

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ КАК ВЫРАЖЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Е.П. Логунова

ФГОУ ВПО «Мичуринский государственный аграрный университет»

Рецензент А.Н. Квочкин

Ключевые слова и фразы: божественный архетип; монастырь; музыкальный канон; подобие; смысл; средневековое мышление; церковное пение.

Аннотация: Рассматриваются особенности церковной музыки, в частности, православного богослужебного пения. Особо подчеркивается характерное для традиции монастырского пения первенство слова (смысла) перед музыкальным звуком, уходящее корнями в богослужебные споры IV века. Представлены основные принципы и приемы музыкальной передачи смыслов.

Особенностью культовой музыки является слияние слова и звука. Их взаимосвязь во многом определяет отношение монастырей к пению.

Монашество еще в IV веке выступало против появившихся в богослужебной практике гимнов и тропарей, ибо они по характеру были близки песням, возникшим на почве еретических движений. В культовой музыке, как и в других видах церковного искусства, проявлялись основные направления христианской культуры: через соотнесение слова и звука как направление вглубь, к смыслу (созерцательный аспект), и – вовне, ориентация на мир чувственный. Ересиах Арий предпочитал гимны с господствующим в них танцевально-музыкальным началом. Афанасий Великий проповедовал пение псалмов таким образом, «чтобы он читающему был более подобен, нежели поющему». Очевидна преимущественная связь музыкального начала с «тварной» жизнью и возможность посредством Слова «проникать в мир духовный» [5, с. 65].

Так на музыкально-эстетические взгляды были спроецированы догматические разногласия Ария и Афанасия о «тварной» ипостаси Христа. Первенство слова или звука опосредованно выражает ориентацию на «внутренний» мир, духовное и на «внешнее» выражение (форму) этого духовного.

Логунова Е.П. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой философии и социальных коммуникаций МичГАУ.

Монастырское и приходское богослужение в христианской Церкви имеет «общий состав», что определяет его единство. Монастырские службы отличает большая степенность, протяженность, «усердие» и строгость пения, обусловленные монашеским аскетизмом. Существует множество монастырских напевов, названных именами тех обителей, где трудились их творцы: Афонский, Киевский, Владимирский, Старо-Симоновский, Боголюбский и многие другие.

С идеей *божественного архетипа* (Образа Божия в музыке) связана вся система певческого церковного искусства. К нему стягиваются все направления, формовыражения, элементы – в подражании ему от общего духовного настроения до манеры исполнения. Инок Евфросин писал: «Мы должны с трезвостью петь и направлять наш ум к смыслу святых слов, дабы не только уста, но наше сердце пело вместе с устами» [4, с. 66].

С идеей божественного архетипа связан, прежде всего, принцип художественного (музыкального) канона, не позволяющий вносить банальные и не соответствующие смыслу песнопения элементы. Вся музыкальная система средневековья относится к такого рода «архетипам», содержащим в себе «свернутое» целое: попевки, строки, фиты, лица, устойчивые мелодико-графические формулы; ладовое строение, мелодико-ритмические комбинации и т.д. Роль архетипов играла прежде всего *система подобнов*. Подобны служили образцом, моделью для большого числа церковных песнопений. Причем, каждый *жанр* (понятие «жанра» вводит Т. Владышевская [1]) церковной музыки имел свой «запас» подобнов, по напеву и форме которых можно было сразу определить, какой вид песнопения исполняется: стихира, кондак, ирмос и т.д. Сборники оригинальных образцов встречаются уже в XI – XII веках.

На *принципе подобия* основано объяснение «высокого происхождения» пения у Дионисия – отражение церковным пением пения ангелов, херувимов, серафимов и прочих небесных сил, непрестанно воздающих хвалу Творцу в песнопениях неизреченной красоты.

Принцип иерархии проявляется (согласно Дионисию) при передаче гимнов от одного иерархического порядка другому. Через него открывается людям недоступное ранее знание. Мелодии гимнов – лишь отдаленное эхо небесных песнопений, через них можно приблизиться к небесному *архетипу*.

Таким образом, вопрос об адекватном смысле исполнении и, соответственно, восприятию песнопения ставился в культовой музыке изначально.

Основной прием музыкальной передачи смыслов – сохранение стабильности интонационных оборотов, выработанных традицией. Стабильность музыкального материала делала для слушателя *привычным* музыкальное выражение текста. В силу функционального назначения интонационные формулы, типичные для разного рода песнопений одного характера, служили созданию определенного настроения. Интонационные формулы становились привычными для слуха и помогали «*узнавать* в произведении необходимое настроение» (Д.С. Лихачев). Информационная насыщенность канона и регламентации им выразительных средств музыки способствовали однозначному восприятию образов, обряда в целом.

Правила псалмодирования были оформлены еще в конце X – начале XI веков: петь необходимо равномерным голосом, стихотворные ряды не следует прерывать передышкой, никто не должен петь резче, приглушеннее или глубже, медленнее или быстрее другого и т.д.

Из жития Феодосия Печерского и его «Поучения» узнаем мы о важной роли святого в устройстве певческого дела на Руси. В этих первоисточниках содержатся высказывания о характере и эстетических принципах церковного пения. Феодосию пришлось первому на Руси столкнуться с музыкально-эстетическими проблемами, заняться устройством службы и церковного пения в Киево-Печерском монастыре. Пение должно быть «доброчинным», то есть следовать установленному порядку. Слаженности же хор может достичь, если им руководит опытный, «старейший» певец (очевидна аналогия с духовным отцовством – руководством), который первым начинает пение.

Отмечается близость творчества русских распевщиков к иконописи. Не случайно творение распевщика называлось «переводом», а авторское начало стало фиксироваться с XVI века. Несколько поколений участвовало в создании напевов, – постоянно накапливающиеся изменения в мелодии вели к созданию новых распевов. К исправлению музыкальных рукописей относились столь же осторожно, как и к «исправлению», реставрации икон. Это подчеркивает духовную сущность и «первосмысл» церковной музыки (и иконы) – не говорить, а *свидетельствовать* об Истине, о Первообразе [1, 3].

Особого внимания заслуживают способы записи песнопений – знамена и другие знаки, являющиеся внешним проявлением определенной музыкальной системы, более того, – системы художественно-эстетической. Крюковая нотация со временем была вытеснена западной – линейной (в связи с введением партесного пения). И в записи музыкальное начало было подчинено слову: если знаменная нотация была системой записи вокальной музыки, то в линейной – слова приставляются к нотной записи звуков, ибо она в первую очередь приспособлена к инструментальной музыке. Можно сказать, что в русской культовой музыке записывали музыкальные мысли, молитвенную живую интонацию. Из азбук исчезает истолкование «како поется», нарушается единство чувства–мысли–слова–действия, что не позволяет, отдалив распев и распевщика дистанцией, понять в полной мере воздействие музыки на человека. Здесь сказалось влияние западной нотации с ее расстановками, четким тактом. Произошло глубочайшее перерождение и общей музыкальной психологии певцов русского клироса. Новые азбуки в силах были дать только технические указания. Так в богослужебном пении проявляется начало разрушения системы средневекового мышления.

Важно отметить обращенность музыки как искусства к глубинному миру человека, к континуальным потокам мышления. Ценность доставляемого музыкой опыта определяется тем, в какой мере она выявляет скрытые уровни и планы внутренней жизни слушателя и, в зависимости от этого, формирует его внутреннюю чувственную и духовную среду [2]. Смысл культовой музыки мог быть полноценно воспринят только при со-

отнесении его с определенным контекстом – складом мышления и культуры соответствующей эпохи и при наличии соответствующих институтов «воспитания восприятия» (в христианской культуре это, прежде всего, приходской храм, монастырь).

Таким образом, мы убедились, что музыкальное мышление эпохи, как элемент системы художественного мышления, в целом является выражением средневековой культуры и ее мировоззренческого ядра – христианства.

Список литературы

1. Вагнер, Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Т.Ф. Владышевская. – М. : Искусство, 1993. – 255 с.
2. Валькова, В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура / В.Б. Валькова. – Н. Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1992. – 163 с.
3. Ветелев, А. (протоиерей). Богословское содержание иконы «Святой Троицы» Преподобного Андрея Рублева / А. Ветелев // Жизнь Московской Патриархии. – 1972. – №8. – С. 63–75; №10. – С. 62–65.
4. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / составление текстов, переводы и общая вступительная статья А.И. Рогова. – М. : Музыка, 1973. – 245 с.
5. Соколов, В. Слово в церковной музыке / В. Соколов // Жизнь Московской Патриархии. – 1988. – №1. – С. 64–70.

Divine Service Singing as Expression of Medieval Orthodox Culture

E.P. Logunova

Michurinsk State Agrarian University

Key words and phrases: divine archetype; monastery; musical canon; likeness; sense; medieval thinking; church singing.

Abstract: Peculiarities of church music, Orthodox divine service singing in particular are considered in the paper. The word (meaning) takes priority over the musical sound, originated in divine service discussions in IV century. This feature is characteristic for monastery singing. The main principles and ways of musical transmission of meanings are described in the paper.

© Е.П. Логунова, 2007