

В. Мартынов

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), называющего богослужебное пение «духодвижным», 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 запись 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»³. 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 современные 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 из искусств» и «художество из художеств». Аскетика рассматривает жизнь человека как цепь актов и состояний сознания, ряд из которых нужно культивировать и развивать, в то время как другие — преодолевать и искоренять во имя достижения искомого состояния сознания. Все это позволяет сказать, что аскетика есть углубление и

расширение сферы действия 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 «рассуждений 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), учение 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 рассуждения, 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 «столица 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 непрестанного 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 Соссюра, можно сказать, что вся система служебного пения есть знак, в котором внутренняя молитва является обозначаемым, а движения голоса, образующие мелодию, — 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 преображенная 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 разуметь 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 учение 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 апостолов». 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, собирающимся 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 блюдо от зол»; знамя, называемое «змейцей» обозначает «избежание земной славы и суеты мира сего»; знамя, называемое «палкой», обозначает «послушание Бога ради безответное, и без прекословия, 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, грешнаго». 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, человек, 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 также несущего на себе всю полноту ответственности за жизнь и спасение души руководимого им. Такой старец должен контролировать и анализировать 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 органически 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 звуковых 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 сменится состоянием молитвы, обеспечиваемым единообразным повторением слов: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешнаго! «Внутреннее сосредоточенное 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 сознания, 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, распевующих 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 мысленных вихрей, а стало быть, и к невозможности появления 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 поджидают крайне необычные и непривычные явления. 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 внеположное 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 древнерусская 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 стороны, 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 вивисекцию 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 певчих. 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 действенность 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 избегание 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, представляя 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 включает 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 сторонников 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 ступаний 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 рукописях 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 самодостаточной 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 моментом 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 коллекциях. 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 интонирования 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, символизировав 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 оттого, 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 древнерусская 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, грешнаго». 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 ограничивается 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 непрерывно повторяться, 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 — принципа 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 богослужбной 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 богослужбными «кругами», отражается в круговой структуре мелодического континуума, образуемой системой осмогласия.

Но прежде чем приступать 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 случае 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 архитектоники мелодий, принадлежащих одному гласу. Это архитектурное разнообразие, в основе которого лежит изначально ограниченное количество мелодических попевок, есть одно из проявлений центонного принципа построения формы. Мелодии одного гласа состоят 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 артикуляционно-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 богослужбных и молитвенных соотношений, то введение какой-либо новой или чуждой распеву мелодической формы повлечет за собой также появление и новой системы богослужбных 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 формами 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 крюковом 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 «Валаамской 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 историческими 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 внутри-церковной 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 Патриаршества 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 — киевский, 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. Появляются распевы, 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. Расколелось единство, образуемое молитвой, жизнью и пением. Расколелся единый молитвенный континуум, расколелось единство церковной жизни, расколелся 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 богослужбной 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 самом понятии принципа 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, грешнаго», 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, самодовлеющих 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.