доктрины двойной истины, на жизненном уровне может выражаться в смешении самых утонченных метафизических представлений с самыми грубыми формами суеверия. Вообще, вера в чудеса, связанные с колдовством, гаданием, сглазом, порчей и с тому подобными вещами, столь характерная для XVI—XVII веков, во многом обязана именно преобладаю-

щему в то время второму виду молитвы и порождаемому этим видом молитвы спиралеобразному движению сознания. Спонтанное вторжение телесных представлений в сферу душевного и, наоборот, душевных представлений в сферу телесного, характеризующее спиралеобразное движение, на одном полюсе порождает фантастических монстров «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, а на другом полюсе вызывает к существованию сложные аллегорические образы, появившиеся в русской иконописи во второй половине XVI века.

Вообще же, аллегория как метод мышления крайне характерна для спиралеобразного движения сознания; и если попытаться как-то охарактеризовать ощущение времени, порождаемое спиралеобразным движением, то его следует оха-

рактизовать именно как аллегорическое. Аллегоричность ощущения заложена уже в той двойственности, которая образуется из смешения ощущения пребывания и ощущения течения времени. Единое последование моментов чревато двойной интерпретацией их переживания. Это приводит к возможности существования двух или нескольких вариантов толкования одного временного отрезка. Причем, несмотря на разницу в интерпретации, эти варианты не будут противоречить друг другу. Для того чтобы наличие различных вариантов стало живой ощутимой реальностью, необходимо иметь возможность сопоставлять эти варианты между собой. Сопоставление вариантов на протяжении определенного временного отрезка неизбежно приводит к фрагментарности переживания времени. Таким образом, многовариантность и фрагментарность становятся основополагающими параметрами

концепции времени, порожденной вторым образом молитвы.

Наконец, первый вид молитвы, описанный преподобным Симеоном, порождает согласно текстам «Ареопагитик» прямолинейное движение души. Сущность первого образа молитвы, как уже говорилось, заключается в обращении ума к высшим небесным образам. И хотя эти образы духовны и совершенно бестелесны по своей природе, но метод обращения к ним проникнут телесным началом, ибо, согласно Проклу, телесный принцип заключается именно в «уходе от себя к иному», а чтобы обратиться к небесным образам, ум и должен как бы выйти из себя и перейти от себя к ним, т. е. к иному. Причем здесь еще раз следует отметить, что совед-

шенно не важно, устремляется ли ум к внешним изображениям этих образов, или же воссоздает эти образы в себе самом силой воображения, — важно то, что ум обращается к образам и совершает «уход от себя к иному». В противоположность душевному принципу «постоянного возвращения к самому себе», реализованному в кругообразном движении, телесный принцип «постоянного ухода от себя к иному» реализуется в прямолинейном движении, ибо такое движение гарантирует постоянный уход к иному и исключает возможность возвращения к себе. Таким образом, первый вид молитвы, «возводящий ум на небо», проявляет себя в виде прямолинейного движения.

Следует отметить еще и то обстоятельство, что когда мы говорим о возведении ума на небо, то подразумеваем не ум преобразованный, не ум, прошедший специальную аскетическую подготовку, но природный ум, ум, не преобразован-

ный аскетикой, ибо преобразования ума осуществляются только в процессе второго вида молитвы. Такой природный, неподготовленный ум, будучи возведен к небесным образам, неизбежно низводит эти образы до уровня своего понимания, ибо в противном случае он попросту не сможет их осмыслить. Низвести небесные образы до уровня своего понимания означает привести эти образы в какое-то соответствие с теми образами и представлениями, с которыми природный ум постоянно оперирует, а для этого необходимо поместить небесные образы в пространственно-временной каркас природного ума, в результате чего эти образы начинают воспри-

ниматься как наивеличайшие, наипревосходнейшие и наисовершеннейшие образы среди всех прочих образов, но в то же самое время, будучи наипревосходнейшими образами, они все же входят с другими образами в единую пространственно-временную систему.

Небесные образы к которым обращается молитва первого вида, являются не только наипревосходнейшими образами, но обладают также качеством сверхъестественности. Эта сверхъестественность проявляется в возможности нарушения законов времени и пространства при соприкосновении природного ума с небесными образами. Однако нарушение законов времени и пространства отнюдь не упраздняет самого факта существования пространственно-временного каркаса. Наоборот, существование пространственно-временного каркаса необходимо для проявления сверхъестественных качеств небесных образов, ибо именно временное нарушение законов пространства-времени и порождает феномен чуда, составляющий суть молитвы первого вида. Здесь следует про-

вести различие между ощущением чуда, сопровождающим первый образ молитвы, и тем аллегорическим мышлением, которое порождается вторым образом молитвы и которое также чревато переживанием чудесного. В молитве первого образа чудо переживается как проявление божественного могущества исключительно с точки зрения этого мира или, другими словами, в рамках пространственно-временного каркаса этого мира. В молитве второго образа, частично преобразующей структуру природного ума, а стало быть, и преодолевающей по существу пространственно-временные па-

параметры мышления, связанные с этим миром, начинает раскрываться механизм чуда, находящийся за пределами этого мира. Но поскольку в этом виде молитвы не происходит полного преобразования ума, то и механизм чуда раскрывается не полностью, что порождает аллегоричность сознания со свойственной ей фантастичностью смешения образов и их сокровенного смысла. В молитве же первого образа, в процессе которой не происходит и того неполного молитвенного преобразования ума, которое происходит в процессе второго образа молитвы, чудо переживается «прямо», без всякого аллегорического или символического подтекста, как вторжение сверхъестественного в область естественного.

Молящийся молитвой первого образа выступает как субъект, подчиняющийся пространственно-временным законам этого мира и обращающий свой молитвенный порыв к объекту, проявляющему себя в этом мире, но находящемуся также и за его пределами, что и придает этому объекту качество сверхъестественности. Однако это качество сверхъестественности, выделяя молитвенные объекты среди всех про-

чих объектов мира, не приводит к тому, что эти сверхъестественные объекты перестают быть объектами. Отличительной особенностью молитвы первого образа как раз и является обязательное наличие отношения субъекта и объекта. Стремление молящегося субъекта к молитвенному объекту, выход субъекта из себя самого и переход к иному — к объекту — обеспечивает то прямолинейное движение души, которое характеризует первый образ молитвы. Это прямолинейное

движение сознания порождает ощущение времени, полностью совпадающее с природным мирским ощущением времени, основными характеристиками которого является линейность и необратимость. Необратимость времени, переживаемая как тотальная изменяемость, приводит к пониманию неповторимости каждого отдельно взятого момента, в результате чего время начинает представляться скорее не как простая линия, но как ряд индивидуальных точек-моментов, выстраивающихся в линию. Таким образом, в последовании моментов на первый план начинает выходить не образуемый отдельными моментами континуум, но дискретность состоящего из моментов самого последования. В результате жизненный процесс начинает восприниматься как ряд самодовлеющих в себе эпизодов и как сопутствующий этому ряду ряд индивидуально окрашенных состояний психики. Именно эта эпизодичность и является одной из основных особенностей прямолинейного движения души, порождаемого молитвой первого образа.

Все, что было сказано выше о синхронной и диахронной картине соотношений трех видов молитвы, может быть полностью приложимо и к соотношениям трех типов движений

души. Переход главенствующего положения от молитвы третьего образа к молитве первого образа, совершающийся на протяжении XV—XVII веков, повлек за собою переход от кругообразного движения души к движению прямолинейному. На деле этот переход означает превращение простой и единой структуры сознания в структуру множественную и сложную, ибо кругообразность, выходящая за пределы

ном возвращении к самому себе, обеспечивает единство и простоту, в то время как линейность, выражающаяся в постоянном переходе от себя к иному, порождает множественность и сложность. Единое и простое молитвенное пространство распадается на отдельные фрагменты, которые, постепенно сжимаясь, превращаются в самодовлеющие молитвенные объекты, входящие в состав множественного и сложного пространства мира. Молитвенный континуум, ранее непостижимо объединяющий в себе и молитвенный объект и молящийся субъект, со временем распадается на ряд молитвенных объектов, находящихся уже вне молящегося им субъекта. Таким образом три типа движений души, описанных в текстах «Ареопагитик», это три различных типа соотношений человека и мира, человека и Бога, и в тоже время три этапа в истории становления этих соотношений.

Три типа соотношений человека и Бога порождают различные переживания пространства и времени, а также приводят к возникновению трех различных пространственно-временных каркасов, которые, сменяя друг друга в ходе исторического процесса, обрастают плотью конкретных культурных и жизненных форм. Таким образом, мы получаем иерархическую цепочку обусловленностей, в которой кон-

кретная культурная или жизненная форма обусловлена определенным пространственно-временным представлением, пространственно-временное представление обусловлено структурой сознания, структура сознания обусловлена типом движения души, тип движения души обусловлен видом мо-

литвы. В задачи данного исследования не входит рассмотрение причин, в силу которых происходит смена видов молитвы, приводящая к падению молитвенного уровня. Поэтому здесь мы ограничимся лишь констатацией того, что такая смена происходит и что именно эта смена влечет за собою смену культурных и жизненных форм через посредство типов движений души и типов пространственно-временных представлений.

Сменяющие друг друга на протяжении XV—XVII веков типы пространственно-временных представлений могут быть определены как сакрально-символический, аллегорический и профанно-натуралистический, представлены же они могут быть соответственно как круг, спираль и прямая линия. То, каким образом эти пространственно-временные представления определяют культурную продукцию и вообще весь облик культуры, можно продемонстрировать на примере иконописных стилей, сменяющих друг друга на протяжении того же исторического периода. Так, сакрально-символический тип пространственно-временных представлений наиболее полно отразился в иконах и фресках Дионисия и его школы; примером проявления аллегорического типа пространственно-временных представлений могут служить иконы макарьевских мастерских и вообще продукция Московской и Новгородской иконописных школ второй половины

XVI века; иконы же Симона Ушакова и его последователей могут рассматриваться как проявление профанно-натуралистического типа пространственно-временных представлений. Мы не будем развивать мысли о связи упомянутых нами ико-

писных школ с определенными пространственно-временными представлениями и с их парадигмами круга, спирали и прямой линии — это удел специального исследования. Здесь же иконописные школы упоминаются только потому, что иконопись, являясь, без сомнения, самой известной и самой пропагандируемой из всех областей древнерусской культуры, может служить ярким и доступным для всех примером связи пространственно-временных представлений с конкретными культурными формами. Связь пространственно-временных представлений определенного типа с конкретной иконописной структурой может пролить некоторый свет на связь этого комплекса представлений с конкретной мелодической структурой, — во всяком случае, эта связь может сыграть роль параллельной контрольной информации, подтверждающей правильность выбранного нами пути исследования.

Заключая рассмотрение трех типов движения души, необходимо сказать несколько слов о последнем, прямолинейном движении, обусловленном первым образом молитвы и порождающем профанно-натуралистический тип пространственно-временных представлений. Специфика этого типа движения заключается в том, что, будучи атрибутом первого вида молитвы, прямолинейное движение в то же самое время не является принадлежностью только лишь молитвенного процесса, ибо оно неизбежно возникает в результате любого субъектно-объектного отношения. Душа, направленная вов-

не, к миру, всегда движется прямолинейно — независимо от того, молится ли человек или же просто праздно созерцает предметы и явления мира. Более того, прямолинейное дви-

жение души осуществляется и верующим, обращающимся к Богу с молитвой первого образа, и атеистом, занимающимся отрицанием бытия Божьего. Для верующего человека некоторые объекты мира наделены сверхъестественными благодатными свойствами, для неверующего атеиста те же самые объекты не обладают никакими сверхъестественными свойствами по той причине, что неверующий попросту не верит в эти свойства. Однако и в том и в другом случае объекты остаются объектами, и субъект, обращаясь к этим объектам, исходит от себя к иному, осуществляя тем самым прямолинейное движение. Таким образом, в прямолинейном движении самом по себе нет никакой гарантии молитвенности. Оно может нагружаться молитвенным содержанием или лишаться его в зависимости от того, какое содержание вкладывается в это движение субъектом. Прямолинейное движение признается атрибутом молитвы первого образа только в том смысле, что в каком-то определенном количестве случаев оно действительно является этим атрибутом, в то время как в ряде других случаев это же самое прямолинейное движение уже не будет иметь никакого отношения к молитве вообще. Можно утверждать, что по своей структуре и по принципу действия молитва первого образа ничем не отличается от всех прочих переживаний и состояний сознания, связанных с объектами мира, ибо в основе этого образа молитвы лежит то же самое прямолинейное движение, что лежит в основе всех субъектно-объектных отношений. Вот почему в древнерусской традиции эта молитва по-

читалась неполной и пригодной только для новоначальных.

В результате общепринятого...

В результате общего упадка аскетической традиции и полного забвения практики молитвы третьего и второго образов, наблюдающегося в конце XVII века, молитва первого образа превратилась в единственно мыслимый, единственно возможный и исчерпывающий способ молитвы. Утрата традиционного молитвенного критерия привела к тому, что некоторые эмоциональные состояния начали приниматься за молитву только на основании субъективной, кажущейся схожести этих состояний на состояние молитвы. Подобная путаница была почти что неизбежна, ибо как в основе молитвы, так и в основе других состояний сознания отныне лежало одно и то же прямолинейное движение. Именно эта путаница, порожденная забвением молитвенного критерия, и вызвала к жизни утверждение единства понятий богослужебного пения и музыки — ведь теперь стало невозможно отличить возвышенное переживание, вызванное музыкальными звуками, от возвышенного переживания, испытанного в процессе молитвы. Единственным критерием истинности молитвенных состояний сознания сделалось собственное субъективное ощущение, однако с позиций аскетики субъективное ощущение ни в коем случае не может являться критерием истинности. Таким образом, в рамках древнерусской традиции складывается положение, при котором человек, принимающий во внимание только первый образ молитвы и игнорирующий существование второго и третьего образов молитвы, автоматически лишается возможности выносить суждения о богослужебном пении, более того, он вообще не способен иметь представлений об этом пении, ибо попросту не имеет

органов и инструментов для восприятия его. Следовательно, любое суждение о богослужебном пении, не имеющее ссылок на молитву второго и третьего образа, не только нарушает установленные древнерусской традицией нормы суждений, но изначально обречено на недостижение цели.

Рубеж, разделяющий молитву первого образа и прямолинейное движение души от молитв и движений других видов, есть рубеж, отделяющий область природного ума и область искусства от области аскетики. Таким образом, мы снова вернулись к противопоставлению искусства и аскетики, но на этот раз противопоставление музыки как искусства и богослужебного пения как аскетической дисциплины обретает более конкретные и практически-осязаемые черты. Теперь у нас появилась возможность ближе рассмотреть тот механизм, при помощи которого конкретный вид молитвы порождает определенные пространственно-временные представления, а пространственно-временные представления формируют соответствующий им тип мелодических структур. И благодаря этому именно только теперь мы можем вплотную подступить к проблеме обусловленности мелодических структур образами молитвы.

О трех принципах организации звукового материала

Описанные выше типы пространственно-временных представлений являются не столько какими-то внутренними, зам-

кнутыми на себе переживаниями и умствованиями, сколько активно действующими силами, формирующими окружающий

мир в процессе культурного строительства. В частности, каждый тип пространственно-временных представлений реализует себя в виде определенного принципа организации звукового материала, и, стало быть, каждый из принципов организации звукового материала обязательно представляют собою проявление, или материализацию, определенного типа пространственно-временных представлений. Приняв это положение за методическую установку, мы получаем возможность подойти на новом уровне к решению проблемы, намеченной в конце первой главы, а именно к проблеме противостояния принципа распева принципу концерта. Эта проблема может быть определена как проблема смены типов пространственно-временных представлений, а точнее, как проблема перехода от сакрально-символического типа к типу профанно-натуралистическому.

Сущностью сакрально-символического типа пространственно-временных представлений с точки зрения переживания времени является переживание пребывания или постоянного возвращения к самому себе. Это переживание воссоздается мелодическими средствами, организуемыми и регулируемые принципом распева, который обеспечивает постоянное и целенаправленное повторение изначально заданного количества мелодических структур. Систематическое повторение мелодических структур является следстви-

ем действия принципа осмогласия — конструктивной основы принципа распева. Осмогласие есть не что иное, как круг, состоящий из восьми сегментов-гласов — восьми отличных друг от друга наборов мелодических формул-попевок. Последование гласов в осмогласии строго предопределено. Гла-

сы следуют друг за другом от первого до восьмого и, достигнув восьмого гласа, возвращаются к первому гласу, чтобы вновь начать движение от первого к восьмому. Длительность звучания отдельного гласа также строго предопределена, ибо каждый глас господствует на протяжении одной недели. Неукоснительность порядка последовательности гласов, дополненная одинаковостью времени звучания каждого гласа, обеспечивает постоянное и регулярное периодическое повторение, или возвращение к самому себе, всего мелодического материала.

То, что осмогласие является не только мелодическим понятием, но также и понятием временным, чревато крайне важными последствиями. С одной стороны, глас представляет собою отрезок времени длиной в неделю, или, другими словами, глас есть конкретный отрезок натурального линейного времени. С другой стороны, этот отрезок времени соединяется с определенным мелодическим материалом, который неукоснительно повторяется через каждые восемь недель. Возвращение мелодического материала заставляет переживать девятую неделю как повторение первой, десятую — как повторение второй, одиннадцатую — как повторение третьей и т. д. В результате постоянного периодического повторения

мелодического материала гласов последование недель начи-
нает восприниматься не как нечто постоянно уходящее от себя
к другому, но как нечто постоянно возвращающееся к себе
самому. Линейная направленность времени начинает пере-
живаться как кругообразное движение. Однако с точки зре-
ния натурального линейного времени, кругообразность вре-
мени воспринимается как остановка времени или отсутствие

времени как такового. Отсутствие же времени в нашем со-
знании ассоциируется с вечностью. Таким образом, можно
сказать, что в осмогласии время перестает быть натураль-
ным временем и превращается в символическое время — или
во время, символизирующее вечность.

Мелодическая структура осмогласия, являясь символом
вечности, в то же самое время символизирует еще и сакраль-
ное кругообразное движение ангелов. Согласно текстам
«Ареопагитик», ангелы, непосредственно созерцающие Сла-
ву Божию, или, другими словами, соединяющиеся с сиянием
этой славы в созерцании, совершают именно кругообразное
движение. То, что кругообразное движение определяется как
сакральное, подчеркивает его сущностное отличие от прямо-
линейного движения, которое, согласно тем же текстам «Аре-
опагитик», ангелы совершают, когда нисходят к более низ-
ким чинам и областям творения, чтобы приобщить и их к пло-
дам своего созерцания. Так как более низкие чины и области
творения неспособны воспринять созерцаемое высшими ан-
гелами во всей полноте, то при передаче от высшего к низше-
му происходит неизбежный процесс профанизации. Именно

поэтому в рамках русской традиции противопоставление кругообразного и прямолинейного движения есть противопоставление сакрального и профанного. И именно поэтому время, находящееся под воздействием принципа осмогласия, становится не только символическим, но и сакральным временем. Оно символизирует вечное сакральное круговращение ангелов, созерцающих Славу Божию.

Из сказанного становится ясно, что такие древнерусские определения богослужебного пения, как «ангельское пение»

или «ангелоподобное пение», отнюдь не являются метафорами или же красивыми поэтическими образами-сравнениями, но передают самую суть явления. Человек, воспроизводящий или воспринимающий мелодические структуры осмогласия, вовлекается в кругообразное движение, создаваемое действием этих структур, и, будучи вовлечен в кругообразное движение он тем самым начинает подражать ангелам, совершающим кругообразное сакральное движение. Так осмогласие с его круговращением мелодических структур делает человека ангелоподобным, а богослужебное пение — ангельским не по принципу внешнего сходства, но по принципу внутреннего структурного подобия.

Однако для того, чтобы смена гласовых мелодий переживалась как постоянное равномерное круговращение, недостаточно одной только интонационно-ритмической монолитности, приводящей разнообразие гласов к максимальному мелодическому единству. Необходимо, чтобы каждое возвращение круга было отмечено точным мелодическим повторением исходного момента, то есть того момента, от кото-

вторением исходного момента, то есть того момента, от которого начинается отсчет кругообразного движения и который должен быть в точности повторен при полном обращении круга. Необходимость точного повторения приводит к закреплённости определенной мелодической структуры за определенным временем, определенной богослужебной ситуацией и определенным богослужебным текстом. А это в свою очередь приводят к тому, что каждая богослужебная ситуация, каждый богослужебный текст может иметь соединение только с одной мелодической структурой, закреплённой за этой ситуацией или этим текстом. Если почему-либо богослужебная ситуация или богослужебный текст будут иметь хотя бы два варианта соединения с мелодическими структурами, то уже сама возможность выбора из двух вариантов какого-либо одного мелодического варианта неизбежно приведет к разрыву непрерывного кругообразного движения, к размыканию круга последования мелодических структур. Как-то узаконить такую ситуацию можно будет только в том случае, если каждая богослужебная ситуация, каждый богослужебный текст, участвующий в круговращении, будут иметь два обязательных варианта соединения с мелодическими структурами. В таком случае получится два параллельно существующих мелодических круга, два варианта системы осмогласия, а это значит, что появится два распева. Таким образом, наличие двух мелодических интерпретаций одного богослужебного текста может быть получено только в результате перехода от одного распева к другому. Внутри же одного распева как единой мелодической системы нали-

ние мелодических вариантов для одного текста категорически исключается, ибо возможность сосуществования этих вариантов разрушает мелодическое единство системы.

Исходя из сказанного, распев можно определить как систему жестких соотношений мелодических структур и текстов, мелодических структур и богослужебных ситуаций, а также как систему соотношений между самими мелодическими структурами. Эти соотношения строго обусловлены и не допускают никаких вариантов и произвольных перестановок, ибо нарушение этих соотношений обозначает разрушение системности принципа распева. Для того чтобы смена во времени мелодических структур порождала переживание пре-

бывания и постоянного возвращения к самому себе, необходимо, чтобы структуры эти находились в определенных соотношениях между собой. Конечно же, во многом переживание пребывания и возвращения к самому себе обуславливается уже внутренними качествами и свойствами самих мелодических структур, образующих систему распева, ибо в распеве внимание акцентируется не на индивидуальном облике мелодических структур, но на их общей принадлежности к единому мелодическому типу. Однако эта общая принадлежность мелодических структур к единому мелодическому типу, взятая сама по себе, еще не может обеспечить переживания систематического возвращения к самому себе — для этого необходима система точных буквальных повторений определенных мелодических структур через определенные промежутки времени. Именно эта система повторений и

является краеугольным камнем принципа распева.

Повторность мелодических структур, возведенная в принцип, приводит к еще одному весьма важному следствию, а именно к размыванию понятий «начало» и «конец». Переживание пребывания и постоянного возвращения к самому себе подразумевает безначальность и бесконечность процесса, символизирующего вечность. Сказанное нельзя понимать в том смысле, что принцип распева вообще лишен конструктивных возможностей для обозначения конца и начала, каждый глас имеет начальные, срединные и конечные попевки, предназначенные соответственно для начала, середины и завершения отдельного песнопения. Каждая служба имеет начальные и конечные песнопения. Каждый богослужебный круг имеет начальную и конечную службу. Однако все эти

окончания и начала носят не столько структурный характер, сколько характер условной договоренности. Можно договориться о начале и конце круга, но со структурной точки зрения это начало и конец могут находиться в любой точке окружности. Нечто подобное происходит и с принципом распева, в котором неукоснительная постоянная повторяемость всего мелодического материала сводит до минимума остроту переживания начала и конца. На практике это выражается в том, что в системе распева очень трудно установить начальные и конечные грани мелодической структуры, ибо каждая завершенная мелодическая структура необходимо будет являться лишь моментом более развернутой структуры, которая в свою очередь будет входить в состав еще более обшир-

ной структуры и так далее. Каждое песнопение есть лишь элемент службы. Отдельная служба есть лишь момент последования служб, составляющих суточный богослужебный круг. Суточный богослужебный круг входит в состав более обширных по времени богослужебных кругов. Это значит, что цельной, завершенной мелодической структурой является не отдельное песнопение, не отдельная служба, и даже не отдельный богослужебный круг, но вся реально звучащая совокупность мелодий, образующая систему распева. Другими словами такой завершенной самодовлеющей структурой следует считать сам распев. Таким образом, распев это не только принцип мелодического формообразования, не только система соотношений мелодии и текста, но конкретная, реально существующая мелодическая структура или форма. Форма распева, несмотря на ограниченное количество образующих мелодических структур и несмотря на свою за-

вершенность, в то же время подобно кругу преодолевает замкнутость, преодолевает рамки начала и конца, ибо конец распева как формы — это возвращение к началу, а начало есть приход к концу. Так распев, воспроизведя форму круга мелодическими средствами, становится воплощением сакрально-символического типа пространственно-временных представлений и актуализирует переживание пребывания и постоянного возвращения к самому себе.

Тип пространственно-временных представлений диаметральнопротивоположный сакрально-символическому есть тип профанно-натуралистический, и этот тип обретает мелоди-

ческое воплощение в принципе концерта. Сущностью этого типа пространственно-временных представлений, а стало быть, и сущностью принципа концерта является переживание необратимости времени и неповторимости каждого отдельно взятого момента. Необратимость времени и неповторимость каждого момента есть естественное следствие прямолинейного движения и постоянного ухода от себя к иному. И здесь не может не броситься в глаза противоречие, возникающее между прямолинейным движением, лежащим в основе принципа концерта, и кругообразным движением, составляющим сущность кругов богослужебных текстов. Именно в этом противоречии кроется причина неприятия принципа концерта убежденными носителями древнерусской традиции. Действительно, если вспомнить, что в рамках древнерусской традиции противопоставление кругообразного и прямолинейного движения интерпретировалось как противопоставление сакрального и профанного, то становится ясно, что применение принципа концерта к богослужебным текстам обознача-

ло профанизацию сакральности распеваемых текстов. Однако самое важное заключается в том, что принцип концерта не имеет механизмов реагирования на кругообразные структуры богослужебных текстов, в результате чего мелодии, построенные по принципу концерта, просто-напросто игнорируют и разрушают заложенную в текстах кругообразность.

Принцип концерта выдвигает новый тип связи текста и мелодической структуры. Если в принципе распева последование мелодических структур воспроизводило структуру кругов богослужебных текстов, то в принципе концерта

...мелодическая структура, то в принципе концерта каждая конкретная мелодическая структура напрямую связана с конкретным текстом. Прямая связь текста и мелодии заключается в том, что мелодия передает эмоциональное состояние данного текста, а текст является источником творческого импульса, приводящего к возникновению именно этой мелодии. Таким образом, связь мелодии с текстом переходит со структурного уровня на уровень представлений и эмоций. Мелодические структуры, относящиеся к различным богослужебным текстам, уже больше не связаны между собою жесткой системой мелодических соотношений и повторений, но, будучи обусловлены только лишь эмоциональным характером текстов, образуют цепь замкнутых в себе и не связанных друг с другом мелодических эпизодов, выстраивающихся в произвольную мелодическую последовательность.

Прямая, эмоциональная обусловленность мелодии текстом порождает новые требования к мелодическим структурам. Если в распеве внимание акцентируется на общей принадлежности каждой мелодической структуры к единому мелодическому типу, то в концерте на первый план выходит именно

индивидуальный облик мелодической структуры. Сюда нужно прибавить и то обстоятельство, что эмоциональная характеристика текста зависит от субъективного восприятия и не может не нести на себе печати субъективности. Это приводит к возможности существования множества эмоционально близких, но все же различных мелодических интерпретаций

одного и того же богослужебного текста. Возможность же множественности мелодических интерпретаций одного и того же текста в свою очередь приводит к свободе, обеспечивающей создание все новых и новых интерпретаций, а с другой стороны обеспечивающей произвольный выбор любой из наличных интерпретаций для использования ее в конкретном богослужении. Свобода, позволяющая создавать новые мелодические интерпретации текста и выбирать из наличных интерпретаций какую-то одну, никак не обусловлена ни Уставом, ни структурой богослужения. Уже сама возможность существования этих интерпретаций есть свидетельство эмансипации мелодического материала. В принципе концерта связь мелодического материала с текстом держится только на произвольном, субъективном представлении отражения эмоционального состояния текста в мелодической структуре. В результате богослужение превращается в подобие светского концерта, в котором роль отдельных «концертных номеров», «пьес» или «вещей» выполняет произвольно выбранный набор мелодий, эмоционально интерпретирующих богослужебные тексты. Но именно богослужение, превратившееся в последовательность концертных номеров, и является реальным воплощением профанно-натуралистического типа пространственно-временных представлений.

То, что в принципе концерта отдельные мелодические структуры превращаются в «концертные номера» или «вещи», крайне обостряет вопрос замкнутости, или вопрос начала и окончания. Повышенный интерес к индивидуаль-

состояния неизбежно приводит к проблеме ограниченности во времени, в результате чего моменты начала и конца обретают характерное структурное выражение. Если в принципе распева разделение на начальные, срединные и конечные попевки носит чисто условный характер, ибо в структурах этих попевок самих по себе нет ничего специфически начального или конечного, то в принципе распева функциональная принадлежность к началу или концу определяет вид и качество мелодической структуры. Четкое разграничение функций начала и конца приводит к обостренному переживанию целенаправленного и необратимого движения времени. В пределах каждого отдельного песнопения, каждой мелодической структуры время неумолимо движется от начала к концу. Движение от начала к концу есть частный случай постоянного ухода от себя к иному, но поскольку уход от себя к иному есть свойство телесности, то и прямолинейное движение времени от начала к концу неизбежно обретает это свойство, в результате чего телесность становится основным показателем принципа концерта.

В рамках древнерусской традиции понятие «телесность» могло быть легко заменено понятием «земное», в то время как понятие «духовность» могло быть выражено через понятие «небесное». Исходя из этого, противостояние принципа распева и принципа концерта можно истолковать как противостояние

небесного и земного, в том смысле, что распев отображает небесное, а концерт — земное. Будучи изначально предназначенным для отображения земного, принцип концерта прак-

тически не имеет структурных средств для отображения небесного. Вот почему, когда богослужебные тексты интерпретируются мелодиями, построенными по законам концерта, когда принцип концерта тем самым начинает отображать небесное, то отображение это неизбежно вынуждено осуществляться неадекватными земными средствами. Если в иконописи низведение небесного к земному или духовного к телесному проявляется в использовании телесного объема и перспективы, то в богослужебном пении это низведение проявляется в переживании необратимости временного потока, бегущего от начала к концу. Собственно говоря, здесь уже нет единого временного потока, ибо время переживается как цепь самостоятельных эпизодов, каждый из которых имеет свое начало, свое завершение и свое внутреннее развитие. Сумма этих эпизодов образует время мира, подобно тому как сумма предметов и расстояний между ними образует пространство мира. Сущность принципа концерта как раз и заключается в последовательности эпизодов, и таким образом принцип концерта воссоздает именно время мира. Под эпизодами можно подразумевать жизненные ситуации, эмоциональные состояния или различные умозаключения, которые принцип концерта переводит в конкретные мелодические структуры, но, чтобы ни вкладывало в эти структуры субъективное представление, они всегда будут структурами земного мира, непригодными для отображения мира небесного.

Это свойство мелодических структур, построенных по законам принципа концерта, обусловлено изначальным свойством наименьшей самостоятельной единицы — тона — отображать

наименьшей строительной единицы — тона, обозначаемого нотой линейной нотации и лежащего в основе всего концертного мышления. Уже сама идея звука — тона носит ярко выраженный телесный характер. Звук — это квант звуковысотного континуума. Он ограничивает определенную часть этого континуума, превращая ее в некую «вещь» — ступень или точку, сосуществующую с рядом других ступеней или точек. Однако телесность звука не сводится только лишь к его изначальной ограниченности. Звуки, образующие звукоряд, вступают друг с другом в отношения господства и подчинения, что проявляется в тяготении подчиненных звуков к звукам господствующим. Для упрощения вопроса всю систему тяготений можно свести к тяготению доминантового звука к звуку тоническому, или тяготению доминанты к тонике. Именно в этом тяготении и начинает проявляться телесная сущность звука — тона. И дело здесь не столько в том, что движение от доминанты к тонике есть движение или уход от себя к иному, то наипервейший показатель телесности. Неизбежность и необходимость перехода доминанты в тонику обуславливает необратимую направленность времени, движущегося от начала к концу. Все это говорит о том, что все вышеперечисленные телесные свойства концертной мелодической структуры уже заложены в понятии звука — тона. Таким образом, звук или тон является не только изначальной строительной единицей принципа концерта, но и вообще обуславливает существование самого профанно-натуралистического типа пространственно-временных представлений.

Эта демонстративная телесность понятия звука являлась

причиной невозможности использования его в качестве строительной единицы при создании богослужебных мелодических структур. В «Точном изложении Православной веры» преподобный Иоанн Дамаскин пишет о том, что для сообщения и восприятия мыслей ангелы не нуждаются ни в голосе, ни в слухе, а это значит, что передача ангельской мысли не нуждается в звуке. С точки зрения древнерусской традиции любое ангельское сообщение есть пение, ибо пение является неотъемлемой особенностью ангельской природы, в силу чего ангелы просто не могут не петь. Стало быть, пение ангелов — это особое пение, пение, не прибегающее к помощи звука и лежащее за пределами звука. Земное богослужебное пение, являющееся образом небесного ангельского пения и называемое в России XV—XVI вв. «ангельским» или «ангелоподобным» пением, в соответствии со своим небесным прообразом должно было по мере возможности также обходиться без помощи понятия звука или тона. Звук как проводник телесного начала несовместим с бестелесностью ангелов — вот почему строительной единицей принципа распева, имитирующего небесное пение, является не звук — тон, но тонема.

Выше уже отмечалось, что, в отличие от тона, тонема обозначает не какой-то конкретный звук, но либо переход с одного звуковысотного уровня на другой уровень, либо постоянное пребывание на одном и том же уровне. И в том и в другом случае тонема обозначает некий процесс, некое движение. Уже одно это позволяет говорить о том, что сама идея тонемы есть не идея телесности, но идея текучести или пере-

текания. Однако с наибольшей силой бестелесность тонемы

проявляется в отсутствии ярко выраженной системы тяготений между отдельными тонемами. В звукоряде строки нет господствующих и подчиненных звуковысотных уровней, а значит, и нет уровней более тяжелых и менее тяжелых. Уровень строки ни в коем случае нельзя приравнивать к основному тону, или устою, ибо строка есть всего лишь результат условной договоренности. То же можно сказать и о конечных звуках, заключающих отдельные мелодические построения и цельные песнопения. В качестве «финалиса», или заключительного звука, может выступить любой из звуковысотных уровней звукоряда строки. В результате всего этого тонема в отличие от звука — тона не имеет строгой предопределенной направленности своего движения. В силу того что все звуковысотные уровни звукоряда строки равны между собой, любая тонема может двигаться в направлении любого звуковысотного уровня с одинаковым успехом. Если последовательность звуков, связанных тонико-доминантовыми отношениями, порождает ощущение четко направленного необратимого движения от начала к концу, то последовательность тонем, не связанная никакой системой тяготений, вызывает ощущение не столько движения, сколько ощущение чистого дления или пребывания. Это ощущение пребывания, а также отсутствия необратимого, четко направленного движения приводит к переживанию остановки времени, остановка же времени вызывает в сознании представление о сопри-

основании с вечностью. Таким образом, вневременный, вечный характер мелодических структур, построенных по законам принципа распева, целиком и полностью обусловлен свойствами его наименьшей строительной единицы — тоне-

мы, которая в силу своей текучести и бестелесности автоматически переводит сознание из сферы земного и временного в сферу небесного и вечного. Именно понятие тонемы в конечном итоге является тем фундаментом, на котором зиждется сакрально-символический тип пространственно временных представлений.

Из всего сказанного становится ясно, что то, что скрыто под определением «звукового материала» не есть нечто аморфное и пассивно подчиняющееся тому или иному принципу организации. Напротив того, сам материал таит в себе законы своей организации и даже, более того, диктует эти законы. Вот почему нет единого звукового материала, организуемого тем или иным способом, есть различные звуковые материалы, обуславливающие те или иные принципы организации. Одно дело — звуковая структура, образуемая тонами, и совсем другое дело — звуковая структура, образуемая тонемами. Эту мысль можно пояснить на более наглядном примере скульптуры и того материала, из которого сделана скульптура. Скульптура может быть изготовлена из мрамора или из бронзы, дерева или фарфора, слоновой кости или гипса, но в любом случае материал обуславливает принципы организации пространства, скульптуры, а выбор материала зависит от общей идеи произведения. Такую же зави-

симость принципов организации от выбора материала, и выбора материала от общей идеи можно обнаружить и при исследовании отношений, возникающих между звуковым материалом, принципом его организации и идеей, обуславливающей выбор именно этого звукового материала.

Человек не свободен в выборе звукового материала и форм его организации, ибо использование того или иного звукового материала зависит от более общих и внутренних установок человека. Этими более общими внутренними установками человека являются его пространственно-временные представления. В свою очередь пространственно-временные представления обуславливаются молитвенными движениями души, которые есть в конечном итоге проявления того или иного образа молитвы. То, что выбор звукового материала вместе со всеми вытекающими из него принципами организации зависит от того образа молитвы, который практикует человек, означает, что оценка мелодической структуры, сконструированной из того или иного звукового материала, есть не оценка эстетическая, но оценка аскетическая, необходимо предполагающая определенный аскетический опыт. Необходимость наличия аскетического опыта заложена уже в самой крюковой нотации, которая как уже отмечалось выше, имеет два уровня значений — значение последовательности движений голоса и значение последовательности аскетических актов сознания.

Оскудение живой аскетической традиции в России осуществлялось не в виде некоего единовременного акта, но про-

исходило постепенно и даже незаметно. Можно говорить о длительном процессе угасания, на протяжении которого практика молитвы третьего образа сменилась практикой молитвы второго образа, а молитва второго образа заменилась молитвой первого образа. Таким образом, между принципом распева, обусловленным молитвой третьего образа, и принципом концерта, обусловленным молитвой первого образа, должен существовать еще один принцип организации звукового материала, обусловленный молитвой второго образа. Выше уже говорилось о том, что молитва второго образа выражается в спиралеобразном движении души и что спиралеобразное движение порождает аллегорический тип пространственно-временных представлений, имеющих смешанный переходный характер. Смешанный характер, свойственный этому типу представлений, распространяется и на принцип организации звукового материала, обусловленного молитвой второго образа. Этот принцип организации звукового материала возникает при переходе от принципа распева к принципу концерта и может быть определен как принцип много-распевности.

Принцип многораспевности характеризуется распадом единого мелодического континуума на ряд фрагментов, которые начинают существовать как самостоятельные мелодические системы — распевы. Основной особенностью принципа многораспевности является именно одновременное равноправное сосуществование нескольких распевов. Это приводит к тому, что один и тот же богослужебный текст может быть распет несколькими способами, в ре-

зультате чего возникает множественность мелодических интерпретаций одного богослужебного текста. Различные мелодические интерпретации могут применяться совершенно произвольно, что приводит к размыванию понятия осмогласия и в конечном итоге разрушает монолитность и единство всей мелодической круговой системы. Единая система распадается на ряд эпизодов, и хотя каждый из этих эпизодов стремится стать самостоятельной системой — самостоятельным распевом, сам факт наличия эпизодич-

ности роднит принцип многораспевности с принципом концерта.

Характер переходности и эклектичности, свойственный принципу многораспевности, распространяется и на звуковой материал, организуемый этим принципом. Наименьшей строительной единицей мелодий, построенных по законам принципа многораспевности, является некий гибрид тонемы и тона, который обозначается при помощи крюкового знамени, сопровождаемого киноварной пометой. Крюковое знамя, взятое само по себе, обозначает тонему, а киноварная помета, подставленная к крюковому знамени, обозначает определенную высоту звука, или тон. Таким образом, крюковое знамя, совмещенное с киноварной пометой, обозначает нечто среднее между тонемой и тоном, нечто такое, что объединяет в себе бестелесность тонемы с телесностью тона и этой своей двойственностью обуславливает двойственность принципа многораспевности, совмещавшего в себе свойства принципа

распева со свойствами принципа концерта. Стало быть, и в данном случае можно обнаружить то же самое положение дел, которое было уже обнаружено при разборе принципов распева и концерта, а именно: звуковой материал заключает в себе законы собственной организации.

Теперь можно подвести некоторые итоги. Основным выводом из всего сказанного следует считать то, что формы звукового материала и принципы его организации целиком и полностью обуславливаются формами или образами молитвы и что существует жесткая неразрывная связь между конкретной формой звукового материала и конкретным образом молитвы. Переход от одного образа молитвы к другому при-

водит к изменению форм звукового материала и принципов его организации. Все это позволяет рассматривать формы звукового материала и принципы его организации как звуковое выражение того или иного образа молитвы или как звуковой эквивалент определенного молитвенного состояния. Звуковым эквивалентом третьего образа молитвы является последовательность тоном, обозначаемых беспометными крюковыми знаменами и организуемых принципом распева. Звуковым эквивалентом второго образа молитвы является последовательность звуковых образований, представляющих собою смешение тономы и тона, обозначаемых крюковыми знаменами, с киноварными пометами и организуемых прин-

ципом многораспевности. Наконец, звуковым эквивалентом первого образа молитвы является последовательность тонов, обозначаемых линейной нотацией и организуемых принципом концерта.

Из сказанного вытекает еще один важный вывод, заключающийся в том, что в рамках древнерусской традиции звуковой материал и принципы его организации рассматриваются как часть молитвенного процесса. Это порождает новый оценочный критерий, или новый критерий правильности и неправильности мелодических структур, которые оцениваются не на основании мелодических законов, но на основе уровня молитвы. Говоря по-другому, мелодические структуры должны оцениваться не эстетически, но аскетически. С аскетической же точки зрения виды молитвы неравноценны. Третий образ молитвы рассматривается как высший и абсолютный уровень молитвы, в то время как второй и первый образы рассматриваются как утрата и снижение этого уровня. Эта оценка распространяется и на формы звукового материала, связанные с данными образами молитвы. Стало быть, только беспометное крюковое знамя, тонема и принцип распева есть показатель абсолютного уровня богослужебного пения, в то время как прочие формы звукового материала и принципы его организации есть лишь стадии утраты этого уровня. Эта оценка, диаметрально противоположная оценке Коренева, и есть традиционная древнерусская оценка качества мелодических структур богослужебного пения. И только приняв во внимание этот оценочный уровень, мы получим возможность осмысленно говорить о развитии

нашему или возможность ориентироваться в вопросах древнерусской певческой системы, являющейся лишь частью системы православной аскетики.

ГЛАВА III

Об иконности богослужебного пения

В предыдущих главах довольно много говорилось об аскетике, и сейчас, прежде чем приступить к дальнейшему изложению, нужно устоянчить одно недоразумение, часто свя-

зывается с этим понятием. Дело в том, что в наши дни под аскетикой обычно подразумевается только отсечение желаний, умерщвление плоти, полное отрицание мира и тому подобные вещи. Если говорить о восточной, православной аскетике вообще и о древнерусской аскетике в частности, то это совершенно не верно, или верно только наполовину. Уход от мира, отсечение желаний, умерщвление плотских желаний — все это составляет необходимое условие аскетики, но отнюдь не исчерпывает всю полноту содержания этого понятия. Согласно древнерусской традиции, целью аскетики является обожение человека, которое осуществляется путем созерцания надмирного божественного порядка и приобщения созерцания к этому порядку. Для того чтобы созерцание божественного порядка могло осуществиться, необходимо подняться над порядком мира и в этом смысле «уход из мира» есть необходимая стадия на пути к созерцанию. Но когда цель достигнута, то созерцающий не только созерцает надмирный божественный порядок, но и проникается этим порядком, в результате чего человек, достигший цели созерцания, сам становится носителем и проводником божественного порядка, приобщающим к этому порядку и весь окружающий его

мир. Таким образом, цель аскетики заключается не столько в уходе от мира, сколько в приобщении мира к божественному порядку, ибо через обожение человека весь мир по мере возможности втягивается в процесс обожения и становится причастным божественному порядку.

Во всем этом есть один весьма затруднительный для совре-

менного понимания момент, который заключается в том, что процесс сообщения миру божественного порядка рассматривался в рамках православной аскетики как пение. Об этом свидетельствуют, в частности, следующие слова святителя Григория Нисского: «Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом, который слагался бы не из земных звуков (звуками я именую помышления). Но получал бы сверху, из небесных высот, свое чистое и внятное звучание. Слушатели этого псалма суть в иносказании те, кому ты подаешь пример достойной жизни»¹. В этих словах следует подчеркнуть два существенных момента. Во-первых, здесь проводится максимально четкое разграничение понятий богослужебного пения и музыки, ибо под «земными звуками — помышлениями» подразумевается не что иное, как музыкальные звуки или сама музыка, в то время как под «звучанием небесных высот» подразумевается ангельское пение, являющееся прообразом богослужебного пения. Во-вторых, — и сейчас для нас это главное — здесь утверждается, что жизнь, приобщившаяся к высшему божественному порядку и тем самым делающая этот порядок явным для окружающего мира, есть пение. Таким образом, мы снова приходим к положению о единстве пения и жизни, но на сей раз уже в новом аспекте, рассматривающем сущность этого единства как привнесение в мир вести о высшем божественном порядке.

Эту мысль можно понять до конца только в рамках древнерусской традиции, согласно которой каждый человек, предающийся созерцанию высшего божественного порядка, уподоблялся ангелам. В России каждого человека, постригше-

гося в монахи, почитали человеком, принявшим ангельский образ, а монашескую жизнь называли «ангельским чином жизни». Принятие монашеских обетов уподобляло человека ангелам, а это значит, что на человека переходили функции, ранее исполняемые только ангелами. Основной функцией ангелов, исходя из самой этимологии слова, нужно считать функцию возвещения, или благовестия, ибо ангел и есть вестник благовествование — ангельское пение. Но для того чтобы благовествовать, т. е. сообщать благую весть, необходимо быть причастным к благу, и даже не просто к благу, а к Первичному Благу, которое есть Бог. Причастность же к этому первичному Благу даруется только в созерцании. Ангелам даровано непосредственное созерцание Славы Пресвятой Троицы, неотступно побуждающее их к непрестанному восхвалению Божьего величия и вызывающее в них неукротимое желание возвещения созерцаемого ими всей низлежащей твари. Природа ангельского пения может быть уподоблена природе отражения, ибо ангелы, называемые еще «вторыми светами», не поглощают собою эгоистично божественный свет, исходящий от Света Первого, но подобно зеркалам отражают этот свет вовне, светясь сами и освещая других. Таким образом, процесс ангельского пения складывается из двух нераздельных, одновременно осуществляемых действий: из созерцания Первоначального Блага и из возвещения о Первоначальном Благе всей твари.

В православной аскетике эти два действия мыслятся как два различных движения, совершаемых ангелами. Согласно

текстам «Ареопагитик», созерцая «сияние Прекрасного и Благого», ангелы движутся кругообразно, когда же они, возвещая о Благе, нисходят к более низшим чинам, то при этом совершают прямолинейное движение. Кроме этих двух необходимых движений, существует еще одно ангельское движение, ибо, постоянно нисходя в прямолинейном движении к низшим чинам, они неизменно остаются самотождественными «в силу непрерывного возвращения к причине их самотождественности — Прекрасному и Благому»². Это постоянное возвращение к самотождественности, накладываемое на прямолинейное движение нисхождения, образует спиралеобразное движение. Таким образом, мы снова сталкиваемся с тремя фундаментальными типами движений, но здесь они связаны не с различными видами молитвы, но со структурой ангельского пения. Молитвенные движения человека и движения поющего ангела находятся в определенном симметрическом соответствии, но это дело специального исследования и мы не будем здесь останавливаться на этом вопросе. Для нас важно то, что структура ангельского пения включает в себе три типа движений — кругообразное, прямолинейное и спиралеобразное, ибо структура эта является образцом для земного богослужебного пения.

Согласно учению Православной Церкви, земная церковь есть икона Небесной церкви и земная церковная иерархия есть икона небесной иерархии. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что богослужебное пение, осуществляемое в земной церкви, есть икона небесного ангельского пения и,

являясь иконой небесного ангельского пения земное богослужebное пение должно в максимальной степени отражать структуру своего небесного образца. Основой этой структуры являются три упомянутых выше движения и именно эти движения должны были стать конструктивной основой и земного богослужebного пения. Для осуществления этих движений в земных условиях необходим некий конкретный механизм, и основой этого механизма в богослужebном пении является наличие изменяемых и неизменяемых богослужebных песнопений.

Деление богослужebных песнопений на изменяемые и неизменяемые связано с частотой и порядком появления их в богослужениях. Изменяемыми называются песнопения, тексты и мелодии которых изменяются от службы к службе, от одного дня к другому. У неизменяемых песнопений — тексты и мелодии остаются неизменными на протяжении всего годового богослужebного круга. Примером изменяемых песнопений может служить тропарь, стихира и канон. Каждый церковный праздник, каждый святой, каждая чудотворная икона имеет свой тропарь, свои стихиры и свой канон. Поскольку каждый день года посвящен или какому-либо празднику, или какому-либо святому, или какой-либо иконе, то тропари, стихиры и каноны меняются изо дня в день, т. е. их тексты постоянно варьируются. Примером неизменяемых песнопений может служить «Херувимская песнь», поющаяся на Литургии, «Великое славословие», или ектении различных видов. Все эти песнопения повторяются изо дня в день без каких-либо изменений. Если же говорить об ектениях, то они повторяются

по несколько раз на протяжении одной службы.

Мелодии изменяемых богослужебных песнопений подчиняются законам осмогласия, и все, что в предыдущей главе говорилось по поводу кругообразной природы осмогласия приложимо и к последовательности мелодий, образуемой чередованием этих песнопений. Каждая мелодия, прозвучав однажды, звучит снова через определенный период времени, продиктованный или же вращением осмогласных столпов, или же обращением кругов богослужебных текстов.

Если же говорить о прямолинейном движении с связанными с ним неизменяемыми песнопениями, то этот вопрос требует нескольких предварительных замечаний. Дело в том, что, говоря о принципе распева, мы не касались еще проблемы внегласовых мелодических структур, а вместе с тем в некоторых конкретных распевах и в знаменном распеве в частности, есть целая методическая область, никак не связанная с системой осмогласия. Внегласовые мелодические структуры не только не входят в состав какого-либо из восьми гласов, но принципиально отличаются от всех гласовых мелодий тем, что не имеют явно выраженного центаонного, или попевоного строения. В полной мере феномен внегласовости мелодий может проявиться только при условии центаонного строения гласовых мелодий, ибо только в этом случае противопоставление гласовости и внегласовости воплощается в конкретном противостоянии центаонности и отсутствия ее. В тех же случаях, когда гласы не имеют центаонной структуры, но представляют собою лады или звукоряды, как это имеет место в

современном греческом осмогласии, внегласовость, выраженная еще одним ладом или звукорядом, воспринимается как некий «девятый глас», но никак не противостоит системе осмогласия.

Таким образом, в принципе распева, и в знаменном распеве в частности, разграничение изменяемых и неизменяемых песнопений осуществляется путем противостояния гласовых центонных и внегласовых нецентонных мелодических структур.

Вообще же, в полной мере идея неизменяемости песнопений может быть осуществлена только в рамках принципа распева, в котором каждый богослужебный текст может иметь только одну мелодическую интерпретацию. В принципе многораспевности, в котором каждому богослужебному тексту может соответствовать несколько мелодических интерпретаций, неизменяемость начинает относиться только к тексту, ибо свобода выбора мелодий, интерпретирующих данный текст, делает все песнопение мелодически изменяемым. Это положение еще более усугубляется в принципе концерта, в котором количество мелодических интерпретаций, относящихся к одному богослужебному тексту, становится в принципе неограниченным. Примером может служить ситуация существующая в современной богослужебной практике, в который неизменяемый текст «Херувимской песни» имеет несколько сотен мелодических интерпретаций, из которых регент может выбрать любой по собственному произволу. В результате стирается всякая грань между изменяемыми и неизменяемыми песнопениями. Более того, упраздняется сама идея неизменяемости, а это значит, что богослужебное пе-

ние, утратив одно из фундаментальных основ своей структуры, перестает являться иконой ангельского небесного пения.

Неизменяемые богослужебные песнопения их неукоснительная повторяемость создает ощущение прямолинейного движе-

ния, противостоящегося кругообразному движению, создаваемому изменяемыми песнопениями. Но здесь необходимо сделать несколько дополнительных замечаний относительно механизмов, вызывающих представления о прямолинейном и кругообразном движениях. Как уже отмечалось выше, кругообразное движение связано с постоянным возвращением к самому себе, а прямолинейное связано с постоянным уходом от себя к иному, т. е. с постоянным обновлением. Для того чтобы возникло переживание возвращения, необходимо, чтобы моменту повторения, собственно и являющемуся возвращением, предшествовал момент ухода или обновления. Если не будет момента ухода, не будет и момента возвращения, а это значит, что не возникнет и переживания кругообращения. буквальное повторение одного и того же, не перемежаемое моментами ухода от повторения, не может вызвать переживания кругообращения, но вызывает представление о некоем стоянии на месте, о некоей длящейся точке. И здесь мы сталкиваемся с новым типом переживания прямолинейного движения, отличного от переживания, вызванного постоянным уходом от себя к иному. Переживание прямолинейного движения, вызванное постоянным уходом от себя к иному (что на мелодическом уровне обеспечивается постоянной сменой неповто-

ряющихся мелодических структур), будучи проявлением идеи телесности, свойственно скорее не принципу распева, но принципу концерта. В принципе распева переживание прямолинейного движения возникает в результате неукоснительного повторения одной и той же мелодической структуры. Строго разбираясь, чисто психологически такое повторение производит впечатление не движения, но стояния на месте, не линии, но точ-

ки. Это верно и по смыслу, ибо неукоснительное повторение одной и той же мелодической структуры равносильно остановке времени и отсутствию времени. Но так как эти остановки времени изображается в условиях течения жизненного физического времени, то остановка — точка оставляет в этом физическом времени след в виде прямой линии. Это прямолинейное движение, будучи движением, символизирует отсутствие времени и отсутствие движения, ибо в нашем временном мире просто нет иного способа для отображения вечности. Именно это прямолинейное движение образуется при помощи повторения неизменяемых внегласовых песнопений.

Сосуществование изменяемых и неизменяемых, гласовых и внегласовых песнопений в богослужебном пении образует комбинацию кругообразного и прямолинейного движений, имитирующую аналогичные движения, лежащие в основе небесного ангельского пения. На этом соответствии структур земного и небесного пения и базируется иконность земного богослужебного пения. Однако здесь уместнее говорить скорее не столько о соответствии структур, сколько о симметрическом зеркальном отражении структуры небесного пения в струк-

туре пения земного. Зеркальность проявляется прежде всего в противоположной направленности прямолинейных движений, ибо если в ангельском пении прямолинейное движение связано с нисхождением, то в земном богослужебном пении прямолинейное движение символизирует восхождение.

Выше уже говорилось о том, что прямолинейное движение, образуемое повторением неизменяемых песнопений, по сути дела, символизирует остановку времени, или вечность. Вечность символизируется именно неизменностью неизме-

няемых песнопений, находящихся среди кругообразного потока изменяемых песнопений. Это прямолинейное движение есть скорее не линия, но точка, однако это такая точка, из которой осуществляется восхождение на небо. В этой точке заложено движение, но это движение восхождения перпендикулярно течению физического времени, его нет в нашем мире и здесь оно может быть выражено только символически при помощи повторения неизменяемых песнопений. Можно сказать, что последовательность, повторением этих песнопений, есть проекция вневременного восхождения к небу, отброшенная на течение физического времени.

То, что неизменяемые песнопения связаны с идеей восхождения, подчеркивается и местом, занимаемым ими в службах среди изменяемых песнопений. Основная масса неизменяемых песнопений относится к Литургии, и, что особенно показательно — в момент чтения Евхаристического канона и Пресуществления Даров поются именно неизменяемые песнопения. Если Евхаристия есть духовный центр, вокруг ко-

торого вращается мир,— как об этом учит Православная Церковь, то неизменяемые песнопения символизируют именно евхаристическую ось, в то время как круговращение изменяемых осмогласных песнопений символизирует структуру мира, обращающегося вокруг этой оси. Так богослужбное пение является не только иконой небесного ангельского пения, но и идеальной моделью мира. Изображение структуры мира при помощи осмогласных песнопений, вращающихся вокруг оси внегласовых песнопений, имеет свой иконографический аналог, демонстрирующий эту идею с предельной наглядностью. Речь идет об иконе «Троица» преподобного Андрея

Рублева, на которой спинки кресел по бокам, подножия кресел внизу, гора и здание вверху образуют четко читаемый восьмиугольник, заключающий в себе все написанное на иконе. Смысловым центром иконы и центром восьмиугольника является чаша, стоящая на престоле и символизирующая Евхаристию. Не вдаваясь здесь в анализ символического значения числа восемь, можно констатировать, что преподобный Андрей Рублев иконописными средствами выразил ту же самую идею, которая в богослужбном пении нашла воплощение в виде кругообращения осмогласных структур вокруг неподвижной оси, образуемой внегласовыми структурами.

Что же касается спиралеобразного движения, то оно как в небесном ангельском пении, так и в земном богослужбном пении является не столько конструктивным элементом пения,

сколько фактором жизнеобеспечения и залогом существования пения как такового. Ангелы бестелесны, и поэтому уже в самой их природе заложена тенденция к постоянному возвращению к себе самому, к самотождественности. Эта тенденция нейтрализует нисходящее движение ангельского благовествования, в результате чего и возникает спиралеобразное движение, направленное к центру. Таким образом, спиралеобразное движение обеспечивает стабильность прямолинейного и кругообразного движений и, стало быть, гарантирует незыблемость и вечность самого ангельского пения. В отличие от бестелесной ангельской природы, телесной человеческой природе свойственна тенденция ухода от себя к иному. Конкретно эта тенденция проявляется в подвластности человека и всего того, что связано с человеком, течению физического времени вообще и течению исторического

процесса в частности. Эта тенденция к прямолинейному движению физического времени нейтрализует кругообразное движение созерцания, в результате чего возникает спиралеобразное движение, направленное от центра к периферии. На практике это означает, что жизнь земной церкви и состояние земного богослужебного пения подвержены историческим превратностям и в принципе могут дойти до полного оскудения. Естественно, оскудения это имеет предел, ибо Сам Основатель Церкви сказал о ней, что «врата адовы не одолеют ее», но культурное историческое тело церкви может подвергаться со временем процессам деградации.

Здесь очень важно разъяснить мысль о пределе оскуде-

Одесс с тем самым развлечением, которое в предельно оскуде-
ния земной церкви и о том в Церкви, что не может быть «одо-
лено вратами ада». То, что никогда не будет одолено врата-
ми ада, есть Евхаристия, или та центральная точка мира, из
которой начинается восхождение земного и к которой направ-
лено нисхождение небесного. Евхаристия — это лестница
Иакова, невидимо присутствующая в мире и являющаяся
невидимым центром мира.

Мир может быть воцерковлен в больший или в меньшей
степени, но он будет существовать только до тех пор, пока
Евхаристия будет присутствовать в мире. В идеале весь мир
должен стать воцерковленным миром, весь мир должен сде-
латься иконой небесного ангельского пения. Но в историчес-
кой реальности мир подлежит процессу расцерковления, в
результате которого может настать момент, когда Церковь
замкнется в невидимой для мира евхаристической точке и
когда все богослужебное пение будет сведено к наикратчай-
шему неизменяемому песнопению «Господи помилуй!» Рас-

церковление мира и расцерковление богослужебного пения
есть неизбежное следствие телесной природы мира и челове-
ка. Если говорить о расцерковлении богослужебного пения,
то его неизбежность заложена в том спиралеобразном дви-
жении, направленном от центра к периферии, о котором уже
говорилось выше и которое противоположно центростреми-
тельному направлению спиралеобразного движения небесного
пения. В исторической действительности это движение вы-
ражается в деградации принципа распева, который перехо-
дит в принцип многораспевности, и в последующей деграда-

ции принципа многораспевности, переходящего в принцип концерта, относящегося уже не к области богослужебного пения, но к области музыки.

Следует особо подчеркнуть, что когда мы говорим об иконности земного богослужебного пения и о том, что земное пение является зеркальным отражением небесного пения, то прежде всего подразумеваем принцип распева, лежащий в основе богослужебного пения, ибо только принцип распева может обеспечить точность зеркального отражения и придать пению свойство иконности. Только в принципе распева может быть проведена реальная градация между изменяемыми и неизменяемыми песнопениями, между осмогласными и внегласовыми мелодическими структурами, а это значит, что только в принципе распева может быть проведена реальная градация между кругообразным и прямолинейным движениями, являющимися конструктивными основами иконности богослужебного пения. Принцип многораспевности представляет собою стадию утраты иконности, принцип же концерта знаменует собою состояние абсолютного отсутствия

иконности и полного перерождения богослужебного пения в музыку. Принцип концерта, как и все музыкальное искусство, попросту не располагает конструктивными средствами и возможностью для отражения структуры небесного пения. Единственное, что можно создать при помощи музыкальных средств, так это иллюзию отражения небесного пения, однако анализ механизмов, создающих эту иллюзию, может

всета нас олень даждко от основнай темы, и потому мы не будем касаться этого вопроса.

Иконность богослужебного пения есть иконность особого рода. Можно сказать, что субстанцией этой иконности становится сам человек, принимающий участие в процессе пения богослужебных песнопений и даже только воспринимающий их на слух. Воспроизводя голосом мелодические структуры богослужебного пения, человек делается проводником высшего небесного порядка. Это позволяет рассматривать богослужебное пение как метод организации всей человеческой жизни, и в этом аспекте принцип распева располагает целым набором конструктивных средств, о которых еще не упоминалось и которых необходимо коснуться именно здесь.

Речь пойдет о трех типах мелодий, на которые подразделяется весь мелодический материал распева и которые образуют некую мелодическую иерархию. Идея этой мелодической иерархии была заимствована из византийской певческой системы. Смысл же ее сводился к тому, что типы мелодий различались друг от друга по количеству звуков, приходящихся на один слог текста. Попад на русскую почву, эта идея получила новую интерпретацию в виде трех типов мелоди-

ческих структур знаменного распева, в котором каждый тип мелодий выполняет свою строго определенную функцию. Первый тип мелодий называется силлабическим типом, и суть его заключается в том, что каждому слогу текста соответствует один звук мелодии. Во втором — невменном типе

мелодий каждому слогу текста соответствует от двух до пяти мелодических звуков. Наконец, третий — мелизматический тип мелодий отличается тем, что в нем на каждый слог текста может приходиться от пяти до нескольких десятков звуков. Каждый из типов мелодии соотносится с определенным видом служб, которые различаются по степени торжественности служения и разделяются на вседневные, воскресные и праздничные. Соотношение типов мелодий и видов служб конкретно заключается в том, что песнопения вседневных служб поются мелодиями силлабического типа, песнопения воскресных служб поются мелодиями невменного типа, а песнопения праздничных служб поются мелодиями мелизматического типа. В результате строгого соблюдения этих соотношений в каждой воскресной службе происходит разрастание мелодической ткани, распеваящей богослужебный текст. Еще большее разрастание стихии мелодизма происходит в праздничных службах и особенно в службах двенадцатых праздников. В свою очередь, после мелодий праздничных и воскресных служб песнопения вседневных служб производят впечатление сжатия мелодической ткани. Постоянное разрастание и сжатие мелодической стихии приводит к пульсации во времени всей знаменной системы, причем пики этой пульсации приходятся на праздничные и воскресные службы, а спады — на службы вседневные. Таким образом, ритм,

образуемый пиками и спадами мелодической пульсации, есть не какой-то случайный произвольный ритм, но ритм, отражающий структуру православного календаря. Так мы снова сталки-

ваемся с проблемой связи принципа распева с календарем.

Православный календарь есть календарь сакральный. Он устанавливает соотношения между астрономическими реалиями и священными событиями. Поэтому не только моменты праздников, но и промежутки времени между ними наполняются сакральным смыслом и получают символическое значение. Таким образом, время, организуемое православным календарем, есть уже не мирское, не профанное время, но время сакральное. Структура этого сакрального времени делается предметно-осязательной благодаря мелодизму знаменного распева, накладывающемуся на эту структуру. Подобно тому как воды Мирового океана поднимаются в приливах и опускаются в отливах, подчиняясь движению Луны, так и мелодизм знаменного распева разрастается и убывает, подчиняясь ритму православного календаря. Это сакральное дыхание, сакральные пульсации актуализируются в конкретных мелодических структурах, пропеваемых человеческим голосом. Принимая участие в процессе пения, человек пронизывается этим сакральным дыханием, этой пульсацией, более того, он становится частью этой пульсации, самой субстанцией ее. Через воспроизведение знаменных мелодических структур человек делается актуально причастным ритму православного календаря, и этот ритм становится ритмом всей человеческой жизни. Это позволяет рассматривать принцип распева как принцип ритмической организации жизни, как орудие сакрализации всего жизненного процесса и даже всего процесса мировой истории. Календарь перестает быть толь-

ко лишь умозрительной концепцией и превращается в актуальное переживание, пронизывающее все человеческое существо, включая и физиологический уровень, в результате чего духовная сакральная вибрация проникает в самые отдаленные глубины косной материи.

Теперь мы можем на новом уровне осознать приводимое уже ранее положение, согласно которому богослужбное пение есть единство форм молитвы, форм жизни и форм мелодии. В принципе распева практически невозможно провести четкого разграничения между этими формами, ибо они составляют единое нерасторжимое целое, в котором мелодия есть форма жизни, жизнь есть форма молитвы, а молитва есть форма существования мелодии. Мелодическая форма немыслима вне определенной формы жизни, форма жизни немыслима вне определенной формы молитвы. С другой стороны, форма молитвы не может не проявиться в определенной форме жизни, а форма жизни не может не проявиться в определенной мелодической форме. Сущность принципа распева заключается в том, что молитва, жизнь и мелодия образуют в нем единую форму, единую структуру. Любая попытка отделить одно от другого, придать самостоятельное существование мелодии, жизни или молитве приводит к уничтожению самой идеи распева. Более того, разрыв связей между мелодией, жизнью и молитвой означает конец богослужбного пения и переход в область музыкального искусства, в котором свободная, ничем не связанная звуковая структура может выражать любые формы жизни и подражать любым формам молитвы.

В отличие от музыки, богослужбное пение никогда ничего не выражает и ничего не изображает, но всегда является тем, чем оно является. Именно благодаря жесткой нерасторжимой связи мелодии, жизни и молитвы оно не может являться ничем иным кроме молитвы, и именно благодаря этой связи богослужбное пение понималось в России как «поющее богословие». В этом определении богослужбного пения под богословием следует подразумевать не столько систему богословских взглядов, сколько живой опыт богопознания, достигаемый аскетической практикой. Поэтому «поющее богословие» ни в коем случае нельзя понимать в том смысле, что мелодические структуры выражают некие определенные идеи или положения богословия. «Поющее богословие» означает то, что мелодическая структура и есть структура опыта богопознания. На практике это сводится к тому, что комбинация изменяемых и неизменяемых песнопений не изображает и не выражает идею ангельских движений, но действительно создает кругообразные и прямолинейные движения, совершаемые ангелами. Иерархия типов мелодии не выражает идею праздничной торжественности разных уровней, но обеспечивает действительное, реальное разрастание мелодической ткани, связанное с возрастанием торжественности. Осмогласие не выражает идеи богослужбных кругов, но само является кругом. Вот почему можно утверждать, что в богослужбном пении нет самостоятельной, автономной мелодической структуры. Есть структура пра-

вославного календаря, есть структура богослужебных кругов, регулируемых «Типиконом», есть структура молитвенных аскетических движений души — и все это и есть мело-

дическая структура системы распева. Все это позволяет утверждать, что богослужебное пение есть «поющее богословие» и что мелодическая структура распева есть структура живого опыта богопознания.

Являясь иконой небесного ангельского пения и неся в себе сакральный ритм православного календаря, принцип распева создает в пространственно-временном каркасе этого мира иное пространство и иное время. В процессе пропевания мелодических структур, построенных по законам распева, происходит сакрализация и воцерковление окружающей среды, а также возникает как бы два параллельно существующих мира: сакральный мир, оглашаемый богослужебным пением и профанный мир, этим пением еще не оглашенный. О том, что звучание богослужебного пения создает в этом мире мир высший, свидетельствует термин «ангельское пение», ибо «ангельское пение», как пение небесное, подразумевает присутствие небесного мира в мире земном. Ситуация одновременного сосуществования двух миров описывается в книге пророка Даниила, содержащей, согласно древнерусской традиции, не только пророчество о конце истории, но и указывающей на ту коллизию, в которую должны вступить богослужебное пение и мир.

Три еврейских отрока, сохранивших верность Богу, отказавшихся кланяться золотому истукану и вверженных в

горящую печь, где, чудесным образом не сгорая в огне, они воспели хвалебную песнь Богу вместо с нисшедшим к ним ангелом, есть образ богослужебного пения Православной Церкви. Народные толпы, поклоняющиеся золотому истукану под звуки труб, свирелей и всяких музыкальных ору-

дий, есть образ этого мира. Еврейские отроки, поющие с ангелом, и народные толпы, кланяющиеся истукану, находятся в разных сферах бытия, соприкасающихся между собою, но разделенных непроходимой огненной преградой. Согласно восточному святоотеческому учению, огненной преградой, разделяющей две сферы бытия, является аскетический подвиг, ибо только аскетическое преобразование сознания открывает реальный вход в ту сферу бытия, которая оглашается пением ангелов. Роль этой огненной преграды в контексте древнерусской культуры выполняла крюковая знаменная нотация, один из уровней значения которой относился к последованию аскетических актов сознания. Только выполнив указания, заложенные на этом уровне значений, человек мог надеяться преодолеть преграду, отделяющую земной профанный мир от небесного сакрального мира.

Две области бытия, разделенные как огненной преградой невменной нотацией, толковались древнерусской традицией как богослужебное пение и музыка. Подобно тому как отроки, поющие в печи, и народ, поклоняющийся истукану, существуют в одном историческом пространстве, но в то же время находятся в разных, разделенных непроходимой преградой областях бытия, так же обстоит дело и с богослужеб-

ным пением и музыкой. Но здесь есть одна тонкость, заключающаяся в том, что осознать всю несовместимость этих областей может только тот, кто сам причастен аскетическому опыту или хотя бы осведомлен о нем. Человек, чуждый аскетического опыта, не в состоянии увидеть разницу между областью музыки и областью богослужебного пения, ибо факт сосуществования их в едином историческом пространстве,

доступный историческому зрению, затмевает факт причастности их к различным областям бытия. Такой человек будет рассматривать богослужебное пение как специфическую область музыкального искусства, так как он попросту не знает ничего, кроме того исторического пространства в котором живет, а потому он и не видит той части богослужебного пения, что находится за пределами этого пространства.

Лишенное своего иконного смысла, оторванное от сакральных пульсаций православного календаря богослужебное пение действительно становится весьма мало отличимым от музыки. Голоса еврейских отроков, поющих в печи, и звуки труб, призывающих к поклонению золотому истукану, начинают смешиваться между собой и приниматься за явления одного порядка. Именно в этом смешении заключается пафос корневского трактата, и теперь нам нужно постараться осознать всю глубину значения того факта, что мысль об этом смешении была высказана с таким напором и воспринята с таким энтузиазмом именно в рамках древнерусской культуры. Ведь речь идет не какой-нибудь смене направлений в

искусстве, но о том, что ангельское пение перестало восприниматься в этом мире и что в мире осталась одна лишь музыка. С позиций древнерусской традиции сама констатация этого факта должна рассматриваться как симптом глубинного катастрофического сдвига, происшедшего в мире и в сознании человека. Этот сдвиг можно определить как один из начальных этапов процесса расцерковления мира, и именно в этом аспекте нам предстоит теперь рассмотреть судьбу древнерусской певческой системы.

О необходимых условиях существования богослужебного пения

Хотя трактат Коренева и является объектом нашего постоянного внимания на протяжении предыдущего изложения, но только теперь, поле всего сказанного, мы можем приблизиться к пониманию того грандиозного слова, симптомом которого стал этот трактат. Сказанное не следует понимать в том смысле, что Коренев являлся неким выдающимся мыслителем, сумевшим разглядеть, осознать и описать этот слом. Он явно не относится к поворотным историческим фигурам, пролагающим новые пути сознания. То, что высказано в его трактате, уже давно витало в воздухе и уже давно осуществлялось на практике как бы само собой. Но все это, давно витавшее в воздухе и осуществляемое на практике, будучи сформулировано словесно и к тому же сформулировано в полемически заостренной форме, превратило трактат Коренева в поразительный документ человеческой мысли. Этот

документ утверждает, что небо и земля суть одно и то же, что небо это та же земля, только находящаяся в другой части единого «земляного» пространства, ибо именно только так в рамках древнерусской традиции может пониматься утверждение Коренева. И самое интересное заключается в том, что утверждение это исходит не от какого-то атеиста, но от человека церковного и более того, — от человека профессионально занимающегося богослужебным пением. Как же далеко должен был зайти процесс расцерковления мира, если даже внутри Церкви небесное ангельское пение было сведено на землю и начало восприниматься как некая область музыкального искусства! Возвращение музыки в Церковь знаменует собою смену парадигмы сознания, парадигмы культуры, парадигмы мира. Эта смена парадигм, являющаяся рубежом, разделяющим средневековье и новое время, отделила нас как исследователей от богослужебного пения как предмета нашего исследования. И теперь, чтобы преодолеть возникшую преграду, нам необходимо вникнуть в смысл и механизм происшедших изменений, создавших эту преграду.

Тот факт, что богослужебное пение перестает восприниматься как ангельское пение и превращается в область музыкального искусства, есть следствие утраты иконности, присущей ранее богослужебному пению. Иконность же богослужебного пения проявляется в том, что его структура является зеркальным отражением структуры ангельского пения. Но для того чтобы могло возникнуть отражение, необходимо зеркало, и таким зеркалом, отражающим структуру ангельского пения, может быть только сознание, обладающее простой еди-

ной структурой. Именно простота и единство структуры превращает сознание в зеркало, точно и не искаженно отражающее структуру ангельского пения. Утрата сознанием простоты и единства структуры приводит к раздроблению отражения, к превращению цельности отображаемого во фрагментарность, тяготеющую ко все большему количеству фрагментов. Сознание же, обладающее сложной и множественной структурой, полностью утрачивает способность к отражению простой структуры ангельского пения и в силу этой неспособности уже не может обеспечить иконности мелодического материала. Происходит разрыв между первообразом и образом ибо онтологическая связь подменяется

субъективно-ассоциативной связью, создающей лишь иллюзию иконности, но никак не подлинную иконность. Таким образом, простота и единство структуры сознания есть необходимое условие существования богослужебного пения как иконы небесного ангельского пения, и утрата этой простоты есть основная причина превращения богослужебного пения в музыку.

Однако простота и единство структуры сознания существуют не в безвоздушном пространстве и не возникают сами по себе, но образуются только при наличии определенных условий. Описывая третий образ молитвы, в процессе которого рождается простота и единство сознания, преподобный Симеон Новый Богослов особо подчеркивает тот факт, что этот образ молитвы совершенно немыслим вне абсолютного послушания. Послушание есть одно из краеугольных поня-

тий православной аскетики, причем понятий крайне емких по своему содержанию. Вопреки распространенному ныне взгляду, понятие послушания отнюдь не сводится к безвольной послушности или к беспрекословному подчинению чужой воле. Послушание есть особое состояние сознания, готового услышать простой зов божественной воли, заглушаемый многоголосием собственного волеизъявления. Поэтому послушание можно рассматривать как особый дар, как predisposition сознания к тому состоянию простоты и единства, которое было утрачено в момент грехопадения. И именно послушание есть одно из необходимейших условий существования богослужебного пения. Подобно тому как занятия музыкой подразумевают неперенное наличие музыкального слуха, так и занятия богослужебным пением под-

разумевают неперенное наличие послушания. Если музыкальный слух есть способность, позволяющая слышать и различать музыкальные звуки, то послушание есть способность, дарующая возможность соприкосновения сознания с надмирной структурой ангельского пения. Вот почему можно утверждать, что там, где иссякает послушание, там перестает существовать и богослужебное пение.

Послушание порождает не только простоту сознания, обуславливающую иконность богослужебного пения. Оно порождает также особую общность людей, особый род связи между ними. Можно сказать, что послушание является основой и фундаментом всего социального устройства. Здесь опять-таки ни в коем случае нельзя сводить понятие послу-

шание к понятиям господства и подчинения. Послушание в качестве основы социального устройства должно понимать-ся как всеобщая предрасположенность к слышанию голоса Божией воли. Эта общая предрасположенность, с одной стороны, объединяет всех людей. С другой стороны, не дает им слиться в общую массу, ибо сила такой предрасположенности не может быть одинаковой и каждый человек имеет свою меру устремленности к Богу. В результате возникает иерархическая социальная структура, подчиненная принципу соборности.

Понятие соборности, так же как и послушания, подвергается в наши дни постоянным искажениям и даже извращениям, превращаясь то в синоним коллективизма, то в синоним всеобщего обезличивания. На самом деле идея соборности заключается не в каком-то механическом объединении людей, но в одухотворении и обожении каждой отдельной

личности путем вхождения этой личности в систему живого общения людей и ангелов, возглавляемую Христом и являющуюся Телом Христовым. Наглядное воплощение идеи соборности представлено в деисусном чине иконостаса, в котором ангелы и люди объединены общим молитвенным предстоянием перед Христом и вместе с тем каждый из предстоящих не пренебрегает своего чина и обладает своим неповторимым ликом. Для нас принцип соборности интересен прежде всего тем, что этот принцип социальной организации является необходимым условием существования принципа распева. Выше уже неоднократно говорилось о том, что бо-

богослужбное пение есть единство мелодической формы, формы жизни и формы молитвы, а также рассматривалось соотношение мелодических и молитвенных форм, образующих это единство. Теперь, введя понятие соборности, мы можем, наконец, представить себе все три уровня богослужбного пения и увидеть его, таким образом, во всей полноте.

Одним из основных свойств принципа соборности является иконность, ибо земная общность людей подражает небесной общности ангелов. Квинтэссенцией иконности можно считать церковную иерархию, которая представляет собою буквальное структурное отражение небесной ангельской иерархии, воспроизводя изначальную трехчленность небесной иерархии иерархией дьякона, иерея и епископа. Церковная иерархия является центром сосредоточения всех прочих форм социальной жизни, которые так или иначе постоянно входят в соприкосновение с этой иерархией. Отсюда вытекает второе фундаментальное свойство принципа соборности, заключающееся в причастности его к кругообразному

движению. Необходимым условием существования всех социальных форм, образующих принцип соборности является пребывание в церкви. Однако в реальной жизни это пребывание не может продолжаться постоянно, ибо земная жизнь требует для своего поддержания определенных забот, усилий и попечений. В результате пребывание в церкви необходимо прерывается выходом из церкви для совершения жизненных дел — бытовых, хозяйственных, государственных, военных или каких-либо других, но по завершении этих дел

человек снова приходит в церковь и снова пребывает в ней. Пребывание в церкви, выход из церкви и возвращение в нее приводит к постоянному возвращению к самому себе и образует то кругообразное движение которое и является одним из основных свойств принципа соборности. Картина постоянных выходов из церкви и возвращений в нее есть картина верная только для наблюдателя, ограничивающего себя рамками земного материального мира. На самом деле человек, физически выходящий из церкви по окончании службы, не выходит из церкви, но продолжает пребывать в ней, ибо он есть живая часть Церкви. Если человек не преступает заповедей, постоянно исповедуется и причащается Святым Таинам, то, совершая все свои мирские дела, не связанные по видимости с Церковью он все равно продолжает пребывать в Церкви, все равно продолжает являться членом Тела Христова. Результатом этого постоянного невидимого пребывания в Церкви является воцерковление всех мирских дел, совершаемых человеком, а через это воцерковление дел осуществляется и воцерковление всего мира. Поэтому то кругообразное движение, которое видится в этом мире как

пребывание в церкви, выход из церкви и возвращение в нее, с точки зрения духовной реальности выглядит несколько иначе. С этой точки зрения кругообразное движение выглядит как постоянное кругообращение всех форм социальной жизни и вообще всех форм мира вокруг неподвижной евхаристической оси, являющейся сердцевиной Церкви и сердцевиной мира. Именно в этой постоянной причастности жизни к вы-

сочайшему таинству Церкви и заключается сущность принципа соборности.

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что принцип распева является звуковым аналогом принципа соборности и что существование принципа распева возможно и оправдано только до тех пор, пока принцип соборности существует как живая социальная реальность. Говоря о принципе соборности как о живой социальной реальности, очень легко впасть в ошибку идеализации древнерусского общества и древнерусской жизни вообще. Когда мы говорим о простой и единой структуре сознания, о послушании и о принципе соборности, то имеем в виду идеальные духовные ориентиры, которые в живой исторической реальности очень часто искажались, извращались, а то и вовсе отрицались. В конкретной древнерусской истории есть очень много темного, тяжелого, жестокого и даже звериного, но все это не упраздняет реальности социальных и человеческих идеалов. И самое главное заключается не в том, что древнерусская действительность дает огромное количество примеров реального, конкретного и жизненного воплощения этих идеалов, но в том, что даже тогда, когда эти идеалы предавались и отвергались, то это воспринималось именно как предатель-

ство, как отступничество, как нарушение человеческого и Божественного закона. Таким образом, здесь можно говорить скорее не об идеалах, но о конкретных реально действующих механизмах, управляющих социальными взаимоотношениями и обеспечивающих жизнь конкретной социальной струк-

туры. Именно эта социальная структура являлась гарантом существования принципа распева, который мог реально существовать только до тех пор, была живой реальностью.

Реальность существования этой структуры была поколеблена в XVII веке, когда, как уже говорилось выше, произошла смена парадигм сознания, культуры и мира. Простая и единая структура сознания, являющаяся базисом и исходным материалом древнерусского мироощущения и мироустройства, в этом процессе превратилась в сложную и множественную структуру. Сложное множественное сознание утратило способность отражения простоты небесных структур, а это значит, что новая структура сознания была изначально лишена доступа к принципу иконности. Отныне существование иконы становится в принципе невозможным. Если раньше все земное должно было стать иконой небесного, то теперь все небесное должно стать лишь идеализацией земного. Земля как икона неба и небо как идеальная картина земли — вот две противоположные парадигмы культуры, порожденные двумя противоположно ориентированными структурами сознания. Теперь ангельское пение мыслится как некая идеальная музыка. Пусть эта музыка мыслится настолько идеальной, что в нашем земном мире она не может быть даже представлена, но все равно в основе своей эта идеальная музыка есть только идеальный и очищенный образ земной му-

зыки, а это и значит мыслить небесное по-земному. Все сказанное отнюдь не означает, что здесь мы вступаем в область какого-то безбожия или атеизма. Речь идет об изменении

религиозного переживания и о перерождении религиозного опыта.

Это перерождение религиозного опыта влечет за собой новые взаимоотношения сознания с миром. Невозможность осуществления принципа иконности выражается в утрате способности к послушанию, то есть предрасположенности к слышанию простого зова Божественной воли, заглушаемого многоголосием собственного волеизъявления. Теперь, с утратой простоты и единства сознания, утратилась и сама возможность такого слышания, ибо сложная и множественная структура сознания изначально чужда простоте небесного зова. В результате послушание перестало быть способностью слышать и превратилось в исполнительную послушность, сводимую к проблеме: подчинять или не подчинять свою волю воле чужой. А это значит, что изменилась парадигма отношения сознания и мира. Если раньше это отношение осуществлялось как послушание, то теперь то же самое отношение начало осуществляться как волеизъявление или как волюнтаризм. Волюнтаризм может принимать самые разнообразные формы, вплоть до полного отсечения собственной воли ради достижения неких целей. Но все равно в нашей ситуации это отсечение воли не будет являться подлинным послушанием, но будет лишь послушностью — в конечном итоге одной из разновидностей волюнтаризма, ибо волюнтаризм — это единственно возможный способ отношений сложного множественного сознания с миром.

Поскольку послушание является основой принципа собор-

ности, то превращение послушания в волюнтаризм делает само существование принципа соборности абсолютно невозможным. Это приводит к тому, что принцип соборности подменяется принципом групповых интересов, ориентированных на различные системы ценностей. Интересы могут быть самые разные: государственные, национальные, политические, хозяйственные, бытовые или личные. Интересы могут быть и церковные, и религиозные, и всегда эти интересы будут собирать заинтересованных в этих вопросах людей, что может создавать иллюзию соборности. Однако это будет именно иллюзия соборности, ибо подлинная соборность основывается на послушании как на способности слышать голос Божественной воли, в то время как мнимая соборность основывается на собственном волеизъявлении, или на волюнтаризме, пускай и направленном к самым благим целям. Волюнтаризм способен объединять людей и образовывать из них иерархические социальные структуры, но силой сцепления, цементирующей эти структуры, будет уже не послушание, но господство, и все существование такой структуры будет направлено уже не на выполнение небесного веления, но на достижение собственной цели.

Соединение через послушание и соединение через господство — это две противоположные силы сцепления, которые формируют не только социальные структуры, но образуют и структуры мелодические. Тонемы соединяются друг с другом на основе послушания, ибо, как уже говорилось выше, в звукоряде строки нет господствующих и подчиненных высотных уровней. Между тонемами не складывается ярко вы-

раженной системы тяготений, и поэтому последовательность тоном обусловлена не стремлением подчиненной тоны к тоне господствующей, но равномерно присущей каждой тоне послушностью, которая побуждает их к участию в процессе нанизывания на строчку богослужебного текста. Напротив того, соединение тонов осуществляется на основе господства и подчинения, ибо тяготение доминанты к тонике делает неизбежным переход от подчиненного доминантового звука к главенствующему тоническому звуку. Эта предопределенность перехода включает в себе не только волевой импульс, продиктованный природой господства, но проявляет идею целенаправленности. Волевой импульс, направленный к определенной цели, — именно этот смысл, заключенный в неизбежности перехода доминантового звука в тонический, распространяется на всю систему, основанную на принципе господства, и определяет форму ее существования.

Целенаправленность, стремление к цели есть форма существования, неизбежно присущая каждой структуре, построенной на основе принципа господства. Весь мир превращается в систему целей или в систему ценностей, к каждой из которых как к своей цели направлен волевой импульс, питаемый жаждой господства. В этой ситуации сам Бог начинает пониматься как ценность и как цель. Конечно же, Бог понимается как наивысшая Ценность и наивысшая Цель, но в какую бы наивысочайшую степень ни возводились цель и ценность, они по природе своей всегда будут именно целью и ценностью, т. е. так или иначе они будут входить в общую систему целей и ценностей. Теперь можно уточнить ранее

приводимую мысль о том, что в новое время все небесное

может мыслиться только как идеализация земного. Это значит, что Бог может мыслиться только как наивысшая Ценность, неизмеримо превосходящая все ценности мира, но вместе с тем являющаяся именно ценностью. Понимание Бога в качестве наивысшей Ценности приводит к опредмечиванию идеи Бога и идеи Царства Божьего. Если раньше земная жизнь должна была в идеале являться иконой Царствия Божьего, то теперь Царствие Божие может быть мыслимо только как идеальное представление земной жизни. Принцип иконности, основанный на послушании, подменяется принципом представления, основанным на волевом импульсе, обусловленном жаждой господства.

В исторической действительности эта смена парадигм выразилась в превращении православного царства в секулярную империю и в наступлении нового имперского периода в истории России. Реформы Петра Великого носили демонстративно агрессивный характер по отношению к древнерусской традиции, и были направлены прежде всего против наиболее жизненно важных и фундаментальных моментов этой традиции. Упразднение патриаршества, упразднение Москвы как столицы государства, дискредитация монашества, переливка колоколов в пушки, не говоря уже о насильственном стрижении бород и введении обязательного ношения костюмов западного покроя и курения табака, — все это было направлено не только на создание новой модели государства, но и на создание новой модели сознания. В результате петровских реформ возникли такие формы государственной, по-

литической и общественной жизни, в условиях которых существование богослужебного пения как иконы небесного ангельского пения стало просто невозможным. Если считать верным утверждение о том, что богослужебное пение есть единство форм пения, жизни и молитвы, то следует признать и то, что выпадение одного из уровней этих форм означает прекращение существования богослужебного пения как явления. Петровские реформы были направлены против определенных форм жизни и оставались как бы нейтральными по отношению к формам молитвы и к мелодическим формам богослужебного пения. Однако целенаправленное разрушение этих форм жизни повлекло за собою разрушение как форм молитвы, так и мелодических форм, составляющих единое «тело» певческой системы.

Сказанное нельзя понимать в том смысле, что реформы Петра Великого явились единственной причиной, сделавшей невозможной существование богослужебного пения. Сами петровские реформы являются лишь звеном в целой цепи определенно направленных исторических событий, и если эти реформы нанесли решительный удар по традиционным формам жизни, то формы молитвы начали расстраиваться значительно раньше. К причинам, вызвавшим к жизни петровские реформы, можно отнести и политику царя Алексея Михайловича, и реформы патриарха Никона, послужившие началом раскола, и события Смутного времени, и происходящее во время царствования Ивана Грозного, и многое другое. Историография может дать полную и исчерпы-

вающую картину того процесса, который превратил православное царство в империю и в результате которого богослужebное пение перестало существовать как икона ангельского пения, как ангельское пение. Однако нас сейчас

будет интересовать не та картина, которую нам может предоставить современная историография, но то толкование, которое тем же самым событиям дает древнерусская традиция. С точки зрения древнерусской традиции роковые события, происходящие в России на протяжении XVI—XVII веков, есть видимая часть того невидимого мистического процесса, который в своем потоке охватил весь мир и фрагментом которого является переход от средневековья к новому времени.

Ключом к пониманию древнерусской концепции истории может служить двенадцатая глава «Апокалипсиса», в которой даны два образа Церкви. Речь идет об образе «жены, облеченной в солнце» и об образе «жены, сидящей в пустыне». Эти образы символизируют две противоположные тенденции истории: процесс воцерковления мира и процесс расцерковления мира. Само наличие этих образов в тексте «Апокалипсиса» свидетельствует о том, что исторические процессы, символизируемые двумя образами жены, являются не просто последовательностью фактов, обусловленных чисто историческими причинами, но, представляют собою последствия внедрения в историю некоего надисторического мистического начала. Это значит, что и процесс воцерковления «его расцерковления носят predetermined, providential-

альный характер и что причины этих процессов лежат за пределами истории, в силу чего смысл их, предначертанный еще до начала истории, будет полностью явлен только после ее окончания. Выше уже говорилось о том, что процесс сообщения миру высшего небесного порядка рассматривается в православной аскетике как пение. Стало быть, и процессы воцерковления и расцерковления мира, которые могут быть поняты как процессы приобщения мира к высшему порядку и отчуждения этого порядка от мира, сводятся в конце концов к вопросу наличия и отсутствия богослужебного пения в мире.

Говоря о процессах воцерковления и расцерковления мира, необходимо разграничивать понятия исторической церкви и Церкви внеисторической, или Церкви премирной. Историческая церковь есть церковь, видимым образом присутствующая в истории, участвующая в историческом процессе и, значит, подверженная всем перипетиям земной истории. Церковь надысторическая есть Церковь, существующая еще до сотворения видимого мира и являющаяся идеальным образом этого мира, ибо мир замышлен Богом именно как Церковь и только в результате грехопадения мир перестал быть Церковью. Надысторическая Церковь невидимым образом присутствует в исторической церкви, а стало быть, надысторическая премирная Церковь присутствует и в мире и в истории. Невидимость пребывания в мире, и истории отнюдь не обозначает какой-то иллюзорности и нереальности. Реальность присутствия надысторической Церкви наглядным образом проявляется в совершении таинств и в

особенности в совершении Евхаристического таинства. Это и есть то, что никогда не будет одолено вратами ада, в то время как историческая церковь отнюдь не гарантирована от подобных посягательств. Историческая церковь может переживать периоды подъема и упадка, однако эти состояния исторической церкви никак не затрагивают незыблемости пребывания Церкви надисторической. Таким образом, сущность Церкви остается неизменной, несмотря на все изменения, переживаемые ею в истории. Можно даже утверждать, что история Церкви есть история мира, обретающего или теряющего способность проникаться животворными началами Церкви.

Жена, облеченная в солнце, символизирует Церковь, победоносно прерывающую в мире, или, говоря по-другому, символизирует тот исторический период, в который мир активно и добровольно проникается церковными началами. Прежде всего это выражается в образовании церковных форм, государственной, политической, социальной и бытовой жизни. Каждый из этих уровней осмысливается, обуславливается и регламентируется принципами Церкви, в результате чего происходит преобразование земной жизни и превращение этого мира в икону мира небесного. Жизнь, полностью преобразованная принципами Церкви, образует тело церковной культуры. Церковная культура, или культура, возведенная на фундаменте Церкви и полностью обусловленная Церковью, образует то сияние, которое и позволяет сравнивать Церковь с женой, облеченной в солнце. Таким образом, жена, облеченная в солнце, есть Церковь, явленная миру во всем

блеске церковной культуры. Это сияние, распространяясь в мире, воцерковляет мир, освещая его и возвращая ему первоначальный смысл. Конкретным историческим примером такого воцерковления мира может служить освоение и окультуривание огромных районов северо-востока России, осуществляемое русским монашеством в XIV—XV веках. Монастыри, образовавшиеся вокруг келий отшельников и покрывшие густой сетью все эти бескрайние дикие просторы,

являлись не просто духовными и культурными центрами, но и центрами преобразования дикой природы в образы райского сада. О том, что это было действительно так, свидетельствуют знаменитые хозяйства Валаамского и Соловецкого монастырей, в которых, невзирая на суровые условия Севера, выращивались арбузы и виноград и в которых идея природы как райского сада воплощалась буквально.

Жена, сидящая в пустыне, символизирует церковь, находящуюся в мире, но разобщенную с миром или даже замкнувшуюся в себе самой. Таким образом, речь идет о таком историческом периоде, когда происходит отторжение мира от Церкви. Прежде всего это выражается в эмансипации от Церкви всех уровней жизни: государственного, политического, социального и бытового, в результате чего возникает культура, оторванная от принципов Церкви и целиком обусловленная принципами мира. Для нас сейчас очень важно подчеркнуть тот факт, что это секулярная, гуманистическая культура, полностью порвавшая с церковными принципами,

проникает в историю исконную церковь и даже становится культурным телом исторической церкви. Люди, почитающие себя церковными людьми, начинают мыслить критериями гуманистической расцерковленной культуры. Таким образом процесс расцерковления не ограничивается только лишь расцерковлением мира, но превращается и в процесс расцерковления исторической церкви. Конкретным историческим примером такого расцерковления мира и самой Церкви может служить архитектурный облик петербургских храмов, обрастающих ампирическими колоннадами снаружи и покрытыми мраморной облицовкой вместо фресковой росписи внутри. Во-

обще весь вид Петербурга с его Александрийским столпом, расстральными колоннами, адмиралтейской иглой и Медным всадником можно рассматривать как блестящий образ расцерковленной культуры, построенной на принципах волеизъявления и господства. В условиях такой культуры церковь хотя и продолжает пребывать в мире, но оказывается в условиях изоляции, ибо она уже не принимает участия в деле культурного строительства, но, напротив, сама проникается влияниями секулярной культуры, в результате чего и наступает расцерковление церковного зодчества, иконописи, пения и даже самого богослужения. Ситуация жены, сидящей в пустыне, означает ситуацию, при которой Церковь как бы полностью лишается своего культурного тела и становится нищей. Расцерковление культуры оборачивается обескультуриванием Церкви, а это значит, что Церковь, отказываясь от всякой культурной работы и от всякого культурного строительства, замкнулась исключительно на совершении таинств

и стала исчерпываться только этим. Таким образом, образ жены, сидящей в пустыне, есть образ Церкви, находящейся в мире, но уже не приобщающей мир к высшему небесному порядку. Жена, облеченная в солнце, и жена, сидящая в пустыне, есть две парадигмы церкви, сменяющие друг друга в истории, и смена этих парадигм, происшедшая на рубеже XVII и XVIII веков, и есть сущностная причина того глобального исторического сдвига, который проявился в смене парадигм сознания культуры и мира.

Столь подробно останавливаться на образах жены, облеченной в солнце, и жены, сидящей в пустыне, нам приходится потому, что процессы воцерковления и расцерковления

мира, символизируемые этими образами, непосредственно связаны с проблемой богослужебного пения. Если вспомнить, что процесс сообщения миру небесного, Божественного порядка воспринимался в православной аскетике как пение, то напрашивается вывод, что богослужебное пение есть явление, сопутствующее жене, облеченной в солнце, и изначально не свойственное жене, сидящей в пустыне. Собственно говоря, сияние, исходящее от жены, облеченной в солнце, и есть богослужебное пение, в то время как пустыня, окружающая жену, есть тишина, вызванная невозможностью звучания богослужебного пения. Это значит, что в истории Церкви должен наступить момент, после которого существование богослужебного пения становится невозможным. Этот момент предопределен до начала истории и не зависит от хода

исторических событий, ибо сами исторические события предопределяются его предопределенностью. Однако факт ограниченности времени существования богослужебного пения есть не только следствие мистической, предысторического предопределенности, ибо ограниченность эта заложена также и в самой природе земного богослужебного пения.

Когда мы говорили о трех движениях, лежащих в основе как небесного ангельского, так и земного богослужебного пения, то упоминали и о том, что спиралеобразное движение небесного пения направлено от периферии к центру, в то время как в земном пении это же движение имеет противоположное направление — и именно от центра к периферии. Теперь на этом моменте следует остановиться более подробно. В отличие от кругообразного и прямолинейного движений, непосредственно образующих структуру как небесного, так и зем-

ного пения, спиралеобразное движение не является элементом структуры ни здесь ни там. Однако, не принимая непосредственного участия в формообразовании и не являясь элементом структуры, спиралеобразное движение осуществляет жизнеобеспечение структуры как целого. Именно благодаря действию спиралеобразного движения кругообразное и прямолинейное движения удерживаются в состоянии заданного равновесия, что и является залогом постоянства структуры и небесного, и земного пения. Спиралеобразное движение сохраняет структуру, образуемую кругообразным и прямолинейным движениями, постоянно возвращает ее к себе самой, не дает ей расползтись и расплыться, но эта охранная фун-

кция в небесном и земном пении обладает разной мощностью и продолжительностью действия.

Центростремительность спиралеобразного движения в ангельском пении, порожденная бестелесностью ангелов, компенсирует действие прямолинейного движения, возникающего вследствие благовествования, в результате чего равновесие между кругообразным и прямолинейным движениями может поддерживаться вечно. Именно это и обуславливает вечность ангельского пения. Спиралеобразное же движение в земном богослужебном пении имеет центробежную направленность, соотнесенную с телесностью человека. В результате этой центробежности равновесие между кругообразным и прямолинейным движениями может поддерживаться только до какого-то определенного момента, следствием чего является изначальная преходящность земного богослужебного пения. Таким образом, вечность небесного пения и преходящность земного обусловлены противоположной направленностью

спиралеобразного движения, обеспечивающего равновесие кругообразного и прямолинейного движения и тем самым хранящего целостность структуры пения.

Из этого следует крайне важный вывод о том, что преходящность или неотвратимая конечность земного богослужебного пения есть не какое-то следствие случайных исторических обстоятельств, но результат изначально заложенных, сущностных свойств его природы. А это значит, что в истории должен был наступить момент, когда земное бого-

богослужбное пение должно смолкнуть, должно прекратить свое существование. И этот момент наступил на рубеже XVII—XVIII веков. Этот момент должен был восприняться как откровение, ибо откровение может проявляться не только как сообщение миру некоей надмирной информации, но и как наступление абсолютной невозможности такого сообщения. Образ жены, сидящей в пустыне, есть такое же откровение, требующее осмысления и вживания, как и образ жены, облеченной в солнце. В процессе расцерковления мира человеку сообщается некая надмирная истина так же, как сообщается она и в процессе воцерковления мира, уже хотя бы самим откровением невозможности быть сообщенной. Вот почему можно утверждать, что момент смолкания богослужбного пения, момент исчезновения богослужбной певческой системы из церковной практики должен был восприниматься как откровение.

Однако исчезновение богослужбной певческой системы из церковной практики прошло совершенно незамеченным, ибо к этому моменту церковное сознание перестало ощущать разницу между богослужбным пением и музыкой. Музыка

заступила место богослужбного пения и тем самым сделала незаметным его исчезновение. Пустота, оставленная исчезновением богослужбного пения из мира, была заполнена музыкой, и тем самым музыка стала как бы восприимчивой богослужбного пения, превратившись в одну из стадий его исторического становления. И здесь опять — который раз — мы должны обратиться к трактату Коренева, ибо именно в этом

трактате было впервые четко сформулировано единство богослужебного пения и музыки. С точки зрения кореневского трактата древнерусское богослужебное пение должно рассматриваться в качестве одного из этапов истории музыкального искусства. Если говорить точнее, то речь должна идти о раннем примитивном состоянии музыки, в котором все носит несовершенный предварительный характер. С этой точки зрения переход с крюковой нотации на нотацию линейную и смена центонной структуры гласов тональным мышлением есть переход от примитивного к совершенному и смена устаревшего новым, с приходом которого все старое не имеет уже никакой ценности. Таким образом, мы получаем общую непрерывно прогрессирующую историю музыки, в которой древнерусской певческой системе отводится место первоначального — архаического и примитивного периода.

В то же самое время в России имела место и совершенно иная точка зрения, которой придерживались старообрядцы, — люди, ушедшие в церковный раскол, происшедший во второй половине XVII века. Они не допускали мысли об употреблении музыки в богослужении. Тот факт, что в господствующей Православной Церкви древнерусская певческая система была полностью вытеснена и заменена системой му-

зыкальной, воспринимался старообрядцами как знак близкого пришествия антихриста и склонял их к мысли о том, что

Церковь, допустившая такую замену, уже не есть Церковь. Линейную нотацию многие старообрядцы почитали за печать антихриста; те же люди, которые пользовались этой нотацией, в глазах старообрядцев автоматически превращались в слуг антихриста. Подобная непримиримость приводила к тому, что в своем богослужении старообрядцы не допускали никаких проявлений музыкального искусства и строго придерживались начал древнерусской певческой системы. Таким образом, откровение умолкания богослужебного пения, прекращения его земного существования не было замечено и старообрядцами, ибо, пользуясь крюковой нотацией и принципом распева, они и по сей день находятся в полной уверенности, что их стараниями богослужебное пение продолжает существовать на земле. Однако древнерусская певческая система была воспринята старообрядцами на стадии разрушения и деградации, ибо к моменту раскола уже произошло введение киноварных помет, осуществилась замена звукоряда строки обиходным музыкальным звукорядом и совершился еще целый ряд изменений, превративших богослужебную певческую систему в одну из разновидностей музыкальной системы. Это позволяет утверждать, что хотя старообрядцы по видимости и сохранили традиционное древнерусское богослужебное пение, но сохранили они его в такой форме, которая является еще одним доказательством невозможности существования богослужебного пения в современном мире, так что сам факт сохранения традиции превращается в доказательство невозможности этой традиции.

Итак, старообрядцы сохранили лишь

Чтобы убедиться в том, что старообрядцы сохраняли видимость традиции, достаточно сравнить беспометные певческие азбуки начала XVII века со старообрядческими азбуками XIX—XX веков, причем особое внимание при сравнении уделяя тому, сколь различно одни и те же знамена толкуются этими азбуками. Так например, певческое значение крюкового знамени, называемого «скамейцей», в беспометных азбуках XVII века формулируется следующим образом: «поднять вверх». В поздних старообрядческих азбуках о певческом значении того же знамени сказано: «два звука по $\frac{1}{4}$ вверх». Совершенно очевидно, что в обоих случаях «скамейца» трактуется как подъем голоса, но если в первом случае этот подъем понимается как единый процесс ступания вверх, то во втором случае внимание обращается прежде всего на наличие двух ступеней или двух уровней, по которым осуществляется подъем голоса. Другими словами, если в первом случае «скамейца» толкуется как тонема подъема, то во втором случае та же «скамейца» раздробляется на два тона, один из которых расположен выше другого.

Еще ярче эту разницу можно выявить в толкованиях «стрелы поводной». Достаточно сравнить формулировку XVII века «дважды ступить голосом» со старообрядческой формулировкой: «три звука вверх; первый и второй звуки по $\frac{1}{4}$, третий звук в $\frac{1}{2}$ », чтобы убедиться, что здесь речь идет о разных вещах. В первом случае — о количестве шагов или ступаний, во втором случае — о количестве ступеней. Древнерусский распевщик мыслил ступаниями и количеством ступаний, старообрядцы же мыслят ступенями и количеством

ступеней. Разница между ступанием и ступенью и есть раз-

ница между тонемой и тоном. Все это позволяет утверждать, что хотя старообрядцы и сохранили внешнюю верность и приверженность крюковому письму, однако внутренний смысл этой нотации ими абсолютно утерян. Крюковая певческая традиция старообрядцев есть только дань скрупулезному следованию старине, но отнюдь не носитель живого духа древнерусской певческой системы.

Таким образом, как полный разрыв с древнерусской традицией так и скрупулезное сохранение ее свидетельствуют о невозможности существования богослужебного пения в условиях современного мира. Все говорит о том, что на рубеже XVII—XVIII веков произошел некий исторический сдвиг, в результате которого звучание богослужебного пения стало невозможным. И теперь, чтобы убедиться в этом, нам нужно рассмотреть некоторые попытки восстановления этого пения, предпринимаемые в XVIII—XIX веках. Их изначальная обреченность будет лучшей иллюстрацией и доказательством утверждаемой здесь идеи.

О невозможности существования богослужебного пения в условиях современного мира

Может быть, самым удивительным и впечатляющим моментом в истории древнерусского богослужебного пе-

ния является момент его катастрофического обвального забвения. Это забвение поражает своей глубиной и мгновенностью. Если еще в конце XVII века рукописные крюковые книги создавались буквально сотнями, то уже к середине

XVIII века крюковая нотация была полностью забыта и не понималась никем, кроме старообрядцев. Только к концу XIX века возникла специальная наука, открывшая метод расшифровки крюковых знамен и тем самым сделавшая доступным содержание рукописных крюковых книг. Таким образом, древнерусская певческая система не просто ушла в небытие на двести лет, но и о самом ее существовании в истории было полностью забыто. Чтобы осознать подлинные размеры этого забвения, нужно представить реальный масштаб того, что было забыто, а для этого нужно хотя бы в общих чертах обрисовать объем наследия древнерусской певческой системы.

Первые рукописные певческие книги, содержащие оригинальную крюковую нотацию, появились в России в начале XII века, и с этого времени вплоть до конца XVII века осуществлялась непрерывная традиция переписывания старых и написания новых певческих книг. Древнерусское рукописное певческое наследие огромно. Только современные рукописные хранилища содержат многие десятки и сотни тысяч певческих рукописей, однако еще большее количество их погибло в результате бурных перипетий русской истории, которая на всем своем протяжении представляла собою некую зону опасности для рукописной книги. Огромное количество бесценных рукописей погибло в советское время, ибо мето-

дическое уничтожение и сожжение их практиковалось вплоть до 70-х годов нашего века. Бедственное положение современных библиотек и рукописных хранилищ продолжает уносить целые комплексы рукописных книг и в наши дни. Однако, несмотря ни на что, то, что еще осталось, огромно по сво-

ему объему, и что самое главное, так это то, что это оставшееся дает нам полное представление о существе древнерусской певческой системы.

К концу XV века окончательно сформировалась система певческих книг, в которую входили следующие книги: «Ирмологий», «Октоих», «Праздники», «Трезвоны», «Триодь Постная», «Триодь Цветная» и «Обиход». Каждая из этих книг содержала или определенный тип песнопений, или сразу несколько типов песнопений, которые располагались в книге или согласно календарной последовательности последовательности осмогласия. Содержание этих традиционных книг было строго предопределено и несмотря на рукописную традицию, предрасполагающую к вариантности, оставалось стабильным на протяжении столетий. Эти книги содержали практически весь корпус знаменных песнопений и являлись гарантом порядка их употребления в службе. XV и XVI век можно считать временем расцвета рукописной певческой традиции, однако уже к XVI веку намечаются некоторые предвестники упадка. Эта проявляется прежде всего в ошибках и небрежностях, проникающих в текст рукописей. Уже в первой половине XVII века пораженность рукописного текста ошибками и описками становится катастрофической. Поло-

жение ухудшалось еще и в результате частных попыток исправления текста. Эти попытки, предпринимаемые с лучшими намерениями, вносили еще большую сумятицу и больший беспорядок именно своей несистематичностью. Все это привело к мысли о необходимости фундаментальной книжной реформы, которая должна была быть осуществлена не каким-либо частным обрезом, но как общегосударственное ме-

роприятие. Поместный собор Русской Православной Церкви в 1666—1667 годов вынес постановление о проведении этой реформы, после чего последовало создание специальной государственной комиссии, призванной к проведению практических работ по исправлению книг.

Делу был придан поистине государственный размах, комиссией был отобран и обработан огромный рукописный материал, охватывающий более чем четырехсотлетний период времени. Рукописи, созданные в разное время, были сравнены между собой, и на основании этого сравнения производился отбор правильных вариантов. Результатом деятельности комиссии, возглавляемой Александром Мезенцем, явился полностью проверенный и исправленный текст всего корпуса богослужебных певческих книг. Но конечная задача работы комиссии заключалась в подготовке этих книг к печати, здесь начинается самое удивительное. Несмотря на то что текст книг был полностью подготовлен к печати, и что были уже отлиты специальные пунцоны для печатания крюковых знамен, сами книги так и не были отпечатаны. Весь набор, включая специальные крюковые пунцоны, остался лежать в московском печатном дворе невостребованным бесполезным

грузом. Вся неординарность и поразительность этого факта станет особенно очевидной, когда мы примем во внимание то, что речь идет не о каком-то личном начинании или какой-то личной инициативе, но о деле государственной важности, осуществляемом по поручению государства, под постоянным наблюдением государства. Стало быть, здесь уже нельзя удовлетвориться ссылкой на изменение художественных эстетических вкусов, а также на большую привлекательность

партесного пения по сравнению с пением знаменным. Ведь если государство теряет интерес к тому, что еще совсем недавно почиталось жизненно необходимым для государства, то это может свидетельствовать только о том, что произошло какое-то перерождение самого государства.

Все это означает, что факт остановки печатания певческих канонических книг является результатом изменения парадигмы государства. Российское государство превратилось из православного царства в секулярную империю, а это значит, что сакральная ориентация государства была заменена ориентацией профанной. Сакральная ориентация проявляется прежде всего в том, что все относящееся к области сакрального, и в первую очередь все относящееся к области Церкви, является областью жизненных интересов государства. Вот почему неисправности в области богослужебного пения, ставшие особенно заметными к середине XVII века, воспринимались как неисправности в государственном устройстве. И вот почему исправление богослужебного пения превращалось в государственную задачу — ведь состояние

государства ставилось в прямую зависимость от состояния богослужебного пения. Однако с переменой парадигмы государства и со сменой государственной ориентации с сакрального на профанное состояние богослужебного пения превратилось из дела, имеющего государственное значение, в дело частного церковного устройства. В новой парадигме государства Церковь перестала занимать главенствующее положение и превратилось в один из государственных институтов. Поэтому и проблема богослужебного пения перестала являться государственной проблемой, превратившись в час-

тную церковную проблему. Поскольку качество и вид богослужебного пения стали безразличны государству, то и вопрос печатания канонических певческих книг был отпущен на самотек, переведен практически в эстетическую плоскость. С этим и связано полное забвение древнерусской певческой системы и знаменного пения перед лицом победоносного наступления нового партесного пения. Все это привело к тому, что на рубеже XVII—XVIII веков богослужебное пение прекратило свое существование и его место заняла музыка, как некий заменитель или эрзац богослужебного пения. Богослужебное пение, являющееся звуковым эквивалентом православного царства, было заменено музыкой, являющейся эквивалентом секулярной империи, ибо само Российское государство превратилось из царства в империю.

Неуправляемая и неконтролируемая стихия партесного пения, бушующая на протяжении первой половины XVIII века и уже более не волнующая государство, не могла не вызывать крайней озабоченности со стороны церкви. Из-за того что пев-

ческие канонические книги так и не были напечатаны, церкви практически нечего было противопоставить разгулу свободного композиторского творчества. Вот почему вопрос о печатании этих книг в церковных кругах поднимался вновь и вновь. Конечно же, в новых условиях уже не могло идти речи о печатании книг крюковой нотации, и поэтому возникла задача перевода всего корпуса знаменного пения с крюковой нотации на нотацию линейную. В основном эта работа была проведена к началу XVIII века, и теперь оставалось осуществить лишь окончательную редакцию и правку. В 1772 году по высочайшему повелению Святейшего Синода выходят первые нотолинейные знаменные книги — «Ирмологий» и «Обиход», а несколько позже печатаются «Октоих» и «Праздники». С этого времени начинается систематическое печатание и переиздание книг знаменного пения, продолжающееся вплоть до 1917 года. В конце XIX века к названным книгам прибавляются «Триодь Постная» и «Триодь Цветная», а также подготавливается издание «Трезвонов», которое так и не было осуществлено из-за начала военных действий в 1914 году. Таким образом, была почти что полностью восстановлена традиционная система певческих книг, состоящая из «Ирмология», «Октоиха», «Обихода», «Праздников», «Трезвонов», «Триоди Постной» и «Триоди Цветной». Это те самые книги, которые сформировались в рукописной традиции XV—XVI веков и которые так и не были напечатаны в конце XVII века. Совокупность этих книг содержала полный корпус знаменных песнопений, и хотя мелодии их были переве-

дены на линейную нотацию, в результате чего уже не могло быть и речи об адекватной передаче традиции, все же общее представление о древнерусском богослужебном пении как о единой системе на основании синодальных книг составить вполне возможно.

Печатание этих книг имело ярко выраженную практическую направленность, о чем свидетельствует целый ряд постановлений Святейшего Синода, сопровождающих выход в свет этих изданий. Суть синодальных постановлений сводилась к тому, что обучение богослужебному пению должно было осуществляться именно по этим книгам и что употребление этих книг в процессе богослужения должно почитаться обязательным. Особенно подчеркивалось, что при произ-

водстве в чины обученные по этим книгам должны были пред- почитаться необученным, а это значит, что знание этих книг должно было гарантировать карьерное продвижение. Таким образом, были созданы, казалось бы все условия для внедрения древнерусской певческой системы в современную богослужебную практику. Но здесь снова срабатывает механизм отторжения богослужебного пения от современной действительности. Те люди, которым в первую очередь были адресованы вновь издаваемые книги и сопровождающие их синодальные постановления — а именно церковные певчие регента и уставщики, практически полностью проигнорировали и появление книг и настоятельные распоряжения Святейшего Синода. В результате синодальные певческие книги превратились в ненужный хлам, пылящейся на полках

церковных библиотек, а в живой богослужебной практике продолжала бушевать неуправляемая стихия концертного композиторского творчества. Таким образом, все усилия Святейшего Синода, направленные на восстановление древнерусской певческой традиции, несмотря на всю серьезность и авторитетность намерений, оказалась абсолютно невыполнимыми в условиях живой богослужебной практики. Указания Святейшего Синода игнорируются в наши дни точно так же, как игнорировались они в XIX веке.

Здесь нужно подчеркнуть один крайне важный момент. Наличие синодальных постановлений, касающихся богослужебного пения, превращает вопрос о том, каким быть богослужебному пению, из вопроса чисто эстетического в вопрос церковно-дисциплинарный, или в вопрос послушания и отсутствия послушания. Вот поэтому полное забвение древне

русских певческих традиций и процветание композиторского концертного творчества, нужно рассматривать не в эстетической плоскости, но в плоскости духовно-нравственной. Ведь речь идет не о преимуществах или недостатках того или иного вида пения, но о послушании и непослушании как проявлениях почитания или непочитания чиноначалия. Послушание есть то, на чем зиждится понятие иерархии, а отступление от принципа послушания приводит к фактическому разрушению иерархии. Иерархичность есть залог иконности, ибо иерархия земной Церкви есть отражение иерархического устройства Церкви небесной. А это значит, что игнорирование синодальных указов, касающихся богослужебного пения, есть лишь поверхность явления, сущность

которого заключается в нарушении принципа послушания, разрушении иерархичности и в утрате иконности. Выше уже неоднократно говорилось о том, что богослужebное пение есть единство пения, жизни и молитвы. Теперь мы можем убедиться в этом на примере современной богослужebной практики. Богослужebное пение как определенная мелодическая форма просто не может существовать там, где происходит нарушение форм церковной жизни. В частности, там, где нарушается принцип послушания, никогда уже не сможет возникнуть обуславливаемая им тонема, являющаяся основой богослужebно-певческой структуры мелодии. Но отсутствие послушания, не есть некое нейтральное состояние, ибо там, где нет послушания, необходимо должно присутствовать волеизъявление. Частное проявление волеизъявления есть эстетическое пристрастие. Эстетическая ценность пения становится той целью,

к которой направлен волевой импульс человека, обладающего тем или иным эстетическим пристрастием. Волевой импульс порождает тон, противостоящий тонеме, обусловленной послушанием. Человек, отдающийся своему эстетическому пристрастию наперекор церковным установлениям, нарушает принцип послушания и впадает в волюнтаризм в результате чего его мелодическое мышление начинает оперировать не тонемами, но тонами, что и приводит к перерождению богослужebного пения в музыку.

Не осуществившаяся попытка печатания певческих богослужebных книг в конце XVII века и полное игнорирование

печатных синодальных певческих книг церковными певчими в XIX веке есть лишь разные стадии единого процесса углубляющегося расцерковления мира. Богослужбное пение, являющееся образом высшего небесного порядка, все больше и больше отчуждается от мира, в силу чего понятие высшего порядка становится все более и более недоступным. Вначале это отчуждение касается только мира, но расцерковленный мир начинает влиять на Церковь, в результате чего симптомы расцерковления начинают являться и во внутренней церковной жизни. В конце XVII века богослужбное пение перестало быть общегосударственным делом, в XIX веке богослужбное пение практически перестало практиковаться и в самой Церкви, ибо то, что звучит ныне в Церкви есть не богослужбное пение, но музыка, приспособленная к нуждам богослужения и представляющая собою некий заменитель богослужбного пения. Процесс расцерковления включает в себе две тенденции. С одной стороны имеет место деградация и упадок богослужбной певческой системы, с другой стороны наблюдается рост и развитие музыкальных форм. Для людей, не понимающих разницы между богослужбным пением и музыкой, реально существующей оказывается лишь тенденция роста и развития музыкальных форм, ибо все структуры, связанные с богослужбным пением, воспринимаются ими как примитивные, архаические формы музыки. Для таких людей процесс расцерковления обозначает поступательное развитие музыкального искусства, постепенно освобождающегося от

сковывающих его «церковных догм и канонов». Эти «догмы и каноны» воспринимаются как нечто внешнее и чуждое музыке, служащее лишь помехой на пути достижения максимальной выразительности искусства. Для нас крайне важно отметить тот факт, что думать подобным образом начинают не только люди, находящиеся вне Церкви, но и люди церковные, и даже люди, поющие на клиросе, и ответственные за состояние пения в Церкви, благодаря чему в самой Церкви перестает существовать понятие богослужебного пения.

Исчезнув из мира и из Церкви, богослужебное пение может существовать в условиях современной ситуации только как предмет частного научного интереса. Именно таким предметом научного интереса богослужебное пение становится в России во второй половине XIX века, когда появляется целая плеяда ученых, положивших основание русской певческой медиевистике. Особо заметную роль в становлении новой науки сыграли протоиерей Дмитрий Разумовский, протоиерей Василий Металлов и директор Синодального училища Степан Смоленский. Именно благодаря усилиям этих ученых крюковая нотация, являющаяся абсолютно не

доступной и не понятной на протяжении более полутора столетий, начала открывать свои секреты. Опубликованные ими

азбуки крюковых знамен, а так же теоретические исследования, посвященные вопросам древнерусского пения, позволили не только успешно расшифровать крюковую нотацию, но и открыли доступ к доселе не известным певческим памятникам XVI—XVII веков. Таким образом, можно утверждать, что во второй половине XIX века был заново открыт мир древнерусского богослужебного пения. То, что почиталось не существующим, не бывшим, попросту не имевшим места в истории, вдруг предстало реальным и наполненным жизнью. Вдруг выяснилось, что история церковного пения в России начинается отнюдь не с XVIII века, и что наоборот все подлинно существенное и заслуживающее внимания в этой области было создано и зафиксировано как раз до наступления этого переломного века.

Казалось бы, это достаточно значительное открытие должно было произвести какой-то переворот в умах, относящихся к культурному слою русского общества, однако в действительности извлечение из небытия целого культурно-исторического пласта, не повлекло за собой хотя бы как-то заметного общественного резонанса. Научные публикации, открывшие доступ к забытым сокровищам древнерусского богослужебного пения сделались достоянием лишь крайне узкого круга специалистов. Подавляющая масса как профессиональных музыкантов, так и людей, связанных с практикой церковного пения, буквально не подозревала о существовании работ подобного рода. Поэтому можно утверждать, что круг лиц, заинтересованных в реальном исследовании

древнерусского певческого наследия, напоминал скорее не груп-

пу приверженцев определенного научного направления, но походил на замкнутую касту, не имевшую с внешним миром никакого сообщения. Единственными людьми, живо прореагировавшими на появление публикаций в области древнерусского пения, были старообрядцы. Следует отметить, что крюковые азбуки Разумовского, Металлова и Смоленского оказали заметное влияние на крюковые азбуки старообрядцев, и вообще имена этих православных ученых пользуются уважением в старообрядческих кругах. Однако сами старообрядцы представляют собой крайне узкое и замкнутое сообщество, так что их активность в вопросах сохранения древнерусской традиции не намного увеличивает долю присутствия богослужебного пения в современном мире.

Исчезновение богослужебного пения из мира и из церкви и превращение его всего лишь в предмет частных научных интересов не результат случайных исторических процессов, не проявление глубинной провиденциальной тенденции общего ухудшения состояния мира. Православная концепция земной истории далека от оптимизма. Этот лишенный оптимизма взгляд на историю базируется на евангельских словах Христа, сказавшего: «Но Сын Человеческий придет найдет ли веру на земле?» (Лук. 18.8). Православная традиция рассматривает эти слова как предсказание о полном оскудении веры к моменту второго Пришествия. Концепция мира, постепенно утрачивающего веру, конкретизирована в учении о тысячелетнем царстве Христа, изложенном в двадцатой главе «Апокалипсиса». В отличие от распространенного в

Христа дело далекого будущего, и, может быть, даже и не исторического будущего, ряд отцов восточной церкви утверждает, что тысячелетнее царство Христа уже имело место в истории. Под тысячелетним царством подразумевается такое историческое время, в которое умы и сердца людей в максимально возможной степени были проникнуты живой идеей христианства. Это время, когда Христос действительно царил в душах людей, и через это царение делался явен всему миру. Указание на тысячелетний срок нельзя понимать буквально, ибо оно говорит лишь о том, что время царствования Христа на земле должно быть хотя и долгим, но не постоянным. Причем завершение этого царства в разных местах наступает в разные времена. Так, если на Западе завершение тысячелетнего царства, согласно православной традиции наступило в XI—XII веках, то в России оно наступило на рубеже XVII—XVIII веков.

Концепция тысячелетнего царства Христа непосредственным образом связана со образами жены, облеченной в солнце, и жены, сидящей в пустыне. Царство Христа это прежде всего Царство Церкви Христовой, это победоносное пребывание Церкви в мире. Солнечное сияние, исходящее от Церкви — жены, символизирует творческую активность, ибо царящая Церковь есть Церковь, строящая церковную культуру и преобразующая мир. Завершение тысячелетнего царства Христа отнюдь не означает прекращение существования Церкви в мире, но знаменует лишь изменение положения Церкви в мире. Церковь перестает источать сияние,

перестает быть источником творческой энергии, перестает участвовать в культурном строительстве и преобразовании мира, но замыкается в себе, оказываясь в конечном итоге в культурной изоляции как в некой пустыне. Перестав быть источником творческой энергии для мира, Церковь сама начинает испытывать творческие импульсы мира на себе, что приводит к обмирщению церкви и в конечном итоге к перерождению религиозного сознания. И здесь, заговорив о перерождении религиозного сознания, мы подошли к самой сути различия, символизируемого образами жены, облеченной в солнце, и жены, сидящей в пустыне. Суть этого различия заключается в различии между двумя противоположными состояниями сознания — естественным состоянием сознания и состоянием сознания, преображенного аскетическим подвигом.

Выше уже говорилось о том, как аскетика понимается в православной традиции, и теперь следует лишь добавить, что аскетика может рассматриваться как способ взаимоотношения человека с миром, ибо одним из характерных свойств аскетики является активное, преобразующее отношение к миру, связанное с приобщением мира к высшему небесному порядку. Тогда становится понятно, что под женой, облеченной в солнце, подразумевается Церковь, строящая свои отношения с миром на аскетических принципах, тогда как жена, сидящая в пустыне, символизирует Церковь, утратившую эти принципы. Когда мы говорим об утрате Церковью аскетических принципов, то это отнюдь не обозначает, что аскетическая практика полностью прекращается. Напротив,

отдельные лица могут достигать весьма высоких аскетических результатов, но эти достижения будут носить чисто личный, частный характер. Говоря о достижении высоких аскетических результатов, мы имеем в виду прежде всего осуществление практики молитвы третьего образа. Когда Церковь утрачивает аскетические принципы, то это выражается не столько в том, что достижения молитвы третьего образа делаются чрезвычайно редкими, сколько в том, что сама молитва третьего образа перестает быть реальным ориентиром для церковного сознания. Молитва третьего образа не отрицается полностью как реальность, но превращается в вопрос частного благочестия. Самое же главное — это то, что происходит разрыв между структурами культуры и формами молитвы, между культурой и аскетикой. Отныне формы культуры перестают нуждаться в аскетическом обосновании, а аскетика перестает нуждаться в формах культурного выражения. Более того, аскетика и культура начинают входить в отношения антагонизма друг к другу, ибо культура начинает враждебно относиться к аскетике, а аскетика начинает полностью отрицать культуру. Такое разделение культуры и аскетики является извращением православного понимания аскетики, ибо в подлинно православном сознании аскетика и культура неотделимы друг от друга. Аскетика, как подражание ангельской жизни и ангельскому пению, объединяет в себе кругообразное и прямолинейное движения, созерцание и благовествование, молитву и культурное строительство. Вне этого единства аскетика теряет свой высокий провиденциальный смысл. Но именно это живое единство

аскетического деления и утрачивается в Церкви, символизируемой женой, сидящей в пустыне. Таким образом, жена, облеченная в солнце, и жена, сидящая в пустыне, символизируют собою две фазы в истории земной церкви, смена которых знаменует утрату аскетических принципов. А поскольку

ку утрата аскетических принципов как реальной основы структуры сознания, неизбежно приводит к перерождению сознания, то жена, облеченная в солнце, и жена, сидящая в пустыне, кроме всего прочего, символизируют и различные структуры религиозного сознания.

Теперь мы можем возвратиться к самому началу нашего исследования и вспомнить то, что говорилось о различении богослужебного пения и музыки. Различие между богослужебным пением и музыкой было определено как различие между аскетической дисциплиной и видом искусства. Теперь это различие наполняется конкретным историческим содержанием, ибо богослужебное пение можно рассматривать как свойство той фазы церковной истории, которая символизируется женой, облеченной в солнце, в то время музыка будет представлять собою свойство церкви, символизируемой женой, сидящей в пустыне. В этом смысле богослужебное пение и музыка строго закреплены за определенными историческими периодами, ибо богослужебное пение может иметь место в истории только до тех пор, пока в церкви реально действуют аскетические принципы. Утрата церковью этих принципов означает окончание времени богослужебного пе-

ния и наступление времени музыки. История русской культуры, идеальная иллюстрация этого положения. Можно сказать, что в России до XVII века не было профессиональной музыки. Вся творческая энергия была направлена на создание системы богослужебного пения, и музыка — будь то фольклор или искусство скоморохов, являлась фактически формой андеграунда. Начиная с XVIII века андеграундом на практике становится богослужебное пение, ибо та види-

мость, вернее та симуляция богослужебного пения, которая создавалась музыкальным искусством на протяжении XVIII—XIX веков не должна вводить нас в заблуждение.

Из всего сказанного напрашивается вывод о том, что в наше время и в нашем мире существование богослужебного пения невозможно. Невозможность существования богослужебного пения есть следствие не только неотвратимости исполнения предсказанного в «Апокалипсисе», но имеет и более зримые причины, которые, впрочем, также заложены в тексте «Апокалипсиса». Одной из таких причин является изменение структуры сознания. Сложная, множественная структура сознания, присущая современному миру, просто не может охватить богослужебно-певческую систему во всем ее единстве и всей простоте, из-за чего богослужебное пение распадается на части и начинает существовать по частям. Аскетика, как молитвенная организация жизни, существует сама по себе: Устав, как знание структуры службы существует сам

по себе наконец, обладание навыками движения голоса существует само по себе. Все это существующее некогда как единое целое распалось на отдельные области знаний и виды деятельности, но отнюдь не потому, что увеличился объем и сложность каждой из областей, но потому, что сознание утратило способность фокусировать их в единое целое. Мы можем интеллектуально осмыслить двойное значение крюкового знамени, мы можем констатировать, что крюковое знамя обозначает одновременно и определенное движение голоса, и определенный аскетический акт сознания, но мы не можем актуально переживать факт того единства, которое заложено в простоте крюкового знамени. Единство крюко-

вого знамени, объединяющего в себе и движение голоса и движение молящегося сердца, есть продукт другого сознания и адресовано оно также другому сознанию. Сознание, обладающее сложной множественной структурой, может осознать сообщение, исходящее от сознания единой и простой структуры, но оно не в состоянии реально пережить это сообщение, оно не может принять участия в процессе живого осуществления богослужебной певческой системы. Именно это имелось в виду, когда утверждалось, что в условиях современного мира богослужебное пение может существовать только как предмет научного исследования.

Констатировать невозможность существования богослужебного пения в современном мире важно еще и потому, что множественное и сложное сознание фактически не может осмыслить этой невозможности. Многим людям, как в церк-

ви, так и вне ее, представляется, что богослужebное пение продолжает существовать, а если оно и не существует в силу каких-то причин, то может быть восстановлено по воле человека. Такая нечувствительность к реальному положению вещей связана с утратой живого аскетического опыта. Другими словами, то отсутствие живого аскетического опыта, которое делает невозможным реальное существование богослужebного пения, в то же самое время и создает иллюзию его существования. Теоретическое обоснование этой иллюзии заложено еще в трактате Коренева, утверждающего единство богослужebного пения и музыки. Ведь соединить понятия богослужebного пения и музыки можно только тогда, когда пение и аскетика разделились между собой, превратившись в разные понятия. Именно в этом слиянии понятий богослужebного

пения и музыки за счет разделения понятий пения и аскетики кроется как причина невозможности существования богослужebного пения в нашем мире, так и иллюзия его существования.

Иллюзия существования богослужebного пения есть одно из существенных свойств современного сознания, и возникновение этой иллюзии с точки зрения православной традиции есть симптом вхождения земной истории в свою заключительную фазу. Православная историческая концепция, базирующаяся на тексте «Апокалипсиса», подразделяет новозаветную историю на семь периодов, каждый из которых отличается определенным состоянием Церкви и соотношением Церкви и мира. Согласно мнению ряда отцов восточной церкви, мы живем в последний, седьмой период исто-

рии, который определяется в «Апокалипсисе» как период Лаодикийской церкви. Основопологающим свойством периода Лаодикийской церкви является нечувствие к собственному бедственному состоянию. В тексте «Апокалипсиса» это выражено следующим образом: «Ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (Ап. 3.17). Таким образом, главная беда и главный грех Лаодикийской церкви заключаются не в ее нищете, не в ее беспредельной бедности, но в ее нечувствии к своему бедственному, нищенскому состоянию. Это нечувствие собственной ущербности порождает иллюзию самодостаточности. Частным проявлением этой иллюзии и является иллюзия существования богослужебного пения в условиях современного мира.

В наши дни эта иллюзия поддерживается двумя факторами.

Первый фактор есть фактор старообрядчества. Старообрядцы, руководствуясь древнерусской традицией, прекрасно осознают разницу между богослужебным пением и музыкой, не допускают проникновения музыки в богослужение и стараются придерживаться только тех средств, которые может предоставить древнерусская певческая система. Но древнерусская певческая система используется старообрядцами не в ее первоначальном, чистом виде, но в формах, насквозь пронизанных музыкальным началом. Если говорить точнее, то старообрядцами усвоена певческая система, базирующаяся на втором образе молитвы, который должен рассматриваться как утрата и разрушение третьего образа молитвы,

являющегося основой первоначальной цельной формы существования богослужебного пения. Это значит, что старообрядцы пользуются древнерусской певческой системой в ее разрушающемся, деградирующем состоянии и что такое существование богослужебного пения следует считать доказательством невозможности его полноценного существования.

Вторым фактором, создающим иллюзию возможности существования богослужебного пения в наши дни, является медиевистика, которая на базе изучения древнерусской певческой системы обещает осуществить ее реконструкцию в живой практике. В этом случае иллюзия возникает в силу того, что современные ученые-медиевисты воспринимают древнерусскую певческую систему как специфическую область музыкального искусства. Им кажется, что если расшифровать весь корпус древнерусских богослужебных мелодий и обеспечить его автентичное исполнение, то тем самым само собой произойдет возвращение древнерусской

певческой системы к жизни. При этом совершенно упускается из вида, что существование этих мелодических структур немыслимо вне выполнения определенных молитвенных, социальных и бытовых условий. И даже если представить, что наука сможет вскрыть всю эту взаимосвязанность мелодических, молитвенных, социальных и бытовых форм, то она никогда не сумеет превратить открывшуюся ей картину в живую реальность. При помощи медиевистики можно достичь знания о существовании системы взаимосвязанностей, но нельзя рассчитывать на то, что открытая медиевистикой

система станет предметом реального переживания и тем самым воплотится в жизнь, ибо для такого воплощения современный человек не имеет жизненных возможностей.

Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы показать, что каждый элемент структуры древнерусского богослужебного пения обладает определенным метакультурным и метансторическим содержанием, которое предопределяет форму этого элемента и обуславливает само его существование. Теперь можно сказать, что конкретным определенным метакультурным и метансторическим смыслом наполнена не только структура древнерусского богослужебного пения, но и история его разрушения и деградации. Процесс деградации древнерусской певческой системы есть не просто исторический процесс, но разворачивание божественного откровения в земной истории. Этот процесс можно рассматривать как частный случай общего процесса расцерковления, или десакрализации, мира. Рассмотренные выше попытки восстановления древнерусской певческой системы и преодоления деградационного процесса доказывают невозможность осуществления их человеческими средствами. Вот почему так важно преодолеть все иллюзии, создающие впечатление возможности восстановления древнерусского богослужебного пения, и проникнуться идеей невозможности существования его в современном мире. Необходимо осознать эту невозможность как откровение, как сообщение миру некой истины, находящейся за пределами мира. И только тогда, когда мы отбросим все иллюзии и воспримем факт невоз-

возможности существования богослужебного пения во всей глубине и во всем его объеме, мы откроем доступ к пониманию древнерусской певческой системы, а тем самым и к пониманию своего места в общем историческом процессе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Об изучении
древнерусского богослужебного пения*

Наше исследование древнерусского богослужебного пения начиналось с определения предмета исследования, а кончилось утверждением невозможности существования его в условиях современного мира. Теперь нужно отметить, что когда говорилось о принципиальной невозможности существования богослужебной певческой системы в наши дни, это подразумевалась невозможность существования ее как единого живого целого, однако части, некогда составляющие это единое целое, реально существуют и ныне, и именно они-то и должны являться объектом исследования. Таким образом, говоря о древнерусском богослужебном пении как о предмете исследования, недостаточно ограничиться одним лишь определением его как предмета исследования, необходимо указать на то, в какой степени он доступен современному исследователю. То, что было некогда живым целым, ныне существует в виде целого ряда видов деятельности, специальностей или дисциплин. То, что представляло собою единый предмет, распалось на несколько предметов, и мы прежде всего должны определить, какие именно предметы образуют вывали существующее ранее целое, и только потом можно попытаться восстановить это целое путем соединения составляющих его предметов. На практике это означает то, что необходимо учесть все существующие ныне источники, на

базе которых возможно будет восстановить картину целого.

Первой оставшейся и реально существующей ныне частью, входящей некогда в состав единого тела древнерусской певческой системы, являются певческие рукописи

XII—XVII веков. Правда, далеко не все налично существующие рукописи доступны ныне по своему содержанию. Рукописи XII—XV веков до сих пор практически остаются нерасшифрованными, если не считать довольно многочисленных попыток дешифровки, не получивших единодушного признания в медиевистических кругах. Расшифровка рукописей XVI века также по большей части представляет собою трудную проблему. Фактически абсолютно точно поддающимися расшифровке можно считать только пометные рукописи XVII века, которые и служат ключом к прочтению более ранних рукописей и, в частности некоторых беспометных рукописей XVI века. Если вспомнить, что введение киноварных помет являлось признаком упадка древнерусской певческой системы, то следует признать, что мы вынуждены продвигаться от менее совершенного, уже подвергшегося деградации состояния системы к состоянию более совершенному, еще не затронутому процессами разрушения. Это значит, что мы движемся к познанию богослужебного пения через ту его область, которая соприкасается с музыкой и которая вобрала в себя элементы музыкального мышления. В наиболее чистом и совершенном виде древнерусскую певческую систему представляют рукописи конца XV — начала XVII века. Именно в этот период окончательно сформировался корпус богослужебных певческих книг и древнерусское богослужебное пение обрело вид цельной и законченной системы. Именно

рукописи этого периода содержат образцы богослужебного пения в самом чистом, незатронутом никакими музыкальными

ми влияниями виде, и именно эти рукописи должны стать основным объектом нашего внимания. Однако для того, чтобы рукописи этого периода смогли раскрыть свои секреты, нам необходимо не только привлекать материал пометных рукописей XVII века, но заняться изучением поздних старообрядческих рукописных традиций XVIII—XX веков и даже учесть опыт синодальных нотопечатных изданий.

Работа с рукописным материалом, и прежде всего с рукописями конца XV — начала XVII века, может привести и к восстановлению мелодической структуры богослужебных песнопений в ее первоначальном облике — и в этом видят свою конечную цель многие ученые-медиевисты. Однако на самом деле мелодическая структура песнопений есть только часть, входящая в состав более обширного целого. Ее можно уподобить видимой части айсберга, которая находится над водой, в то время как гораздо большая его часть скрывается под водой и остается невидимой. К одной из таких невидимых частей можно отнести «Устав», или «Типикон». В отличие от мелодической структуры, воспроизводимой голосом и воспринимаемой на слух, «Типикон» не принимает видимого, непосредственного участия в процессе звучания, однако, предопределяя соединение песнопений в службе, именно «Типикон» тем самым предопределяет мелодический облик целого. Можно сказать, что содержание рукописных певческих книг это лишь кодификация мелодического материала, который превращается в живое целое последование службы только благодаря указаниям «Типикона». Содержание са-

мого «Типикона» не сводится только лишь к указаниям соединения богослужебных мелодий между собой, но поскольку эта мелодическая регламентация является одной из функций «Типикона», то «Типикон» должен рассматриваться как неотъемлемая органическая часть богослужебной певческой системы. В этом смысле под «Типиконом» нужно подразумевать не только конкретную книгу, но вообще «Устав», как церковную дисциплину, и, более того, нужно иметь в виду историю «Устава». В частности, очень важно отметить смену «Студийского Устава» «Уставом Иерусалимским», которая происходила на протяжении XV века и которая во многом предопределила образование системы певческих богослужебных книг, оформившихся в конце XV — начале XVI века. Для понимания формообразующих механизмов богослужебного мелодизма крайне важно изучение и новгородских «чиновников» XVI века, а также и других уставных документов и соборных постановлений XVI—XVII веков. Все это рассматриваемое и изучаемое ныне как самостоятельная, отдельная дисциплина являлось некогда неотъемлемой частью богослужебной певческой системы, причем частью настолько значимой, что любое игнорирование ее как составной части певческой системы закрывает нам доступ к пониманию всей системы в целом.

Однако и это не исчерпывает всей полноты богослужебной певческой системы, ибо Устав, понимаемый как формообразующая сила мелодической структуры, сам может быть рассмотрен как разворачивание в литургическом времени тво-

рения Иисусовой молитвы. Изменения, происходящие с «Уставом» в историческом процессе, обуславливаются видом и

состоянием, в котором находится практика Иисусовой молитвы, а это уже относится к компетенции аскетики. Именно таким образом аскетика становится составной частью богослужбной певческой системы. И не просто составной частью, но частью основной и определяющей, благодаря чему все богослужбное пение может рассматриваться как аскетическая дисциплина. Православная аскетика традиционно подразделяется на два раздела — деятельный и умозрительный, каждый из которых фиксируется в определенных видах письменных памятников и каждый из которых по-своему влияет на окончательный облик богослужбной певческой системы. Умозрительный раздел аскетики излагает наиболее общие и фундаментальные принципы молитвы, внимания и борьбы с помыслами, раскрывая их внутренний смысл и назначение. Деятельный раздел аскетики содержит практические рекомендации и рецепты приемов молитвы, концентрации внимания и жизненного поведения. В древнерусской письменной традиции широко представлены оба раздела, но

в аскетике все же главным являются не письменные источники, но реальная жизненная практика, основывающаяся на устной традиции и личной преемственности от старца к ученику, осуществляемой только в условиях монашеской жизни. Расцвет монашеской жизни в России приходится на XIV—XV века. Именно этот период времени называют «золотым веком русской святости», и именно в этот период древнерусское богослужebное пение формируется как аскетическая дисциплина, чтобы в XVI века предстать перед нами в полностью сложившемся законченном виде. В XVII веке наступают признаки упадка аскетических традиций, а пер-

вую половину XVIII века можно определить как время катастрофы русского монашеского идеала, причем катастрофы настолько глубокой, что устная аскетическая традиция казалась прерванной и безвозвратно утраченной. Утрата аскетической традиции привела к тому, что древнерусская певческая система не только прекратила свое существование, но была предана полному забвению. Во второй половине XVIII века начинается возрождение древнерусской аскетической традиции, вдохновляемое личностью преподобного Паисия Величковского. Это возрождение приводит к новому расцвету аскетики и монашеской жизни в XIX веке. Возникают новые монастырские традиции преемственности, примерами которых могут служить традиции оптинских, глиньских и валаамских старцев. Некоторые из этих традиций просуществовали вплоть до наших дней; и в той мере, в которой аскетика вообще поддается методам современного изучения, они

могут являться объектом нашего исследования. Соприкосновение с современной монашеской жизнью и современной аскетической практикой может нам помочь в понимании аскетики как одной из частей, составляющих некогда единое тело богослужебной певческой системы.

Когда мы говорим о том, что на основании наблюдений над современной аскетической практикой мы можем судить о месте аскетики в древнерусской певческой системе, то при этом необходимо сделать одну оговорку. Дело в том, что возрождение аскетических традиций в XVIII—XIX веках не повлекло за собой возрождения древнерусской певческой системы и богослужебного пения как такового. Это связано не с тем, что возрожденная традиция аскетики представляла собою какую-то преобразованную, изменившуюся традицию, но прежде всего с тем, что аскетическая традиция оказалась в новых социальных и государственных условиях. Во-первых, Россия XVIII—XIX веков была уже не православным царством, но секулярной империей. Во-вторых, несмотря на явное возрастание авторитета старчества в среде простого народа, подавляющая часть просвещенного общества оставалась абсолютно равнодушной и даже враждебной по отношению к монашеству и к аскетике вообще. То, что такие фигуры, как Гоголь, Достоевский, а также многие славянофилы, находились в тесном контакте с оптинскими старцами, проповедовали и популяризировали их метод жизни, было скорее исключением и часто вызывало враждебную реакцию в русском обществе. Все это свидетельствует о том, что хотя возрождение древнерусской аскетики было явным и неоспо-

римым, но сама аскетика не могла стать центральным и единым идеалом общества и не могла уже занимать то главенствующее место, какое занимала она в России XV—XVI веков.

Как бы там ни было, современному исследователю в той или иной степени доступны три отдельно существующие области явлений, некогда образующие единую систему богослужебного пения. Это певческие рукописи конца XV — начала XVII века, это богослужебный Устав, как практикуемый ныне, так и восстанавливаемый на основе рукописной традиции XV—XVII веков, и это, наконец, аскетическая практика, осуществляемая в рамках монашеской жизни. Очень важно подчеркнуть, что ныне эти области существуют совершенно независимо друг от друга и не могут быть пережиты как единое целое. Это целое может возникнуть как

умозрение или интеллектуальное представление, но не может осуществиться как непосредственное актуальное переживание. Интеллектуальное представление о единой целостности богослужебной певческой системы возникает в результате изучения каждой отдельно взятой области, входящей в состав богослужебного пения, и это интеллектуальное представление есть предел, которого может достигнуть современный научный метод. Для того чтобы подняться над интеллектуальным представлением и достигнуть подлинного переживания древнерусской певческой системы необходимо перейти от интеллектуального научного познания к познанию пения «собственной жизнью». Необходимо подчинить свою

жизнь определенной регламентации, наполнить ее определенными формами поведения, а также определенными формами социальных установок и психологического тренинга. Однако, поскольку человек, предоставленный самому себе, не в состоянии адекватно оценивать результативность подобной деятельности, то ему необходимо находиться под наблюдением лица, способного контролировать и правильно оценивать каждый шаг жизненного пути со стороны. Другими словами необходимо поступить в обучение или в послушание к учителю-старцу, а это значит — необходимо вступить на аскетическое поприще, стать на путь аскетического преобразования жизни и сознания. Древнерусская певческая система является аскетической дисциплиной, и постигнута по-настоящему может быть только на базе аскетически преобразованной жизни и аскетически преобразованного сознания.

Необходимость аскетического преобразования сознания на пути к постижению богослужебного пения заложена в

двойном значении крюкового знамени, о чем уже много говорилось в первой главе. Здесь возможно соединение разрозненных ныне областей и видов деятельности в единое тело богослужебной певческой системы. И наоборот: неспособность современного человека к аскетическому преобразованию своего сознания приводит к распаду единой певческой системы на отдельные, независимые друг от друга виды деятельности, с которыми и вынужден иметь дело современный исследователь, занимающийся вопросом древнерусского богослужебного пения. Таким образом, современное созна-

ние, стремящееся к адекватному пониманию древнерусского богослужебного пения, сталкивается с непреодолимым препятствием, заключающимся в невозможности аскетического преобразования сознания. Подобно тому как для понимания музыки как вида искусства необходимы навыки эстетического оценивания, так и для понимания древнерусского богослужебного пения как аскетической дисциплины необходимы навыки аскетического оценивания, но именно этих-то навыков и не может быть в наши дни из-за почти что полной утраты аскетических традиций. Однако из того, что древнерусское богослужебное пение не может существовать в современном мире как единое целое явление и что адекватное постижение его теперь невозможно, совершенно не верно делать вывод о том, что изучение его бесперспективно и бесполезно для нас. Уже сам факт осознания того, что объекта нашего исследования нет в современном мире и что даже историческая реконструкция его весьма проблематична, край

В одном из своих сочинений Хайдеггер писал о том, что «христианская философия» остается вещью еще более неле-

пой, чем идея квадратного круга, ибо квадрат и круг еще сходятся в том, что они пространственные фигуры, тогда как христианская вера и философия разделены пропастью. Сказанное Хайдеггером о философии и ее отношении к христианской вере может быть полностью приложимо и к музыке. Забытая в наши дни истина о несовместимости христианс-

кой веры и музыки легко обнаружит себя, если мы вспомним те более чем напряженные отношения Церкви и музыки, которые имели место на протяжении более чем тысячи лет с момента возникновения Церкви на земле. Тогда нам станет ясно, что «христианская музыка» могла возникнуть только в более поздние времена — как результат ослабления позиций Церкви и христианства в мире. Византийское осмогласие, так же как и западное григорианское пение, особенно в его классическом виде, до появления тропов и секвенций, а так же до проведения реформ Гвидо Аретинского, являются не музыкальными, но богослужебно-певческими системами. Процесс постепенного превращения этих богослужебно-певческих систем в системы музыкальные начался примерно с XI века и набрал полную силу уже в XIII—XIV веках. Поскольку проблемы, связанные с этим процессом, более подробно рассмотрены в опубликованной нами ранее «Истории богослужебного пения», то здесь мы более не будем останавливаться на них. Сейчас для нас важно подчеркнуть лишь то, что идея «христианской музыки» есть идея относительно поздняя, возникшая вследствие отпадения мира от христианских, церковных начал, и что когда начала эти были живы и действенны, то музыка ни в каком своем проявлении не могла служить звуковым эквивалентом веры.

Богослужебное пение как аскетическая дисциплина есть путь мистического соединения человека с Богом через обожение. Музыка как вид искусства есть художественное воспроизведение взаимоотношений человека и Бога через создание произведения. Музыка — это прежде всего про-

изведение, вещь или «opus». И когда мы говорим о музыкальном процессе, то имеем в виду процесс создания музыкального произведения. Идет ли речь о создании композитором нового произведения, или о воссоздании произведения исполнителем в процессе исполнения — и в том и в другом случае мы имеем дело с произведением, художественно воспроизводящим какое-то состояние человеческого сознания. Вот почему любая попытка исполнения богослужебных песнопений — будь то концерт, аудио- или видеозапись — моментально превращает богослужебное пение в музыку, ибо процесс внебогослужебного исполнения превращает исполняемое песнопение в произведение, в котором подлинное аскетическое соединение с Богом неизбежно подменяется художественным воспроизведением этого соединения. Богослужебная певческая система может быть действительным путем аскетического соединения с Богом только тогда, когда она переживается как единое целое во всей полноте своей структуры, когда она полностью сливается и отождествляется с жизненным потоком, когда она становится содержанием жизни человека. Любая попытка вычленения какого-либо фрагмента из общей структуры системы превращает вычлennyй фрагмент в произведение. Этот фрагмент, превратившийся в произведение, может стать объектом концертного исполнения, может стать объектом научного исследо-

вания, он может стать даже объектом, провоцирующим молитвенные переживания, но в любом случае он фрагментирует какую-то часть действительности и превращает ее в про-

изведение, удовлетворяющее наши художественные, научные или молитвенные интересы.

Богослужбное пение как явление, актуализирующее себя в действительности, не есть произведение, оно не есть также ряд произведений или последовательность их. Богослужбное пение есть метод организации жизни, преобразующий весь жизненный поток в единый молитвенный континуум. Таким образом, любое искусственное вычленение фрагмента распева из общей мелодической структуры распева приводит к полному обесмысливанию не только выключенного фрагмента, но и всего принципа распева, ибо сама идея возможности подобной фрагментации сводит на нет идею распева как единого метода организации жизни. На практике это означает, что ничто не может увести нас дальше от понимания принципа распева, чем концертное исполнение отдельных песнопений, входящих в состав данного распева. Подобное исполнение заставляет человека думать, что он принимает участие в мелодическом потоке распева и тем самым подчиняется определенному методу организации жизни. На самом же деле он принимает участие всего лишь в фрагментарном и иллюзорном воспроизведении жизни внутреннее наполнение которой остается за пределами затраченных усилий. Вот почему концертное исполнение богослужбных песнопений является самым злостным извращением сущности богослужбного пения вообще и принципа распева в частности.

Здесь особо следует подчеркнуть еще и тот момент, что проблема существования богослужебного пения в условиях современного мира ни в коем случае не может рассматриваться в свете столь распространенных ныне тенденций аутентичного исполнения музыки прошлых эпох. Аутентика, как она понимается в современном смысле, распространяется только на аутентичность исполнения, т. е. на соответствие исполняемого ныне с первоначально замышленным исполнением. Если распространять идею аутентического исполнения на богослужебное пение, то следует признать, что в данном случае аутентика не может исчерпываться манерой исполнения или способами звукоизвлечения, но неизбежно перерастет в вопрос аутентизма жизни, т. е. в вопрос соответствия настоящей жизни определенным формам и требованиям жизни, заданным ранее. Но это уже есть вопрос не аутентики, но аскетики, и здесь опять — в который раз — мы упираемся в проблему аскетического преобразования сознания, без которого немыслимо полноценное познание древнерусского богослужебного пения.

В процессе изучения древнерусского богослужебного пения мы все время так или иначе сталкиваемся с проблемой аскетического преобразования сознания, а это значит, что для того, чтобы действительно приступить к изучению древнерусского пения, мы должны сначала изучить саму проблему аскетического преобразования сознания или хотя бы рассмотреть надобность постановки этой проблемы. Подобное изучение не входит в компетенцию настоящего исследования, ибо задача его заключается только в том, чтобы наметить саму

проблему. Наметить же эту проблему представилось целе-

сообразным через указание на существование трактата Иоакима Коренева. И в самом деле, если бы не трактат Иоакима Коренева сама проблема казалась надуманной и даже несуществующей. Сейчас же этот трактат является, быть может, единственным документом, содержащим хотя бы косвенное указание на существование и богослужебного пения и музыки. И пускай весь пафос трактата направлен на доказательство единства понятий богослужебного пения и музыки, но уже само возникновение надобности такого доказательства свидетельствует о том, что богослужебное пение и музыка есть все же не одно и то же.

Трактат Иоакима Коренева появился в момент исторического слома на стыке времен. Он знаменовал собою окончание времени богослужебного пения и начало времени музыки. В России это был момент смены парадигм — сознания, мира, Церкви. Но может быть, самое главное для нас в этом моменте заключается в том, что это время есть время появления человека нового типа, ибо именно в этот момент на исторической сцене появляется человек играющий, вытеснивший из жизни человека молящегося. Человек играющий познает мир как игру, через посредство игры, и даже религиозная сфера деятельности рассматривается им как одно из проявлений феномена игры — в этом можно убедиться на примере книги Йохана Хейзинги. Современный мир есть порождение человека играющего, и современный исследователь независимо от своих личных убеждений и устремлений

неизбежно принадлежит к типу человека играющего. Проблема противопоставления богослужебного пения и музыки есть в конечном итоге проблема противопоставления челове-

ка молящегося человеку играющему. Музыка как игра есть способ существования человека играющего, а богослужебное пение как молитва есть способ существования человека молящегося. И здесь возникает вопрос: в какой степени человек играющий может понять человека молящегося и в какой степени игра как метод познания может проникнуть в область молитвы, понимаемой как объект изучения? Но здесь мы вступаем в весьма сомнительную область, в которой молитва может рассматриваться как одна из форм существования игры, а феномен игры пониматься как одно из возможных проявлений молитвы. Вот почему первым шагом на пути, ведущим к изучению древнерусского богослужебного пения, должно являться жесткое разграничение областей игры и молитвы и вытекающее из этого разграничения разведение понятий богослужебного пения и музыки. Настоящее исследование не могло решить весь круг вопросов, связанных с этой проблемой, и его задачей являлось лишь обозначение и указание на данную проблему. Однако думается, что это обозначение и указание на проблему со временем может открыть некоторые новые перспективы в области изучения древнерусской певческой системы.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

¹ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков.: «Музыка», 1973, с. 125—126

² Там же, с. 47

³ Там же, с. 49

⁴ Там же, с. 48

⁵ Там же, с. 153

⁶ Там же, с. 153

ГЛАВА I

О двойном значении крюковой нотации

¹ Добротолюбие. М. 1900. Т. V, с. 219.

² Епископ Феофан (Говоров). Толкование на Послание св. Апостола Павла к Колоссянам М. 1880, с. 195.

³ Там же, с. 196.

⁴ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. М., 1973, с. 157.

⁵ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971, с. 329—330.

⁶ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 104—105.

⁷ Там же, с. 116.

⁸ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. М., 1973, с. 143.

О проблеме звуковысотных отношений

¹ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. М., 1973, с. 144—145.

² Там же, с. 101—102.

О принципе распева

¹ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. М., 1973, с. 58.

ГЛАВА II

О трех видах молитвы

¹ Хоружий С. С. Диптих безмолвия. М., 1991, с. 24.

О трех типах движения души

¹ Псевдо-Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Буэнос-Айрес., 1957, с. 54.

² Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993, с. 287.

³ Там же, с. 287.

⁴ Прокл. Первоосновы теологии. Тбилиси. «Мецниереба», 1972, с. 35—36.

⁵ Там же, с. 67—68.

⁶ Юнг. К. Архетип и символ. М., 1991, с. 256.

⁷ Там же, с. 257.

ГЛАВА III

Об иконности богослужебного пения

¹ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 108

² Псевдо-Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Буэнос-

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ПО ДРЕВНЕ-РУССКОМУ БОГОСЛУЖЕБНОМУ ПЕНИЮ И ПРАВОСЛАВНОЙ АСКЕТИКЕ

1. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Изд. С. Смоленского. Казань, 1888.
2. Алексий, Патриарх Московский и всея Руси. Слова, речи, послания и обращения. Т. III. М., 1957.
3. Аллеманов Дм., свящ. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
4. Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
5. Богомолова М. В. К проблеме расшифровки путевой нотации // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
6. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
7. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.
8. Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
9. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
10. Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977.
11. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI—XVII вв. М., 1992.
12. Бортианский Дм. Проект об напечатании древнего российского крюкового пения. О-во Любителей Древней Письменности. СПб., 1878.

прил. 3.

13. Буслаев Ф. И. Русская эстетика XVII века. т. 2. СПб., 1910.
14. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
15. Владышевская Т. Ф. Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // *Musica antiqua Europae Orientalis* — IV — Bydgoszcz 1981. с. 607—620.
16. Вознесенский И., прот. Образцы осмогласия распево в киевского, болгарского и греческого, Рига, 1893.
17. Вознесенский И., прот. Осмогласные распевы трех последних веков Православной Русской Церкви, вып. 1—4. Рига. 1988.
18. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. I—II. Нью-Йорк, 1978.
19. Gardner I. Und Koschmieder E. «Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift». München. Teil I — 1963. Teil II — 1966. Teil III — 1972.
20. Герасимова-Персидская Н. Хоровый концерт на Украин в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.
21. Герасимова-Персидская Н. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
22. Дилецкий Н. Муcикийская грамматика. Посмертный труд. С. В. Смоленского. СПб., 1910.
23. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. Публикация, перевод и исслед. Вл. Протопопова. М., 1979 (Памятники русского музыкального искусства).
24. Динев П. Ръководство по съвременна византийска невменна нотация. София, 1964.
25. Св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. М., 1898.
26. Св. Дионисий Ареопагит. О церковной иерархии // Писания св. Отцев и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию Православного Богослужения. Т. I. СПб., 1855.
27. Св. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О таинственном Богословии. Перевод Лутковского Л. Н. Киев, 1984. Машинопись.
28. Денеш Золтан. Этос и аффект. М., 1977.

29. Добротолюбие. Т. V. М. 1895 г.
30. Домострой. М., 1908.
31. Забелин Н. Домашний быт русских царей в XVI—XVII в. Ч. 1—2. М., 1915.
32. Зигабен Е. Толковая Псалтирь. Киево-Печерская Лавра, 2-е изд. 1898.
33. Зинovieв В., свящ. Исторические сведения о церковном пении. М., 1916.
34. Игнатия монахиня. Творчество преп. Иоанна Дамаскина. / Богословские труды. Сб. 23. М., 1982.
35. Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. СПб., 1883.
36. Св. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб. 1893.
37. История русского искусства. В 13 томах. Т. IV. М., 1959.
38. История русской музыки. Т. I. Древняя Русь XI—XVII. М., 1983.
39. Карастоянов Б. К. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменитого распева. В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis IV Bydgoszcz*, с. 81—86.
40. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
41. Киприан, архим. Антропология Григория Паламы. Париж., 1950.
42. Конотоп А. В. О некоторых принципах прочтения нотопейных рукописей конца XVI—XVII вв. // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
43. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура Белоруссии. Минск, 1975.
44. Кручинина А. Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века. Автореф. дис. Л., 1978.
45. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.
46. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.
47. Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.— Л., 1962.
48. Лихачев В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971.

49. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. 1992.
50. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М., 1994.
51. Металлов В. М., прот. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
52. Металлов В. М., прот. Русская симиография. М., 1913.
53. Металлов В. М., прот. Очерки истории православного церковного пения в России. М., 1914.
54. Металлов В. М., прот. Богослужебное пение Русской Церкви в период домонгольский. М., 1912.
55. Малиновский Н., прот. Очерк Православного Догматического Богословия. Изд. 2-е. Сергиев Посад, 1911.
56. Михневич Вл. Очерк истории музыки в России. СПб., 1879.
57. Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв. М., 1973.
58. Преп. Нил Сорский. Предание учеником своим о жителстве скитском. СПб., 1859.
59. Никишов Г. А. Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII — начала XVIII вв. Автореф. дис. М., 1979.
60. Никольский В. История русского искусства. Берлин. 1923.
61. Никольский А. В. Краткий очерк истории церковного пения в период I—X вв. СПб., 1916.
62. Одоевский В. Ф. К вопросу о древнерусском песнопении. День. 1864. № 17.
63. Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию. СПб., 1906.
64. Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. СПб., 1898.
65. Пожидаева Г. Л. Об особенностях расшифровки демественного распева. // Проблема дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
66. Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII—XIII веков. // Вып. 2. Л., 1926.
67. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. СПб.

1910.

68. Преображенский А. Культовая музыка в России. Л., 1924.
69. Просветитель преп. Иосиф Волоцкий. Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря. 1993.
70. Разумовский Дм., прот. Церковное пение в России. М., 1867—1869.
71. Разумовский Дм., прот. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и гсударевы певчие диаки. СПб., 1895.
72. Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении. // Журнал Министерства народного просвещения, Т. 61, 1849, Ч. 2.
73. Серегина Н. Музыкальная эстетика древней Руси. // Вопросы теории и эстетики. Вып. 13. Л., 1974.
74. Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969.
75. Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмо» в области современного церковного пения и так называемого «простого напева». // Музыкальная старина. Вып. 5. СПб., 1911.
76. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк. СПб., 1901.
77. Соболевский А. И. Образованность Московской Руси XI—XVII в. М., 1900. СПб., 1894.
78. Стоглав. Издание Кожанчикова. СПб., 1863.
79. Тончева Е. Нотации в славянских рукописях до XV в. // Славянская палеография и дипломатика. Вып. 2. София, 1985.
80. Умное делание. О молитве Иисусовой. Издание Валаамского монастыря, 1936.
81. Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
82. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. Издательство западно-европейского экзархата. Московский Патриархат, 1989.
83. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд. М., 1971.
84. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. 2-е изд. М., 1971.
85. Федор Крестьянин. Стихиры. Публикация, расшифровка, исследование и коммент. М. В. Бражникова. М., 1974 (Памятники русского

- музыкального искусства. Вып. 3).
86. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I. М.— Л., 1928.
 87. Филарет (Гумилевский), архиеп. Исторический обзор песнопевцев и песнопения Греческой Церкви. 2-е изд. Чернигов, 1864.
 88. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1937.
 89. Флоренский П. А. У водоразделов Мысли. М., 1990.
 90. Флоренский П. А. Иконостас. М., 1994.
 91. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
 92. Христофор, инок. Ключ Знаменной. Публикация и перевод М. Бражникова и Г. Никимова. Предисловие, коммент. и исслед. Г. Никимова (Памятники русского музыкального искусства). М., 1983.
 93. Что такое молитва Иисусова по преданию Православной Церкви. Сердоболь, 1938.
 94. Шебалин Д. С. О дешифровке «единогласных знамен» и реконструкции звуковой системы строки. /Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
 95. Шиндин Б. А. Попевки демественного распева. /Известия Сибирского отд. АН СССР. Новосибирск, 1976, № 11.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	5
---------------	---

ГЛАВА I

О двойном значении крюковой нотации	15
О проблеме звукововысотных отношений	32
О принципе распева	47

ГЛАВА II

О трех видах молитвы	67
О трех типах движений души	77
О трех принципах организации звукового материала ..	95

ГЛАВА III

Об иконности богослужебного пения	117
О необходимых условиях существования богослужеб- ного пения	138
О невозможности существования богослужебного пе- ния в условиях современного мира	162

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Об изучении древнерусского богослужебного пения	185
ПРИМЕЧАНИЯ	200
КРАТКИЙ СПИСОК	202

Заведующие редакцией:

А. В. Дьяченко, А. И. Святский

Художник А. И. Леткина

Корректор А. Е. Бурлуцкая

Компьютерная верстка Т. В. Виноградова

Издательство «Филология»
ЛР № 063612 от 23 сентября 1994 г.

Формат $70 \times 100^{1/32}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. п. л. 7,8
Зак. 1786. Тираж 3000 экз.

2-я типография РАН
121099, Москва, Шубинский пер., 6