

# **Протоиерей Борис Николаев**

## **Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения.**

### **Введение.**

#### **Пролог. "Словесная служба".**

Сущность православного богослужебного пения очень хорошо выражена преподобным Иоанном Дамаскиным в первом воскресном песнопении 8-го гласа, завершающего наше осмогласие - основной закон богослужебного пения Святой Православной Церкви: наша богослужебная песнь - это песнь вечерняя по характеру и словесная по содержанию.

Вечер - направляющее начало духовной жизни на земле и богослужебной жизни Церкви (Быт. 1, 5). Господь наш Иисус Христос, неоднократно уподоблявший в Своих притчах Царствие Божие вечера, то есть вечерней трапезе, благоволил и сам залог Царствия - Евхаристию преподать на Вечери же.

Вечернее состояние природы гармонирует с нашими чувствами, активно вступающими в эту пору в духовную жизнь: день клонится к вечеру, а душа - к Богу. Солнце медленно склоняется к Западу. Опускается на землю тихий свет, умиротворяющий душу. Спадает зной напряженного дня, и на земле водворяется прохлада - глас хлада тонка - то самое состояние природы, в котором некогда повелено было пророку - ревнителю ощутить благодатное Пришествие Божие (3 Царств. 19, 12). Благоухают растения. Вкушают пищу в первый и единственный раз в сутки пустынники и постники. Неодушевленная тварь как бы в смиренном славословии преклоняется пред своим Создателем, а верующая душа, познав в этом преклонении тихий свет святых славы бессмертного, явленный миру под сенью Воплощения, начинает в эти благословенные часы славословить преподобными гласы своего Жизнодавца - Господа. Это время, - время вечерней песни и словесной службы - дышит Божественной любовью, кротостью, миром и "ночной" строгостью, побуждающей каждого из нас оглянуться на прожитый день. Именно такой и создали святые отцы-песнотворцы нашу богослужебную мелодию - вечерней по духу и словесной, выразительной по содержанию. И какие бы разнообразные оттенки ни изображались этой мелодией в частности, - в основном она всегда остается вечерней.

#### **Задачи настоящего исследования.**

О церковном пении у нас в России написано много, особенно за истекшие сто лет, с тех пор как профессор-протоиерей Димитрий Васильевич Разумовский создал и выпустил в свет свой капитальный труд "Церковное пение в России" (1867-1869) [2.31]. За это время создано немало важных трактатов по данному вопросу: научные труды И.И. Вознесенского, С.В. Смоленского, В.М. Металлова, А.М.Покровского, Д.В. Аллеманова, А.А. Игнатьева и многих других исследователей. В начале текущего столетия вопросам церковного пения был посвящен и специальный православно-церковный журнал "Хоровое и регентское дело" (1909-1916), а также старообрядческий журнал "Церковное пение", в котором сотрудничали и наши видные ученые - такие, например, как С.В. Смоленский. О нуждах церковного пения неоднократно высказывались выдающиеся иерархи Русской Православной Церкви: митрополит Московский Филарет (Дроздов), Арсений (Стадницкий), митрополит Новгородский и его ученик Патриарх Московский и всея Руси Алексей (Симанский. -Ред.). Из журнальных публикаций послевоенного времени можно указать

на статьи профессора Ленинградской Духовной Академии Л.Н. Парийского (ЖМП, 1949, № 11) и протоиерея Н. Трубецкого (ЖМП, 1959, №№ 10-12).

Нет возможности перечислить всего, что было написано за это время по вопросам церковного пения вообще и русского в особенности. Естественно, возникает вопрос: стоит ли снова обращаться к этой теме? Да, стоит. И стоит не потому только, что всякая наука в своем развитии беспредельна. Занятые историко-археологическими изысканиями и музыкально-теоретическими положениями, исследователи трудились, как выразился один из них, "над внешней стороной" церковного пения: их, главным образом, интересовала сторона вещественная, материальная, а духовной стороной они занимались или мимоходом, или вовсе обходили ее [2.12]. Наши церковно-музыкальные специалисты не сказали нам о пении самого главного - того, что Спаситель назвал единым на потребу (Лк. 10, 42), и не сказали этого не потому только, что не тем были заняты, а потому, что если бы и захотели, то не смогли бы сказать.

Чтобы стать на правильный путь в этом отношении, необходимо прежде всего поставить вопрос: для какой цели создано наше церковное пение и для чего оно существует? В самом ответе на этот вопрос мы получим все необходимое, всю нашу "программу".

Мы рассматриваем православное церковное пение как "словесную службу", то есть словесно-мелодическую часть нашего богослужения, и именно с этой стороны оно нам прежде всего дорого. Все прочее, касающееся нашего пения, имеет для нас значение второстепенное, и постольку, поскольку оно служит высшей цели - "единому на потребу". Поэтому, минуя музыкально-теоретические и археологические проблемы в области исследования нашего предмета, мы должны обратить все внимание на его богослужебную сторону, значение которой на сегодняшний день недостаточно раскрыто исследователями. Исторический элемент может нас интересовать примерно в той же мере, в какой он фигурирует в Священном Писании и святоотеческих творениях, то есть только в тех случаях, когда это необходимо для высшей цели.

Итак, рассматривая наше церковное пение как средство богообщения, в свете Откровения и церковного учения, мы должны решить следующие проблемы:

1. Установить церковную формулировку определения самого предмета.
2. Выяснить церковные основы нашего пения.
3. Раскрыть идейную сущность нашей церковно-богослужебной мелодии на основе осмогласия.
4. Составить полную грамматику русского православного церковного пения.

Но прежде чем приступить к решению этих проблем, необходимо выяснить и раскрыть саму сущность нашего предмета - пения Русской Православной Церкви, выявить его основные признаки, характерные черты - другими словами, все то, что требует от него слово Божие и учение Церкви. К этому мы, с помощью Божию, и приступим теперь.

### **Светская и религиозная музыка.**

#### **Общерегиональная и церковная музыка.**

#### **Протестантская и сектантская музыка.**

В мире светском и в инославных религиозных обществах богослужебная музыка понимается в широком смысле этого слова - как вокальная, так и инструментальная. Поэтому, естественно, на первый план там выдвигается "немая" мелодия. В наших рассуждениях о пении вообще (и о неправославном тоже) мы также будем употреблять слово "музыка", но только в отношении инославного, а не православного пения.

Согласно общепринятой формулировке, музыка есть искусство, в котором посредством музыкальных звуков выражаются человеческие чувства и настроения. По способу исполнения

музыка, как известно, разделяется на вокальную и инструментальную, а по отношению к религии - на светскую и духовную (религиозную).

Общезнакомые теоретики называют наше пение вокальной музыкой религиозного содержания. Здесь надо сразу же сделать оговорку: общепринятая (светская) формулировка в отношении церковно-православного пения неприемлема, ибо она не соответствует духу православной церковности и не выражает существа предмета, хотя и употребляется в наших церковно-музыкальных кругах, за неимением собственной формулировки. Более того, как мы увидим ниже, такое определение порождает ряд неверных, чуждых Православию выводов относительно церковного пения.

Воспитательное значение музыки вообще и пения в частности (оно древнее музыки инструментальной) отмечено и философами древности, и отцами Церкви. Аристотель сравнивал действие музыки на душу с действием гимнастики на телесное развитие [2. 9, 120]. "Природа наша, - говорит святитель Иоанн Златоуст, - так услаждается песнями и стройными напевами, и имеет к ним склонность, что и грудные дети, когда плачут и бывают беспокойны, успокоиваются ими... И женщины, и путешественники, и земледельцы, и мореплаватели делают это для того, чтобы пением облегчить трудность работы, так как душа при звуках стройной песни легче может переносить скуку и труд" [1. 19-3, т.5, 151-153]. Так же рассуждает и святитель Василий Великий [1. 19-1, т. 7, 76].

Богослужение всех религий состоит, как известно, из двух основных элементов - действенного и словесно-музыкального. Музыка является неотъемлемой частью богослужения почти всех религий. В неправославных религиозных обществах наряду с вокальной музыкой употребляется и инструментальная, но доминирующее положение занимает музыка вокальная. Чем же отличается религиозная музыка от нерелигиозной, светской музыки?

Характерные черты религиозной музыки вытекают из самого понятия религии как союза божества с человечеством, где первое снисходит к второму в откровении, а второе восходит к первому в молитве и в исполнении божественной воли. С понятием божества во всех религиях сопряжено понятие величия, а в более близких к истине религиях - понятие чистоты и святости. Таким образом, существенными признаками религиозной музыки являются: серьезность, исключаящая всякое легкомыслие и шутку, торжественность и спокойствие, достигаемые диатоническим движением мелодии. Эти качества свойственны всякой религиозной музыке: чем ближе к истине стоит данная религия, тем сильнее и ярче выступают они в музыке. История музыкальной культуры, тесно связанная с историей религиозной музыки, свидетельствует о наличии этих особенностей в культовой музыке древних языческих религий Египта, Вавилона, Индии, Китая, а также Иудеи и Византии. Исследователи также признают неразрывную связь музыки с поэзией как "одну из своеобразных черт музыкальной культуры древневосточных цивилизаций" вообще, независимо от религии [2.9, 57-58, 67-68, 82-83, 84, 130].

По своему характеру музыка древних нехристианских религий, вероятно, не могла быть музыкой радостной, светлой. Грехопадение удалило человека от Бога. После своего падения человек должен был возвращаться к Богу тернистым путем рабства и наемничества. В таком состоянии всякая встреча человека с Господом - это "страшный суд", как выразился один из наших современных церковных писателей [2.11-1, 1968, №3, №59]. Человек подзаконный при "лунном" свете Закона Моисеева чувствовал себя, правда, намного лучше по сравнению с язычником; однако и здесь он оставался отверженным. "Человек, удаленный из лона божественного бытия, обречен лишь на отдельные встречи с Богом, причем не "лицом к лицу", а через "стену" греха, стоящую между человеком и Богом. Отсюда всякая религия в своей сущности всегда трагична, - писал в своей статье "Русское православное церковно-богослужбное пение" протоиерей Н.Трубецкой [2.11-1, 1959, №10, №66].

В наше время часто смешивают понятие религии с понятием Церкви, особенно когда хотят противопоставить общество верующих обществу неверующих, церковное - государственному и так далее. На самом деле, это две вещи разные: религией мы называем взаимоотношение, а

Церковью - общество. Из этих двух понятий вытекает разница между музыкой религиозной и церковной.

Исходя из понятия Церкви как религиозно-общественной организации, мы усматриваем в церковной музыке, кроме признаков общерелигиозных, еще особые, собственно церковные признаки, без которых она не может считаться церковной: самобытность, отражаемость и чинность. Этим церковная музыка отличается от музыки религиозной вообще, отражающей субъективно-религиозные переживания отдельных личностей и такие же "дикорастущие" религиозные чувства неорганизованной религиозной толпы.

Церковная музыка рождается в недрах данной Церкви так же, как слово говорящего человека рождается в устах только его самого: никто другой не может иметь контакта с его внутренним миром до тех пор, пока сам он не выразит своего внутреннего состояния (1Кор. 2, 11). Церковная музыка, прежде всего, самобытна: она не может быть навязываема извне, и если заимствуется, то заимствуется генетически, вместе с самим учением данной Церкви. Заимствованная таким образом, она, естественно, перерабатывается в частности, соответственно национально-психологическим особенностям и местным условиям данного церковного общества, оставаясь неизменной в основном. Насажденная принудительно или оставленная без соответствующей переработки, церковная музыка не будет соответствовать своему высокому назначению: она не сможет отразить в точности религиозных чувств верующих данного церковного общества.

Церковная музыка - это зеркало, отражающее внутреннюю жизнь данной Церкви - ее учение и порождаемые им религиозные переживания всего общества в целом. Каждый член Церкви, взятый в отдельности, потому и есть ее член, что он исповедует веру церковную, молится церковно и вообще живет духовной жизнью своей Церкви.

Музыкальное отражение религиозной идеологии и соответствующих религиозных чувств легко заметно в богослужебной музыке протестантских обществ (мы имеем в виду протестантские общества с наиболее устойчивыми традициями). Здесь, прежде всего, слышится радость, ликование. Исповедуя свою святость, приобретенную через веру в Искупителя, христианин-протестант благодарит Бога - Благодетеля и радуется о своем спасении. В хорах Мартина Лютера мы слышим мужество, призыв к борьбе, упование и простоту.

Как музыка общественной организации, церковная музыка, естественно, подчинена законам данной организации. Эта чинность тем выше и организованнее, чем ближе к истине сама Церковь.

Существенные признаки церковности в той или иной мере можно найти в богослужебной музыке всех религий. Некоторое исключение составляют мелкие рационалистические и мистические секты, возникшие после Реформации, хотя, надо заметить, остатки этих признаков там не исчезли еще окончательно.

Основоположник движения Реформации Мартин Лютер, отвергнув и расторгнув "узы и иго" Церкви (Пс. 2, 3), создав известную доктрину так называемого "внутреннего озарения" в толковании Священного Писания и выдвинув на первый план интерес к народному языку и народной песне, дал широкий простор человеческому разуму и воле. Увлекаемый заманчивой идеей собственной святости, протестант, естественно, должен был отодвинуть на второй план святость самой религии - то, без чего, собственно говоря, религия немыслима. Лютер положил начало переработке мотивов народной песни и католических церковных мелодий для своих богослужебных песнопений. Последователи его продолжили эту деятельность. Но если у протестантов "ортодоксальных" существуют, все же, в этом отношении какие-то пределы, традиционные правила, то в протестантских сектах действует полная свобода, вернее - произвол, основанный на той же пресловутой доктрине "внутреннего озарения". Особенно этим отличаются русские секты. Утратив жизненную связь с Богооткровенной религией и создав собственное "откровение", общества эти мечутся из стороны в сторону, что, естественно, отражается и в их богослужебной музыке. Наряду с песнопениями, самобытными по тексту и мелодии, здесь употребляется не только любая мелодия - от православно-богослужебной до народно-песенной, --

но и церковно-православные песнопения целиком. Так, хлыстовские секты употребляют в своих "молитвенных" собраниях песнопения "Небеснаго круга", "Отверзу уста моя" и мн. др. В собраниях баптистов можно услышать "Ныне отпускаеши" и "Хвалите Имя Господне" А.А.Архангельского; в мен-нонитском гимне "Боже вечный" звучит мелодия одной из наших композиций "Свете тихий", причем, без малейшего изменения. Многие песнопения баптистов имеют мелодии русских песен, романсов и вальсов с незначительной переработкой, а иногда и в чистом виде. Так, баптистский гимн "Пастырь добрый ищет", с припевом "Ищет тебя, ищет тебя", имеет напев русской народной песни "Вдоль да по речке"; один из меннонитских гимнов поется на мотив известной русской песни "Коробейники". Много сектантских гимнов положено на мотив любовных романсов и оперных арий. Сектант употребляет православные мелодии не потому только, что текст этих песнопений взят из Библии, и не по тяготению к нашей Церкви, нет. Не по привязанности к миру употребляет он и светские мелодии: он применяет их лишь потому, что все это соответствует духу его религии, отражает его религиозное мировоззрение по совпадению.

Церковные мелодии христианского Запада, даже самые лучшие из них, - это красивые музыкальные картины, ласкающие слух так же, как радуется глаз картина, мастерски написанная красками на полотне. Красота эта не совсем мирская, не театральная, но ее нельзя назвать и истинно духовной. В мажорных мелодиях западной церковной музыки звучит блаженная, самодовольная радость, а в минорных - земной укачивающий покой. Такая музыка легко становится популярной, успешно действует на слабые стороны человеческой души. Исходя из произвольного понимания слов апостола Павла, противопоставляющего (а не сравнивающего) благотворное действие священных песнопений искусственному воздействию алкоголя (Еф. 5, 18-19), западные христиане склонны понимать духовную радость в смысле своего рода духовного опьянения, которым фактически и является их церковная мелодия. Мелодия безмерной радости и усыпляющего покоя превращает земную подвизающуюся Церковь в торжествующую Церковь Небесную, чего на земле, конечно, нет и быть не может. Но протестанты и, прежде всего, баптисты называют свою религию "непрерывной пасхой", что и отражает их богослужебная музыка.

Таковы существенные признаки религиозной музыки вообще и инославной богослужебной музыки в частности.

Выше было сказано, что общепринятая формулировка, применяемая в отношении музыки инославных вероисповеданий, для нашего церковного пения не подходит, и даже может принести вред. Теперь мы вплотную подошли к решению этого вопроса. В чем же тут дело?

Если церковное пение есть вокальная музыка, - а последняя, как известно, является одним из видов искусства, - то оно должно подчиняться соответствующим законам искусства, в данном случае - всем правилам обще музыкальной теории; текст должен подчиняться мелодии, а мелодия - ограниченному размеру такту и прочим требованиям теории. "Музыкальное искусство само по себе едино, и двух независимых музыкальных искусств быть не может" - так писал последний из исследователей старой школы, священник А.Игнатъев в 1916 году [2.12, 470]. Если церковное пение как музыкальное искусство выражает чувства и настроения церковного общества в целом, то почему оно не может отражать субъективных настроений художника-композитора, особенно тогда, когда эти настроения отвечают вкусам какой-то части этого общества? Отсюда напрашивается вывод: сколько композиторов, столько и настроений, столько и мелодий, их отражающих. Да и у одного и того же художника один и тот же сюжет может в разное время вызвать различные настроения и переживания. Вот вам и протестантский персонализм: сколько верующих, столько и религий. Наконец, если церковное пение есть музыкальное искусство, то оно не должно отставать от жизни: оно должно применяться к требованиям и вкусам общества, должно идти, так сказать, в ногу со временем. Отсюда и джазовая музыка при богослужении, и реквием, и литургическая драма. Все это чуждо нашей Православной Церкви. Итак, можно ли наше церковное пение назвать музыкой? Рассмотрим этот вопрос.

**Является ли наше церковное пение музыкой и искусством?**

Греческое слово ( ), перенесенное в славянскую Библию без перевода, но с незначительным изменением (музикья), встречается в Священном Писании всего лишь два раза - в Книге пророка Даниила, где повествуется о повелении вавилонского царя Навуходоносора созвать всех начальствующих его страны на обновление истукана, поставленного по его же повелению на поле Деире. Когда все они собрались, глашатай (в славянском "проповедник") обратился к ним с такими словами: Вам глаголется, народи, людие, племена, языцы: в онъже час аще услышите глас трубы, свирели же и гусли, самвики же и псалтири и согласия, и всякого рода музикийска, падающе покланяйтеся телу златому, еже постави навуходоносор царь.. (Дан. 3, 4-5). В той же главе, несколько ниже (с. 14-15) это же обращение буквально повторено самим царем Навуходоносором. Помимо этих двух мест, слово "музыка" в Библии больше не встречается. Нет его даже в хвалебной книге Псалтирь, где очень часто говорится о пении и музыкальных инструментах того времени, употреблявшихся при ветхозаветном богослужении. Примечательно, что Псалмопевец, перечисляя в 150-м псалме музыкальные инструменты, не делает обобщения, как это мы видим у пророка Даниила. Отношение святых отцов-песнописцев к этому слову также нельзя назвать положительным. Музикийским органом согласующим, и людем безчисленным покланяющимся образу в деире, три отрацы не повинувшеся, - говорит творец канона усопших 8-го гласа [1.14, 282]. Безстудней ярости же и огню, божественное желание сопротивляясь, огонь убо орошаше, ярости же смеяшеша, богодохновенною словесною преподобных тривещанною цевницею, противовещая музикийским органом посреди пламени: препрославленный отцев и наш боже, благословен еси, - говорит святой Косма в 7-й песни канона на Успение Пресвятой Богородицы. В обоих этих песнопениях отцы-песнописцы прямо противопоставляют явление, обозначаемое этим словом, всякому благочестию.

Почитатели и защитники слова "музыка" могут представить на приведенные нами доводы множество всевозможных возражений, но главное не в этом: светское слово "музыка" не подходит нам потому, что оно не соответствует святости нашего предмета - церковного пения. Архиепископ Филарет Черниговский замечает, что слово "гимн" ( ), как оскверненное язычниками, древними христианами не употреблялось, а заменялось словом [2.40, 51]. Митрополит Московский Филарет (Дроздов) в свое время указывал, что "итальянские названия - "соло", "дуэт", "трио" неприлично видеть переносимыми из театра в Церковь" [2.39, №369, №472]. Таким образом, слово "музыка" в церковном употреблении неуместно: оно у нас диссонирует с богослужением так же, как и прочие светские концертные термины: сцена, хормейстер, антракт и т.п. Если светские музыкальные специалисты и теоретики называют наше церковное пение музыкой, в их устах это звучит вполне нормально; мы же можем употреблять его только в отношении светского и неправославного пения, а в отношении богослужебного пения нашей Церкви его следует избегать, заменяя более соответствующими его существу терминами. Наше церковно-богослужебное пение - это, прежде всего, словесное служение Богу, и притом церковно-общественное, а не индивидуальное. Поэтому в нем нет и не может быть места ни абстракционизму, ни религиозному субъективизму. Известный писатель, музыковед и меценат XIX века В.Ф.Одоевский писал: "...отцы наши называли церковное пение не музыкой, а словесной мелодией" [2.19, 116-117].

Наше богослужебное пение мы можем назвать только Искусством с большой буквы, то есть искусством в превосходной степени, как Библию мы называем Книгой или святых отцов Церкви - Писателями. Православное церковно-богослужебное пение, по меткому выражению протоиерея Н.Трубецкого, есть "надыскусство", граничащее с откровением, ибо в нем "действует не народный гений, не мудрость века сего, а голос Церкви, одухотворяемой и просвещаемой Духом-Утешителем, пребывающим в ней по обетованию Божественного Основателя" [2.11-1, 1959, №12, №48].

### **Характерные черты православного богослужебного пения:**

#### **священная древность и отражение четырех догматических свойств Церкви.**

Имея в полноте и совершенстве все свойства религиозной и церковной мелодии, наше богослужебное пение обладает еще и собственными свойствами: оно, прежде всего, есть пение православное вообще и отражает догматические свойства Церкви, в которой оно возникло и образовалось.

Православие, по выражению архиепископа Никанора Херсонского, состоит в том, что "все, хранимое Церковью донныне, не только в основе, но и в весьма многих подробностях, в неизменном богоустановленном виде происходит от Самого Христа и Его святых апостолов и восходит по своему началу правым и прямым путем ко временам апостольским" [2.11-5, №9, №98]. Другими словами, Православие - это Богооткровенная, и потому абсолютная истина. В чем же состоит православность нашего богослужебного пения?

Наше церковное пение уходит своими корнями вглубь библейской истории, к пению Церкви ветхозаветной - древней хранильницы Богооткровенных истин. Древнеиудейская распевная речитация (псалмодия), словесный ритм и " типовые мелодические модели" (попевки) стали основными признаками нашего церковного пения [2.9, 85-88, 128]. Первые проблески нашего осмогласия ученые находят в древнеиудейской ладовой структуре, "предвосхитившей греческие лады" [2.9, 87]. Священные мелодии "подзаконной" Церкви, принесенные лучшими ее сынами в Церковь Христову, легли в основу православного греко-сирийского осмогласия, достигшего позднее своего апогея в нашем великороссийском знаменном осмогласии на заре XVII века.

Православная Церковь бережно хранит священные традиции. Словесно-разумную сторону нашего богослужения составляют пение и чтение; разница же между ними состоит только в мелодической широте. Наше церковное пение - это мелодически расширенное и украшенное чтение, а чтение - это то же пение, сокращенное в мелодии соответственно содержанию текста и требованиям Устава. Текст и богослужебный Устав являются факторами, непосредственно управляющими богослужебной мелодией.

Православно-богослужебное пение не может не отражать внутренних свойств Церкви: оно, как и сама Церковь, также является единым, святым, соборным и апостольским, чем, собственно, и отличается от инославной церковной музыки.

Православное единство выражается в нашем богослужебном пении прежде всего через единство мелодической идеи. Его нетрудно уловить даже на слух, если прислушаться к мелодиям православных автокефальных Церквей - в особенности, Церквей славянских народов. Такое единство, как мы уже видели, есть отчасти и в инославных обществах, но у нас оно выступает особенно, по-православному. Наши древнецерковные распевы - как северные, так и юго-западные, - красуясь собственными характерными чертами национальной самобытности, неизменно сохраняют православное единство мелодической идеи, ибо все они исходят из единого источника, имеют единую духовную основу - Православие.

Идея православного единства отражается и в самом способе исполнения - в единогласии. "В Церкви должен всегда быть слышим один голос, - говорит святитель Иоанн Златоуст, - так как она есть одно тело. Потому и чтец читает один; и сам, имеющий епископство, ожидает, сидя в молчании; и певец поет один; и когда все возглашают, то голос их произносится как бы из одних уст; и беседующий беседует один" [1.19-3, т. 10, 375]. Таким образом, всякое многогласие в церковном пении, - будь то многогласие XVI XVII веков, созданное дьячками-профессионалами, или многогласие наших дней, внесенное в Церковь мирскими "мастерами" концертного исполнения, - одинаково чуждо нашему пению, ибо оно противоречит идее православного единства. Апостол Павел требовал единства в богослужении даже при наличии харизмы, ибо пророчество не разрушает Закона (1Кор. 14, 8-19, 23-35).

Православное единство требует также согласного исполнения песнопений [1.16, 75 правило Шестого Вселенского Собора].

Безчинный вопль поющих в церкви, - говорит церковный Устав, - не прияти того к церковному пению, не приятен есть: да извергутся сана своего, и паки в церкви да не поют [1.20, гл.28]. 174 правило Номоканона гласит: Не подобает пети велегласно и естество на вопль понуждати. Таким образом, в нашем церковном пении не допускается ничего противоестественного. Сила звучания каждого поющего голоса в отдельности должна быть ограничена пределами естественной (разговорной) громкости; в противном случае чрезмерно сильное звучание поющих голосов

обязательно даст то, что Устав называет "бесчинным воплем". Ни один голос не должен по силе звучания выделяться из общего числа поющих голосов. Никому также не позволено самовольно сокращать или расширять церковную мелодию, а тем более - изменять богослужебный текст или обесмысливать его в целях приспособления к изобретенной "мелодии". Сила звучания всего хора также должна ограничиваться пределами естественной громкости. По замечанию митрополита Московского Филарета, здесь достаточно одной лишь свободы голоса: так называемое "возможное усиление - это уже крик" [2.39, №379, №172].

В православном богослужебном пении отражается и второе догматическое свойство нашей Церкви - святость.

Наша Святая Православная Церковь, призванная освящать своих членов, или, по апостолу, - "совершать святых" (Еф. 4, 10-13), осуществляет это освящение в своей внутренней жизни через священнодействия, связанные с "словесной службой", которая, как уже было сказано, вся, за исключением проповеди и негласных молитв, заключается в пении, расширенном или сокращенном по требованию богослужебного Устава.

У нас богослужебная мелодия не просто сопровождает священный текст, а отражает его содержание и восполняет (интерпретирует) его, передавая то, что невозможно выразить словесно; поэтому она свята как по содержанию, так и по положению своему.

Говоря о святости, мы обычно соединяем с ней такие качества, как чистота, высота, величие. Православно-богослужебная мелодия, отражающая в себе тайны Царствия Божия - царства, не от мира сего (Мф. 13, 11; Ин. 18, 36) - является, прежде всего, мелодией премирной, мелодией духа. Этим она отличается от всякой другой религиозной и церковной музыки. Возвышаясь над миром греховной суеты и служения страстям, мелодия эта имеет свой особый, неведомый миру язык понятий. Святитель Иоанн Златоуст, обращаясь к современному ему светскому обществу, говорил: "Не только то ужасно, что вы внушаете детям противное заповедям Христовым, но и то еще, что прикрываете порочность благозвучными наименованиями, называя обладание богатством - свободой, славолубие - великодушием, дерзость - откровенностью, расточительность - человеколюбием, несправедливость - мужеством... вы и добродетели называете противоположными именами: скромность - неучтивостью, кротость - трусостью, справедливость - слабостью, смирение - раболепством, незлобие - бессилием" [1.19-3, т.1, 90]. Таковы были понятия во времена Златоуста в светском верующем обществе; в языческом же обществе было еще хуже: там пороки не только назывались добродетелями, но и боготворились [1.19-2, т.1, 535]. Мир, понимаемый в смысле греха, остается таким же, доколе существует грех. Все это не могло не отразиться в светской музыке. "Светское пение и церковное совершенно различны по характеру выражаемых ими мыслей и чувств. В первом мы часто слышим рельефное выражение чувств, совершенно чуждых благочестию: возмущение духа плотскими страстями и оправдание поступков, противных Закону Божию и гражданскому, сетование на утрату земных благ и вопли отчаяния, беззаботную рассеянность и безрассудную удаль, горделивое сознание своих достоинств, самонадеянность, саркастический смех над ближними. Мотивы церковных песнопений, напротив, имеют характер отложения земных попечений, благодатно-невозмутимого спокойствия и примирения человека с собой, Богом и людьми или сердечно-благоговейного умиления перед величием, святостью и благостью Бога и небожителей, светло-высокой торжественности и самоуглубления [2.8, 7-8]. Но и это еще не все. В противоположность мирским мотивам, наша богослужебная мелодия является мелодией чистой и совершенно бесстрастной. В ней не только исключается отражение извращенных мирских понятий, смешение греха с добродетелью, но и положительное дается здесь в свете духовном. Здесь все проникнуто бесстрашием. Радость, печаль, свет, покой - все это звучит здесь необыкновенно, или, как говорит святитель Иоанн Златоуст, - "духовно" [1.19-3, т. 11, 433].

В отличие от католического и протестантского богослужений, в которых преобладают утилитаризм и проповедь в прямом смысле этого слова, наше православное богослужение, будучи по своему содержанию хвалебно-назидательным, по характеру своему приближается к богослужению небесному, как отметил профессор М.Скабалланович [2.33, ч. 2, 12]. Это же следует сказать и о нашей богослужебной мелодии, ибо именно так понимали ее отцы Церкви.

Святой Иоанн Златоуст заповедует православным христианам учиться духовному пению, восходя постепенно от псалмопения к гимнословию. "Если ты навькнешь петь псалмы, - говорит святитель, - тогда сумеешь петь и гимны. А это дело божественное... Гимны, а не псалмы воспеваются горными силами" [1.19-3, т. 5, 603]. "Псалмы заключают в себе все, а затем гимны - ничего человеческого; когда он будет сведущ в псалмах, тогда узнает и гимны, представляющие собой дело более святое, так как высшие силы гимнословят, а не псалмословят" [1.19-3, т. 11, 433]. Ясно, что гимнами святитель называет здесь новозаветные песнопения Духа, о которых говорит Апостол, и которые во времена Златоуста стали прочно входить в церковное употребление, но не имели еще полного и окончательного устройства, как и само богослужение.

Наша богослужебная мелодия свята не только по содержанию, но и по положению своему. Ей, как и всякой вообще святыне, свойственна священная неприкосновенность. Основы этой идеи даны Самим Богом еще в Ветхом Завете - в третьей и четвертой заповедях Закона Моисеева (Исх. 20, 1-17). На протяжении ветхозаветной истории можно видеть ряд случаев наказания нарушителей закона о священной неприкосновенности, причем не только злонамеренных и нерадивых, но даже и благонамеренных, таких, например, как Оза (2Царств. 6, 6-7). Господь Иисус Христос подтвердил этот закон, дважды очистив храм Иерусалимский, несмотря на то, что там шла не просто торговля, а продажа предметов и размен монет, необходимых для богослужения (Ин. 2, 14-16; Мф. 21, 12-13). Основываясь на этом евангельском повествовании, святитель Василий Великий говорит: "Святыни не должно предавать поруганию, присоединяя к ней что-нибудь из служащего к общему употреблению" [1.19-1, т. 2, 23].

Таким образом, на основании слова Божия и учения святых отцов и учителей Церкви, мы должны сделать в отношении святости церковного пения следующие выводы: в церковно - богослужебную мелодию, отражающую связанный с ней богослужебный текст, нельзя вносить ничего постороннего - будь то мирская песня или неправославное песнопение, - причем даже в тех случаях, когда делающий это возмнится службу приносить богу (Ин. 16, 2). 75 апостольское правило запрещает употреблять для мирских (домашних) надобностей сосуд, бывший в церковном употреблении. Понятно, что употребление богослужебной мелодии с текстом мирских песен - кощунство. Более того, само употребление богослужебных песнопений Устав Православной Церкви ограничивает местом (храмом) и временем их прямого назначения: Не подобает имети во общем житии устава, кроме общины пети псалмы особне, или ину службу, но вся посреде быти, разве аще что по праведному слову, на пользу и спасение души есть, по коемуждо предписаном образу, и с настоящего советом [1.20, гл.37]. При должном внимании поющих и слушающих, священные песнопения освящают их слух и язык, как говорит святой Иоанн Златоуст [1.19-3, т. 5, 151-153].

Православное богослужебное пение является не только единым в самом себе, но и объединяющим. Это свойство вытекает из третьего догматического свойства самой Церкви - соборности. "Давид имел псалтирь с бездушными струнами, и Церковь имеет псалтирь, устроенную из струн одушевленных. Наши языки суть струны этой псалтири, - которые издают хотя и различные звуки, но согласное благочестие. Жены и мужи, старцы и юноши, хотя и отличаются друг от друга по возрасту, но не отличаются по псалмопению, потому что Дух, настраивая голос каждого, производит во всех согласное пение... Вот какой-нибудь псалом соединил различные голоса, и поднялась одна созвучная песнь, все - юноши и старцы, богатые и бедные, жены и мужья, рабы и свободные начали петь одну мелодию. Если музыкант, соединив с помощью строгого искусства различные струны, делает из многих струн, остающихся многими, одну струну, то что удивительного, если сила псалма и духовной песни делает то же самое" - так рассуждает святой Иоанн Златоуст [1.19-3, т. 5, 583; т. 12, 313]. Это единство во множестве различно толкуют сторонники унисонного пения и поборники гармонического. Как те, так и другие применяют его по-своему. Первые, ссылаясь на древность унисона, считают единственным средством, выражающим единство -- унисон; вторые же, наоборот, указывая на естественную закономерность гармонии, признанную еще философами древнего мира, предпочитают гармонию [2.9, 120-121].

Православная Церковь вопросами гармонизации богослужебного пения никогда не занималась. Споров по этому поводу никаких не было, а потому нет и соборных постановлений. Отсутствие

конкретных указаний Священного Писания и законодательных актов высшей церковной власти по этому вопросу дает простор для деятельности представителям обоих направлений, и вопрос этот на сегодняшний день считается у нас открытым, хотя решение его нельзя считать недоступным: в мире не бывает явлений, неведомых Слову Божию. Что же касается творений отцов Церкви, то здесь мы находим высказывания, которые можно назвать скорее утвердительными, нежели отрицательными. Возьмем приведенные нами слова Златоуста. Если святитель нашел музыкальное созвучие пригодным для наглядного объяснения единства Церкви, то почему такое созвучие не может быть пригодным в качестве средства, выражающего это единство?

Наше богослужбное пение является соборным (объединяющим) не потому только, что оно физически объединяет поющих в едином звучании их голосов, но и потому, что оно, будучи единым голосом единой Вселенской Церкви, приносится Богу как словесная жертва хваления от лица всей Церкви. Предстоящие и молящиеся - это не слушатели, присутствующие при богослужении и, в лучшем случае, молитвенно переживающие слышимое: они так же, как и поющие, приносят Богу словесную службу, с той лишь разницей, что те, по благодати Божией, совершают эту службу гласно, отверзая свои уста, а эти совершают ее внутренне - умом и сердцем. О таком негласном пении говорит святой Иоанн Златоуст: "Можно петь и без голоса, когда душа внутри издает звуки, потому что мы поем не для людей, но для Бога, Который может слышать сердца и проникать в сокровенную глубину нашей души... При таком песнопении, будет ли кто стар или молод, или с грубым голосом, или совершенно не знаком с стройностью пения, в том не будет никакой вины. Здесь требуется целомудренная душа, бодрый ум, сердце сокрушенное, помысл твердый, совесть чистая. Если с такими качествами ты вступишь в святой хор Божий, то можешь стать наряду с самим Давидом" [1.19-3, т. 5, 153]. К такому именно пению призывает Церковь своих чад, возглашая устами певца: Приидите воспоим вернии:, Воспоим вси людие: и т.п.

Вера православная есть вера апостольская, наздани бывше на основании апостол и пророк (Еф. 2, 20) Святая Православная Церковь свято хранит писанное и неписанное апостольское учение в отношении всех сторон своей внутренней жизни вообще и церковного пения в частности.

В посланиях святых апостолов мы находим все необходимые наставления, касающиеся нашего предмета. Так, в Послании к Коринфянам апостол Павел пишет: Вся же благообразно и по чину да бывают (1 Кор. 14, 40). Архиепископ Филарет Черниговский видит в этих словах апостола первый намек на уставность [2.40, 25].

Апостол Иаков заповедует злостраждущим творить молитву, а благодушествующим - петь (Иак. 5, 13). В Послании к Ефессянам апостол Павел дает следующее наставление: И не упивайтесь вином в немже есть блуд: но паче исполняйтесь духом: глаголюще себе во псалмех и пениих и песнех духовных, воспевающе и поюще в сердцах ваших господеву (Еф. 5, 18-19). В Послании к Колоссянам он пишет: Слово христово да вселяется в вас богато, во всякой премудрости учаще и вразумляюще себе самех, во псалмех и пениих и песнех духовных, во благодати поюще в сердцах ваших господеву (Кол. 3, 16). В этих апостольских наставлениях нетрудно усмотреть все основные принципы церковного пения: оно должно быть назидательным, утешительным, благодатным, чинным и мелодически растяжимым в зависимости от содержания, времени употребления и степени духовного совершенства верующих. Противопоставляя благодатное воздействие священных песнопений действию вина, которое создает временное мнимое "благодушие" и разжигает низменные страсти, апостол дает понять саму сущность истинного благодушия, неземной трезвенной радости, - радости созидающей, а не развлекающей, упокоивающей, но не усыпляющей душу.

Священная мелодия, отражающая "словеса Духа", и срастворенная с ней благодать делают человека способным к пению внутреннему, о котором говорит Златоуст. Святитель подчеркивает, что пение священных песнопений, при должном внимании поющих и слушающих, благотворно и спасительно действует само по себе: "Где песни духовные, туда снисходит благодать Духа, и освящает уста и душу... Даже хотя бы ты не разумел силы слов, приучай по крайней мере уста произносить их, и язык освящается этими словами, когда они произносятся с усердием" [1.19-3, т. 5, 151-153].

Слова апостола во псалмах и пениях и песнях духовных толкователи понимают по-разному: одни под псалмами понимают иудейские песнопения или же ветхозаветные "пророческие" песни; другие относят "пения и песни духовные" к новозаветным песнопениям; третьи, наоборот, псалмы и "пения" соединяют в одно; четвертые относят все три вида к новозаветным [2.15, т. 11, 108, 267; 2.40, 23-25]. Святой Иоанн Златоуст, толкуя это место, разделяет песнопения на псалмы и гимны, как мы уже видели, и предпочитает вторые первым. Вот почему отцы Церкви не распространили закона осмогласия на псалмы и песни пророческие. Песнопения эти, как словеса пророческие, как песни служебные (1Пет. 1. 12) в богослужении всегда предшествуют песнопениям духовным, во всем подчиняясь им, или исполняются на глас, наиболее соответствующий их содержанию, в тех случаях, когда поются отдельно от песнопений новозаветных.

Дело устройства Церкви продолжали ближайшие апостольские ученики, а позднее - отцы и учителя Церкви. (Тит. 1, 5; 2Тим. 2. 2; Евр. 13, 7-8). "Нужно быть Ангелом, и тогда хвалить Бога" [1.19, т. 5, 322]. Эти слова, сказанные святым Иоанном Златоустом в то время, когда "песни Духа" только еще начинали создаваться, относятся и к певцам-исполнителям, и к песнотворцам, создающим текст и мелодию священных песнопений. Именно такими "земными ангелами и небесными человеками" были наши святые песнописцы, создавшие "песни Духа".

### **Мелодическая растяжимость и ее категории**

**(псалмодия, подобен, самогласен).**

#### **Уставность православной мелодии.**

Наше церковное пение создано подвижниками благочестия, людьми, которые в результате личного духовного опыта смогли создать Царствие Божие внутри самих себя (Лк. 17, 21). Их внутренний духовный мир, преисполненный небесной сладости, отразился в их песнотворчестве, как в чистой прозрачной воде отражается небесная лазурь. Только такие творцы, одаренные, - как отметил Патриарх Московский и всея Руси Алексий (Симанский. - Ред.), - "познанием тайн божественных звуков", могли создать мелодию, являющуюся голосом Церкви, ее "мелодическим богословием" [2.3, 247].

Отцы Церкви создали не только текст и мелодию, но и сам устав церковного пения. Наше богослужбное пение, как пение церковное в истинном смысле этого слова, подчинено строго определенным правилам церковного Устава, обладающего всей полнотой уставности. Устав этот (Типикон) касается не только порядка (последовательности) песнопений в процессе богослужения, но и всех вообще сторон церковного пения, а именно: распределения песнопений по характеру их текста и мелодии, регулирования широты мелодий, скорости исполнения и силы (громкости) звучания, личного состава исполнителей, органов контроля и мн.др.

Распределением песнопений по их содержанию управляет закон осмогласия, созданный святыми отцами на основе ветхозаветного, первохристианского и греко-сирийского мелодического материала. Осмогласие является основным законом богослужбного пения Православной Церкви. Будучи своего рода "конституцией" в области церковного пения, закон осмогласия распространяется на все церковные песнопения, родившиеся в недрах Православной Церкви, и является священным законом для певцов, как обычай, освященный древностью, как и сам Устав богослужения.

Основной костяк нашей мелодии, как уже говорилось, составляет псалмодия - краткая мелодия, которая состоит из трех-четырех повторяющихся тонов. Она может быть расширена сообразно требованиям Устава. Растяжимость эта точно определяется Уставом в соответствующих категориях.

К первой категории относится псалмодия в собственном смысле (чистая). В исполнении одного чтеца она называется у нас чтением, а в исполнении целого лика - "равнокупноглаголением" [1.20, 17, 21, 71, 225, 248, 407-408, 414-415]. Этот вид мелодии Уставом назначен для седмичного

(повседневного) богослужения, а также для келейного правила. Следует отметить, что келейное отправление часов и кафизм Псалтири святые отцы называют пением, указывая тем самым на распевное (псалмодическое) их исполнение [1.19-7, т. 5, 200-201, 219-220, 229-233].

Второй формой широты является пение "на подобен". Возникшая в силу исторических обстоятельств, эта форма нашла свое место в богослужебном пении у нас на Руси ко времени его расцвета. Мелодия "подобна" - это та же псалмодия, только несколько расширенная и украшенная. Если прислушаться к ней внимательно, особенно когда она исполняется в быстром темпе, то это своего рода певучее чтение, но певучее не по-католически, а по-православному. Однако это уже не псалмодия в собственном смысле, а настоящее пение, только мелодия здесь простая и почти бесцветная, хотя, надо заметить, своеобразно красивая.

Наш богослужебный Устав знает два вида мелодии: "подобен" и "самогласен". Пение на "подобен" положено в седмичные дни и малые праздники. Почти все стихирь святых и некоторые Богородице положены на "подобен", тогда как в великие, особенно Господские праздники "подобны" встречаются только на малой вечерни и на "хвалитех" - в моменты наименьшей торжественности.

Самогласен - это самый широкий вид богослужебной мелодии. Самогласная мелодия назначена Уставом для песнопений дней Господских и других великих праздников, дней Страстной седмицы и наиболее важных песнопений Триоди ("самогласен дне") и некоторых святых.

Песнопения, положенные Уставом на "подобен", могут иметь и самогласную мелодию: все зависит здесь от степени важности исполняемого в данном случае песнопения и наличия нотных книг. Так, например, стиховные стихирь на Введение, Совет пророческий (Благовещение), Небесных чинов радование (самоподобен 1 гласа, он же и Богордичен в неделю на стиховне) в нотных и крюковых книгах имеют и самогласные мелодии, хотя Уставом и положены на "подобен". В крюковой певческой книге "Трезвон" самогласная мелодия дана почти на все стихирь средних и малых праздников, написанные в Уставе на "подобен". Таким образом, значение "подобнов" почти аналогично значению Общей Минеи. Но самогласные песнопения не могут быть исполнены на "подобен", ибо они не подойдут по важности содержания и по размеру текста.

Таким образом, широта мелодии в нашем церковном пении определяется по следующему принципу: больше торжества - шире мелодия.

Церковный Устав касается также и степени громкости, и скорости в исполнении отдельных песнопений. Так, Честнейшую положено петь велегласно (громко); "Господи, помилуй" на малой вечерне и полунощнице, - кротко и тихим гласом; Великое славословие при выносе Креста, - тихо и со гласом; троичны - велегласно и косо (медленно); стихи песней - скоро; Блаженны в дни Четырдесятницы - велегласно и косо со сладкопением; Господи сил..., Се жених..., Взбранной: (Суббота Акафиста), Егда славнии ученицы:, Богородице дево, радуйся: (в дни Четырдесятницы), Христос воскресе:, в начале утрени, - со сладкопением и т.д. [1.20, 1, 8, 14, 407, 411, 437, 441, 444, 449, 459]. В Четверток Великого канона вся последующая служба правится по скору труда ради бденнаго [1.20, 434].

По благодатному преемству от святых апостолов Святая Православная Церковь управляется Богоустановленной иерархией и подчинена ей во всех отношениях, в том числе и богослужебном. Православное богослужение по своей природе - это молитвенное пение, соединенное со священнодействием. Священнослужитель - это молитвенный певец; поэтому как самое пение, так и контроль в этой области возлагаются на священнослужителей и священноначальников.

В первые века христианства, когда местные церковные общины были небольшие, а пение только еще начинало создаваться, в церковном пении принимали участие все молящиеся. Иногда они разделялись на два лика: мужчины (правая сторона) и женщины (левая сторона) отдельно. У тех и других был свой запевающий [2.19, 32]. В Антиохийской Церкви антифонное пение было введено

святым Игнатием Богоносцем [2.19, 32]. Позднее, когда в связи с бурным ростом численности верующих и по причине проникновения в Церковь мирских, и даже еретических элементов, в церковном пении стали возникать разного рода нестроения, отцы Церкви ввели строго определенные правила в целях упорядочения церковного пения. Так, 15 правило Лаодикийского Собора ясно говорит: Кроме певцев, состоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих, не должно иным некоторым пети в церкви. Особые, так называемые канонические чтецы и певцы существовали еще в древние времена: 26 апостольское правило упоминает о них, как о клириках. По мнению толкователей приведенного правила, отцы Лаодикийского Собора запретили народу не участие в пении вообще, а самостоятельное пение: народ мог повторять только то, что пел клир. Таким образом, народная толпа, хотя и объединенная общей молитвой, не имеет права не только распоряжаться текстом и мелодией православно-богослужебного пения, но и самостоятельно начинать песнопения [2.23, т.2, 92-93]. Звание канонического певца являлось первой степенью церковного клира. В знак своего посвящения и послушания церковному Уставу певец принимал пострижение, которое при возведении его на следующие церковные степени больше уже не повторялось [2.32, 93; 2.7, ч.3, п.п.2-6]. Рукополагающий епископ заповедует рукополагаемому ежедневно упражняться в чтении Священного Писания. Следовательно, канонический певец - это не просто грамотный и голосистый певец, а облагодатствованный клирик, сведущий в Священном Писании, певец "разумный" (Пс. 46, 8). Лаодикийское правило называет певцов "поющими по книге" (греч. - по кожаной книге). Пение клироса - это пение книжное как по тексту, так и по мелодии. Это замечание очень важно в смысле предохранения от всякого рода самочиния и самоволия относительно текста и мелодии песнопений.

Как клирик, рукоположенный епископом, церковный чтец-певец являлся ответственным за правильность церковного пения и чтения перед церковной властью, осуществляющей контроль в области церковного богослужения. Церковный народ (миряне) не может ни давать певцам указаний в области устава, ни делать "заказов" на исполнение песнопений по собственному произволу. Именно так по нимал и митрополит Московский Филарет 23 правило Карфагенского Собора. "Певцы, - говорил он, - народу не подвластны" [2.39, №369, №472].

В условиях уставного (монастырского) богослужения ответственность за церковное пение возлагается на канонарха (греч. - букв. "правилоначальник", уставщик); он возглашает (псалмодически объявляет) глас, "подобен" и начальную строку песнопения и вообще наблюдает за пением ликов (хоров). Канонарх подчинен непосредственно епископу (греч. - букв. церковный начальник, ведающий храмом и церковными службами), а тот - настоятелю обители. Местным органам церковной власти (настоятелю, епископу) Устав предоставляет право вносить некоторые изменения в церковное пение, где это предусмотрено. Так, настоятель может избрать одну из самогласных стихир храма для литии [1.13, л.3]; может перенести на повечерие или на другой день стихиры, канон, и даже целую службу святому, при стечении более трех служб в один день [1.20, лл. 218, 220, 421]; может назначить или отменить бдение в некоторые средние праздники, где это предоставлено его "изволению" [там же]; он (и даже епископ) может перенести заупокойную службу в "гробницу" (усыпальницу), в случае совпадения мясопустной субботы с праздником Сретения Господня и т.п. [1.20, л. 393]. Но ни настоятелю, ни епископу, ни, тем более, канонарху не дозволяется подменять святоотеческий богослужебный Устав собственным произволом: никому из них не дано право изменять глас или "подобен", заменять тропарь стихирой, Литургию Преждеосвященных Даров - Златоустовой и т.п., не говоря уже об изменении текста песнопений. Единство и современность - общие принципы православной уставности (1Кор. 14, 40). Здесь не может быть места личному произволу: всему дано Уставом свое время и место (см. 17-18 правила Лаодикийского Собора).

### **Почему в православном богослужении не допускается**

#### **инструментальная музыка.**

Наконец, пение Православной Восточной Церкви имеет еще одну очень важную особенность: в процессе богослужебного чина оно не заменяется и не сопровождается инструментальной музыкой. Правда, в православном богослужении положено внехрамовое употребление ударных инструментов (била, колокола), но эта музыка, - если ее можно назвать музыкой, - имеет внешнее

значение и не является музыкой богослужбной в прямом смысле слова. Церковный благовест созывает и приготовляет верующих к богослужению, возвещает "богословно виною отшедшим", т.е. отсутствующим, о важнейших моментах совершаемого в храме богослужения, освящает воздух вне храма, являясь как бы внешним отголоском храмовых священнодействий. Но Устав нигде не предписывает каких-либо особых мелодических оборотов для колокольного звона.

Неписанный обычай, исключая употребление инструментальной музыки в богослужении, имеет идейное основание в самом Православии. Вокальная музыка - это музыка натуральная, а инструментальная - искусственная, подражательная. Как свидетельствует история, инструментальная музыка появилась позднее вокальной [2.9, 19]. В ветхозаветное богослужение входили бессловесные жертвы и бессловесная музыка, и "не потому, что звуками их (т.е. музыкальных инструментов) услаждался Бог, - замечает блаженный Феодорит, - но потому, что угодно было Ему намерение, с каким совершалось сие" [1.19-5, ч. 2, 370]. Все это, как и многое другое, было допущено в царстве "сени и образов" по жестокосердию людей (Мф. 19, 8). Однако и там приносилось в жертву Богу самое лучшее (Быт. 4, 4). Псалмопевец, хотя и призывает хвалить Бога на всех музыкальных инструментах, употребляемых в его время при богослужении иудейском, все же призывает все народы петь "разумно", то есть, по толкованию святителя Афанасия Великого, "не с гуслими, как прежние певцы" [1.19-4, ч.4, 158].

Исследователи называют человеческий голос струнно-духовым инструментом, охватывающим гармонические аккорды трех октав [2.31, 25]. "Основание для исключительного употребления вокальной музыки в православном богослужении заключается в самой природе человеческого голоса, способного, по выражению профессора-протоиерея Металлова, "выразить самые различные, глубочайшие и тончайшие движения человеческой души" [2.19, 30]. За превосходство человеческого голоса говорит и естественная наука [2.26, ч.2, 67-68].

### **Что есть русское православное церковное пение?**

#### **Национальный характер нашего богослужебного пения.**

С понятием Православия, как уже говорилось, связано понятие возможного совершенства; православное богослужение - это богослужение самое лучшее, самое идеальное на земле. Совершая словесную службу в Духе и Истине (Ин. 4, 23), Святая Православная Церковь приносит Богу всяческих "лучшее и первородное земли". В частности, для славословия Его она избрала живой человеческий голос, как звуковой орган человеческой души, связанный с ней по естеству.

Таковы характерные особенности православного церковного пения, отличающие его как от пения светского, так и от общерелигиозного и инославного. В оценке нашего церковного пения, его православности или неправославности мы должны исходить из положений, начертанных в Священном Писании, основываться на учении отцов и учителей Церкви. Сознывая явную необоснованность ходячего мнения о полной свободе церковной мелодии ввиду "отсутствия в Священном Писании конкретных указаний по данному вопросу", мы должны прежде всего провести четкую грань между небесными истинами и философией и тщетною лестию, по преданию человеческому, по стихиям мира (Кол. 2, 8), которая во всем требует особых знамений и особой мудрости. Слово крестное, звучащее в наших православных мелодиях, всегда было и будет соблазном и безумием для мира. Православная мелодия по своему характеру - это мелодия духовного ратоборца, воина, а по действию на душу - мелодия мира, но мира Божественного. :не якоже дает, аз даю вам - говорил Господь апостолам, уходя к Отцу Небесному (Ин. 14, 27).

Главное качество истинно православной мелодии - спасительность, или душеполезность. Однако этого мало для того, чтобы отличить истину от лжи. Профессор Л.Н.Парийский в своей статье "О церковном пении" [2.11-1, 1952, №11] указывает на слуховое восприятие, древние распевы и Устав, как на критерии истинности нашего церковного пения; но Устав надо знать, уметь его читать. Древние юго-западные распевы (киевский, греческий, болгарский) также едва ли могут быть точными указателями истины: Устав нигде о них не упоминает, да и сами они, как увидим ниже, не дают уставной полноты мелодии. А можно ли доверяться субъективному слуховому

восприятию? Другое дело, если это восприятие - результат многолетнего опыта и здорового, строго православного духовного воспитания, а если этого нет?.. Здесь мы и подошли вплотную к вопросу о необходимости точного критерия, определяющего истинность нашего церковного пения. Таким критерием должно стать церковное (а не музыкально-теоретическое) определение самого понятия церковно-православного пения, определение, которого у нас еще нет. Мы должны дать его в итоге всего сказанного нами о церковно-православном пении.

Итак, что есть православное пение? Богослужбное пение Православной Церкви есть совокупность православных церковно-богослужбных песнопений, текст которых создан богопросвещенными песнописцами Православной Церкви и ими же отражен (распет) в соответствующих мелодиях по церковному Уставу. Такое определение раскрывает сущность предмета и исключает всякое неверное или двоякое толкование. В нашем церковном пении священный текст жизненно связан с отражающей его мелодией: чем точнее это отражение, тем ближе к истине сама мелодия.

Теперь нам остается раскрыть национальную природу нашего отечественного церковного пения. Ведь речь у нас идет не о православном пении вообще, а именно о пении нашей отечественной Церкви. Являясь вторым средством общения, мелодия, так же как и язык (первое средство общения), имеет свои национальные особенности; в ней, как и в языке, отражается психология народа, его национальный характер и климатические условия его проживания. Каждому народу, естественно, дорог родной язык. И сколько бы ни изучал человек языков иностранных, - родной язык навсегда останется для него самым понятным из всех языков. Вот почему в день Пятидесятницы Пришествие Утешителя в мир выразилось прежде всего в ниспослании дара языков (Деян. 2, 4).

Тысячу лет назад наши предки приняли от Восточной Византийской Церкви Святое Православие, а вместе с ним и богослужение. Текст его перевели святые Кирилл и Мефодий, а мелодию постепенно перевела сама православная Русь. Перевод этот занял несколько столетий, ибо это был фактически не перевод, а новый мелодический язык, в котором, как в чистой воде, отразилось русское Православие, сформировавшееся, окрепшее и выросшее за это время.

Выдвинутое нами определение в отношении церковно-православного пения вообще может быть вполне приложимо и к пению Церкви Русской, без изменений и дополнений. Богопросвещенные песнотворцы, как и прочие угодники Божий, воссиявшие на "небе" церковном с первых же веков существования нашей отечественной Церкви, продолжили и завершили у нас на Руси святое дело богоносных песнописцев Востока. В результате этого и возник наш богослужбно-мелодический язык - знаменный распев с его семиографией.

До сих пор мы говорили о пении Православной Церкви вообще. Мы раскрыли его существенные признаки, по которым оно отличается от пения светского и инославно-церковного; выяснили его характерные черты, дали точное определение. Теперь, рассматривая знаменный распев с его семиографией как единую церковно-православную основу нашего богослужбного пения, мы должны конкретно ответить на вопрос: является ли знаменный распев именно такой - церковной, а не музыкально-теоретической только - основой нашего богослужбного пения, и насколько отвечает он всем тем требованиям, которые предъявляются Священным Писанием и отцами Церкви к православному церковно-богослужбному пению? Обстоятельному раскрытию этого вопроса и посвящается настоящий труд.

В частности, мы должны раскрыть здесь самую сущность знаменного распева, рассмотреть его виды, выяснить его отношение к потребностям русской верующей души, исследовать отношение знаменной мелодии к богослужбному тексту и церковному Уставу. Касясь специфики знаменной мелодии, необходимо обратить внимание на особенности знаменной "философии", в меру возможности раскрыть ее систему.

В области знаменной нотации необходимо выяснить ее отношение к нотации линейной - сравнить их.

Наконец, мы должны коснуться современного положения знаменного распева в нашей отечественной Церкви, а именно: проблемы гармонизации знаменных мелодий, отношения к знаменному распеву существующих у нас распевов, напевов, композиций и народно-религиозных мелодий и реальности самого знаменного распева в его чистой (не измененной) мелодии.

В качестве источников мы берем Священное Писание, святоотеческие творения, крюковые певчие книги, книги богослужебные, нотные книги синодального издания (с квадратной нотацией), а также нотные сборники того же издания и другие нотные книги в современной (общемусзыкальной) нотации, употребляемые у нас сегодня в богослужебном пении.

## **Знаменный распев. Его церковно-православная сущность и достоинства**

### **Понятие распева.**

Знаменный распев есть совокупность мелодий православного византийского (греко-сирийского) церковного осмогласия, разработанных и усовершенствованных в духе русского Православия богопросвещенными песнотворцами и знаменотворцами Русской Православной Церкви и записанных посредством русской знаменной (безлинейной) нотации, ими же разработанной и усовершенствованной. Проще говоря, знаменная мелодия - это русская переработка греческого осмогласия - основного закона православно-богослужебной мелодии.

Древнее русское слово "распев" (от глагола "распеть") означает распределение и обработку "сырого" мелодического материала по данному (распеваемому) тексту. Однако процесс древнерусского церковного песнотворчества - это не музыкальная обработка в современном понимании, и даже не переложение текста на музыку, а нечто более сложное, требующее не столько музыкального мастерства, сколько благодатного озарения Свыше.

Распев, как и всякая вообще форма народного творчества (народный обычай, песня и т.д.), не возникает стихийно и не имеет автора в современном смысле; он возникает и развивается незаметно, подобно растению. Распев не может быть создан никакими постановлениями церковной власти. Его не может сочинить никакой композитор, даже самый гениальный.

Церковный распев нельзя назвать и коллективной композицией: его создает народ, но не толпа, а народ в идеальном значении этого слова - люди, действующие не по заказу или повелению извне и не по собственному произволу или прихоти, а по тайному наставлению Источника божественных сокровищ, неизменно пребывающего в Христовой Церкви. Это особенно следует сказать о мелодии нашего знаменного распева, возникшей в юношеский период истории нашей отечественной Церкви, в эпоху, "богатую девственными силами", по выражению профессора-протоиерея Василия Металлова [2.18, 324].

История сохранила нам имена некоторых *мастеров* (а не композиторов) знаменного распева. По постановлению Стоглавого Собора были открыты особые церковно-певческие школы. Из них особенно славились Новгородская и Усольская. Здесь трудились мастера: Иван Акимов (Шайдуров), Савва Рогов, Василий Рогов (впоследствии митрополит Ростовский Варлаам), Степан Голыш, Иван Лукошко (впоследствии архимандрит Владимирского Рождественского монастыря Исаия), Иван Нос, поп Феодор Христианин, Паисий Литвинов, головщик Лавры, и Сильвестр [2.31, 69]. Но все они трудились уже в XVI веке, в период окончательного становления большого знаменного распева. Это были распевщики, оперировавшие готовым уже мелодическим материалом, и знаменотворцы, совершенствовавшие знаменную семиографию. В XV веке на Руси уже существовали так называемые <подобники> и "кокизники". Ссылаясь на источник XVII века неизвестного автора, профессор Металлов свидетельствует, что распевщики XVI века знали эти пособия наизусть и могли "накладывать знамя на новый текст" [2.18, 268]. Хотя Игнатьев и считает их всех композиторами, проявившими, как он выражается, "свою личную музыкальную индивидуальность в творчестве" [2.12, 429], однако с этим трудно согласиться.

Исторические сведения о жизни и деятельности наших древних песнорачителей очень скудны. Отмечая это обстоятельство, протоиерей Н.Трубецкой полагает, что "...это были люди скромные, которые в тиши монастырских келий, преисполненные сознанием великой ответственности перед Церковью, незаметно трудились во славу Божию в деле прогресса церковно-певческой культуры [2.11-1, 1959, №10, 74]. И это именно так: иначе их творчество не могло бы влиться в общецерковное творчество святых песнописцев Вселенской Церкви. Более того, оно никогда не достигло бы такого расцвета и не дало бы такой, поистине неземной по своему величию мелодии, каковой является наш знаменный распев. И хотя архиепископ Филарет Черниговский утверждает, что первые наши сти-хирарии написаны "едва ли не таким же певцом, как Лонгин Корова" [2.40, 356], однако история знает, что не Лонгином, и даже не Феодором Христианином создан наш знаменный распев. Пресловутый Лонгин получил свое, и его "сочинительство" бесследно погибло вместе с его именем, если не считать недоброй памяти.

Итак, слово "распев" - чисто русское слово. Оно родилось впервые у нас на Руси в связи с наличием нераспетого текста. Греко-Восточная Церковь этого термина не знала, ибо там мелодия создавалась одновременно с текстом песнопений. В настоящее время этим словом мы обозначаем все вообще осмогласие в той или иной национальной переработке. Так, кроме знаменного распева, существуют у нас распевы: демественный, киевский, греческий, болгарский и др.

### **Знаменный распев.**

#### **Символическое значение наименования "знаменный".**

##### **Священная древность знаменного распева.**

Само название "знаменный" происходит от древне-славянского слова *знамя*, означавшего в те времена всякий вообще знак. Толкователи утверждают, что знаменная мелодия названа так в отличие от мелодий незнаменных, то есть нотных, незаписанных [2.31, 121]. Следовательно, в переводе на современный язык "знаменный" значит нотный. Иногда его называют просто "крюковым", по его нотации. На первый взгляд, оба эти названия указывают, как будто бы, на неразрывность мелодии с семиографией. Но ведь латинское *nota* -графическое обозначение музыкальных тонов определенной длительности - можно тоже перевести словом *знамя*. Напрашивается вывод: все современное нотное пение, в таком случае, в том числе и полу светское, можно называть знаменным.

Один из наших исследователей знаменного пения замечает, что название это не выражает характерного признака, а лишь указывает "на внешнюю сторону" [2.12, 414]. Д.В.Разумовский, выдвигая свою гипотезу о происхождении знаменного распева, предлагает называть его "греко-славянским". Такое наименование, по его мнению, "вполне отличало бы знаменный распев от других распевов и соответствовало бы принятым народным названиям - греческий, болгарский и т.д." [2.32, 42]. Но ведь все эти распевы, как и само Православие - греческие в своей основе, значит, все они и греко-славянские. Такое сухо-формальное и сугубо историческое толкование, конечно, ничего не дает ни уму, ни сердцу. Мы рассматриваем пение как словесно-мелодический элемент нашего церковного богослужения: именно здесь мы и должны искать толкование слова *знамя*, *знамение*.

В Священном Писании слово это употребляется неоднократно и означает знак (например, условный), примету, признак, доказательство, печать (Быт. 1, 1.4; Лк. 2, 12; Мф. 16, 1-4; 26, 48; 27, 66; Мр. 16, 17,20). Современное (выродившееся) слово "знамя" такого широкого значения уже не имеет, а обозначает только особый знак, в виде флага с изображением соответствующих эмблем, который употребляется в военных и других торжественных (в том числе и религиозных) шествиях как ведущий и воодушевляющий знак. Каждое государство имеет не только собственный флаг, но и государственный гимн, в тексте и мелодии которого отражаются важнейшие характерные особенности данного государства, так же как и в символах, изображенных на знамени. Если принять во внимание исключительную отражаемость знаменной мелодии, ее уставную полноту и идейную высоту, то можно смело сказать, что мелодия эта, или, иначе говоря, распев, по-иному и

не может быть названа, как только знаменной, ибо она является мелодическим знаменем русского Православия. Знаменный распев есть музыкально-звуковой символ Русской Православной Церкви, отличающий ее как от Церквей инославных, так и от православных Церквей других народов.

Древнее слово *знамя*, равно как и современное русское "знамя", наш народ произносит всегда с особым уважением. В словах этих слышится теплота, мягкость, задушевность - то, чем именно и преисполнена знаменная мелодия, поэтому нет и не может быть другого слова, которое выражало бы сущность предмета так, как это древнее, выработанное веками название.

### **Национальная сущность знаменной мелодии.**

О национальном происхождении знаменного распева ученые спорят между собой. Этот спор начался в прошлом столетии и продолжается доньше [2.31; 2.8; 2.34; 2.18; 2.9]. Вмешиваться в спор историков мы не намерены вообще, ибо вопрос этот для нас вполне ясен: наше богослужбное пение не греческое, не сирийское и не славянское, а русско-православное. Кажется, этого нам вполне достаточно. А если кого интересует его национальный характер, - мы отвечаем: наше пение такое же, как и само Православие, в нем отраженное. Подобно тому, как в богослужбном (церковно-славянском) тексте Священного Писания можно найти и иудейское "аллилуйя", и греческое "есмирнисмене" среди родных нам славянских терминов, так и в нашем богослужбном пении можно найти и иудейскую псалмодию, и греческое осмогласие, <оклиматизировавшееся> на Русской земле. Спорить о национальном происхождении нашего церковного пения - это все равно, что спорить об именах "Иоанн" или "Василий", например. Тысячу лет несут эти имена русские православные христиане, и никто не считает их за это ни евреями, ни греками.

Высокая духовность знаменной мелодии является главным препятствием к исследованию этой мелодии на общих основаниях. Природа знаменного распева такова, что он очень трудно укладывается в рамки разного рода научных исследований: он является одной из тайн Царствия Божия, постигаемых сперва духом, а потом уже, сколько возможно - разумом. Все это создает большие трудности как в деле изучения его, так и в практическом применении.

Немало разногласий среди исследователей вызывает и теоретическая сторона знаменного распева. Исходя из своей теории, профессор Д.В.Разумовский и его последователи выдвигают в качестве основы знаменной мелодии византийскую музыкальную систему с ее тетрахордами, ладами и господствующими звуками [2.32, 57-59; 2.8, 39; 2.12, 379]; С.В. Смоленский делает упор на постоянное чередование четырех согласий [2.34, 53]; В.М.Металлов, указывая на неполноту выдвинутой Смоленским теории, выставляет в качестве основ знаменной мелодии русские музыкальные строки (попевки), открытые и переведенные им на современную нотацию в альтовом ключе [2.20, 2].

Ученые разных направлений пытаются дать знаменному распеву различные толкования, исходя из собственных воззрений - политических, национальных, абстрактных и т.д. Мы должны назвать знаменный распев его собственным именем, не пренебрегая, впрочем, и их мнениями. Знаменная мелодия создана в Церкви и для Церкви, там же надо искать и ответы на все связанные с ней вопросы. Все выдвинутые учеными исследователями теории можно принять во внимание, но ни одной из них не следует придавать исключительного значения. Во главу угла мы должны поставить богослужбный текст, а все остальное рассматривать как вещи второстепенные, имеющие служебное значение. Лады, тетрахорды и прочие атрибуты византийской музыкальной теории больше нужны археологам и теоретикам: нам они важны лишь как доказательства прямого родства наших мелодий с Востоком. Мы чтим их, как далеких "предков" нашей богослужбной мелодии, храним и бережем так же, как еврейские и греческие имена и прочие термины, оставленные без перевода. Было бы неправильно думать, что знаменная мелодия возникла стихийно и на основании одних лишь чувств и настроений ее творцов; она имеет свою славную историю, корни знаменного распева уходят далеко вглубь, к священным временам Ветхого Завета; поэтому все споры о его происхождении сразу же отпадают, коль скоро мы примем во внимание

само устройство мелодии библейской, ладовая структура которой, по выражению одного из историков, "предвосхитила" византийские лады, о которых так много и жарко спорят исследователи нашего церковного пения [2,9, 87].

Знаменный распев является "ровесником" самого Православия на Руси. Временем его появления историки единогласно называют конец XI столетия, а завершающей фазой его развития - XVII век [2.12, 543]. За этот период мелодии византийского осмогласия постепенно перерабатывались, приобретали русский национальный характер и совершенствовались вообще, как и само византийское Православие, принесенное на Русь еще задолго до появления первых русских певческих книг. К XVII веку знаменный распев достиг полного расцвета и совершенства. В этом состоянии мы его и рассматриваем как основу нашего церковного пения.

Внешние стороны этого вопроса, как мы уже знаем, раскрыты достаточно в нашей литературе. Мы здесь будем говорить об основе собственно церковной, рассматривая вопрос со стороны богослужебной. Идейная сущность знаменного распева вытекает из сущности самого Православия вообще и нашего отечественного Православия в особенности. Когда мы, сравнивая Православие с инославием, говорим о его достоинствах и преимуществах, как религии Боготкровенной, мы обычно указываем на его прямую, неповрежденную связь с Откровением; когда мы сравниваем Православие русское с Православием нерусским, мы не можем умолчать о его преемственности, о тех исторических судьбах, в силу которых наша Русь явилась прямой наследницей Вселенского (Византийского) Православия, со всеми правами первородства. Выдвигая знаменный распев в качестве церковной основы нашего богослужебного пения, мы должны указать прежде всего на его полнейшее соответствие всем требованиям Священного Писания и отцов Церкви в отношении церковно-богослужебного пения, на его непосредственную связь со святоотеческим Востоком, на его исключительную полноту и совершенство по сравнению с прочими православными распевами.

Древность знаменного распева подчеркивали все его исследователи; но древность сама по себе еще не свидетельствует об истинности. Мы имеем в виду древность священную, исходящую из Божественного Источника, а не историческую вообще. Поклонники старого готовы поклоняться в нем без разбора всему доброму и плохому, а поклонники нового также согласны без разбора превозносить все новое, отвергая и порицая все старое только потому, что оно старое. Мы берем и в старом, и в новом только доброе, святое, спасительное и предпочитаем старое потому только, что оно проверено опытом и историей. Нет, не придворная Византия X века дорога нам: нам дорога Византия святоотеческая. Если знаменный распев в своей основе есть распев преподобного Ефрема Сирина и святого Иоанна Дамаскина, - он дорог нам как святыня, как идеал; если он - русский, он близок нам, как голос нашей русской души. Но в нем есть и то и другое, поэтому он дорог нам сугубо.

Знаменный распев в русском православном богослужении - это, примерно, то же самое, что богослужебный (церковно-славянский) язык: он является мелодическим языком нашего богослужения. Вместе с богослужебным языком и Уставом знаменный распев составляет то, без чего не может быть русского православного богослужения. Имея общую с ними (греческую) основу и славяно-русскую природу, знаменный распев, так же как и язык, трудно поддается переводу (гармонизации) и постоянно подвергается обмирщению (вульгаризации) со стороны поборников мнимой "культуры" богослужения. Разница между ними только в том, что богослужебный язык везде одинаков (если не считать старой и новой редакций), а знаменный распев разветвляется на местные распевы и множество вариантов - напевов. Священное Писание можно переводить на какие угодно языки, но вернее всех звучит оно на том, на котором было "первописано": так же и знаменный распев можно перерабатывать в какие угодно варианты, но природа мелодии всегда останется на своем месте.

Мелодия знаменного распева характеризуется высокой духовностью и святостью. Как небесная жизнь не имеет на земле образов для точного сравнения, так и истинно-духовная мелодия является мелодией премирной, неизреченной. Наша знаменная мелодия проста, но в этой простоте сокрыта великая мудрость. Она величественна, но не горделива; она успокаивает душу, но не расслабляет ее; она сурова, но не безжизненна; она скорбна, но не слезоточива. В знаменной мелодии нет ни сплошного мажора, ни минора, потому что она - отголосок Божественной истины, с точки зрения

которой на земле не бывает совершенной радости, равно как не может быть и безысходной скорби.

Мудро управляемая церковно-богослужбным Уставом, знаменная мелодия не знает и эстетического пресыщения: здесь все распределено разумно, как мы увидим ниже.

Знаменный распев дает мелодию молитвенную; но молитвенность здесь - церковная, а не субъективная, не та, что исходит от своеволия духовно дикой и самоуверенной души молящегося язычника, по-своему понимающего богов и духовный мир.

Знаменная мелодия - это мелодия богословствующая. Ее богословская сущность выводится из "словесности" ритма. В ней звучат все богословские истины, раскрытые отцами Церкви в богослужбных песнопениях.

Значение знаменного распева как церковной основы нашего богослужбного пения нельзя уподоблять значению основ "мертвых", грубо-материальных: он - основа жизненная, проникающая собой все существо того, что на ней покоится. Знаменный распев существует сам по себе, подобно тому, как река течет независимо от того, пьют из нее или нет. Аналогия "закваски" применима здесь только лишь в тех случаях, когда речь идет об отношениях мелодий, возникших на основе знаменного распева.

Таким образом, знаменный распев мы рассматриваем не только как основу богослужбной мелодии, но и как плод Православия земли Российской, как верх совершенства нашего церковного пения.

Если разговорный иностранный язык отражает психологические особенности говорящего на нем народа, если по интонации голоса мы определяем иногда душевное настроение человека, то тем более это относится к мелодии. Здесь мы чувствуем саму жизнь данного народа, как бы слышим само биение его сердца. В русской православной знаменной мелодии, как в зеркале, отразилась великая русская верующая душа и созданное ею русское Православие.

Творцом знаменной мелодии был наш русский церковно-право-славный народ, - народ, понимаемый в самом высоком значении этого слова. "Наше древнее церковное пение, - говорил Новгородский митрополит Арсений, - есть выражение духа нашего народа, воспитавшегося и возросшего под влиянием Церкви, которая была пестуном его, чадолюбивой матерью. Но если Церковь оказывала религиозно-нравственное влияние на народ, то и народ вносил многое от своего природного богатства и дарований в недра Православной Церкви в виде мелодий, в которых отражаются глубина и сила его религиозного чувства и вообще его душевные качества. Эти мелодии - то возвышенно-простые, строгие и важные, то нежные, трогательные и умиленные - народ, как лучшее достояние свое, от чистого сердца отдает своей матери-Церкви. Вот почему эти родные звуки дороги ему, как передуманные, пережитые, пережитые им. О многом они говорят русскому человеку: и о былом, и о настоящем и об ожидаемом в будущем: будят в нем благородные порывы, святые чувства любви к вере и Отечеству" [2.35, 17].

Византийское Православие, перенесенное на русскую землю, не только "оклиматизировалось" в процессе соответствующей национальной переработки, но и усовершенствовалось, вошло в очередную фазу исторического и духовного своего развития. То же самое произошло и с византийским осмогласием: оно расширилось мелодически, уточнилось, украсилось и вообще обогатилось. Процесс этот длился около семи веков, до тех пор, пока широта, простота, искренность, любвеобилие, целомудрие и строгая набожность русской верующей души не нашли себе полного отражения в мелодиях русского знаменного осмогласия.

Исследователи нашего церковного пения указывают на климатические условия нашего Отечества, сыгравшие, якобы, важную роль в национальной переработке византийских мелодий. "Дикая природа, безотрадная судьба и мечтательность, - пишет Д.Аллеманов, - обусловили преобладание в песне тоскливо-минорного настроения. Христианство в византийской окраске (господство

аскетических начал) хорошо подошло к этому настроению, и потому-то русские оказались в области церковного пения как бы в своей сфере. Религия надежды лишь умерила тоскливость русского мотива, придав ему в церковных песнях какой-то мягкий, примиряющий характер" [2.4, 13]. Таким образом, по мнению Аллеманова, чужеземные мелодии Востока оказались близкими нашим предкам. Но он же несколько ниже замечает, что "хотя напевы греческие и имели совпадение своего настроения с нагнетением текста, но именно потому, что настроение-то было греческого духа и выражено было на греческий манер, - они могли оказаться невыразительными для русских людей" [2.4, 86]. Никто не станет отрицать подсознательного влияния климатических условий, но выдвигать это влияние на первый план никак нельзя. Нет, не лесные шумы и завывание вьюги слышатся в наших знаменных мелодиях, а движения верующей души, управляемой благодатью Святого Духа. "Окидывая последним взором пройденное поприще обозрения русского богослужебного пения в домонгольский период, - пишет профессор Металлов в заключении одного из своих научных трудов, - нельзя отказать себе в заманчивой попытке - приподнять хотя бы часть завесы, скрывающей за собой тайны этого древнего непосредственно первохристианского пения Русской Церкви в эпоху, богатую девственными силами, в период русского народного эпоса и жизни богатырей. Это пение рисуется нам девственно простым по ритму и мелодии, но проникновенным, полным выражаемого им смысла и настроений священного текста песнопений, в решительном согласии с грамматическим, логическим и поэтическим строением священной речи" [2.18, 324]. Это было время юности нашей отечественной Церкви. Божественная благодать, касаясь духовных струн русской души "бряцалом" священного текста, производила неизреченные мелодические "глаголы" (2Кор. 12, 4), составившие потом то самое богатство звуковой премудрости, которое мы теперь называем знаменным распевом.

Освоение греческого осмогласия у нас на Руси не было слепым копированием, убивающим живую творческую инициативу, равно как не было оно и горделивым отрицанием всего чужеземного. Здесь сказалась та великая премудрость, которую мы называем богопросвещенностью. "Исследователи нашего древнего церковного пения почти всегда приходят в удивление, - замечает протоиерей Н.Трубецкой, - что готовые византийские церковные мелодии, воспринятые русскими в X веке, на всем протяжении многовековой русской истории не претерпели коренных изменений, даже не взирая на их русскую переработку, и в то же время не приобрели и чисто русской национальной специфики". [2.11-1, 1959, №№ 10, 75]. Как бы ни были близки между собой русская мечтательность и греческий аскетизм, предки наши прекрасно понимали, что греческое так и останется греческим, если принять его так, как оно есть. Прежде чем принять чужое, его необходимо "преломить". Наша знаменная мелодия - не перевод с приспособлением к русскому тексту; как и славянский перевод богослужебных книг, она есть русско-национальное истолковательное изложение (трактовка) церковно-мелодических идей святоотеческого Востока - другими словами, обрусевшая и усовершенствованная Византия. Роковая ошибка патриарха Никона, породившая раскол XVII века, заключалась не столько в беспощадности к "немогущей братии" (Рим. 4, 1-5; 1Кор. 8, 7-13), сколько в том, что он в своем слепом преклонении перед современным ему греческим Востоком забыл о национальности своей родной Церкви и о необходимости национального "преломления" византийского Православия.

Знаменный распев является душой русского православного богослужения, "гласом" русского Православия, или его мелодическим выражением. Стоит только отнять у нашего богослужения уставную знаменную мелодию (даже взятую в киевском варианте), и от него останется одно лишь название или немного больше.

### **Знаменная мелодия и русская народная песня.**

Рассуждая о народном характере знаменной мелодии, некоторые исследователи, в том числе даже церковные, часто смешивают два понятия: "народная" и "народно-песенная".

Возникает вопрос: если мы, православные, сознавая святость нашей церковной мелодии и разграничивая два упомянутых выше понятия, считаем все же нашу знаменную мелодию народной, то в чем же заключается эта народность? Имеет ли она вообще какое-либо отношение к мелодии песенной? Рассмотрим этот вопрос.

Что такое народная песня? В строгом смысле слова народная песня - это такая песня, которая не имеет определенного автора, а возникла в народе: ее автор - сам народ. Слагая свои песни, народ изливает в них свои чувства, отражает различные душевные переживания, связанные с разного рода жизненными обстоятельствами. Народные песни могут быть не только положительными, но и отрицательными (песни толпы); последние делятся на цензурные и нецензурные (срамные). Песни поются на праздниках (ради веселья), или "скуки ради", или из любви к пению вообще.

Если принять во внимание набожность русского народа в первые века нашей истории, доходившую часто до странностей, то надо полагать, что понятие святости было не безызвестно нашим предкам: как песенникам, так и церковным песнорачителям. Они прекрасно отличали "дух" от "плоти", следовательно, ни о каком влиянии, а тем более - смешении в этой области, речи быть не может. Если знаменная мелодия - народна, то это еще не значит, что она обязательно должна быть и народно-песенной в полном смысле этого слова.

Существуют народно-песенные мелодии особого порядка: мы имеем в виду прежде всего мелодию народного ритуала (обрядовую). Эта мелодия носит характер народного гимна. Она звучит спокойно, величественно, торжественно и близко подходит к мелодии церковной, оставаясь народно-песенной по существу.

У всех народов мира издревле существовали и существуют песни ритуала. Ими сопровождаются два важнейших и, можно сказать, самых священных момента человеческой жизни - бракосочетание и погребение. В обоих случаях человек начинает новый путь. И наша Православная Церковь в обоих этих случаях возлагает на него венец - знак награды за пройденный путь достойного приготовления.

Древняя Русь также имела народно-обрядовые мелодии, унаследованные от предков-язычников. Дикие обычаи, осужденные отцами Церкви [1.19-3, т.10, 117; т. 12, 45-46], бытуют на Руси и в наши дни при бракосочетаниях и похоронах; но не язычников имеем мы в виду в данном случае. Речь у нас идет о душе, по природе христианке. Язычество не было сплошной ложью и абсолютным злом: какие-то крупинки Божественной истины оставались и в нем. Вот эти-то крупинки и явились своего рода вкладом в нашу православную мелодику. Любвеобильная русская душа, уверовавшая всем своим существом, принесла этот драгоценный дар, а Церковь приняла его, как чистую жертву веры и любви.

Наряду с отрицательными похоронными и свадебными обычаями, осужденными Церковью, на Руси бытуют и обычаи чистые, отражающие святые чувства нашего великого народа. Среди них заслуживают внимания свадебные "опевания" и похоронные "причитания". Мелодии этих гимнов народного ритуала очень близки к мелодиям нашего знаменного распева. Так, одна из мелодий старинного свадебного опевания почти тождественна мелодии *Бог Господь* 4-го гласа (см. пример 1), а в напеве самоподобна 2-го гласа *Егда от древа* (на этот подобен положены стихиры прощания при погребении) на фоне христианского утешения ясно слышится похоронное причитание. В обоих случаях нет никакой погрешности против церковной святости, ибо там слышится гимн, а не песня.

Итак, знаменный распев близок и дорог сердцу всякого русского православного христианина как священная мелодия, отражающая в себе всю красоту и величие русского Православия, как чистое зеркало души, создавшей эту красоту за период семивековой истории Русского Православия. В чем же состоит это величие?

При тщательном рассмотрении этого вопроса в свете истории нетрудно понять, что красота и величие русского Православия не ограничиваются рамками узконациональными, а имеют общеправославное значение.

**Расцвет византийского Православия и совершенствование византийской богослужебной мелодии.**

В Божественном плане Домостроительства судьбы целых народов и отдельных личностей рассматриваются одинаково (Втор. 32, 8; Дан. 10, 13, 20-21; Мф. 18, 10; Деян. 12, 1). Каждый народ, как и каждый человек в отдельности, призван трудиться в деле созидания Царствия Божия, внося свой посильный вклад посредством умножения своих талантов (Мф. 25, 28-29). Обращаясь к иудейским старейшинам и книжникам в притче о злых виноградарях, Спаситель сказал: "... *отимется от вас царствие Божие, и дастся языку (а не языком) творящему плоды Его*" (Мф. 21, 43). В заключительных словах притчи о талантах Господь ясно дал понять, что в обеих этих притчах заключается одна и та же идея: разница будет только в количестве (Мф. 25, 29-30). В своем обращении к иудейским начальникам Спаситель имел в виду не новых вождей, и не языческие народы вообще, которые в будущем примут Его Божественное учение, а один определенный народ. Он не назвал его по имени, равно как не сказал ничего и о том, как и когда состоится эта передача Царствия Божия, будет она единственной в мировой истории или многократной - пророчество есть пророчество, - но история дала вполне ясный ответ на этот вопрос в последующих событиях. С пленением вавилонским народ еврейский был лишен всего: суверенитета, родины, и даже богослужения (Пс. 136, 4), но "священный огонь" Царствия Божия еще оставался у этого народа, благословение первородства среди народов мира принадлежало ему. По мере раскаяния народа ему было возвращено отечество и восстановлено богослужение. Когда же народ этот отверг Мессию, - он был лишен и отечества, и богослужения, и самого Царствия Божия, хотя и не на всегда, а *дондеже скончаются времена язык* (Лк. 21, 24).

Историческое "знамя" Царствия Божия было передано *яже от язык Церкви*. Очищенная крещением страдания в эпоху гонений, Церковь Христова впервые получила право на легальное существование в государстве византийском: языком, "творящим плоды Царствия Божия", стал, таким образом, народ греческий. В царствующем граде Константинополе слились две столицы древнего мира: церковная (Иерусалим) и политическая (Рим). В пределах могущественного византийского государства возматало и совершенствовалось вселенское Православие. Византизм и Православие стали почти одинаковыми понятиями: первый характеризовался вторым и наоборот... Православие византийское - это значит святоотеческое, вселенское. Но всему бывает свое время. Творец и Промыслитель мира, определяющий все *мерю и числом* (Прем. 11, 21), назначил время, когда Византия должна была передать свое "первородство" другому народу.

В то время как Византия, исполнившая предназначенное ей в Божественном плане Домостроительства, стала приближаться постепенно к своему закату, на земном шаре появилось новое православное государство - будущая великая Россия, наша страна. Оно, как и Византия, росло и развивалось вместе со своим Православием, принятым от нее. Ко времени падения Константинополя это было сильное государство с первопрестольным градом Москвой и автокефальной Церковью во главе с митрополитом Московским. Было ясно, что хранителем вселенского Православия Промысел Божий избрал русский народ, который и должен был стать благословенным народом-первенцем, прямым преемником Византии. Все это очень хорошо сознавали и чувствовали лучшие люди того времени, причем, не политики и завоеватели, а старцы - подвижники Святой Руси, "очищенными смыслами" и благодатным даром духовного зрения воспринимавшие настоящее и будущее. Один из них, старец Псковского Елеазарова монастыря Филофей писал Великому князю Московскому: "Церковь древнего Рима пала вследствие принятия Аполлинариевой ереси. Двери Церкви второго Рима - Константинополя рассекли агаряне. Сия же Соборная и Апостольская Церковь нового Рима - державного твоего царства, своею христианскою верою, во всех концах вселенной, во всей поднебесной, паче солнца светится. И да знает твоя держава, благочестивый Царь, что все царства православной христианской веры сошлись в одном твоём царстве, един ты во всей поднебесной христианский Царь"\*.

Русский народ так впитал в себя Православие, так вжился в него, что кажется, будто он был специально создан Промыслом, предуготован для завершения полноты вселенского Православия, для окончательного его устройства.

Еще в первом отзыве послов князя Владимира о византийском богослужении обнаружилась русская духовная чуткость, исключительная способность к восприятию небесного. Уже это одно говорит о великом будущем нашего Православия. Прошло пять веков. Русский человек расширил византийское Православие в меру широты своей души. Средние и малые праздники греческого

богослужебного круга, такие, например, как память святого пророка Божия Илии, стали для него великими. Не удивительно, что и праздник Покрова Пресвятой Богородицы, почти забытый греками, стал у нас на Руси великим праздником: русская душа поняла идею покровы Церкви, олицетворяемой Богородицею, первой Христианкой мира, единственным Существом, достойным принявшим и Самого Спасителя, и Его Божественное учение (Лк. 1, 38; 2, 19). Вера и любовь русского народа, с одной стороны, и ответ Самой Богородице - Ее благодатное промышление - с другой стороны, выразились исторически во множестве явленных Ее икон, прославленных на Руси. Из 153 икон, значащихся в календаре Русской Православной Церкви, 109 икон -русского происхождения.\*\*

При всех своих самоочевидных достоинствах и преимуществах, наша отечественная Церковь никогда не притязала на гегемонию: ее первоиерарх никогда не именовался громкими эпитетами "вселенский", "всеправославный" и т.п. Он всегда именовался "Московским и всея Руси" как первенствующий "епископ народа" [34 *Апостольское правило*], несмотря на то, что Русская Церковь превосходила и превосходит прочие автокефальные Церкви и по территории, и по количеству верующих, и в экономическом отношении, и в самом Православии. Такое глубочайшее смирение можно назвать "союзом совершенств" русского Православия. Само собой разумеется, что после всего этого нет и не может быть речи о национализме. Русский народ скорее можно упрекнуть в обратном: его смирение в отношении своего Православия (да и вообще всего русского) часто наносит ущерб самому Православию и любви к Родине вообще. Но об этом речь будет ниже.

Национальное величие русского Православия не могло не отразиться в богослужебной мелодии. Именно этим можно объяснить совершенство нашего знаменного распева, которому так удивляются исследователи. Знаменный распев является мелодическим расцветом вселенского Православия в России. Ни в одном из прочих древних распевов, принятых нашей Церковью, нет той полноты, какую слышим мы в распеве знаменном.

Знаменная мелодия, как нам уже известно, создана для богослужебного текста, поэтому она неразрывно с ним связана. Это засвидетельствовано многими исследователями знаменного распева. "Ритм церковной мелодии, - пишет профессор-протоиерей Д.В.Разумовский, - то есть ритм словесный, заключается в тексте священных песнопений, для которых и назначается гласовая мелодия" [2.32, 15]. "Церковное пение, - указывает И.И.Вознесенский, - не имеет самостоятельного музыкального значения, как пение светское, а только служебное... Отчетливое выражение мысли достигается через разделение мелодии на части и остановки, сообразно делению текста... Напевы знаменного распева составляют тоническую речь для выражения мысли и чувства... Соответствие отделов мелодии членам предложений не может быть точным и однообразным, так как при построении мелодии не имелись в виду правила позднейшего синтаксиса, но приблизительное соответствие несомненно" [2.8, 5, 6, 156, 176]. Но обстоятельнее всех их рассуждает В.М.Металлов: "Мелодии знаменного распева в своем движении и остановках почти всегда подчиняются движению священной речи или смыслу текста песнопений. В местах описательной речи текста мелодия знаменного распева почти приближается к речитативу. В местах богословствования о возвышенных и глубоких тайнах дела спасения человека, в речи о Божественных Лицах Святой Троицы, о Пресвятой Деве Марии, о священных событиях из жизни Пресвятой Девы и Ее Божественного Сына, напев этой части песнопений возвышается до удивительно разнообразного, высокохудожественного, иногда едва уловимого ритмического и мелодического движения...". Автор приводит несколько примеров так называемых "фитных украшений", стоящих в этих местах, и продолжает: "В ирмосах, текст которых большей частью исторического характера, мелодия обыкновенно проста и приближается к речитативу. В песнопениях двенадцатых праздников она более изысканная и торжественная, чем в песнопениях обыкновенных праздников и дней воскресных. В местах, где религиозное чувство, выражаемое в тексте, возвышается, мелодия знаменного распева стремится вверх и ускоряет движение; в местах же, где выражается текстом угнетенное состояние духа, настроение покаянное и глубокая мольба, мелодия вращается в низшей певческой области, в ритме замедленном, в движении умеренном, в характере строгом" [2.20, 37-39]. Автор приводит несколько примеров в подтверждение своих положений; но здесь, кажется, и без примеров все ясно. Достаточно взглянуть на знаменную мелодию даже в квадратной нотации - и все становится понятным. Знаменная мелодия настолько

"сжилась" с богослужебным текстом, так вросла в него, что не читая текста, нетрудно бывает определить его содержание по одному лишь рисунку мелодии. Текст в знаменной мелодии - как душа в теле. И как по выражению лица молящегося человека и по его телодвижениям мы иногда читаем (хотя и неясно) его душевное состояние, так и по движению молитвенной мелодии, графически изображенной, мы можем распознать содержание богослужебного текста, породившего эту мелодию.

\* Малинин В. Старец Елеазарова монастыря Филофен и его послания. Киев, 1901. с. 767

\*\* Сведения приведены по Православному церковному календарю на 1969 год.

### **Отношение знаменной мелодии к богослужебному тексту. Отношение знаменной мелодии к церковному Уставу.**

Вопрос об отношении мелодии к тексту, как мы видели, раскрыт как будто бы и неплохо. Однако все ученые, занимаясь внешней стороной знаменного распева, волею или неволею должны были идти путем неудобоприемлимым для нас, рассматривающих церковное пение как часть богослужения. В своих исследованиях они все шли от периферии к центру - от мелодии к тексту. Не говорить совсем о тексте они не могли: иначе они зашли бы в тупик, запутавшись в теоретических предположениях. Они говорили о нем постольку, поскольку им это было необходимо для объяснения устройства мелодии. Идти таким путем исследования церковного пения - это значит идти путем т.н. "естественного" богословия (Рим. 1,20). Так именно мы и расцениваем все научные труды XIX-XX веков в области нашего богослужебного пения, но в настоящее время путь этот не только нецелесообразен, но и небезопасен, ибо может привести к неверным, вредным для Церкви выводам.

Музыкально-теоретический метод исследования знаменной мелодии не объясняет идейной сущности осмогласия. Кроме того, идя от мелодии к тексту (хотя бы даже и без прямого отрицания зависимости мелодии от текста), можно придти к мысли о замене знаменного распева мелодией другой, более "эффектной", более соответствующей субъективным восприятиям данного текста. Именно так и рассуждали многие церковно-музыкальные деятели XIX века, сознававшие ненормальность разрыва новейшей (итальянской) церковной музыки с текстом песнопений. Связь знаменной мелодии с богослужебным текстом нельзя понимать односторонне: в тексте песнопений так же чувствуется знаменная мелодия, как и в мелодии - текст. Созданный "земными ангелами - небесными человеками", наш богослужебный текст таит в себе неведомую небесную мудрость: его надо уметь читать, и читать духовно.

Сравнивая знаменный распев с другими распевами, вошедшими в употребление на Руси в XVII веке, мы видим, что ни один из этих распевов не дает того, что дает распев знаменный. "Применение мелодических строк к текстовым сообразно мысли последних составляет исключительную принадлежность одного старого знаменного распева. Оно требует, чтобы певец, при достаточном богословском образовании, глубоко изучил дух и характер распева и обладал немалой опытностью в пении. В помощь певцам, не обладающим подобными качествами, в практике старого знаменного распева установлено пение "на подобен" [2.32, 60]. Так рассуждает о преимуществах знаменной мелодии Разумовский. Но в отношении пения <на подобен> как средства "облегчения" с ним трудно согласиться: пение "на подобен" требует от певца еще большей опытности и знаний. Таким облегчением скорее может служить знание крюковой семиографии. Д.Аллеманов совершенно справедливо отмечает, что пение на подобен "в наши дни трудно дается даже хорошо организованным хорам" [2.4, 255]. По мнению Металлова, крюковое письмо "неотделимо от текста, которому оно служит обычным сопровождением" [В.Металлов, "Русская семиография", М., 1912, с.10].

Отражение текста в знаменной мелодии нельзя рассматривать как простое формальное отражение одних только слов: мелодия отражает не слова, а мысли, идеи, заключающиеся в этих словах. Одно и то же слово, и даже целое предложение, может быть передано по-разному, в зависимости от мыслей, содержащихся в смежных строках или от общей идеи данного песнопения в целом.

Существуют песнопения, текст которых имеет очень большое сходство, а мелодии у них различные. Взять, к примеру, стихиру Лазаревой субботы (утреня, стиховня, "слава") "Велие и преславное" и стихиру с такими же начальными словами на стиховне Рождества Христова. Обе они - второго гласа. Первая имеет 9 строк, а вторая - 13. Сходство между ними есть, но тождества нет, ибо идеи обеих стихир не одинаковы: в одной дана идея пророческого (будущего) поклонения Божественному Мертвецу, а в другой - уничтожение в Воплощении (мысль более высокая). По характеру своему оба эти песнопения - печальные, с некоторым оттенком духовного умиления, но печаль не одинакова, поэтому и колорит различный (см. пример 2). Примеров подобного рода можно привести очень много. Большой знаменный распев - это не киевский или малый знаменный, где, зная одно песнопение данного гласа, можно петь все остальные того же гласа: здесь у каждого песнопения своя мелодия. Здесь, как замечает Металлов, "каждое песнопение представляет собой отдельное художественное целое известного архитектурного строения и известного характера гласа" [2.20, 36].

Знаменный распев не знает песнопений, мелодия которых расходилась бы с текстом. Рожденный текстом (а не приспособленный к нему), он верно служит своему "родителю" - тексту, как преданный сын, в жилах которого течет отеческая кровь. Но отцовство немислимо без сыновства, равно как и сыновство - без отцовства. Созданный святыми песнописцами для церковного богослужения и ими же точно отраженный в знаменной мелодии и уставно распределенный, текст также тяготеет к знаменному распеву. Это тяготение хорошо понимают те, кто сердцем (а не умом только) воспринимает тайны Горнего мира, кто жаждет "единого на потребу" так же, как жаждали его святые подвижники - песнорачители, создавшие наше церковное пение. А если это так, то в тексте надо искать и "ключ уразумения".

Приведем еще один пример. Вот перед нами стихира на стиховне в неделю четвертую Поста *На земли ангела* и стихира пятой недели (стиховная же) *Душевная ловления*. Обе эти стихиры составлены в честь преподобных, принадлежат второму гласу и имеют сходство мелодий в рамках этого гласа. Характер мелодий не одинаковый, так как не одинаково их содержание. Первая написана в честь преподобного Иоанна Лествичника. Она дает нам образ строгого пустытника, тихого "наставника монахов и собеседника ангелов", учителя подвижнической жизни. Мелодия стихиры - мрачная, близкая к шестому гласу; только на слова "добродетелей постнических похвалу" даны светлые кокизы (строки) "подъем" и "кулизма скамейная" (по Металлову №№ 6, 20). Совсем другую картину мы видим во второй стихире. Здесь звучит похвала подвигам, мотив победы над грехом. Поэтому преобладают строки светлого характера, и только там, где изображаются самые подвиги, даны строки мрачные (см. пример 3).

В мелодиях знаменного распева отражается текст уставный, то есть, распределенный Уставом: мы имеем в виду здесь закон церковного осмогласия, касающийся непосредственно опять-таки текста, и уже через текст распространяющийся на мелодию.

Знаменный распев называют распевом уставным, ибо он один только имеет полное осмогласие и вполне отвечает всем требованиям церковно-богослужебного Устава относительно церковного пения ["Учебный обиход нотного пения, изд. Св. Синода, 1898, Предисловие].

Об отношении церковного Устава к богослужебному пению мы уже говорили. Здесь мы должны коснуться отношения его именно к мелодии, в особенности - регулирования широты мелодий и распределения их по содержанию текста, отражаемого ими. Дело в том, что из всех церковных распевов, употребляемых нашей отечественной Церковью, один только знаменный раскрывает и в совершенстве передает идейную сущность песнопений, определяемую законом православного осмогласия; только он один полностью отражает все степени широты богослужебной торжественности соответственно кругу церковных празднеств.

### **Виды знаменного распева.**

Как известно, знаменный распев имеет несколько видов. Вопрос о количестве этих видов, равно как и о происхождении самой растяжимости решается учеными неодинаково: одни исследователи

находят четыре вида, другие - три, иные - два. При этом часто смешивают один вид с другим из-за кажущегося сходства мелодий и тождества названий. Ошибка кроется опять же в неправильном подходе - в исследовании распева на основе строения мелодии, а не содержания текста, управляемого Уставом. Рассмотрим все эти мнения.

Д.В.Разумовский делит знаменный распев на три вида: большой, средний и малый. Он ссылается на какие-то (какие именно, не говорит) "надписания", где, якобы, указано петь то или другое песнопение в дни воскресные одним распевом, а в великие праздники - другим. Кроме этого, автор разделяет мелодию большого знаменного распева на стихирную, тропарную и прокимную [2.31, 100, 400]. С таким делением согласиться никак нельзя. В большом знаменном распеве, как известно, нет песнопений, одинаковых по мелодии, и, тем более, не может быть особых групп: каждый тропарь, стихира, ирмос имеют собственную мелодию, прокимны же и аллилуиарии состоят из одной определенной строки, которая распространяется на все прокимны и аллилуиарии данного гласа.

Малый знаменный распев Разумовский называет прямой и "самой существенной отраслью большого знаменного распева, простым сокращением большой мелодии без нарушения гласового устройства" [2.32, 74-75].

Разумовский твердо заявляет, что "подобны" установлены святым Иоанном Дамаскиным, "когда он занимался составлением Иерусалимского Устава" [2.3, 52]. Это замечание для нас очень важно. Но автор смешивает самоподобны с самогласными. "Краткая мелодия самогласных или самоподобных... сделалась образцом для стихир не самогласных, которые во время Дамаскина не имели мелодии, изображенной нотами". Возможно, что во времена преподобного Иоанна Дамаскина так и было; в нашем же большом знаменном распеве каждый самогласен имеет свою мелодию (см., например, воскресные стихиры 1-го гласа на "воззвах").

И.И.Вознесенский выделяет в знаменном распеве три вида: "расширенный", употребляющийся в великие праздники; средний, или "обычный большой", употребляющийся в дни воскресные; и, наконец, "малый", предназначенный для песнопений, не распетых первым и вторым распевом; сюда же он относит и "подобны", предназначенные для будничных служб [2.8, 78]. "Малый знаменный распев - в самогласных стихирах и подобнах Октоиха, - пишет автор. - Он образовался в России в конце XVI века и составляет частью сокращение - частью изменение большого знаменного распева... Подобны сходны с самогласными стихирами и более близки к среднему распеву" [там же]. Таким образом, Вознесенский отличает большой "праздничный" распев от большого "воскресного", названного им "средним" или "обычным", а подобны считает разновидностью малого распева. Где же находит автор основание для такого распределения? Если взять за основание широту, красоту и сложность мелодий, то это ничего не дает: в богослужениях великих праздников имеются песнопения как с мелодией широкой, красивой, так и с краткой, более простой. Так, в службе на Воздвижение мы находим стихирную *Днесь яко воистину*, с простой мелодией, и тут же рядом - витиеватую стихирную *приидите вси языцы* или *Днесь неприкосновенный существом*. Все эти песнопения принадлежат одному и тому же большому знаменному распеву, чего не стал бы отрицать и сам Вознесенский. А чем отличаются от этих стихир воскресные догматики и евангельские стихиры? Только лишь характерными чертами, свойственными каждому песнопению: это составляет особенность большого знаменного распева вообще. А какая разница, например, между мелодиями стихир *Благовестует Гавриил* (Благовещение) и *С миры пришедшим* (евангельская), того же гласа? Ведь последняя стихира гораздо сложнее первой, хотя и положена в обыкновенной недельной службе. Октоих, написанный целиком в большом знаменном распеве, существует у нас даже в линейной нотации (синодальное издание). Следовательно, "распространенный" (большой) распев отнюдь не является принадлежностью одних только великих праздников. Правда, стихиры и, особенно, ирмосы седмичных дней несколько отличаются простотой мелодии от таких же песнопений, положенных на великие праздники, но это ничего не говорит в пользу существования "среднего" распева. То верно, что ирмосы, например, воскресного канона 6-го гласа *Яко по суху* или 1-го - *Твоя победительная* заметно отличаются от ирмосов *Волною морскою*: или *Воскресения день*., но ведь и ирмосы пасхального канона также заметно отличаются по своей мелодии от ирмосов канона рождественского, тоже праздничного. Самогласен потому и называется так, что имеет особую, ему

одному только принадлежащую мелодию. Если Вознесенский, выделяя "средний" распев, имел в виду семнадцать самоподобных позднейшего (негреческого) происхождения, то и этот довод нельзя принять, потому что песнопения эти положены не в "недельные" (воскресные) дни, а, наоборот, в великие праздники (см. стихиру Введения на *Господи воззвах Днесь вернии*). Нельзя также считать признаком "среднего" распева и случайное чередование мелодических строк в некоторых песнопениях большого знаменного распева (см. догматики 3-го, 6-го и 7-го гласов), так как определенный порядок чередования существует только в малом знаменном распеве и в самоподобных греческого происхождения, с чем согласен и сам Вознесенский [2.8, 170].

Довольно неопределенно говорит Вознесенский и о малом знаменном распеве: то он смешивает его с напевом самоподобных, то относит и его, и самоподобны к среднему распеву. В отличие от самоподобных он называет малый знаменный распев "самогласным", так как по его образу можно петь "любую нераспетую стихиру данного гласа" [2.8, 78, 170, 172]. По его мнению, для этого он и существует. Но ведь все стихиры, имеющие надписание "на подобен", имеют и большую мелодию. К XVI веку все стихиры были уже распеты большой мелодией и помещены в крюковых книгах, так называемых <Трезвонах>, причем не только самогласные стихиры средних праздников, но и те, которые Уставом положено петь на подобен. В наши дни уже нет того, что было в IX-XII веках. В той же книге Вознесенского, на с. 168, мы читаем: "Самогласны не похожи одна на другую". Как же можно в таком случае по их образцу петь "любую" стихиру?

В вопросе о существовании так называемого "среднего" знаменного распева Вознесенскому вторит Аллеманов. Он называет подобны "средним" распевом и насчитывает всего пять видов знаменного распева [2.4, 124, 131].

В.М.Металлов называет большой знаменный распев "великорусским", а малый - "греко-славянским". Собственно малым (древним) распевом он считает совокупность общезнаменных люд обнов домонгольского времени, насчитывавшихся в Благовещенском кондакаре до тридцати. Кроме того, он еще выделяет и малый (нынешний) распев, считая его "сокращением большого распева применительно к службам обыденным" [2.18, 241-242, 274, 309]. Этот распев, по его мнению, совершенно тождествен с большим [2.19, 68]. Таким образом, Металлов, как и Вознесенский, насчитывает тоже четыре вида, только в другом порядке.

Покровский считает современный малый знаменный распев сокращенным северным вариантом большого распева [2.35, 18].

Игнатъев, как и Вознесенский, также относит к малому распеву самогласные стихиры и считает современный малый распев "упрощенно-сокращенным видом большого знаменного распева", однако затрудняется точно сказать, когда произошло это сокращение. Причиной такого сокращения послужила, по его мнению, продолжительность служб [2.12, 426-430].

После всего сказанного возникает вопрос: сколько же всего видов знаменного распева фактически, и имеют ли эти виды какое-либо отношение к нашему богослужебному кругу? Да, имеют. И именно только богослужебный Устав и может дать вполне правильный (церковный) ответ на предложенный вопрос. Если церковное пение есть богослужение, то и говорить о нем надо прежде всего с этой стороны. Пусть историки и теоретики насчитывают видов сколько им нравится, но мы должны исследовать знаменный распев не иначе, как с природной его стороны.

Мелодическим ядром нашей "словесной службы" является, как известно, *псалмодия*. Ее бесхитростная мелодия состоит из трех-четырех звуков и вращается в пределах прима, секунды верхней, секунды нижней и терции нижней, считая от основного тона "до" (до-ре-до-си-ля). Звуков может быть и меньше, но не больше. Таков неписанный закон православной псалмодии, закон, закрепленный общепринятым обычаем. Звуки пятый и шестой - уже не наши звуки, потому что они дают певучую наигранность, которая свойственна католическому богослужению. Наши опытные церковнослужители хорошо это знают и соблюдают подсознательно. В таком именно мелодическом объеме осуществляется у нас богослужебное чтение.

Следующей степенью широты нашей богослужебной псалмодии является мелодия *подобное*. Здесь псалмодия несколько расширяется и украшается, но не произвольно, и не в ущерб смыслу, а в полном соответствии с текстом. Мелодия дает ударения на нужных местах. Возьмем любой из древних тринадцати самоподобных. При быстром исполнении их ясно слышится благозвучное, выразительное псалмодическое чтение. Правы толкователи, называющие эту мелодию "седмичной": в службах Господских праздников (кроме стихир малой вечерни и хвалитных) песнопений "на подобен" не бывает, в праздники Богородичные они иноша встречаются, а стихиры святым все, за немногим исключением, положены на подобен [1.20, 222, 337, 338, 360, 368, 377].

Важно отметить, что на малых вечернях все стихиры, кроме "славников", положены "на подобен" даже в Господские праздники; малая вечерня имеет значение пригласительное, вводное. На всенощных бдениях, как уже говорилось, в Господские праздники из стихир положены "на подобен" только "хвалитны": ко времени пения этих стихир (конец бдения), естественно, притупляются духовные и физические силы участников бдения. Церковный Устав в подобных случаях, снисходя к человеческой немощи, предписывает совершать богослужение *по скору, труда ради бденнаго* [1.20, 434].

Высшей степенью широты церковно-богослужебной псалмодии является "великая мелодия" (назовем ее так условно), то есть большой распев. Сюда же относится и сокращенный вариант знаменного распева - современный малый распев.

Великая мелодия существует для песнопений *самогласных*. К ним относятся следующие:

- а) самогласны великих праздников и воскресные песнопения;
- б) самогласны "дне", т.е. стихиры Триоди и Минеи, которыми Устав выражает особое почтение событию дня и святому, празднуемому в данное время (*честь дне*);
- в) песнопения, которые, хотя и положены уставом на подобен, но в данном случае являются "великопраздничными" (храмовые и другие праздники с бдением);
- г) песнопения, которые Устав предписывает исполнять *косо и со сладкопением*. Сообразно обстоятельствам (время, исполнители и пр.), великая мелодия, "по изволению церковного начальства", заменяется новой малой (т.е. мелодией малого знаменного распева), но не может заменяться мелодией "подобна". Основание для такого распределения мы находим в церковном Уставе.

Наш церковно-богослужебный Устав в широте богослужебного торжества ясно отличает дни простые от дней праздничных. Постепенное развитие этой широты очень хорошо выражено в главе 47 Типикона. Широта праздничного торжества, несомненно, отражается и в широте богослужебной мелодии. Вот почему некоторые исследователи знаменного распева разделяют его на седмичный, воскресный и праздничный, хотя и не всегда делают это правильно.

В церковном Уставе мы находим немало прямых указаний относительно широты богослужебных мелодий. Так, псалом 103 на малой вечерне ("предначинательный") читается *тихим гласом*, на великой вечерне этот же псалом поется (ликом) *не скоро и со сладкопением*; *Свете тихий* на вседневной вечерне читается, а на бдении - поется [1.20, гл. 9]; тропарь *Заутра услыши глас мой* в дни Святой Четырдесятницы поется, а в прочие дни - *глаголется без пения по ликом* [1.20, 21, 125]; тропарь *Богородице Дево, радуйся*: в неделю вечера поется *со сладкопением*, а в прочие дни Святой Четырдесятницы - *по скору*. Тропари *Се Жених*; *Егда славни*...; *Взбранной*... и *Христос воскрес*: поются *со сладкопением*. В этих предписаниях ясно выделяется духовная торжественность, то есть не только праздничная - связанная с празднованием святого или события, - но и *торжество чествования честнаго дне* - поста, как времени особого благоговения: чем торжественнее содержание песнопений, тем благолепнее их мелодия.

Ночь под всякий великий праздник Церковь посвящает молитве и славословию, начиная эту "словесную службу" "вечерней песнью". Сама идея здесь требует великой мелодии: все песнопения всенощного бдения имеют мелодию самогласную, а иные неоднократно повторяются, чтобы дать возможность поющим и предстоящим людям глубже проникнуться духовным торжеством [1.19-3, т. 5, 590].

Но самогласные песнопения бывают не только в великие праздники и в великие дни: они бывают и в дни седмичные, в память святых. Как там, так и здесь они имеют одинаковое значение: среди песнопений "подобных" они особо подчеркивают честь и память празднуемого святого, так же, как и праздничный тропарь. В уставе на 15 ноября мы читаем: *Аще случится начало сего поста в субботу, или неделю: глаголем на Бог Господь тропарь святых исповедник, и по шестой песни кондак их: и самогласны стихир их, на своем ряду. Аще ли случится во един от пяти дней седмицы, еже есть от понедельника до пятка, не подобает пети им тропаря, но Аллилуйя чести ради святых четыредесятницы, и тоя ради начала.* [1.20, 124] Таким образом, честь порта исключает честь праздника. Самогласны положены на *Господи возвах* (на "Слава") почти ежедневно. В праздники средние их бывает и больше одного (см. 1, 13 сентября; 9 марта). Все они требуют великой мелодии, ибо не могут быть исполнены на "подобен". Вполне возможно, что в XVI веке, в целях сокращения времени, для этих стихир и был создан малый распев.

Устав предписывает совершать всенощные бдения не только на великие и храмовые праздники, но и на средние, обозначенные в месяцеслове крестом с полукружием (см. например, 26 сентября, 13 ноября, 30 января). Но среди этих праздников есть и такие, где всенощное бдение представляется на усмотрение настоятеля (см. Типикон, гл.9, а также устав на 1 сентября, 5 декабря и 6 декабря). Сюда относятся также и некоторые полиелейные (например, 8 ноября, 25 января). Под все недельные (воскресные) дни бдение также положено Уставом, но не безусловно (см. Типикон, гл.7).

Указания Устава, касающиеся всенощных бдений, вполне можно распространить и на широту богослужебной мелодии: там, где Устав требует обязательного всенощного бдения, он требует и великой мелодии, а где всенощное бдение необязательно - заменяется и мелодия, то есть вместо большой может быть дана малая (на "подобен").

Итак, сколько же существует видов знаменного распева с точки зрения Устава? Церковный Устав знает только два - *самогласен* (в том числе и сокращенный вариант, или малый распев) и *подобен*, то есть праздничную и седмичную мелодию. Мнения некоторых толкователей о существовании т.н. "среднего", "обычного" и "ново-малого" распевов не имеют основания ни в Уставе, ни в тексте песнопений, ни даже в самой знаменной мелодике; почему и сами авторы не смогли представить никаких конкретных данных в подтверждение этого положения. *Малый распев*, как и мелодия подобнов, представляет собой сокращение большого распева, с некоторыми изменениями. Мелодические строки (попевки) малого знаменного распева выбраны из большого количества общезнаменных попевок и следуют одна за другой в определенном порядке. *Первый глас* состоит из пяти строк: четыре повторяются и пятая - заключительная. Все они, целиком или с незначительным изменением, соответствуют мелодическим строкам большого знаменного распева. Так, первая соответствует 67-й ("рожок")\*, вторая - 69-й, третья - 2-й, четвертая - 38-й (в крюковом изложении - 67) и пятая - 91-й. Мелодия *второго гласа* состоит также из пяти строк: первая соответствует "опочинке" (тоже № 1), вторая - "возносу" (№ 2), третья ~ 22-й, четвертая - 59-й ("храбрица") и заключительная - 2-й (в синодальных книгах она оканчивается на "ми"). *Третий глас* имеет только две чередующихся строки: первая соответствует 9-й ("кулизма средняя"), а вторая - 11-й ("перевивка"). Обе строки сокращены. Третий глас в синодальных книгах дан квартой ниже. *Четвертый глас* состоит из пяти строк: первая соответствует 2-й ("удоль"), вторая - 40-й ("недоводка"), третья - 42-й ("ясница"), четвертая - 41-й ("возмер") и пятая - 11-й ("пастела"). Все даны в сокращенном виде. *Пятый глас* состоит из четырех строк. Первая строка соответствует первой строке большого знаменного распева (измененная "ромца"), вторая - 46-й, третья - 34-й ("пригласка") и четвертая - 29-й. *Шестой глас* состоит также из четырех строк. Первая соответствует 38-й, вторая - 12-й, третья - 66-й и четвертая - 5-й. *Седьмой глас* состоит из трех строк. Первая соответствует первой строке этого гласа большого знаменного распева, вторая - 7-й, а заключительная строка - мелодия погласицы 7-го гласа (у Металлова в списке ее нет). В

*восьмом гласе* также, как и в шестом, - четыре строки: они соответствуют строкам 40, 23, 8, и 3 восьмого гласа большого знаменного распева, с некоторыми изменениями (см. пример 4).

Осмогласие малого знаменного распева нельзя рассматривать как вариант идеального сокращения большой мелодии: устройство его ничего не говорит в пользу такого заключения. Объем гласов малого знаменного распева не только не вмещает всех характерных строк по каждому гласу, но и не дает даже основных (начальных и конечных) строк, если не считать гласов 2-го и 5-го. Да этого нельзя и требовать, если принять во внимание многогранность большой знаменной мелодии. Малый распев скорее можно назвать упрощением, нежели квинтэссенцией знаменного распева. Большинство исследователей именно так и считают. Во всяком случае, он не заменил собой большого знаменного распева, хотя в какой-то мере и отражает идеи его осмогласия. Большая знаменная мелодия и после возникновения малого знаменного распева остается на своем месте как основа нашего церковно-богослужебного пения.

Мелодии самоподобнов знаменного распева имеют очень много общего с большой знаменной мелодией. Это заметно даже на слух. Так, самоподобен первого гласа *Небесных чинов*: состоит из 24-й, 68-й, 90-й и 16-й попевок первого гласа. Второй самоподобен того же гласа *Прехвальнии мученицы* состоит из 40-й, 12-й, 22-й попевок первого гласа. Самоподобен второго гласа *Доме Евфрафов* состоит из 1-й, 22-й, 2-й, 12-й и 79-й попевок второго гласа. Строки в самоподобнах, как правило, чередуются. В состав самоподобнов входят такие кокизы (попевки), как "подъем", "возмер", "пригласка", "мережа", "рютка" и многие другие. Все они взяты или целиком, или в частично измененном виде, причем изменения бывают настолько велики, что иногда бывает очень трудно распознать их.

Мелодии самоподобнов ценны и замечательны своей древностью, а еще больше - богословской мудростью, в них содержащейся. Интересно отметить, что самоподобны показывают разные стороны знаменных гласов. Так, в двух самоподобнах первого гласа мы ясно видим две стороны этого гласа - более светлую ("Небесных чинов:") и более мрачную, с несколько мягким оттенком ("Прехвальнии:"). То же можно сказать и о других самоподобнах. Самоподобны в собственном смысле (их всего у нас 13) не следует смешивать с песнопениями-образцами великой (самогласной) мелодии домонгольского периода, которые в наших богослужебных книгах тоже называются подобнами. В.М.Металлов, ссылаясь на Благовещенский кондакарь, насчитывает таких песнопений до тридцати, включая тринадцать основных [2.18, 241-242]. Здесь есть и такие, как *О, дивное чудо!*, *Кими похвальными венцы*, каковые являются по существу самогласными, а не самоподобными (см. устав на 29 июня). В наших богослужебных книгах, особенно в Триодях, можно встретить много стихир, седальнов, кондаков и светильнов, имеющих надписание "подобен". Например, *Дева днесь...*, *Удивися Иосиф:*, *Красоте девства...* и многие другие. Все они являются самогласными, то есть, в данном случае, - образцами для других песнопений. Так, по образцу стихир *О дивное чудо!* (на Успение Пресвятой Богородицы) распеты стихир на *Господи воззвах* в день Введения во храм Пресвятой Богородицы. Стихиры эти - самогласны, но сходны между собой по содержанию и по мелодии, отражающей содержание.

Таким образом, "подобен" и "самогласен" - это не архаизмы, отжившие свой век и пригодные лишь только для музея, как некоторым кажется: они - маяки церковного Устава в области пения. Наши историки и теоретики сделали много полезного и ценного, но плохо одно: все они, идя путем внешних изысканий, дезориентировали своих преемников, направляя их по тому же пути: люди стали думать, что все это - ни что иное, как архаизм, не имеющий никакого значения для Царствия Божия и правды его. Точно так же склонны думать в наше время многие, увлекающиеся внешними исследованиями, и о важнейшем законе церковно-богослужебного Устава - законе распределения богослужебных песнопений по их содержанию.

\*Нумерация строк дана по книге В.М. Металлова "Осмогласие знаменного распева" М., 1899

**Знаменное осмогласие как закон распределения богослужебных песнопений по их содержанию.**

Музыкально-теоретическая сторона нашего осмогласия раскрыта исследователями достаточно. Ученые единогласно признают его древность, византийское происхождение, связанное с музыкальной теорией античной Греции, и даже признают деятельное участие древних отцов Церкви в его создании [2.9, 113, 133, 155]. Но нас интересует в осмогласии не греческая теория с ее ладами и тетраchorдами, а идейно-богословская сущность его, философия его мелодий. Техническое определение гласов с точным музыкально-теоретическим их описанием едва ли принесет пользу Церкви. Мы везде и всегда подчеркиваем, что пение наше создано для храма, а храм - не музыкальная консерватория и не научно-исследовательский институт.

Идею восьмеричности мы находим еще в начале мироздания. *И благослови Бог день седьмой, и освяти его: яко в той почти от всех дел своих, яже начал Бог творити* (Быт. 2, 3). Таким образом, восьмой день от начала мироздания стал первым днем первой земной седмицы и образом будущего нескончаемого века - символом вечной жизни, получив особое, так сказать, космическое, и даже надмирное значение в священной истории. В заповеди об обрезании осмодневных младенцев отцы Церкви видят прообраз Воскресения Христова (см. Творения святого Киприана Карфагенского, Письмо к Фиду о крещении младенцев). Эта же идея выражена Церковью в каноне на день Обрезания Господня (песнь 1). В первый день ветхозаветной седмицы (он же и восьмой от начала седмицы предшествующей) совершилось Живоносное Воскресение Господа нашего Иисуса Христа, и день этот стал днем Господним. "Оный занят нами от будущего века и есть осмый, вместе и первый, или, лучше сказать, единый и нескончаемый" - говорит святой Григорий Богослов о дне Господнем [1.19-2, 576].

Христианская Церковь с первых же дней своего существования празднует *едину от суббот* как день Господень (Ин. 20, 1), как некое звено благодатного соединения земных седмиц, как образ и залог не вечернего Дня будущего века.

Не могла не отразиться идея восьмого дня и в самой жизни Церкви, в ее общественном и частном богослужении. Каждый из восьми церковных гласов начинается в день воскресный (недельный) и продолжается до субботы включительно, сообщая всей седмице благодать минувшего дня воскресения. Все великие праздники празднуются Церковью семь дней и в восьмой день "отдаются", если по богослужебному кругу нет стечения других праздников, если позволяет вообще богослужебный Устав. Наречение имени новорожденному, сложение крещальных одежд с новокрещенных, разрешение венцов новобрачных - все это совершается в восьмой день. Вот почему святой Иоанн Дамаскин, устроитель нашего осмогласия, избрал именно это, а не другое число из всех чисел, освященных Священным Писанием.

Но не по этой только причине создано отцами наше осмогласие: с благословенным числом здесь соединена великая мудрость в самом избрании ладов греческой системы.

Понятие осмогласия определяется по-разному. Дело в том, что греческое осмогласие - совсем не то, что наше: у нас гласовые песнопения имеют мелодию стереотипную, закреплённую раз и навсегда, а греческий глас - это гамма своего рода. "Византийский глас есть род гаммы. В пределах этой гаммы, в пределах назначенного ей диапазона, не превышающего нормальный диапазон человеческого голоса, певцу предоставлялось свободно развивать мелодию, тема которой вытекала из характеристических особенностей гаммы... Гласы были приспособлением древних ладов... Они служили музыкальной формой византийского церковного пения..., содержание же заимствовало свой руководящий мотив из самого гласа" [2.12, 383]. Именно такое осмогласие И.И.Вознесенский и называет основным законом церковного пения, хотя тут же и отвергает его обязательность, что вполне логично. "Церковное пение Греко-Российской Церкви, - пишет Вознесенский, - в построении своих мелодий строго следует законам византийской музыки, основанной на древнем эллинском искусстве. Один из таких законов есть закон церковного осмогласия. Церковный глас не есть данная мелодия, но есть ряд звуков, заимствованных в объеме пентакорда (пятизвучия) из октавы известного строя или лада для составления из них мелодий... К приметам мелодий каждого гласа также принадлежат их господствующие и конечные звуки" [2.8, 39]. Такое осмогласие, конечно, не может служить незыблемой основой церковного пения, поэтому автор приведенной выдержки и отрицает его обязательность в церковном богослужении [2.8, 57, 63]. В результате увлечения греческой музыкальной системой наши исследователи

знаменного распева стали смешивать византийское осмогласие с русским. Д.В.Разумовский выдвинул целую систему т.н. господствующих и конечных звуков, тетраордов, пентаордов, октоордов, и все это приписывает нашему знаменному осмогласию. В подтверждение своего мнения он ссылается на один греческий источник, где гласы названы лестницами (климакс) музыкальных звуков [2.32, 9]. Разумовскому, как мы уже видели, вторит Вознесенский и другие. Такое отождествление и привело к мысли о необязательности осмогласия вообще.

Более правильное определение осмогласия мы находим в труде Р.И.Грубера "Всеобщая история музыки": "Осмогласие есть система употребления четырех древних автентичных и четырех плагальных к ним гласов (ладов), в которых излагаются как тексты отдельных групп православных песнопений, так и мелодии их. Каждому гласу соответствуют наиболее употребительные в данном гласе мелодические обороты - попевки" [2.9, 135]. Однако и этого теоретического определения для нас мало, ибо мы идем не от мелодии к тексту, а от текста к мелодии: нас интересует более характеристика, чем определение. Но прежде чем говорить о сущности осмогласных мелодий, необходимо рассмотреть вопрос о положении самого осмогласия в Православной Церкви.

Трудно говорить о благообразии и чинности церковного богослужения, если нет определенности и постоянства. В VIII веке окончательно утвердился в церковном употреблении богослужебный Устав с его неотъемлемой частью - осмогласием. Русская Православная Церковь приняла осмогласие как основной закон церковно-богослужебного пения без всяких рассуждений, и никаких споров по этому поводу у нас не было, как не было их и в церквях Востока. Однако отсутствие прямых данных в Священном Писании, с одной стороны, и неверный подход к этому вопросу наших исследователей, с другой стороны, дали повод разного рода самочинникам и ревнителям мнимой "культуры" церковного пения не только игнорировать неизменность гласовой мелодии в отношении отдельных песнопений, но и отрицать саму обязательность осмогласия вообще.

### **Разбор возражений против обязательности осмогласия.**

Как уже говорилось, И.И.Вознесенский, называя осмогласие основным законом, предупреждающим "на будущие времена возможные ошибки в песнотворчестве и построении церковной мелодии" [2.8, 57], имел в виду не осмогласие в собственном смысле, а ладовую систему, или, другими словами - канву церковного песнотворчества. О церковном осмогласии и его положении он рассуждает так:

"Закон осмогласия был обязателен, но не исключал существования других родов и видов церковного пения, ибо само осмогласие, с его крюковой системой, не имеет основания ни в Священном Писании, ни в церковных канонах, и не есть даже изобретение Иоанна Дамаскина, а есть часть языческой музыкальной системы, современной отцам Церкви. 75 Трулльское правило довольно общо, и не указывает на систему и род церковного пения. Молчат об этом также и Вселенские Соборы, особенно Седьмой, бывший после Иоанна Дамаскина... Не все песнопения распеты у Иоанна Дамаскина, и не все надписаны в Октоихе... Распределение в Уставе песнопений по гласам указывает на главные основания эллинской музыкальной теории, но не на образцы мелодии... Система осмогласия применена Уставом к песнопениям "переменным" и наименее торжественным (стихиры, ирмосы, прокимны и проч.). Подобны и тропари - образцы для нераспетых Дамаскиным песнопений - относятся не к мелодии, а к размеру (автор приводит в качестве примера двойную мелодию стихир 1-го гласа *Святѣйшая святых всех сил*)... Иоанн Дамаскин не положил предела своим осмогласием, и Греческая Церковь не отвергает песнопений, не вошедших в осмогласие... Дальнейшее развитие напевов Церковь Греческая поощряла и после Дамаскина, и мы приняли их от греков не под именем дамаскинских. На Руси они продолжали развиваться, и этого никто не порицал. В Церкви существуют напевы неосмогласные, например, псалом *Благослови душе моя Господа*. В Греческой Церкви допускаются неосмогласные песнопения для храмов, находящихся в исключительном положении. Октоих Дамаскина - памятник и образец обычных напевов или простого клиросного пения того времени, сами же мелодии Дамаскина до нас не дошли" [2.8, 63-69]. Несколько ниже автор говорит, что Восточная Церковь "тщательно сохраняет мелодии Дамаскина" (с. 70). Вот к чему может привести

поверхностное знакомство с церковным Уставом и неправильный подход к изучению церковной мелодии. Разберем все возражения по порядку.

Отсутствие в Священном Писании конкретных указаний относительно осмогласия, а равно и молчание отцов Церкви, в том числе и самого преподобного Иоанна Дамаскина, не дает никаких оснований для отрицания осмогласия как основного закона церковного пения. Если Священное Писание не называет чего-либо по имени - это не значит, что оно не предусматривает и самого существования этой вещи. Священное Писание - это Закон Вечного Бога, а не церковная энциклопедия, которая содержит прошедшее и настоящее, но не знает будущего. В жизни нет вопроса, на который не было бы ответа в Священном Писании; но было бы крайним безумием искать в нем точных наименований будущих государств, городов, народов, а также и обычаев, имеющих возникнуть в будущем в той или иной поместной Церкви на основе учения слова Божия или в духе этого учения. Рассуждая так, можно свести на нет все Православие, от которого в таком случае останется одно лишь Священное Писание, извращенное произвольным толкованием, как это сделал протестантизм. "Аще предприедем отвергати неписанные обычаи, аки не великую имеющие силу, - говорит святой Василий Великий, - то неприметно повредим Евангелию в самых главных предметах, или паче сократим проповедь в единое имя без самых вещи" (см. Василий Великий, правило 91). Осмогласие - не цель, а средство: цель - Царствие Божие. Идею осмогласия всегда можно проверить по Священному Писанию. Мы уже знаем требования, предъявляемые Священным Писанием к богослужебному пению вообще; насколько отвечает этим требованиям наше знаменное осмогласие, мы увидим при рассмотрении гласовых мелодий. Что же касается святых отцов и Соборов, то надо отметить, что они не говорили об этом не потому, что считали этот вопрос маловажным, а потому, что его никто не поднимал, да и само Осмогласие тогда не было еще устроено окончательно. В VIII веке об осмогласии тоже никто не спорил, как не спорили о таких, например, вещах, как произношение и написание Имени Иисус. Обычаи, не предусмотренные Законом, как известно, могут иметь силу закона: все дело в содержании обычая. "Хотя последний Вселенский Собор и многие Поместные Соборы умалчивают об этом, - пишет Д.В.Разумовский, - но самое музыкальное устройство Октоиха приводит к мысли, что богослужебное пение Восточной Церкви неизменно должно управляться осмогласием и чуждаться всякой произвольной мелодии. Таково, по крайней мере, мнение нынешней Константинопольской Церкви о значении нотного Октоиха... и практика Греческой Церкви, которая в своих нотных книгах не имеет ни одной мелодии, написанной вне церковного гласа" [2.31, 50]. Таким образом, мнение о том, что не все песнопения распеты, явно несостоятельно: в настоящее время Русская Православная Церковь имеет все песнопения, распетые гласовой мелодией. Нет у нас также и "ненадписанных" песнопений.

И.И.Вознесенский называет осмогласные песнопения "переменными", имея в виду чередование гласов. Но осмогласные песнопения потому и есть осмогласные, что они поются только на глас, указанный их творцами; поэтому они не "переменные", а, наоборот, неизменные. Далее он утверждает, что Устав применяет Осмогласие к песнопениям "наименее торжественным". На этом пункте необходимо остановиться, так как подобное мнение в наше время сильно распространено в церковно-певческих кругах и активно поддерживается полусветскими деятелями церковного клироса.

Прежде всего, о стихирах, тропарях и прокимнах. Что такое наиболее торжественные песнопения? Это такие песнопения, которые создают или увеличивают торжественность в богослужении: они выражают главное в содержании данного праздника или отдельного момента богослужения. Стоит только исключить их из службы, и от праздничного богослужения ничего не останется. Как раз такими песнопениями и являются те, которые Вознесенский называет "наименее торжественными". Например, если изъять из Светлой Пасхальной заутрени, неземным величием которой восхищается весь христианский мир, все гласовые песнопения, от этой службы останутся: четыре ектений с их возгласами, слово Златоуста *Аще кто благочестив* и открытые Царские врата, то есть, вообще никаких песнопений не останется. Если отменить все гласовые песнопения двенадцатых праздников, то у нас не будет не только ни одной праздничной всенощной, но и ни одной литургии, в том числе и пасхальной: праздничная ничем не будет отличаться от повседневной литургии, кроме Апостола и Евангелия. У протестанта, даже самого левого, есть свои праздничные гимны, а у нас не станет и этого с отменой осмогласия. Именуя Пасху

праздником праздников и торжеством из торжеств, отцы-песнописцы не только не исключили гласовых песнопений из богослужений и не дали особых мелодий для пасхальных песнопений, а, наоборот, воскресные песнопения всех гласов, кроме седьмого, положили петь в продолжение всей Светлой седмицы, которая рассматривается Уставом как единый великий день Воскресения Христова. Какие же еще могут быть "наиболее торжественные" песнопения? Надо полагать, что Вознесенский и современные противники осмогласия имеют здесь в виду песнопения литургийные и другие так называемые "неподвижные". На это следует сказать, что и они все, за немногим исключением, являются осмогласными.

Возьмем песнопения всеобщного бдения. Псалмы *Благослови душе моя Господа* (предначинательный) и *Блажен муж* Уставом положены на 8-й глас (Вознесенский называет предначинательный псалом неосмогласным). С этими мелодиями они помещаются как в старых крюковых, так и в синодальных певчих книгах. *Свете тихий* распето на все восемь гласов. Великое славословие состоит из строк шестого гласа. (Вопрос о том, являются ли оба эти молитвословия песнопениями вообще, - спорный). *Сподоби Господи, Ныне отпускаеши*, и *Воскресение Христово* с строго уставной точки зрения песнопениями не являются [1.20, 7, 15, 71]. *Хвалите имя Господне* (по Уставу оно стихословится) давно уже распето на гласы [2.16, 165]. Все величания имеют мелодию 6-го гласа, хотя и не надписаны. *Честнейшую* положено петь на 6-й глас, но в синодальных нотных книгах эта песнь имеет несколько гласовых мелодий.

Песнопения изобразительных *Единородный* и *Приидите поклонимся* имеют мелодии псалмодические, близкие к второму гласу. (По выражению Типикона (гл.21), они не поются, а глаголются). *Херувимская песнь* распета самим святым Иоанном Дамаскиным в мелодии 6-го гласа; этот же глас дан Уставом и на заменяющие ее *Ныне силы небесныя* и *Вечери Твоя тайныя*. *Да молчит всяка плоть человека...* положено Уставом на 8-й глас. *Трисвятое* имеет мелодию псалмодическую. Песнопение *Елицы во Христа* состоит из строк 1-го гласа. Песнопения *Отца и Сына*, *Благословен грядый* и *Да исполнятся* имеют мелодии псалмодические.

Песнопения Литургии Преждеосвященных Даров также не чужды осмогласия, хотя гласы в них и не надписаны (в синодальных нотных книгах указаны и гласы). Знаменная мелодия Евхаристического канона, на которую особенно любят указывать противники осмогласия, состоит из одной строки 2-го гласа ("уньлки"), переплетенной певучим речитативом. Символ веры и молитва Господня по Уставу не поются, а глаголются.

После всего сказанного возникает вопрос: какие же "наиболее важные" песнопения остаются вне закона осмогласия? Если даже допустить, что творцы осмогласия не решились применить его к песнопениям большей важности, возникшим задолго до VIII столетия, считая такие песнопения выше собственных сил и самого осмогласия, то и в таком случае мелодия этих песнопений должна оставаться неприкосновенной для самочинников, превращающих нередко Божественную литургию в духовный концерт.

И.И.Вознесенский утверждает, что "глас указывает не образец мелодии, а основные принципы эллинской музыкальной теории". При чем же здесь греческая теория? Мы рассматриваем наше знаменное осмогласие как закон, распределяющий богослужебные песнопения по содержанию их текста, а не по ладовому устройству мелодии. Это было бы так, если бы закон осмогласия не распространялся на текст песнопений, а ограничивался бы одной лишь мелодией. Если наши гласы и имеют какое-то отношение к византийским ладам, то очень далекое или, скорее всего, они случайно совпадают с ними, как справедливо замечают современные общемузыкальные теоретики [2.6, 171]. В наших знаменных гласах мы слышим не фригийские и лидийские национальные мелодии, а живую проповедь звуков, с возможной точностью передающих то, чего не добавит текст песнопений. Осмогласие создали богопросвещенные мужи, для которых мелодия была голосом духа, а не предметом развлечения или упражнения в искусстве. Если бы наши гласы были бы только ладами и не больше, то и тогда они были бы неизменными: если современные композиторы, в целях возможно точной интерпретации своих произведений, считают необходимым применять тональность, темп и многое другое так, как это им нужно, то тем более это следует сказать о наших песнопениях, мелодия которых связана, можно сказать, органически с содержанием. Единство это не могло зависеть от случайного совпадения. Творцы поэзии были

вместе и композиторами мелодии, отражающей эту поэзию: они могли наилучшим образом осуществить возможно точную передачу идей в своих мелодиях. Поэтому не остается никаких сомнений, что распределение песнопений по гласам есть дело высокой мудрости, если не считать незначительных ошибок со стороны переписчиков.

Противники осмогласия, вслед за Вознесенским, и сейчас продолжают утверждать, что святой Иоанн Дамаскин не положил предела развитию церковной мелодии, и что мы приняли осмогласие не Дамаскина, а византийское. Никто не станет возражать против развития мелодии: всякому известно, что наша отечественная Церковь не только развила и усовершенствовала греческие мелодии, но и создала новые песнопения и целые службы в честь своих празднеств. Преподобный Иоанн Дамаскин не положил предела развитию, но он положил прочную основу церковно-православной мелодии. Все дело в том, как это развитие будет протекать, в какую сторону оно пойдет: в сторону Царствия Божия или в сторону греховного мира. Песнопения мы приняли с именами многих песнотворцев, а не одного Дамаскина. Православная Восточная Церковь хранит и соблюдает свое осмогласие, связанное с именем святого Дамаскина, как общепринятое церковное установление, как неписанный отеческий Закон, и никаких споров по этому поводу на Православном Востоке до сего времени не возникало. Закон осмогласия, как уже говорилось, распространяется на мелодию не непосредственно, а через текст: все дело, поэтому, состоит не столько в подлинности мелодии, сколько в соответствии ее тексту песнопений преподобного Иоанна Дамаскина и прочих святых отцов-песнописцев.

Вознесенский называет осмогласие "памятником и образцом простого клиросного пения" и указывает на существование в Греческой Церкви неосмогласных мелодий, предназначенных для "особых храмов". Это очень нравится нашим современным клиросным самочинникам, пренебрежительно называющим осмогласие "сельской дьячковщиной" и архаической музыкой, чуждой нашему веку, особенно в храмах с "цивилизованной публикой". Русская Православная Церковь не знает особых уставов, предназначенных для привилегированных храмов: закон осмогласия у нас одинаково обязателен как для столичных и кафедральных соборов, так и для сельских храмов. В нашем богослужебном Уставе нет "сельских", "соборных" или "монастырских" гласов: при каждом песнопении всегда пишется глас, подобен (или самогласен), иногда бывает замечание относительно характера (скорость, громкость) исполнения; но нигде нет указаний о том, что в одном храме песнопение поется на один глас, а в другом - на другой, ибо Церковь - едина.

#### **Попытки создать характеристику гласов:**

**труды проф. М.Скабаллановича, архимандрита Мартирия.**

Неразрывная связь текста с отражающей его мелодией, естественно, приводит к мысли о гласовой непреложности. обстоятельное исследование всех гласовых песнопений приводит нас к следующему заключению: всякое богослужебное песнопение, созданное в лоне Православной Церкви и имеющее гласовое надписание, может быть исполнено только на тот глас, которым оно надписано и указано Уставом в данном случае. Песнопения, заимствованные из Псалтири и других книг Священного Писания, исполняются или по способу стихословия (псалмодия с некоторым мелодическим украшением), как, например, песни Священного Писания, или на глас, указанный Уставом, или же на глас тех песнопений, которым они предшествуют. Так, *Господи воззвах, Бог Господь, Аллилуйя* поются на все гласы, в зависимости от связанных с ними последующих песнопений.

Гласовая принадлежность песнопений, не имеющих гласового надписания, должна определяться по их знаменной мелодии, помещенной вместе с текстом этих песнопений в крюковых и нотных книгах. Знаменная мелодия в этих случаях является неписанным признаком осмогласия.

Всякое песнопение, имеющее в Уставе гласовое надписание, поется только на указанный глас. В результате изучения всех богослужебных песнопений мы находим очень незначительное количество отступлений от этого правила. Так, например, Богородичен Октоиха *Плод чрева*

твоего исполнение закона положен и в седьмом, и в восьмом гласе. Дева родила еси неискусобрачная в антифонах Последования Страстей Господних положен на 8-й глас, а в чине малого освящения воды - на 6-й глас. Ирмос 3-й песни *Утвердися сердце мое* значится и в ирмосах 7-го и в ирмосах 8-го гласа. Ирмос *Сущим в пеци* положен и в 1-м и в 7-м гласах. Прокимен *Помяну имя Твое* в Триоди Постной (в понедельник 3-й седмицы на 6-м часе ) и Цветной (Светлая седмица) надписан 6-м гласом, а на утрени Богородичных праздников - четвертым. Такое же разногласие можно наблюдать и в отношении прокимнов *Честна пред Господем, Восхвалятся преподобнии, Господь воцарися* и *Взыде Господь*, употребляемых Уставом в качестве аллилуиариев с другими гласовыми надписаниями. Вот и все разногласия: кроме приведенных (их можно объяснить случайными ошибками), нище в богослужебных книгах подобного рода разногласий не встречается. Во всяком случае, эти немногие разногласия не дают основания для произвольного изменения гласовых мелодий, указанных Уставом.

Церковно-богослужебный Устав, как уже говорилось, распределяет песнопения по гласам согласно содержанию их текста. Исследователи знаменного распева этим вопросом почти не занимались, пигому что они изучали, главным образом, мелодию, а при таком подходе сравнительная характеристика гласов сопряжена с большими трудностями. Впервые с этими трудностями столкнулся профессор М.Скабалланович, взявший на себя нелегкую задачу - создать первый Толковый типикон. "Каждый из гласов, - говорит он, - имеет свой музыкальный колорит, трудно определяемый словами, как и вообще трудна интерпретация того или другого характера музыки. И это тем более, что самые напевы для гласа не есть что-либо твердо установившееся, но терпели и терпят различные видоизменения. Кроме того, напевы одного и того же гласа не одинаковы для стихир, тропарей, канонов и прокимнов. Тем не менее, музыкальная основа в этих разных вариациях гласа и теперь одна и та же... Посему возможна некоторая характеристика гласов. Такая характеристика составлена западными средневековыми теоретиками церковной музыки для римско-католических гласов, и по однородности музыкального построения осмогласии нашего и западного, основанного на свойствах древнегреческого тетра хорда, приложима и к нашим гласам" [2.33, 109]. Из приведенных слов видно, что исследователь или не знал вообще основной (знаменной) мелодии нашего осмогласия, или предпочитал ей практический шаблон, бытовавший в приходских церквях его времени.

Послушно следуя старой избитой теории в вопросах происхождения и устройства осмогласия, Скабалланович не мог найти другого выхода из положения, кроме обращения к "западным теоретикам католической церковной музыки", строившим свои домыслы на основе той же древнегреческой системы.

Что же могут дать нам, чадам Русской Православной Церкви, эти католические характеристики эллинских ладов, однородных с нашими гласами, по мнению профессора Скабаллановича? Характеристика, составленная Скабаллановичем на основании трудов западных исследователей, говорит сама за себя, поэтому для большей наглядности приводим ее полностью. "Первый глас более других прост, важен и величествен. Дорийский напев, лежащий в его основе, Платон и Аристотель предпочитают другим. Он употреблялся для торжественных громогласных гимнов, направленных к смягчению гнева богов. Этот лад считался "вождем" хорошей жизни. По Атенею, он практиковался для воспитания юношей. Пифагорийцы воодушевляли им себя глубоким утром. Птоломей сравнивает дорийский напев с Солнцем: он возвышен, лишен неги. Второй глас - лидийский напев, соответствует сангвиническому темпераменту: порождает кротость, благосклонность, приятность. Он усладителен, дышит удовольствием и употребляется при плясках. По Кассиодору, он отгоняет излишние заботы и отчаяние и утешает печальных. Лежащий в основе третьего гласа фригийский лад сравнивается с морем: он бурный, возбуждающий, вызывающий негодование; им одушевлялись в битве. Сильный и острый, глубоко захватывающий душу, он заключает большие скачки в своем движении и отвечает вкусу людей порывистых, стремительных, гневных, холериков; он ищет слов резких, воинственных. Платон и Аристотель предпочитали его, вместе с дорическим напевом, другим, но запрещали его юношам, ввиду его страстности. В основе четвертого гласа лежит миксолидийский напев. Иные его называют Лакрийским. Он оказывает двоякое действие - то возбуждает к радости, то вдруг внушает печаль; он употреблялся древними в трагедиях, за то что внушал и в то же время имел некоторую долю возбуждения и приятности; своей цельностью и связностью он сообщает особый покой душе. Он

выше других напевов своими тихими и приятными переходами. Отягченным мирскими заботами он внушает стремление к небесному, будит отупевший ум и более других напевов выражает действие на нас благодати Духа Святого. Другие четыре гласа - косвенны первым, то есть, противоположны им. Пятый глас имеет в основе гиподорийский напев, который, в противоположность дорийскому, навевал как бы сон, почему пифагорейцы употребляли его вечером для укрощения забот; он отвечает вкусу вялых, грустных и несчастных. Он успокаивает душевные волнения. Аристотель называет его величественным, постоянным и важным, и действие его сравнивает с действием на Землю Луны, влияющей на влажность. Он умоляет об избавлении от бедствий, позора и рабства. Шестой глас имеет в основе гиполидийский напев, выражающий чувства благочестия, преданности, человечности, любви, грусти и плача; но скорбь здесь не молящая, как в предыдущем напеве, а проистекающая от любви, преданности, привязанности... Он отличался пламенным и связным течением звуков. Седьмой глас имеет в основе гипофригийский напев, мягкий, трогательный, укрощающий и подавляющий желчность... ласкательный... Ему приписывалась даже некоторая лъстивость, обманчивость... Он шел к Меркурию... им отзывали от битвы... он подходит к словам, выражающим увещание, ласку и убеждение. Восьмой глас - гипомиксолидийский лад, искусственно прибавленный, чтобы не лишить миксолидийский напев его косвенного напева - уподобляется своду небесному с его разнообразием звезд. Он не выражает одного какого-либо чувства, но безразличен к ним. Невыражаемое другими напевами можно передать этому, в чем он близок к первому гласу. Он медлительно приятен и представляет непоколебимость будущей славы. Он идет людям скромным, со способностью глубокого созерцания. Подходит к словам о вещах высоких, к молитвам о блаженстве, о небесном: в общем - это напев, достойный своего последнего места" [2.33, 109, 112]. Ясно, что здесь идет речь не о русском Православном осмогласии... Правда, несколько ниже автор делает оговорку, что "в церковных гласах неудобные особенности греческих напевов нашли смягчение и преобразование, очищены от всего греховного" [2.33, 112]; но от этого не многое изменится.

Об отношении наших гласов к эллинским ладам мы говорили уже не раз. Разногласие ученых в решении этого вопроса было замечено в свое время одним из позднейших исследователей нашего знаменного распева А.Никольским [2.24, 28]. В чем заключается "очищение от всего греховного" неудобных греческих особенностей, этого профессор Скабалланович не объясняет, да и объяснить трудно, при таком подходе к делу. И сам автор признает это, о чем предупреждает в самом начале приведенного нами рассуждения о гласах.

С. В. Смоленский приводит характеристику гласов, данную архимандритом Мартирием. Ее же мы находим дословно в одной из старых крюковых азбук. Эта характеристика будет ближе к истине, так как основана на знаменной (а не языческой) мелодии, поэтому мы приводим здесь и ее. "Первый глас - прямой, более других прост, но важен и величественен, способен настраивать душу к возвышенным чувствам. Второй глас есть глас нежный, трогательный, сладостный, располагающий к любви, умилению, состраданию. Третий глас - плавный, тихий, степенный, но вместе и твердый, мужественный, способный укрощать страсти, водворять внутренний мир. Четвертый - быстрый, торжественный, восхитительный, возбуждающий радость и веселие. Пятый глас, косвенный первого прямого - томный, унылый и, вместе, растворенный чувствованиями радостными: в некоторых местах возвышается до торжественности четвертого. Шестой глас, косвенный второго прямого - весьма печальный, способный расположить душу к сокрушению о грехах, но и пленительный, наполняющий душу благовейным умилением. Седьмой глас, называемый у греков "тяжелым", - глас важный, мужественный, как бы воинственный, вдыхающий бодрость, мужество, упование. Восьмой - весьма поразительный и печальный, а в некоторых местах - как бы плачевный и выражающий великую скорбь души" [2.34, 49; ср. "Азбука певчая" рукописной библиотеки Кабинета церковной археологии Московской Духовной Академии, №516].

При всей краткости этой характеристики нельзя не признать ее достоинств: она с возможной точностью определяет влияние гласовой мелодии на душу. Она освещает одну лишь аскетическую сторону осмогласия. Но она опять-таки говорит о мелодии. Односторонность и неполнота и являются существенными ее недостатками.

## Церковная характеристика гласов на основании текстов песнопений. Гласы первый, второй, третий.

Для того, чтобы получить полную правильную характеристику нашего осмогласия по каждому гласу в отдельности, надо обратиться к самому осмогласию и, прежде всего, к тексту его песнопений. Лучшим материалом для этого могут служить Богородичны - догматики восьми гласов: в них содержатся основные идеи, свойственные каждому гласу. Однако, являясь прототипом в главном, догматик не может дать исчерпывающей характеристики данного гласа: гласы многогранны, и на примере одного песнопения невозможно выразить полного содержания гласа в целом. Поэтому гласы надо изучать по всем песнопениям, а не по одному. После догматиков очень важное значение в этом отношении имеют воскресные тропари и восемь стихир из чина погребения мирян, творения святого Иоанна Дамаскина. Рассмотрим все эти песнопения, начиная с первого гласа.

Вот перед нами догматик первого гласа *Всемирную славу*. Здесь песнописец призывает воспеть Марию-Деву как возрастившую славу всего мира и Владыку Господа родившую, Величественную Деву, ставшую Небесной дверью, через которую пришел на землю Господь, Деву-Матерь видимого и невидимого мира, разрушившую "преграждение вражды" этих двух миров, водворившую мир и отверзшую врата Небесного Царствия. Изобразив как бы на иконе это величественное земное "Небо и храм Божества", богоспросвещенный поэт-художник мысленно поднимает этот образ, как некую хоругвь, перед Церковью и, указывая на него как на утверждение нашей веры, велегласно и торжественно призывает "людей Божиих" к дерзновению перед лицом видимых и невидимых врагов Церкви, - как бы к некоему триумфальному шествию, ибо Тот, чьи эти люди, несомненно, победит этих врагов, как Всесильный.

Здесь нетрудно заметить основные идеи мелодической философии первого гласа, а именно: начало всемирной славы, небесное великолепие открывшегося Царствия (врата), песнь бесплотных Сил и *удобрение* (смягчение, доброта, увлечение) верных и объединение обоих миров в общем торжестве. Все эти черты можно встретить и во многих других песнопениях первого гласа в той или иной мере, с некоторыми дополнениями других идей, свойственных этому гласу.

В воскресном тропаре этого гласа мы видим также картину победоносного исхождения Воскресшего из гроба при тех же "преграждениях вражды" - страже и печати, слышим хвалебную песнь Небесных Сил, прославляющих Воскресение, Царствие и Божественное смотрение Воскресшего Спасителя. Та же идея победоносного шествия (триумфа) слышится и в других праздничных тропарях этого гласа, а именно: в тропарях Богоявления, Сретения, Воздвижения, Успения и Входа Господня в Иерусалим.

Стихира *Кая житейская сладость* дает противопоставление сладчайшего Небесного света - источника красоты и наслаждения, ложной земной славе и временной "сладости мира сего".

Если мы обратимся к канонам, то и здесь увидим то же самое. Возьмем каноны *Твоя победительная десница, Христос рождается, Воскресения день Преукрашенная* - везде одна и та же картина: победоносное шествие, соединение Неба и земли в прославлении, небесное величие. Первая песнь канона на Успение Пресвятой Богородицы особенно подчеркивает идею духовного веселия, звучащего в нежном девическом хоре, сопровождаемом звуками тимпанов: это - земной образ ангельского славословия. Священная и славная память Царственной Приснодевы, преукрашенная Божественной (а не человеческой) славой, созывает верующих к веселию; но радость эта срастворена Божественным величием, небесной сладостью и благоговением. Именно такая радость и изображается в мелодии первого гласа.

Два самоподобна этого гласа (*Небесных чинов* и Прехвальные мученицы) выражают два главных его аспекта - светлую радость бесплотных небесных Сил и духовную сладость земных праведников (*верных удобрение*). Таковы основные черты и общие начала философии первого

гласа. Прежде всего, его можно назвать гласом начала, а именно: предверия воскресения (*яко един еси явлей в мире воскресение* - 1-я воскресная стихира), спасения (Воскресный утренний прокимен *Ныне воскресну*, творения и воссоздания (1-я стихира на *Господи воззвах* в неделю вечера и 2-я в неделю о блудном сыне *Познаем, братие*, литийные Благовещению и др.), покаяния (хвалитны недели мясопустной и стихиры сырной седмицы 1-го гласа), начала шествия Господа к страданиям (*Грядый Господь к вольней страсти*, Великий Понедельник), подвижнической жизни (Воскресный антифон 1-го гласа) и т.д. Приведенных примеров вполне достаточно, чтобы сделать правильное заключение о первом гласе. Итак, первый глас - это глас "небожественный", глас Божественного величия, небесной красоты, глас благолепия мира Горнего и духовной сладости мира дольного, глас примирения Неба с землей во едином триумфе всемирной славы и общего торжества. Его мелодии звучат важно, величественно, с едва заметным оттенком сладостного полумрака.

Важно отметить, что литийные стихиры всех великих праздников, кроме Богоявления, Сретения и Пятидесятницы, написаны в этом гласе. В этом же гласе написаны стихиры *воозвах* и хвалитны на день Святой Пасхи; да и вся вообще служба этого светоносного дня состоит из песнопений 1-го гласа и параллельного 5-го.

*Второй глас* есть глас "прохождения", глас, отражающий переходное состояние к лучшему: от ночной тьмы к свету (рассвет), от будничного к праздничному (предпразднество), от временной, земной жизни к вечной (исход души от тела и первые мгновения после него), от детства к зрелости (юность, девство) и т.п. Этот глас интерпретирует те моменты переходного состояния, когда первое еще не совсем миновало, а второе еще не наступило полностью. Все это хорошо отражено в песнопениях второго гласа и в особенности, в догматике, воскресном тропаре и в стихирах погребения мирян.

В кратком догматике отражены все основные идеи второго гласа. В мировом, точнее, общечеловеческом масштабе переход от худшего к лучшему мы видим в переходе от Ветхого Завета - состояния духовного младенчества и мрака (Гал. 3, 23-25) - к Новому, что и выражено в первых словах песнопения. Вторая строка догматика переносит эту идею на Богоматерь, к Которой обращено данное песнопение. Из всех ветхозаветных прообразов, относящихся к Ней, песнописец берет здесь Неопалимую Купину, прообразовавшую центральный момент в жизни Богоматери - Приснодевственное Рождество, ставшее в истории человечества переходным фактором от Ветхого Завета к Новому, а вместе с тем - от обычного (естественного) девства к приснодевственному материнству Самой Пресвятой Девы. Состояние купины, виденной Моисеем, было состоянием, так сказать, средним между состоянием купины негорящей и купины сгоревшей, фактически же это было состояние неопалимости. Купина горела и не сгорала потому, что огонь был невещественный; огонь Божества, коснувшийся Девы, не только не опалил Ее, но и преобразовал Ее естественное девство в лучшее, неповторимое в истории состояние - Приснодевственное материнство. Именно эту идею и передает мелодия второго гласа. Благостное действие огня Неопалимой Купины, вечная юность Приснодевства, срастворенного с "многообразными добротами" Богоматеринства, являются основными началами философии второго гласа - гласа Неопалимой Купины. Его песнопения, относящиеся к Матери Божией, проникнуты особой нежностью, девственной красотой, а также детской любовью, простотой и преданностью верующей души. *Все упование мое на тя возлагаю, Моление теплое, Всех скорбящих радости* (малая вечерня), *Благовествует Гавриил* (Благовещение), *Вся паче смысла* - все эти песнопения передают самые нежные, едва уловимые качества, свойственные Приснодевству и Богоматеринству.

Воскресный тропарь второго гласа, как бы дополняя и расширяя основную идею гласа - прохождения, начертанную в догматике, дает нам еще два вида переходного состояния: переход от жизни временной к вечной и переход от обыденного к праздничному (предпразднество). Обе эти идеи хорошо выражены и в двух самоподобных - *Егда от древа* и *Доме Евфрафов*.

Как отражающий идею предпразднества, второй глас является, прежде всего, гласом Великой Субботы - первоосновы всякого земного предпразднества. Как известно, тропарь *Егда снизшел* и самоподобен *Егда от древа* принадлежат Великой Субботе. На второй же глас написаны и

хвалитны стихиры *Днесь содержит гроб, Что зримое видение и Приидите видим*, в которых даны характерные черты этого великого дня. Интересно отметить, что стихиры эти положены перед Великим славословием - в момент, когда на восточном небосклоне виднеются первые полосы утреннего рассвета. Утренняя Великой Субботы начинается в 7-м часу от захода солнца, или в первом часу ночи по нашему исчислению.

С песнопениями Великой Субботы, относящимися к *начатку умерших* (1 Кор. 15, 20), перекликаются песнопения, положенные в чине погребения православных христиан (этот же глас): смерть Христова - идеал, а Его погребение - прототип: это особенно четко выражено в чине священнического погребения. В стихире *Увы мне, яковый подвиг* изображено состояние души в момент ее разлучения с телом и в первые часы после разлучения, когда над остывающим бесчувственным телом бывает плач и рыдание на земле. Душевные переживания и скорбные размышления *сродников и знаемых* почившего, прощающихся с его телом, изображены в стихирах прощания; стихиры эти написаны на подобен *Егда от древа*.

Но ведь Великая Суббота является не только днем погребения Спасителя: мы чтим ее еще и как навечерие Святой Пасхи - Праздника праздников. В этом отношении первыми ее отголосками являются навечерия Рождества Христова и Богоявления. В предпразднественные дни обоих этих великих праздников положены на повечериях каноны и трипеснецы, подобные тем, какие мы слышим в дни Страстной седмицы, с соответствующими изменениями, а на стиховне - стихиры на подобен *Доме Евфрафов*, равно как и сам этот самоподобен, в котором слышится тихая, приближающаяся радость грядущего великого праздника. Надо заметить, что на малых вечернях всех великих праздников, кроме Вознесения и Пятидесятницы (малая вечерня - крайний предел предпразднества), стиховные стихиры написаны на подобен *Доме Евфрафов*.

В навечерия Рождества Христова и Богоявления на *Господи воззвах* положены стихиры самогласны 2-го гласа. В них с особенной ясностью дан предпразднественный аспект 2-го гласа. Здесь мы слышим уже не тихое предчувствие приближающегося праздника, а сам праздник, стоящий у порога, так сказать, "за дверями" нашего сердца и нашего дома: он уже здесь, рядом, уже дышит на нас теплотой своей, но в то же время строго напоминает нам о своей святости и спрашивает, готовы ли мы принять и ощутить его: *Приидите возрадуемся Господеви, настоящую тайну сказующе*.

На фоне предпраздничного "покрова" умиления и предвкушения будущей радости мы чувствуем как бы мгновенные вспышки молнии, сопровождаемые раскатами грома: это - Божественные истины, сопутствуемые напоминаниями о нашей греховности. Такой же характер носят и воскресные песнопения второго гласа *Со архангелы воспоим* и *Воскресение Твое Христе Спасе, всю просвети вселенную*.

В трактовке идеи Воскресения Христова второй глас, со свойственной ему нежностью, касается тончайших сторон этого величайшего события - сошествия во ад (Божественное всемогущество Его Святой Души по разлучении с Пречистым Телом) и видимой грани, отделяющей Великую Субботу от Светоносного дня Воскресения (момент отверстия Гроба Ангелом): здесь второй глас как бы впитал в себя повествование евангелиста Матфея: *Бе же зрак его яко молния* (Мф. 28, 1-4).

Соответственно двум самоподобнам, второй глас имеет два оттенка и в большой мелодии, а именно: более светлый, о котором частично уже сказано в начале, и более мрачный, близкий к шестому гласу. В качестве примеров можно указать на приведенную уже стихире навечерия *Приидите возрадуемся Господеви* и *Приидите вси языцы* (Воздвижение, на *Господи воззвах*).

На второй глас положены стихиры на *Господи воззвах* в вечер недели сыропустной (переход от невоздержания к посту), в вечер недели Ваий *От ветвий и ваий божественного праздника*, в неделю Православия и др.

На второй глас положены песнопения особенно трогательные, где выражается умиление, недоумение и другие тончайшие душевные переживания. Так, на этот глас распеваются: первая

стиховная стихира Рождества Христова *Велие и преславное, На иорданстей реце* (1-я стиховная Богоявления), стихиры в день Пятидесятницы (на *Господи воззвах*) а также трогательные песнопения в честь Матери Божией, о которых уже говорилось. Вообще надо заметить, что второй глас - это глас Божественной любви, самой чистейшей, невыразимой словом, неуловимой мыслью, но познаваемой чистым сердцем младенца и чуткой душой любящей матери.

Очень интересное положение в мелодической философии нашего знаменного осмогласия занимает *глас третий*. Глас этот -- самый "скудный" и по тексту, и по мелодии. По количеству песнопений он стоит на предпоследнем месте. Такое же место занимает этот глас и по количеству певческих строк (попевок) среди прочих гласов. Из 6379 гласовых песнопений, содержащихся в наших богослужебных книгах (песнопения Октоиха и Общей минеи в этот счет не входят), третьему гласу принадлежат только 177 песнопений, тогда как другие гласы имеют до 1500 и больше. Мелодических строк этот глас имеет только 45, тогда как другие гласы имеют их вдвое больше. Чем же "виноват" третий глас, и почему его так "обидели"? Ответить на поставленный вопрос могут только сами песнопения, принадлежащие этому гласу. Возьмем, прежде всего, догматик. По сравнению с другими догматиками, здесь учение о Лице Иисуса Христа изложено более полно и обстоятельно, особенно в тех местах, где говорится о соединении Естеств во Единой Ипостаси. Эта небесная тайна премудрости и благодати Божией, по догматику 7-го гласа, вызывает в нас удивление (7-й глас плагален 3-му); именно такими словами и начинается догматик третьего гласа. Заключительные слова догматика дают, так сказать, направление этому удивлению: оно должно быть радостным и светлым, ибо Матерь-Дева-Владычица ходатайствует

о спасении тех, кто православно исповедует Ее Богородицей. Православное размышление о тайных Горнего мира наполняет душу тихой небесной радостью и благословенным покоем.

Истину Воскресения Христова третий глас раскрывает нам именно с этой стороны. Только воскресный тропарь 3-го гласа изображает Воскресение Христово как источник всеобщей радости: в других воскресных тропарях мы этого не видим. В воскресных стихирах это событие также рассматривается как источник света и радости. Достаточно указать на такие, как *Просветишися всяческая* (3-я воскресная стихира на *Господи воззвах*) и *Страстию Твоею, Христе, омрачивый солнце* (стиховня).

В третьей осмогласной стихире чина погребения мирян Царство Небесное называется "жилищем веселящихся" и противопоставляется суете человеческой, которая не только неустойчива и срастворена печалью, как это говорится в стихире *Кая житейская сладость*, но и кратковременна. Песнопения Постной Триоды, принадлежащие этому гласу, также изображают небесную радость и свет. Все они призывают к духовной радости по случаю наступления Поста - времени духовных подвигов, добродетелей и освобождения от греха (см. стиховные стихиры в понедельник, среду и четверток сырной седмицы, в понедельник и вторник 1-й седмицы Святой Четыредесятницы и в понедельник и вторник 2-й седмицы).

В песнопениях великих праздников (их немного) также слышатся радость, свет и хвала (литийная стихира на день Успения Пресвятой Богородицы и стихиры стиховные в неделю Пятидесятницы вечера). Таким образом, третий глас - это глас сугубо небесный. Его мелодия, вращающаяся в пределах светлого и тресветлого согласий, создает светлый характер; но свет здесь - холодный, лунный; это не бледная светлость второго гласа, похожая на мертвенную бледность, а холодная светлость спящей природы под покровом лунной ночи. Однако покой этот не усыпляет, а наоборот, призывает к бодрости, тихой радости и миру душевному. Состояние это, близкое к состоянию вечного покоя, не многим доступно в наших земных условиях, и Церковь изредка только указывает на него нам. О тайнах Горнего мира мы знаем очень мало, и земными человеческими образами его передать нелегко. Вот почему так мал круг песнопений этого гласа.

Итак, третий глас - это глас земного начала, вернее, предназначения вечной радости, мира, покоя и светлостей будущего века, глас тихих переливов чистого серебра, лунного света или чистейшего источника живой воды.

## Гласы четвертый, пятый, шестой.

Совсем другое мы видим в *гласе четвертом*. Это тоже глас светлый, но его свет подобен свету дневному, солнечному. Четвертый глас - это глас светлого торжества, глас всепразднственный. Радость здесь - не величественная, как в первом, и не тихо-светлая, как в третьем, а именно светло-всепразднственная. Вот почему большинство праздничных песнопений написано в этом гласе.

Сущность четвертого гласа хорошо выражена в догматике. Здесь мы видим небесное возвышение нашего естества в Лице Спасителя, царственное достоинство Богоматери, как Царицы Неба и земли и Ходатаицы вечной жизни, Божественное человеколюбие и богатую милость доброго Пастыря, обновившего человеческий образ, истлевший страстями (Пс. 44, 10-16). Четвертый глас говорит нам о восхождении человеческого естества на высоту небесной славы. Здесь дана идея блистательного торжества, но не триумфа, как это мы видели в первом гласе. Ссылкой на 44 псалом песнописец как бы дает характеристику всему гласу. Четвертый глас можно уподобить летнему солнечному позднему утру, когда на юго-восточной стороне неба сияет солнце, а по остальному пространству чистого небосклона изредка плывут небольшие облака - то светлые, то темно-бурые. Песнопения четвертого гласа, в переводе на цветовой язык, можно сравнить с парчевым облачением, по золотому фону которого изредка видны вышитые темно-бордовые цветы. Такое "соцветие" четвертого гласа объясняется, с одной стороны, его всепразднственностью, а с другой - наличием в нем некоторого оттенка покаянности, напоминания о нашей греховности и о земном характере нашего духовного торжества. Все это можно найти в песнопениях рассматриваемого нами гласа.

Так, воскресный тропарь дает нам идею светлой проповеди Господних учениц о Воскресении Христовом. В четвертой стихире на погребение мирян (осмогласник Дамаскина) обилие вечных благ противопоставляется "мирскому пристрастию", множеству рабов, богатству и "молве" (шуму) житейской. На четвертый глас положены и такие "златотканые" песнопения, как *Рождество Твое Христе Боже наш, Рождество твое Богородице Дево, Днесь благоволения: Днесь спасения нашего главизно*, тропарь Вознесения Господня и подавляющее большинство тропарей в честь святых мучеников и святителей. Вообще во всех песнопениях этого гласа - стихирах, тропарях, кондаках, ирмосах - говорится о богатстве щедрот, обилии вечных благ, о восхождении нашего естества на высоту Небесную. О радостном, светлом торжестве на земле и о небесном великолепии и славе.

Чтобы яснее представить себе характерные черты четвертого гласа, отличающие этот глас от только что рассмотренных нами трех гласов, приведем песнопения некоторых великих праздников, положенные на четвертый глас, в сравнении с песнопениями тех же праздников, принадлежащими другим гласам. В тропаре Воздвижения изображается Крест, как знамя победы и славы рода христианского; а в кондаке (4-й глас) говорится о восхождении на Крест Христа-Спасителя и щедротах Его. В рождественском тропаре речь идет о всемирном значении Рождества Христова, воссиявшего миру свет разума и научившего человечество поклоняться Солнцу Правды; а в кондаке описаны события, главным образом, непосредственно связанные с самой рождественской ночью, события конкретные, созерцаемые немногими, как небесная тайна (3-й глас). Тропарь Богоявления дает нам величественную картину выступления Спасителя на общественное служение и явления Святой Троицы; а кондак говорит о явлении во вселенной неприступного Света (4-й глас). Тропари и кондаки Рождества и Введения во храм Пресвятой Богородицы принадлежат одному и тому же четвертому гласу, потому что в них говорится об одном и том же светлом праздновании. Солнечным светом и теплом проникнуты стихирь *Возсия благодать Твоя Господи* (неделя Сыропустная вечера), *Наста преполовление дней* (преполовление Пятидесятницы), *Преславная днесь* (неделя Пятидесятницы), *Множество народа Господи* (неделя Ваий), *Всемирная радость* (Рождество Богородицы), *Одевайся светом яко ризою* (Богоявление) и мн.др. Везде слышатся одни и те же идеи: радость, сияние, светлое всепразднственное торжество. Это же мы видим и в канонах четвертого гласа (см. каноны недели Ваий и Пятидесятницы) .

Четвертый глас имеет три самоподобна: один из них (*Званный свыше*) дает наиболее светлую сторону гласа, а остальные два - более мрачную, "молебную".

Гласы, входящие во вторую четверицу (5-й, 6-й, 7-й, 8-й), являются, как известно, по отношению к гласам первой четверицы плагальными: каждый из них завершает и углубляет содержание своего автентичного гласа. Но об этом речь будет далее.

*Пятый глас* является завершением и углублением первого. Он завершает величественное шествие глубоким поклонением, при малиновом свете лучей восходящего солнца.

В догматике этого гласа описано завершение перехода евреев через Чермное море как прообраз Воплощения Сына Божия. Воскресный тропарь дает идею поклонения Воскресению Христову. Пятому гласу принадлежат тропари *Ангельский собор* (поклонение Воскресению при свете восходящего солнца), рождественская стихира *Волсви персидстии царие* (поклонение как завершение великого путешествия), "похвалы" Великой Субботы, *Приидите ублажим* (поклонение), стихиры Пасхи и *Тебе одеющагося* (поклонение).

Пятая стихира чина погребения мирян излагает размышления над обнаженными костями открытой могилы (завершение погребения).

В событиях Воскресения Христова пятый глас подчеркивает сладостное поклонение Воскресшему Господу, как Невечернему Свету: идея духовной сладости 1-го гласа здесь усиливается (стихира воскресная на *Господи воззвах*). Это же можно найти и в других песнопениях пятого гласа. Взять хотя бы такие, как *Приидите въздем* и *Божества твоего малу нам зарю* (Преображение), *Достигше вернии* (Великий Понедельник), *Тайноводствуя*: (Великий Четверток) и др.

В песнопениях пятого гласа иногда слышится призыв к поклонению или сладостное приветствие: *Радуйся!* (служба на день Успения Пресвятой Богородицы, стихира на литии; самоподобен 5-го гласа *Радуйся, живоносный кресте* и литийная стихира в день Введения во храм Пресвятой Богородицы). В этих песнопениях звучит идея особой духовной сладости. Сладость эта по своему характеру "тверже" той, что дается во втором гласе, и "гуще", сильнее, теплее сладости первого гласа.

*Шестой глас* завершает и углубляет идеи второго гласа. Если второй глас мы называем гласом прохождения, то этот можно смело назвать гласом сошествия. Догматик этого гласа называет Матерь Божию Всеблаженной: в нем слышатся ноты печали, умиления, мрака. Но лучше всего характеризует шестой глас прокимен Великой Субботы *Положиша мя в рове преисподнем*.

Шестой глас - это глас "сени смертной", глас гробовой, глас глубокой ночи, а потому и мелодия его - мрачная. На это указывают нам и песнопения самой Великой Субботы (канон, кондак и стихира - славник на "хвалитех"), а также и воскресные песнопения (тропарь, кондак, 1-я, 2-я и 3-я стихиры на *Господи воззвах*)

Шестой глас - это глас глубинный: он передает глубокую скорбь, срастворенную, конечно, небесным утешением. Если второй глас мы назвали гласом исхода, то этот следует назвать гласом погребения: ему принадлежат и каноны Страстной седмицы, и канон Великой Субботы, и канон погребения мирян.

В трактовке событий, относящихся к Живоносному Воскресению Спасителя, шестой глас воспеваает дела Господа при сошествии Его в глубины ада, связует темы погребения и Воскресения. Это можно видеть в основных Воскресных песнопениях шестого гласа. Как глас глубокой ночи - времени, располагающего душу к богомыслию и душеспасительной скорби, шестой глас близок сердцу благоскорбящего инока - подвижника. Лучшие песнопения в честь святых угодников Божиих, такие, например, как *Все отложивше* (самоподобен 6-го гласа), *Наследиче Божий* и *Человече Божий* (святителям), *Преподобне отче, кто исповесть* и

*Преподобнии отцы, во всю землю* (преподобным), *Благий рабе* и другие - принадлежат шестому гласу.

Шестой глас передает углубленное покаяние и сокрушение о грехах (Неделя Сыропустная, стихиры на *Господи воззвах*) глубокую скорбь об утрате (Канон на повечерии в Великий пяток "о распятии Христове"), грозное самообличение и обличение греха вообще (Великий канон святого Андрея Критского). Но он же иногда дает и духовное умиление, проникнутое тонкой, едва заметной радостью. Эта радость - радость далекая, но не такая, как во втором гласе: здесь она не столько неощутима, сколько непостижима. Шестой глас можно уподобить темной ночи, где среди глубокой темноты видны ясные звезды.

### Гласы седьмой и восьмой.

Из всех гласов нашего осмогласия самым скудным по количеству песнопений и музыкальных строк является *глас седьмой*: ему принадлежат только 37 песнопений по Триодям и Минеям (Октоих в счет не идет), и сам он имеет всего 37 мелодических строк. Являясь плагальным по отношению к третьему гласу, седьмой глас завершает и углубляет идеи своего автентичного гласа. Так, если догматик третьего гласа говорит: *Како не дивимся* и, насколько возможно, излагает православное учение о Воплощении, то догматик седьмого гласа говорит: *пребыла же еси дева паче слова и разума, и чудесе рождества твоего сказати язык не может* и проч. Таким образом, если третий глас есть глас предначатия вечной радости, то этот можно назвать гласом "премирным", апокалиптическим, эсхатологическим, гласом неведомого. Это можно видеть в его немногочисленных песнопениях.

Так, воскресный тропарь этого гласа прямо говорит об отверстии рая (слово "рай" в других воскресных тропарях не упоминается вообще). Седьмая стихира чина погребения мирян говорит о положении Первозданного в раю. Тропарь и кондак Преображения Господня, где речь идет о Присносущном Свете, а также канон Пятидесятницы о сошествии Святого Духа принадлежат седьмому гласу. К этому гласу относится и кондак *Не ктому пламенное оружие хранит врат едемских*: (Неделя Крестопоклонная). Вообще этот глас много говорит о будущем веке, неведомом и непостижимом.

Текст песнопений седьмого гласа прост, как и отражающая его мелодия, но в этой "простоте" можно встретить такие вещи, над которыми невольно приходится задумываться. Вот, например, 3-ья стихира воскресной стиховны: *Страшен явился еси Господи, во гробе лежа яко спя: воскрес же тридневен яко силен, Адама совоскресил еси зовуща: Или 2-я стиховная стихира в неделю вечера: Виждь твоя пребеззаконная дела, о душе моя! И почудися, како ты земля носит; како не расседется; како дивии зверие не снедают тебе; како же и солнце незаходимое сияти тебе не преста*: Таким образом, глас этот выражает нечто великое, непостижимое, страшное, сокрытое под сенью кажущейся простоты. Он величественен и прост, как небесная жизнь, которую он передает. В нем слышится покой, но не ночной и не гробовой, как в шестом гласе, а вечный покой в Боге, слабый земной отголосок Горнего Иерусалима.

Воскресный тропарь и догматик *восьмого гласа* характеризуют этот глас, как глас полноты, совершенства, высоты, как глас царственный, завершающий земное и указывающий на полноту и совершенство небесного. В других песнопениях, особенно воскресных, он также говорит о восхождении на высоту (стиховня великой вечерни в субботу вечера, 1-2 стихиры; 1, 2 и 3 воскресные стихиры на "хвалитех") и об окончательном завершении чего-либо (суббота мясопустная, канон, кондак, стихиры и другие песнопения восьмого гласа). В прочих песнопениях эти идеи раскрываются шире: выделяются некоторые частности.

Восьмой глас можно еще назвать гласом восклицания. Восьмая стихира погребения мирян звучит как плачевный вопль: большинство песнопений восьмого гласа также подчеркивают эту восклицательную сторону. Многие из них прямо начинаются междометиями: "увы", "о" или являются таковыми по своему общему содержанию (самоподобен *О преславного чудесе!*, стихира

*Днесь неприкосновенный* (Воздвижение), *Сия глаголет Господь иудеом* (Великий Пяток). В песнопениях этого гласа идея восклицания часто выражается в форме громогласного призыва, торжественного или тревожного (*Во благознаменитый день* (Рождество Богородицы), *Егда предстал еси Каиафе, Боже* (Великий пяток) и многие другие. Таким образом, восьмой глас можно рассматривать и как глас "трубный", глас "высокого проповедания", - именно так звучат песнопения *Глас Господень на водах*, (Богоявление), *Да веселятся небеса* (Благовещение) и другие. Наконец, восьмой глас можно рассматривать как глас высокой похвалы (*О тебе радуется*).

Характерные особенности гласов в переводе на язык световых и цветовых понятий можно представить следующим образом : гласы первый и пятый - светозарные или тихо-светлые, второй глас - это глас рассвета, шестой - звездной ночи, третий и седьмой - бело-светлые или серебряно-лунные (один из них - более ясный, а другой -тусклый), восьмой и четвертый - гласы дневного света (один - утренний, а другой - дневной или ясно-солнечный).

Гласы второй четверицы, как уже говорилось, завершают и углубляют идеи своих автентичных гласов первой четверицы. Лучше всего это можно увидеть в антифонах. Творец этих аскетических песнопений, основываясь на собственном опыте, изобразил в них духовную жизнь, внутренний мир пустынножителя, мудро сочетав аскетическое содержание текста и музыкально-звуковую философию. Вот новоначальный подвижник делает первые шаги на своем поприще: *Внегда скорбети ми, услыши моя болезни, Господи*. И в ответ на это пустыня, в лице своих насельников-подвижников, утешает и ободряет его словами: *Пустынным непрестанное божественное желание бывает*. Это желание в будущем должно наполнить душу подвижника, Освободившегося от суетного мира. Но если в антифоне первого гласа молитва подвижника звучит неопределенно, равно как и ответ на нее "пустыни", то в антифоне плагального (пятого) гласа то и другое имеет ясный, определенный характер: он молится уже "давидскими", а не собственными словами об избавлении *от языка льстива* (тщеславия и греховной самоуверенности), а "пустыня" говорит ему о Божественном рачении, которое окрыляет подвижника, окрепшего уже в жизни духовной. То же самое видим мы и в других антифонах. Если в антифоне второго гласа пустынный, "пуская" робко свой взор на небо, просит спасти его одним лишь осиянием, а собратия его просят научить их самому покаянию и молятся о прощении ежечасных согрешений, то в антифонах плагального (шестого) гласа он уже уверенно "возводит" свои очи горе и просит ущедрить его для жизни духовной, а они (собратия), обогатенные смиренномудрием, просят устроить из них благопотребные сосуды, то есть, заполнить их души добродетелями вместо изгнанных оттуда страстей. Если в антифонах четвертого гласа пустынный просит "заступить" его от страстей, указывая *ненавидящим Сиона* (невидимым врагам) на силу Господню, то в антифонах восьмого гласа он говорит уже об искушениях, производимых непосредственно самим врагом, которого подвижник начинает побеждать при помощи Свыше. Такова картина подвижнической жизни во всех аспектах музыкально-звуковой философии православного церковного осмогласия.

Приведем другой пример - стихиру-осмогласник на день Успения Божией Матери. Здесь мелодические строки идут также в порядке плагальности. В первой строке (1-й глас) описано начало стечения апостолов к Одру Богоматери, а во второй - окончание этого стечения (5-й глас). В следующей строке (2-й глас) говорится о пришествии Господа Иисуса Христа с горными Силами, чтобы принять Ее Пречистую душу (исход души), а в следующей за ней строке плагального (6-го гласа) - о провозждении пречистого Ее тела Ангелами (погребение). Затем в крюковых книгах дается строка 4-го гласа (в нотных синодальных изданиях мелодия идет в шестом). Эта строка изображает торжественную встречу Небесными Силами Всецарицы-Богоотроковицы и их возгласы, возвещающие Высшим Чиномачалиям о Ее пришествии. Следующая за тем строка 3-го гласа передает возглас Ангелов, призывающий Вышние Чиномачалия к достойной встрече Всецарицы: *возьмите врата, и сию премирно подимите* (свет); а в строке плагального (7-го) гласа говорится о неизреченном величии Богоматери, на Которую не могут взирать даже они сами (Ангелы). В следующей строке 4-го гласа говорится о "преизящном", превосходящем всякий ум, царственном великолелии Всецарицы (сияние паче солнца), а в строке плагального (8-го) гласа Церковь обращается к "вечно живущей с Живоносным Царем и Сыном" и просит о сохранении рода христианского (завершение и царствование). Конец песнопения дается опять в мелодии первого гласа: *во веки светоявленно* (начало).

Мы рассмотрели здесь только две темы осмогласия - пустынножительство и Успение Матери Божией. Каждая из них раскрыта здесь во всех восьми аспектах, причем, первая - в нескольких песнопениях, а вторая - в одном.

Рассмотренная нами характеристика гласов возвращает нас снова к вопросу о восьмеричности. Идея нашего церковного осмогласия, как мы уже заметили, уходит своими корнями в глубь библейской древности, к первой седмице миробытия. Сопоставляя наши гласы с днями творения и вникая в идейную сущность тех и других, мы находим удивительное сходство между ними. Так, глас первый соответствует дню света - прообразу Светлого Христова Воскресения, второй глас - небесной тверди - чувственному фактору общения двух миров (Пс. 120, 1; Ин.17, 1), третий - дню "красоты сельной" (Пс. 49, 11) "зеленого царства" природы, вещественного рая, четвертый - дню солнечного света, пятый - дню восходящего солнца, шестой - дню сотворения "перстного" и его падения (потенциальная смерть), седьмой - дню вечного покоя в Боге (суббота), восьмой - Царству Небесному - исполнению всяческих. Достойно замечания также и заключение Бытописателя на каждый день творения: *И бысть вечер и бысть утро* (Быт. 1, 5). Идея вечерней жертвы легла в основу нашего богослужебного круга (Пс. 140, 2): церковно-богослужебные сутки начинаются с вечера; с этого же времени начинается и церковный глас по Октоиху, и всякое вообще церковное празднество. Такова первая, древнейшая основа нашего осмогласия.

Вторую, тоже древнюю, основу мы находим отчасти в песнях пророческих. Надо заметить, что многие из них имеют некоторое отношение к нашим гласам. Так, величественный первый глас перекликается с победной песнью перехода через Чермное море, тихо-радостный третий глас созвучен пророческой песни матери пророка Самуила, четвертый - торжественной песни Аввакума, пятый - утренней песни Исаии, погребальный шестой - песни Ионы, а пре-мирные гласы седьмой и восьмой соответствуют песни отроков. Конечно, противники осмогласия вольны приписывать все это простому совпадению, как не имеющее по их мнению никаких оснований в Священном Писании и святоотеческих творениях, но мы имеем достаточно оснований, чтобы ответить им словами Псалмопевца: *Яко возвеличишиа дела Твоя, Господи: вся премудростию сотворил еси* (Пс. 103, 24).

## **Мелодические особенности гласов и их музыкальная философия.**

Так выглядит наше церковное осмогласие со стороны текста богослужебных песнопений. Как же "спрапляется" со своей задачей мелодия? Ответить на этот вопрос может только мелодия знаменная. Осмогласие - основной закон нашего церковного пения; но закон этот написан языком знаменной мелодии в крюковой семиографии, поэтому и читается он в знаменной же мелодии. Более того, знаменный распев раскрыл во всей полноте и совершенстве сами идеи православного осмогласия: прочие распевы раскрывают только отдельные его стороны. Как естественное отражение православно-русского религиозного самосознания, как голос, исходящий непосредственно из глубины верующего сердца, знаменная мелодия передает небесные истины с возможной для нашего восприятия точностью, превосходя позднейшие церковные распевы своей духовностью и широтой интерпретации.

Мы рассмотрели две характеристики гласовых мелодий: одна из них относится непосредственно к ладам античной музыки, а другая, как уже было отмечено, касается мелодии знаменной, воспринимаемой на слух, вне зависимости от текста. Полной, исчерпывающей, собственно церковной характеристики осмогласия на сегодняшний день у нас нет. Итак, оставляя в стороне избитую теорию тетракордов, попытаемся создать такую характеристику на основании полученных уже нами данных в области текста и в рамках системы гласовых строк (попевок), начертанной и переведенной на современный музыкальный язык профессором В.М.Металловым. Было бы излишне приводить здесь полностью всю эту систему и другие положения исследователей; но прежде чем говорить о каждом гласе в отдельности, необходимо обратить внимание на общие свойства знаменного осмогласия.

По замечанию теоретиков, знаменная мелодия носит характер минорно-мажорный: в ней нет ни чистого мажора, ни чистого минора в современном понимании. Однако это отнюдь не означает, что она бессмысленна или неопределенна. Едва ли можно согласиться с профессором Металловым, утверждающим, что в гармонизации знаменных мелодий минор или мажор - дело "вкуса гармонизатора" [2.21, 82], и что, якобы, "только при окончании своем знаменное песнопение получает решительную каденцию и окончательное утверждение в миноре или мажоре" [2.21, 82]. Что получилось бы в таком случае из Великого канона, канона Великой Субботы или трипеснеца *К Тебе утренюю*? При двояком толковании мелодии эти трогательные по содержанию песнопения должны превратиться в нечто бессмысленное, музыкально серое.

Знаменная мелодия состоит из мелодических строк. По принципу трехстепенности знаменного звукоряда их можно разделить на три категории: светлые, мрачные и средние; в затруднительных случаях мерилom должен быть текст данной строки или общий характер песнопения в целом, а не фантазия гармонизатора. Возвещая Царствие Божие, отражая радости и скорби его, знаменная мелодия никогда не потворствует испорченной грехом человеческой природе. Знаменную мелодию вполне можно сравнить с византийской иконописью: она не живописует, а иконописует. Мы называем икону "окном" в Горний мир; но при этом не следует забывать, что "окно" это, образно говоря, имеет "стекло" - "Божественное истощание", которое как бы ослабляет проникающий через него Небесный Свет в меру наших земных понятий и способностей. Наружная (обращенная к нам) сторона этого "стекла", естественно, бывает покрыта слоем нашей греховной пыли и копоти; через эту-то призму мы и получаем *тихий свет святых славы безсмертного*, и чем чище эта призма, тем яснее воспринимается нами Божественный Свет. Отсюда и неясность, и сухая строгость, и мрак, и все то, что нам кажется в иконе странным. Все это относится также и к иконописи звуковой. В деле благовестия Царствия Божия обе эти иконописные системы взаимодействуют. Разница между ними состоит только в том, что одна действует на зрение, а другая - на слух. В системе наших богословских наук нет "изобразительного" богословия как школьного предмета, но зато в самом Православии существует богословствующая изобразительность, которой насыщено наше богослужение и все его принадлежности.

Когда человек впервые попадает в православный храм, освещенный лампадами, а не электричеством, он сразу же чувствует, что попал в какой-то особый, таинственный мир, мир "не от мира сего". Точно такое же впечатление производит и знаменная мелодия в сравнении с новейшими композициями. Вот, например, знаменитое веделевское "Покаяние". Никто не станет спорить, что в этой мелодии звучит покаяние, но покаяние не церковное, а субъективное и сценическое. Это покаяние - покаяние не перед Богом, а перед человеком, вернее, перед самим собой. Совсем не то слышится в смиряющей знаменной мелодии этого песнопения, положенного Уставом на восьмой глас. Здесь мы слышим и умиление духовное, и сокрушение о грехах, и надежду спасения. Мелодия знаменных песнопений, как известно, всегда отражает их содержание. Однако и с этой стороны мы отмечаем много непонятного для нас, и это происходит опять же по причине духовности знаменного осмогласия.

Творцы текста песнопений, будучи в то же время и творцами их мелодий, имели широкие возможности - досказать (и на самом деле досказали) музыкой то, чего не может в точности передать слово в поэзии. Поэтому, несмотря на то, что каждый глас имеет собственные характерные признаки в самом тексте, по которым нетрудно определить глас данного песнопения и без гласовой цифры, существуют песнопения, которые принадлежат разным гласам, хотя и кажутся аналогичными по содержанию. В этом заключается одна из тайн нашего церковного творчества, недоступных для "душевного человека" (I Кор. 2, 14). Эта тайна проясняется по мере нашего углубления в смысл текста и мелодии. Например, почти рядом стоящие песнопения из службы Успения Матери Божией - литийная стихира на *И ныне* и первая стиховная: оба песнопения начинаются почти одинаковыми словами (*Воспойте* и *Приидите воспоим*), оба призывают нас к пению в честь Богоматери. В том и другом говорится о Ее Успении; но первая принадлежит пятому гласу, а вторая - четвертому, потому что пение бывает разное, о чем и говорит гласовое содержание стихир. Первая краткая стихира (5-го гласа) призывает нас воспеть песнь "предпосылающую", сопутствующую всесветлой душе Ее навстречу грядущему Спасителю; во второй же, начертав образ Богоматери, песнотворец влагает в наши уста архангельское

приветствие и завершает песнопение молитвенным обращением к Самой Царице Небесной. Все эти черты, как нам известно, принадлежат упомянутым двум гласам. Таких примеров можно привести немало. Все они говорят о том, что характерные особенности гласов нельзя рассматривать чисто формально: одно и то же выражение и даже целое предложение может иметь различный смысл, в зависимости от основной идеи данного песнопения в целом или от порядка расположения смежных строк. Например, стихиры недели Цветоносия 1-го, 3-го, и 6-го гласов начинаются словами: *Прежде шести дней пасхи*. Во всех этих песнопениях говорится о событиях, связанных с Вифанией; но в первой говорится о величии Божественного гласа Господня, потрясшего адово царство, во второй излагается радостное событие - воскрешение Лазаря, а в третьей дается трогательная картина приготовления последней пасхальной вечери.

Бывают песнопения, в которых мелодия, кажется, прямо противоречит содержанию текста: содержание радостное, а мелодия мрачная или наоборот... Вот, например, литийная стихира Богоявления Господня *Днесь тварь просвещается* 8-го гласа. Начало здесь светлое, веселое, а мелодия мрачная, умирительная. Но коль скоро мы начинаем вникать в содержание этого песнопения, нам все становится понятно. Речь здесь идет о Божественном снисхождении, возвысившем наше падшее естество. Песнопение это звучит трогательно и царственно. Примерно такую же картину мы видим и во второй воскресной стиховной стихире первого гласа. *Да радуется тварь, небеса да веселятся*. Несмотря на радостное содержание, песнопение это звучит мрачно, хотя и с оттенком некоей духовной сладости: именно эту сладость нашей радости творец и хотел здесь подчеркнуть.

Наконец, приведем в пример ирмосы канонов Пасхи и Рождества Христова (первый). Кажется, что может быть светлее и радостнее этих песнопений? Однако в знаменном изложении мы слышим совсем иное. Все Божественное здесь, как и вообще в знаменном распеве, изображается в мрачных тонах, образно говоря, в лучезарном багровом свете. Божество есть огонь, посядающий терние греха (Евр. 12, 29). Но чувство страха и печали бывает только в первый момент прикосновения святости к падшей душе: по мере духовного совершенствования и углубления в тайны Горнего мира, по мере веры и любви мучительное чувство сменяется состоянием благостной надежды и неземной радости. Все это точно отражено в соответствующих местах приводимых нами канонов. В Рождественском каноне слышится едва заметная печаль (грех и Божественное снисхождение). Состав мелодических строк этого песнопения следующий: светлых 10, мрачных 25 и средних 26.

Мелодия Пасхального канона проще мелодии Рождественского, но и там встречаются в соответствующих местах мрачные строки. Концы ирмосов обоих этих канонов даны в мрачных строках: творец этим напоминает нам, что радость наша - земная, ограниченная рамками падшей человеческой природы. Эту умеренность можно заметить даже в самых светлых строках обоих канонов.

Как пример сочетания скорбного содержания с радостной мелодией, можно назвать хвалитные стихиры утрени Великого Пятка, написанные в мелодии третьего гласа. Конечная строка последней из них *и воскресый из мертвых* дает основание предполагать, что творец хотел этим внести в службу некоторый элемент света Воскресения как события, исторически уже совершившегося, чтобы воспоминание о святых страданиях Христовых не повергало бы нас в беспросветный мрак печали; тем более, что песнопения эти, дающие общую заключительную картину страданий Спасителя, положены после девятого Евангелия (Ин. 19, 25-37), повествующего о Его смерти, которая положила конец этим страданиям.

Таким образом, и здесь мы видим "иконописный стиль" знаменной мелодии. И здесь она встает перед нами как мелодия духа, мелодия Неба, мелодия, через которую Церковь преподает неизреченную премудрость Божию, "в тайне сокровенную" (I Кор, 2, 7). Именно в том и заключается вся ценность нашей знаменной мелодии, что она учит нас и самое Православие понимать православно через православно-богословскую интерпретацию содержания церковно-богослужбных песнопений.

Знаменное осмогласие, как известно, отличается богатством мелодической философии. Каждый знаменный глас содержит множество мелодических строк (*кокизы*). Одни из них принадлежат нескольким гласам, другие - двум или трем. Но каждый глас имеет свои характерные, ему одному только принадлежащие кокизы, которые и отражают его идейную сущность. *Первый глас* имеет таких строк десять, в том числе четыре строки светлого характера. Мелодии некоторых строк весьма сходны между собой, но все они употребляются только в первом гласе, кроме "кулизмы", которая употребляется и в пятом гласе. Наиболее важное значение имеют следующие: "удра", "стезя", "долинка", "рафатка", "пригласка" и "кулизма". Кокиза (строка) №1 ("удра") применяется обычно там, где надо придать характер величия, важности, триумфа: например, на слова *преукрашенная божественною славою* (1-й ирмос первого канона Успения Божией Матери), *побеждаются* (там же, 9-й ирмос) и т.п. Если при этом надо придать еще некоторый оттенок мягкости, то дается "стезя великая". Там, где текст носит характер духовной сладости, дается "рафатка" или же другая, сходная с ней по мелодии строка, смотря по тексту. В конце предложения дается обычно "долинка 77", если окончание носит характер твердый (радость, покой, полное завершение); в противных случаях ставится "кулизма" или кокиза №17.

*Второй глас* имеет 8 характерных строк: две светлых, одну среднюю и пять мрачных. Глас этот, как и первый, имеет всего 85 строк, но большинство из них - это строки, общие многим гласам. Основными строками этого гласа можно считать "вознос конечный" (применяется в конце песнопений светлого характера), "опочинку" (ею начинаются песнопения торжественные), "колыбцы", "возраз", "кокизу" и "опрOMET". Попевки "колыбцы" и "возраз" применяются в местах мгновенного взлета мысли (см. первую стихирку навечерия Рождества Христова на "Господи воззвах"). Строка, называемая "кокизой", передает основную идею гласа - переход от худшего к лучшему состоянию (см. догматик, строки *Прейде сень законная и праведное*). Попевка "восклицие" применяется там, где мелодия близко подходит к шестому гласу.

Из числа 45 строк *третьего гласа* основными являются четыре: "перевивка", "фита двоечельная", "поворотка" и "уломец". Все они, кроме "поворотки", имеют светлый характер. У Металлова в их число входят и мрачные попевки, но они почти нигде не применяются, кроме ирмосов и некоторых стихир, где по ходу мысли требуется мрачный оттенок, например, 7-я воскресная стихира на *Господи воззвах Недостойне стояще*

*Четвертый глас* имеет одиннадцать характерных строк: шесть светлых, четыре мрачных и одну среднюю. Строки №№ 1-2 ("ромца" и "удоль") употребляются в начале некоторых песнопений: они создают полумрачный смягчающий колорит, "молебную" мягкость. То же следует сказать и о попевке №12 ("пастела"), применяемой с этой же целью в середине песнопений. Шесть светлых кокиз характеризуют этот глас, как светло-солнечный.

Пять основных попевок (кокиз) *пятого гласа* носят светлый характер; прочие строки этого гласа создают туманный фон с отблеском восходящего солнца.

Совершенно противоположную картину мы видим в *шестом гласе*. Здесь не только характерные строки - "стезя", "удоль", "вознес", "переводка", - но и большинство прочих попевок имеют мрачный характер. К средним можно отнести "подъемы" и "подъезды" (их всего семь). Шесть светлых попевок вводятся в мелодию лишь для того, чтобы мелодия не превратилась в беспросветно-мрачную. Строки эти заимствованы из других гласов: они, как мелкие ясные звезды, разбросаны по мрачному фону мелодии этого гласа. В шестом гласе один самоподобен *Все отложивше*, имеющий светлую (вернее, тусклую) мелодию с мрачным окончанием; но ни в крюковых, ни в нотных книгах мы не находим мелодий светлых среди песнопений этого гласа. Шестой глас смело можно назвать гласом мрачным, что подтверждает и содержание текста его песнопений. Знаменная мелодия всегда верна выражаемому ею тексту. Попытки новейших композиторов и творцов позднейших церковных распевов (например, греческого) придать этому гласу чуждый ему светлый характер следует расценивать как одностороннее понимание, если не сказать - искажение нашего церковного осмогласия.

Премирное содержание *седьмого гласа* знаменное осмогласие выражает несложными мелодическими строками. Это и понятно: небесная жизнь проста, и в то же время непостижима. Основные строки этого гласа носят характер или средний, или светлый, но погласица (у Металлова ее нет) и в тексте, и в мелодии звучит мрачно.

Все основные строки *восьмого гласа*, за исключением одной только 37-й ("качалка", она легла в основу мелодии 8-го гласа греческого распева), имеют мрачный и полусветлый характер. Прочие светлые строки этого гласа заимствованы из других гласов. Это сделано с той же целью, что и в шестом гласе. Светлые попевки чаще всего встречаются в ирмосах.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что характерные кокизы (попевки) отнюдь не создают полной гласовой мелодии: они являются только основами гласа на фоне множества других строк, принадлежащих другим гласам.

### **Общие свойства знаменного осмогласия.**

Мы рассмотрели важнейшие стороны знаменного распева. Взглянем на него теперь со стороны богослужебно-эстетической.

Совершенство нашего русского знаменного осмогласия заключается, главным образом, в многогранности и самобытности гласовых мелодий. Это отмечено уже многими исследователями знаменного распева [2.20, 35-59]. Особенно ясно выразил эту мысль А.А.Игнатъев, последний из наших церковно-музыкальных теоретиков старой (дореволюционной) эпохи. "Знаменный распев к концу своего развития отлился в несколько десятков музыкальных фраз, мелодических оборотов, или, как их принято называть, певческих строк. Эти певческие строки представляют собой напевные гласовые типы, совершенно установившиеся, не подлежащие изменению, расширяемые и украшаемые только посредством речитативных частей, в зависимости от текста и частей предложений... В знаменном распеве чередование строк подчинено высшему художественному закону творчества... Такая музыкальная фразировка имеет за собой все признаки высокого художественного творчества... Знаменный распев представляет вполне доступное усвоению и изучению, редкое по древности и неоценимое по художественным красотам музыкально-певческое достояние Русской Церкви, равного которому нет ни в западных, ни в восточных христианских обществах" [2.12,423]. Автор отмечает здесь очень важную деталь. Знаменные песнопенияне "порабощаются" осмогласием: они подчинены гласу в основных вариантах, в частности же на первом месте всегда стоит текст. Как бы ни был богат глас своими основными (характерными) строками, он не сможет только ими выразить всю глубину содержания песнопений; на каждое грамматическое предложение дается попевка, передающая данную мысль с возможной точностью в пределах гласа, определяющего общее содержание данного песнопения в целом. Для этой цели в знаменном осмогласии существует ряд кокиз (попевок) "общезнаменных", то есть принадлежащих нескольким гласам. Так, например, в первой стихире на *воззвах* в день Сретения Господня, на слова *видех бо Спаса моего* дана попевка №72 ("руза"), которая, хотя и значится в первом и седьмом гласах, но по характеру мелодии относится больше к седьмому гласу, гласу премирному. Такой модуляции требует содержание текста в данном случае. Но этим нисколько не умаляется значение осмогласия, а наоборот, возвышается. Если бы наши знаменные песнопения звучали в строго определенной (стандартной) мелодии данного гласа, они ничем не отличались бы от обыкновенных песен и, тем более, от хоралов, где мелодические строки идут в числовом порядке по общему мотиву, в какой-то мере соответствующему идее данного произведения. В знаменном песнопении основная идея определяется гласом, а в частности даются строки, наиболее соответствующие содержанию текста по каждой отдельной строке. Таким образом знаменное песнопение - это совокупность кокиз, управляемых текстом по законам осмогласия.

Входя в состав службы церковно-богослужебного дня, всякое знаменное песнопение, - будь то стихира, канон, тропарь, - является членом единого целого, и потому должно рассматриваться не иначе, как в общей сложности с другими членами. Такое же отношение имеет и каждая кокиза к прочим кокизам, входящим в состав данного песнопения.

Кокиза, взятая в отдельности, аналогична самоподобну. Д.В.Разумовский в своей "Азбуке" приводит мелодии их вместе с текстом. Разница между самоподобным и кокизой состоит в том, что мелодия самоподобна - строго стереотипна, а мелодия кокизы - условна и растяжима в зависимости от распеваемого текста.

Кокиза в музыкальном синтаксисе знаменной системы - это то же, что предложение в речи. Взятая в отдельности, она имеет такое же значение, как и предложение вне контекста. Мало знать смысл и идейное значение кокизы: надо понимать, в какой связи она находится с предыдущими и последующими строками. Одна и та же попевка, с одним и тем же мелодическим содержанием, в разных положениях может принимать различные оттенки. Мелодия попевки при повторении ее с измененным (хотя бы даже частично) текстом изменяется соответственно последнему. Так, в первой, знакомой уже нам стихире Сретения Господня *Глаголи Симеоне*, на словах *Сей есть от девы* и *Сей есть от Бога* одна и та же строка изменяется: на словах *от девы*, в переходе от "сошь" к "ля" слышится некоторая осторожность, нежность, а на словах *от Бога* - большая решительность.

Знаменная мелодия - это звуковая "мозаика": она может состоять не только из целых "камней", но и из половинок, и даже более мелких частиц этих камней, лишь бы они передавали мысль.

Совокупность мелодических строк знаменного распева подобна цветущей флоре. Искусная рука художника-песнотворца берет из этого мелодического "цветника" нужный материал и, в соответствии с законами священной поэзии, распределяет его по ходу распеваемого песнопения. В результате такого целесообразного размещения мелодических строк создается прекрасное художественное произведение, назидательное и питающее душу.

Как уже говорилось, знаменный распев не знает сплошного мрака, равно как и сплошного света. Общегласовый мелодический колорит - это не колер жидкостей: здесь не может быть сплошного цвета. Отнимите у шестого гласа "мережу 65", имеющую светлое окончание, - и глас этот станет беспросветным; а если мы лишим мрачных и полумрачных кокиз (попевок) глас четвертый, и даже такие гласы, как третий и седьмой, - они превратятся в веселые гимны, утратив тончайшие оттенки мелодического богомыслия. Как плод Святого Духа - "Сокровища благих", знаменная мелодия богата многочисленными вариантами; но как одна душа не может сразу вместить всей полноты духовной жизни, так и одно песнопение не вмещает всей полноты распева. Знаменный распев надо рассматривать не иначе, как в целом его виде, как единый голос единой Русской Православной Церкви.

Итак, из попевок составляются песнопения, а из песнопений - полная церковная служба. Из знаменной сокровищницы извлекаются "цветы" - кокизы для мелодического "венка" - песнопения. Совокупность таких "венков" - праздничная служба - является единым великим "венком", украшающим духовное торжество.

### **Гласовые песнопения в службах великих праздников.**

Прототипом такой многогранности является "всепразднственный" день Святой Пасхи. Служба этого всесветлого праздника состоит из песнопений (воскресных и специальных) первого и пятого гласов, отражающих начало и завершение величественного победоносного триумфа. В продолжение всей Светлой седмицы идея Воскресения Христова передается во всех воскресных песнопениях Октоиха: один лишь апокалиптический седьмой глас не входит сюда. Затем, в течение всего богослужебного года Святая Церковь раскрывает перед нами все главные стороны Воскресения Христова: то изображает его как триумф победоносного исхождения Господа от смерти к жизни, при всеобщем ликовании Сил Небесных; то повествует о первых часах загробной жизни Его Божественной Души (сошествие во ад); то призывает к всеобщей радости *небесных и земных*; то изображает это событие, как светлое, всепразднственное торжество Церкви; то вместе с Мироносицами поклоняется Воскресшему при гробе, озаренном лучами восходящего солнца; то возвращает нас к прошлому - ко гробу, аду и тьме, упраздненной светом Воскресения;

то указывает на Воскресение как на залог вечного райского блаженства и покоя в Боге; то, наконец, проповедует это событие как начало Небесного Царствия, как основу вечной жизни.

То же можно наблюдать и в службах всех вообще великих церковных праздников. Каждая такая служба состоит из песнопений, принадлежащих нескольким гласам. В них также раскрываются, по возможности, все главные стороны праздника, но уже не так широко, как в песнопениях Светлой седмицы. Вот перед нами служба Благовещения Пресвятой Богородицы. На первый взгляд, все песнопения здесь одинаковы - все говорят об одном и том же событии. На самом же деле это не так. Хотя тропарь этого праздника и начинается строкой, более подходящей к первому гласу, однако в следующей строке уже ясно слышится признак четвертого гласа ("явление"). Далее, шесть стихир праздника принадлежат первому гласу, две - второму, одна - восьмому и четыре - четвертому. В песнопениях первого гласа Церковь изображает Благовещение как начало величественного Пришествия Сына Божия на землю. Вот *Безплотный раб* в шестой месяц посылается к *одушевленному граду* и *двери мысленной, небесный воин* - к *палате пресвятыя славы*, чтобы возвестить о начале Нового Завета, новой эры: чувствуется величие, великолепие, небесная слава, начало нового - черты первого гласа. В песнопениях четвертого гласа говорится о том же событии, но уже в другом свете. Здесь говорится о Благовещении, как о светлом празднике, в котором радость наша (а не назаретская только) соединяется с торжеством всей твари, где Церковь земная и Небесная соединяются во едином светлом торжестве.

Очень хорошо это выражено в стиховном "славнике". *Днесь радость благовещения, девственное торжество, нижняя с вышними совокупляются, адам обновляется, и ева первыя печали свободняется: и сень нашего существа, обожением приемиаго смешение, церковь Божия бысть. О таинства! Образ истощания неведом, богатство благодати несказанно. Ангел служит чудеси: девича утроба сына приемлет: Дух Святыи низпосылается: отец свыше благоволит: и изменение общим творится советом. В немже и имже спасиешя, вкупе с Гавриилом к деве возопиим: радуйся, обрадованная:* В одной из двух стихир второго гласа трактуется Благовещение как залог перехода (изменения) мира от худшего к лучшему состоянию. Во второй стихире, написанной также во втором гласе, в нежно-трогательных тонах изображается прикосновение небесной вести к миру через Чистейшую Душу Приснодевы. В стихирах шестого гласа дается умилительно-трогательная сторона события - диалог Архангела с Девой. Диалог этот повествовательно изображается и в других песнопениях праздника, особенно в каноне; но здесь подчеркивается трогательность его и девственная чистота Марии. Единственная стихира, написанная в восьмом гласе, звучит восклицательно, как похвала вообще. Песнопений 3-го, 5-го и 7-го гласов в этой службе нет, потому что в празднуемом событии нет соответствующих идей: здесь нет ни завершения торжества, ни вечного покоя, ни неизреченной радости.

Возьмем еще одну службу - Богоявления Господня. Здесь художники - песнописцы также раскрывают перед нами гласовые стороны священного события в соответствующих аспектах церковного осмогласия посредством разнообразных "красок" священной поэзии. Состав песнопений здесь такой: первого гласа - четыре, второго - одиннадцать, четвертого - шесть, шестого - три и восьмого - два. Доминирующее положение в этой службе занимают песнопения первого, второго и четвертого гласов. К первому гласу относится праздничный тропарь, характеризующий этот праздник как величественное начало "Тройческого поклонения", как день благолепнейшего "помазания" Сына Человеческого на служение спасения мира, как торжественный выход Его на проповедь. Эта же идея содержится и в других песнопениях первого гласа, положенных в этот день. В песнопениях четвертого гласа отмечена светло-солнечная сторона праздника: как в кондаке, так и в стиховных стихирах говорится о "неприступном Свете", просветившем вселенную, о Сыне Божием, пришедшем в мир от небесной славы. Церковь призывает своих чад уподобиться мудрым девам и встретить Грядущего Господа светлым торжеством. Но в празднуемом событии есть и трогательная сторона, нежная. В песнопениях второго гласа излагается диалог Предтечи с Христом-Спасителем. В нем мы видим и глубочайшее смирение Богочеловека, и будущность нашего спасения в лице Грядущего ко крещению Господа: Он явился на Иордане, но самое дело спасения еще впереди. Встречайте Господа! Вот Он, "Крепкий во бранех" грядет ко крещению, чтобы разрешить осуждение Адама Первозданного. Как громовые раскаты, возгремел "над водами многими" свидетельствующий глас Небесного Отца.

В стихирах шестого гласа трогательная сторона, как и должно быть, углубляется, *ты мя освяти, Владыко, божественным явлением Твоим: по земли ходиши певаемый от серафим, и раб владыку крещати не научихся...*, - говорит Креститель.

Есть в этой службе песнопения и "вопиющего" характера: *Глас Господень на водах, Ко гласу вопиющего в пустыни*. Есть одно песнопение "чистого света" - прокимен великого освящения воды *Господь просвещение мое*.

В великие праздники первое место по количеству песнопений занимает глас первый (82 песнопения); за ним следуют гласы: второй (71), четвертый (65), шестой (58), восьмой (32), третий (8) и седьмой (6). В Триоди Постной на первом месте стоит глас шестой, а в Триоди Цветной - второй. Таким образом, в песнопениях великих праздников шестой глас занимает четвертое место, а не первое, как голословно утверждает Д.В.Разумовский [2.31, 202].

Вот какими "цветами" поэзии и мелодии украшено отцами Церкви наше богослужение. Язык искусства трудно передать словами. Более того, искусство мало понимать только: его надо уметь воспринимать. Как бы ни старались словами описать слепому красоту картины, или глухому - музыку, слова никогда не заменят восприятия. Здесь требуется особое чутье, особый слух, на приобретение которых не существует пока еще готовых рецептов. Особенно трудно это дается в области музыки, потому что она передает мысли, чувства и настроения так, как никакое слово передать не может; поэтому мы ее и ценим. Но если такова музыка вообще, то что можно сказать о музыке церковной - искусстве "не от мира"?

Являясь "зеркалом" богослужебного текста, знаменная мелодия передает очень много такого, что улавливается только духовно, что читается, как говорят, "между строк" и потому является "нечитаемым" для человека, да еще к тому же, "душевного". Максимальная выразительность знаменной мелодии дает нам основание именовать эту мелодию не только "словесной", но и священной в истинном смысле этого слова, ибо она отражает священный текст так, как только возможно воспринять человеку, не утратившему окончательно духовный слух.

Наши древние песнописцы, знаменотворцы и песнорачители мудро сочетали здесь богомыслие с музыкальной красотой, вразумительность - с искусством, духовную простоту - с мудростью, церковность - с народным творчеством. В знаменном песнотворчестве, как и в нашей древней иконописи, чувствуется некая богопросвещенность.

Таким образом, вопрос о том, нужен ли знаменный распев в богослужении Русской Православной Церкви - это то же, что и вопрос о значении молитвы, Устава, богослужебного языка и всего вообще, что составляет наше православное богослужение.

Личность Христа-Спасителя называют чудом истории; да и Священное Писание есть идеологическое чудо, а если это так, то и отражающая его знаменная мелодия является таким же чудом. В ней звучит спасительная сила Божия, невыразимо действующая на верующую душу, и Божия премудрость, могущая сообщить "неизреченное" и иудею (т.е. богослову), и эллину (т.е. музыкально образованному), если тот и другой, кроме своей земной мудрости, сильны духовно.

Глава вторая .Знаменная семиография. Отношение безлинейной нотации к знаменной мелодии.

### **Связь знаменной мелодии с безлинейной (крюковой) нотацией.**

Знаменная мелодия неотделима от знаменной (безлинейной) системы нотного письма: знаменная нотация связана с мелодией так же, как и мелодия с текстом. Крюковое письмо - это графическая сторона знаменного распева: он без нее - что язык без письменности. Вот почему изучать знаменный распев необходимо именно в связи с его семиографией. Это обстоятельство с самого начала было отмечено нашими исследователями. Так, С. В. Смоленский, основываясь на собственном опыте, писал по этому поводу следующее: "Внешняя сторона древнерусского

церковного пения есть его своеобразная знаменная нотация, без которой частности построения и исполнения этого пения почти недоступны. Знаменная нотация, выработанная исключительно для русского церковного пения, объясняет его вполне, точно и строго. Как она непригодна для всякого иного пения, так и всякая другая нотация недостаточна для изложения русского церковного пения... Не знающий знаменного изложения не в состоянии понять частности художественного строения древних русских напевов и должны оттенки их исполнения, а это не дает возможности объяснить их выдающиеся достоинства учащимся; то же самое препятствует учителю довести исполнение напевов до высокой степени совершенства" [2.34,25,43].

Протоиерей Василий Металлов, более других потрудившийся в этой области, пишет: "Особенность метода исследования православных церковных напевов та, что они основательно могут быть изучаемы не в нотном изложении, которое их не выражает во всей полноте и чистоте, а в их первобытном виде, в изложении крюковым, путем сравнительного сопоставления по различным рукописям и векам. Только тогда могут быть достигнуты прочные результаты, как теоретически, так и практически, на что указывал уже знаменитый Бортнянский в своем несравненном проекте" [2.19,142].

О знаменной семиографии написано много. Однако и здесь игнорирована церковная сторона вопроса: и здесь все исследователи делали упор на внешнюю сторону, а внутреннюю освещали поверхностно или обходили вовсе. Священный долг каждого церковного исследователя знаменной семиографии - заняться внутренней, церковной стороной этого вопроса и тщательно выбрать и рассмотреть все то, что служит "единому на потребу". Наша богослужебная мелодия создана для богослужения, значит и семиография - графическое уточнение ее - служит той же цели и должна рассматриваться прежде всего с этой стороны.

Чтобы не оказаться в плену слепого поклонения знаменной нотации и не впасть таким образом в другую крайность, мы должны, на основании тщательного исследования этой системы путем сопоставления ее с системой современной, сделать соответствующие выводы и определить знаменную семиографию как нотацию специально церковную, незаменимую в церковном употреблении.

Можно ли осуществить знаменный распев вне знаменной семиографии? Можно, но это будет аналогично чтению ученика-первоклассника или вообще человека малограмотного. Обычно такой чтец читает монотонно, потому что он не "дорос" еще до правил пунктуации и многого другого, от чего зависит выразительное чтение. Его чтение вызывает скуку у слушателей, а порой - и отвращение. Примерно то же самое получается и со знаменной мелодией вне ее природной семиографии.

### **Внешняя и внутренняя сторона знаменной семиографии.**

Знаменная семиография, по замечанию С. В. Смоленского, имеет две стороны; внешнюю - примитивную, общедоступную, и внутреннюю - сложную. "Крюковое письмо, - пишет он, - в величайшей степени просто для обычно-певческого обиходного его исполнения, ибо рассчитано на певцов самых простых, вроде заурядных дьячков и немудрствующих мирян - любителей пения. Это же крюковое письмо представляется значительно мудреной нотацией, когда его подробности служат для объяснения не одного только течения напева, но и оттенков его исполнения, а вместе с тем - и плана его музыкальной формы... Если вникнуть, почему и для чего при совершенно одинаковом последовании звуков пишется, например, то голубчик борзый, то переводка, то крюк, то параклит, то статья, то стрела простая и т.д., - то приходится разбираться уже в более тонких крюковых обозначениях; если же вникнуть, почему и для чего ставятся именно на определенных местах столицы или крюки, запятые или параклиты, распеваемые, по-видимому, одинаково, - как именно и с какой целью расположены единоначатие и единокончание певческих строк, то приходится разбираться уже в таинниках художественных форм песнопений, в планах их построения... Здесь мы входим уже в область высшей техники крюкового письма, ненужной для успешного обиходно-дьячковского исполнения, но высокоинтересной для прояснения техники собственно-русского вдохновения". Сравнивая крюковую нотацию с линейной, Смоленский

замечает, что последняя "в меру бедности своих обозначений" сходна со значением крюков для певцов, которые руководствуются только лишь примитивным значением знамен. "Знаменное письмо, - продолжает автор, - как уставная сторона в певческом искусстве, разъясняет указания более простые, прежде всего, внешние. Но более внимательное проникновение в наше крюковое письмо и то, что указано выше, искомое и действительно необходимое для певца (размер, скорость, конструкция) отыскивается в крюковых нотах... Именно нахождение знаков на своих местах и есть показатель музыкальной формы. Без оттенков при исполнении всякий напев теряет прежде всего свою живость: он мертвен - так же, как безжизненна, бесчувственна всякая сонная, однообразная речь в сравнении с ясной, одушевленной и выразительно сказанной речью... Кроме простоты крюков, живой еще в практике русских певцов, в них (в крюках) заключается еще и забытое ныне достоинство этой системы". Смоленский отмечает, что ныне иные певцы поют или по преданию, или по примеру других певцов: крюки дают им только высоту и длительность [2.11-2].

Обычно при чтении мы не обращаем внимания на синтаксис, так как мысль наша занята содержанием читаемого. То же надо сказать и о знаменном пении: крюковые знаки не могут заставить певца переживать исполняемое, но они являются обличительным напоминанием для певца нерадивого и руководством для любознательного. Они как бы рисуют то душевное состояние, которое испытывал когда-то сам песнописец - автор данного песнопения, и которое испытывает истинный певец-молитвенник, певец-подвижник, исполняющий его.

Крюковая певчая книга - это книга иллюстрированная в своем роде, "книга с картинками"; при хорошем знании характеристики знамен и их значений по ней можно легко распознать содержание песнопений, даже не читая их текста. Таким образом, крюковая книга, как и всякая книга вообще, может служить и "учебником" для начинающего в церковном пении ученика, и источником высших познаний в этой области для певца "совершенного". Какое же значение имеет крюковая нотация в нашем богослужении? Минувя исторические и археологические стороны, достаточно раскрытые историками и археологами нашего церковного пения, мы все же должны отметить, что наша знаменная семиография ведет свое начало от тех же источников, что и знаменная мелодия. То верно, что святой Иоанн Дамаскин не был изобретателем мелодии и семиографии, но, как замечает отец истории церковного пения в России профессор-протоиерей Д.Разумовский, "по преданию Греческой Церкви, форма музыкальных знаков преподобного Иоанна Дамаскина несколько не отличалась от знаков пения, известных ныне певцам Константинопольской Церкви" [2.31, 48]. Но только ли как реликвия дорога нам знаменная семиография? Обратимся к ней за разрешением этого очень важного для нас вопроса.

Каждое знамя, взятое в отдельности, мы рассматриваем с двух сторон: во-первых, со стороны музыкально-теоретической, как графическое изображение звука в сравнении с аналогичными знаками современной общепринятой нотации; во-вторых, со стороны церковно-богослужебной, как своего рода фактор, уточняющий ту или иную мысль, передаваемую текстом и мелодией. Таким образом, в каждом знамени нас интересуют как физические свойства звука, им изображаемого (высота, сила, тембр, длительность), так и музыкально-грамматическое значение этого знамени в безлинейной (крюковой) семиографии. Но прежде чем говорить обо всем этом, необходимо выяснить вопрос о количестве знамен, чтобы отделить существенное от несущественного в знаменной семиографии. Вопрос этот важен еще и потому, что одним из главных аргументов, выдвигаемых противниками знаменной нотации, является утверждение о "бесчисленном множестве" знаков крюковой системы.

### **Количество знамен. Крюковая система.**

Исследователи знаменной семиографии насчитывают до 500 знамен, причем замечают, что большинство их вышло из употребления в настоящее время. В.М.Металлов в своей книге "Русская семиография" приводит около трехсот знаков. Но надо сразу же отметить, что здесь речь идет не о знаменах собственно, а о различных положениях, или комбинациях этих знамен. Примерно это означает то же самое, как если бы мы сказали: "до" половинная в басовом ключе, "ре" осьмая в альтовом ключе и т.д.

Л.Ф.Калашников насчитывает 142 знамени, вернее - начертания знамен, ибо и здесь имеются в виду различные видоизменения и сочетания одних и тех же знамен. В таком же смысле надо понимать и 132 знамени Азбуки С. В. Смоленского (см. с.71). Итак, сколько же их существует на самом деле? Металлов называет только четыре основных знака, а именно: крюк, запятую, статью и крыж: от них происходят все остальные знамена. Затем он называет еще десять самостоятельных знамен, но фактически их больше. К указанным четырём знаменам мы должны присоединить следующие: стрелы всех видов, стопицы, переводки, чашки, скамейцы, подчашия, хамилы, пауки, дербицу, параклиты, палки, голубчики, сложития, ключи, челюстку, змийцы, рог, трубу, дуду, "два в челну", мечики, осоку, немку, фотизу и кулизмы. Всего двадцать девять знамен. Эти знамена существуют, так сказать, самостоятельно, независимо от других. Таким образом, реальное число знамен нашей семиографии не превышает количества букв современного русского алфавита.

Как известно, знамена определяют только длительность звуков, направление мелодии и характер звучания: высоту же звуков показывают особые дополнительные знаки, которые бывают "киноварными" (красными) и "тушевыми" (черными). Знаменное пение основано на звукоряде, состоящем из 12-ти звуков и четырех "согласий". Первое (самое низкое) согласие называется простым, второе - мрачным, третье - светлым и четвертое - тресветлым. Каждое согласие образуют три звука, называемые степенями. Нижний звук в каждом согласии называется первой степенью, средний - второй и верхний - третьей. Для всех двенадцати звуков существует только шесть названий: "ут", "ре", "ми", "фа", "соль", "ля". Первые три названия даны звукам простого и мрачного согласий, а вторые три - звукам светлого и тресветлого согласий. Таким образом, полный звукоряд получается такой: ут, ре, ми, ут, ре, ми, фа, соль, ля, фа, соль, ля. В современной нотной записи это выглядит так:

Знамена бывают "единостепенными" и "многостепенными": первые изображают один звук, вторые - несколько звуков. Самый верхний звук знамени определяется соответствующей пометой, которая пишется с левой стороны знамени. Независимо от количества звуков и направления мелодии, помечается только верхний звук: остальные подразумеваются. Исключения установлены особыми правилами.

Тушевые (черные) пометы или признаки, как их называют в отличие от киноварных, приставляются к самым знаменам в виде тонких черточек с правой или с левой стороны, в зависимости от рисунка данного знамени [2.27, 6, 10].

Первая степень тушевыми признаками не отмечается, а имеет только красные пометы. Некоторые знамена вообще не имеют никаких помет: высота звука таких знамен зависит от знамен, следующих непосредственно за ними.

Киноварные пометы имеют вид букв славянского алфавита, соответствующих названиям помет. Киноварные пометы, относящиеся к высоте степеней согласий, получили название степенных помет. Звуки простого согласия помечаются буквами ("гораздо низко"), ("низко"), ("цата"). В отличие от первой и второй степеней мрачного согласия, звуки которых обозначаются теми же буквами, в простом согласии к ним добавляется небольшой крестик - крыж - с наклоном вправо. Соответственно, названия помет: "гораздо низко с крыжом" и "низко с крыжом". Звук третьей степени мрачного согласия изображается буквой ("средне", сокращенно в виде точки - ). Звуки степеней светлого и тресветлого согласий изображаются буквами: ("мрачно"), ("повыше"), ("высоко"). В тресветлом согласии над ними ставятся точки ("хохлы"): ("мрачно с хохлом"), ("повыше с хохлом"), ("высоко с хохлом"). Первый звук тресветлого согласия обозначается пометой ("гораздо высоко").

Пометы, поясняющие характер исполнения, называются указательными: - тихая, - борзая, - ударка, - равно, - качка, купная, кавычки, - ломка, - закидка, или зевок.

#### **Высота и длительность знамен.**

В хоровой практике длительность звуков в знаменном пении обычно показывается регентом взмахом руки. Что же касается соответствия во времени по отношению к половинам и четвертям современной целой ноты, то здесь необходимо уточнение, так как в этой части между исследователями наблюдаются разногласия.

В знаменном пении существует только четыре формы длительности звука: большая (соответствует целой ноте), средняя (половинной), малая (четверть ноты) и редко встречающаяся длительность в 1/8. Основными знаменами изображаются только большая и средняя длительности: прочие определяются дополнительными знаками. Сюда же относятся и промежуточные длительности, не подходящие под упомянутые формы (<картинка>). По мнению Л.Ф.Калашникова, "единица времени в пении - удар руки (мах), но полнота равна двум равномерным ударам (взмахам) руки вверх и вниз, то есть на первую четверть - вниз, а на вторую - вверх" [2.13, 3].

М.Д.Озорнов утверждает, что "один взмах указкой вниз и вверх, скорость которого равна удару маятника больших стенных часов, означает одну четверть целой статьи" [2.25, 7], то есть нашей целой ноты. Точно так же считает и Н.Потулов [2.29, 12-13].

А.М.Покровский замечает, что длительность звука не может быть точно передана современными квадратными нотами, а "переводится только приблизительно... Крюки наибольшей продолжительности равняются четырем махам и переводятся целой нотой" [2.28, 12].

Таким образом, старообрядец Озорнов и православный преподаватель семинарии Покровский дают измерения, совпадающие с общепринятыми в музыкальной теории; с другой стороны, Калашников и Озорнов (оба старообрядцы) разногласят между собой. В чем же тут дело? Певческая практика говорит в пользу измерения Калашникова. В самом деле, если, по измерению Озорнова, мы будем отсчитывать по два полных (вниз и вверх) удара на каждый крюк, запятую, столицу и другие, равные им по длительности знамена, - мы получим такое протяжное пение, которое пригодно будет только для так называемых "выжидательных" песнопений, таких, например, как причастны, Херувимская и т.п. Непригодность такого темпа очевидна и во всех остальных случаях, особенно в пении "подобнов" и стихир малого распева. Калашников прав. Но для большей ясности надо добавить, что он имеет здесь в виду то, что мы называем "половинным темпом" [2.38, 22]. Такое толкование вполне соответствует растяжимости знаменного распева - замечательной особенности его, подмеченной еще И.И.Вознесенским [2.8, 78]. Не следует забывать, что здесь мы имеем дело не с ограниченным тактом, где текст подчинен музыке, а со свободным ритмом, где мелодия строго подчинена тексту: чем точнее она его отражает, тем она целесообразнее. Эту истину хорошо понимали лучшие наши церковные композиторы и регенты [2.38, 62]. Чрезмерная растянутость темпа удаляет мелодию от текста. Протяжность допустима только там, где она служит высшей цели - Царствию Божию и правде его.

Итак, темп в знаменном пении невозможно определить с математической точностью. То же самое мы должны сказать и в отношении высоты звука. На это ясно указывал С. В. Смоленский [2.34, 48, 64]. Древние певцы определяли высоту естественно, на слух, в диапазоне мужского голоса (баса). Опытный головщик всегда безошибочно находил нужную высоту, как и нынешний опытный старый регент определяет ее "на ходу", без камертона. В древнем одноголосном мужском хоре это можно было сделать гораздо проще и легче. Вот почему Д.Аллеманов называет "излишним делом" всякую транспозицию в знаменном пении [2.4, 191].

В знаменном пении нет тех понятий тихости и громкости звука, какие существуют в общемusicальной теории. Здесь все строго подчинено богослужебному тексту. Главным определителем громкости является высота звука: чем светлее характер песнопения, тем выше звук, а высота дает громкость. Но знаменная семиография имеет и особые знаки громкости, аналогичные современным музыкальным, а также и знаки усиления, но без драматических ухищрений, свойственных современной светской музыке.

## **Характеристика каждого знамени в отдельности.**

Рассмотрим теперь основные знамена в сравнении с соответствующими знаками современной общепринятой нотации.

Первым знаменем нашей безлинейной нотации является **параклит**. Высота его определяется пометами и признаками на общих основаниях.

Параклит относится к знаменам, изображающим преимущественно один звук ("единостепенным"), хотя иногда имеет дополнительные знаки.

Звук, изображаемый параклитом, можно отнести к наиболее сильным, но он слабее звука, обозначаемого крюком, потому что пишется и на неударных слогах.

Длительность звука в этом знамени всеми азбуками указывается средняя (половинная). Некоторые исследователи склонны считать его длительность средней между целой и половинной [2.25, 9]. С таким толкованием можно согласиться. Дело в том, что в начале песнопения поющий голос всегда делает на первой ноте небольшую задержку: здесь он как бы входит в "колею" начинаемого песнопения. Таким образом, параклит и здесь выделяется из ряда прочих знамен, как знамя особое.

Параклит, как правило, пишется в начале песнопений и певческих строк. Так как знаменные песнопения почти никогда не начинаются в простом и тресветлом согласиях, то параклит в этих согласиях не пишется вообще [2.17, 32].

Однако не всегда песнопения начинаются этим знаменем. Так, из 998 песнопений, содержащихся в трех крюковых певчих книгах (Октай, Ирмологий, Праздники), параклитом начинаются только 293. Толкователи не дают этому объяснений; однако на основании ранее известных из старых азбук и вновь добытых нами сведений о характере знамен и песнопений мы можем сделать некоторые выводы:

1. Если на первый слог слова, которым начинается песнопение, падает несколько звуков, следующих в восходящем направлении, то в таком случае пишется знамя многостепенное из разряда восходящих, смотря по характеру мелодии.
2. Если характер песнопения не позволяет делать ударение на первом слове, или Устав требует "борзого" исполнения, то ставится знамя меньшей силы, например, запятая, столица и т.п. (см. самоподобен 4-го гласа Иже званый, воскресную стихирю 5-го гласа Честным твоим крестом, догматик того же гласа, самоподобен 6-го гласа Ангельския и 1-ю воскресную стихирю того же гласа).
3. Если первый звук имеет большую длительность или мягкий тембр, то ставится стрела или статья (1-я стиховная 4-го гласа Господи возшед, самоподобны 8-го гласа Что тя наречем и О преславного:, догматик 7-го гласа);
4. Если первое знамя является неотъемлемой частью кокизы, которой начинается данное песнопение, тогда ставится обязательно только это знамя, какое бы оно ни было.

Само слово параклит известно в Священном Писании как одно из наименований Третьего Лица Пресвятой Троицы. В знаменной семиографии параклит имеет важное значение: об этом свидетельствует его особенное положение среди других знамен. Так понимали его древние знаменотворцы, так понимают и современные песнорачители, для которых знаменная семиография и по сие время является живым музыкальным языком. Так, в одной из древних азбук мы читаем: Параклит - послание Святаго Духа на апостолы. [2.1]. "Название этого крюка, - писал один из старообрядческих мастеров знаменного пения, - заставляет меня думать, что наши знамена единственно только для того изобретены, чтобы по ним петь одне духовные песни... Слово Параклит - греческое название Духа Святаго, обетованного Господом апостолам... У

каждого из понимающих должна возникнуть мысль, как святы те знамена, которыми мы пользуемся при нашем духовном пении" [2.11-2, 201].

Толкователи утверждают, что знамя это, вместе с его названием, заимствовано из византийской церковной семиографии. Нельзя допустить, чтобы греческие церковные песнописцы и знаменотворцы, особенно такие богопросвещенные мужи, как святой Иоанн Дамаскин, могли вложить в него иной смысл, кроме священного. Для них, как и для наших русских песнорачителей, унаследовавших от них это знамя, параклит был кратким иероглифическим начертанием молитвы Святому Духу, своего рода сигналом к мгновенной, но действенной молитве. При виде этого знамени в начале песнопений богоносные песнословцы древней Руси возносили ум и сердце к Тому, Кто именуется Параклитом, прося о ниспослании силы Божией, укрепляющей в духовном подвиге разумного исполнения священных песнопений. Вот почему наши предки так высоко ценили знаменную мелодию, глубоко проникали в ее духовную сущность и свято хранили свою родную знаменную семиографию, неразрывно связанную с этой мелодией.

Ясно, что параклит как знамя чисто церковное, не может иметь параллельного знака в общемзыкальной нотации: в современном нотном письме нет "вдохновляющего" знака, да его и не может быть там. Даже в техническом отношении параклит не имеет равного себе знака среди знаков современной нотации, ибо первая нота в начале пьесы, как известно, особых знаков не имеет. Ключевые знаки также не соответствуют параклиту, потому что они определяют только отношение нотных линий к высоте звуков. Параклит по своему значению подобен прописной (красной) букве, которая пишется в начале каждого песнопения: в современном нотном письме аналогичного знака нет. Вообще, ни одно из рассматриваемых нами знамен, предназначенных для записи церковно-богослужбной "словесной" мелодии, не может быть заменено знаками линейной нотации, но и сами они не пригодны для светской музыки, построенной по правилам строго определенного такта, подчиняющего себе и мелодию, и текст вокального произведения.

Хотя параклитом начинаются не все песнопения, однако это не умаляет его достоинства. Всякое "выспреннее", восходящего направления знамя может его заменить; сам же параклит, как носящий в себе образ небесного сошествия Утешителя, не имеет при себе восходящих знаков, а только нисходящие ("гласовоспятные").

Знамя **крюк** заимствовано из византийской церковной семиографии; отсюда же к нам пришло его наименование и семиографическое значение. Профессор Н.Д.Успенский утверждает, что созвучное греческое (ударяю по струнам, издаю звук) дало византийской семиографии невму "кремасту" (висящий) [2.36, 97]. Первоначально это знамя изображалось в виде обычного железного крюка. Позднее крюк, как и другие знамена, принял современную форму.

Крюк является основой знаменной семиографии. "Его основные элементы входят во все, почти, другие знамена. Он наиболее типичен и часто употребляется... Все другие знамена - его видоизменения или комбинации его фигур" - замечает В.М.Металлов [2.17, 1]. Длительность звука, изображаемого крюком, соответствует половинной ноте. Д.В.Разумовский приписывает крюку большую продолжительность, твердость и полноту звука, по сравнению со стопицей (их длительность одинакова) [2.32, 64].

Крюк относится к наиболее сильным по звучанию знаменам. Обычно крюки пишутся "на силах". В объяснение этого не совсем ясного выражения Александра Мезенца Смоленский добавляет: "преимущественно над слогами с ударением" [2.34, 78]. Но слово "преимущественно" вносит новую неясность. Металлов пишет яснее:

"Крюк пишется на силах и на главных нотах напева" [2.17, 8].

Обратившись к первоисточникам знаменного пения - крюковым книгам, мы видим, что крюки пишутся не только там, где в тексте стоит слоговое ударение, но и на ударениях смыслового характера, то есть там, где надо особо подчеркнуть важную мысль: эти-то ноты и являются "главными", о которых говорит Металлов. Кроме того, крюк может стоять и там, где он является

неотъемлемой принадлежностью "лица" (условно-сокращенное письмо) или кокизы: в обоих случаях он может стоять и на неударном слоге. Так, во втором антифоне второго гласа, в слове "поюще" над слогом "по-", поставлен крюк (принадлежность кокизы "шибок").

Необходимо также отметить, что в старопечатном тексте наблюдается склонность к ударениям на предлогах и частицах (см. 1-ю стихирю на Господи возвах в день Входа во храм Пресвятой Богородицы, на словах невместимое слово): в подобных случаях также пишется крюк, хотя слог и не является ударным.

Крюк употребляется также и для развода (расшифровки) фитных лиц: здесь он берется как знамя, более подходящее в данном случае (см. догматик Како не дивимся).

Крюк не является единственным ударным знаменем: он пишется только там, где он соответствует тексту и мелодии по своему семиографическому положению, тембру и длительности.

Ударение, сообщаемое звуку в этом знамени, носит, скорее, смысловой, нежели музыкальный характер: усиление здесь - мгновенное, едва заметное, но, в то же время, полногласное, четкое и ровное, то есть, не усиливающееся и не стихающее постепенно, как в "крещендо-диминуэндо". Нельзя сравнивать его и со знаком "форте", потому что там усиление очень заметно.

В православно-церковном пении ударение не может придавать ноте характера отрывистого звучания, как это бывает в современной музыке при появлении знака "стакатто". Правда, при крюках, как и при других знаменах, бывает знак "отсека", но она только сокращает длительность самого крюка наполовину и тем самым приближает к нему следующий звук: отсека не дает паузы за счет сокращения длительности.

Крюк подчеркивает особо важную мысль там, где нельзя сделать этого никакими другими способами. И в этом отношении он незаменим.

Семиографическое ударение в знаменном пении не всегда совпадает с грамматическим ударением современного церковно-славянского языка. Это происходит, во-первых, потому, что тогдашний текст имел ударения другие, а во-вторых -- по соображениям художественного творчества (трактовки темы): чтобы придать больший оттенок идейной стороне, а не формально-грамматической. Так, в первом антифоне 4-го гласа крюки стоят только над самыми важными по смыслу словами: над всеми прочими ударными слогами стоят другие знамена. В самоподобных и песнопениях малого знаменного распева крюк стоит не на всех ударных слогах, а только на таких, которые, кроме того, имеют важное смысловое значение, как штрихи, оттеняющие главные мысли темы.

**Стопица.** Семиографическое значение этого знамени объясняется отчасти его наименованием и начертанием. Сила звучания, по сравнению с крюком, у нее слабее, однако ее нельзя считать самой слабой [2.13, 11]. Стопица употребляется обычно при многократном повторении звуков одинаковой высоты и длительности [2.27, 13]. Цитируемое С. В. Смоленским выражение Александра Мезенца "просто говори" можно понимать как указание на тембр стопицы, напоминающий четкий, мерный шаг.

Стопица с "очком" (см. с. 137) имеет один дополнительный звук на секунду вниз. Если звук следующего за стопицей знамени звучит одинаково с дополнительным звуком стопицы, то второй звук стопицы поется не секундой, а терцией вниз ("ломкой") [2.34, 85; 2.25, 24]. Правило это распространяется также и на "голубчик", и на "переводку".

Стопица обычно разводится половинной длительностью, а если при ней стоит отсечка, тогда длительность знамени сокращается на половину. Стопицы бывают там, где мелодия напоминает монотонную речь.

Хотя аналогичный знак речитатива, существующий в церковно-линейной и общемузыкальной нотации, кажется на первый взгляд простым и удобным для письма, однако удобство это - мнимое. Ведь столица определяет не только последовательно идущие звуки одинаковой высоты и длительности, но и звуки различной высоты, если они одинаковы по тембру и длительности; знак же речитатива, принятый в линейной нотации, ставится лишь там, где все заменяемые этим знаком ноты - одинаковой высоты (см. стихиры 1-го и 2-го гласов воскресные на Господи воззвах и самоподобны).

Столица придает особый колорит не только мелодии, но и самой графике знаменного изложения напева. Этого не сможет дать сухой, безжизненный знак речитатива, применяемый в линейной нотации для сокращения письма.

**Запятая.** Это знамя имеет форму запятой - знака препинания, употреблявшегося и в древних богослужебных книгах. Но семиографическое положение этого знамени не совпадает с грамматическим положением запятой - знака пунктуации. В вопросе о силе звучания запятой среди исследователей нет единогласия. Так, А.М.Покровский утверждает, что это знамя ставится "на слабых слогах перед сильными" [2.27, 13]; В. М.Металлов, наоборот, считает запятую таким же ударным знаменем, как и крюк [2.17, 9]. Л.Ф.Калашников о силе звука запятой не упоминает вообще. Ввиду такой неясности и противоречивости толкований, мы должны снова обратиться к первоисточникам.

Дело в том, что и Покровский, и Металлов подошли к этому вопросу с чисто формальной стороны: первый взял семиографическое положение запятой среди других знамен, а второй, на основании слуховых впечатлений, отнес это знамя к ударным, не вдаваясь ни в какие дальнейшие исследования. Между тем, дело обстоит гораздо сложнее. Верно то, что запятая ставится перед слоговыми ударениями и перед знаменами предударного значения - переводкой и голубчиком, но это еще не дает основания безоговорочно приравнять это знамя к крюку. Оба толкователя упустили из вида смысловое значение знамен, и в особенности - ударных, что имеет важное значение в знаменной семиографии. Здесь, как уже было сказано, семиографическое ударение не всегда совпадает с ударением современной орфографии церковно-славянского языка: часто оно выражает общий смысл, идею, а не слоговое ударение в данном слове. Таким образом, запятая является ударением второстепенным.

Как ударное знамя второй степени, запятая употребляется в следующих случаях:

1. Перед слоговым ударением, а также перед голубчиком и переводкой, как знамя предударное (приготавливающее к следующему ударению);
2. Для отделения начального ударения (т.е. начала данного слова) или окончания слова от созвучного ему смежного слова;
3. Над союзами, предлогами, односложными словами и приставками в старопечатном тексте;
4. Для выделения важнейших смысловых мест в тех случаях, когда нельзя этого сделать посредством крюка;
5. На слоговых ударениях меньшей силы (см. 3-й стих 2-го антифона 4-го гласа (второстепенное ударение); 1-й антифон 5-го гласа на словах скорбети ми (односложное слово); самоподобен 5-го гласа Радуйся, на словах нетления и наслаждения (слоговое ударение меньшей силы); воскресный Богородичен 5-го гласа).

В "борзом" (быстром) пении запятые бывают редко. Когда песнопение носит беглый, буднично-характер, запятая пишется и на сильных слоговых ударениях (см. самоподобен 6-го гласа Ангельския).

Длительность запятой равна половинной ноте. Запятая является также неотъемлемой частью некоторых кокиз, например, "подъема" и др.

Знаки "крещендо" и "меццо форте" современной общемузыкальной нотации едва ли могут заменить это знамя, потому что запятая "приготавливает" ударение, а не усиливает его постепенно; да и громкость у запятой - живая, естественно-разговорная.

Запятая, как и все вообще знамена, предназначена для богослужебного пения: она также не пригодна для светской музыки, как и общемузыкальная нотация - для точной передачи знаменной мелодии.

Как знак специально церковный, запятая, кроме своего технического назначения, имеет и нравственно-назидательное значение в церковном пении. Появляясь перед сильными ударениями, а также перед знаменами, возводящими и усиливающими звуки мелодии, это знамя напоминает певцу самим своим названием и формой о "запинании" духовном: оно безмолвно "говорит" поющему о некоторой сдержанности в пении, о "радости с воздержанием", оно "запинает" его певческую гордость и неумеренную удаль, неуместные в духовном делании. Не прервать звук заставляет певца запятая, как это делает запятая грамматическая, а умерить следующий звук, дабы он не вышел за пределы духовности и не превратил бы тем самым духовное ликование в разгульное веселье суетного мира или в бесчинный вопль. Появляясь над предложениями, союзами и префиксами, в начале и в конце слов в качестве "барьера" и везде, где требуется оттенить ударение меньшей силы, запятая заставляет певца вдуматься в смысл исполняемого песнопения, чтобы оно как можно лучше дошло до сознания молящихся.

**Палка.** Это знамя первоначально изображалось в виде простой, ровной палки, а позднее, как замечает В. М. Металлов, приняло вид "посоха". Палка бывает "с подверткой" (2 звука) и "воздержнутая" (4 звука в качковом порядке). Длительность простой палки равна половинной ноте. Простая палка дает один звук. Д. Аллеманов характеризует звук этого знамени как "прямой и открытый" [2.4, 247]. Один из толкователей называет палку "посохом власть имущих" [2.11-3, 1912, 45]: отсюда "поступательное движение мелодии". Все эти объяснения очень туманны, и еще больше затрудняют толкование.

А.М. Покровский пишет о семиографическом значении палки следующее: "Палка чаще встречается перед концом протяжных окончаний певческих строк" [2.27, 13]. На самом же деле мы видим, что знамя это пишется не перед концом "протяжных окончаний", а, наоборот, перед их началом, например, перед кулизмой. Вернее, оно чаще всего стоит перед концом песнопений. Из крюковых книг ясно видно, что палка - это знак "предупреждающий": ее появление всегда предвещает что-то особенное: кулизму, остановку в пении или окончание всего песнопения вообще.

Обратимся к цифровым данным. В крюковой книге "Учебный октай" палка употреблена 401 раз. В том числе: перед статьей и стрелой в середине песнопений - 208 раз, перед кулизмой - 53, в качестве предпоследнего знамени - 41, перед важными смысловыми ударениями - 18, перед "хамилой" - 22, в качестве неотъемлемой принадлежности кокиз - 45, перед другими знаменами - 14 раз. Таким образом, исходя из этих данных, взамен неудачной формулировки Покровского мы определяем семиографическое положение палки так: палка пишется перед знаменами, требующими от певца особого внимания; появляясь перед ними, она как бы говорит певцу "вонми" или, как выражается в подобных случаях Устав, - "зри". В частности, это знамя пишется в следующих случаях: перед простой (конечной) статьей или заменяющей ее стрелой, когда одно из этих знамен в середине песнопения показывает окончание строки; в качестве предпоследнего знамени в конце песнопения (или за 2-3 знамени до последнего), если позволяет строение данной кокизы; перед кулизмами всех видов, где бы они ни были; перед хамилой, как неотъемлемая принадлежность последней; как составная часть кокиз и, наконец, перед другими знаменами, требующими особого внимания певца.

В нотном письме современной музыки, где существует точно рассчитанный ритм, такой знак, призывающий певцов к особому вниманию, конечно, не нужен, - там есть знак такта в начале и граница в конце, - но в свободном ритме он имеет очень важное значение, как своего рода сигнал перед окончанием песнопений и в других случаях, требующих особого внимания певцов. Необходимость такого знака не станет отрицать и самый опытный певец. Ноты существуют не только для малоопытных музыкантов: напротив, чем сильнее музыкант, тем меньше полагается он на свою память, тем чаще обращается к нотам и камертону.

**Скамейца** изображается в виде широкой черты (правая половина крюка). Признаки согласия ("камешки") пишутся внизу. Обычная скамейца дает два звука в восходящем направлении общей продолжительностью в две четверти.

Особенности звучания этого знамени Д.Аллеманов пытается объяснить его наименованием: он называет скамейцу "покойным, устойчивым последованием звуков" [2.4, 247]. Исследование первоисточников знаменной мелодии подтверждает это мнение. Знамя это употребляется не так часто, как другие. Им избилуют гласы 2-й, 5-й, 6-й и 8-й.

Д.В.Разумовский считает звук скамейцы "грудным" звуком [2.32,64], в отличие от гортанного звука голубчика. Кроме скамейцы обычной существуют еще скамейцы особые, имеющие "тайно-замкненное" (условное) значение.

**Голубчик.** Это знамя относится к "двогласостепенным" знаменам с восходящим направлением мелодии. Изображается оно в виде запятой малого размера (как в стрелах) с двумя черточками с правой стороны. Знамя имеет два вида: тихий и борзый (тихий голубчик имеет одну крупную черточку и поется вдвое продолжительнее).

Высота голубчика зависит от смежного с ним последующего знамени: признаков и помет голубчик не имеет. Первый звук голубчика является нижней терцией по отношению к первому звуку следующего за голубчиком знамени [2.27, 21]. Силу и окраску звучания голубчика древние азбуки и толкователи определяют в двух словах: "из гортани гаркнути" [2.27, 22]. Это знамя дает полногласный, но умеренный звук. Д.Аллеманов называет его "воркующим", намекая на голубя, от которого и происходит наименование этого знамени [2.4, 247].

По свидетельству толкователей, голубчик ставится "над слогами и односложными словами без ударений. Он имеет значение вводного тона к следующему согласию, к ритмическому ударению в текущем напеве или - переходных нот к следующей певческой строке, начинающейся также с ударения" [2.34, 79-80]. Значит, голубчик - это предупредительное и связующее знамя: он как бы "продолжает" предшествующую ему запятую на следующем слоге (имея уже другой характер), то есть соединяет предшествующее знамя с последующим.

Этот знак относится к числу предупредительных знаков. В словесном ритме такие знаки необходимы. Певец, поющий по церковно-квадратной ноте, идет "ощупью": он, образно говоря, "щупает" только то, что находится у него "под ногами". Следует отметить, что предупредительные знаки знаменной системы не подлежат никакому сравнению с принятыми в современной музыке форшлагами, чуждыми церковному пению по своему утонченному драматическому характеру.

Разница между голубчиком и скамейцей состоит в том, что голубчик дает звук полногласный, а скамейца - спокойный, устойчивый.

Бесстрастность - одно из основных свойств нашего церковного пения, поэтому неразлучным спутником церковного певца является умеренность. Об этом постоянно напоминает певцу не только знаменная мелодия, но и отражающая ее семиография. Одним из таких "напоминающих" знаков является голубчик. Древнее нравственно-назидательное толкование знамен называет это знамя "отложением всякой гордости" [2.1]. Возводя голос певца к высшим тонам и вознося "горе" его ум и сердце, голубчик в то же время предостерегает поющего от человеческой гордости, вразумляя его своим названием и начертанием. О многом говорит это знамя поющему. Он должен

в молитве возноситься к небу, совершая свое певческое служение как духовный подвиг, с кротостью и в простоте сердца, во славу Явившегося на Иордане в виде голубя.

**Переводка** ("столица с двумя очками") исполняется в два звука, по одной четверти каждый, в восходящем направлении.

Высота переводки определяется теми же правилами, что и высота голубчика. Степенных помет и признаков при этом знамени не бывает, а пометы указательные показывают, к какой кокизе принадлежит переводка в тех случаях, когда она появляется в качестве неотъемлемой принадлежности определенной попевки. Если при переводке стоит подвертка, тогда это знамя исполняется тремя звуками: два звука вверх и третий вниз [2.27, 17].

Название "переводка" С. В. Смоленский производит от слова "переводить": по его мнению, это знамя переводит поющий голос в другую мелодическую строку. Таким образом, переводка почти совпадает с голубчиком; но только тот пишется над слогами, а эта относится к предшествующему слогу [2.34, 59, 80]. Во всех случаях, когда мелодия переводится из одной мелодической строки в другую, при переводке пишется борзая помета. Переводка с ломкой пишется в кокизе "скачок". Переводка с подчашием пишется в кокизе "колесо", а переводка с ударкой - в кокизе "скачок большой" [2.13, 13].

Современное нотное письмо никаких "переводящих" знаков не имеет. Старые крюковые азбуки называют переводку "возсыланием присного славословия" [2.1]. Такое толкование вполне отвечает семиграфическому значению переводки - знака, переводящего голос из строки в строку, из согласия в следующее согласие.

**Подчашие.** Этим знаменем изображается два звука, по одной четверти каждый, в нисходящем направлении. Движение звуков в подчашии бывает поступенное. М.Д.Озорнов делает исключение из этого правила для подчаший мрачного согласия, где, по его мнению, звук должен идти через ступень [2.27, 20; 2.25, 25].

С. В. Смоленский простирает длительность этого знамени до трех четвертей [2.34, 85]. Если принять во внимание относительность древнего измерения, то расхождение здесь незначительное.

В характере звучания этого знамени некоторые толкователи усматривают своеобразную мягкость, напоминающую комфорт праздничного стола [2.11-3, 45]. Такое положение они выводят из самого названия знамени, имея в виду старинную русскую застольную чашу. Мнение это отчасти подтверждается первоисточниками знаменного пения. Исследуя богослужебные песнопения по крюковым книгам, мы видим, что подчашиями изобилуют гласы первый и четвертый, тогда как третий и седьмой являются самыми бедными в этом отношении. Как известно, первый и четвертый гласы - это гласы праздничные, дышащие теплотой, радостью, живостью. В гласах противоположного характера подчашие употребляется очень редко, тогда как скамейца - знак спокойный и твердый - там, наоборот, преобладает. Однако согласиться полностью с приведенным толкованием едва ли можно, так как подчашие часто применяется и как знамя, наиболее удобное в данной мелодии. Не исключена также возможность, хотя и в редких случаях, ошибочной нотации. Вообще же следует заметить, что подчашие никак нельзя противопоставлять скамейке во всех отношениях. Каждое знамя имеет свою, ему одному только принадлежащую, характерную особенность. Эту особенность мы должны искать не только в знамени, взятом в отдельности, но и в кокизе, в которую это знамя входит.

Нельзя рассматривать подчашие и как "малую" чашку, потому что оба знамени - самостоятельны по характеру звучания, и каждое из них имеет свои особенности, как и всякое вообще знамя.

**Чашка.** Это знамя дает два равномерных звука, по одной четверти каждый, в нисходящем направлении. Кроме чашки простой есть еще чашка "полная": она дает три звука, из которых первый длится в полноты, а прочие - по четверти каждый.

Помета "ломка" изменяет направление мелодии этого знамени [2.13, 13].

А.М.Покровский допускает употребление этого знамени в качестве заменителя стопицы с очком, подчашия, и даже скамейцы [2.27, 30]; однако такое толкование не подтверждается первоисточниками. Чашка является неотъемлемой частью кокизы "мережа": в других случаях она употребляется только в "Учебном октае", да и то редко.

Сведения о характере звучания этого знамени крайне скудны. Один из новейших толкователей называет чашку знаком "вящей плавности" [2.11-3, 1912, 45]. Такое толкование принять можно, ибо оно вполне подтверждается первоисточниками. Еще Смоленским было отмечено, что чашка является неотъемлемой принадлежностью "мережи" [2.34, 95]. Данное обстоятельство заставляет нас искать ответ на этот вопрос в анализе названной попевки. В песнопениях знамя это ставится большей частью там, где речь идет о чем-либо льющемся тихо и плавно, о чем-то "упоявающим" (Пс. 22, 5), дающем душевный мир и покой. Так, в первом антифоне 2-го гласа это знамя стоит над словами: царствовать подобает и освящати, подвизати тварь: в 3-м антифоне 3-го гласа - на словах окрест трапезы твоея; в 3-м антифоне 2-го гласа, - на словах точится. Но в особенности богаты этим знаменем песнопения 6-го и 8-го гласов. Таким образом, чашка - это знамя глубины, полноты, богатства, изобилия, вечности: именно этим и характерны упомянутые гласы по содержанию текста песнопений.

В звуках, изображаемых чашкой, слышится спокойствие, но не то, которое мы слышим в звуках скамейцы: там оно твердое, сухое, а здесь - мягкое, плавное, глубокое, вечное.

После всего этого едва ли надо много говорить о том, какое значение имеет это знамя в церковном пении. Известный нам знак "легато" современной общемузыкальной нотации дает только физическую плавность, или безотрывность звуков, им охваченных; он не может сообщить тех тонкостей, той окраски, которые передает чашка - знамя, отражающее внутренний мир души молящегося.

Обращаясь к кокизе "мережа", в которую входит это знамя, мы еще больше убеждаемся в справедливости приведенного толкования, ибо кокиза эта, как нам известно из первоисточников, применяется там, где речь идет о покое или о завершении чего-либо. Направление мелодии чашка может иметь и восходящее, в зависимости от кокизы, но характер остается неизменным [2.25, 23].

Нравоучительное толкование называет чашку "челюстей злочестивых заграждением", а челюстку - "чистое житие". Возможно, здесь произошла какая-то ошибочная перестановка [2.1]; второе толкование как раз больше подходит к рассматриваемому нами знамени: изобилие, спокойствие, вечность, глубина - все это результат чистого жития. Но можно допустить и первое толкование: истинное спокойствие наступает только после заграждения челюстей нечестия. Неудобозримая глубина мысли, полнота и богатство даров Благодати, неизреченный мир и спокойствие - вот залог вечного покоя в Боге праведника, заградившего "челюсти" нечестия.

**Сложитие.** Направление, длительность и количество звуков сложитие имеет то же, что и чашка [2.13, 16]. Если при сложитии стоит помета "купная", то первый его звук сокращается на половину [2.13, 17]. Сложитие с запятой (запятая пишется сверху или справа) исполняется тремя нисходящими звуками (по одной четверти каждый). При тихой помете последний звук удлинится вдвое.

Помет и признаков, указывающих высоту, сложитие не имеет, однако в том случае, если верхний звук сложития совпадает с высотой предшествующего знамени, то перед сложитием ставится указательная помета "равная". Если внутри сложития стоит знак "розсека", то звуки исполняются раздельно [2.27, 20]

**Статья.** Это знамя имеет несколько разновидностей. Первой из них является статья простая. Длительность всех вообще статей равна целой ноте. Статья простая имеет иногда дополнительные знаки: она бывает с запятой, с крыжем и с подверткой. Обычно развод статьи с крыжем или с

запятой равен целой. С. В. Смоленский указывает на то, что крыж и запятая общей длительности знамени не увеличивают, а, напротив, сокращают ее на одну четверть [2.27, 14; 2.34, 79]. Всякая вообще статья характеризуется толкователями, как "длительная остановка в напеве, соответствующая целой ноте" [2.34, 78]. Если простая (или мрачная) статья стоит в конце строки, то она в таком случае имеет, по выражению С. В. Смоленского, "большее протяжение, и даже требует некоторой остановки (естественной паузы) перед началом следующей строки [2.34, 78]. Так же рассуждает и Д.В.Разумовский [2.31, 39]. Если после простой статьи стоит переводка, то длительность такой статьи сокращается на половину [2.25, 13].

Характер и силу звучания этого знамени отчасти можно объяснить его семиографическим положением. Статья простая пишется в конце мелодических строк, которые в знаменном пении, как известно, отражают смысл распеваемого текста [2.34, 78]. Ставится эта статья и в конце песнопений [2.17, 9]. Статья с крыжем и статья с запятой встречаются преимущественно в низком согласии [2.17, 32]. Если такая статья имеет тихую помету, то она имеет значение условное, в зависимости от гласа и кокизы [2.25, 49]. Таким образом, статья простая в знаменной семиографии исполняет функции и целой ноты, и знака "ферматы", и паузы в конце строк. Однако она и здесь превосходит все эти знаки, так как выполняет все эти функции одна и одновременно.

Статьи мрачная и светлая отличаются от простой только принадлежностью к соответствующему согласию. Звук статьи светлой, по замечанию Л.Ф.Калашникова, усиливается. И это вполне естественно [2.13, 15]. Статья светлая с тихой пометой меняет свое значение в кокизах.

Статьи средняя закрытая, малая закрытая, статья с облачком поются в два звука каждая - первый звук в три четверти, а второй - в одну четверть. В кокизах значение статей закрытых меняется.

Указательная помета "сорочья ножка", стоящая сверху светлой статьи, не прибавляет лишнего звука, как это бывает в других случаях, а лишь указывает на принадлежность этой статьи в данном случае к тресветлому согласию (тресветлой статьи как знака самостоятельного не бывает).

Древнее иносказательное (назидательное) толкование называет статью простую суесловия отбегание, [2.36, 206] мрачную - скорое к Богу обращение от греха покаянием, светлую - снисканием божественных писаний, закрытую - законных словес послушание [2.1, 22-29]. С этим толкованием нельзя не согласиться. Звук, изображаемый статьей, как самый продолжительный по времени звучания и простой сам по себе, с последующей паузой, дает возможность певцу и слушателю в конце мелодической строки, совпадающей с окончанием мысли, мгновенно погрузиться в размышление, "впитать" в себя пропетое, включить в пение внутренний голос своего сердца и отрешиться от суеты мирской.

**Рог.** Это знамя соответствует по своей длительности современной целой ноте. Рог принадлежит к числу тех немногих знамен, которые в настоящее время почти вышли из употребления. Он ставится иногда в конце песнопений.

**Крыж** - одностепенное знамя большой длительности [2.13, 16; 2.27, 32]. Крыж пишется только в конце песнопений и соответствует здесь целой ноте со знаком ферматы. Завершая почти каждое песнопение, крыж напоминает певцу о крестном знамени как печати песнопения. При виде его певец осеняет себя крестным знаменем, запечатлевая ум, душу и все тело, и как бы ограждает тем самым в себе все то, что он принял в пропетом песнопении; он ограждает себя от всего греховного, суетного, могущего похитить плоды Духа, плоды Царствия Божия. Крыж, как и параклит, - знамя чисто церковное: никто не станет возражать против его целесообразности и незаменимости в церковном пении.

**Стрелы.** Рисунок стрелы состоит из статьи и черты. Иногда статья заменяется двумя небольшими запятыми (в стреле громной) или одной небольшой запятой с крыжем (в громо-мрачной и громо-светлой).

Стрелы бывают простые (один звук), мрачные (в два звука) и светлые (в три звука). [2.13, 18-24]. Стрела имеет продолжительность равную целой ноте (4/4).

Всякая многозвучная стрела имеет, в основном, восходящее направление мелодии. Высота звука в этом знамени, за немногими исключениями, определяется киноварными пометами и тушевыми признаками. При стрелах бывают также и указательные пометы. Как те, так и другие вносят соответствующие изменения, предусмотренные общими правилами. Так, оттяжка в два раза увеличивает длительность верхнего звука, облачко разделяет верхний звук и переносит половину его на одну степень ниже, тихая помета увеличивает длительность знамени (кроме его верхнего звука), борзая, наоборот, сокращает на половину один (в мрачной стреле) или два (в светлой) звука, причем крайний верхний остается без изменения. Если при тихой помете стоит знак "равная", то длительность второго звука увеличивается на один мах (это бывает в крыжевой стреле с облачком), а крайний, как правило, идет на ступень вниз длительностью в один мах. В этих случаях борзая помета действует на общих основаниях, то есть, первый (начальный) звук знамени длится в один мах. Общая длительность трехзвучной (светлой или тресветлой) стрелы, при тихой помете, составляет полторы целых. Подвертка дает дополнительно один нисходящий звук за счет деления на половину звука предшествующего. Подчасие, как правило, удваивает крайний верхний звук с перенесением удвоенной его половины на ступень вниз. В стреле светло-тихой тихая помета удваивает только первый звук знамени. Помета "купная" дает кач-ковый порядок звуков. Стрела громо-крыжевая на первом звуке дает некоторую задержку [2.34, 86]. М.Д.Озорнов замечает, что средний звук этой стрелы поется даже в половину маха (1/8 целой ноты) [2.25, 49].

Являясь неотъемлемым знаком многих кокиз, стрелы, как и многие другие знамена, часто имеют значение особое, в зависимости от строения этих кокиз. Так, стрела громная пишется в кокизе "колыбелька", где имеет развод в одну целую. Крыжевая стрела в пятом гласе поется особо, в зависимости от кокизы [2.25, 32]. Другие значения стрел в кокизах мы подробно не рассматриваем.

Характер звучания всякой вообще стрелы, равно как и движение звуков, если не считать незначительных отклонений в разновидностях этого знамени, объясняет само наименование: стрела звучит мягко и имеет восходящее движение звуков. Этим стрела отличается как от прочих знамен, имеющих то же направление, так и от статьи, звук которой исполняется твердо и с усилением. Это особенно важно для характеристики стрелы простой (см. самоподобен 2-го гласа Егда от древа, слово обвив). Ударение во всех стрелах, кроме громных, бывает на последнем звуке [2.34,20]. Стрела светло-тихая, по замечанию С. В. Смоленского, должна звучать тихо [2.34, 21], с некоторым, все же, усилением на первом звуке. Звук стрелы громной Д.Аллеманов называет "раскатистым"; да и всякая вообще стрела, по его мнению, звучит остро и ярко, что, однако, не противоречит природному характеру этого знамени - мягкости [2.4, 247].

Название стрелы светлой не имеет никакого отношения к согласию, так как она может быть и в мрачном согласии [2.25, 37]. Своим наименованием и начертанием стрела говорит певцу о выпрненной молитве, возносящейся во мгновение ока к небу и пронзающей толщу греха. Эта горячая молитва, соединенная с крестным знаменем, как гром поражает сопротивные силы адава царства, угашая разжженыя стрелы лукаваго - всяко мечтание неподобно и похоть вредну (молитва великого повечерия). Именно так и характеризуется это знамя в древних "иносказательных" (назидательных) толкованиях: "Стрелы суть бесовского мечтания молитвою отгнание и крестным знаменем, аки гром, прогнание: всегдашнее бдение совершая, и молитву к Богу возсылая, ум свой горе возводя, приятное совершая пение" [2.1, 22]

**Дербица** (от слова "дробить") состоит из двух запятых и палки. Дербица - четырехзвучное восходящее знамя, тушевых признаков оно не имеет. Каждый из звуков имеет длительность в одну четверть [2.27, 29].

С. В. Смоленский называет это знамя "необъяснимым". Но он же говорит несколько ниже, на основании азбук XVI века, что это знамя надо "подробити гласом вверх" [2,34, 69, 72]; значит, звук этот - "дробящий", то есть не плавный, как в стреле, а вибрирующий. Дербица составляет основу одноименной кокизы. Она употребляется в третьем, четвертом и, чаще всего, в первом гласах.

**Два в челну.** Это знамя изображается в виде крюка с двумя небольшими черточками внутри. Общая длительность знамени равна четырем четвертям. Движение мелодии - волнообразное ("качковое"). Однако толкователи относят это знамя к числу изменяемых в зависимости от кокиз [2.13, 17; 2.17, 32]. Звучание этого знамени Д.Аллеманов называет "колебательным", на что отчасти намекает само название (качка на воде) [2.4, 247]. Два в челну - это одно из тех немногих знамен, иносказательное толкование которых можно считать неудачным, потому что оно не объясняет сущности знамени.

Знамя **паук** изображается в виде крюка с остроугольным загибом вверху тонкой черты. Паук большой, в отличие от паука малого, имеет еще впереди простую статью, поэтому в "Азбуке" Металлова он называется "паук со статьей" (с. 42). Длительность, высота и направление звуков паука в различных гласах определяются по-разному. Л.Ф.Калашников, основываясь на живом предании и практическом применении знаменной мелодии и знаменной нотации, дает для пятого гласа напев, приведенный выше (см. развод для 5-го гласа) [2.13, 25].

Паук большой и паук великий имеют следующие разводы. Паук великий отличается от паука большого двумя звуками, которые прибавляются в начале.

Паук малый употребляется во всех гласах, кроме 3-го, 7-го и 8-го, а большой и великий - только во втором и шестом гласах.

О характере звучания этих знамен толкователи ничего не говорят. Следует отметить, что развод их на другие крюки следующий: для 1-го гласа - светлая стрела и крюк с подчашием, для 2-го - стрела светлая и стрела простая, для 6-го и 4-го - стрела светлая, столица с очком и запятая, для 5-го - стрела гром-светлая и крюк с подчашием. Паук большой разведен через стрелу поездную, запятую и статью мрачную, а паук великий - через крюк, столицу с очком, стрелу поездную, запятую и статью мрачную. Такая расшифровка, - а она не может быть случайной, - проливает свет на определение характера этих знамен, если принять во внимание известное уже нам толкование знамен, которыми они расшифрованы. Слово "паук" Разумовский производит от греческого; Металлов же, возражая ему, утверждает, что слово это - русское (по "ук", т.е. после буквы "ук") [Металлов, Русская симиография, М., 1912, 43].

**Хамила** состоит из двух малых запятых и чашки. Знамя это относится к так называемым "различным" знаменам, то есть к таким, которые имеют различное значение в зависимости от гласа и местоположения.

Длительность хамилы равна в основном целой ноте. Иногда при этом знамени ставится указательная помета "качка". Тушевых и киноварных помет это знамя, как правило, не имеет: только в учебном Октае иногда пишутся киноварные пометы, преимущественно в том случае, когда хамила поется не по правилам данного гласа.

Распев хамилы в "Азбуке" Калашникова дан следующий:

Первый звук, принадлежащий хамиле, всегда отделяется от нее и присоединяется к предшествующему знамени [2.13, 25]. Мы рассмотрели основные знамена нашей церковной безлинейной семиографии. К ее существенным особенностям относится и графическое оформление, сам "рисунок" мелодии. Здесь имеют большое значение знамена, являющиеся признаками кокиз, знамена условно-сокращенного письма (лица), а также знамена уставные, то есть, пишущиеся по традиции. Такими знаменами являются: мечик, челюстка, рог, ключ, дуда, труба, змийца, немка и фотиза. Не имея существенного значения с точки зрения музыкально-

теоретической, знамена эти, тем не менее, составляют неотъемлемую принадлежность семиографии, ибо создают своеобразную красоту ее рисунка.

### **Лица, кулизмы, кокизы и фиты.**

Каждая группа основных знамен, вместе с присвоенными ей знаменами - украсителями, составляет мелодический оборот под названием **кокиза** (попевка). Построенная на основе церковного осмогласия, система таких кокиз является синтаксическим каркасом знаменного пения: здесь знамена, помимо их прямого значения, выполняют еще и синтаксические функции.

Как атрибуты мелодического рисунка данной кокизы, они имеют иногда значение условное, нередко даже противоположное основному (обычному) своему значению. Однако это обстоятельство нисколько не запутывает знаменную семиографию, а наоборот, возвышает и украшает ее. Опытный певец с первого же взгляда на рисунок знамен может определить гласовую принадлежность данного песнопения, и условное значение знамен никогда не собьет его с толку.

Существенную особенность знаменной семиографии составляют, кроме кокиз, **лица, кулизмы и фиты**. Исключительно важное значение этих деталей, составляющих богатство знаменной семиографии, и некоторая неудобопонятность, существующая в этой области, заставляют нас остановиться на этих вопросах несколько подробнее.

С.В. Смоленский дает такое объяснение лицам: "Существует целая азбука "тайнозамкненного" значения, где условно-сокращенно указываются большие мелодические строки, входящие в состав напева как его существенные части... Лица суть небольшие напевы, имеющие известные установленные начертания и формально-мелодические особенности" [2.34, 96]. Прежде чем говорить о значении лиц в знаменной семиографии, необходимо выяснить, почему они называются именно так, а не иначе. Ни один из исследователей знаменной семиографии, обращавшихся к этому вопросу, не дал точного толкования этим понятиям [2.34; 2.17; 2.13; 2.27]. Очень важно отметить, что из 90 лиц, имеющих в "Азбуке" Разумовского, только 27 имеют знак лица, хотя все они названы лицами.

**Лицо** - слово не иностранное, а чисто русское, одинаково понятное как для основоположников знаменной семиографии, живших в ХУ1-ХУП веках, так и для нас. На языке Священного Писания, хорошо известном нашим древним знаменотворцам, лицо - это не только известная сторона человеческой головы или головы животного, но вообще наружный вид: Лице же Господне на творящая злая (Пс. 33, 17), пред лицом ветра (Пс. 3, 5) от лица земли (Пс. 1, 4) и т.п. В переносном и более широком смысле, как мы видим, лицом здесь называется видимая (лицевая) сторона даже неодушевленных предметов. Лицо человека мы часто называем "зеркалом души". Более того, один человек в своем лице может представлять целое общество. С понятием лица издревле связано понятие о представительстве большего в меньшем, многочисленного в малочисленном, великого в малом: первое во втором как бы "сжимается", сосредоточивается. Именно в этом смысле и дано название знаменам, изображающим многочисленные звуки в кратких начертаниях. Так понимали этот термин и древние толкователи знамен. Все это, вместе взятое, приводит нас к следующему определению: лицом называется такое семиографическое начертание (рисунок), в котором многочисленные звуки изображаются посредством одного или немногих знамен, то есть, где "многое дается в немногом". Собственно лица - это небольшие сочетания (группы) знамен, имеющие специально установленный знак лица. В более же широком смысле лицами могут быть названы и такие сочетания, в которых знамена (все или некоторые) приобретают значение условное, не общепринятое: сюда, прежде всего, можно отнести кулизмы, а затем и все вообще знамена с условным значением, зависящим от особых правил.

Фитные соединения - это также разновидность соединений лицевых. Характерная их особенность (кроме знака фиты) состоит в том, что они имеют "протяжный" украшенный конец. И. И. Вознесенский сравнивает фиты с титлами церковно-славянского текста [2.8, 137]. Яснее других о фитных лицах говорит А.М.Покровский:

"Некоторые лица имеют протяжный украшенный конец, состоящий из разнообразных звуковых оборотов, подведенных большей частью под один слог... В начертании таких лиц всегда имеется буква "фита". Мелодия фитных лиц всегда бывает сложнее и продолжительнее мелодий простых лиц [2.27, 38]. Таким образом, основным отличием фитных лиц от простых можно считать односложность. Лицевой метод семиографии, в какой бы форме он ни был, есть ни что иное, как своего рода графическое сокращение, соответствующее сложносокращенным словам или буквенным аббревиатурам современного русского языка. Сам же знак "фита" вместе с другими невмами заимствован из византийской семиографии; но там она была знаком модуляции, а здесь стала знаком, указывающим на особое украшение напева, на особые обороты, вставляемые между музыкальными строками [2.36, 100]. В настоящее время фитные лица (наиболее употребительных около 25) существуют в переводах, то есть в расшифровке на обычные знамена (см. Приложение III).

Иносказательное толкование называет фиту "философии истинное избывание" и "дерзновение к Богу в молитве" [2.1, 21]. Фита рассматривалась древними толкователями как знак, указывающий на философию в звуке, которой насыщена вообще вся наша знаменная мелодия. Развивая мелодию на одном слоге, без слов, фитная вариация призывает и певца, и молящегося слушателя к "внутреннему пению", к богомыслию. Она призывает их включить в пение души. Значит, фитные соединения - это не "букеты" музыки, не роскошь и не ухищрения человеческого суемудрия, как склонны думать некоторые современные мыслители, даже старообрядческие. Правда, в современных крюковых книгах фиты выпущены совсем или пишутся на полях; но не потому, что их исполнение необязательно, а потому, что для надлежащего, целесообразного исполнения их требуется большое умение, - в противном случае они могут дать результат обратный - не украсить пение, а испортить его, заглушив основную мелодию [2.20; 2.11-2, 1909, 42]. В Царствии Божию не бывает ничего случайного. Не может быть ничего случайного и в православном богослужении: здесь все служит делу спасения, за исключением того, что принесено бывает сюда из греховного мира.

Сложное знамя **кулизма** имеет в своем начертании три статьи разных видов, в зависимости от величины самой кулизмы. Высота и порядок звуков в этом знамени зависят от церковного гласа, от местоположения в песнопении и от предшествующих знамен [2.13, 31-32]. Кулизмы бывают большие, средние и малые (полукулизмы). Последние, в свою очередь, делятся на большие и малые.

Начертание кулизмы большой состоит из статьи мрачной с подверткой, малой закрытой и простой. В кулизме средней, первая статья пишется простая с подверткой, а остальные - такие же, как и в большой кулизме. Полукулизма большая (по Покровскому - средняя) пишется в виде статьи мрачной с подверткой и пометой "качка", а малая - в виде статьи простой с пометой "борзая" [2.27, 33].

Греческое слово "кулизма" толкователи переводят словом "колебательная" [2.20, 10]. (От - катать, перекачивать). Само наименование этого знамени говорит о плавном, волнообразном движении мелодии.

Общая длительность звуков этого знамени соответствует длительности трех статей с подверткой (в средней кулизме) или одной статьи (в полукулизме). Большая кулизма имеет до 20 четвертей. Высота звуков средней кулизмы в каждом гласе установлена особая. Так, после палки и голубчика, средняя кулизма, включая эти два знамени, разводится так :

Но эта же кулизма после скамейцы и сложития, в первом и четвертом гласах поется иначе:

Она же встречается иногда и в несколько измененном виде, в зависимости от смежных знамен.

Кулизма большая имеет следующие разводы:

Кулизма - это последнее знамя крюковой нотации, "омега" знаменной азбуки. Она стоит на грани знамен и кокиз.

**Кокиза** - слово греческое. В.М.Металлов переводит его словом "выпевать" [Металлов, Русская семиография, М., 1912, 80]. По свидетельству историков церковного пения, в России "в старину существовало пение по кокизам и по подобнам. Напевы по кокизам согласовались с текстом безусловно, а по подобнам - относительно. Первый распев можно считать большим знаменным... Для пения по кокизам нужна книга и умение по ней петь". Так утверждает Д.Аллеманов [2.4, 125]. Почтенный исследователь называет здесь кокизой то, что другой, не менее авторитетный историк Металлов называет попевкой. Первое (греческое) название мелодических строк, как более благозвучное, следовало бы "закрепить" за ними.

Слово это можно воспроизводить от двух греческих терминов (от - косточка плода, зерно, капля) и - куковать, кукарекать. То и другое слово в переносном, конечно, смысле можно применить в данном случае: первое характеризует мелодическую строку, как ядро, частичку, из которых состоит мелодия; но ближе будет второе, означающее пение птицы, пение без слов, - если рассматривать кокизу, как некий мелодический образец. Сборником таких готовых образцов, отработанных уже деталей и был древний кокизник [2.18, 268-270]. При распевании нового текста мастер-песнотворец мог строить мелодию по кокизам соответственно тексту. Интересно отметить, что 78-я попевка 2-го гласа, носящая название "кокиза" как собственное (а не общее), мелодией своей очень напоминает пение петуха или кукушки (см. В.М.Металлов "Осмогласие знаменного распева", Приложение). В догматике 2-го гласа кокиза эта дана на слова сень законная и праведное возсия: здесь мелодически изображен рассвет по прошествии ветхозаветной "сени" (ночной темноты), или наступление духовной весны - Пришествия Христова. Итак, кокизами (попевками) называются строки знаменного распева. Это его мелодическая деталь.

В знаменной семиографии нет ничего лишнего или ненужного: она мудро приспособлена к знаменной мелодии, как и последняя - к богослужебному тексту. Поэтому знаменная мелодия, изображенная нотами, а не знаменами, - уже не есть вполне знаменная: перевод ее на нотную систему явился началом конца существования знаменного распева в его чистом виде - началом его постепенного умирания в нашей церковно-богослужебной практике. Так, Д.Аллеманов отмечает, что пение на "подобны" в наше время - дело очень трудное [2.4, 255]. И это вполне понятно. Возьмем, к примеру, самоподобен 1-го гласа Небесных чинов радование. Здесь мы видим ударения четырех видов: сильное ударение (крюк) стоит на словах радование, крепкое, спаси, с Богом и возложихом; ударение завершающего характера (запятая) поставлено в конце слов небесных и пречистая; мягкое ударение (стрелу) мы видим на ударных слогах, в словах небесных, дево, упование; на остальных ударных слогах стоит слабейшее ударение - столица. Как явствует из приведенного примера, главная трудность заключается в том, что характер ударений, стоящих в самоподобне, не всегда подходит к песнопениям, исполняемым по его образцу, ибо дело тут не в крюках, а в знании самого духа этой семиографии, ее устава. Опытный распевщик на ходу определял (вернее, подразумевал), какое знамя должно стоять в том или другом месте; в наши же дни здесь неизбежна путаница. Вот одна из причин отказа современной певческой практики от пения на "подобен".

Безлинейная знаменная семиография - это своего рода сложный механизм, таящий в себе глубину премудрости, море неизведанных сокровищ. Мелодия Духа, поистине, нашла себе достойное графическое выражение. В каждом знамени здесь - "целая мысль", как справедливо подметил один из деятелей церковного пения начала XX века [2.11-3, 1912, 47].

С.В. Смоленский, как и многие другие исследователи нашего церковного пения, видел блестящее будущее в раскрытии тайн знаменной семиографии. В своей предсмертной статье о церковном пении он писал: "...вникая в рифмование строк и в обозначение одинаковых звуков разными знаменами, следует проследить формы песнопений по наличным рифмам строк и оттенки исполнения по разным знаменам... Не смущаясь некоторыми недочетами в объяснении второстепенных подробностей знаменного письма, мы уже имеем вполне достаточную почву для разыскания ритмики, динамики и конструкции музыкальных форм в том материале, который жив сам по себе и вполне достоин в своих забытых подробностях, мы имеем еще многие данные,

раскрытие которых обещает возможность - осветить русское крюковое письмо со сторон, действительно, интересных, как теоретически, так, может быть, и практически... Чем больше динамических оттенков в исполнении, тем выразительнее само пение и легче для слушателей усвоение его логического содержания [2.11-2, 1909 ].

### **Линейно-квадратная нотация в сравнении с крюковой.**

При сравнении рассматриваемой нами знаменной семиографии с так называемой юго-западной церковной нотацией бросается в глаза явная примитивность последней. Пять линий, ключевой знак и 6-7 простых, бесхитростных нотных знаков на первый взгляд, как будто бы - прогресс в положительную сторону, но на самом деле это далеко не так. Квадратная система, как известно, зафиксировала в знаменной мелодии только высоту, глубину и длительность звуков, минуя все прочее; в этом-то "прочем" мы и потеряли многое, и притом, самое ценное. Законсервировав таким образом знаменную мелодию, новая нотация сохранила ее целостность, неповрежденность, но лишила живости, в результате чего с мелодией у нас получилось примерно то же, что бывает при консервировании буквальном: порчи нет и свежести нет. Таким образом, новую нотацию нельзя считать даже транскрипцией знаменной нотации в полном смысле слова, потому что транскрипция, хотя и передает с возможной точностью, но не заменяет самой письменности языка.

Русское православно-церковное общество второй половины XVII - начала XVIII вв., польстившееся на мнимую простоту юго-западной церковной нотации, без всяких размышлений оставило свою родную церковную семиографию, созданную в недрах самой Церкви и освященную веками. Но эта "простота" скоро показала свое истинное лицо. Знаменная мелодия, переведенная на чуждую ей нотацию, стала постепенно выходить из церковно-богослужебного употребления, увядая подобно растению, пересаженному на неблагоприятную почву или в чуждый климат.

### **Общезыкаяльная нотация, ее пригодность для богослужебного употребления.**

С.В.Смоленский отмечает, что перевод знаменной системы на пятилинейную сразу же не удался. Это, как он утверждает, "должно было случиться по причине совершенной несродности достоинства квадратных пятилинейных нот с разнообразным протяжением звуков знаменной нотации, отличающейся полной свободой ритма, ясно выражаемым строением напева, выразительными ударениями и известным своеобразным порядком длительности звуков - порядком строгим, передаваемым по преданию" [2.34, 96]. Новые "знаменотворцы" XVIII века, заменяя знаменную семиографию новой нотацией, думали тем самым приобщить православную Русь к "цивилизованному" музыкальному миру, а заодно и упростить "замысловатую" старую нотацию. Увлеченные такими иллюзиями, они не смогли или, вернее, не пожелали взвесить и понять, какую драгоценнейшую жемчужину меняют они на "железный гвоздь", да еще и чуждый Церкви. Церкви Востока, к их чести, не оставили своей семиографии и по сие время. Всякая вообще дешевизна обычно всегда бывает связана с примитивизмом. Упрощение много приносит нам пользы, но оно же немало и вредит. Это касается и линейной нотации в знаменной мелодии. Но гораздо хуже дело обстоит с совместимостью знаменной мелодии с нотацией общезыкаяльной, или, как ее называют, - итальянской. Если квадратная нотация, благодаря относительной высоте и условной длительности своих звуков, приближает перевод к оригиналу хотя бы в этом отношении, то теперь мы потеряли и это: здесь словесная мелодия, переходя в строгое подчинение строго размерному музыкальному ритму, превращается уже в мелодию бессловесную, с приспособленными к музыке слогами текста. Еще Разумовский отметил, что "квадратные ноты не означают строгоразмерной продолжительности: у них есть большая, средняя и малая продолжительность, и только. Эта продолжительность зависит от смысла слов текста и от просодийных ударений. С применением музыкального размера многие слова при равномерном такте утратили свои просодические ударения, а вместе с тем - и свою силу, и свое значение [2.32, 30]. Таким образом, круглая (общезыкаяльная) нотация отняла у знаменного распева все, оставив лишь одну призрачную, лишнюю смысла мелодию, которая, кроме того, в угоду гармонизации и

во избежание добавочных линий (как и в нотации квадратной) бесцеремонно изменяется путем транспозиции и других композиторских ухищрений.

Попытки некоторых исследователей подвести знаменную систему под законы современной теории музыки едва ли можно назвать удачными. Случайное совпадение некоторых законов той и другой не может служить основанием для такого толкования. Да и какая польза нам от этого толкования? Ведь искусствоведы, в том числе и упомянутые нами исследователи церковного пения, рассматривают его, как искусство звука (пусть даже изобразительное), а мы рассматриваем его, как богословие звука, иконописующее (а не живописующее) духовный мир.

Выше мы говорили о знаках церковной безлинейной семиографии, о их количестве и целесообразности в церковном пении по сравнению со знаками нотации общемузыкальной. Теперь посмотрим на саму эту нотацию, обращая внимание на ее пригодность в церковном пении вообще.

Как известно, современная нотная система основывается на пяти главных и добавочных линиях, на которых располагаются как основные знаки длительности - ноты, так и все прочие знаки.

Расположение звуков на нотном стане определяется ключами: если, например, в скрипичном ключе на пятой линии находится тон "фа", то в басовом на этой же линии будет тон "ля" и так далее. От ключевых знаков альтерации зависит и план гаммы, в которой написана пьеса, и отношение нотных линий к тонам. Латинские слова, стоящие подле ключевого знака, определяют темп, а знаками тактов определяется размер. Эти обозначения (кроме случайных) распространяются на всю пьесу: поющий должен держать их в уме на протяжении всего исполнения. Как же обстоит дело в знаменной семиографии? Да, некоторые условности существуют и там: например, фитные сокращения, так называемые "различные" знамена и тому подобные, но ведь это - явления чрезвычайного характера. Таких условностей не так уж и много, чтобы сравнивать их с перечисленными выше. "Различные" (изменяемые) знамена имеют в знаменной семиографии местное, а не всеобщее значение: они аналогичны случайным знакам альтерации. Фиты и лица в певчих книгах даются в расшифрованном виде; существенного значения в распеве они не имеют, хотя, надо заметить, очень мудро украшают мелодию. Аналогичные им знаки сокращения имеются и в современном нотном письме (повторения, удвоения, переноса, тремоло и т.п.)

Современная линейная нотация имеет множество основных и дополнительных знаков длительности, паузы, альтерации, размера, темпов, динамики, знаков сокращения и мелизмы. Каждая из перечисленных категорий имеет соответствующие правила применения. При сравнении этого сложнейшего механизма с крюковой семиографией напрашивается вопрос: стоит ли вообще рассуждать об этом и доказывать простоту или сложность той или иной нотации? Взглянем снова на знаменную семиографию. Там нет ни линий с различными ключами, ни сложной системы тактов, ни знаков альтерации. Форм длительности там только три (осьмые встречаются редко). Паузы определяются естественно. Сила звучания обозначается самими знаменами, без всяких особых знаков. Общий характер и размер определяются церковным Уставом в двух обозначениях - глас и подобен. Однако, несмотря на такую примитивность, знаменная семиография, как мы уже видели, с успехом дает то, чего современная нотация дать не может, хотя и имеет много "хитросплетений". Но дело не в одном только количестве знаков и не в простоте или сложности систем: главное заключается в церковности той или другой нотации, в том, как она служит Царствию Божию. Правда, еще А.С.Фатеев в своем "Пособии к изучению начальных правил нотного пения" отметил, что в церковном пении применяются не все знаки современного нотного письма, и привел в своей книге только те, которые встречались в певческих церковных книгах его времени; однако и о таких знаках мы должны сказать, что они не наши. Знаки эти имеют прямое отношение к музыке, а мы имеем дело со словесной мелодией. Применявшие их наши новейшие церковные композиторы мало считались с текстом, не говоря уже о церковном Уставе; поэтому знаки эти не столько приносят пользы, сколько вредят делу. Ими изобилуют композиции - новейшие произведения церковной музыки, где текст, как правило, всегда игнорируется. Что, например, может дать святому делу Царствия Божия такой знак, как "крещендо" или "форте" даже в знаменных переложениях таких песнопений, как канон Великой Субботы или трипеснец

Великого Пятка? Итальянские знаки ничего здесь не прибавят, а, скорее, запутают, заглушат словесное безсловесным.

Итак, тот, кто говорит о неудобстве знаменной семиографии по сравнению с современной нотацией, пусть обратит внимание на последнюю и посмотрит, проста ли она? Сравнив три системы - знаменную, квадратную и круглую итальянскую, он поймет все. Если, обратившись к квадратной нотации, мы уничтожили почти все свое, то с принятием итальянской - нагромодили чужого и, таким образом, впали в другую крайность.

### **Церковность знаменной нотации.**

Конечно, было бы нелепо, предпочитая знаменную семиографию общепринятой нотации в пении церковном, распространять ее достоинство на всякую вокальную музыку. Когда мы говорим о превосходстве знаменной семиографии, мы имеем в виду ту область, для которой она была создана, то есть, область церковного пения, а именно - пения знаменного. Более того, известный почитатель знаменной семиографии С. В. Смоленский прямо заявил, что абсолютный переход на знаменную семиографию в наши дни бесполезен даже в церковно-богослужбном пении. "В настоящее время нельзя и думать о введении вновь пения по крюкам, - пишет он, - ибо нельзя же вычеркнуть из истории два столетия. Кроме трудности крюковой нотации и современной отчужденности ее внутренних оснований от принятых ныне законов гармонии и голосоведения, нельзя не принять во внимание и последние успехи русского пения, вполне заслуживающие уважения". "С другой стороны, - продолжает Смоленский, - нельзя не пожелать усвоения знаменной нотации хотя бы преподавателями духовно-учебных заведений. Учреждение особой кафедры в Духовных академиях обеспечило бы желательное образование таких преподавателей и придало бы желаемый смысл изучению церковных напевов в Духовных училищах и семинариях" [2.34, 42-43]. С этими словами русского церковного композитора и почитателя старины нельзя не согласиться. Изучать знаменную мелодию можно не иначе, как только в связи с ее природной семиографией, причем, не академически только, но и практически. В наши дни пение по крюковым книгам в храмах затруднительно для всех участников хора; но руководить знаменным пением можно не иначе, как только по этим книгам: крюковая книга в руках такого управителя - это то же, что партитура в руках современного регента. Рядовые моряки, плывущие в международных водах, могут не знать английского, например, языка, но его не может не знать сам капитан корабля. Или другой пример. Церковному чтецу, читающему за богослужением книгу Бытия, а равно и слушателю, не обязательно знать язык, на котором эта книга была написана Моисеем; но проповедник-толкователь обязан знать этот язык, ибо без знания его невозможно правильное и углубленное понимание текста.

### **Разбор возражений против знаменной семиографии.**

Рассмотрим теперь те возражения, которые выдвигаются против знаменной нотации ее критиками. Противники знаменной семиографии называют ее то сложной и запутанной, то, наоборот, - простой и несовершенной. В одном они согласны - чтобы ее не было вообще. Их излюбленным аргументом, после разобранного уже нами положения о "сложности", является утверждение, будто бы эта нотация отвергнута самой жизнью. "Она так же отжила свой век, как, например, буквы "ять", "фита" и другие, отвергнутые реформой нашей орфографии после Октябрьской революции", - говорят они, - и линейная система вошла в употребление закономерно и безболезненно". Но так ли это? Стоит только обратиться к истории, и мы сразу же увидим, что "безболезненность" эта - не естественная, а "наркотическая". О поборниках внедрения линейной нотации еще во второй половине XVII века старец Александр Мезенец писал: "Понеже тии малоискуснии и необыкновеннии сего знамени во учение дерзающе порицают и укоряют, наипаче же рещи, и весьма оуждают, глаголюще: яко неудоболепно, ниже вместно сему нашему знамени и сокровенным лицам в пении изящном быти противу нотного знамени. И то яве есть, яко от своего им неведения и недоумения такой случай ключается. Но возбеседуем к таковым: приидите, виждьте и вникните прилежно в сие малое надписание и извещение о третьей части знамени, яко удобовместно и зело подоболепно весьма, в борзости или тихости, в высоте или низу гласотечения сие знамя красногласится, ниже учащимся со прилежанием трудно" [2.34, 21-24].

Русский император Петр I, ярый поклонник и насадитель западной "цивилизации", вводил, между прочим, и линейные книги в богослужбное употребление: он сам нередко пел по этим книгам на клиросе, поощряя собственным примером внедрение их в церковной практике. Указ Священного Синода 1769 года о печатании линейных певчих книг предоставлял певцам, которые будут обучаться новой нотации, большие привилегии, в том числе и материальные выгоды [2.31, 90]. Таким образом, за новую нотацию ухватились не одни только "малосмысленные" юноши, как замечает старец Александр Мезенец: за нее взялись и цареугодники, и корыстолюбивые причетники-карьеристы. Не песнорачители и знаменотворцы древней Руси вводили чужую новую нотацию, не народ благочестивый, и не подвижники и отшельники: ее вводили могущественная царская власть и материально зависимая, подопечная ей высшая церковная власть.

Противники знаменной нотации любят выставлять в качестве аргумента против этой нотации ее "нечитаемость". Надо заметить, что возражение это - самое неосновательное из всех возражений, выставляемых критиками. В самом деле, можно ли назвать нечитаемой нотацию, практическое употребление которой никогда не прекращалось на Руси? Двести лет тому назад певчие иподиаконы синодальной конторы без всяких затруднений перевели все песнопения с крюковых книг на линейную систему. Азбука старца Александра Мезенца (1669г.) разобрана и объяснена С. В. Смоленским в наш век. Профессор Металлов свидетельствует, что он на собственном опыте убедился в совершенном тождестве знаменных мелодий крюковых и нотных книг синодального издания [2.18, 256]. Старообрядцы всех толков, а также православные единоверцы до сего времени поют по крюковым книгам, и их знаменные мелодии во всем, кроме старопечатного текста песнопений, совершенно тождественны мелодиям книг линейной нотации синодального издания. Более того, Металлов признает за современными старообрядческими знатоками пения "ключ" к уточнению мельчайших оттенков в знаменном пении [2.18, 256]. После всего сказанного отпадает всякое сомнение относительно читаемости знаменных книг в наши дни.

Наши богомудрые предки-песнорачители, создавая и совершенствуя знаменную семиографию, хотели сделать ее разумной не только со стороны технической, как наиболее эффективное средство графической передачи всех тончайших оттенков знаменного распева, но и со стороны нравственно-назидательной. В старых певчих азбуках наряду с данными чисто технического характера помещаются также сведения о нравственно-назидательном значении знамен - их духовное толкование. И в подавляющем большинстве случаев, как мы уже видели при описании знамен, толкования эти составлены очень мудро и вполне гармонируют с семиографическими свойствами знамен. Правда, есть несколько неудачных толкований, но их не много. Противники знаменной семиографии, заостряя внимание на музыкально-теоретическом аспекте, яростно восстают против назидательных толкований или обходят эту область вообще. Но они упускают из виду, что знаменную мелодию и ее семиографию создавали одни и те же люди, с одинаковым намерением и для одинаковой цели - богослужения. Едва ли могли эти люди внедрять празднословие или пользоваться этим, с позволения сказать, "методом" обучения в те дни, когда благочестие народное доходило до крайностей. Что же касается нас, чад Русской Православной Церкви, то именно это-то толкование нам и дорого: оно помогает нам уяснить многое в области знаменной семиографии. Как неодушевленный "служитель" Святой Троицы, (Пс. 103, 4), знаменный распев тройственно раскрывает нам Божественные истины - в духе (тексте), душе (мелодии) и теле (семиографии), и все три ведут к единой цели - Царствию Божию.

Глава третья. Современное положение знаменного распева в богослужении Русской Православной Церкви

### **Классификация церковных мелодий по степени их церковности и условности.**

Со второй половины XVII века в богослужение Русской Православной Церкви прочно вошли многие распевы, напевы, церковно-народные мелодии и духовно-музыкальные произведения церковных и светских композиторов. Церковные распевы (киевский, греческий, болгарский и обычный) имеют прямое отношение к знаменному распеву: в них он живет в измененном виде.

Прочие же мелодии весьма далеки от него или вовсе не имеют к нему никакого отношения. Знаменный распев мы рассматриваем как основу (канон) нашей церковной мелодии. Исходя из этого, мы исследуем все другие мелодии, определяя степень их близости к мелодии знаменной, а отсюда и степень церковности каждой из них. Таким образом, все церковные распевы, напевы, церковно-народные мелодии и композиции по мере их удаления от мелодической основы - знаменного распева - перестают быть мелодиями церковно-богослужебными в русско-православном смысле этого слова, а мелодии, возникшие вне этой основы, строго говоря, не являются таковыми вообще. Мелодии этого рода можно разделить на две группы: терпимые (более церковные) и нетерпимые в церковном богослужении. Терпимые мелодии в какой-то мере соответствуют духу православной церковности вообще или, по крайней мере, не противоречат ему, хотя и не имеют никакого отношения к основе. Нетерпимые - это мелодии светские, народно-песенные, не имеющие никакого отношения ни к тексту песнопений, ни к Православию вообще. Таково распределение употребляемых в нашей Церкви мелодий по степени их церковности.

При рассмотрении мелодий с точки зрения церковно-богослужебного Устава мы должны разделить их (в том числе и основную) на три группы: строго уставные, полууставные и неуставные (но допускаемые). К первой относятся мелодия знаменная и подобны, ко второй - все распевы, возникшие на основе знаменного и переложения этих распевов (в том числе и знаменного), к третьей - все остальные, допускаемые при богослужении мелодии.

Аналогией в области уставности и церковности мелодий может служить наша иконопись. Здесь мы видим примерно такой же порядок распределения, а именно: строгая (византийская, древнеславянская) иконопись, подражательная ей иконопись (в том числе и свободная реставрация), церковная живопись и картинная живопись (картины религиозного содержания). Первой аналогична мелодия строго знаменная, второй - прочие распевы и их обработка, третьей - все неуставные мелодии. Мелодии недопустимые аналогичны картинам религиозного содержания.

### **Напевы и их отличие от распевов.**

Рассмотрим по порядку все виды употребляемой в наших храмах мелодии.

О распеве мы говорили выше. Обратимся теперь к понятию напева. Толкователи определяют его по-разному. Так, по мнению И.И.Вознесенского, слово "напев" означает ту или другую группу частных мелодий какого-либо гласа известного распева, например, напев подобна 4-го гласа знаменного распева и т.п." [2.8, 86]. Такого же мнения придерживается и Н.Потулов [2.29, 70]. А.А.Игнатъев, суммируя оба эти мнения, поясняет, что "понятия "распев" и "напев" различаются только в объеме" [2.12, 41]. С этими мнениями трудно согласиться. Зачем говорить "напев четвертого гласа знаменного распева", когда гораздо вернее будет, если мы скажем просто "четвертый глас знаменного распева"? Ведь и напевы и гласы обозначают одно и то же - мотивы, мелодию.

Более правдоподобно рассуждают о происхождении слова "напев" старообрядческие толкователи. "Напев, или, как его называют певчие, "напевка", не подходит ни под какое сколько-нибудь точное определение. Все напевы обязаны своим происхождением исключительно влиянию местных вкусов, а еще чаще - свободному и своеобразному пониманию певческого искусства местных певцов и их руководителей... Каждый областной певец поет так, как он понял или усвоил данное песнопение. Показалось ли оно ему в каком-либо месте трудно усвояемым - он, ничтоже сумняся, упростил его - то есть, или видоизменил неподдающееся его познанию место, или (что проще и чаще случается) пропустил целый ряд хитросоставленных крюковых сочетаний, заменив их простым переходом в два-три звука собственного сочетания. Иногда же получается обратный результат. Бывает, что равное течение мелодии почему-либо не удовлетворяет певца и он, руководимый уже не крюковой мелодией, а своим личным вкусом, начинает "украшать" ее, прибавляя то здесь, то там собственные вариации" [2.11-2, 1909, 146, 237]. С этим согласен и Игнатъев, хотя и не решается, как мы уже сказали, дать собственного определения самому понятию "напев". "В каждом монастыре, - говорит он, - и едва ли не в каждом храме, вместе со своими уставами-порядками были и свои воззрения на церковное пение, свои напевы, свои особые

распевы, притом часто не древние и не подлинные, а достаточно, а иногда и совершенно искаженные малообразованными переписчиками церковных песнопений и едва ли не еще более - досужими выдумками искусных для того времени певцов... Не было строго установленной системы, не было истории, а потому и не знали, какие напевы искажены, и каково вообще должно быть русское церковное пение" [2.12, II]. Так говорит автор о древних временах. Но и в наши дни мало что изменилось в этом отношении. Таким образом, напев в церковном пении - то же, что местный говор в языке народа.

**Народно-церковная мелодия** отличается от распева и напева, прежде всего, своим происхождением: она создается не на клиросе, как напев и распев, а в неорганизованной толпе церковных богомольцев. В лучших случаях такая мелодия возникает под влиянием церковных распевов и напевов, слышимых народом в храме. Народно-церковная мелодия - это мелодия "дикорастущая", засоренная. В ней слышатся обрывки церковных напевов, хаотически смешанные с народно-песенными мотивами. Народ выражает в этой самодельщине свои субъективно-религиозные переживания, не всегда соответствующие церковному учению и духу Православия.

Такие мелодии создавались в старое время в междугородних крестных ходах или в процессе внебогослужебного пения, например, во время прикладывания ко кресту после богослужений: так же, очевидно, создаются они и в наше время. Здесь зачастую можно услышать не только мелодии южнорусских колядок, но и католических кантов, и даже народных песен.

**Композициями**, как известно, называются духовно-музыкальные (вокальные) произведения, созданные известными авторами. Сюда же мы относим и все гармонические переложения и композиторские переработки церковных распевов и напевов.

## **Распевы и их отношение к распеву знаменному.**

### **Киевский распев и его отношение к распеву знаменному.**

Рассмотрим теперь все эти виды церковной мелодии более подробно. Самым близким к знаменному распеву является распев **киевский**. О нем написано много, но нас интересует его отношение к знаменному распеву и вообще - его богослужебная сторона, литургическая "разумность".

По единогласному свидетельству историков, распев этот возник в юго-западной части России и вошел в употребление в XVII веке по инициативе патриарха Никона [2.31, 190]. Мелодическое родство киевского распева с распевом знаменным очевидно: его легко может заметить каждый, знающий знаменный распев. Более того, можно на слух определить (хотя и трудно в точности объяснить) отличие этих мелодий от мелодий новейших; здесь мы слышим строгую церковность, и идет это не только от диатонического устройства. Некоторые исследователи называют киевский распев "малорусским" или юго-западным вариантом знаменного распева [2.35, 17; 2.12, 433; Металлов В.М. Русская семиография М., 1912, с.40].

Полная (стихирная) мелодия 1-2 гласов киевского распева состоит из пяти мелодических строк. Строки эти представляют собой сокращенные варианты знаменных кокиз. Так, первая из них почти тождественна кокизе 4-го гласа, №48 (В местных напевах Владимирской и Псковской епархий строка эта звучит почти одинаково с первой строкой малого знаменного распева), вторая соответствует 40-й ("возмер"), третья - 68-й (в сокращении), четвертая - опять 40-й и пятая - почти полностью 91-й кокизе знаменного распева. В наши дни киевский распев живет в местных вариантах - напевах. В подлинном же, чистом виде он сохранился только в потных книгах синодального издания [2.12, 436].

Второй глас киевского распева очень близок к малому знаменному. Его первая строка почти созвучна начальной кокизе второго гласа большого знаменного распева ("опочинка"), вторая соответствует кокизе №2 ("вознос"), третья имеет мелодию кокизы №41, четвертая - №24 и пятая -

снова №2 ("вознос"), только с окончанием на тон "ми" (в киевской мелодии 2-го гласа введен полумрак).

Мелодии третьего и седьмого гласов киевского распева звучат одинаково с мелодиями этих гласов малого знаменного распева. То же надо сказать и о четвертом гласе. Строки здесь следуют в том же порядке, а мелодия несколько изменена. Мелодия предпоследней (пятой) строки напоминает первую половину строки 12-й знаменного распева ("пастела" 12). Гласы пятый, шестой и восьмой киевского распева мало чем отличаются от гласов малого знаменного. Крюковая мелодия малого знаменного распева шестого гласа гораздо проще синодальной. Конечной строки седьмого гласа знаменного распева у Металлова нет вовсе, но в крюковых и синодальных книгах она фиксируется по малому знаменному распеву. Она имеется также и в киевском распеве.

Мелодии прокимнов киевского распева тоже имеют сходство с знаменными, но уже не такое близкое, как стихирные. Так, мелодия первого гласа здесь соответствует не "колыбельке" (мелодия 1-го гласа знаменного распева), а 72-й, в соединении с 29-й кокизой 2-го гласа, конечно, с большими изменениями. Мелодия прокимна 2-го гласа похожа на погласицу этого гласа, соединенную с 29-й кокизой. Мелодия третьего гласа знаменного распева здесь переведена в минор. В прочих гласах киевского распева мы слышим знаменную мелодию либо в украшенном, либо в измененном виде.

Однако, несмотря на явную, заметную даже на слух близость мелодий, киевский распев - уже не знаменный. По своему характеру мелодия его - живописующая, но не "икопописующая". Возникший в юго-западной Руси, киевский распев, как и другие южнославянские распевы, впитал в себя все национальные и климатические особенности юго-запада, почему и поддается гармонизации гораздо легче, чем знаменный распев. Он мягок, как украинская речь, и ароматичен, как благоухающая природа юга. Как и вся вообще западная музыка, он ласкает слух и нежит душу своими "живописными" мелодиями, то вселяя безмерную радость, то усыпляя земным сном. Да и все юго-западные мелодии, от напевов Киево-Печерской лавры до современных композиций, па них основанных, умиляют душу, но - умилением мира сего, далеким от того духовного умиления, которое дает мелодия знаменная. Знаменная мелодия питает душу, а не ласкает ее. И если дает некоторую духовную сладость, то назидательную, вселяющую мужество, крепость или трезвенную радость. Ей чужды колыбельные песни "счастливого детства", не знающего трудов и забот. Она не укачивает душу молящегося, как мелодия песнопения Блажен муж напева Киево-Печерской лавры.

Эмоциональная привлекательность киевского распева, исполнительское мастерство певцов-украинцев и активная "просветительская" деятельность в области церковного пения "ученых киевлян" со времени патриарха Никона - все это очень способствовало возвышению киевского распева на Руси и сделало его распевом, господствующим в Русской Православной Церкви. Ограниченное, упрощенное осмогласие киевского распева привилось у нас так быстро еще и потому, что оно было удобно для клиросного певца XVIII-XX веков - полуграмотного псаломщика, "совершавшего клиросное дело более по необходимости, нежели по призванию" [2.35]. Влияние Запада на Киевский распев исследователи видят в его ритмичности и в повторении слов богослужебного текста. Повторение слов - самый существенный недостаток этого распева, потому что оно дало повод композиторам позднейших времен свободно обращаться с богослужебным текстом вообще. Злоупотребление в этой области дало всем известные печальные результаты. Увлекаясь музыкальной игрой, композиторы изуродовали текст так, что от него не осталось почти ничего для назидания, "...вся ми леть суть, но не вся назидают", - говорит апостол (I Кор. 10, 23). Всякая перестановка слов, не предусмотренная Уставом, должна рассматриваться, как искажение текста, особенно в тех случаях, когда это делается только в угоду музыке.

### **Греческий (мелетиевский) распев.**

Вторым распевом, возникшим на основе знаменного и укоренившимся у нас на Руси, является распев **новогреческий (мелетиевский)**. Распев этот вошел у нас в употребление одновременно с киевским. Историки утверждают, что он образовался в Греции после падения Константинополя и

проник к нам через юго-западные братства [2, 31, 114-115]. Распев этот, как и киевский, подчинен законам осмогласия, но полного изложения не имеет. Исследователи называют его самобытной отраслью среди распевов Русской Церкви [2.32, 871]. "Из самого устройства гласов греческого распева видно, что название его включает под собой предмет, имеющий право на свою самобытность. Он отличается от всех принятых в Русской Церкви родов пения - знаменного, славянского и собственно русского. Гласы греческого распева различаются между собой если не областью своей, то каким-либо из трех элементов области. Сродномузыкальность гласов греческого распева основана на сходстве их области или на сходстве господствующих и конечных звуков" - писал Д.В.Разумовский [2.31, 120]. Таким образом, распев этот как будто бы и не имеет прямого отношения к знаменному; однако, анализируя мелодии того и другого, нельзя не заметить их сходства. Так, мелодия первого гласа греческого распева (тропарь и ирмосы) состоит из трех строк. Первая строка составлена из звуков второй половины попевки "рымзы", вторая (она бывает только в ирмосах) соответствует "пригласке", а третья - первой половине "рымзы" (в практике употребляется сокращенный вариант). Мелодия второго гласа (тропарная) состоит из трех строк: первая строка напоминает мелодию "рузы" (попевка 7-го гласа), вторая - мелодию "возмера" (во втором гласе этой кокизы нет) и третья - "кулизмы скамейной" (в практике применяется сокращенный, так называемый "исаакиевский напев": он употребляется теперь в Санкт-Петербургской епархии). Для ирмосов греческий распев имеет мелодию особую. Здесь первая строка соответствует (с некоторым изменением) "опочинке", вторая - "подъезду 12", третья - "унылке" (окончание изменено), четвертая - "размету" (кокиза 7-го гласа). В ирмосах третьей песни (например, на словах "неплодящая церковь") и четвертой (на слова "спасл еси") есть еще одна строка: она очень похожа на "удоль" - кокизу 4-го гласа. По характеру греческая мелодия близка, скорее, 3-му гласу: в ней увеличено количество светлых строк; но она очень напоминает и первоисточник.

Мелодия третьего гласа существует в двух видах: полная (ее гармонизовал А.Львов) и сокращенная. Мелодия канонов и тропарей в греческом распеве по третьему гласу - одна и та же. Характер ее - мрачный. Состоит мелодия из строк, очень похожих на знаменные кокизы ("опочинка", "подъем", "возмер", "мережа"), но с большими изменениями.

Тропарная мелодия четвертого гласа греческого распева состоит из двух строк: первая напоминает тридцать первую, а вторая - сорок первую кокизу знаменного четвертого гласа. Обычная (практическая) мелодия этого гласа в синодальных певчих книгах значится под названием сокращенного греческого распева. Но книжная мелодия отличается сухостью: последние звуки ее первой строки в практическом употреблении звучат на полтона выше ("до-диез"). Строки мелодии ирмосов в греческом распеве соответствуют строкам 41, 2 и 25 знаменного распева четвертого гласа, с незначительными изменениями.

Тропарная мелодия пятого гласа в греческом распеве - унылая, близкая к знаменной. В практике не применяется. Тождество мелодии ирмосов этого распева в пятом гласе с мелодией того же гласа знаменного распева можно заметить даже на слух.

Книжная мелодия шестого гласа (тропарная) в практике не употребляется: некоторые ее строки напоминают мелодии первого и второго гласов того же распева.

Тропарная мелодия седьмого гласа состоит из двух строк: первая из них имеет сходство с 1-й, а вторая - с 31-й строками того же гласа знаменного распева.

Тропарная мелодия восьмого гласа, надписанная в синодальных певчих книгах "греческой", сходна с мелодией ирмосов второго гласа греческого распева. Мелодия, употребляемая в практике, значится в певчих книгах синодального издания под названием "сокращенного киевского распева", но она очень далека от мелодий этого распева: в ее основе ясно слышится знаменная кокиза 37 ("качалка"), но не киевские строки. В употребляемой ныне мелодии ирмосов восьмого гласа чередуются две строки, напоминающие 37 и 40 кокизы знаменного распева этого же гласа.

Следует отметить, что в певчих книгах синодального издания (квадратной нотации) существует немало недоразумений относительно распевов: иногда одна и та же мелодия в разных местах надписывается то одним, то другим распевом. Так, например, "Воскресение христово" и "Господи воззвах" шестого гласа, несмотря на разные надписания (первое написано греческим, второе - киевским) имеют совершенно одинаковую мелодию [1.18, 151]. Констатируя этот факт, Д.В.Разумовский ставит вопрос: "Что должно подозревать здесь: то ли то, что греческий распев, явившийся в Россию, служил основанием для киевского, то ли неточность надписаний, положенных в печатных нотных книгах над песнопениями?" [2.31, 120]. А.А.Игнатъев предположил, что распев этот был написан "с голоса", а не с книг [2.12, 443]. Этим только и можно объяснить все возникшие недоразумения подобного рода.

Исследователи характеризуют греческий распев, как распев торжественный, отражающий радостное религиозное чувство [2.35]. Однако этого нельзя сказать о всех его гласах. В большинстве своих гласов греческий распев взял из знаменного самые светлые строки, самые живые; но серьезным его недостатком является превращение третьего гласа в мрачную мелодию, тогда как текст песнопений этого гласа и знаменная мелодия, его отражающая, говорят совершенно обратное.

### **Болгарский распев. Обычный распев.**

В практике нашей отечественной Церкви существует еще так называемый **болгарский** распев. О нем написано много, но нас он интересует лишь постольку, поскольку он связан с распевом знаменным. Разумовский называет его самым бедным из всех древних распевов [2.32, 87]. Этот распев проник к нам через Афон и юго-западную Русь [2.12, 446}. В настоящее время у нас не много сохранилось песнопений этого распева: "достойно есть" (8-й глас), "Дева днесь" и "Плотию уснув" (3-й глас), "Ныне силы небесных" (1-й глас), "Благообразный Иосиф" (2-й глас) и "Тебе одеющагося" (5-й глас).

Кроме вышеупомянутых распевов, наша отечественная Церковь имеет и так называемый **обычный** распев. Распев этот нельзя отнести ни к древним распевам, ни к их местным вариантам (напевам). Таких мелодии у нас очень много. До недавнего времени они существовали в устном предании [2.12, 458]. Разумовский пишет по этому поводу: "Почти в половине настоящего (т.е. XIX века) оказалось, что эти распевы не были положены на ноты. В 1846 году было решено:

1. Введенные с давних времен в некоторых церквях, монастырях и епархиях древние напевы оставить везде без изменения;
2. Всем таковым напевам составить список, с показанием, где какой употребляется и хранить сей список в Священном Синоде;
3. Поручить директору Придворной певческой капеллы положить на ноты те напевы, которые еще не положены, но отнюдь не делать в них никакого изменения, и если в напеве одного и того же песнопения существует по местам разница, то не приводить одного к одному, а предоставить каждому месту или церкви напев, введенный в обычай" (Указ Святейшего Синода от 30 сентября 1846 года) [2.31, 188].

Мелодии эти представляют собой ни что иное, как местную переработку (но не оттенки) древних наших распевов. Митрополит Арсений Новгородский в речи на певческом съезде своей епархии дал им такую оценку: "Существующий обычный напев представляет собой искажение мелодий, заключающихся в синодальных нотных книгах, или же традиционное измышление певцов, передававшееся по слуху от одного певца к другому. Притом же и в этих нотных книгах в изданиях разных годов одни и те же напевы изложены иногда различно" [2.35, 17]. А.А.Игнатъев относится к обычным распевам более снисходительно и дает о них положительный отзыв. "Обычный распев, - пишет он, - получил свое наименование от обычая - исполнять тем или иным способом в данной местности богослужбное пение. Начало обычных распевов восходит к XVII веку, когда прежние распевы окончательно сформировались и были заключены в стереотипную форму на нотном стане. Пение, как искусство живое, подлежит постепенному и непрерывному развитию. Оно вступило в новый фазис своего развития. Фазис этот состоял в том, что оно

выразилось в новых вариантах прежних распевов, родственных им как по мелодическому и ритмическому характеру, так и по внешней конструкции в певческих строках. Эти-то новые варианты распевов, представляющие собой нередко только сокращение последних, и получили у нас наименование обычных распевов... Обычный распев так же разнообразен и изменчив в разных местах нашей обширной Руси, как неустойчив по разным этнографическим ее уголкам самый тип русского человека. Распев Московской губернии уже не тот, что в губернии Киевской... Обычные распевы коренятся, как стебли в своем корне, в тех же вышеупомянутых древних церковных осмогласных распевах. Однако из всей массы этих обычных местных распевов можно оттенить два главных течения в образовании последних: южное - киевское и северное - московское, или южнорусское и великорусское" [2.12, 458]. Таким образом, автор здесь смешивает два понятия - "распев" и "напев". С таким определением никак нельзя согласиться: распев есть переработка, а напев - незначительное изменение местного характера. В наши дни никто не назовет язык украинский или белорусский местными говорами, равно как и говоры, например, костромской и владимирский - языками; таким же образом следует отличать и распев от напева.

Мелодии обычных распевов часто очень приближаются к мелодии знаменной и к мелодиям других древних распевов: в них иногда можно уловить целые строки знаменного распева. Так, в ирмосах Богородичного канона ("Отверзу уста моя") обычного распева ясно звучат кокизы большого знаменного распева. Покровский даже не считает обычный распев распевом вообще: он называет его смесью разных распевов с разными местными вариантами [2.28, 7]. В силу этого мы не можем отрицать ни церковности обычного распева, ни его частичной уставности.

Все наши церковные распевы имеют местные варианты (напевы). Таких напевов у нас существует столько же, сколько существует на Руси епархий, монастырей и приходов. Знаменный распев имеет очень много местных напевов даже в старообрядчестве, и сами старообрядцы считают это вполне закономерным явлением [2.11-2, 1909, 236].

Напев, как мы уже говорили, отличается от распева тем, что мелодия распева-оригинала (книжная мелодия) в нем изменена частично, иногда даже едва заметно; в обычном же распеве она переработана полностью, иногда - до неузнаваемости.

Знаменный распев имеет несколько местных напевов и в нашей отечественной Церкви: например, валаамский, соловецкий, которые, хотя и незначительно, но отличаются от оригинала - стереотипного книжного распева. Надо заметить, соловецкий напев местами очень близок к крюковой мелодии (см. Пример 4).

Общепринятый киевский распев (книжный) также имеет несколько местных вариантов. Из них ближе всех к знаменному распеву стоит напев владимирский (см. Пример 5).

### **Народно-религиозные мелодии богослужебных песнопений и антицерковная сущность этих мелодий.**

Мы уже говорили, что в Русской Православной Церкви, кроме распевов и напевов, существуют еще народно-церковные мелодии неклиросного происхождения. Церковными мы называем их только по месту употребления. Лучшие из них в смысле церковности являются вульгаризацией церковных распевов: это "одичавшие" церковные мелодии, употребляемые в бессмысленной, грубой, с позволения сказать, "обработке". Это религиозно-музыкальные обычаи в звуках, но обычаи дикие, безнадзорные, созданные толпой. Подавляющее большинство народных мелодий, худшая их часть - это мотивы, не соответствующие духу и Уставу Церкви: они суть произвол народа, понимаемого в худшем смысле слова. Они созданы народом, как и всякая народная песня; но как песни бывают разные - положительные и отрицательные (к последним относятся срамные по тексту и дикие по мелодиям), так и религиозные мелодии этого рода. С строго церковной точки зрения мы рассматриваем народно-религиозные мелодии как отрицательную форму народно-церковного творчества. Поэтому, если с обычными распевами и местными напевами, не чуждыми погрешностей, мы можем как-то смириться, то к этим мелодиям надо подходить с большой

осторожностью, а с худшими из них надо вести самую решительную и беспощадную борьбу, как и вообще со всякими "сорняками", проникающими в Церковь.

Но отрицательную сторону народно-церковного сочинительства следует отличать от подлинного творчества, которое имело и имеет важное значение в нашем церковном пении и в особенности - в деле создания его основы - знаменного распева. Народ истинно-церковный, впитавший в себя церковное, никогда не создаст чего-либо чуждого духу и учению своей родной Церкви. Древняя Русь была строго церковной. Русская верующая душа чутко восприняла святое Православие и выразила это в своем церковно-певческом творчестве. Но когда церковное пение у нас стал создавать человек чужой, который смотрел на богослужебный текст, как на бездушный материал для распределения звуков своей субъективно-религиозной (или вообще безрелигиозной) мелодии, тогда пение у нас перестало быть вполне церковным как в индивидуальном (композиторском), так и в коллективном (народном) творчестве.

Возьмем, к примеру, современную, звучащую под сводами наших храмов мелодию молитвы "Царице моя преблагая", совершенно одинаковую с мотивом народной песни "Сухой бы я корочкой питалась". Сравним эту мелодию со старой (тоже народной) мелодией этой молитвы (третий глас народного напева) или с мелодией известной стихиры "Совет превечный", проникнутыми духом чистого Православия, и мы ясно увидим, к чему привело уклонение от законов церковного осмогласия. Наша церковная мелодия самобытна, но она, как и творец ее, церковный народ, всегда верна Церкви. Всякая музыка есть эхо сокровенной жизни человеческой души (см. Пример б).

Народные мелодии большей частью касаются сугубых ектений. Здесь зачастую можно услышать и мелодию русской народной песни "Вдоль да по речке" (см. Пример б-2), и припева польской рождественской колядки "Хвала на высакости" (см. Пример б-3).

В своем произволе непризванные "творцы" дошли до искажения самого текста. Так, в наших храмах появилась молитва Господня с прибавлением слов "Отче наш" после каждого прошения; появился новый, самодельный текст Трисвятого ("святы Боже, помилуй нас"), и многое другое. Старые византийские ухищрения - анаграмматизмы и прочее, отвергнутые в свое время нашими благочестивыми предками, ожили вновь, только в более диких формах.

### **Неписанный закон распределения песнопений**

#### **по церковным распевам.**

В итоге всего сказанного о позднейших (незнаменных) мелодиях мы должны признать, что все они являются положительными в своей близости к знаменному распеву и отрицательными по степени удаления от него. Все они тяготеют к нему, как растения - к солнцу. Общий же недостаток всех этих мелодий состоит в том, что они лишают наше осмогласие его полноты и многогранности. Песнопения юго-западных распевов представляют собой самоподобны своего рода, с тем лишь различием, что они - гораздо беднее последних: они все в общей сложности имеют по одному самоподобну на каждый вид песнопений (тропарь, стихира, канон). Знаменный же распев распределяет строки по содержанию, а не по видам песнопений. Лишая песнопения самобытности, богословской сущности, южно русские распевы умаляют тем самым их церковность, удаляют от идеала, обедняют и суживают их, оставляя одну лишь общую идею данного гласа. Таким образом, киевский и другие позднейшие распевы с этой стороны являются упрощением в угоду мирским тенденциям. Осмогласие в южно-славянских распевах - это то же, что русский язык с иностранным акцентом.

Совокупность южно-славянских распевов нельзя рассматривать как квинтэссенцию знаменной мелодии в национальной обработке или как эклектический прогресс в церковном пении. Распевы эти никогда не смогут заменить знаменного. Таковую замену можно допустить лишь в случаях невозможности или неудобства применять знаменную мелодию в ее чистом виде.

В практическом применении распевок у нас создался своего рода неписанный закон, который действует и в наши дни. По этому "закону" стихиры все поются киевским распевом (во времена Потулова догматики пели знаменным распевом), тропари 1-го, 2-го, 3-го и 8-го гласов - греческим распевом, а 4-го - либо обычным, либо тоже греческим, тропари 5-го и 6-го гласов - киевским. У Бахметьева тропари 6-го и 7-го гласов даны в сокращенном напеве болгарского распева. Ирмосы 1-го, 2-го, 3-го и 8-го гласов поются греческим распевом (с изменениями), ирмосы 4-го гласа - обычным, а ирмосы 5-го и 6-го гласов - измененным знаменным. Седьмой глас, как известно, в киевском и малом знаменном распеве звучит почти одинаково. Антифон "От юности моя" поется обычным (измененным греческим) распевом. Величания поются распевом обычным (смесь знаменного с киевским). "Блажен муж" поется обычным распевом (переработка мелодии 8-го гласа киевского распева). "Свете тихий", "хвалите имя господне", "Честнейшую", Славословие великое, "Благослови душе моя господя" на всенощном бдении и литургии, "Единородный сыне", "Херувимская песнь", "Милость мира", Символ веры и "Отче наш" поются обычным распевом (переработка киевского и греческого). Похоронное "Святыи боже" поется знаменным распевом в сокращении, "Славно бо прославися" - болгарским распевом, "достойно и праведно" на литургии святого Василия Великого - киевским, стихиры Пасхи - знаменным распевом [2.28, 7;2.29, 107]. Так было во времена Потулова (1885г.), во времена Покровского (1910г.) и после них; так есть и в наши дни. С точки зрения строго церковной, такое положение нельзя назвать нормальным. Наш богослужебный Устав не знает гласов "тропарных", "ирмосных" или "стихирных". Конечно, все эти песнопения имеют мелодии не одинаковые, даже в одном и том же гласе, но не надо забывать, что в знаменном распеве каждое песнопение имеет собственную мелодию: дело тут не в форме песнопения, а в его содержании.

По мнению Потулова, правильно было бы все песнопения данного богослужения (например, всенощной) пропеть одним каким-либо распевом; но народ так привык к этому "распорядку" распевок, что если бы, например, на Страстной седмице тропарь "Благообразный Иосиф" спел бы кто-либо не болгарским, а другим распевом, - в храме поднялся бы ропот и возмущение, как заметил в свое время Потулов.

### **Партесное пение.**

Так обстоит у нас дело с так называемым простым, или будничным пением. Что же касается пения праздничного, то здесь мы сталкиваемся с новым историческим явлением - пением партесным, как его называли в прошлом столетии. Это пение построено по законам музыки, а не церковного Устава. Богослужебный текст подчинен здесь общемузыкальным правилам и является лишь материалом для распределения тонов по гласным звукам речи, соединяемой с музыкой.

В истории нашего церковного пения партесное пение составляет целую эпоху. В историческом аспекте вопрос этот достаточно уже раскрыт: нас он интересует только со стороны богослужебной.

Партесное пение было следующим шагом нашей отечественной Церкви на пути отступления от строго церковной чистоты мелодии после введения ею южнославянских распевок в богослужебное употребление. По почину столичных храмов, оно появилось первоначально в городских церквах, откуда постепенно распространилось по всему лицу земли Русской. Партесная мелодия заняла господствующее положение в нашей Церкви. Пение собственно церковное, осмогласное, не говоря уже о чисто знаменном, оттеснено на самый последний план. По мере уклонения от единого истинного пути, начертанного в церковно-богослужебном Уставе, наше церковное пение постепенно катилось под уклон. В результате быстрого роста так называемых духовно-музыкальных произведений, сочиняемых разными авторами, образовалось "непроходимое волнующееся море" нотной литературы, готовое захлестнуть и потопить в своих волнах последние остатки церковности - обычные распевы. Вследствие снисходительного отношения высшей церковной власти, с одной стороны, и неограниченного своеволия нецерковных "сочинителей", с другой, наше церковное пение к концу прошлого столетия пришло в хаотическое состояние и стало неузнаваемым. Лучшие сыны нашей отечественной Церкви не могли мириться с таким положением вещей. О положении церковного пения много писалось и говорилось в свое время.

В начале текущего столетия митрополит Новгородский Арсений (Стадницкий) на одном из певческих съездов своей епархии говорил о положении богослужебного пения в приходских храмах: "Церковное пение в настоящее время предоставляется псаломщикам, получившим самое незавидное образование. Обычный контингент кандидатов в псаломщики - это субъекты, уволенные из семинарий и из духовных училищ за тихие успехи, громкое поведение или великовозрастие. Они смотрят на свое дело чаще всего с точки зрения заработка, обеспечивающего им кусок хлеба. И за неимением подходящих кандидатов на псаломщицкие места, последние часто предоставляются этим недостойным людям... Псаломщиков по местам в церковном пении заменяют любители. Я должен сказать, что ими чаще всего руководит любовь к своему делу. Они желают удовлетворить потребности народа, который хочет слышать в своих храмах хорошее пение. Я думаю, вам известен тип подобных любителей. Часто, изгнанные еще из духовного училища, они собирают свой хор и являются хозяевами клироса. Они - преувеличенного мнения о себе и иногда совсем не хотят считаться с совершенно законными желаниями священника относительно пения. Они не довольствуются простыми мелодиями, а стараются угнаться за городскими хорами, разделяющими "партесы". Их идеал - исполнить в храме вещи позабористее. Что они делают из песнопений церковных, быть может, хорошо гармонизованных, как портят вкус народа - говорить об этом и больно, и грустно. Эти губители церковного пения не понимают, что церковное пение - составная часть богослужения. Они думают об одном: как бы произвести эффект. Они являются в храм с целью - поразить своим "художественным", - а на самом деле безграмотным, - пением. Им обязательно надо исполнить мудреную вещь. Простого они не поют, а все партесы. Простое они предоставляют петь левому клиросу, старому дьячку, как не имеющее, по их невежественному мнению, никакого значения" [2.35].

Из слов митрополита Арсения видно, что речь идет здесь о руководителях невежественных; но не лучше обстоит дело и там, где управляют пением люди "ученые". Вот что писал, например, по этому поводу один автор на страницах журнала "Приходское чтение" за 1915 год: "По музыкально-образовательному цензу регенты церковных хоров подразделяются на две главных группы: на ученых и самоучек. Ученый или дипломированный регент (с дипломом от Придворной капеллы, Регентского училища С. В. Смоленского, Московского Синодального училища, с регентских курсов и пр.) в провинции составляет единичное явление. Он, конечно, умеет петь хорошо, молитвенно, стильно и т.д. Но сплошь и рядом такой регент проникнут самомнением и вовсе не находит нужным считаться с церковной иерархией по вопросам церковности и уставности. Доводы такого регента не сложны: церковность в музыке авторитетен определять только его "просвещенный" взгляд, а знание им церковного Устава свидетельствуется четверкой или пятеркой в его дипломе по этому предмету. Еще короче его ответ на предложение - петь стихиры: "Нет нот. Мы по Бахметьеву, а не по вашему напеву" и т.д.

Бездипломные регенты-самоучки, в свою очередь - тоже двух сортов: занимающиеся хоровым делом по необходимости и работающие по сердечному влечению. Регенты первого разряда и не станут искать в церковном пении вразумительности, молитвенности и церковности. Они ограничиваются исключительно поверхностной шлифовкой пьесы: пьеса не раз проводится на инструменте, потом хор споет ее "самостоятельно", то есть, по памяти (хотя певцы и глядят в тетрадки), надстрочные разметки угловато нюансируются, новичкам дается приказ: "молчать и прислушиваться", - и пьеса готова... Естественно, что из высокохудожественной работы композитора только и может получиться трагичное выкликанье. От таких работников церковно-хорового пения можно получить только отрицательные результаты, ибо здесь нет ни музыкальной эрудиции, ни определенных убеждений, ни любви к своему делу.

Последний разряд составляют регенты, работающие над церковным пением по призванию. Из них, конечно, могли бы получиться "добрые делатели" церковно-певческого вертограда; но часто их музыкальная осведомленность до того минимальна, что и говорить не остается ничего. Они всей душой и рады бы учиться, да негде... И вот судьба определяет им в деле воспитания церковного хора руководиться лишь своими собственными соображениями. Какой абсурд получается - кратко сказать почти невозможно: ампутация трудной пьесы, пение "на третий глас", совмещение одной и той же пьесы разных композиторов, перемещение катавасий и т.д. И этот тип регентов в

самооправдании мало чем погрешает: "Я готов учиться, но негде и не на что" [2.11-4, 1915, №13, 39-41]. Кажется, здесь все ясно без комментариев.

## **Вторжение греховного мира во внутреннюю жизнь Церкви -**

**первопричина нестроений в церковном пении.**

### **Самовольное сочинительство и его история.**

Было бы большой ошибкой "списывать" все беды в нашем церковном пении на счет Запада. Да, влияние Запада имеет здесь немаловажное значение; но Запад - не единственная причина упадка нашего церковного пения, и даже не основная; основной причиной здесь является вторжение греховного мира в церковную жизнь. На это указывали еще древние отцы Церкви. Так, святитель Иоанн Златоуст в одной из своих бесед говорит: "Чего мы желаем и требуем? Того, чтобы, вознося Божественные песнопения, вы были проникнуты великим страхом и украшены благоговением, и таким образом возносили их. Из присутствующих здесь есть люди, которых, я думаю, не знает и ваша любовь, которые, не почитая Бога и считая изречения Духа обыкновенными, издают нестройные звуки и ведут себя несколько не лучше беснующихся, колеблясь и двигаясь всем телом и показывая нравы, чуждые духовному бдению. Жалкий и несчастный! Тебе должно с изумлением и трепетом возносить ангельское славословие, со страхом совершать исповедание пред Создателем и чрез это испрашивать прощение грехов; а ты переносишь сюда обычаи шутов и плясунов, безобразно протягивая руки, припрыгивая ногами и кривляясь всем телом... Но ты не уразумеешь этого, потому что слышанное и виденное тобою на зрелищах помрачило твой ум, и совершаемое там ты вносишь в церковные обряды, обнаруживая бессмысленными криками беспорядочность своей души" [1.19-3, т.6, 381].

Вторжение суетного мира в церковное пение, наблюдавшееся еще в дни Златоуста, не прекратилось в придворном византийском церковном пении [2.18, 82] и продолжалось у нас. Так, Металлов утверждает, что первоначальное русское церковное пение, при самом начале жизни Русской Православной Церкви, сосредоточилось в двояких руках: пение демественное - торжественное, полуцерковное-полумирское, искусственное и импровизированное по композиции - сосредоточилось, главным образом, в руках мирских народных певцов-демественников под управлением регентов-доместиков, причем эти демественники, естественно, не чуждались и пения богослужебного, строго церковного; с другой - пение истинно церковное - богослужебное и осмогласное, обыденное и праздничное - сосредоточилось преимущественно в руках певческого клироса, церковных клириков-дьяков с диаконами и попами, под управлением старейших протопопов" [2.18, 155]. Таким образом, еще задолго до проникновения западных влияний в нашу церковную жизнь суетный мир постоянно врвался в Церковь. По почину византийских придворных певцов, в нашем Отечестве не замедлили явиться свои "придворные", льстящие слуху сильных мира сего и тех, кому скучно было в доме молитвы и училища благочестия. Прямой наследницей этих "певцов земли" позднее стала знаменитая Придворная певческая капелла с ее придворными (а не церковными) "творцами", гг. Львовыми, Бахметьевыми и другими, им подобными учениками итальянских и немецких музыкальных специалистов.

По прошествии тридцати с небольшим лет после опубликования знаменитой речи Новгородского митрополита Арсения, ученик его, Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий (Симанский -Ред.), в третий год своего первосвятительства, 18 апреля 1948 года, выступил перед питомцами Московской Духовной Академии с проникновенной речью по вопросу церковного пения. В области церковного пения речь эту можно назвать "тронной" речью второго после восстановления патриаршества русского Патриарха. "У нас на Руси во многих древних обителях до последнего времени можно было утешаться истинно церковным пением, слышать пение так называемых "подобнов", прекрасное исполнение осмогласника... К величайшему прискорбию приходится сказать, что в настоящее время это почти полностью утрачено, и вместо небесной музыки, какая слышалась в древних строгих и величественных распевах, мы слышим мирское легкомысленное сочетание звуков, и, таким образом, пение в храмах наших, особенно городских, совершенно не соответствует той цели, которую оно должно преследовать, и храм из дома

молитвы часто превращается в зал бесплатных концертов, привлекающих "публику", а не молящихся, которые должны поневоле терпеть это отвлекающее их от молитвы пение. Почти забыты древние трогательные церковные распевы - знаменный, греческий, болгарский, киевский, - даже в переложении недавних хороших композиторов. В храме часто слышишь такую музыку, под которой уместно было бы подписать вовсе не те слова, которые поются, так как нет никакого соответствия между словами и музыкой... Что особенно прискорбно, - правые хоры считают своей обязанностью только нотное исполнение некоторых песнопений, а пение стихир, в которых излагается сущность праздника, предоставляется торопливому, невнятному и неумелому исполнению левого клироса, по большей части любителей, поющих без всякой предварительной подготовки, по одной, в большинстве случаев, книге, с трудом разбирая славянский текст [2.3, т.1, 246-248 ].

Автор вышеупомянутой статьи из журнала "Приходское чтение" называет три причины упадка церковного пения, а именно: композиторов, исполнителей и литературу. Обобщая приведенные выше высказывания и его, и двух наших видных иерархов относительно исполнителей - мы должны здесь отметить, что наш церковный Устав не знает деления певцов на "грамотеев" и малограмотных, сильных и слабых, "благородных" - правых и "худородных" - левых. Более того, ему чужды понятия "дьячок" и "псаломщик", сложившиеся позднее у нас на Руси. Обязанности современного псаломщика Устав поручает самому старейшему в обители лицу - игумену, а в его отсутствие - ектесиаρχу или первому певцу правого клироса: на долю чтеца остается только Трисвятое [1.20, гл.7, 15]. Студийский Устав предписывает на всенощном бдении в неделю Ваий, при пении "Господи воззвах" менять хоры: правые певцы должны идти на левый, а левые - на правый клирос [1.19-8, 829]. Таким образом, с точки зрения церковного Устава не может быть и речи о каком-либо подразделении хоров на "классические" и "народные", "интеллигентные" и "простые", как это наблюдается у нас в практике соборных и приходских храмов. Они должны быть едиными устами Единой Церкви, десницей и шуйцей единого тела, однако суетный мир и здесь внес свою "поправку".

Касаясь произведений церковных композиторов, автор статьи "Где причины" распределяет эти произведения по группам и высказывает пожелание, чтобы высшая церковная власть "составила и опубликовала списки композиций, желательных на церковном клиросе". Такое же пожелание высказал в своей речи и сам Святейший Патриарх Алексий (Симанский). Через год после выступления Его Святейшества профессор Ленинградской духовной академии Л.Н.Парийский высказал на страницах Журнала Московской Патриархии свое мнение, но пояснил, что составление списка дозволенных композиций - дело практически бесполезное, так как произведений этих существует в настоящее время "бесчисленное множество". Произведения следует рассматривать независимо от имени их авторов, "ибо, - продолжает профессор, - у одного и того же автора могут быть произведения и применимые, и недопустимые. В качестве критериев, определяющих церковность мелодий, профессор назвал церковный Устав, древние распевы и слуховое восприятие. "Католическим пением, - продолжает автор, - также нельзя пользоваться в наших храмах, как нельзя пользоваться католическими ризами и сосудами" [2.11-1, 1949, №10, 58]. Судя по последним словам автора, можно полагать, что он держится господствующего мнения, по которому в современном расстройстве нашего церковного пения вся вина возлагается на отрицательное влияние инославного Запада. Но едва ли можно согласиться с этим автором полностью. Как уже говорилось, западное влияние не является здесь главной причиной, поэтому и хронологический отбор произведений сам по себе ничего не даст.

### **Демественный распев.**

Дело в том, что самовольное сочинительство, как свидетельствует история, уходит своими корнями в глубокую древность. Древние доместики, как мы уже говорили, были не только исполнителями знаменных песнопений, но и сочинителями мелодий, не имеющих ничего общего с осмогласием. Памятником такого сочинительства является демественный распев. Особенность этого распева, главным образом, состоит в том, что текст здесь подавляется мелодией, а мелодия является свободным выражением чувств и законам осмогласия не подчинена. Исследователи называют знаменный распев "положенным", а демественный - "дозволенным" [2.12, 520-521]. Демественное пение они сравнивают с концертным [2.4, ч. 2, 141].

Исполнителей демественного пения историки называют певцами "вольно-наемными" [2.18, 147, 233]. "Мелодия его, - пишет Д.В.Разумовский, - свободна от ограничений осмогласия, хотя по привычке и имеет надписания гласам и подобнам" [2.31, 183].

Демественное пение было пением домашним, внебогослужебным. Богослужебным оно стало только к концу XVI века, да и то с ограничениями. Предки наши свято хранили знаменную мелодию и не допускали в храм пения нецерковного. Причину проникновения демественного пения в церковное употребление Разумовский видит в недостатке знатоков знаменного осмогласия и, отчасти, в усилении набожности, вследствие чего пение церковных песнопений в домашней обстановке стало считаться неудобным, и место его заняли духовные стихи (канты) [2.31, 179-186]. Таким образом, демественный распев, как мелодия домашнего употребления, не является распевом богослужебным, как не могут считаться таковыми и духовные стихи, заменившие его потом в домашнем употреблении. Он не имеет основного признака церковно-православного пения - осмогласия и не соответствует богослужебному тексту. Тем не менее, демественный распев, как мелодия древнерусская, появившаяся до никоновской реформы, почитается старообрядцами почти наравне с мелодией знаменной: они называют его "гордостью старообрядчества" [2.11-2, 1909, 162]. Но мы, православные, должны сказать о нем то же самое, что и о новейших концертах, ибо он пришел в наши храмы тем же путем, из того же внешнего мира, только не иноземного, а русского. Современные западные мелодии новых композиторов, а также мелодии народной толпы являются прямыми наследниками демественного распева, равно как и сами их сочинители и исполнители являются "потомками" древних доместиков. Поэтому, когда мы слышим в храме мелодию, чуждую Церкви, - будь то мелодия русской песни или западного хора, или оперной арии, или того же демественного распева, - для нас нет в этом никакой разницы: все они одинаково нам чужие.

### **Сочинения и переложения П.И.Турчанинова.**

Итак, наши церковные композиторы и исполнители их сочинений, регенты - "потомки" доместиков, людей светских, каковыми являются и они сами. Однако следует отметить, что среди древних певцов - клириков были люди, подобные недоброй памяти головщику Лонгину Корове, равно как и среди старых и новых "доместиков" были и есть люди достойные. Теперь перед нами возникает вопрос: что же представляют собой наши композиторы и исполнители со стороны духовной?

Прежде всего следует отметить, что из бесчисленного множества признанных и непризнанных русских церковных композиторов XVIII-XX веков мы не видим ни одного композитора, причисленного Церковью к лику святых. Кроме того, наша отечественная Церковь почитает угодников Божиих непрославленных, святость жизни которых очевидна: митрополита Московского Филарета (Дроздова), епископа Феофана, затворника Вышенского, митрополита Киевского Филарета (Амфитеатрова) и мн. др. Замечательно то обстоятельство, что ни один из них не оставил духовно-музыкальных произведений, несмотря на то, что все они были церковными писателями.

Издrevле очагами духовного просвещения и рассадниками истинного благочестия были на Руси иноческие обители: почти все песнописцы (поэты-композиторы) Греко-Восточной Церкви и лучшие песнорачители и знаменотворцы Церкви Русской вышли оттуда. Но среди многочисленного сонма наших церковных композиторов XVIII-XX веков нет ни одного монастырского монаха, если не считать трех иерархов Арсения, Никанора и Гермогена и одного иеромонаха Виктора, монашествующих по положению. Их произведения отличаются церковностью. Сюда же можно отнести и архимандрита Феофана, автора "славословия". Чем же объяснить такое положение? Надо полагать, что такие аргументы, как несовместимость монашества с композиторством, враждебное отношение монашества к наукам и культуре и удаление монахов от мира - несостоятельны: история свидетельствует об обратном. В чем же тогда тут дело?

Ответ мы находим отчасти в приведенной уже нами речи Патриарха Московского и всея Руси Алексия: "И у нас на Руси во многих древних обителях до последнего времени можно было утешаться истинно церковным пением так называемых "подобнов", осмогласника и т.д.". Один из единоверческих церковных писателей, А.Ухтомский, в своем докладе на Первом Всероссийском съезде единоверцев отметил, что "многие твердые старообрядцы приходят и с любовью стоят в храмах Оптиной пустыни, Валаама, Гефсиманского скита Троице-Сергиевой Лавры и других древних обителей, несмотря на троеперстие, никоновские книги и прочее, потому что там - строго уставная служба с таким же уставным (знаменным) распевом" [2.37, 5]. Да, в наших древних обителях свято хранили знаменный и другие древние распевы, и люди, переступившие порог этих обителей с чистым намерением, ясно чувствовали эту духовную сладость. Сердце инока-подвижника билось заодно с сердцем песнописца в ритме знаменной мелодии. Знаменный распев в полноте и совершенстве отвечал всем потребностям души подвижника, так что никакие другие мелодии ему не требовались.

В Православной Церкви, как уже говорилось, пение является прямой обязанностью канонических певцов и прочего духовенства. Наше пение требует особых знаний, причем не столько музыкальных, сколько общецерковных. С XVIII столетия, по мере постепенного отделения алтаря от клироса, церковное пение у нас перешло в полное и бесконтрольное распоряжение мирян. О причинах такого отчуждения духовенства от пения мы будем говорить ниже: здесь нам хотелось бы отметить, что из многочисленного сонма известных церковных композиторов священный сан имеют только десять, а именно: три епископа и один иеромонах, о которых речь у нас уже была, протоиерей Димитрий Разумовский, протоиерей Петр Турчанинов, священник Виноградов, священник Старорусский, священник Димитрий Аллеманов и протоиерей Гривский. Все остальные церковные наши композиторы - это миряне: люди полусветские или сугубо светские, и даже неправославные (итальянцы). Таким образом, на место стихарного певца стал певец в итальянском певческом кафтане, а позднее - господин во фраке.

Наши новые сочинители церковных мелодий не могут идти в сравнение ни с песнотворцами XI-XIII веков, ни, тем более, с древними отцами-песнописцами, поскольку они в своих так называемых "свободных" сочинениях разрушают смысл церковных песнопений, снабжая их мелодиями, не соответствующими содержанию или превращающими их в мирские песни. Все такие композиторы, за исключением немногих, должны рассматриваться, как самочинные "богословы" в области церковной мелодии. Их сочинения - это, примерно, то же, что "богословские" сочинения Льва Толстого, пресловутый рассказ Потапенко "На действительной службе" и другие подобные им сочинения непризванных "богословов" в нашей литературе. Среди них, несомненно, есть люди благонамеренные и, может быть, даже благочестивые; но люди эти не могут или не хотят понять, что дело, за которое они берутся - им не по силам. Они хотят создать церковное без Церкви, совершать богослужение без Бога, создавать молитву без молитвы и, что самое главное - отражать без отражаемого. Много здесь можно встретить музыкальных "жрецов", боготворящих искусство, и религиозных персоналистов, подменивающих Богооткровенные истины собственным субъективным мировоззрением, но очень редко - людей, правильно понимающих Православие, впитавших в себя его дух. И все это совершается открыто, на церковном клиросе, где композитор является, так сказать, проповедником, а исполнитель его произведения - чтецом готовой проповеди.

В оценке достоинства композиторских произведений XVIII-XX веков мы употребляем одно мерило - "единое на потребу". Идя таким путем, нетрудно отличить небесное от земного, Божественное - от человеческого, плотское - от духовного, святое - от греховного, искусство во славу Божию - от искусства "ради искусства". Исходя из этого, мы разделяем все композиторские произведения на две группы: богослужебные (допустимые при совершении богослужения) и небогослужебные - такие, которые исключают само богослужение своим появлением в нем. Но прежде чем сделать это, необходимо сперва отделить переложения (в том числе и знаменных мелодий) от свободных сочинений. Мы не имеем оснований относить к числу небогослужебных композиций переложения древних распевов, ибо они имеют прямое отношение к основе - знаменному распеву, вследствие чего стоят на грани между полууставными мелодиями и допускаемыми композициями, хотя многие из них и имеют очень большие недостатки. Что же касается свободных сочинений, то здесь следует провести четкую грань между богослужебными и

небогослужбными. Первую группу можно сравнить с живописными иконами, а вторую - с картинами религиозного содержания. В нашей печатной нотной литературе имеется немало переложений песнопений знаменного распева. Есть между ними простые, как, например, переложения Смирнова, есть и более сложные, свободные, как сочинения Турчанинова, Львовского и т.д. Скажем несколько слов прежде о переложениях свободных, где знаменная мелодия подвергалась изменениям в той или иной мере.

Начнем с сочинений **П.И. Турчанинова**. В песнопениях Страстной седмицы, переложенных этим композитором, содержится мелодия синодальных нотных книг, как отмечают критики; догматики имеют мелодию более сложную и замысловатую. Очень важным недостатком турчаниновских переложений является широта голосоведения, которая осложняет их исполнение. "Турчанинов писал для своего хора", - замечает Металлов [2.19, 104]. Влияние Галуппи и Велеля заметно сказалось в его произведениях. При всем величии мелодии и неуклонном соблюдении композитором ее чистоты где только это возможно, музыка турчаниновских переложений все-таки далека от простой мелодии оригинала и переносит слушателя в мир "мелодической аристократии". Но, при всех недостатках Турчанинова, следует решительно признать неосценимую заслугу этого композитора, показавшего современному музыкальному миру красоту и величие знаменных мелодий и таким образом приблизившего этот мир к знаменному распеву. Турчанинов перекинул мост через "пропасть велию", образовавшуюся с XVIII века между священной русской стариной и современной музыкальной цивилизацией. Перевод знаменных мелодий на язык современных музыкальных понятий, сделавший эти мелодии удобоприемлемыми для музыкального слуха, воспитанного в гармоническом пении, создал композитору немеркнущую славу, которой он вполне достоин.

### **Придворный распев.**

#### **Сочинения Ф.П.Львова и Н.И.Бахметьева.**

Обратимся теперь к переложениям прочих древних церковных распевов и скажем несколько слов о наиболее крупных из них. Среди многочисленных композиций этого рода видное место занимают сочинения Львова и Бахметьева, или так называемый **придворный распев**.

Недостатки переложений **Ф.П.Львова** отмечены многими церковно-музыкальными критиками [2.11-1, 1959, №11, 65]. Но самой правильной оценкой этих переложений будет высказанное по этому поводу мнение ревностного архипастыря нашей отечественной Церкви, митрополита Московского Филарета. Несмотря на то, что Львов, прежде чем представить свой сборник митрополиту, заручился принципиальным согласием самого императора, мудрый и стойкий архипастырь твердо и решительно высказал свое отрицательное мнение по этому поводу. В своем отзыве он писал, что при всем желании согласовать свое мнение с мнением государя, он, по долгу своему, не может признать этот сборник вполне пригодным для церковного употребления, так как "в некоторых его частях церковный напев не так ясно слышен, и гармония мешает выразительности...". "Когда я указывал на это специалистам, - продолжает он, - они отвечали мне, что гармония составлена по правилам, и не может быть иначе". Он, однако, заявил, что "во избежание произвола неискusstных и не в духе Церкви составленных переложений, по разным местам от времени до времени проникающих в Церковь", он вынужден допустить переложения Львова к употреблению при богослужении [2.39, т.1, 322; т.2, 224]. Принцип, указанный мудрым кормчим Русской Православной Церкви в XIX веке, вполне применим и в наши дни. Уставные мелодии всегда следует предпочитать полууставным, полууставные - переложениям, а переложения - дозволенным ("богослужбным"), свободным сочинениям.

В 1861 году во главе Придворной певческой капеллы стал саратовский помещик, немецкий ученик **Николай Бахметьев**. Этот трудолюбивый деятель в области упорядочения церковной мелодии взялся за дело, несомненно, с самыми чистыми намерениями; но, как человек светский, да еще с иностранным музыкальным образованием, он не мог осуществить этого надлежащим образом; к тому же, служебное положение его требовало от него совершенно другого. Немецкий стиль своего предшественника, Львова, он довел до крайности. Мелодию упростил, сократил, а самое главное -

игнорировал церковный Устав. Потворствуя испорченным вкусам светской придворной "публики", повинуясь "этикету" тогдашнего интеллигентного общества, Бахметьев создал собственный "устав" церковной мелодии, известный под громким названием "Обихода образцового придворного церковного пения". Этот "военизированный" устав во многом явно противоречит богослужебному Уставу и тексту песнопений. Так, все каноны и трипеснецы Страстной седмицы имеют у него одинаковую, трафаретную мелодию, сходную с мелодией самоподобна 6-го гласа знаменного распева Трдневен воскресл еси. На этот же напев положены и стихиры в чине погребения мирян (стихиры последнего целования), которые Уставом положены на подобен Егда от древа 2-го гласа. Переложения подобного рода лишают песнопения их церковной назидательности. Припев 17-й кафизмы в том же чине погребения у Бахметьева самовольно заменен припевом, взятым из Последования великой панихиды. Вместо седална 5-го гласа "Покой спасе наш" даны только одни его конечные слова в мелодии 8-го гласа киевского распева. Мелодия стихир второго гласа у Бахметьева - минорная.

Бахметьев был композитором и певцом придворным в полном смысле этого слова. Не удивительно поэтому, что и задачи у него - придворные: военная четкость, краткость, подтянутость. По долгу своей придворной службы, он обязан был создать в области церковного пения такие условия, в которых светская полурелигиозная "публика" могла бы без скуки провести "оброчное" время присутствия при богослужении. Высокое положение Бахметьева позволило ему стать монополистом в области церковного пения всей Российской империи. "Пользуясь прерогативами цензора духовно-музыкальной литературы, - замечает Трубецкой, - Бахметьев не разрешал к печатанию и распространению тех музыкальных сочинений, которые были не в его духе, что в большой мере способствовало прочному укреплению его "обихода" на церковных клиросах" [2.11-1, 1959, №11, 65].

Дворянская мелодия Бахметьева - это неудачная урбанизация церковного осмогласия, попытка "культивировать" Православие применительно к потребностям русского дворянства, в большинстве своем утратившего и саму русскость, и православность вследствие своего рабского преклонения перед Западом.

Придворный распев - это "государственный стандарт", установленный светской (а не духовной) властью в угоду светской "публике", как неписанный, но общепринятый закон. В прекрасном исполнении первоклассных церковных хоров мелодии эти, бесспорно, звучат красиво, но не назидательно. Профессор Ленинградской духовной академии Л.Н.Парийский в своей статье о церковном пении отметил все недостатки этого композитора и рекомендовал употреблять его сочинения только там, где они укоренились [2.11-1, 1949, №11, 61].

### **Свободные композиции.**

Теперь коснемся так называемых "свободных" композиций. Сочинения этого рода, относящиеся к числу дозволенных (некоторые из них санкционированы высшей церковной властью), мы обычно называем "лучшими" и "церковными", в отличие от худших и нецерковных. Мелодии эти отражают религиозные чувства и молитвенные настроения, но не церковно-православные в полном смысле, а субъективные, "свободные". О такой "свободе" любят говорить протестанты и люди, им подобные. Каждое такое произведение, как и всякий инославный религиозный хорал или кант, представляет собой внешне красивую мелодическую картинку, милую песенку, ласкающую слух; православное же песнопение - это строгое, глубокомысленное, возвышенное по содержанию произведение, "мелодическая икона", возвещающая небесные истины в свете православного учения. Православная Церковь в своем богослужении воспитывает духовных воинов (Еф. 6, 11), мужественных подвижников добродетели, а не безумных богачей, веселяся на вся дни светло (Лк. 16, 19).

Игнорируя законы церковного осмогласия, отвергая знаменную мелодию как ориентир, композиторы наделили тексты мелодиями, не соответствующими их содержанию, вследствие чего песнопения приобрели другой смысл, нередко противоречащий даже самой идее, заложенной песнописцем в то или иное песнопение. Возьмем, к примеру, пасхальное песнопение

Предварившая утро. Мрачная и одновременно приподнятая знаменная мелодия 4-го гласа дает самую верную трактовку его основной идее: слабые, робкие женщины посылаются на проповедь к апостолам. Мелодия строгая, серьезная и, в то же время, умирительная. Греческая (тропарная) мелодия, перешедшая, практически, в мелодию 8-го гласа, ничего не дает, как и ком позиции, возникшие на основании этой дважды искаженной мелодии.

Руководствуясь собственными воззрениями и субъективными переживаниями, композиторы изображают картины празднуемых священных событий и связанных с ними религиозных переживаний в превратном виде. В своих произведениях они часто живописуют не события, совершившиеся древле и празднуемые ныне духовно, а наше современное празднование их, наши праздники, совершаемые в наших храмах. Вот перед нами одно из лучших произведений - литийная стихира Рождества Христова Небо и земля днесь Д.В.Аллеманова - одного из тех, кого мы привыкли называть строго церковными композиторами. Знаменная мелодия первого гласа звучит в этом песнопении спокойно, важно, с некоторыми едва заметными оттенками мрака и печали, соответственно тексту. Совсем не то мы наблюдаем у Аллеманова: здесь преобладает праздничный колорит нашего "рождественского" торжества. Однако, надо отметить, что мелодия Аллеманова - самая благоговейная из всех композиций, написанных на слова этого песнопения, и несколько приближается к знаменной. Что касается текста, то и здесь также допущено своеволие: пропущено слово "хвалу", в слове "дары" дано ударение на втором слоге. Но в общем, по сравнению с концертным произведением С.А.Дегтярева, композиция Д.Аллеманова стоит гораздо ближе к истине.

Еще один пример - мелодия Г.Ф.Львовского на текст стихир Успения Матери Божией Егда преставление. Знаменная мелодия 6-го гласа звучит в этом песнопении печально, даже заунывно: только на слова жизни наслаждение дана светлая строка. Общий характер мелодии - мрачный, уныло-скорбный; здесь нет того праздничного торжественно-умирительного подъема, который мы видим у Львовского. И хотя по ходу мелодии нельзя здесь не видеть некоторого сходства с мелодией знаменной, однако это ничуть не меняет положения: знаменная мелодия дает характер плачевный, а мелодия Львовского - праздничный. Композитор живописует здесь наше празднование этого события, а песнописец дает картину события исторического, сообщает нам о переживаниях современников, которые погребали не Плащаницу, украшенную цветами, о божественной славе красящаяся, а самое Пречистое Тело Богоматери, расставаясь с Ней в земной жизни.

В сочинениях композиторов, даже самых церковных, назидательный элемент почти всегда отсутствует. Так, например, всем известная стихира Великого Пятка Приидите ублажим написана в миноре, переходящем местами в бравур, и с планомерным чередованием строк, независимо от содержания. На примере композиции Д.Аллеманова Ликуют ангели (глас 6-й), мы также сможем убедиться, что композитор недооценил идеи песнописца. Здесь, как и в воскресной стихире того же шестого гласа Воскресение твое христе спасе, творец говорит о радости ангельской, вожденной, но недоступной для нас - радости, которой мы недостойны, ибо удалены от нее грехом и суетным миром.

Таковы свободные сочинения композиторов, и притом даже те, которые мы привыкли считать лучшими в церковном отношении. После всего этого не трудно понять, почему мы не можем принять их на одинаковых основаниях даже с полууставными мелодиями. Но, с другой стороны, у нас нет оснований и отвергать их категорически наравне с полусветскими (небогослужбными) или театральными мелодиями. По характеру своему они церковны, хотя и не вполне русско-православны. Они могут быть допущены (а не предписаны) к употреблению при церковном богослужении, поскольку в какой-то мере соответствуют идеям знаменной мелодии или, по крайней мере, не извращают их. Единственно верным критерием здесь является осмогласие в его русском оригинале (знаменное) или, по меньшей мере, в южнославянской переработке (киевский и греческий распевы). Взять хотя бы такое песнопение, как великое славословие. Его знаменная мелодия со стоит из одной кокизы ("вознос конечный"). Она проста и, в то же время, красива, выразительна. Этого нельзя сказать о мелодии обычного напева, где речитативно следуют две ноты, с увеличением длительности в начале и в конце каждой строки, без всяких смысловых ударений. Знаменная мелодия шестого гласа дает церковную трактовку этого песнопения, как

песнопения умилительно-покаянного, но отнюдь не хвалебного. Такая трактовка предостерегает нас от разного рода ошибок, в которые волею или неволею впадали и впадают наши церковные композиторы и регенты, превращающие это песнопение то в светло-бравурный гимн (Васильев), то в вальс (Велеумов), то в улаждающую слух ораторию, с игрой четырех попеременно вступающих голосов (Архангельский). Заметим, что Устав требует "тихогласного" исполнения этого песнопения [1.20, 360, 429]. Из существующих композиций великого славословия наиболее положительными в церковном отношении можно назвать, прежде всего, переложение Димитрия Аллеманова и свободные сочинения: митрополита Арсения, Самсоненко и "феофановское".

### **Антицерковные сочинения (небогослужebные). Мелодии с искажением текста. Народно-песенные и инославные мелодии.**

В духовно-музыкальной литературе и в церковно-певческой практике нашего времени немало таких мелодий, которые явно не соответствуют ни тексту песнопений, ни самому духу Православия, чтобы не сказать - вообще религии. Сочинения подобного рода мы должны рассматривать как небогослужebные: они пригодны по меньшей мере для внебогослужebных духовно-назидательных собраний (они устраивались у нас в миссионерских целях, но не привились в народе), для духовных концертов и для домашнего употребления. Сюда должны быть отнесены: концертные пьесы и все сочинения, в которых богослужebный текст изменен, заменен, смонтирован или избилует многократными повторениями слов; сочинения, имеющие светскую - танцевальную, оперную, вообще, театральную мелодию; сочинения, носящие религиозно-драматический характер, ярко выражающие субъективно-религиозные чувства самих авторов, а не Церкви в целом.

Прилагая к церковному пению не приятен есть, - гласит церковный Устав [1.20, 37]. По учению святителя Иоанна Златоуста, "в Церкви всегда должен быть слышим один голос" [1.19-3, т. 10, 375]. Следовательно, в церковном богослужении нельзя употреблять композиций, в которых извращен текст или слова не одновременно проговариваются певцами. Этим недостатком страдают все так называемые "концертные" пьесы.

Сольные сочинения, а также сочинения, в которых соло звучит в сопровождении хора, тоже не являются богослужebными, потому что в них мы слышим не пение, а игру голосов. По замечанию митрополита Московского Филарета, даже самые названия "соло", "трио" и тому подобные - неуместны в Церкви [2.39, т.2, 472].

Новейшие сочинители не только изменили текст, но и создали свой, комбинированный. Достаточно указать на такие произведения, как концерт "Радуйтесь людие" (Сарти), "Днесь всяка тварь" (Дегтярева), представляющие набор слов из разных песнопений. Даже Турчанинов не был свободен от этого недостатка: его комбинированная композиция "Воскресни, Боже", донныне употребляемая во многих наших городских храмах, не только является искажением текста, но и идет вразрез с Уставом, искажает смысл богослужения Великой Субботы.

Не могут также считаться богослужebными сочинения, в которых ясно слышится народная песня или инославный хорал: такие мелодии либо противоречат святости богослужения, либо превращают его в инославное. Однако следует сделать оговорку: здесь мы имеем в виду только такие мелодии, в которых песня или хорал звучат рельефно и оскорбляют чувство благоговения. Дело в том, что все наши новейшие композиции, за немногим исключением, очень близки к западной церковной музыке: почти на каждой из них в какой-то мере лежит печать Запада. От этого, как мы уже видели, не свободны даже наши церковные южно-славянские распевы.

Когда мы слышим католическое или протестантское песнопение, ласкающее наш слух и умиляющее нас умилением недуховным, а потом - одинаковую с ним по характеру Милость мира, - нам нет пользы в дискуссиях о том, кто у кого позаимствовал мелодию; излишне также спорить и о неправославности мелодии: она ясна всякому, поскольку мелодия здесь отошла от основы - осмогласия.

Отцы Церкви заповедали нам хранить память во время молитвы. "Когда молишься, - говорит преподобный Нил Синайский, - всеми силами храни память свою, чтобы она не предлагала тебе своего; но всячески воздвигай себя к разумному предстоянию (с сознанием, Кому и для чего предстоишь). Ибо во время молитвы ум обыкновенно окрадается памятью (приводит она на мысль вещи, лица, события и ими отвлекает от молитвы внимание ума... Очень завидует демон человеку молящемуся и всякие употребляет хитрости, чтобы расстраивать такое намерение его; поэтому не перестает возбуждать посредством памяти помыслы о разных вещах)" [1.19-7, т.2, 212]. Песенная мелодия, насильственно соединенная с текстом священных песнопений, должна быть отвергнута нами не только потому, что она противоречит святости богослужения, но и потому, что она отрицательно действует на нашу память, перенося нас из Церкви в мир. Вместо того, чтобы вынести из храма нечто полезное, мы теряем при этом и то, с чем пришли в храм.

### **Театральные мелодии.**

#### **"Покаяние" А.Л.Веделя.**

#### **Разбор доводов сторонников светского пения в храме.**

Некоторые историки нашего церковного пения вслед за Разумовским утверждают, что святые Ефрем Сирийский и Иоанн Златоуст использовали, якобы, тогдашние театральные (зрелищные), и даже еретические мелодии для своих песнопений, чтобы отвлечь народ от зрелищ и еретических молитвенных собраний [2.31, 12, 29; 2.4, ч.2, 65; 2.12, 136]. Это дает основание поборникам светской мелодии в церковном пении самовольно распоряжаться в области применения театральные и песенные мотивы в богослужении. Решение этого вопроса для нас очень важно, поэтому мы должны остановиться на нем поподробнее.

Прежде всего надо отметить, что ни один из древних историков, на которых ссылаются защитники этого положения, не говорит об этом конкретно. Это видно даже из самих цитат, приводимых ими [2.19, 18; 2.40, 148]. Если, по свидетельству историков, святитель Иоанн Златоуст в противовес еретическим демонстрациям установил крестные ходы и всенощные бдения, а императрица Евдоксия предоставила ему своего придворного учителя пения для составления гимнов, то это еще не значит, что он использовал и зрелищные мелодии для этих гимнов. Этого он никак не мог допустить при своей последовательности. Достаточно указать на его беседы о зрелищах и о иудейской синагоге, чтобы убедиться в этом. "Если ты христианин, - говорит святитель, - зачем иудействуешь? Если иудей, - зачем беспокоишь Церковь?.. Перс исполняет свое, и варвар - свое... Синагога хуже зрелища: на зрелище - грех, а в синагоге - нечестие" [1.19-3, т.1, 642, 672-673, 679]. Если так сказано о иудеях, от которых Церковь приняла Священное Писание и, отчасти, даже саму мелодию, то что же остается сказать о еретиках и зрелищах?..

Действительно, святой Ефрем Сирии применял мелодии еретиков в своих гимнах [2.40, 85]; но если даже это делали и другие отцы, то это была мера чрезвычайного характера. Опыт и история свидетельствуют, что старые мелодии с новым текстом люди используют только в самом начале данной эпохи, пока новые идеи не успели еще врасти в сознание людей настолько, чтобы отразиться в музыке. Так было в первые века христианства; так было и у нас в первые годы после Октябрьской революции.

Действия богопросвещенных песнописцев Церкви не могут служить оправданием для сторонников светской мелодии в богослужении. Отцы-песнописцы при помощи Благодати могли и "брение" претворять в светотворное средство, как это делал Сам Господь, обещавший даровать такую же власть своим ученикам (Ин. 14, 12). Отцы Церкви знали, что пение привлекает мирян в церковь, но, тем не менее, они никогда не превращали храм в театр или в дом народных развлечений, "Здесь не театр, - говорит Златоуст, - не место играющих на цитре или представляющих трагедии, где плодом бывает только наслаждение, так что прошел день - и наслаждение исчезло" [1.19-3, т. 9, 105]. Храм - это дом молитвы. Так называют его и неверующие. Следовательно, церковное богослужение не может быть ни безрелигиозным, ни полурелигиозным собранием. Человек, не желающий молиться, не пойдет туда, если его не

привлекут посредством "концертов" или другими приманками люди, извлекающие из этого материальные выгоды или одержимые неразумной ревностью о славе Божией.

Исходя из этих соображений, мы не можем признать богослужебными также и мелодии оперных арий, любовных романсов и тому подобные, проникшие в наши храмы в переработанном виде. Например, сочинение Степанова Отче наш... Этот сольный номер очень напоминает арию демона из одноименной оперы А.Г.Рубинштейна. Надо сказать, что и другие сочинения этого композитора также нельзя считать богослужебными. В его композиции Милость мира есть строка, в которой ясно звучит русская народная "далевая" песня (см. пример 8).

Наконец, кроме мелодий концертных, песенных и инославно-церковных есть еще один вид мелодий небогослужебных: мы имеем в виду мелодии субъективно-драматического характера. Их авторы - люди, нередко глубоко верующие - создавали их с благочестивым намерением, но выражали в них свои личные (а не общецерковные) религиозные чувства, притом в сильных драматических формах. Сочинения подобного рода можно найти и у самых лучших церковных композиторов. Так, у Бортнянского, например, есть композиция на текст тропаря "К Богородице прилежно" с многократным повторением драматического восклицания "погибаем". Но особенно драматичны сочинения Веделя. В его Покаяния отвержи ми двери.. религиозно-субъективный драматизм доведен до крайнего предела.

Защитники таких мелодий называют их молитвенными, умильными и трогательными "до слез". Да, молитвенности их никто не станет отрицать, как нельзя отрицать ее и у древних, и у современных экзальтированных религиозных сектантов, претендовавших и претендующих на харизматические дарования в своем религиозном исступлении. Во всякой, даже самой чудовищной религии есть молитвенность. Но какая она, эта молитвенность? Наша церковная молитва - это, прежде всего, молитва общеназидательная (Шор. 14, 17-19); етимона отличается от самоназидательной келейной молитвы пустынников, где гласная молитва рекомендуется только на первой степени духовного преуспеяния, а дальше она может даже принести вред, ибо мешает молитве духовной [ "Лествица", Сергиев Посад, 1894, с. 155]. Таким образом, самоназидательная молитва, при всей ее духовной пользе, должна уступить место молитве общеназидательной.

Возвращаясь снова к веделевскому "Покаяния отвержи ми двери...", мы должны отметить, что его "покаяние" не есть церковно-православное покаяние. Созданное под влиянием субъективно-религиозных переживаний автора, перемешанных с мотивами нецерковных мелодий, оно похоже, скорее, на субъективный молитвенный экстаз молящегося африканца, нежели на православное покаяние. Это нетрудно понять, если сравнить его мелодию с уставной мелодией 8-го гласа знаменного распева. Там, правда, нет и покаянного "шепота", какой мы слышим в композиции Бахметьева, навязавшего этому песнопению мелодию "подобна" б-го гласа: там слышится покаянный вопль, но вопль духовный, внутренний, а не оглушительный. Простая, задушевная и по-церковному выразительная знаменная мелодия может вызвать слезы, но не драматические, которые бывают в театре у зрителей и у самих артистов во время представления трагедий, а духовно-умиленные, врачующие (а не возмущающие) душу кающегося. Об этом сочинении Веделя было немало споров: одни превозносили его, а другие, наоборот, называли нецерковным. Так, Разумовский писал об этом сочинении следующее:

"Трио Веделя "Покаяния отвержи ми двери..." выражает мысль и глубокое сокрушение о грехах. Восклицание баритона "окаянный трепещу" как бы невольно и весьма естественно исходит от сердца, проникнутого благодатным сокрушением о своих греховных язвах" [2.31, 229]. Возражая Разумовскому, протоиерей Н.Трубецкой назвал эту композицию "бесчинным воплем надменной души" в ритме то марша, то танца. "Нам кажется, - пишет он, - что это музыкальное произведение гораздо больше имело бы успеха и пользы, если бы оно исполнялось не в храмах и не на слова священного текста" [2.11-1, 1959, №11, 70]. Едва ли можно согласиться полностью с мнениями обоих критиков. Веделевское "Покаяние", конечно, не может быть причислено к богослужебным мелодиям свободного сочинения, ибо в нем допущено искажение текста, уклонение от основы (знаменного осмогласия), бесчинный вопль и колоссальный драматизм; но его нельзя назвать и театральной мелодией, потому что автор выразил в нем, пусть и субъективно, но все же, религиозные чувства. Ведель - человек глубоко верующий, об этом никто не спорит; но его

религиозное чувство, подобное могучей реке без должного направления, может принести людям вред вместо пользы. Как мелодия молитвенно-субъективная, веделевское "покаяние" может быть пригодным для домашнего употребления, и притом, такому же "кающемуся", как сам Ведель. Как песнопение небогослужбное, оно может с успехом исполняться в духовных концертах или литературно-музыкальных вечерах, посвященных его автору.

Совокупность свободных композиторских сочинений не может считаться церковным пением, или словесной мелодией: это - вокальная музыка, насильственно соединенная с чуждым ей богослужбным текстом. Таким образом, мы должны признать, что оторвавшись от основы - осмогласия в знаменном изложении, мы сразу же чувствуем, как колеблется почва под нашими ногами. Утратив критерий, определяющий церковность нашего пения, мы, волею или неволею, блуждаем среди мелодий инославных, театральных, песенных и религиозно-субъективных. Наше пение становится или неправославным, или православным, но не русским, или русским народно-песенным.

Защитники таких мелодий называют их молитвенными, умильными и трогательными "до слез". Да, молитвенности их никто не станет отрицать, как нельзя отрицать ее и у древних, и у современных экзальтированных религиозных сектантов, претендовавших и претендующих на харизматические дарования в своем религиозном иступлении. Во всякой, даже самой чудовищной религии есть молитвенность. Но какая она, эта молитвенность? Наша церковная молитва - это, прежде всего, молитва общеназидательная (Шор. 14, 17-19); этимона отличается от самоназидательной келейной молитвы пустынников, где гласная молитва рекомендуется только на первой степени духовного преуспеяния, а дальше она может даже принести вред, ибо мешает молитве духовной [ "Лествица", Сергиев Посад, 1894, с. 155]. Таким образом, самоназидательная молитва, при всей ее духовной пользе, должна уступить место молитве общеназидательной.

Возвращаясь снова к веделевскому "Покаяния отверзи ми двери...", мы должны отметить, что его "покаяние" не есть церковно-православное покаяние. Созданное под влиянием субъективно-религиозных переживаний автора, перемешанных с мотивами нецерковных мелодий, оно похоже, скорее, на субъективный молитвенный экстаз молящегося африканца, нежели на православное покаяние. Это нетрудно понять, если сравнить его мелодию с уставной мелодией 8-го гласа знаменного распева. Там, правда, нет и покаянного "шепота", какой мы слышим в композиции Бахметьева, навязавшего этому песнопению мелодию "подобна" 6-го гласа: там слышится покаянный вопль, но вопль духовный, внутренний, а не оглушительный. Простая, задушевная и по-церковному выразительная знаменная мелодия может вызвать слезы, но не драматические, которые бывают в театре у зрителей и у самих артистов во время представления трагедий, а духовно-умилительные, врачующие (а не возмущающие) душу кающегося. Об этом сочинении Веделя было немало споров: одни превозносили его, а другие, наоборот, называли нецерковным. Так, Разумовский писал об этом сочинении следующее:

"Трио Веделя "Покаяния отверзи ми двери..." выражает мысль и глубокое сокрушение о грехах. Воскликание баритона "окаянный трепещу" как бы неволью и весьма естественно исходит от сердца, проникнутого благодатным сокрушением о своих греховных язвах" [2.31, 229]. Возражая Разумовскому, протоиерей Н.Трубецкой назвал эту композицию "бесчинным воплем надменной души" в ритме то марша, то танца. "Нам кажется, - пишет он, - что это музыкальное произведение гораздо больше имело бы успеха и пользы, если бы оно исполнялось не в храмах и не на слова священного текста" [2.11-1, 1959, №11, 70]. Едва ли можно согласиться полностью с мнениями обоих критиков. Веделевское "Покаяние", конечно, не может быть причислено к богослужбным мелодиям свободного сочинения, ибо в нем допущено искажение текста, уклонение от основы (знаменного осмогласия), бесчинный вопль и колоссальный драматизм; но его нельзя назвать и театральной мелодией, потому что автор выразил в нем, пусть и субъективно, но все же, религиозные чувства. Ведель - человек глубоко верующий, об этом никто не спорит; но его религиозное чувство, подобное могучей реке без должного направления, может принести людям вред вместо пользы. Как мелодия молитвенно-субъективная, веделевское "покаяние" может быть пригодным для домашнего употребления, и притом, такому же "кающемуся", как сам Ведель. Как песнопение небогослужбное, оно может с успехом исполняться в духовных концертах или литературно-музыкальных вечерах, посвященных его автору.

Совокупность свободных композиторских сочинений не может считаться церковным пением, или словесной мелодией: это - вокальная музыка, насильственно соединенная с чуждым ей богослужебным текстом. Таким образом, мы должны признать, что оторвавшись от основы - осмогласия в знаменном изложении, мы сразу же чувствуем, как колеблется почва под нашими ногами. Утратив критерий, определяющий церковность нашего пения, мы, волею или неволею, блуждаем среди мелодий инославных, театральных, песенных и религиозно-субъективных. Наше пение становится или неправославным, или православным, но не русским, или русским народно-песенным.

## **Причины вытеснения чистой знаменной мелодии из богослужебной практики.**

Теперь уместно поставить вопрос: если знаменная мелодия является основой нашего богослужебного пения и единственным его источником, то почему же мы не слышим ее в настоящее время за богослужением в ее чистом виде? Чтобы правильно ответить на этот вопрос, необходимо тщательно рассмотреть все причины этого явления. Таких причин насчитывается шесть: три - исторического характера и три заключаются в самом знаменном распеве.

Историческая связь знаменного распева с злополучным расколом так называемых старообрядцев и болезненное увлечение русского общества западной культурой и западными обычаями со второй половины XVII столетия были главными историческими причинами вытеснения чистой знаменной мелодии из богослужебной практики наших соборных и приходских храмов. Параллельно с этими двумя явлениями мы должны отметить еще и постепенное отчуждение алтаря от клироса, то есть духовенства от пения вообще и связанное с этим ослабление, - чтобы не сказать утрату, - контроля духовной власти в области церковного пения.

Кроме этих причин, есть и такие, которые всецело зависят от самого знаменного распева, а именно: значительная связь знаменной мелодии с отвергнутым в XVII веке старопечатным текстом богослужебных книг; существенная, можно сказать, органическая связь этой мелодии с крюковой семиографией и, наконец, строгая церковность самой мелодии, отрицательно воспринимаемая людьми светскими. Рассмотрим все эти причины по порядку.

Д.В.Разумовский замечает, что раскол, приверженный к знаменной мелодии и семиографии, производил смуты и нестроения в Церкви, что и явилось одним из факторов, оттолкнувших наше общество от знаменной семиографии [2.31, 80].

Общественно-политическое положение раскола с самого начала его истории было далеко не завидное. Со стороны гражданской раскольник считался крамольником, а с точки зрения церковной - реакционером. Органы той и другой власти всеми мерами старались возбудить в народе ненависть к "ослушникам воли Царя и Патриарха". Церковно-гражданскими законами Российской империи старообрядчество было поставлено ниже протестантизма и католицизма. Так, например, смешанные браки православных с раскольниками допускались не иначе, как "по присоединении раскольника к Православной Церкви", тогда как в отношении католиков и протестантов этого не требовалось [2.22, 240, 243]. Раскольник не имел права "публично проповедовать свое учение". Молитвенные здания раскольников не должны были походить по своему виду на православные храмы. Запрещалось "публичное раскольниковое пение", даже при погребении умерших: пение в этих случаях дозволялось только на могиле [2.22, 211-212]. Надо заметить, что раскольники-староверы в этих случаях никаких особых песнопений пропагандистского характера не употребляют: они, как известно, поют Трисвятое большим знаменным распевом. Не удивительно после всего этого, что наш народ заклеил знаменную мелодию "позорной" кличкой "староверская" и до настоящего времени питает чувство отвращения и какой-то конфессиональной брезгливости к ней. Даже мелодии, чем-то напоминающие знаменную, такие, как, например, софрониевская Херувимская, стали называться у нас "скучным завыванием староверщины".

Само слово "раскольник" по сей день звучит очень неприятно. Тенденциозная неприязнь к старообрядцам отразилась даже в научно-богословских трудах неполемического характера: раскольник представляется здесь каким-то полусумасшедшим фанатиком. Так, например, Разумовский утверждает, что "любители мнимой старины в своих песнопениях доселе (1867 г.) возносят молитвы о здравии царя и Великого князя Алексея Михайловича" [2.31, 167]. Надо полагать, что никакой фанатик-раскольник в трезвом состоянии не станет молиться о здравии умерших, да еще к тому же, "отступников", каковым считают старообрядцы этого русского царя.

Такие же мысли можно найти и в сочинениях архиепископа Черниговского Филарета (Гумилевского) [2.40, 354-356]. А.А.Игнатъев, восхваляя южнорусскую Церковь, замечает, что для нее "вера православная была дороже бездушных иероглифов" (то есть, крюков) [2.12, 260].

Дело дошло до того, что церковные власти стали исключать из Миней службы святых, в жизни которых раскольники находили какие-либо "зацепки" в свое оправдание (преподобный Евфросин Псковский). Более того, самих святых подобного рода исключали из лика святых, как например, преподобную Анну Кашинскую [2.16, 358].

С самого возникновения раскола история, как будто бы по какому-то заказу, работала в пользу разделения, а не соединения. Реформы Петра I и последующая за ними политика онемечивания и офранцузивания русского интеллигентного общества укрепили позиции старообрядчества, все больше удаляющегося от господствующей Православной Церкви.

Знаменная мелодия, равно как и ее семиография, не были отражением раскольниковей идеологии старообрядцев: здесь нет ни "простоты и невежества", приписанных этому расколу собором казанских епископов 1885 года, ни новозаветного фарисейства, в котором, надо заметить, раскольники не являются монополистами. Старообрядческое общество состояло из одних русских людей: в нем не было ни украинцев, ни белорусов, ни других народностей. Старообрядческая религия - это религия национального консерватизма, который потом, в результате утраты живой связи с Вселенской Церковью, превратился, как и следовало ожидать, в своеобразный националистический рационализм, раздробивший это общество на множество взаимно враждующих группировок. Знаменный распев, как мелодическое "зеркало" русской верующей души, наилучшим образом отвечал духовным потребностям старообрядцев, хотя сами они этого и не сознавали вполне: они держались его как одного из установлений дониконовской старины.

В то время, как знаменная мелодия, заклеянная позорными эпитетами в наших церковных кругах, мало-помалу вытеснялась из церковно-богослужебного употребления, ее место стала занимать мелодия иная - западная, проникшая в наше церковное пение сначала в южнорусских церковных распевах, а потом и в своем чистом виде. Таким образом, на помощь врагу домашнему явился враг внешний - Запад.

О западной музыке, как об одном из факторов вторжения греховного мира во внутреннюю жизнь Церкви мы уже говорили. Теперь этот вопрос интересует нас с другой стороны: мы должны рассмотреть влияние Запада - вторую историческую причину вытеснения знаменной мелодии из богослужебного употребления, в связи с русским космополитизмом, породившим в нашем обществе "западную лихорадку", то есть болезненное увлечение западной культурой и западными обычаями во второй половине XVII столетия.

Если аристократия вообще характеризуется космополитизмом, как заметил один из историков нашего певческого искусства [2.36, 50], то прежде всего и в большей мере это надо сказать о русской аристократии, ставшей на путь раболепства Западу в начале XVIII века. Ни одно из иностранных аристократических обществ не утратило своего общенационального родного языка: там нет особых "благородных" языков, совершенно непонятных для простого народа. Между тем, русское дворянство с XVIII века стало считать своим родным (благородным) языком французский язык, а русский употреблялся только в разговоре с "холопами". Даже с собаками разговаривали на "благородном" языке: собаке говорили "пиль", а слуге - "на, возьми". А.С.Пушкин в романе "Евгений Онегин" иронически замечает, что русские барышни в то время "писать по-русски не

умели". Другой классик, Л.Н.Толстой, описывая в своей эпопее "Война и мир" один эпизод, замечает, что разговор происходил на французском языке, на котором "не только говорили, но и думали наши предки". Вот какие "патриоты" заправляли нашей цивилизацией с XVIII века. Спрашивается: мог ли человек, возненавидевший добровольно свой родной язык, терпеть сугубо русскую старину - знаменный распев?

Особенность нашего дворянского космополитизма состоит в том, что он любит и ценит все иноземное, в том числе и отрицательное, больше своего прекрасного, не обращая внимания на последнее. Именно этим путем и пошло наше русское дворянство с легкой руки Петра I и Екатерины II. Гувернер-француз стал необходимой принадлежностью дворянского воспитания. Эти люди могли научить своих воспитанников всему, кроме родного, русского.

За недостатком зрелищных учреждений и, отчасти, по правилам этикета, эти французские воспитанники должны были посещать храмы, где они с ранних лет учились не только "развлекаться" по-западному, но и молиться в том же духе, впитывая западную религиозную идеологию вместе с соответствующей ей мелодией неправославных сочинителей. Таким образом, западная церковная мелодия стала как бы потребностью "благородных посетителей храма и, притом, не только "развлекающихся", но и искренно молящихся. Противопоставляя эту, по их мнению, "благородную" мелодию древнему знаменному распеву, который они могли рассматривать не иначе, как "холопскую" музыку, эти люди с презрением смотрели на наше церковное осмогласие даже в юго-западной переработке его.

Западная религиозная идеология, привитая посредством западной церковной музыки (а музыка, как известно, - лучший проводник), подвергалась в нашем интеллигентном обществе обрусению. Русское дворянство создало свой собственный протестантизм на основе тех же дилетантских представлений о религии и того же космополитизма. Стоило только появиться в кругах петербургской знати английскому лорду Редстоку в качестве религиозного "свободного проповедника", как почти все "дамы и господа" с жадностью набросились на его "учение", и только лишь потому, что он был английским лордом.

Но не следует думать, что старая русская интеллигенция вся стала западной в отношении веры и нравственности: лучшие люди были, несомненно, и среди дворян. Эти люди задыхались в такой атмосфере: они оставляли мир и, подобно лучшим христианам IV-V веков, уходили в пустыню. Там они совершали святое дело Царствия Божия, делом и словом славя Творца всяческих, воспевая священные песнопения под руководством инока-простеца, похоронившего себя для суетного мира.

Русская аристократия в отношении религии и нравственности продолжала неуклонно идти по своему пути в духе XVIII столетия. Уроки 1812 года не послужили ей на пользу. Благородное русское сословие разлагалось как в национальном, так и в религиозно-нравственном отношении. Пресловутое учение графа Л.Н.Толстого не было явлением случайным: оно было неизбежным финалом, за вершившим двухсотлетний период духовного разложения нашего дворянства. Сам основоположник этого "учения" не без основания заявил, что "почти все образованные люди разделяют такое неверие и беспрестанно выражали и выражают это и в разговорах, и чтении, и в брошюрах, и в книгах" [2.11-6, 322-323]. Спасти русское общество мог только "огнь содомский". Таким огнем отчасти и была Октябрьская революция. Но Запад не перестал быть Западом и после "очистительного" Октября: он и по сие время является квинтэссенцией греховного мира, земным олицетворением царства нечестия и греховной суеты, от чего и бежали в пустыни подвижники благочестия всех времен христианской истории. Неопровержимым доказательством этого является современная западная музыка, в точности отражающая духовное состояние западного мира. Эта так называемая "популярная" музыка есть ни что иное как смакование диссонанса, шумовых, царапающих нервы звуков и всякого рода какофонии. Во всем этом ясно слышится голос мятущейся души человека, пресыщенного суетой служения мамоне человека, старающегося "убить" праздное время, усыпить обличающую совесть.

С уходом старой интеллигенции в нашем церковном пении почти ничего не изменилось. Западные мелодии, прочно укоренившиеся за 200 лет, продолжают и по сие время оглашать своды наших храмов. Картину современного положения дел в этой области, как мы уже видели, ясно начертали в своих выступлениях видные иерархи нашей отечественной Церкви, в особенности Патриарх Московский Алексей в своей знаменитой речи. "Такое пение не только не возбуждает молитвенного настроения, - говорил он, - но вызывает возмущение богомольцев и слушается с удовольствием только теми, кто стоит в храме, как в театре, и кто пришел сюда не молиться, а ласкать слух привычными светскими мелодиями. Нельзя без негодования видеть как часто после пения Ныне отпускаеши: на всеобщем бдении эта "публика" валом валит из храма, или как она же устремляется вон после "концерта" на литургии, пред самым явлением Святых Даров, поклониться которым они считают для себя совершенно излишним. В угоду такой "публике", а не богомольцам, регенты изощряются друг перед другом в подыскании и исполнении самых вычурных, самых, по их мнению, "эффектных" номеров, в которых главное место отводится исполнению солистов, причем ради этих мнимых музыкальных эффектов иные композиторы даже имеют дерзость жертвовать текстом песнопений, пропуская слова или, наоборот, вводя слова, не имеющиеся в данном песнопении, или же повторяя некоторые слова, хотя на них нет логического ударения" [2.3, т.1, 247-248]. Здесь, как мы видим, речь идет уже не о космополитизме, а о вторжении в Церковь греховного мира, от чего мы не избавимся, поскольку существует этот мир. Напрашивается вопрос: каким же образом оказалось наше церковное пение во власти людей светских, когда оно по положению является одной из прямых обязанностей духовенства?

По законам, действовавшим у нас в начале текущего столетия, обязанность петь на клиросе возлагалась на причетников, а также на всех неочередных священнослужителей, которые, по выражению синодального указа от 22 марта 1800 года, "своим званием и совестью призываются к участию в пении и чтении на клиросе" [2.22, 153]. Но, в силу исторических обстоятельств, закон этот утратил свою реальность. Во второй половине прошлого столетия в составе приходских причтов произошли изменения: должность причетника-пономаря была упразднена, а должность причетника-дьячка переименована в должность псаломщика. Таким образом, на место канонического чтеца-певца, каковым был дьячок по званию и внешнему виду, стал псаломщик - человек светский, ничем не связанный с клиром, если не считать материальной зависимости. Таким образом, наш клирос стал достоянием светских людей. Руководителем клиросного пения в приходских храмах становится мирянин, и мнимая культура столичных, городских и дворянских наемных церковных хоров распространяется по всему лицу земли Русской.

Так начался у нас в широком масштабе пагубный для церковного пения процесс отчуждения алтаря от клироса. Клирос стал чужим для духовенства. Если в тридцатых годах текущего столетия можно еще было увидеть на клиросе неочередного священника, диакона и даже епископа, принимающих живое участие в богослужебном чтении и пении, то в наши дни это считается, мягко говоря, странностью. Теперь такому "любителю" могут указать на алтарь: "Ваше место в алтаре". Даже псаломщика (бывшего дьячка) в наши дни исключают из состава "классического" правого хора: его отправляют на левый клирос, где он должен читать, да и читать только то, что позволит "музыкальный" правый клирос в "антрактах" между "номерами" своего "репертуара".

С тех пор, как наши певцы перестали считать пение богослужением, а духовенство богослужение - пением, не может быть и речи о знаменитой мелодии, созданной на основании текста и Устава.

Отделение алтаря от клироса было воспринято высшей церковной властью хладнокровно. За время синодального периода было издано немало законодательных актов по вопросам церковного пения, но за проведением их в жизнь на местах следили, очевидно, плохо. Так, концертные пьесы, несмотря на Указ Святейшего Синода от 19 апреля 1850 года, продолжают оглашать своды наших храмов и по сие время. Больше того, они включены даже в "Церковно-певческий сборник", изданный в конце прошлого столетия с благословения Святейшего Синода.

Указ Святейшего Синода от 22 июня 1853 предписывал настоятелям храмов избирать и назначать песнопения на каждое богослужение; но в указе не определено никакой ответственности за

нарушение его. За любой проступок по службе приходской священник подлежал ответственности, а за безобразия в клиросном пении - нет.

В приходских храмах нашего Отечества знаменный распев мог держаться постольку, поскольку там соблюдался церковный Устав. Еще в XVII веке в защиту многогласия - одного из старых способов искусственного "преодоления" Устава - приходское духовенство открыто заявило, что "благообразное пение может быть только в монастырях, а не в приходских церквях" [2.12, 289]. Раз не обязателен Устав, значит отпала надобность и в уставной мелодии. Таким образом, в конце XVII века знаменный распев, образно говоря, был без приговора выслан из приходских храмов. "Удалившись бегая и водворясь в пустыне", уставный распев, вместе с теми, кто чаях бога спасающего: от малодушия и от бури (Пс.54, 8-9), нашел себе пристанище в тихих пустынных обителях, где и насельники, и богомольцы жили идеями Святой Церкви, молясь словами ее песнопений в соответствующих мелодиях. Таковы внешние (исторические) причины вытеснения знаменной мелодии из церковно-богослужебной практики соборных и приходских храмов нашего Отечества.

### **Знаменная мелодия и старопечатный текст. Линейная нотация.**

Но есть еще причины другие, более существенные, коренящиеся в самом знаменном распеве. Как известно, знаменная мелодия отражает содержание богослужебного текста, но текста старопечатного, "иосифовского", отвергнутого патриархом Никоном и осужденного соборами епископов в XVII веке. Когда в переводе на линейную нотацию знаменная мелодия была соединена с новоисправленным текстом, она оказалась неудобоприемлемой. В этом можно убедиться на конкретных примерах.

Вот перед нами догматик 5-го гласа В чермнем мори. Здесь старое слово древле, хорошо понятное современному русскому богомольцу, в новом тексте заменено словом иногда, которое соответствует русскому выражению "когда то, некогда". В современном русском языке слово "иногда", имеет другое значение. Мало того, мелодия знаменной строки "хориса", подогнанная под новое слово, удлиняет продолжительность звука, падающего на первую гласную букву ("и"); этим переносится ударение с последнего слога на первый, и получается уже не "иногда", а "и-ногда". Слово древле само, так сказать, "просится" сюда; кому помешало оно и на основании каких "откровений" оно было исключено, этого мы не знаем (см. пример 7).

Примерно такую же картину мы видим и в самоподобие 8-го гласа О преславного чудесе!, где старое слово ополчения заменено словом полки. Логическое ударение здесь падает на слово ополчения В новом слове полки на последний слог приходится пять звуков, что очень режет слух. Наши предки, очевидно, понимали слово "ополчение" в смысле неорганизованного войска, каковым и являются темные силы в нашем понимании. Примеров подобного рода немало, но и приведенных вполне достаточно, чтобы убедиться в неудобстве соединения знаменной мелодии с новоисправленным текстом песнопений.

Немалое значение имеют и другие особенности старопечатного текста певчих книг. Прежде всего, сюда следует отнести остатки хомонии. Предлоги, состоящие из одной согласной буквы и ёра (к, в, с), в хомовых книгах рассматриваются как слоги, на которые должны падать звуки мелодии: с перестановкой этих звуков мелодия теряет свою оригинальность и смысл уже получается иной (см. догматик 5-го гласа в крюковом изложении). Благодаря перестановке, замене и вставке односложных слов, а иногда и целых предложений, знаменная мелодия, наложенная без всяких изменений на новый текст, выглядит совсем иначе; при попытках же реконструкции соответственно новоисправленному тексту она становится еще хуже. Здесь мы встречаемся с теми же трудностями, какие бывают при переводе иностранной художественной литературы. Произведения наших отечественных классиков, как известно, переведены на многие иностранные языки; но как бы ни был прекрасен перевод, он никогда не заменит оригинала: чистота, самобытность, неповторимость и прочее, что мы называем непереводаемым - все это остается в оригинале.

В нашу задачу не входит исследование переводов. Но попутно следует отметить, что иосифовский перевод (так условно назовем старопечатный текст) был переводом истолковательным. Переводчики заботились здесь больше о доходчивости, нежели о буквальной точности. Всякий язык имеет свои специфические особенности (идиомы), буквальный перевод которых не только ничего не дает, но может еще и запутать смысл. В особенности это относится к языку греческому, где синтаксис настолько свободен, что вводное слово или предложение может быть вставлено почти в любом месте. Кроме того, язык этот сам по себе очень витиеватый: его трудно понять без особого толкования. Таким толкованием и был иосифовский богослужебный (старопечатный) текст. Так, например, ирмос девятой песни второго канона на Рождество Христово наши древние "толковники" перевели так: Подобаше убо нам, яко без беды страхом удобь молчати, любовию же, дево, песнь сложити, силою обостреную, дело есть драго, но о мати силу, елико же бысть изволение даждь [1.1., 40]. Ошибки, конечно, есть и здесь, но текст гораздо яснее нового. То же надо сказать и о тропаре Благовещения, где старое общепонятное слово начало заменено в новом тексте словом главизна [1.7, 14]. Что касается вульгарности и неблагозвучности старопечатного текста, на что обычно указывают в спорах с раскольниками, то таких вульгаризмов немало и в новоисправленном тексте. Достаточно указать на такие выражения, как оставиша же ирода, яко блядива (в старом читается яко лжива), разбойничо покаяние рай окраде (в старом рай отверзе), в бездне греховной валяеся (в старом стоит окружаем), и спаси спасе наш люди отчаянные (в старом читается люди согрешшие) и многие другие. Таким образом, грекомания патриарха Никона и его справщиков породила новое книжничество, вместо старого русского буквоедства писцов и начетчиков.

В переводе знаменного распева с его природной семиографии на линейную нотацию распев этот был разорен. По замечанию Смоленского, он потерял свою живость и стал мертвенным, как всякая сонная, бесчувственная, однообразная речь [2.11-2, №3].

Линейная нотация (церковный ключ) зафиксировала только высоту, глубину и длительность звуков: все остальное, самое главное, составляющее ценность и красоту знаменной мелодии, что связывало ее с богослужебным текстом, мы безвозвратно потеряли в этой нотации: осталась "душа без тела" или, вернее - "в призрачном теле". В таком состоянии знаменная мелодия не могла удержаться в практическом применении даже в том случае, если не было бы и западного влияния, и книжных исправлений, и других факторов, способствовавших ее вытеснению. Обескровленная, законсервированная в коробке стереотипа, мелодия эта стала пригодной скорее для музея при музыкальной консерватории, нежели для клиросного употребления. Как мелодия-памятник, она может служить неплохим материалом для будущих композиторов, когда у них явится желание "пофантазировать" на тему знаменной мелодии в своих произведениях или гармонизовать ее.

К числу недостатков линейной нотации следует отнести и произвольную транспозицию знаменных мелодий во избежание добавочных линий. Специалисту это вполне понятно: с изменением тональности меняется и характер песнопения. Тем более это следует сказать о мелодии знаменной, где высота дает громкость и определяет характер песнопения вообще: чем радостнее песнопение по содержанию, тем выше и громче оно звучит. Синодальные переводчики этого не учли. Радостную мелодию 3-го гласа они снизили на кварту. То же сделали они и в пятом гласе, и во многих других местах. Транспозиция создает неудобство при переходах из одного гласа в другой в стихирах-осмогласниках (см. Богоначальным мановением, стихира на Успение Божией Матери).

Синодальные переводчики допускали местами некоторую свободу в отношении мелодии. Часто в угоду новоисправленному тексту или по своим соображениям они вводили излишние ноты, иногда даже в ущерб смыслу. Так, в литийной стихире на Успение Пресвятой Богородицы Иже небес превышшая сущи над словом чистота звуки расположены так, что ударение получается на втором, а не на последнем слоге; в стихире Днесь собори верних (Введение Пресвятой Богородицы) в угоду новоисправленному тексту над словом родов прибавлен тон "ре"; в стихире Преславная днесь (Пятидесятницы) над словом собранным ноты расположены так, что ударение получается на втором слоге вместо первого; в стихире Кресте христов (Воздвижение) на словах недужных врачу даны две лишние ноты "фа" и "ми", по четверти каждая, вместо одной полной ноты "ре" и т.д.

Линейная нотация не была итальянской в полном смысле слова: она была южнорусским отголоском Запада, поэтому и явилась как бы фактором церковно-музыкальной "унии", своего рода мостом, облегчающим постепенный переход нашего церковного пения от "архаической России" к "прогрессивному" Западу, как это казалось юго-западным "просветителям" нашего Отечества в области церковной музыки. И с этой задачей линейная церковная нотация успешно справилась. Певцы XVII-XVIII веков быстро рассчитались с знаменной семиографией и перешли на линейную, которая вскоре так же была оставлена. Да иначе не могло и быть: рыба не живет на суше, а песнь Господня не поется на земли чуждей (Пс. 136, 4). Из линейной церковной нотации, как и надо было ожидать, не получилось ни того, ни другого. Знаменная мелодия в таком искаченном виде не могла заинтересовать певцов последующих поколений.

Обиходы, октоихи, ирмологии и другие певчие книги квадратной нотации до самого конца синодального периода печатались и рассылались по церквям, но все они "покоились" в церковных книжных шкафах и кладовых, как предметы ненужные.

Нельзя отрицать и некоторых достоинств линейной нотации. Зафиксировав в главном знаменную мелодию, предохранив ее таким образом от всякого рода произвольных искажений, синодальный перевод сделал то, что делает всякий вообще перевод с одного языка на другой; но недостатки, все же, остаются.

Пожалуй, самой главной причиной вытеснения знаменной мелодии из богослужебного употребления является исключительная духовность этой мелодии, делающая ее неудобоприемлемой для современного русского церковного общества. Люди сугубо светские не могут вместить духовной красоты знаменного распева: она для них - то же, что проповедь о Христе для иудеев и эллинов. Душевен же человек не приемлет яже духа божия: юродство бо ему есть, и не может разумети, зане духовне востязуется, - говорит апостол (Жор. 2, 14). Посетители наших храмов, особенно городских, в большинстве своем давно уже потеряли эту способность. Но ведь знаменный распев создан не ангелами, а людьми: как же люди могли создать вещь, которая для них и непонятна, и непосильна? Противники на этот вопрос отвечают: "знаменный распев отжил свое время". Но чтобы правильно ответить на поставленный вопрос, а вместе с тем - и на утверждения подобного рода, сделаем небольшой экскурс в историю. Как известно, процесс становления и расцвета знаменной мелодии совпал с процессом воцерковления Руси. Воцерковление это к XVI столетию приняло исключительный характер и, благодаря психологическим особенностям русского народа и другим историческим причинам, вылилось в сплошную "монастыризацию" быта и вообще всей жизни наших предков. Количество церквей в одной только Москве доходило до 2000: историки замечают, что во время всеобщего благовеста нельзя было расслышать слов стоящего рядом человека. Уклад домашней жизни каждого благочестивого боярина был полумонастырским. Монашеский постриг перед кончиной рассматривался примерно так же, как в наши дни таинство Елеосвящения. Народное благочестие доходило до странностей и суеверий. В таких условиях, по воле Божией, создавался наш знаменный распев - мелодическое "зеркало" русской верующей души.

Но на земле не бывает постоянного и всеобщего Царствия Божия; не может быть и всеобщего монастыря. Об этом думали и молились великие светильники Церкви, хотя по опыту знали, что в условиях здешнего мира этого быть не может. Они понимали, что мир есть мир, и превращать его в сплошной монастырь нельзя: иначе не будет ни того, ни другого. Так и получилось у нас в описываемые времена. :неудобь богатый внидет в царствие небесное, - говорит Господь (Мф. 19, 23). В связи с пострижением бояр возрастало богатство монастырей. Из монастыря-труженика монастырь превращался в хозяина, обладателя вотчин и крупных денежных средств. Лучшие люди того времени протестовали против этого, но безуспешно. Сильные духом иноки-подвижники уходили в пустынные места и создавали там новые обители - обители подвига, труда и полной нищеты.

В полумонастырском укладе личной жизни мирян ясно просвечивало лицемерие и домостроевская суровость. Уставное богослужение приходских храмов превратилось в многогласие, а позднее - в дьячковщину. Переписка богослужебных и певчих книг, равно как и иконопись, считавшиеся прежде великим священным подвигом, превратилась в кустарный промысел.

Боярство со своим монастыризированным укладом жизни зашло в тупик. Переименованное позднее в дворянство, оно ухватилось за западную "культуру". Но знаменный распев с ними не пошел: достигнув "зрелого" возраста, он остался жить в нашем лучшем монашестве и в старообрядчестве.

Теперь, после всего сказанного, мы видим, что знаменный распев вовсе не потому отвергнут русским дворянством, что он отжил свой век, как утверждают его противники. Русский дворянин XVIII-XIX веков - это уже не боярин-полумонах. Знаменный распев для него - чужая мелодия: он напоминает ему о русской старине, заклеянной в его обществе позорными эпитетами, и отражает чувства и настроения, непонятные и нежелательные для него.

Всякая серьезная музыка требует от слушателя не только эстетического вкуса, но еще и особой подготовки, без которой ее трудно понять; знаменная же мелодия требует, прежде всего, соответствующего духовного настроения и духовно-нравственной зрелости. Всякая вообще религиозная мелодия (как и сама религия) специфична: это в особенности следует сказать о мелодии знаменной. Будучи мелодией высокодуховной, она требует и соответствующего "слуха". Знаменная мелодия - это язык своего рода, язык, выражающий идеи Горнего мира, а потому и непонятный для тех, кто не приемлет духовного.

Если знаменная мелодия содержит в себе всю полноту истинного богословия в звуках, то к ней вполне применимо все, что нам известно о богопознании и его средствах. Для человека, огрубевшего духовно, она непонятна: она близка и понятна тем, у кого чистая душа и чистая вера. "Чтобы понять Православие, надо жить православно", - сказал покойный Патриарх Московский и всея Руси Сергей. Если знаменная мелодия есть зеркало русского Православия, то слова эти мы можем перефразировать так: чтобы понять знаменное, надо и жить знаменно, - жить так, чтобы чистота жизни была бы светильником и знаменем, ибо не может эта мелодия жить там, где царствует грех. Поэтому тот, кто ходит в храм не столько для молитвы, сколько ради развлечения, тот всегда будет противником знаменной мелодии, ибо мелодия эта исключает само понятие развлечения. Вот почему эта мелодия так поспешно изгнана была из мирских (соборных и приходских) храмов, и осталась в монастырях, да и то не во всех, а только там, где особенно процветала строгая подвижническая жизнь, где особенно заботились о спасении.

Там, где совершители и посетители церковных богослужений не живут жизнью церковной, начертанной в богослужбных книгах, где храм превращен в зрелище, где служители, певцы и украсители думают только о том, как бы угодить "публике" - там бесполезно говорить о знаменном пении, ибо церковные идеи там не нужны вообще. Защищать знаменный распев перед людьми "незнаменными" - это то же, что защищать Священное Писание перед неверующими.

Противники знаменного распева утверждают, что знаменный распев, якобы, отпал сам по себе потому, что он не стал выражать настроения большинства верующих и отстал от жизни. Но истины Царствия Божия не зависят от подавляющего большинства. ...пространная врата и широкий путь, - говорит Господь, - вводя в пагубу, и мнози суть входящими им. Что узкая врата и тесный путь вводя в живот, и мало их есть, иже обретают его. (Мф. 7,13-14). Церковь остается Церковью, независимо от того, удовлетворяет ли ее богослужение худшую часть ее членов. Как мелодия духовной юности нашей отечественной Церкви, знаменный распев никогда не стареет. Не стареет он еще и потому, что он отражает вечное, а не временное.

Нет ничего удивительного и в том, что знаменный распев для нас непонятен в настоящее время. Если иудеи за 70 лет вавилонского пленения перестали понимать родной язык, на котором были написаны Священные книги Ветхого Завета, - не удивительно, что и православная Русь перестала понимать свой родной знаменный распев за 200 лет "ново-вавилонского", западного духовного пленения нашей церковной музыки. Люди, - теперь уже не дворяне, а простые миряне, - настолько свыклись с пропитанной западным духом церковной мелодией, что знаменная для них стала уже чужой, непонятной. Хотя верующая душа и не удовлетворяется таким полусветским пением, тем не менее и знаменное для нее является неудобовместимым.

## **Проблема гармонизации знаменной мелодии.**

В начале эпохи "партесного" пения многие склонны были считать гармонизацию средством перевода знаменных мелодий на язык современных понятий. Надо сказать, что гармонизация знаменного распева - вопрос довольно сложный и запутанный. Спор специалистов продолжается и по сей день. Мы не собираемся делать открытий в этой области: пусть этим занимаются специалисты. Но мы должны отметить, что для решения этой задачи мало быть музыковедом: здесь необходимо нечто гораздо большее.

Вопрос этот можно рассматривать со стороны эстетической (слуховой), теоретической и идеологической (церковной) - той, которую мы называем единым на потребу. Именно это интересует нас прежде всего: не сама гармонизация в принципе, а ее влияние на целостность и назидательность мелодии церковных песнопений.

Современные ученые специалисты утверждают, что всякая вообще мелодия порождает гармонию. "Мы не в состоянии слышать звуки одноголосия вне воображаемой гармонии. Скрытая гармония, присущая каждой мелодии, обнаруживается в реально звучащем многоголосии" [2.5, 31, 33]. Мелодию и гармонию они называют "компонентами музыкального языка". Более того, они прямо утверждают, что гармония есть полнота мелодии, что она "дорисовывает", "углубляет и обогащает" ее [2.10, ч. 1, I]. Точно так же, вероятно, думали и наши первые гармонизаторы знаменных мелодий в XVII-XVIII веках. Вывод, таким образом, как будто бы напрашивается сам собой: если знаменный распев - мелодия, то он может быть подведен под все законы музыкальной теории. Однако на самом деле это не совсем так. Еще во времена Разумовского специалисты пришли к окончательному выводу, что на общих основаниях знаменную мелодию гармонизовать невозможно. "Музыкальное искусство более полутора столетий трудилось над разрешением задачи, какая гармонизация прилична церковной мелодии, - пишет Д.В.Разумовский. - Наконец-то, не более десяти лет тому назад, церковные композиторы убедились в том, что древняя мелодия Церкви должна сопровождаться и древней гармонизацией. Вопрос о древних началах гармонизации - вопрос музыкально-археологический. Мы не будем здесь входить в подробное обсуждение его: достаточно заметить, что требования новейших русских гармонизаторов остановились на том, что:

- 1) древняя диатоническая мелодия должна иметь диатоническое, а не какое-либо другое сопровождение;
- 2) пределы созвучий или аккордов, входящих в состав гармонии, должны ограничиваться пределами самой мелодии, т.е. весьма ограниченным числом поступлений [2.19, 146].

### **Разные варианты гармонизации знаменной мелодии**

(двухголосие, трехголосие,

**"строго-церковный стиль" Металлова).**

Но старания археологов здесь также, пожалуй, ни к чему не приведут, как и старания музыковедов: здесь нужен гений, и притом не столько в области науки, сколько в области духовной - гений, подобный древним отцам Церкви и нашим древним песнорачителям, создавшим эту мелодию. В этом убеждает нас дальнейший ход истории этого вопроса.

За истекшее столетие было выдвинуто немало гипотез в этой области. Так, некоторые ставили на первый план трехголосие, находя для этого основания в русской церковно-певческой теории начала эпохи многоголосия, и даже в греческой теории церковного пения. В ответ на это Металлов писал: "...термин "триестествогласие", неправильно понятый, дал повод князю В.Ф.Одоевскому, а за ним и протоиерею Д.В.Разумовскому, думать, что русская церковно-певческая теория XVII века знала о чистом трезвучии как основе русской церковной гармонизации, и что оно, как признанное русскими певцами, единственно может быть применяемо, по праву русской древности, в гармонии

русских церковных напевов. Трезвучная гармонизация имеет право на преимущественное господство в гармонизации русских церковных напевов, но оно утверждается на других основаниях, на свойстве церковного звукоряда, построенного на трех соединенных тетрахордах, а не на новой семизвучной системе диатонической... Арнольд рискнул утверждать, что гармония вполне свойственна греческим ладам и музыкальной теории, в доказательство чего сочинил особую теорию гармонизации, даже четырехголосной, в греческих ладах, не только готовых в знаменном распеве, но и вновь сочиняемых в демественном. Такое отношение к греческой музыке совершенно не заслуживает названия научного и добросовестного, тем не менее может найти себе практическое приложение" [2.18, 120, 296]. Иные предлагали более простую трехголосную гармонизацию, с мелодией во втором голосе. На это один из церковно-музыкальных критиков, В.Лебедев, совершенно справедливо заметил, что "недостатки этой гармонизации, помимо гармонических неправильностей, заключаются в том, что автор поместил мелодию не в верхнем голосе, а в среднем, через что затемняется значение мелодии и выдвигается значение второстепенной партии" [2.14, 71]. Некоторые предлагали гармонизацию еще проще - двухголосную, параллельными терциями. Однако, по мнению того же Лебедева, "подобное движение, будучи удобным по легкости для изучения напевов, не везде окажется правильным в гармоническом отношении" [2.14, 31].

Наконец, в качестве выхода из положения был выдвинут так называемый "строгий стиль". В 1893 году в письме к В.М.Металлову Г.Ф.Львовский писал по этому поводу следующее: "Наши гласовые и другие древние церковные песнопения имеют в своем основании не общемузыкальные гаммы (мажорные и минорные), а древние греческие лады, или древние тональности; гармонизация этих мелодий по общемузыкальному правилу хотя и возможна, но при соблюдении означенных правил мелодия, по необходимости, должна терпеть изменение и терять свой естественный характер, почему и гармоническое сочетание древних песнопений, ввиду желания сохранить их в целости и неприкосновенности, по моему крайнему разумению, должно совершаться при иных условиях. Знакомство с древними тональностями заставило меня часто и подолгу вдумываться в свойство и характер наших церковных песнопений и навело на мысль применить к их гармонизации правило строгого стиля: ставя мелодию в верхнем голосе, я считаю для себя правилом, чтобы мелодия, при гармоническом сочетании, была явственна и в своем течении свободна, избегая при этом параллелизма и разных модуляций, так как все эти музыкальные штрихи не только затемняют мелодию, но изменяют и самый характер песнопения" [2.19, 121]. Это дало повод самому Металлову к созданию так называемого "строго-церковного" стиля, вернее, системы особого применения контрапункта в знаменном пении. В первой части этой системы автор излагает правила ограниченной гармонизации церковных мелодий, а во второй - само содержание и особенности строго-церковного стиля. Сущность этого стиля сводится к следующим основным положениям: неизменность мелодии, поручаемой дискантовой партии; диатонический строй, исключая всякие хроматизмы как в самой мелодии, так и в сопровождающих ее голосах; самостоятельное ведение сопровождающих голосов в ритме и движении основной мелодии, не исключаяющее и своеобразное их движение не в ущерб мелодии [2.21, 72]. "Гармонизация, - говорит Металлов, - это та же, но только одновременно, не в одном, а в двух, трех, четырех голосах воспроизводимая мелодия, по законам сочетания аккордов" [2.21, 71]. Металлов, как и Львовский, отмечает, что мелодии знаменного распева "с трудом укладываются в обычно употребляемую гармонизацию и требуют обработки в характере строго-церковного стиля" (см. 2.21, Предисловие). О создании "отечественного контрапункта" мечтали в свое время Бортнянский и Глинка, но первый не нашел в этом поддержки со стороны высшей церковной власти, а второму помешала смерть. В конце концов и Металлов должен был признать, что "вопрос о возможности и надобности лучших способов гармонизации знаменной мелодии следует считать открытым" [2.19, 147].

То же надо сказать и относительно увлечений некоторых гармонизаторов полифоническим способом. Полифония - это игра, а ее в церковном пении быть не может. Это ясно высказал сам Металлов в своей книге "Строгий стиль гармонии".

Гармонизация знаменной мелодии, как было уже сказано, имеет не одну только музыкально-теоретическую сторону: ее можно (и даже необходимо) рассматривать со стороны эстетической и, в особенности, со стороны назидательной (идеологической). На это всегда делали и делают упор

противники всякой гармонизации знаменных мелодий. Таких противников немало, и притом не только в старообрядчестве, но и у нас, и аргументацию их нельзя не принимать во внимание. Так, отец истории нашего церковного пения, Д. Разумовский писал: "Унисонное исполнение богослужебной мелодии полнее всякой гармонии. Гармония, написанная для 3-х, 4-х, 8-ми и т.д. голосов, вводит церковную мелодию в данные пределы только этих голосов, определенного объема, а нередко и определенной силы и выразительности. Напротив, унисонное исполнение дает возможность принимать участие в пении всем возможным голосам разных объемов, разной силы, разной выразительности" [2.19, 146]. "Унисонное пение в монастырях, в особенности, где нет певчих, до того величаво и, вместе с тем, умирительно, что его бесспорно можно почитать за истинное церковное пение, тогда как в гармонически составленном пении часто ощущается недостаток в этих качествах, существенно необходимых для пения в храме" [2.19, 146].

Конечно, унисон, понимаемый в полном смысле слова, в наши дни является странностью: он режет слух современного слушателя, воспитанного на гармоническом пении. Но если отрешиться, хотя бы на короткое время, от этой выросшей в наше сознание привычки, то нельзя не заметить той особой задушевности, какая слышится в унисонном пении. Это признают и наши современные музыкальные критики, на этом вопросе остановился специально и митрополит Арсений (Стадницкий) в своей речи на певческом съезде: "Съезд должен отдавать преимущество мелодическому пению перед гармоническим: последнее услаждает, но не вызывает молитвенного настроения... При мелодическом пении слышна, так сказать, молитвенная тишина в храме... Не то при пении гармоническом, особенно безграмотном. Тут стоящий в храме следит, как будет исполнять свою партию тот или иной голос, что делает регент и так далее. Но клирос не эстрада для актеров. В церкви должно быть все свято" [2.35, 17].

В начале XX века соблазн партесного (гармонического) пения проник даже в старообрядческий мир, не говоря уже о единоверии. Так, в 1909 году на страницах старообрядческого журнала Белокриницкой иерархии "Церковное пение" развернулась оживленная дискуссия между представителями консервативного и прогрессивного направлений в церковном пении по поводу нашумевшего духовного концерта Морозовского хора.

"И пусть раздаются громкие голоса приветствия этой эволюции, - пишет один из участников этой дискуссии, Яков Алексеевич Богатенко, - пусть церковная музыка и обогатится множеством гармонизированных древних крюковых мелодий, - рассуждая с общечеловеческой точки зрения и я присоединяюсь к этим приветствиям, - все же, старинные мелодии, хотя бы и гармонизированные, - ближе к Церкви и к Богу, чем современные свободные сочинения отдельных лиц... но я все-таки убежден, что каждый истинный любитель старины и строгого стиля, видя, как на своеобразные узоры византийской мелодии накладывается несоответственный отпечаток современности, не может искренно не пожалеть об этом. Такое же чувство горького сожаления и почти личной обиды мог бы испытать археолог, увидя на древней античной вазе какую-нибудь яркую картинку, наклеенную легкомысленной рукой" [2.11-2, 125].

На первом Всероссийском единоверческом съезде в 1911 году был поднят вопрос о возможности трехголосного переложения знаменных мелодий в крюковой нотации (крюковая партитура). Один из активных участников съезда, видный единоверческий писатель и ревнитель чистоты церковного пения, А. Ухтомский в своем докладе на эту тему выдвинул ряд встречных вопросов, а именно: выиграет ли искусство знаменного пения от партесного переложения в смысле молитвенного делания певцов? Не нарушит ли такое пение молитвенного единства между клиросом и предстоящими? Не выделит ли оно певцов, как нечто особое от храма, на эстраду? Не внесет ли оно концертного духа в единоверческий храм? Не превышает ли бремя всех этих сомнений и тревожных возможностей те блага, которые представляются привлекательными в "партесе"? По мнению докладчика, "бремя сомнений и тревожных возможностей покрывает эти блага с избытком" [2.37, 20]. Но это уже совсем другой вопрос. Что же касается унисона, то здесь следует отметить, что унисоном часто называют то, что на самом деле им не является. "Старообрядцы, - замечает Игнатъев, - по своей простоте думают, что они поют в унисон, тоща как на самом деле они поют параллельными октавами. Под унисоном надо понимать одновременное звучание нескольких звуков одинаковой высоты, а не параллельные октавы. В хоре Цветкова (Морозовский) ввели уже и третью октаву (дискант)" [2.12, 472].

Таковы мнения сторонников и противников гармонизации знаменного распева. В общем итоге этих мнений ясно звучит одна нота - недоразумение. Музыковеды со своей точки зрения правы, поскольку они говорят о мелодии, как об одном из элементов музыкального искусства. "Будучи само по себе отраслью музыкального искусства, церковное пение служит вместе с последним одним из высоких проявлений истинно вдохновенного искусства на земле и, как таковое, обладает силой нравственно-обновляющим образом воздействовать на дух и природу человека, а если это так, то церковное пение, как отрасль музыкального искусства, действительно должно быть доведено до самой высокой степени совершенства. Достигнуть же этого совершенства в пении можно только при помощи его гармонизации". Далее автор отмечает, что Церковь привлекала на служение себе и другие проявления истинного искусства - поэзию, риторику, архитектуру и проч. [2.12, 466]. Но дело в том, что наше церковное знаменное пение - не музыка, и даже не искусство в обычном понимании этого слова, а словесная мелодия. Вопрос о гармонизации этой мелодии будет оставаться проблемой до тех пор, пока мы не подойдем к нему с должной стороны.

Знаменная мелодия по своей природе не терпит насильственной (заранее приготовленной и зафиксированной) гармонизации: гармонизация здесь возможна лишь частичная и "естественная", как называет ее Вознесенский, то есть такая, которая "без насилия голосов заранее приготовленными партиями, исполняется свободнее партесной, чем допускает большую выразительность чувств поющих" [2.8, 10-11]. Эта гармонизация осуществляется самими поющими и в самом процессе исполнения, так сказать, "на ходу". Основания для такой импровизированной гармонизации исследователи нашего пения видят в самой природе музыкального звука (наличие обертонов), в эстетическом чувстве певцов, и даже в специфике нашего церковного пения. "Древняя христианская Церковь, - пишет Разумовский - не знала аккордов, как мы их знаем, на бумаге или письме, не имела певцов, исполняющих церковное пение по особым партиям. Но из этого обстоятельства нельзя еще заключать, что аккорды не употреблялись в исполнении древнего пения христианской Церкви. Такое заключение противоречило бы естественным свойствам человеческого голоса, слуха и неизменяемым законам самого звука. Ежедневные наблюдения убеждают, что люди, даже никогда не учившиеся музыке, соединяясь в хоре, не ограничиваются исполнением в один голос (унисон), так как это для высокого голоса вместе с низким и наоборот часто даже невозможно. Исполнители, руководствуясь природной способностью каждого певца сознавать гармонические законы, сами составляют правильные совершенные созвучия, или, что то же, сами находят звуки симфонические (согласные) со звуками поющего главный напев. Эти созвучия, разумеется, просты и вразумительны для слуха, как, например, звуки в интервалах октавы, квинты, терции. Такое явление, наблюдаемое ныне и основанное на природе человеческого организма, несомненно совершалось и в древности" [2.32, 22-23]. "Нельзя полагать, - пишет Аллеманов, - что церковные напевы исполнялись у нас строго унисонно: вполне унисонное пение получается лишь намеренно, а сама намеренность эта достигается через большую организованность хора и при пособии хорошей нотной грамотности, чего по многим причинам не могло быть у хоров древней Руси" [2.12, 313]. Так же рассуждает и Одоевский: "Наши церковные напевы в синодском издании нотных книг напечатаны "все в один голос; но на клиросах мы всегда слышим гармонические сочетания, употребляющиеся по музыкальному гармоническому инстинкту русского народа" [2.19, 116]. Но яснее всех их высказал эту мысль ревностный поборник чистоты церковного пения С. В. Смоленский в своей предсмертной статье, напечатанной в журнале "Церковное пение" за 1909 г. "В нашем хоровом пении во всякий момент твердо установившегося исполнения сейчас же начинают слышаться "вавилонны", т.е. свободно сочиняемые подголоски, называемые научно-технически свободными контрапунктами. Явление это глубоко народно в нашем церковно-певческом искусстве и значение его - чрезвычайно глубокомысленно. Они покоятся именно на том свойственном нам душевном порыве, который в минуту подъема духа мгновенно делает нас свободными сочинителями подголосков. Мы украшаем ими слышимый напев... Мы тут же мгновенно развиваем подробности рождающимися из напева же контрапунктами, и это творчество, появляющееся в лучших сердцах, от упоения уставным напевом, доставляет нам высшее наслаждение... Запевала в хороводе, как и головщик на клиросе, поет до тех пор один, пока звуками запева не определится для всех заглавие - тональность и ритм данной композиции. Хор поет затем также одногласно до тех пор, пока все участвующие не почувствуют, что напев пошел уже твердо: только после такого художественного ощущения и только у более опытных певцов, умеющих "играть" песни (в хороводе), а на клиросе - выводить "вавилонны", появляются

эти свободные подголоски-контрапункты. Едва лишь певцы почувствуют какую-нибудь нетвердость в мелодии основного напева или в его ритме, - подголоски тотчас исчезают, ибо опытные певцы тотчас же присоединяются к уставному одноголосному напеву. Те же наблюдения покажут, что решительно во всех без исключения концах отдельных строк и целых периодов русский народ поет только унисоном. Этим народ определяет музыкальную форму данного напева, но, вместе с тем, исполняет и свое правило, что подголоски допускаются только в средних частях напева" [2.11-2, №3].

В настоящее время естественная и частичная гармонизация широко применяется в пении единоверческих церковных хоров (т.н. пение "со второй"). Там пение строится по принципу трехголосия, но без удвоения основного тона в верхнем голосе, причем нижний (основной) голос ведет мелодию, верхний имитирует в терцию, а самый верхний аккомпонирует им. Бас идет обычно параллельными октавами с основным голосом, изредка задерживаясь на некоторых нотах. Там, где "втора" неудобна, весь хор сливается в унисон или идет параллельными октавами. Этот строй напоминает т.н. "строчное пение" раннего периода эпохи гармонического пения [2.31, 220].

Единоверческий способ естественной гармонизации имеет некоторые достоинства: сюда можно отнести творческую свободу, о которой писал Смоленский, и саму естественность гармонизации. Что касается недостатков, то здесь можно указать на аккомпанемент верхнего голоса, заслоняющий мелодию и создающий неприятное впечатление, особенно когда эту партию исполняют очень много певцов. Не лучше ли было бы перенести его на октаву вниз, чтобы он не так сильно выделялся?

Мы рассмотрели все известные нам способы гармонизации знаменной мелодии, а также исследовали все доводы, приводимые представителями трех главных направлений в этой области. Подводя итог нашему исследованию, следует сказать, что ни один из этих способов нельзя признать вполне совершенным и ни одно из трех направлений не дает исчерпывающего ответа на интересующий нас вопрос. Это лишний раз подтверждает правильность избранного нами пути исследования данного вопроса. Наша задача - с церковной точки зрения определить значение гармонизации как средства духовного назидания и воспитания.

### **Вопрос о возможности возвращения к практическому применению знаменной мелодии в ее чистом виде.**

Однако нельзя утверждать, что все старообрядчество в целом преклоняется перед знаменным распевом слепо и бессознательно:

лучшие старообрядцы умеют правильно ценить его. Вот что пишет Ефим Поспелов: "Все исследователи знаменного пения свидетельствуют, что оно служит выражением того возвышенного настроения и религиозного воодушевления, которым были полны первые христиане. Это настроение невольно сообщается молящемуся, когда он слушает бесстрастные величаво-спокойные, переливы знаменного пения, уносящие его далеко от суетного мира. Душа человека под влиянием этих звуков хотя бы на время успокаивается и умиротворяется, испытывая чистейшее и неизъяснимое наслаждение... В силу таких достоинств знаменный распев по справедливости считается образцом церковного пения. Старообрядцы не могут не гордиться тем, что они свое пение сохранили в том самом виде, в каком его передали Мелодия существует у нас не для бессмысленного "украшения" богослужебного текста, а для назидательного, духовно-полезного восполнения его. В этом же значении мы можем принять и гармонизацию самой мелодии, то есть, если она выражает мелодию, или, по меньшей мере, не заслоняет ее. Но дело в том, что гармонизация, понимаемая в полном смысле этого слова, затуманивает в какой-то мере самобытную красоту мелодии, лишает мелодию той простоты, которую она имеет по своей природе. Такое "украшение" знаменной мелодии аналогично безвкусному "украшению" ярко раскрашенными бумажными цветами высокохудожественной картины, где гениальным художником изображено нечто великое в скромных тонах. Самая лучшая гармонизация знаменной

мелодии может украсить эту мелодию так же, как украшает Божественную истину ораторское искусство проповедника.

Знаменная мелодия, гармонизованная по всем правилам гармонии (а без искажения мелодии это невозможно), уже не есть знаменная в полном смысле. Насколько соответствует такая мелодия оригиналу, зависит от степени ее изменения в процессе гармонизации. Так, например, турчаниновские переложения знаменных мелодий нельзя назвать знаменными в полном смысле слова: образно говоря, это свободные переводы с языка знаменного на гармонический язык, ибо в них, вместо величественной духовной простоты, чувствуется грандиозность, концертная пышность, роскошь.

Как мелодия существует для текста, а не наоборот, так и гармония - для мелодии. Знаменное песнопение с искаженной в угоду гармонизации мелодией подобно человеческому организму с поврежденным сердцем или машине с поврежденным двигателем. Таким образом, в решении вопроса о гармонизации знаменной мелодии мы должны исходить из тех же соображений, что и в решении вопроса о церковности мелодий: чем ближе гармонизация к чистой мелодии, тем ближе она к Царствию Божию, к "единому на потребу". Гармонизация не должна заслонять мелодии, заглушать ее сопровождающими голосами; она не должна исказить идейного содержания мелодии пискливостью или неуместной грандиозностью, а самое главное - изменять ее в расчете на мнимую эффектность. Подобно тому, как Библия, написанная простым языком, дана и для немудреных, и для философских размышлений на пользу души, так и знаменная мелодия существует не только для дьячков, но и для композиторов. Творить на ее основе можно, но творить, не разрушая самой основы.

Мы уже говорили, что в мире нет и не может быть явлений, безразличных для Церкви; всякое новое явление рассматривается Церковью в свете Откровения и учения святых отцов. Вся ми леть суть, но не вся назидают, - говорит апостол (1 Кор. 10, 23). Святой Василий Великий, рассуждая о том, как можно получить пользу от сочинений языческих философов и поэтов, говорит:

"...как для других наслаждение цветами ограничивается благовоением и пестротой красок, а пчелы собирают с них и мед, так и здесь: кто гоняется не за одной сладостью и приятностью сочинений, тот может из них запастись некоторой пользой для души. Поэтому, во всем уподобляясь пчелам, должны мы изучать сии сочинения. Ибо и пчелы не на все цветы равно садятся, и с тех, на какие сядут, не все стараются унести, но взяв, что пригодно на их дело, прочее оставляют нетронутым" [1.19-1, т. 2, 257]. Все душеспасительное Церковь благословляет, безвредное допускает, а вредное и пагубное отвергает категорически. Спаситель не отвергал служения Марфы постольку, поскольку это служение не разрушало "единого на потребу"; но когда Марфа попросила об усилении своего служения за счет упразднения "единого на потребу", Он ясно сказал, что этого быть не должно (Лк. 10, 39-42).

Наше богослужбное пение имеет две стороны: "благую часть" Мариину - назидательную, и второстепенную Марфину - выразительную. Когда мы первую подчиняем второй, заслоняя разного рода ухищрениями не только сам текст, но и выражающую его мелодию, мы должны услышать тот же ответ Спасителя. Средство нельзя превращать в цель: "Суббота для человека, а не человек для субботы" (Мк. 2,27). Мелодия для текста и гармония для мелодии, а не наоборот. Это должны твердо помнить как гармонизаторы знаменной мелодии, так и певцы, исполняющие знаменные песнопения в храме. Язык изучается прежде всего в разговоре, а наше церковное пение - на клиросе: именно там, а не в теоретических рассуждениях нужно искать ключ уразумения его.

До сих пор мы говорили о знаменном распеве преимущественно как об основе нашего церковного пения. Мы рассматривали его, как жизненное начало, от которого наше пение произошло исторически и образовалось мелодически. Надо полагать, что никто против всего этого возражать не станет. Но ведь знаменный распев - это отнюдь не мечтательный неосязаемый идеал: он есть совокупность живых, реально существующих мелодий, и притом существующих не в книгах только, но и в практике. Поэтому мы считаем вполне уместным поставить здесь следующий

вопрос: реален ли знаменный распев в наши дни как богослужебная мелодия в его чистом виде? Если реален, то в какой мере и при каких условиях?

О современном положении знаменного распева в нашей отечественной Церкви мы уже говорили. Чистая знаменная мелодия существует у нас в небольших "осколках" (например, величания, входное приидите, поклонимся и пр.), а также в переложениях Турчанинова, Львовского и других композиторов. Остатки знаменной мелодии сохраняются также в нашем современном осмогласии юго-западной переработки: здесь некоторые гласы почти совпадают с гласами малого знаменного распева (например, третий и седьмой). Таким образом, знаменный распев в настоящее время забыт, но не всецело, а лишь в том, в чем он не понят; в основном же он продолжает жить в наших обиходных мелодиях. Знаменный распев не умер: он, хотя и в малых частицах, живет в наших храмах. Его едва заметные признаки, подобно искоркам, просвечивают в наших церковных мелодиях. Где этот благодатный огонек окончательно затоптан, там нет и не может быть русского православного богослужения, и храм уже не есть храм, а зал духовных (вернее - религиозных) концертов. При таком положении вещей наш церковный народ, конечно, не может изучить и освоить мелодий знаменного распева, ибо это возможно только в храме, где эти мелодии воспринимаются с молитвой. Знаменная мелодия настолько глубока и неисчерпаема, что слушая ее за богослужением в продолжение всей своей жизни, человек постигает все новое и новое...

Таково положение знаменного распева в нашей богослужебной практике на сегодняшний день. Что же касается чистой знаменной мелодии (большого и малого распева), то она, как известно, применяется полностью только у старообрядцев и в православно-единоверческих храмах.

Чтобы правильно определить православную точку зрения, найти "золотую середину" между ригоризмом старообрядчества в отношении знаменного распева и современным фактическим положением знаменного распева у нас, необходимо понять сущность старообрядческого отношения к знаменной мелодии.

Порицая и отвергая концертное пение ХУШ-ХХ веков, употребляемое в Русской Православной Церкви, старообрядчество в то же время свято чтит свои "ненайки", "хабувы", хомонию и демественный распев. С точки зрения строго церковной, все это, вместе взятое, есть ни что иное, как суемудренное витийство и человеческие ухищрения, творимые в ущерб "единому на потребу". Старообрядцы почитают все это главным образом потому, что оно возникло вне "никоновской" церкви. По такому же принципу придерживаются они и знаменного распева, хотя и предпочитают его демественному. Распевов юго-западного происхождения, возникших у нас в XVII веке, старообрядчество не признает: оно отрицает их древность. На старообрядческом "соборе" в августе 1909 года один из старообрядческих епископов говорил: "Болгарская Херувимская увлекательная, но не доказано, что она - старше времени Никона... Украшайте пение, но не искажайте его". Таковы отзывы старообрядцев о болгарском распеве, самом протяжном из всех юго-западных церковных распевов, употребляемых в Русской Православной Церкви.

святые отцы православным того времени... Как тогда оно носило характер осмогласия, так и теперь оно стоит в старообрядчестве. Этому осмогласию не могут не позавидовать члены господствующей Церкви. Не нравится старообрядческое пение может лишь лицам, не имеющим религиозной последовательности. Порицать его могут только те, кто ищет в храме веселого развлечения. Старообрядцы помнят слова Всевышнего: "Дом Мой дом молитвы наречется" и никогда не доведут до того, чтобы сотворить его вертепом разбойников" [2.11-2, 186]. Так рассуждают лучшие из старообрядцев. Но от этого положение не меняется: принцип остается на своем месте.

Мы, православные, чтим знаменный распев как основу нашего церковного пения, как мелодию, в полноте и совершенстве отражающую богослужебный текст, отвечающую всем требованиям богослужебного Устава, как мелодию отечественного Православия, уходящую своими корнями в библейские времена по прямой преемственности через отцов Церкви и святых апостолов. Нам дорог этот распев, как и само Русское наше Православие, идеи которого отражены в нем мелодически и освоены национально песнорачителями и знаменотворцами нашей Отечественной

Церкви в эпоху ее юности и расцвета. Таким образом, различие в этом отношении между нами и старообрядцами состоит в том, что мы ставим на первое место Небесную истину, "единое на потребу", а не исторические и национальные ценности, отдавая должное последним в той мере, в какой они служат Царствию Божию и правде Его.

После этого становится ясной и наша точка зрения в области практического применения чистой знаменной мелодии в церковном богослужении. :всяк книжник научився царствию небесному, - говорит Господь, - подобен есть человеку домовиту, иже износит от сокровища своего новая, и ветхая (Мф. 13, 52).

Мы не преклоняемся перед самой ветхостью, равно как не можем и отвергать прошлого только потому, что оно принадлежит истории. Господь сказал: Да не мните, яко приидох разорити закон, или пророки: не приидох разорити, но исполнити (Мф. 5, 17). Без прошедшего нельзя создать настоящего, невозможно постичь и будущего. Если наше настоящее является исполнением прошедшего, то оно положительное, если нет - отрицательное. Все человеческое, тленное неизбежно ветшает, Божественная же истина - вечно нова. Эта истина во всей полноте отражена мелодически в знаменном распеве, который мы предпочитаем прочим распевам, употребляемым в нашей Церкви.

Но, допуская к употреблению киевский, греческий, болгарский и другие распевы, как родственные знаменному, мы не можем сказать этого о распеве демественном, ибо, как мы уже говорили, распев этот по своему содержанию - не церковный.

Итак, возможно ли вообще в наши дни возвращение нашего церковного пения к знаменному распеву или какая-нибудь нормализация в этой области? Прежде всего следует отметить, что знаменная мелодия, как мелодия духа и Небесной любви, не может быть проводима в жизнь способами, чуждыми Царствию Божию. Административные и другие насильственные меры не принесут здесь ничего, кроме вреда: это подтверждается опытом и историей. Насильственное внедрение знаменного распева аналогично распространению христианства "огнем и мечом". Проповедь и литература также не смогут здесь ничего сделать, особенно за короткий срок. Русская верующая душа давно уже перестала быть той плодородной почвой, какой она была в первые века русского Православия: тогда она сама рождала мелодию, а теперь у нее нет даже способности воспринимать эту мелодию. Песнь Господня не живет на "земли чуждей". Когда душа не подготовлена, песнь эта может оказаться не только неудобоприемлемой, но и вредной для дела спасения, так как в данном случае она может скорее оттолкнуть душу от Царствия Божия, чем приблизить ее к нему. Нужна продолжительная многосторонняя работа: одних разъяснений здесь недостаточно. Священный долг каждого православно-русского клирика, каждого деятеля церковного пения - неустанно бороться за чистоту Православия в церковном пении всеми доступными мерами. Начало этой борьбы - осмогласие в действующих вариантах, а основная цель - чистая мелодия большого знаменного распева. Правда, знаменный распев, как плод Небесной мудрости, недоступен людям плотским: для младенствующих чад Церкви необходимо "млеко", но такое, которое приводило бы их к той же цели, а не наоборот...

Духовно-музыкальный вкус нашего церковного народа настолько испорчен за 300 лет духовного "пленения", что вводить знаменный распев сразу и полностью - небезопасно даже там, где это отвечает желанию большинства; рисковать таким мероприятием - это то же, что, например, дать выздоравливающему после тифа больному твердую (хотя и питательную) пищу и т.п.

Знаменная мелодия, как известно, погружает нас в духовный мир, в область небесного. Церковь в особенности призывает нас к такому духовному деланию в дни Постной и Цветной Триодей, великих праздников и особенно в дни Святой Великой Четырехдесятницы, когда жизнь духовная, вместе с вешними водами и всей вообще природой этого времени года, по выражению церковных писателей, "жительствоует", то есть усиливается, становится наиболее активной. Надо полагать, что именно это время - самое благоприятное время для знаменных мелодий. Если в дни Великого поста мы отказываемся от многих удовольствий в своей домашней жизни, то тем более мы не должны приносить в храм ничего мирского в эти дни. Все богослужебные моменты особого

духовного подъема - догматики, самогласны, антифоны, ирмосы - сами по себе требуют знаменной мелодии. Даже в ектениях знаменная мелодия гораздо больше располагает к молитве, нежели все наши современные композиторские и певческие ухищрения. Как первенец и "начаток сил" русского православного богослужебного пения, как "патриарх" церковной мелодии, знаменный распев стоит во главе всех происшедших от него мелодий, и будет стоять, пока стоит сама Церковь Русская.

### Эпилог

О знаменном распеве за истекшие сто лет написано очень много. И если мы напишем еще столько же, едва ли что изменится в положении нашего церковного пения, потому что главное здесь - не столько само знаменное пение, сколько "знаменное" настроение певцов и слушателей: там, где этого нет -- теоретические рассуждения не принесут существенной пользы святому делу. Нам много еще нужно изучать знаменный распев - это неисчерпаемое море духовной мудрости, и изучать не в кабинетах музыкальных консерваторий, а на церковном клиросе, где он родился и вырос. Одних рассуждений о пении мало: его надо воспринимать, а для этого надо не только слушать, но и петь. Применяя эту общеизвестную древнюю истину к пению знаменному, надо еще добавить, что здесь, кроме того, требуется голос внутренний, а также и внутренний слух, как говорит святой Иоанн Златоуст [1.19-3, т. 5, 153].

Если Церковь богословствует в своей богослужебной мелодии, то это значит, что богословствование ее должно быть здесь строго определенным, каковым и является наш знаменный распев. Как уже говорилось, мелодическая форма богословствования - самая доходчивая из всех форм. Всякая религия звучит в мелодиях своего богослужения. В звуках нашей богослужебной мелодии иноверный должен распознать саму сущность нашего отечественного Православия, уразуметь характерные его черты и извлечь для себя духовную пользу, насколько это возможно. А русский старообрядец должен убедиться, что знаменный распев принадлежит Православию, как жизненная основа богослужебного пения, без которой нет и не может быть православно-русского богослужения в полном смысле этого слова. Все это станет возможным только тогда, когда будут решены все проблемы, стоящие на пути проведения в жизнь знаменного распева. Путь этот труден и тернист, как и должно быть, по словам Спасителя (Мф. 7, 14).

Надо надеяться, что Промысл Божий, по молитвам преподобного отца нашего Сергия Радонежского, Святителей Московских и прочих угодников Божиих, молитвенников земли Русской и хранителей чистоты Православия, устроит все во благо. История сделает свое дело, и мы общими силами выйдем на правильный и твердый путь в области нашего богослужебного пения.