

Эстетические основы древнерусского церковного пения

Т. Ф. Владышевская,
кандидат искусствоведения,
член музыкальной секции ЦС ВООПИиК

С X в. ход развития русской культуры вообще, и музыки в частности, был направлен в новое русло византийской культурной традиции, из которой она заимствовала все основные жанровые и художественные принципы. В эпоху Киевской Руси музыкальная культура получает новый толчок развития. Создание Кириллом и Мефодием славянской письменности принесло нам письменное слово, которое пришло вместе с музыкальной письменностью — знаками знаменной нотации.

Под воздействием Византии в Киевской Руси появляется новая хоровая культура, предназначенная для совершения богослужения по византийскому обряду.

Древнерусское певческое искусство прошло несколько этапов своего развития от пристального копирования византийских образцов до создания своеобразного национального хорового искусства в эпоху позднего средневековья и позже. Однако уже с XI в. начинается творчество древнерусских гинографов, которые создавали произведения в честь русских святых, местных праздников. Кондаки, стихиры, каноны, созданные первым русским святым Борису и Глебу, преподобному Феодосию Печерскому, княгине Ольге, князю Владимиру, крестившему Русь, просветителю ростовской земли епископу Леонтию Ростовскому и другим, во многом подражают византийским прообразам. Эти ранние службы киевского происхождения, как отмечают многие исследователи¹, просты и по составу и по характеру изложения. Хоровая церковная музыка наряду с иконописью и архитектурой составили самую оригинальную, своеобразную страницу русской культуры. На протяжении многих столетий русская хоровая музыка находилась под влиянием эстетики, определившейся в эпоху Киевской Руси.

Красота византийского церковного богослужения больше всего поразила послов князя Владимира, искавших правильной веры. Летописец в «Повести временных лет» повествует о том, как русские послы посетили разные страны, но нигде не видели лучшего богослужения, чем в Византии: «И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они богу своему, и не знали — на небе или на земле мы, ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как

и рассказать об этом, знаем мы только, что пребывает там бог с людьми и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького, так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве»².

Пораженные этой красотой, древние славяне и обратили свои сердца к греческой мудрости, воспринятой ими прежде всего в форме художественных образов. По определению В. В. Бычкова, «платоновская мысль о тождестве красоты, истины и божества, своеобразно воплощенная в византийском храмовом действии, оказалась очень близкой сердцу древнего славянина. Уже при первых контактах с Византией Русь восприняла, еще не осознавая этого полностью, самую суть византизма — выдвигание эмоционально-эстетической сферы во главу всей духовной культуры. Именно поэтому Древняя Русь и смогла продолжить непрерывную линию духовной традиции»³.

Красота греческого богослужения стала одним из главных критериев истинности религии. Такое преклонение перед красотой, выраженное в тексте летописи, выявляет эстетическую подготовленность, настроенность на восприятие этой красоты, отнюдь не простой, чрезвычайно утонченной, обладающей сложной символикой, своеобразным языком. Византийская эстетика, ориентированная на духовное, возвышенное, прекрасное, обожествляла красоту. Известный византийский философ рубежа V — VI вв. Псевдо-Дионисий Ареопагит по этому поводу пишет: «Божественная красота сообщает всему сущему, и она есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света исходит она во все предметы свои глубинные лучи, и как бы призывает к себе все сущее, собирает его в себе»⁴. Согласно этому высказыванию, задачей художника было отразить в своем творчестве эту красоту, в иконописных образах передать красоту фаворского света, золотом отразить блеск не вечернего сияния; задача музыканта — передать божественные мелодии небесной иерархии.

Церковное пение, по учению Псевдо-Дионисия Ареопагита, является лишь слабым отражением пения иерархии ангелов, херувимов, серафимов и прочих небесных сил, непрестанно воздающих хвалу Творцу в песнопениях неизреченной красоты. Благодаря озарению человечество было осчастливлено отражением этих неземных гимнов в церковной музыке. Псевдо-Дионисий Ареопагит пишет об этом в нескольких сочинениях — «О небесной иерархии», в недошедшем до нас сочинении «О божественных гимнах»: «Потому-то Богословие передало даже земнородным гимны оной Иерархии, в коих свято обнаруживается превосходство высочайшего его озарения. Ибо одни ее чины, говоря образно, как глас многих вопиют: «Благословенная слава Господня от места сего» (Иезекиль 3, 12), другие воспевают сие торжественнейшее и священнейшее славословие: «Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнена вся земля славы Его (Исаия 6, 3)». «...Сие высочайшие славословия небесных Умов мы уже изъяснили по мере сил в сочинении о Божественных гимнах и сколько возможно довольно сказали о них»⁵.

Эгон Веллес в исследовании, посвященном

византийской музыке и гимнографии, убедительно показывает, как адаптируются идеи иерархии небесных чинов Псевдо-Дионисия Ареопагита и «неоплатоновская доктрина преобразуется в христианскую догму»⁶. У Дионисия музыкант передает гимны от одного иерархического порядка другому, через него открываются людям недоступные знания. Мелодии гимнов — это лишь отдаленное эхо небесных гимнов, через них можно приблизиться к нематериальному архетипу. Они приводят душу к гармонии, к согласованию с божеством.

Византийский мелод, или гимнограф, не был свободен в своем творчестве. Следуя данным свыше образцам канона, он был ограничен кругом моделей, музыкальными образцами, признанными эталонными, считавшимися эхом ангельских хвалебных гимнов. Художник или музыкант может быть человеком грешным, недостойным предмета изображения (хотя чаще всего ими бывали монахи), но, по поверью, считалось, что в таком случае дух святой водит рукой иконописца, вкладывает песнь в уста певца. Среди византийских гимнографов многие после смерти были канонизированы — Ефрем Сирийский, Роман Сладкопевец, Андрей Критский, Иоанн Дамаскин, Косьма Майюмский, Амвросий Медиоланский, Анатолий, патриарх Константинополя, преподобный Авксентий, Федор и Иосиф Студиты и другие.

Древняя Русь восприняла от Византии в X веке музыкальную культуру практически. До нас не дошли никакие музыкально-теоретические труды, отражавшие теорию византийской музыки. Практическое освоение музыкальных жанров Византии на Руси шло параллельно с овладением всеми тремя видами нотации — экфонетической, кондакарной и знаменной. В этом процессе несомненно должна была оказать воздействие и русская национальная струя, возможно идущая от ритуальной языческой культуры.

Музыкально-эстетические взгляды и учение об этосе на Руси распространялись в обширной литературе учительного содержания, в хрониках, прологах, житиях. Житие Феодосия Печерского — основателя первого на Руси Киево-Печерского монастыря, являвшегося в свое время центром просвещения, содержит высказывания о характере и эстетических принципах церковного пения. Велика была заслуга Феодосия Печерского в устройстве певческого дела на Руси. В его житии, написанном Нестером-летописцем, содержатся важнейшие высказывания эстетического характера.

Литературные сочинения — послания и поучения, принадлежащие Феодосию⁷, свидетельствуют о том, что ему первому на Руси пришлось столкнуться с проблемами музыкально-эстетического плана, заняться устройством службы и пения в Киево-Печерском монастыре по Алексеево-Студийскому уставу и позаботиться о слаженном, «доброгласном» пении монастырского хора.

В поучении «Како пети пения монастырская» Феодосий Печерский ставит проблемы исполнительского характера. В монастырском пении должны быть, как он пишет, «слаженность и добротность».

Феодосием Печерским было введено на Руси основополагающее понятие византийской

музыкальной эстетики — «ангелогласное пение». Оно сыграло важную роль в развитии русской церковной хоровой музыки всех последующих эпох. Византийские идеи «ангелогласного пения», сформировавшиеся у Псевдо-Дионисия Ареопагита, проникли в культуру Древней Руси в различных поучительных словах, наставлениях. В частности, Феодосий Печерский обосновывает и вводит важнейшую византийскую концепцию «божественного», «богодухновенного», «ангелогласного» церковного пения, являющегося отражением божественных небесных песнопений. Назначение божественных гимнов — привести душу к гармонии, к согласованию с божеством. Потому Феодосий Печерский и наставляет иноков в одном из своих поучений со страхом слушать божественное пение и чтение, возвысив ум свой, а голову приклонив: «...на божественное пение приходяще же со страхом, стоим до отпущения иерея, главу долу поклоняюще, а ум горе, внемлюще пению и чтению»⁸.

Пение церковное, как пишет Феодосий, должно быть «доброчинным», то есть соответствовать правильной последовательности, и «слаженным». Слаженности же хор может достичь только лишь в том случае, когда в главе хора стоит опытный руководитель, которого Феодосий называет старейшим. Старейший, очевидно, не был дирижером в нашем понимании этого слова, но он стоял в главе хора, все певцы подчинялись ему, они должны были смотреть на него и по его указанию начинать пение, как об этом сказано в Поучении: «...на старейшего сторону взирающе, и без того початия не лепо есть починати никому же». Таким образом, в устройстве «доброчинного» хорового пения важную роль играл старейшина — главный певец в хоре, который начинал пение первым, и к нему присоединялся затем весь хор. Роль такого старейшины сопоставима с ролью головщика в старообрядческом мужском беспоповском хоре⁹, который также является обычно старейшим, наиболее опытным певцом, он обычно начинает пение, а вслед за ним вступает хор на третьем-четвертом слоге песнопения. Такое опережение хора главным его певцом — головщиком или старейшиной — имеет определенный смысл, особенно в условиях отсутствия настройки хора и дирижера, указывающего начало вступления, темп, характер и прочее. Головщик с первого же звука определяет высоту исполняемого песнопения, его темп, характер звучания, удобные для всего хора.

Феодосий Печерский, понимавший эстетическое и воспитательное значение церковного пения, в своем поучении «О поведении поющих на клиросе» пишет, что, так же как и пение, поведение должно подражать ангельскому: «И егда, починающе песнь или аллилуя, поклоняние между събою творим, подражающе о сем аггелы... Аггелы бесплотныя видша пророки поюща и поклоняющася и Богу хвалу въздающе съ престоянием. Нам же кацем были достоит, сподобившимся съ аггелы Богу невидимому служити и предстояти, от него же мъзды должныа чаем»¹⁰. Согласно поучению Феодосия, прежде чем начать пение, певцы должны взаимно друг другу поклониться в знак дружелюбия и кротости, подражая ангельской кротости. Далее в этом же выска-



Собор святых
ангелов XVI в.
Новгородский
историко-
архитектурный
музей-
заповедник

звании Феодосия видны переключки мыслей с Псевдо-Дионисием Ареопагитом, особенно где говорится о сослужении ангельском. Как бы не отделяя мир видимый от невидимого, он призывает братию петь, как вешали о том пророки, видевшие поющих ангелов, предстоящих перед Богом. «Если пророки, видевшие бесплотных ангелов, поющих, поклоняющихся и Богу хвалу воздающих, предстоя ему так славилы Бога, то какими же нам нужно быть, сподобившимся с ангелами Богу невидимому служить, и предстоять ему»; — восклицает Феодосий Печерский...

Таким образом, на Руси формируются представления об «ангелогласном» пении, которые в древнерусскую литературу проникают также в сказании о пророческих видениях.

Так, в Успенском сборнике XII—XIII вв. одна из глав посвящена видению пророка Исайи, сына Амосова, которое читали 8 мая. Пророк возводится до седьмого неба, и по мере восхождения он описывает небеса и небесных служителей: видит ангельские лики, слышит их небесное пение: «По том възведе мя на соушая выше твърди еже есть първое небо. И видех тоу престоль посреде и на нем сядящъ ангель в велице чести и одесную его сидяща и ошуюю ангелы, инаку славу имеаху, иже одесную, и опояху едином гласьмъ, а и ошуюю въ след их пояху песнь же их не бе яше яко и десных»¹¹.

Таким образом, в видении пророка «ангелогласное» пение антифонно: два ангельских хора, стоящих справа и слева (одесную



и ошуюю) от престола, которые поют вслед друг за другом, но не одну и ту же, а разные песни; первый поет одногласно, песнь второго хора отличается от первого.

Ангелы, находившиеся на втором небе, пели «песнь вящши паче първых» — пели песнь громче первых.

В тексте Херувимской песни наиболее отчетливо отразилось византийское понимание пения как сослужения небесным силам.

*Иже херувимы, тайнообразующе
И животворящей Троице
Трисвятую песнь припевающе.*

Люди, подобно херувимам (иже херувимы) воспевают Троице трисвятую песнь¹², от-

решившись от всего земного, отложив житейские попечения. Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с херувимскими, образуют общий хор славословия. Этот начальный момент литургии верных отмечен особой таинственностью, которая заложена не в сакральности момента, а является лишь подготовкой к нему. Назначение Херувимской песни и заключается в том, чтобы эстетическими средствами — торжественным «Великим входом» и в первую очередь музыкой подготовить верующих к моменту преосуществления даров. «Иже херувимов тайнообразующее» — преобразование людей в херувимов — не только тонкий поэтический прием. Это момент просветления, возвышения души, ее таинственное преобразование с помощью пения, музыки.

Покров
Богородицы
XV—XVI вв.
Новгородский
историко-
архитектурный
музей-
заповедник

Потому-то в большинстве своем мелодии херувимских песен отличаются плавностью, певучестью, возвышенностью. О таких мелодиях и говорит Григорий Нисский в одном из поучений: «Быть может, мелодия есть не что иное, как призыв к возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusического, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх меры, дабы они не порвались от недолжного напряжения... наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной расслабленности, так и излишней напряженности»¹³.

С приходом христианства на Руси формируется новый музыкальный язык, абстрагированный по сравнению с народной музыкой, удаленный от повседневности трудового процесса. Если народная песня, сопровождавшая жизнь человека, глубоко входила в его быт, труд, отдых, от колыбельных до похоронных плачей, то церковные песнопения выполняли иную задачу. «Всякое ныне житейское отложим попечение» — эти слова Херувимской песни из Литургии говорят о том, что церковное пение требует забыть все житейские заботы, сосредоточиться на неземных, нездешних образах.

«Обретенные свыше», «богодухновенные» мелодии были анонимны; задачей музыканта и иконописца было не самовыражение, не творчество, не выражение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение небесных песнопений, воссоздание божественного образа, что объясняет теория архетипов*. Древнейшие архетипы — в иконописи — образы, в музыке — устойчивые модели, образцы — составляют художественный канон византийского искусства, на который должны опираться художники и которому они должны подчинить свою творческую волю. Создавая свои произведения, художники и музыканты пользовались уже готовыми моделями, архетипами. Как пишет Эгон Веллес, «необозримая сокровищница византийских мелодий развилась из ограниченного числа архетипов, передаваемых ангелами и пророками. Так, небесные гимны становятся доступными человеческому слуху. Византийский музыкант должен держаться этих моделей настолько это возможно точнее»¹⁴. Музыкант, автор песнопений, должен был, насколько это возможно, ближе придерживаться заданных образов, архетипов, которые считались эталонными. Однако было бы ошибкой считать, что этот метод композиции лишил композитора всякой возможности творческого проявления. Такой метод творчества оберегал церковное искусство от всего чуждого его эстетике, инородного, подтягивал художника к определенным нормам, художественному эталону, не допуская сбиться на более низкий уровень. Эти «дарованные свыше» песнопения считались священными, и потому они должны были сохраняться неизменными — это и было главной причиной их многовековой жизни.

Гимны и песнопения согласно учению Псевдо-Дионисия Ареопагита являются отзвуками небесного пения ангелов, которые песнописец слышит духовным слухом и передает людям в своем творчестве. Церковные гимны — суть копии небесных архетипов, говорит Псевдо-Дионисий Ареопагит в своей книге

«О небесной иерархии». Согласно его учению церковные песнопения сообщаются ангелами, и поэтому гимнограф должен следовать установленным типам небесного происхождения, эти небесные архетипы обрели метафизический смысл. К такого рода архетипам может быть отнесена вся система подобиюв — как целостные устойчивые музыкальные формы, так и отдельные музыкальные элементы — попевки, строки, фиты, лица, закрепленные устойчивой последовательностью знаков, представляющие стабильные мелодические и графические формулы. Наконец таким архетипом мог служить весь колорит церковной музыки — ее ладовое строение, мелодико-ритмические комбинации.

«Ангельское» пение — это непрерывное славение и хвала Бога, и оно бесконечно, а человеческое славение имеет начало и конец. Стремясь уподобить человеческое пение ангельскому, устав церковного богослужения в самих названиях служб имитирует цикл непрерывного служения. По церковному календарю день начинается с вечера, то есть начало сутокного круга богослужения совершается накануне праздника. Поэтому первая служба называется Вечерня, далее Повечерне, Полуношница, Заутрня, 1, 3, 6, 9 часы и Обедня. В названии всех частей сутокного круга есть стремление к непрерывности служения, и в этом можно видеть проявление эстетики «ангелогласного» пения.

С «ангелогласным» пением связан принцип канона, который играл важнейшую роль в культуре Византии. Там складывались постепенно все виды богослужебных синословедований. Регулятором богослужебных порядков и норм был Типикон. Канон обладал охранительной тенденцией, он не позволял привнести в церковную культуру ничего низкого, банального, чуждого ей. Канон со своей системой строгих правил ограничивал творческую свободу авторов. Художник не создавал новые собственные иконографические формы, а варьировал данные ему канонам, проявляя свое мастерство и изобретательность в нюансировке, также и композитор не мог сочинять оригинальных композиций, мелодических и ритмических фигур, а пользовался готовым арсеналом либо варьировал данные мелодические формулы, архетипы. Процесс художественного творчества распевщика при этом выражался в свободе комбинирования попевок, в возможности их варьировать, приспособлявая их к тексту, в необходимости его осмысления с помощью музыкального прочтения слова песнопения и тем самым усиления эмоционального воздействия слова и, наконец, возможности создания смысловых акцентов музыкальными средствами¹⁵.

Созданная византийскими мелодами, гимнографами сложная, разветвленная жанровая и музыкальная система была связана с чрезвычайно развитым византийским ритуалом. Она включает в себе различные музыкальные принципы. Одним из них является принцип пения «на подобен» (от греч. *Προδούλου*) — сходный, подобный. Мелодические образцы подобно повторялись с разными текстами. Подобны и были теми архетипами, которые следовало повторять, это было не простое копирование лучших образцов. В повторении устойчивых формул скрыт метафизический смысл. Эти образцы «ангелогласно-

* Дионисий Ареопагит.

го» божественного пения следовало копировать и повторять. При этом каждая жанровая группа обладала своим кругом подобию со своими напевами, по которым можно было отличить ирмосы, стихиры, кондаки, светильны, псалмы, величания и прочие разновидности песнопений. Каждый из основных древнерусских распевов — кондакарный, знаменный, путево́й, болгарский, киевский — обладал своей системой подобию.

В рукописях, начиная с XI века, можно встретить десятки подобию разных стилей. Многие из них со временем отмерли, другие прожили длительную жизнь, которая проследживается по рукописям от XI и вплоть до старообрядческих рукописей XIX — XX вв. К последним относятся подобны старого знаменного распева. Интересно, что издревле эти же подобны сохраняются неизменно как в рукописях XVII в., так и в пении современных старообрядцев. Все основные подобны знаменного и кондакарного распевов систематически изложены в порядке следования гласов на страницах древнейшей русской певческой рукописи — Типографского устава с кондакарем — первой русским певческой рукописи, датируемой XI — XII вв.

Характерно, что в эпоху Киевской Руси подобны были более многочисленны и более разветвлены. Достаточно сказать, что число знаменного подобию, помещенных в кондакаре Типографского устава, почти в три раза превышает то, которое сохранилось в XVII в. и остается у старообрядцев.

В XI — XII вв. было 39 подобию знаменного распева. На рубеже XV — XVI вв. число подобию сокращается. В рукописи XV в. из Софийского собрания № 482 (Гос. Публичная б-ка) л. 83—86 под заголовком «Подобны мнением месячным» помещено уже 24 подобна (9 подобию нечетных гласов, 15—четных). К XVII в. число подобию старого знаменного распева сократилось до 14.

Пение «на подобен» входило в общую систему византийского канона, этот принцип имеет немало аналогий со смежными искусствами. Благодаря широко развитой системе подобию древнерусское певческое искусство обладало стабильностью, устойчивостью музыкальных форм. Этот принцип пения, заимствованный из Византии, широко распространен на Руси и использовался во все времена, во всех музыкальных стилях. Его можно считать основным не только в сфере музыкального искусства, но и во всех других искусствах эпохи средневековья. Принцип подобия — повторения и копирования эталонных образцов — характерен для средневекового канона древнерусской иконописи в системе подлинников¹⁶, в литературе он проявился в виде повторяющихся риторических словесных формул, «плетения словес».

Христианское искусство воспринималось как откровение. Христианство — это религия откровения. Многие в ней объясняются небесным дарованием. Моменты дарования свыше, откровения запечатлены на древнейших иконах, например, в иконе Сошествия святого духа на апостолов в день Пятидесятницы, в многочисленных евангелистских миниатюрах, изображающих евангелиста Иоанна со своим учеником Прохором на острове Патмос. Иоанн прислушивается к голосу, исходящему свыше, который на миниатюрах изображен в виде

лучей, а рядом с Иоанном сидит его ученик Прохор, который записывает слова откровения, данные Иоанну. На свитке, находящемся в его руках, написаны первые слова Евангелия от Иоанна «В начале бе Слово».

Идея богоданности церковного искусства основана на триаде — от Бога с помощью небесных сил божественное откровение передается людям. Примером такого понимания дарованности церковного пения может послужить житие Романа Сладкопевца — выдающегося сирийского поэта и композитора, создателя многих гимнов и кондаков. Все творчество его представлено в житии как дар и откровение. По преданию, Роман от рождения не имел музыкального дарования, но получил дар составления кондаков и пения свыше, от явившейся ему во сне Богородицы. Как написано в его житии, после молитвы он заснул в храме Пресвятой Богородицы в Кировых, и явилась ему Святая Богородица и дала ему свиток книжный и повелела съесть его; восстав же от сна, он воспел: «Дева днесь Пресусщественного раждает»¹⁷.

Подобно библейскому серафиму, коснувшемуся уст пророка разожженным углем с жертвенника и посланного проповедовать, Богоматерь дает съесть свиток Роману Сладкопевцу.

Эта история жития Романа отражена в нескольких иконографических сюжетах. Один из них изображает явление Богоматери спящему Роману, которому она вкладывает в уста свиток. Это редкое изображение можно видеть на миниатюре из певческой рукописи XIII в.¹⁸, содержащей кондаки, многие из которых были написаны Романом Сладкопевцем.

Второй сюжет о том, как, проснувшись, Роман Сладкопевец обретает дар мелода и в кондаках прославляет Богородицу, явившуюся ему во сне, нашел свое отражение в специфически русской иконографии Покрова Богородицы. Праздник Покрова стал национальным русским уже в XII в., при Андрее Боголюбском. На иконе изображен Роман, возшедший на амвон и воспевающий в честь рожества Христова. Роман держит в руках свиток, на котором написаны слова кондака. Его окружает народ, который подпевает припев кондака, как это принято, в духе респонсорного пения. Долгое время исследователи терялись в догадках по поводу способа пения кондаков. Древняя традиция пения кондаков утрачена. Сохранившиеся до нашего времени рукописи — пять кондакарей — не поддаются расшифровке. Иконография покровы интересна для нас тем, что это единственный случай изображения кондакарного и респонсорного пения. В самом древнем из пяти кондакарей — кондакаре Типографского устава XI — XII в. также есть указания на респонсорный тип пения. Основную часть кондаков должен был петь солист, а концы кондаков подпевал народ, в рукописи обозначено — «людие»¹⁹. Окружающие Романа «людие» и являются исполнителями рефрена, они изображаются в нижней части иконы.

Композиция иконографии Покрова делится на две части по горизонтали. В верхней ее части изображены небесные силы и Богоматерь, распростершая свой покров над народом, находящимся в храме. Обе части связаны между собой пением. Роман поет мелодию, дарованную ему Богоматерью. Богоматерь невиди-

мо присутствует во время пения, покрывая народ омофором (ее видит лишь один блаженный Андрей, стоящий в церкви и указывающий на нее). Иконография изображает пение, в котором люди вместе с Богородицей и невидимыми силами предстоят ангелогласно, славя Бога.

Византийская культура X в. оказала мощное воздействие на развитие русской культуры в целом, и музыки в частности.

Будучи наследницей великой античной культуры, Византия подарила миру великих гимнографов, творчество которых составило одну из значительных страниц не только византийской, но и общей мировой культуры.

Кондаки Романа Сладкопевца, каноны Иоанна Златоуста, Космы Майюмского и Андрея Критского, Кассии, стихиры патриар-

ха Анатолия, антифоны Федора Студита и многих других византийских гимнографов влились в русскую культуру как многоводная река, наполнив ее неведомыми до того идеями. Веками развиваемые философские категории в греческой, а затем в византийской философии, отраженные в гимнах, песнопениях, стихирах, тропарях, стали достоянием и русской культуры.

Искусство для древних славян не было развлечением. В разумной стройности гимнов, в их гармоничности заключался инструмент познания мира, открывались возможности отразить его глубины и противоположности, познать его. С помощью слова и музыки познавался мир, а следовательно, творчество гимнографов — поэтическое и музыкальное — было сродни мирозданию.

¹ См.: Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество. Париж, 1951. С. 76.

² Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи, ч. 1. — М.: Л., 1950. С. 274.

³ Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 170.

⁴ Там же. С. 79.

⁵ Св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. М.: Синодальная тип., 1898. 6-е изд. С. 30.

⁶ Wellesz E. A. History of Byzantine and Hymnography. — Oxford, 1961, p. 58—59.

⁷ См.: Еремин Е. П. Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРЛ, У, 1947.

⁸ Там же. С. 178.

⁹ Беспововские старообрядческие хоры до сего времени сохранили очень много таких древних особенностей. Например, в Римской Гребенщиковской общине мы записали мужское монодическое пение, основывающееся на раздельноречных, хомонийных крюковых певческих книгах. Беспововцы поют по крюкам, и в их песнопениях встречаются аненайки и хабувы. В ладовой системе их песнопений четко прослеживается архаическая система интонирования.

¹⁰ Еремин Е. П. Литературное наследие Феодосия Печерского. С. 179. Поучение о смирении и терпении.

¹¹ Успенский сборник XII—XIII вв. М., 1971. С. 170—175.

¹² Трисвятая песнь — это песнь серафимов из книги пророка Исаии, гл. 6:3: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоко и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крылам...

И взывали они друг ко другу и говорили: свят, свят, свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его».

¹³ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 24—25.

¹⁴ Wellesz E. cit. op. p. 160.

¹⁵ Древнерусские авторы песнопений называли себя распевщиками, а не творцами, как композиторы эпохи барокко, подписывавшие свои произведения как «творения» («Творение Василия Титова», «Творение Федора Редрикова»). Интересно, что латинский глагол «componere» означает составлять, следовательно, термин «композитор-составитель» соответствует средневековому способу композиции — составлению целого из готовых мелодических формул.

¹⁶ Подлинники представляли собой образцы, которые графически фиксировали иконографию, ей обычно следовали в своей работе иконописцы. Такие подлинники распространялись на все иконографические сюжеты. Благодаря им в древнерусской живописи так стойко на протяжении многих веков сохранялись не только сюжетные композиции, но и персональные изображения святых. Привычный глаз среди сотен икон по признакам, диктуемым подлинниками, всегда может отличить иконографию святых.

¹⁷ Паладоуло-Керамевс А. «Mitteilungen, über Romanos». Byzantinische Zeitschrift, II Band, Leipzig, 1893, с. 600.

¹⁸ Государственная библиотека им. В. И. Ленина, ф. 304, Троицкое собр. № 23. Л. 1.

¹⁹ См.: Владышевская Т. Ранние формы древнерусского певческого искусства: Дис. М., 1976.

«Певческая рукопись XIII в. Троицкий кондакар» (ГБЛ, ф. 304, № 23, л. 1). На левой л. 1). На левой стороне разворота миниатюра «Явление Богородицы Роману Сладкопевцу»

