

**П.У.Дмитровской**

## **ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ: СВИДЕТЕЛЬСТВО О ПРАВОСЛАВИИ**

Немного можно найти в истории Церкви Христовой событий, подобных по масштабности своих трагических последствий Великому расколу Русской Церкви, последовавшему в середине XVII столетия и окончательно оформленному и закреплённому собором 1667г.

Традиционная хрестоматийная трактовка Никоновой реформы и последовавшего за ней раскола общеизвестна: из-за низкого уровня грамотности переписчиков богослужебных и прочих книг на Руси в них вкралось множество различных по своей значимости ошибок и просто описок, перешедших и в первые русские печатные издания. Кроме того, по причине того же исконного русского невежества, и в богослужебных чинах Русская Церковь приобрела заметное отличие от прочих Поместных Православных Церквей, и налицо оказалась необходимость в срочном порядке, в предельно сжатые сроки привести всю русскую богослужебную практику и книги в полное соответствие с греческими и южнославянскими. Никонова реформа успешно справилась со своими задачами и оставила нам едва ли не идеально устроенную Церковь с исправными чинами и восстановленной древней редакцией богослужебных книг. Кроме того, она открыла путь к внедрению в русское общество начал полноценной, вполне по европейскому стандарту, школьной образованности. Конечно, как во всяком несомненно добром и полезном деле, и здесь нашлись закоснелые в своем противлении Истине “ревнители не по разуму” “отеческих преданий”, которым это реформаторская деятельность изначально показалась сомнительной, если не подозрительной; впоследствии полное неприятие ими реформ вылилось в формы широкого протеста и сопротивления официальной церковной власти, за что Церковь их вынуждена была извергнуть из своего организма и предать отлучению и проклятию, и на все будущие времена — и те обряды, за которые они столь крепко держались.

Эту трактовку мы знаем из любого уровня пособий по истории Русской Церкви — от церковно-приходских школ до Духовных Академий. Вообще, тема Никоновой реформы и раскола была одной из самых закрытых и наиболее опасных для любого серьезного и трезвого исследователя. Всякое понимание сути этой реформы, хотя бы минимально отличное от изложенного, встречало самую ожесточенную критику и даже преследования со стороны церковной власти. Яркий тому пример — судьба трудов профессора МДА Н.Ф.Каптерева, частично подвергнутых жесточайшей цензуре и “усечению”, частично — по личной инициативе проф. МДА Н.И.Субботина и обер-прокурора Синода К.П.Победоносцева — вовсе запрещенных к публикации. Хотя бы одно его заявление о несомненной древности двуперстного перстосложения, принесенного в Русскую Церковь вместе с принятием ею христианства, — вызвало целую бурю возмущения и прямых угроз в его адрес. Лишь сейчас, на исходе XX столетия, мы можем вполне оценить последствия Великого Раскола для Русской Церкви и Российского государства. На наш взгляд, вполне прав А.И.Солженицын,

утверждающий, что не будь у нас раскола XVII века, не было бы революции 1917 года. И вслед за современным церковным историком Б.П.Кутузовым, мы можем взять на себя смелость заявить, что Никонова реформа — гениально задуманная и блестяще осуществленная диверсия против и Церкви, и Царства. Именно посредством этой реформы удалось то, что не удавалось даже во время Смуты — прочно и надолго расколоть все русское общество на два непримиримых лагеря. По верной мысли Вл. Соловьева, главный грех организаторов реформы — впервые за всю русскую историю употребленное тотальное насилие над **совестью народа**. Собственно, это и роднит реформаторов XVII столетия и 1917 года, — большевицкий стиль — “железной рукой загоним народ в счастье”. Но деятели 17-го года, уничтожая всякую религию, претендовали на насаждение своей собственной, откровенно языческой (в скобках заметим — а потому и демонической), а реформаторы XVII столетия навязывали всему народу некое обновленное, унифицированное, поставленное всецело на государственную службу, к тому же явно утратившее национальное лицо, православие. Совершенно очевидно, что и вся реформа, и в особенности Собор 1667г. носили вполне антинациональный характер: унижалось и подверглось всеобщему оплеванию все русское — книги, богослужебная практика, одежда, даже русские святые — и превозносилось все греческое (на самом деле — то латинское и турецкое, что уже успело проникнуть и прочно обосноваться в богослужении и быту тогдашних балканских народов). Книги, имевшие величайший авторитет для русского человека, по которым молились и спасались многие поколения православных христиан, из числа коих известно великое множество угодников Божиих, — были объявлены не просто текстологически ущербными, но прямо — еретическими. Не будем говорить о методах подавления народного сопротивления — это тема совершенно отдельного исследования; заметим лишь, что ведя речь об ужасах ленинско-сталинского времени, о красном терроре, о массовых репрессиях против духовенства и всех слоев народа, о ГУЛАГе и ЧК, необходимо помнить, что все это уже было! — и сжигание в срубе живьем (даже если виновный и покаяется в своих заблуждениях), и пытки каленым железом и растяжением жил, и осада Соловецкого монастыря войском с последующим полным уничтожением братии его через повешение и утопление в Белом море... Так что большевики XX столетия не столь уж оригинальны, — а многие из их «славных» подвигов в деле уничтожения собственного (впрочем, собственного ли?) народа — это элементарное повторение чужого опыта. Существенные же идеологические основания (имеем в виду лишь искренних — преимущественно из русских — деятелей революции и гражданской войны) — решительно те же — “мы знаем, как лучше, и пусть весь народ погибнет ради благой идеи и лучшей жизни последующих поколений”. Итак, исторических и психологических параллелей можно привести здесь вполне достаточно.

Все изложенное необходимо иметь в виду, чтобы понять причины быстрого вытеснения знаменного пения из обихода Русской Церкви начиная с конца XVII века. И тогда, и столетиями позже этот распев в массовом сознании был прочно связан с явлением старообрядчества и продолжающегося раскола в Русской Церкви и потому определялся как проявление раскольнического духа, коему не место на клиросе.

Обратимся же наконец к основному предмету нашего исследования. Прежде всего необходимо

проследить исторические корни нашего знаменного распева и определить его существенные свойства.

### ***1. Изначальные установки византийского богослужебного пения ко времени перенесения его на Русь.***

В отличие от светской музыки пение на богослужении не могло иметь самодовлеющей роли. Здесь оно призвано исключительно к **выражению слова**, в связи с чем регламентировано его место и объем согласно указаниям Устава. По мнению многих из древних Св. Отцев, пение не является высшей формой молитвы, но представляет собой лишь “молочную пищу” для новоначальных и уступает простому чтению в духовном воздействии на слушающего. Схимонах Василий Поляномерульский в “Предисловиях” к книге об умном делании пишет так: “...Песненное моление предано нам отцами на время, по немощи и младенчеству ума нашего, чтобы мы, обучаясь малопомалу, восходили на степень умного делания, а не до кончины нашей пребывали в песненном молении... Отводя нас от такой, подлинно младенческой немощи, как младенцев от сосцов млекопитательных, св отцы показывают нам грубость этого делания, сравнивая гласовое языком пение с пением язычников” (14, с.333). Но каково же было это пение, которое только вводило в молитву? Не было ли оно расслабленным, чувственным? Напротив, с точки зрения христиан нашего времени, оно было предельно строгим.

1. Мелодия, не имеющая декорирующего значения, должна была целиком подчиняться слову, его естественному ритму произнесения, дыханию, фразировке. Особенно точно это требование соблюдалось в псалмодическом пении, где интонирование было наиболее близким к чтению, существовали лишь незначительные повышения и понижения звуковысотности, сообразующиеся с системой ударений в словах. В более протяженных песнопениях мелизматического склада мелодия могла быть гораздо более подвижной, однако, местоположение наиболее распевных фрагментов также было не случайно: так выделялись ключевые слова, обращения, имена, “хайретизмы” (“радуясь”). «Внимайте усердно, что говорит Дух Святой, — пишет инок Евфросин в “Сказании о разных ересях”, — Он повелевает петь не просто так, но разумно, т.е. не шумом и украшением голоса, но так, чтобы о том, что поется, знал поющий, а слушающий мог понять смысл того, что поется, и не петь только украшая голос, не заботясь о слове... Мы должны с трезвостью петь и направлять наш ум к смыслу святых слов, дабы не только усты, но наше сердце пело вместе с устами» (цит. по: 16, с.73-75).

2. Богослужебной монодии были присущи законы построения, абсолютно чуждые светской музыке и даже позволяющие говорить о выражении категории невещественного в церковном пении. Как отмечает музыковед И.Е.Лозовая, в представлениях древней Церкви песнопения, как и другие предметы культа, — “воплощенные смыслы мира невидимого” (6, с.53). Об этом могут свидетельствовать следующие явления:

а) отсутствие централизованных опор, тональности, внутрिलाдовых тяготений, периодических структур с присутствием разомкнутости, формульности и свободного цезурирования. По словам И.Е.Лозовой, эти принципы служили противопоставлением музыке языческой обрядности и

избеганием “форм, ассоциирующихся с жизненными процессами: строфичности, повторности, регулярного ритма” (7, с.15). Такие мелодии создавали ощущение непрерывного потока, орнамента, плетения и *требовали более внимательного восприятия*, чем светская музыка;

б) ранневизантийская нотация по типу была невменной, ”узловым письмом”, поэтому она фиксировала лишь приблизительное направление мелодии, без определения точной звуковысотности и интервальных соотношений. Остальное должно было передаваться *по преемственности в живом исполнении*. Эта особенность затем оказалась преодолена в медиовизантийской нотации, но сохранялась в знаменном распеве до середины XVIIв. Как замечал В.И.Мартынов, “в отличие от знаков современной линейной нотации, крюковые знамена обозначают не ступени звукоряда, но ступания по ступеням; не статическую точку, но процесс. Можно даже сказать, что в отличие от линейной ноты, крюк не есть существительное, ибо явление, им выражаемое, отвечает не на вопрос “что?”, а на вопрос “как?” — “мало повыше”, “паки повыше” и т.д.” (8, с.16). Таким образом, крюковая нотация была относительной в противоположность современной ноте.

3. Каноны сочинения и исполнения церковных мелодий были более строгими, чем для светских жанров:

а) единственно возможной из трех родов построения тетрахордов признавалась **диатоника**. По сравнению с хроматикой и энгармоникой она имела более трезвенное звучание из-за ровных соотношений между звуками. Для греческого менталитета такие установки были достаточно важны, т.к. еще со времен Платона существовали теории об этосе ладов и их влиянии на формирование души. Можно предположить, что на Руси диатоника также была единственно возможным родом пения, т.к. в церковном пении применялись почти те же соотношения звуков, что и в фольклоре, а наиболее частым там был бесполутоновый трихорд, т.е. наиболее безыскусная, даже примитивная форма звукоряда;

б) мелодии сочинялись с преобладанием в них не движения, а статичности: мелодические ходы почти не имели скачков, были плавными, ритм — по преимуществу ровным, неконтрастным. По принципу подобия, издревле соблюдаемому в церковных искусствах, статика в пении должна служить прямым отображением телесной статики молящихся в храме, а также тишины помыслов.

в) важнейшим отличием церковного пения стал унисон, который имел и символическое значение (пение “едиными усты и единым сердцем”), и звучал более благоговейно в сравнении с пением многоголосным.

4. Сама возможность прочтения невменных знаков и обучения пению давалась только при полном воцерковлении будущего певца, т.к. система церковного пения содержала в своих понятиях азы богословия и аскетики. Этому способствовало многоуровневое постижение смысла читаемых знаков, как это было принято в древности во многих восточных языках.

а) Во-первых, каждый знак обозначал определенный мелодический ход. Заметим: не отдельный звук, а целостное интонационное мелодико-ритмическое образование. Подобно буквам,

звуки сцепляются в группы (тонемы) и затем образуют законченные обороты (попевки) и никогда не мыслятся по отдельности.

б) Затем, некоторые знаки зашифровывали в себе более протяженные фрагменты песнопений — например, фита. На Руси такие знаки стали называться “тайнозамкненными”. Их можно сопоставить с написанием слов под титлами. Такой способ записи выражал сакральное значение читаемого (пропеваемого) и охранял его от прочтения непосвященными.

в) Наконец, каждый знак, а с ним и обозначаемая им интонация, имел догматическое или аскетическое истолкование. Например, исон — символ Присносущной Св. Троицы (1). Все знаки делились на духовные (пневма) и телесные (сома) в зависимости от направления отображаемых ими мелодий. Менее разветвленная система толкований знаков содержится и в русском знаменном распеве и сохранилась до сих пор в старообрядческой среде. Например (рукопись РГБ ф.210 №1, лл. 1-1об.):

*Фита — философия истинная вседушное любление*

*Фита зелная — на вся добродетели от душа страдание*

Также, в современном старообрядческом сборнике (2):

*Параклит — послание Святаго Духа от Отца на апостолы*

*Змийца — да земныя суетныя славы отбег*

*Полкулизмы — пост и плач о гресех пред Господем*

Таким образом, мы видим, что мелодии церковных песнопений не могли формироваться произвольно, а к их сочинению и исполнению предъявлялся ряд требований, преследующих конкретные цели, которые позволяли этим мелодиям быть достоянием именно церковной, а не светской культуры.

## ***II. Самобытность русского знаменного распева.***

При перенесении византийского пения на русскую почву оказались трансформированными некоторые его черты. Также, за время существования на Руси знаменный распев претерпел эволюцию, что, однако, не позволяет говорить об утере основополагающих принципов организации церковной монодии, которые обеспечивают и ее современное бытование.

1. Система Осмогласия была принята русским пением целиком, за исключением законов формирования гласа. В Византии каждый глас (ихос) являлся одновременно звукорядом (ладом) со своими опорными тонами — конечным и господствующим. В русском знаменном распеве гласом стала совокупность попевок (формул), выраженных в одном звукоряде в разных гласах, но приобретающих различное звучание при одинаковом начертании. Так оказались усилены свойства “нематериальности” знаменной мелодии путем ее незакрепленной, подвижной фиксации, а также усложнено ее прочтение для “непосвященных”, т.е. тех, кто не воспринимал изустную традицию.

2. Графические начертания знаков и даже их названия во многом сохранились, но при этом

произошла адаптация их звукового значения к русской интонационности. Мелодический и ритмический облик попевок был изменен в соответствии с национальным певческим мышлением. Однако, основные принципы организации церковной монодии — повышенное внимание к слову, аperiодичные формы, целостная фразировка — оставались незыблемыми.

3. На Руси система бытования знаменного распева — распевания (“сочинения”) песнопений, их записи, прочтения и трансляции (обучения) обрела неповторимые формы. Множество загадок для современного человека содержит в себе знаменное пение, и одна из них — это его *консерватизм, неизменность* в соединении с широкими возможностями *эволюции*. Такая гибкость была во многом обусловлена применением “узелковой” нотации, в которой невозможно было прочесть точную интерпретацию знака, как в ноте. Мелодика и ритм были относительны, правильность напева проверялась практикой его изустного бытования. Вспомним, что до XVII в. даже в Западной Европе повсеместно не употреблялся темперированный строй, а метроном был изобретен еще позже. Точная фиксация напева средствами крюковой нотации при всем желании была бы невозможна, и в ней не было необходимости. Поэтому знаменный распев можно с полным правом считать явлением **пограничным между устной и письменной культурой**. Что давало для певцов такое положение знаменного распева? По сравнению с последующим временем господства унифицированного знака — очень многое:

а) концентрацию внимания и памяти;

б) осмысленное пропевание текста, не “по слогам”, без разбивания на отдельные звуки; напротив, объединение их в нерасчленимые обороты, верное акцентирование, т.е. те же черты, что и в ясном произнесении слова. Достоин внимания мнение современной исследовательницы древнерусской музыки Н.С.Серегиной: “Музыкальное искусство Древней Руси неразрывно связано со словом. Привязанность к слову, нераздельное с ним существование музыкальных форм и музыкальной выразительности характерно как для культового искусства, так и для народных жанров. Даже инструментальные жанры народного искусства тесно были связаны с песенными” (Цит. по: 16, с.65);

в) и главное — возможность непрерывного *творчества* в рамках *канона*. Как иконописец, пользуясь канонами, создает совершенно оригинальное произведение, так и распевщики в разных местных традициях на основе одного напева создают множество его вариантов. В XVI-XVII вв., например, было известно множество местных школ знаменного пения — в монастырях Кирилло-Белозерском, Соловецком, Чудовом, Троице-Сергиевом, Тихвинском. Сегодня на старообрядческих клиросах исполнение *одного* напева также может сильно *отличаться* в разных приходах. Сейчас нам трудно понять значение этого явления — возникает вопрос: зачем создавались различные варианты одного напева, а не новые напевы? Ответ становится ясным при обращении к древнему Уставу.

### **III. Уставное предназначение знаменного распева.**

Замечательно, что церковное пение именовалось на Руси “ангелогласным”, т.е. имеющим

отношение к миру невидимому, а кроме этого — “трисоставным”. Этот термин в применении к пению не могли объяснить многие поколения историков церковной музыки. Сегодня его толкование предложено В.И.Мартыновым, и оно говорит не о самодостаточности пения, а о месте, занимаемом пением в церковно-богослужебной жизни. “Богослужебное пение, порождаемое и производимое трисоставным человеком, — предполагает исследователь, — также имеет трисоставную природу, а потому и правильно осознано может быть только будучи рассмотренным на всех трех уровнях своего существования. Так, под “телом” богослужебного пения подразумеваются конкретные мелодии богослужебных песнопений... Взятые сами по себе они мертвы и бездейственны, как бездейственно тело, не одушевленное душой, ибо, являясь всего лишь только отдельными элементами некоего целого, они не содержат в себе указаний на порядок своего соединения и взаимодействия. Поэтому под душой богослужебного пения надо понимать Устав или Типикон, указывающий место и время исполнения конкретных мелодий, устанавливающий их взаимодействие, а также объединяющий их в единую, целую, живую форму богослужебного чина. Наконец, под духом богослужебного пения следует разуметь аскетический монашеский подвиг, венцом которого является обожение, стяжание Божественного порядка и созерцание Его в сокровенном тайнике сердца подвижника” (8, с.10). Если суждение о правильности истолкования термина “трисоставное пение” — всего лишь предположение, то утверждение ученого о тесной связи системы церковного пения с Уставом базируется на изучении широкого круга дореформенных рукописных источников. Эта связь, ныне ослабленная потоком авторского творчества и почти отсутствующая в современном православном богослужении, до Никоновой реформы имела преобладающее значение как **канон исполнения тех или иных напевов**.

В дореформенной Руси Уставом были четко оговорены все случаи употребления знаменного распева — начиная с того, какие псалмы, стихи, молитвы и гимны должны петься, а какие — читаться, а когда наоборот. Напомним, как на Стоглавом соборе были приняты установления о чтении или пении отдельных молитв и гимнов. Так песнопениями стали “Свете тихий”, Великое славословие, “Верую” (на 8 гласов), “Отче наш” (до реформы — только на 6-й глас). Также немаловажно, что на богослужении не могли применяться произвольно взятые напевы (редакции) песнопений. С самого начала фиксирования в рукописях песнопений Обихода привлекает внимание ограниченность количества напевов. Многие важнейшие песнопения имеют всего один напев (103-й псалом, “Блажен муж”, все кафизмы, «Хвалите имя Господне», хвалитны псалмы, ектении на литургии, Аллилуия по Апостоле, «Иже херувимы», “Милость мир”, причастен). Другие распространены в 2-3-х редакциях, но не больше (“Единородный Сын”, Трисвятое, “Слава Тебе, Господи”, “Отца и Сына”, “Достойно есть”). В пореформенное время в старообрядчестве количество редакций некоторых песнопений возросло, но не намного. Так, на 8 гласов стали распеваться “Свете тихий”, “Достойно есть”, припевы Григория Синаита, антифоны на литургии, “Отче наш” (однако, следует заметить, что новых внегласовых редакций создано практически не было). Были и “жанры” торжественных песнопений — например, задостойники, некоторые песнопения Триоди, — которые принципиально могли иметь много редакций. Но несомненно, что степень разнообразия песнопений не могла быть произвольной, т.к. каждое песнопение занимало свое неповторимое место в

богослужении. Например, и сегодня в старообрядческих уставах указывается, когда поется “Свете тихий” простым напевом или на глас, а когда — осмогласник (например, на вечерне в день Пятидесятницы).

Только на основании таких ограничений становилось возможным осуществить связь и взаимодействие песнопений между собой, придать им некую живую, пульсирующую, “одушевленную” форму. Назначение определенного порядка чередования напевов сегодня для нас не является однозначно ясным, но мы способны понять, что уставная организация певческого плана богослужения намного жизнеспособнее произвольной, компилятивной, приближающейся к концертной.

#### *IV. Эволюция знаменного распева.*

Попытаемся далее рассмотреть, как развивался знаменный распев на Руси с конца XV до конца XVII в., т.е. когда он приобрел формы, близкие к современным, которые могут быть нам понятны. Обращает на себя внимание отношение к знаменному распеву в то время — еще чрезвычайно бережное и вдумчивое, опирающееся на церковные каноны и многовековое предание. Оно проявилось, во-первых, в создании и переписи певческих книг и, во-вторых, в существовании разветвленной сети местных традиций, каждая из которых являлась прочным соединением канона и свободного творчества.

Корпус певческих книг создавался на протяжении XIV-XVI вв. постепенно. Сначала оказались зафиксированными изменяемые песнопения — так были созданы Стихирари триодный, минейный и праздничный — из них впоследствии произошли певческие книги Триодь постная и цветная, Праздники и Трезвоны. В XV веке появилась книга Октоих (Октай). Последними по порядку оказались зафиксированными песнопения Обихода — постного и простого. Простой Обиход сформировался наиболее поздно — к началу XVI в., т.к. его основные неизменяемые песнопения существовали, как уже говорилось, всего в одной редакции и бытовали изустно. Как отмечает Л.А.Игошев, рукописи XVI в. выглядят чистыми, словно совсем новыми, и создается впечатление, что они создавались более “для порядка”, для фиксации традиции, чем для клиросного употребления (3, с.3). Только к середине XVI в. была нотирована служба литургии св. Иоанна Златоустаго. Это означает, что, во-первых, ее песнопения были прекрасно известны всем певцам из устной практики, и, во-вторых, они были настолько просты, что могли исполняться не профессиональным хором, а всеми прихожанами. Об этом говорит и часто употребляемая в Служебниках XVI века ремарка “людие” (“людие рекут”, “людие глаголют”) вместо принятого позже: “лик”, или “певцы”, или даже “дьяк” (это отмечает И.Е.Лозовая в курсе лекций по истории русской музыки в Московской консерватории). О долгой изустной практике исполнения песнопений литургии говорит и чрезвычайно малое количество сохранившихся рукописей XVI в. с записью этого чинопоследования — всего два-три десятка, тогда как в XVII в. их число измеряется не одной сотней. Как это ни удивительно, но большой объем рукописей, разнообразие напевов и их подробная фиксация сообщают нам не о расцвете, а наоборот, о приближении упадка древнерусского пения. Тем не менее, культура знаменного распева изначально

строилась на столь прочных основаниях, что при всех внешних видоизменениях осталась способна сохранить свое первоначальное “лицо”, свое предназначение и все те черты, которые позволяли ей быть истинно церковной. Рассмотрим, какие недостатки были свойственны системе знаменного распева в отдельные исторические периоды и как они преодолевались.

Уже ко времени царствования Иоанна Грозного в русском церковном пении наметился своего рода кризис, связанный с такими известными в знаменном пении явлениями как хомония и аненайки. И то и другое при нарочитом постоянном употреблении могло привести к утрате доминанты текста в церковном пении. В первом случае налицо стремление сохранить мелодический строй неизменным при изменении редакции общеупотребительного языка (т.е. некоторого огрубления, примитивизации) — произнесение полугласных ъ и ь как гласных о и е, что приводило к трансформации многих слов при пении: денесе (днесь), Сопасо (Спас), сопасение (спасение), сомерте (смерть)... Второе явление имеет, по-видимому, византийское происхождение и является прямым аналогом сохранившегося доднесь в греческом пении т.наз. терирема, — вокализационные вставки, распеваемые на слоги “ай-не-не-на-ни”, “ха-бу-ве” и прочие подобные, которые, включаясь в живую ткань песнопения, снижали усвояемость смысла распеваемого текста.

Разумеется, с чрезмерным применением украшательств существенно увеличивалась продолжительность богослужения, и тогда к этим недостаткам добавился еще один — практика т.наз. многогласия, когда различные части богослужения совершались одновременно несколькими чтецами и певцами (например, чтение всех канонов на утрени или псалмов вечерни и часов одновременно несколькими чтецами). Следы этой практики до сих пор сохранились, например, в приходах казаков-некрасовцев, выходцев из Турции, живущих ныне на Ставрополье. Все эти явления (хомония, многогласие, хабувы и аненайки) достигают своего расцвета в Смутное время.

Этот период, пока что не принесший с собой реформ, был, однако, переломным для знаменного распева. С конца XVIв. впервые в певческих книгах появляются разводы на “дробное знамя”, т.е. уменьшается доля “тайнозамкнутости” в крюковой нотации. Напев выписывается более подробно, что говорит о кризисе устной традиции, которая, несомненно, стояла в ряду важнейших явлений духовной культуры — так считают и современные исследователи. Например, В.И.Мартынов усматривает связь устной трансляции знаменного распева с послушанием старцу, и, следовательно, с несением аскетического подвига (8, с.17-18). Если эта традиция стала нуждаться в вещественных (письменных) подпорах, то это могло породить сомнения в том, что последующие поколения русских христиан будут иметь столь же глубокое понимание своей певческой культуры и, соответственно, столь же благоговейное к ней отношение. Так и произошло на деле. Параллельно в истории действовали различные политические силы, и одновременно с этим происходили скрытые процессы в сознании людей, подготовившие почву для внедрения “новин”.

Нестроение в богослужении — нестроение в государстве, и наоборот. Первые попытки устранения многогласия в богослужении были предприняты по окончании Смуты при царе Михаиле Феодоровиче Романове. Они были с успехом продолжены известным кружком “ревнителей

благочестия” (известно, что сам протопоп Аввакум выступал за перевод пения “на речь” — устранение хомонии). За год до начала Никоновых реформ Собор 1651г. постановил совершать службу единогласно, — многогласие постепенно преодолевалось. Напрашивается очередная параллель — деятельность помянутого “кружка” и патриарха Иосифа обещали достаточно быстрый выход Русской Церкви из многих отягощавших ее недугов, — но случилось нечто страшное и почти непоправимое: это нам напоминает катастрофу Великой Империи, до победы которой в Первой мировой войне оставались, по-видимому, считанные месяцы (“Ее корабль пошел ко дну, когда гавань была уже на виду” — У.Черчилль).

В это время на патриаршей кафедре появляется бывший новгородский митрополит Никон, благоволивший к партесному пению и введший его в употребление сначала у себя в Новгороде, а потом, разумеется, и в самой Москве. Любопытное свидетельство приводит В.Соколов “...Многоголосие (т.наз. строчная полифония) родилось в Новгороде и по инициативе местных распевщиков проникло в культовое пение. Это не случайно, т.к. Новгород издревле находился под сильным влиянием язычества и оказал в свое время самое длительное сопротивление принятию христианской религии; он был рассадником ересей (стригольники, жидовствующие). В Новгороде процветало скоморошество — скоморохи были распространителями инструментальной музыки, их пение основывалось на танцевальных ритмах. В новгородских церковных книгах XIVв. имеются изображения скоморохов, гусяров и их музыкальных инструментов. При тогдашнем отношении Церкви к музыкальным инструментам (которые назывались не иначе, как только “бесовскими гудебными сосудами”) и при общем отрицательном отношении к скоморошеству эти факты говорят о значительном влиянии новгородского язычества на Церковь” (16, с.66).

Следует иметь в виду, что данное нововведение было произведено Никоном, как и все прочие его действия, без всякого полноценного согласования с собратьями-архиереями и, тем более, со всей церковной полнотой. (При известном неукротимом и буйном его нраве и всевластии можно представить себе цену даже и соборного одобрения его реформаторства — достаточно вспомнить хотя бы судьбу еп. Павла Коломенского.) Одновременно с партесным пением появилась и западная система нотации.

В это же самое время “по соблагоизволению Государя” работала и специальная комиссия, созданная в 1655г. под началом старца Александра Мезенца для исправления пения “на речь”. Видя фактическую невостребованность своего труда “Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах)”, Мезенец противопоставляет крюковую, полную тайносокровенного смысла, нотацию, нововводной западной, ориентированной одновременно и на вокальное использование, но прежде всего — инструментальное, а потому целиком лишенную тех громадных возможностей выражения всех певческих тонкостей исполнения (что тем более важно с учетом богослужебного значения пения, где музыкальное начало было всецело подчинено слову). Конечно, это не могло быть принято во внимание, когда все домашнее, “свое”, воспринималось с чувством стыда, а чужое стало предметом восхищения и подражания. Машина реформ была включена, направление движения избрано, и, как двумя с половиной столетиями позднее, не нашлось силы, способной остановить сию смертоносную машину. Менялось не богослужение, иконопись и пение, менялось, прежде всего, мировоззрение и идеологические установки. Законодателями

становились вчерашние отступники от Православия греческого, украинского и белорусского происхождения, ловкие авантюристы, духовные коммерсанты и извращенцы. Наступило новое смутное время, начались сперва единичные, а затем и массовые аресты недовольных. Противники реформ целиком удалены со всех сколько-нибудь значимых постов в Церкви и государстве. Кто-то оказался вынужден замолчать и перейти к тихому сопротивлению, не оказывая никакого противодействия официальной церковной власти в надежде, что кто-либо более сильный выступит на защиту отеческих устоев, а по сути — Святого Православия. Мы ограничим свои наблюдения за изменением церковного климата лишь в области богослужебного пения.

Прежде всего отметим сущность методов, которыми проводились исправления словесных текстов богослужебных книг. Неизвестно, ставилась ли при этом цель осложнить распевание этих текстов по знамени, но она оказалась достигнутой. Множество текстов правились без изменения смысла слов, однако, сами слова менялись местами — по выражению патриарха Никона, приводимому в “Житии протопопа Аввакума”: “печатай, Арсен, книги как-нибудь, лишь бы не постарому” (2, с.109). На первый взгляд, перемена слов не имеет большой важности для произнесения их в молитве. Реально же это повлияло на перемену акцентов в певческих формах. Каждое песнопение строится не как нерасчлененный массив, а делится на строки. Каждая строка в любом стиле пения — и знаменном, и партесном — заканчивается каденцией, т.е. характерным мелодическим оборотом, который акцентирует произносимое в этот момент слово. Изначально при распевании текста певческое ударение в попевке непременно соотносилось с ударением в словесном тексте. При распевании «нового» варианта текста на крюки каденция акцентирует не прежнее, а измененное слово, требующее другого попевочного оформления — таким образом, местоположение его здесь уже не оправдано. Примеры:

*Икос канона Пасце:*

поклонимся Христу

поклонимся

*Стихеры в Неделю о блудном сыне:*

увы мне, душе страстная

увы мне, страстная душе

преступих заповедь

заповедь преступих

расточих блудно

блудно расточих

*Стихеры в Неделю о Страшном Суде:*

явлены будут человеком деяния

явлены будут деяния человеков

доколе слезиши унынием

доколе унынием слезиши

Его зовуща

зовуща Его

В результате пореформенный текст ничуть не улучшает, а, скорее, затрудняет восприятие и произносимого слова, и попевок знаменного столпового распева. При использовании же древнего текста проявляются безусловные преимущества знаменного распева для интонирования слова как самого по себе, так и в структуре фразы и предложения.

Другой вид исправлений коснулся смысла отдельных слов и даже целых фраз. Нет сомнения, что древний текст уже в XVIIв. становился народу непонятным и местами неблагозвучным, и такая замена могла быть оправдана намерениями истолковать текст правильно и доступно. Однако, мы наблюдаем не только отсутствие прояснения сложных мест, но и искажение более понятных фраз. Структура предложений и местоположение в них отдельных слов таковы, что эти тексты уже трудно петь по знамени. Особенно это касалось ирмосов. (Неудивительно, что во II пол. XIXв. так радушно было воспринято издание “Ирмосов” А.Ф.Львова, простой напев которых оказался близким слуху прихожан того времени).

Далее, исправлениям подверглись не только гимнографические тексты, но сами чинопоследования богослужений. Это также повлекло за собой потерю должного понимания древнего церковного пения. В новом Уставе уже не могло осуществляться той гармоничности и уравновешенности форм, что и в древнем, за счет больших сокращений, которые могли (и должны были) показаться бесполезными и во многих случаях — пагубными. Вполне естественно, что знаменный распев, ранее тесно связанный с Уставом, в этом положении также утерял многие свои функции — уже не требовалась четкая регламентация, где и что исполнять, это оказалось уже в некоторой степени безразличным. Понимание богослужения как целостного живого организма, где все части непременно должны быть взаимосвязаны, стало вытесняться из “обновленной” Церкви. При употреблении с новым Уставом обескровленной стала и вся система знаменного распева. Сохранение его прежней уставной предназначенности при разрушении форм самого Устава оказалось возможным лишь отчасти. Уже “необязательным” стало многоуровневое значение крюков, выражение в способах записи и исполнения песнопений, возобладала привязанность к трансляции лишь вещественных свойств знаменной монодии — звуковысотности и ритма. Звуковысотность стала отображаться киноварными пометами, преувеличение роли которых ускорило повсеместное введение киевской ноты; тайнозамкнутые начертания подверглись розводу (расшифровке), а то и полному изъятию; духовные толкования знаков вообще исчезли из азбук. В чрезвычайно короткий период от прежней развитой системы остались только голые мелодии — с подробнейшей письменной расшифровкой в разных типах нотации, но без указания каких-либо путей к постижению их смысла и предназначения. Неудивительно, что без таких вспомогательных “вех” они могли показаться новым поколениям странными, примитивными, нелогичными и не годными к церковному исполнению. Таким образом, быстрый (всего за каких-то полстолетия) переход к партесному пению, как наиболее отвечающему духу эпохи, был закономерен.

Итак, проследим появление основных нововведений в области русского церковного пения в пореформенное время. В 1679г. выходит весьма показательное программное сочинение, служащее для ознакомления русского общества с приемами полифонии, гармонии и западной системой нотной записи — трактат Н.Дилецкого “Идея грамматики мусикийской”. Автор не скрывает компилятивности своего труда, являющегося, по существу, выражением западных музыкально-теоретических и эстетических взглядов. В числе этих идей — совет прежде составлять музыку, а

затем подбирать к ней текст. Здесь не лишне будет привести высказывание на сей счет немецкого философа А.Шопенгауэра, вполне созвучное мнению автора “Грамматики”: “...Она (музыка) не должна считать главной своей задачей следовать за смыслом фразы стихов, которые по большей части плоски и даже по существу не могут быть иными. Слова всегда будут для музыки чуждым придатком второстепенного значения, потому что действие звуков несравненно сильнее, неотразимее и быстрее, чем действие слов, вот почему если последние перелгаются на музыку, то они должны играть совершенно подчиненную роль и во всем к ней приспособляться... в виду этого было бы, может быть, целесообразнее, если бы присочиняли текст к музыке, а не наоборот” (17, с.19). С другой стороны, Н.Дилецкий дает такого рода ценные советы: “Пение ирмолойны еже не имать такту совершенного можно на совершенный такт перевести (5, с. 294); “...и сие есть не последнее художество по слаганию, егда песнь мирску инии превращают на гимны церковные (там же, с.84). Невозможно было не заметить, как в церковную жизнь вместе с такими теориями вошло явление, названное ревнителями древлего благочестия **обмирщением**. Громадное большинство и духовенства и народа воспринимали нововводное пение вовсе не божественным и уподобляли его звучанию органа и скоморошьих гуслей. Лишь ценой постоянной поддержки со стороны высшей духовной и светской власти это пение удавалось насаждать сперва в Москве, а затем и в провинции, начиная, разумеется, с кафедральных соборов. Под натиском этого латинского пения знаменное пение и крюковая нотация стали быстро исчезать из обихода, ибо в первую очередь оказались ликвидированы наиболее известные опытные хоры и головщики, не пожелавшие сменить своих вероисповедных и эстетических установок.

Далее наступил век Просвещения. Великое множество иностранных музыкантов появляется в это время в России, и вскоре именно они оказались законодателями в русской церковной музыке, не зная при этом ни православного богослужения, на даже церковно-славянского языка. Храм превращался в концертный зал, в угоду светской публике звучали совершенно утерявшие молитвенный смысл оратории, оказалось возможным отмечать наиболее удачные “моменты” рукоплесканиями и криками “бис, bravo”. В это время на клиросе были введены женские голоса. Императрица Екатерина II выражала сожаление, например, что в храме нельзя петь в сопровождении оркестра. (Здесь можно помянуть пример из новейшей церковной истории: в программу СОДАЦ — одного из течений обновленчества 20-х гг. нынешнего столетия — входило введение в богослужение органной музыки. Даже, собственно, еще до всяческих разделений в Синодальной церкви в начале века уже раздавались в церковной печати голоса в защиту использования органа.) Необходимо привести здесь несколько ярких примеров, дающих ясное представление о том, что происходило в этот период на русском клиросе: так, звучало “Тебе поем” на мотив арии языческого жреца из оперы Спонтини “Весталка”, исполнялось “Иже херувимы” на мотив, составленный из мелодий ораторий Ф.-Й. Гайдна, а “О, Всепетая Мати” — на музыку хора жриц из “Ифигении” К.В.Глюка... Все это творчество историком церковного пения прот. Димитрием Разумовским было оценено следующим образом: “Ни одно духовно-музыкальное сочинение иностранных капельмейстеров не признавалось в свое время, не признается и ныне произведением истинно художественным в музыкальном смысле.

Ни одно также произведение их не оказывается совершенным и назидательным в церковном смысле, потому что в каждом музыкальном произведении музыка преобладала над текстом, часто не выражая мысль его” (9, с.84).

Впрочем, и последующая эпоха — XIX век — продолжает продуцировать подобные взгляды на соотношение слова и музыки. Приведем характерное высказывание такого авторитета как П.И.Чайковский (в письме в Н.Ф. фон Мекк): “Мне очень нравится, что Вы ставите так высоко инструментальную музыку. Ваше замечание, что слова часто только портят музыку, низводят ее с ее недоступной высоты, верно совершенно. Я это всегда чувствовал, и от этого-то, может быть, мне больше удавались инструментальные сочинения, чем вокальные” (4, с.586). Конечно, появление славянофильства и возрождение национального начала в русской культуре XIX века отразились в известной мере и на церковной музыке. В наиболее поздний период (например, в творчестве С.П.Смоленского, С.В.Рахманинова, П.Чеснокова) были даже попытки использования знаменного распева, разумеется, “в творчески переработанном виде”, при составлении собственных авторских произведений целого ряда композиторов. Но при элементарном сопоставлении, собственно, одних и тех же песнопений, исполняемых, как и столетия назад, “по знамени”, и в переработанном виде неким обычным церковным хором, с успехом исполняющим типично партесные номера, мы имеем дело с явлениями совершенно разной природы. Подобно тому как некое театрализованное представление не есть жизнь, детская игра “в церковь” не есть собственно Церковь, а балаганный Царь-Горох не есть Самодержец Всероссийский, — так и “творчески использованный” — как некий сырой материал — знаменный распев перестает быть самим собою, неизбежно умирая и оставляя вольному интерпретатору лишь свое имя для произвольного, неподконтрольного использования... Можно привести отзыв священника, школьного законоучителя, после концертно исполненной “Литургии” С.В.Рахманинова: “Музыка действительно замечательная, даже слишком красивая, но при такой музыке молиться трудно. Не церковная”. Также и ”Всенощная” Рахманинова является примером совмещения культур принципиально противоположных — наряду с использованием древних напевов там присутствуют и модернистские приемы композиции. Всем известно “Малое славословие”, где слово “слава” превращается от многократного повторения в “красочное пятно”, в эффект так называемой сонористики, который будет поднят на знамя в западной музыкальной эстетике послевоенного авангарда. Спрашивается, допустимо ли употребление на церковном клиросе такого рода музыки, при которой *молиться трудно*? В чем же тогда назначение храма Божия? — и это при всем том, что в музыкальной ткани многих из авторских песнопений использован, *в частности*, знаменный распев, признанный воплощением аскетичности и молитвенного горения...

Невозможно обойти стороной и еще одно абсолютно нетерпимое явление, свойственное изрядной части авторских произведений — элементарное искажение текста. Имелись случаи создания особого, “комбинированного” текста: например, концерт Дж.Сарти “Радуйтесь, людие”, С.Дегтярева “Днесь всяка тварь”, прот. П.Турчанинова “Воскресни, Боже”. В более позднее время т.наз. “Новое направление” русской церковной музыки конца XIX-начала XX века, которое в современной трактовке связывается с наметившимся возрождением духовной жизни в России, на самом деле было

в большой мере проникновением в церковную культуру духа модернизма. Это прямо касалось и отношения к слову. Текст песнопений насильственно дробится, голоса вступают каноном (“Иже херувимы” (греческого распева) Г.Ф.Львовского), слоги произносятся в разном темпе, возможно пение на фоне протянутых слогов (“Свете тихий” №№1-2 А.В.Кастальского)... Часто применяется и чисто оперный прием — пение разного текста одновременно двумя хоровыми группами (“Верую” в Литургии ор. 42 П.Чеснокова). Разумеется, на всем протяжении истории партеса не счесть примеров всяческой субъективной драматизации и навязывания слушателю собственных личных душевных переживаний. Достаточно вспомнить хотя бы композицию Д.Бортнянского на текст тропаря “К Богородице прилежно” с многократным настойчивым повторением драматического восклицания “погибаем”. Приведем здесь высказывание прот. Б. Николаева, одного из современных исследователей знаменного пения, об общеизвестном произведении А.Л.Веделя: “...В его “Покаяния отвержи ми двери” религиозно-субъективный драматизм доведен до крайнего предела. Защитники таких мелодий называют их молитвенными, умилительными и трогательными “до слез”. Да, молитвенность 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. Но какая она, эта молитвенность? ...Мы должны отметить, что его “покаяние” не есть церковное 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. Прот. 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” (13, с. 212-213). О плодах таких молитвенных состояний говорят сами обстоятельства кончины Веделя — самоубийство в доме умалишенных.

Само собой разумеется, что при таком свободном авторском творчестве, как правило, не учитывались соответствия тех или иных песнопений определенным гласам, что приводило к началу нынешнего века (да и теперь это не редкость) к полной неспособности певцов правого “праздничного” клироса петь что-либо “на глас”, не держа в руках нотированный текст. Это можно определить уже как полное вырождение византийско-русской традиции культового пения и совершенную потерю ею своей конфессиональной самобытности, т.е. православности. Вспомним евангельское “...если соль потеряет свою силу...” Отсюда следует вполне ясный вывод: выходить из тупика следует в прямо обратном направлении — к возврату к системе Осмогласия, строгому следованию не только духу (удобный путь для всяческих спекуляций типа “в духе старых русских традиций”), но и букве Устава, а также и к жесткому подчинению музыкальной части богослужебному тексту. Всем этим требованиям наилучшим образом отвечает знаменный распев. Сразу оговоримся, что к идее возвращения на подобающее место в современной Церкви знаменного распева приходится относиться с известной долей скептицизма по причине продолжающихся апостасийных процессов, наличие которых в нынешней церковной жизни отрицать невозможно.

Пусть даже современное церковное сознание, хотя бы и на время, смирилось с необходимостью реанимировать знаменный распев, — но тут неизбежно возникнет вопрос о внешнем виде и среде обитания этого воскрешенного. Или это будут всяческие гармонизации, пусть не такие вольные, как прежде упомянутые, но все же максимально адаптированные к слуху современного обмирщенного, привыкшего безвозвратно к западной “культурной гармонии” прихожанина, или же сухой, безжизненный “великопостный унисон”? Если человеку хотелось бы, став верным чадом Православной Церкви, следуя неотделимой от самого Православия святоотеческой (в основе своей аскетической) традиции, сохранить, тем не менее, за собою право не отказываться при этом от общечеловеческих ценностей — сокровищницы европейской цивилизации, то он может оказаться просто не способен воспринять эту аскетическую традицию ни в чем — ни в уставном богослужении, ни в унисонном пении, ни, тем более, в канонически-дисциплинарном устройстве Христовой Церкви. Но представим некую идеальную картину: православный человек созрел, наконец, в сознании необходимости жесткого отбора своих жизненных установок и эстетических ориентиров в критериях традиционного Православия. И, будучи не лишен музыкальных способностей, решил во славу Божию потрудиться на хорошо известном ему поприще — клиросном пении. Изначальная установка: необходимо **возродить** знаменный распев. Но где он может получить хотя бы представление о сем предмете, услышать его вживую? Старообрядческие общины, где это пение является единственно возможным и сохраняется, пусть и не в идеальном состоянии, до сих пор, для него не являются авторитетом. Это раскольники, не покоряющиеся истинной Церкви, противостоящие ей и ее культуре (еще вопрос — собственно, какой культуре?) вот уже три столетия. Может ли что доброе сохраняться в этом гнезде противления после стольких лет разделения с Матерью-Церковью? Да, существует несколько светских коллективов, берущихся за исполнение отдельных знаменных песнопений, — это или некая хоровая капелла, состоящая преимущественно из нецерковных людей (варианты: иудеев, мусульман, ламаистов), или все-таки православный коллектив, исполняющий на одном и том же концерте песнопения разных эпох или же — и стихеры, и духовные стихи, и рождественские колядки, и просто народные песни — и все это с равным успехом... Впрочем, пусть и это нам не пример, имеются же синодальные сборники, где изложены необходимые песнопения в более-менее доступной системе квадратной нотации. Но где найти элементарные вещи — например, напевы самогласнов, подобнов, и весь пласт устной традиции, существующий в церковном обиходе? Вот тут-то и придется волей-неволей обратиться к старообрядческим крюковым певческим книгам и заняться переводом, т.наз. расшифровкой, их с крюковой системы на обычную нотолинейную. Но при исполнении этого “материала” в трансформированном виде почему-то улетучивается **дух** этих песнопений, оставляя лишь безжизненную плотскую оболочку. И это не может не сказаться и на молитвенном состоянии и поющих, и слушающих. Если это отсутствие жизни они смогут подменять искусственной экзальтацией, компенсирующей слишком бесстрастную унисонность, якобы бесчувственность пения, то очень скоро могут дойти до состояния элементарной **прелести**, одно из основных свойств которой — несокрушимая уверенность в правильности своего духовного устройства и благодатности своих состояний. Тогда хотя бы на минуту представим, что правы все же представители старообрядчества, а

вместе с ними — и вся русская Церковь дораскольного времени, — эта система нотации неразрывно связана не только с нашей национальной традицией Православия, но и с вселенским Православием, имея своим корнем византийскую невматическую систему нотной записи. Прот. Б.Николаев в своем основном труде ”Знаменный распев как основа русского православного церковного пения (опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной)” (13), написанном еще в конце 1960-х гг., и увидевшем свет лишь в 1995-м, достаточно аргументированно доказывает совершенную неразрывность знаменного распева и крюковой нотации, на реальных примерах показывает, к какой ломке музыкальной структуры и искажению смысла текста песнопений приводит перевод их с крюковой системы на обычную нотополлинейную. Крюковая запись фиксирует не одну лишь высоту и длительность звука, но четко передает все мельчайшие нюансы исполнения каждого конкретного песнопения и тем самым передает дух и молитвенное настроение, присущее данному песнопению. При переходе на нотополлинейную систему поющих и сам переходит в совершенно иное духовно-психологическое состояние, приносящее с собою некий эффект отстранения его от поемого текста, ведь при утрате опоры на крюковую запись сей поющий психологически остается все-таки в другом исторически-конфессиональном измерении, явно отличном от того, кое является средой бытования знаменного распева как неотъемлемого компонента духовной жизни Древней Руси. Значит, по нашему убеждению, употребление знаменного пения определенно требует твердого знания и исключительного применения лишь единственно родственной ему крюковой нотации с соответствующим способом звукоизвлечения и вообще музыкально-уставного мышления. То есть, это требует также твердого и осмысленного следования богослужебному Уставу в его русской редакции — Церковному Оку. Многократно прав тот же прот. Борис: чтобы петь знаменно, нужно жить знаменно.

Следующий вопрос, неизбежно возникающий на определенном этапе погружения клирошанина в подлинную традицию, — это вопрос о редакциях богослужебных текстов. В упомянутом труде прот. Б.Николаева приводятся несколько примеров крайне неудачных изменений в текстах, последовавших во время Никоновых реформ, причем, необходимо оговориться, что в отличие от церковного историка Б.П.Кутузова, он обращает внимание лишь на те разночтения, которые явным образом нарушают именно музыкальную структуру и не являются лишь неудачными переводами сами по себе. Приведем два из этих примеров.

образ написася древле

образ написася иногда

устрашаются бесовския ополчения

устрашаются демонския полки

В целом же, если касаться темы изменения редакций различных богослужебных текстов и

практически всех чинопоследований (и это также тема для совершенно отдельного исследования), совершаемых в Православной Церкви, то человеку, укорененному в подлинно православной святоотеческой традиции, есть от чего прийти в замешательство от нагромождения явных искажений смысла богослужебного текста вплоть до привнесения чисто католического взгляда на данное чинопоследование (ярчайшие примеры — чин исповеди, чин венчания и многое другое). Разумеется, дониконова редакция и отдельных текстов, и отдельных песнопений далеко не идеальна, но по общему количеству неудобопонимаемых слов с совершенно искаженным, порой с прямо обратным смыслом, с массой соблазнительных двусмысленностей, с откровенно прокатолическим оттенком, выражений и чинопоследований послениконова традиция куда в меньшей степени наследует дух и букву святоотеческого Православия. Таким образом, с достаточной ясностью прослеживается самый краткий, хотя и объективно чрезвычайно тяжелый и тернистый, путь возвращения к своим духовным и историческим корням — через знаменное пение к уставному богослужению, а далее к укреплению в жизни Церкви незыблемых оснований, заложенных в апостольский период и созданных многими поколениями Отцев Церкви и целого сонма даже и не прославленных в лике святых, и вовсе неизвестных поименно благочестивых и богобоязненных христиан — тех, по выражению Священного Писания, “живых камней”, из которых и создается Церковь Христова.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Герцман Е.В. Петербургский теоретикон. Одесса, 1996.
2. Житие протопопа Аввакума. М., 1960.
3. Игошев Л.А. Очерки по истории русской музыкальной культуры XVII века. М., 1997.
4. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке. Т.2 Л. 1958.
5. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.
6. Лозовая И.Е. Самобытные черты знаменного распева. Дисс... канд. иск. М., 1984.
7. Лозовая И.Е. О принципах формообразования в средневековой европейской монодии // Из истории форм и жанров вокальной музыки. М., 1982. С. 6-18.
8. Мартынов В.И. К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С.9-20.
9. Мартынов В.И. История богослужебного пения. М., 1994.
10. Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. М., 1997.
11. Прот. Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1995.
12. Музыкальная эстетика России XI-XVIII вв. Л., 1970.

- 13.Прот. Борис Николаев. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения: Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной. М., 1995.
- 14.Схимонах Василий Поляномерульский. Предисловие на главы блаженного Филофея Синайского. //Житие и писания молдавского старца Паисия Величковского. Изд. Оптиной пустыни. М., 1847.
- 15.Серегина Н.С. Музыкальная эстетика Древней Руси: По памятникам философской мысли // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1974. Вып.13. С.58-79.
- 16.Соколов В. Слово в церковном пении. Журнал Московской Патриархии. 1988. №1. С.64-67.
- 17.Шопенгауэр А. О сущности музыки. Пг-М., 1919.

#### КРЮКОВЫЕ ПЕЧАТНЫЕ КНИГИ

- 1.Ирмосы. — М., 1909
- 2.Сборник знаменного пения. — М., 1984