**Богодухновенное, ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры**

Владышевская Т. Ф.

Летописец Нестор в "Повести временных" лет описал состояние русских послов, находившихся в греческой церкви, такими словами: "И не свемы, на небе есмы были, ли на земли: несть бо на земли такого вида ли красоты такоя, и не доумеем бо сказати, токмо то вемы, яко онъде Богъ с человеки пребывает..."1

Для выражения восторга русских послов у летописца не нашлось лучших средств, чем сравнить византийское пение с ангельским, небесным — сравнение, типичное для Византии. Лучшие византийские певцы именовались "ангелогласными", такое прозвище, например, получил Иоанн Кукузель.

Сравнение церковного пения с пением небесным — это устойчивый стереотип в эпоху Средневековья, который восходит к библейской теологической концепции "богодухновенного пения" почти трехтысячелетней давности.

В основе библейской концепции небесного, ангелогласного, богодухновенного пения лежит представление о небесном престоле, окруженном ликом ангелов, непрерывно воздающих Богу славословие в своих божественных песнопениях. Эта библейская концепция находит свое развитие в Новом Завете, у отцов церкви, византийских и древнерусских писателей, она отражается в текстах песнопений и молитв.

Теологическая концепция богодухновенного, ангелогласного пения основывается на делении мира на вышний, горний, и дольний, земной. В вышнем, божественном мире Бог является создателем божественной гармонии и красоты, херувимы и серафимы, окружающие его божественный престол, непрерывно славословят Бога. Пророческие видения, записанные в Библии, и апокрифы повествуют о божественных гимнах, которые воспевают ангелы, херувимы и серафимы. Так, пророк Исайя пишет о хвалебном гимне серафимов, данном ему во время видения, который известен как Трисвятое: "В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крылам... И взывали они друг ко другу и говорили: "Свят, свят, свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!" И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился курениями". "Серафим" (мн. ч. от др.-евр. сараф) означает жгучий, пламенный. Серафимы Исайи — это олицетворение небесных сил, предстоящих престолу Бога. Это видение поражает пророка, и он восклицает: "Горе мне! Погиб я! Ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа" (Ис. 6, 3—5).

После того, как пророк увидел Господа Саваофа, услышал пение серафимов, он увидел и осознал самого себя как человека с нечистыми устами, живущего среди такого же, как и он, народа. Для того, чтобы проповедовать людям, нужно быть очищенным от земных страстей, как это выражает Исайя, иметь "очищенные уста". "Тогда прилетел ко мне один из Серафимов и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен". И лишь после того, как уста пророка исполнились чистоты, он стал способным нести людям истину: ""кого Мне послать? и кто пойдет для Нас?" — И я сказал: "вот я, пошли меня". И сказал Он: "пойди и скажи этому народу: слухом услышите, и не уразумеете; и очами смотреть будете, и не увидите. Ибо огрубело сердце народа сего"".

А. С. Пушкин отразил это пророчество Исайи в стихотворении "Пророк", поэт изобразил момент очищения пророка, приготовляемого к проповеди:

Духовной жаждою томим, В пустыне мрачной я влачился, И шестикрылый серафим На перепутье мне явился... И он к устам моим приник, И вырвал грешный мой язык, И празднословный и лукавый, И жало мудрыя змеи В уста замершие мои Вложил десницею кровавой. И он мне грудь рассек мечом, И сердце трепетное вынул, И угль, пылающий огнем, Во грудь отверстую водвинул. Как труп в пустыне я лежал, И Бога глас ко мне воззвал: "Восстань, пророк, и виждь, и внемли, Исполнись волею моей, И, обходя моря и земли, Глаголом жги сердца людей".

Серафим из пушкинского "Пророка" своими прикосновениями делает пророка всевидящим, всеслышащим, всепонимающим проповедником, возвещающим людям волю Божию.

Пророк Исайя — это не только проповедник, посланный проповедовать волю Божию, но и слушатель ангельского, небесного пения.

Аналогичен эпизод отправления на проповедь пророка Иезекииля, который поедает свиток, данный ему Богом (Иезек. 2, 3). Пророк видит видение, в котором вместо серафимов выступают херувимы. Иезекииль рисует страшную картину своего видения, сопровождаемого грозным шумом, стуком и пением херувимов великим громовым голосом: "Благословенна слава Господня от места сего!" (Иезек. 3, 12).

Серафимы у Исайи и херувимы у Иезекииля, окружающие Бога, воспевают ему славословие так громко, что сотрясаются "верхи врат".

Иное ангельское славословие встречается в Новом Завете, в повествовании евангелиста Луки (гл. 2) о рождестве Иисуса Христа. Здесь ангельское славословие как бы приближается к человеку. Ангелы являются не пророкам, а пастухам, держащим ночную стражу, а ангельское славословие объединяется с людским и адресовано людям доброй воли: "Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение". Да будет в людях добрая воля — такими словами заканчивается славословие.

Эти слова оказали прямое воздействие на концепцию ангелогласного пения, которая приобретает новую окраску в раннехристианскую эпоху. В гимнах и песнопениях часто говорится об ангельском славословии, воссылаемом совместно с людьми. В древнейших праздничных песнопениях эта мысль проводится постоянно.

В рождественской стихире 1-го гласа говорится о единстве ангельского и человеческого славословия: "Небо и земля днесь пророчески да возвеселятся. Ангели и человецы духовно да торжествуют". В стихире на Рождество 6-го гласа поется:

Ликуют ангели вси на небеси И радуются днесь. Играет же вся тварь Рождшагося ради в Вифлиеме Спаса и Господа. Яко всякая есть идольская преста И царствует Христос во веки.

В первом предложении стихиры говорится о ликовании ангельском, во втором — о радости всей "твари", т. е. всего тварного, сотворенного мира, а в третьем, в заключении, дано обобщение. В стихире, исполняемой в ожидании начала пасхального праздника, говорится о желании людей соединить свои голоса с ангельским пением:

Воскресение твое Христе Спасе Ангели поют на небеси И нас на земли сподоби Чистым сердцем Тебе славити.

В этой пасхальной стихире прямо выражено стремление людей подражать ангельскому пению, славить Христа на земле, подобно ангелам на небе. Количество примеров могло бы быть увеличено.

По-видимому, эти тексты повлияли на развитие идеи богодухновенного, ангелогласного пения, которая сформировалась у отцов церкви и византийских писателей. Так, Иоанн Златоуст в проповедях, направленных против христиан, посещающих театральные представления, осуждает любителей театра. Он указывает на несовместимость христиан, являющихся сослужителями ангелов, с участием их в зрелищных развращениях: "Какое извинение может быть нам, служителям небес, участникам хоров Херувимов, соединяющимся с небесным пением ангелов, когда даже варвары ведут себя во много раз достойнее!" — восклицает он2. Иоанн Златоуст называет христиан участниками хоров Херувимов, соединяющимися с небесным пением.

Василий Великий в поучении о пении Псалтыри пишет: "Псалом — это убежище от демонов, вступление под защиту ангелов... Псалом — занятие ангелов, небесное сожительство, духовный фимиам. Это мудрое изобретение Учителя, устроившего, чтобы мы пели и вместе учились полезному". Учение отцов церкви отличается своей софийностью: "Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения, дабы в пении участвовал твой дух и твой ум", — пишет Василий Кесарийский (330—379 гг.) в толковании на псалом3. Церковное пение — это не развлечение, не наслаждение музыкой, а работа мысли и души.

Церковные писатели, отцы церкви придавали пению особое значение. Они усматривали в церковном пении софийность, премудрость, идущую от богодухновенного слова. В церковном пении слово господствует над мелодией, часто напев помогает раскрыть содержание песнопения, акцентирует важнейшие слова. Это и объясняет главную причину, по которой на православном востоке за богослужением не использовали музыкальных инструментов. Голос человеческий — это самый совершенный музыкальный инструмент, способный в звуки пения вкладывать смысл слов. Теологическая концепция богодухновенного пения объясняет средневековое представление об ангелогласном пении как о мужском и одноголосном, в то время как в нашей, современной эстетике оно связывается с женским или детским утонченным возвышенным и в буквальном смысле пением в высоком диапазоне.

В Библии образ ангела всегда персонифицируется в образе грозного или прекрасного юноши. Заимствованное из книги Бытия сказание о трех мужах, явившихся Аврааму у дубравы Мамрийской с радостной вестью, послужило источником композиции иконы ветхозаветной Троицы. Троица Андрея Рублева изображает трех светлых ангелов, беседующих между собой, — символ трех ипостасей Троицы, олицетворяющих Божественное начало. Вполне понятно поэтому, что в таком случае ангельское пение должно было связываться с мужским, а не женским звучанием голоса. Вместе с тем ангелогласное пение связывалось с монодическим пением. Объяснение этому можно найти в тексте Литургии верных. "Едиными усты и единым сердцем славити и воспевати всечестное Имя Отца и Сына и Святаго Духа" — этот возглас, звучащий перед Символом веры, является призывом к единомыслию и единству, соединению сердец и умов, которое выражается в музыке монодией. Традиции ангелогласного пения, его монодичность, мужское звучание символичны, они имеют глубокие и древние корни. Такое художественное воплощение ангелогласного пения было характерно для всего христианского Средневековья как Востока, так и Запада.

В пророчестве Исайи серафимы представлены шестикрылыми. Шестикрылых серафимов обычно изображают на иконе "Спас в Силах", либо в мандорле Спаса на иконе "Успение". С появлением ренессансной эстетики изменилось изображение небесных сил. Страшные херувимы и шестикрылые серафимы превращаются в сладостные ангельские головки с припухлыми щечками и губками, с кудрями. Вместе с тем изменилась в эпоху Ренессанса и эстетика церковного пения, которое стало ориентироваться на нежные сладостные звучания, детские и женские голоса. Ангелогласное пение больше уже не может ассоциироваться с мужским монодическим пением, оно ассоциируется с нежными парящими мелодиями высоких женских и детских голосов.

Особенно ярко теологическая концепция ангелогласного пения была развита византийским писателем V—VI вв. Псевдо-Дионисием Ареопагитом, написавшим трактат "О небесной иерархии", в котором он стройно изложил иерархическую систему небесных чинов. Небесная иерархия, по его системе, состоит из трех чинов по три звена в каждом: первый, высший чин небесной иерархии состоит из следующих звеньев — престолы, херувимы и серафимы, второй — господства, власти и силы, третий — начала, архангелы и ангелы. Таким образом, ангелы — это низший чин небесной иерархии. Небесная иерархия предполагает определенный порядок и в земной иерархии по подобию божественной красоты. Согласно учению Псевдо-Дионисия Ареопагита, порядок небесной иерархии имеет свою степень соотношения с божеством по пути совершенствования и перехода от чувственного к сверхчувственному. "Богоначальные озарения" передаются от одной иерархической ступени к другой в виде божественного света различной степени материализации, в зависимости от ступеней. С помощью теологической концепции Дионисий описывает метод интуитивного творчества, по наитию свыше, но на земную ступень это небесное сияние доходит лишь как эхо, в "неясных изображениях истины", далеко отстоящих от первоначального архетипа. Поэтому, согласно Дионисию, красота божественных гимнов серафимов, окружающих Господа, неощутима для представителей земной иерархии и, хотя и передается туда через ангелов, теряет при этом свою первоначальную чистоту. Церковные гимны отражают песнопения небесной иерархии, их значение заключается в том, что они приводят сердце человека к согласованию с божеством, к гармонии человека с небесной иерархией. По учению Дионисия, через музыканта происходит передача гимнов от одного иерархического порядка к другому, небесные гимны на земле — это эхо божественных песнопений, через которые можно приблизиться к божественному архетипу.

Византийская эстетика, ориентированная на духовное, возвышенное, прекрасное, обожествляла красоту. Псевдо-Дионисий Ареопагит по этому поводу пишет: "Божественная красота сообщается всему существу, и она есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света источает она во все предметы свои глубинные лучи, и как бы призывает к себе все сущее, собирает его в себе"4. Согласно Дионисию, задачей художника было отразить в своем творчестве эту красоту, в иконописных образах передать красоту Фаворского света, золотом отразить блеск навечернего сияния; задача музыканта — передать божественные мелодии небесной иерархии.

По учению Дионисия, церковное пение является лишь слабым отражением пения иерархии ангелов, херувимов, серафимов и прочих небесных сил, непрестанно воздающих хвалу Творцу в песнопениях неизреченной красоты. Благодаря высочайшему озарению, человечество было осчастливлено отражением этих неземных гимнов в церковной музыке. Псевдо-Дионисий Ареопагит пишет об этом в нескольких произведениях — "О небесной иерархии", в недошедшем до нас сочинении "О божественных гимнах":

Потому-то Богословие передало даже земнородным гимны оной Иерархии, в коих свято обнаруживается превосходство высочайшего его озарения. Ибо одни ее чины, говоря образно, как глас вод многих, вопиют: "Благословенна слава Господня от места сего!" (Иезек. 3, 12), другие воспевают сие торжественнейшее и священнейшее славословие: "Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнена вся земля славы Его" (Ис. 6, 3). ...Сии высочайшие славословия небесных Умов мы уже изъяснили по мере сил в сочинении О Божественных гимнах и, сколько возможно, довольно сказали о них5.

Эгон Веллес в исследовании, посвященном византийской музыке и гимнографии, убедительно показывает, как адаптируются идеи иерархии небесных чинов Псевдо-Дионисия Ареопагита, и "неоплатоновская доктрина преобразуется в христианскую догму"6. У Дионисия музыкант является передатчиком гимнов от одного иерархического порядка другому, через него открываются людям недоступные знания. Мелодии гимнов являются лишь отдаленным эхом небесных гимнов, через них можно приблизиться к нематериальному архетипу. Они приводят душу к гармонии, к согласованию с божеством.

Гимны и песнопения, согласно учению Дионисия, являлись отзвуками небесного пения ангелов, которое песнописец слышит духовным слухом и передает людям. Церковные гимны — суть копии небесных "архетипов", считает Дионисий в книге "О небесной иерархии". Согласно его учению, церковные песнопения сообщаются ангелами, и поэтому гимнограф должен следовать установленным типам небесного происхождения, эти небесные "архетипы" обретали метафизический смысл.

"Обретенные свыше", "богодухновенные" мелодии были анонимны; задачей музыканта и иконописца было не самовыражение, не творчество, не выражение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение небесных песнопений, воссоздание божественного образа, архетипа. Древнейшие образы иконописи, устойчивые модели (подобны) в музыке составляют художественный канон византийского искусства, который должны были копировать, повторять художники, музыканты, подчинявшие свою творческую волю канону. Создавая свои произведения, художники и музыканты пользовались уже готовыми моделями, архетипами. Как пишет Эгон Веллес: "Необозримая сокровищница византийских мелодий развилась из ограниченного числа архетипов, передаваемых ангелами и пророками. Так небесные гимны становятся доступными человеческому слуху. Византийский музыкант должен держаться этих моделей насколько это возможно точнее"7.

К такого рода архетипам может быть отнесена вся система подобнов — как целостные устойчивые музыкальные формы, так и отдельные музыкальные элементы — попевки, строки, фиты, лица, закрепленные устойчивой последовательностью знаков, представляющие стабильные мелодические и графические формулы. Наконец, таким архетипом мог служить весь колорит церковной музыки — ее ладовое строение, мелодико-ритмические комбинации, система осмогласия.

Музыкант, автор песнопений насколько это возможно ближе придерживался заданных эталонных образов. Однако было бы ошибкой считать, что канонический метод композиции лишил художника и композитора всякой возможности творческого проявления. Такой метод творчества оберегал церковное искусство от всего чуждого его эстетике, инородного, подтягивая художника к определенным нормам, художественному эталону, не допуская сбиться на более низкий уровень. "Дарованные свыше" песнопения считались священными, и потому они должны были сохраниться неизменными — это и было главной причиной их многовековой жизни.

Некоторые идеи концепции Псевдо-Дионисия Ареопагита находят развитие у крупнейшего философа, учителя церкви Максима Исповедника (582—662). В "Мистагогии" Максим Исповедник развивает византийскую теорию образа, основы которой могут быть применимы по отношению к теории ангелогласного пения, так как песнопение можно рассматривать как образ, воплощенный в звуках. Икона — это образ, запечатленный красками, песнопение — это также образ, записанный нотацией и выраженный звуками голоса, но первообразом его является ангелогласное пение. Если Дионисий Ареопагит видит в иконе и песнопениях лишь отдаленный образ, эхо божественных небесных гимнов, то, по Максиму Исповеднику, образ и первообраз сближены, их разнит лишь форма бытования (как отмечает В. М. Живов), их единство основано на проникновении в образ энергии первообраза.

По мере того, как энергия архетипа наполняет образ, способ бытия образа, преодолевая основные оппозиции, отделяющие образ от первообраза, близится к способу бытия первообраза. Это и есть возвращение образа к первообразу... Образ и архетип различаются способом своего бытия, причем это различие может быть обусловлено различием по сущности. Общность же образа и архетипа в том, что образ обладает той же энергией, что и архетип8.

Если "архетип", по Дионисию Ареопагиту, недосягаем, он доносится до человека лишь в виде отдаленного эха, то, согласно теории Максима Исповедника, образ отличается от первообраза лишь способом существования. Образ ведет к первообразу, т. е. обладает энергией, единой с первообразом. В таком случае людское церковное пение в своей энергии идентично небесному, ангельскому пению, чему есть, как это уже было показано, немало подтверждений в текстах самих песнопений.

Такое понимание соединения небесного и земного в пении постоянно встречается в древнейших праздничных и литургических песнопениях. Так, гимн "Ныне силы небесные видимо с нами служат" приравнивает Литургию земную к небесному служению. И поскольку в древнерусских певческих книгах хор называется ликом, подобно ангельскому лику, то возгласу на Евхаристическом каноне "Горé имеем сердца" хор отвечает ангельской песнью трисвятым — "Свят, свят, свят Господь Саваоф". Псевдо-Дионисий Ареопагит толкует литургические гимны как "песнопения иерархического благодарения". Максим Исповедник в совершении Литургии верных с лобзанием мира, в соборном пении Символа веры и других гимнов видит преобразование различных аспектов обоженного бытия будущего века. В толкование этого важнейшего момента Евхаристии он вносит эсхатологический момент.

Развитие идеи ангелогласного пения своего апогея достигает в VI в., когда, согласно историку XI в. Кедрену, при Юстиниане II (565—578) была создана "Херувимская песнь". До того в Литургии ее не было, как и процессии Великого входа, вместо Херувимской пели стихи 63-го псалма с припевом "Аллилуйя".

"Херувимская песнь" — это начало Литургии верных, она символизирует небесную процессию Христа, сопровождаемого ангелами, поющими "аллилуйя" и несущими копья. Образ ангела с копьем широко распространен в древнерусской иконописи. Небесный царь следует бескровной жертве, чтобы предложить себя всем верным, которые оставили попечения и присоединяются к херувимам9.

Великий вход отражал императорские процессии, и в частности торжественный акт избрания императора на царство сопровождался шествием, во время которого императора поднимали на щит, насаженный на острия копий, на котором он, стоя, должен был сделать знак победы, подняв руки знаком v — victoria. Византийские императоры, обладая особой сакрализацией, принимали участие в богослужении. "В Византии император как бы вводился в церковную иерархию и поэтому мог восприниматься как священнослужитель"10. Император входил со священниками и святыми дарами в алтарь, участвовал также в малом входе с Евангелием.

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

Иже херувимы, тайнообразующе И животворящей троице Трисвятую песнь припевающе.

Люди, подобно херувимам ("иже херувимы"), воспевают Троице трисвятую песнь, отрешившись от всего земного, отложив житейские попечения. Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с херувимскими, образуют общий хор славословия. Этот начальный момент Литургии верных отмечен особой таинственностью, которая заложена не в сакральности момента, а является лишь подготовкой к нему. "Херувимская песнь" эстетическими средствами — торжественным Великим входом и в первую очередь музыкой — готовит верующих к моменту Преосуществления даров. "Иже херувимы тайнообразующе" — это преображение людей в херувимов — не только тонкий поэтический прием, это момент просветления, возвышения души, ее таинственное преобразование с помощью пения, музыки. Потому-то в большинстве своем мелодии херувимских песен отличаются плавностью, певучестью, возвышенностью. Такова древнерусская "Херувимская песнь" знаменного распева. Монодический древнерусский распев "Херувимской" основан на развитой мелодии мелизматического типа. Подражая ангельскому пению, мелодия эта как бы невесома, текуча.

Этот эффект создается благодаря частой перемене ладовых устоев, свободному, несимметричному ритму, поступенному, нередко трелеобразному, но чаще скользящему движению мелодии, которое сосредоточивает в себе все душевные силы певцов и слушателей. О таких мелодиях говорит Григорий Нисский в одном из поучений:

Быть может, мелодия есть не что иное, как призыв к возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немузыкального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх меры, дабы они не порвались от недолжного напряжения... наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной расслабленности, так и излишней напряженности11.

"Всякое ныне житейское отложим попечение" — эти слова "Херувимской песни" говорят о том, что церковная музыка не связана с повседневными житейскими заботами, она требует сосредоточенности на неземных, нездешних образах.

С приходом христианства на Руси формируется новый музыкальный язык, более абстрагированный по сравнению с народной музыкой, удаленный от повседневности трудового процесса. Если народная песня, сопровождающая жизнь человека, глубоко входила в его быт, труд, отдых, от колыбельных до похоронных плачей, то церковные песнопения выполняли иную задачу.

Церковное пение максимально противопоставлялось народному, его фольклорным жанрам, песням. Церковные певцы своим пением как бы символизировали ангелов, поэтому церковный хор назывался ликом, подобно ангельскому лику. Церковное пение должно было звучать возвышенно, небесно, оно должно было быть дематериализовано. Для этого существовало немало различных возможностей. Сама архитектура храма предназначалась для создания акустического эффекта полетности звука. Высокий купол, голосники уносили звук вверх, создавали большую реверберацию, благодаря чему голоса смешивались, отдельные тембры не выделялись, а, наоборот, сливались друг с другом высоко в куполе и доносились оттуда как неземное, небесное пение.

К достижению эффекта ангелогласного пения были направлены все средства художественной выразительности — мелодия, лад, ритм.

Эстетика ангелогласного пения меняется в соответствии с общим развитием и сменами стилевых направлений. Эта эволюция особенно ясно прослеживается на примере Херувимских песен, по-прежнему сохранявших свой характер, но плавная текучесть теперь воплощается новыми средствами.

В XV в. возникает особый специфически русский тип вокального многоголосия — троестрочие, трехголосное демество, а позже троестрочие, записывающееся знаменной нотацией, — строчное. Появление трехголосия в церковном пении очень символично. Три певца, поющие на клиросе, ассоциируются с тремя ангелами в образе Троицы. Очевидно, образ Троицы, так глубоко воплотившийся в творчестве Андрея Рублева и развившийся в работах русских живописцев XVI—XVII вв., оказал воздействие и на русское церковное пение той же эпохи, которое приобретает форму троестрочия — трехголосного пения на основе крюковых строк. Происходит переосмысление идеи ангелогласного пения, которая поначалу связывалась с идеей монодии, одноголосного унисонного пения. Троица Андрея Рублева явилась художественным выражением богословского учения на Руси о Триедином Боге. Трехголосие теперь тоже осмысляется как триединое ангелогласное пение. Три голоса, сливаясь воедино, создавали образ ангельского пения, поэтому переход от средневековой монодии к многоголосию в XVI в. произошел достаточно органично. Он не вызвал сопротивления ни у представителей церкви, ни у певцов, ни у слушателей и не воспринимался как нарушение канона.

Трехголосное пение вошло в русскую культуру наряду с монодией как одна из форм ангельского пения. Три ангела на иконе Троицы воплощали образ единого Бога. Идея Троицы была перенесена с иконы в музыку. На долгое время сохранился на Руси обычай поручать наиболее важные песнопения, особенно многолетствования, трем юношам, которых называли исполатчиками (от греческого приветствия "исполла эти деспота" — многая лета тебе, господин).

Все исследователи, занимавшиеся изучением "Троицы" Андрея Рублева, отмечали, что она является образцом музыкальности в иконописи. И хотя эта икона не связана с каким-либо песнопением, она проникнута ощущением гармонической слаженности формы и цвета, в "Троице" Андрей Рублев воссоздал особый тип соотношения изобразительного и музыкального начал, потому она могла оказать свое влияние и на церковную музыку. Певуче-округлые линии, ритмичность рисунка "Троицы", радостная гармония несут в себе музыкальность, мелодичность. Эти свойства отметил Ю. А. Олсуфьев:

Если музыкальность Троицы Андрея Рублева сказывается и в графике, и в красочных сочетаниях, то можно говорить в отношении иконы Троицы как о мелодии и ритме, так и о явлении пространственности — о гармонии... Как ясно сказывается музыкальность в чередовании красок, этой светлой зелени раннего лета с пурпуром и голубым, потом снова зелени с золотой охрой, музыкальность, говорящая о таких высотах обобщения, где краски уже сливаются со звуками, где мы уже почти перестаем дифференцировать сочетания цветов и сочетания звуков, где элементы музыки переносятся в мир красок и форм, и потому мы совсем не в переносном смысле были склонны называть некоторые контуры в иконе Троицы — певучими12.

Главным содержанием "Троицы" Андрея Рублева является выражение любви, которое, по высказыванию П. А. Флоренского, "своею голубизною, музыкою своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира13.

Идея вневременности передается на иконе спокойствием ликов, одухотворенностью взглядов, плавностью круговых форм (круг как символ вечности). Этому замыслу подчинено все — и композиция, и линейный ритм, и цвет, благодаря чему создается впечатление бесконечной гармонии. В. Н. Лазарев пишет:

В его иконе есть что-то успокаивающее, ласковое, располагающее к длительному созерцанию. Она заставляет усиленно работать нашу фантазию, она вызывает множество поэтических и музыкальных ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, бесконечно обогащают процесс эстетического восприятия... В "Троице" мотив круга все время ощущается как лейтмотив всей композиции. Он звучит и в склоненной фигуре первого ангела, и в очертаниях горы и дерева, и в наклоне головы среднего ангела, и в параболическом очерке фигуры левого ангела, и в придвинутых одно к другому подножиях... Целиком сохраняя свой центрический характер и отличаясь редким равновесием масс, она в то же время обладает чисто симфоническим богатством ритмов, — в такой мере разнообразны отголоски основной круговой мелодии14.

Прообразом троестрочного пения, видимо, послужила библейская история из книги пророка Даниила (III, 52—90) о трех отроках, не пожелавших поклониться золотому истукану, за что они были ввержены царем Навуходоносором в пещь огненную, где воспели благодарственную песнь Богу и были спасены ангелом, опустившимся с небес. Одной из прекрасных иллюстраций этого сюжета является миниатюра Киевской псалтыри (л. 220 об.) "Три отрока в пещи огненной".

Троестрочная Херувимская песнь является одним из наиболее ярких образцов русского церковного многоголосия того периода. Содержание текста этого песнопения близко к сюжету Троицы. Так же как в Троице изображаются трое юношей в виде ангелов, так и в "Херувимской песни" люди, участвующие в Литургии, сравниваются с херувимами. Стиль строчной "Херувимской песни", распространившийся в России в конце XVI — начале XVII в., еще не слишком далеко уходит от прежнего монодического, поскольку в строчном пении все голоса дублируют центральный голос, образуя параллелизмы в виде ленточного голосоведения. Такая гетерофония сопоставима с многоголосием, возникающим при исполнении русских лирических протяжных песен. Голоса образуют как бы утроенное одноголосие, правда, в этом движении параллелизмов образуются нередко нетрадиционные, своеобразные гармонические сочетания. Необходимо признать, однако, что таковыми они представляются только слушателю, воспитанному на системе классической функциональной гармонии с ее стереотипной вертикалью. Для человека же рубежа XVI—XVII вв., живущего в мире фольклорного многоголосия, в котором на каждом шагу встречаются секундовые и квартовые структуры, строчное пение воспринималось как привычное и нормативное. Непрерывность движения троестрочной "Херувимской", легкость скольжения мелодики, чуть уловимые изгибы линий, перетекания тесно расположенных аккордов один в другой не только не мешают, но скорее способствуют созданию невесомого, воздушного звучания.

Во второй половине XVII в. начинает активно развиваться новый стиль многоголосия — партесное пение. Партесное пение было связано с западным влиянием, но в своем, русском претворении. Это уже новый стиль, новое направление в истории русской музыки — стиль барокко. К раннему стилю барокко относится партесная четырехголосная гармонизация "Херувимской" знаменного распева. Партесная "Херувимская" написана на основе мелодии "Херувимской" знаменной, которая помещается в теноре и является своеобразным cantus firmus’ом. Четырехголосная "Херувимская" написана для дышканта, альта, тенора и баса, но опирается на мелодии знаменного распева. Аккордовая вертикаль выдержана в стиле традиций XVII в. — гармонизации с "эксцеллентованным" (от лат. excellence — превосходный) басом. К такого рода пению относится партесная "Херувимская" знаменная — это особый новый тип церковного пения в XVII в. Здесь объединяются московская и западная традиции: развитая партия баса соответствует московской традиции, а партесная четырехголосная гармонизация осуществлена в западном аккордово-гармоническом стиле.

Ангельское пение — это непрерывное славление и хвала Бога, оно бесконечно, а человеческое славление имеет начало и конец. Стремясь уподобить человеческое пение ангельскому, устав церковного богослужения в самих названиях служб имитирует цикл непрерывного служения.

С ангелогласным пением связан принцип всего художественного канона, который играл важнейшую роль в культуре Византии. В рамках канона складывались постепенно все виды богослужебных чинопоследований. Регулятором богослужебных порядков и норм был Типикон. Канон обладал охранительной тенденцией, своей системой строгих правил, ограничивая творческую свободу авторов. Художник был скован тем, что не мог свободно создавать новые, собственные формы художественного произведения, он должен был варьировать образы, данные ему каноном. Однако за художником оставалось право проявлять свое мастерство и изобретательность в деталях, в нюансировке. Композитор или распевщик также не мог сочинять оригинальных форм и композиций, но, пользуясь заданными мелодическими фигурами, он мог варьировать данные мелодические формулы. Процесс художественного творчества распевщика при этом выражался в свободе комбинирования попевок, в возможности их варьировать и свободно приспосабливать их к тексту, сообразуясь с его содержанием. На распевщика была возложена важная обязанность осмысления текста с помощью музыкального прочтения слова песнопения, и тем самым усиливающего эмоциональное воздействие слова, возможности создания смысловых акцентов чисто музыкальными средствами.

Древнерусские распевщики в своем творчестве руководствовались музыкальным "словарем" — сборником попевок, лиц и фит, запечатлевшим в себе все наиболее устойчивые мелодические формулы распева, связывая их между собой, как слова в предложении.

Созданная византийскими мелодами, гимнографами сложная, разветвленная жанровая и музыкальная система, связанная с чрезвычайно развитым византийским ритуалом, заключает в себе различные принципы музыкальной организации. Одним из них является принцип пения "на подобен" (от греч. prosÒmoion — сходный, подобный). Мелодические образцы подобнов повторялись с разными текстами. Подобны и были теми образцами, архетипами, которые следовало повторять, но это было не простое копирование лучших образцов. Каждая жанровая группа обладала своим кругом подобнов со своими напевами, по которым можно было отличить разные жанры — ирмосы, стихиры, кондаки, светильни, псалмы, величания и прочие разновидности песнопений. Каждый из основных древнерусских распевов — кондакарный, знаменный, путевой болгарский, киевский — обладали своей системой подобнов.

В рукописях начиная с XI в. можно встретить десятки подобнов разных стилей. Многие из них со временем отмерли, другие прожили длительную жизнь — вплоть до XIX—XX вв.

Пение "на подобен" входило в общую систему византийского канона, этот принцип подобия имеет немало аналогий со смежными искусствами. Благодаря широко развитой системе подобнов древнерусское певческое искусство обладало стабильностью, устойчивостью музыкальных форм. Принцип подобна, усвоенный от Византии, широко распространился на Руси и использовался во все времена, во всех музыкальных стилях. Его можно считать основным не только в сфере музыкального искусства, но и во всех других искусствах эпохи Средневековья. Принцип подобия, повторения, копирования эталонных образцов характерен для средневекового канона древнерусской иконописи и литературы.

Христианское искусство — это искусство откровения, как и само христианство — религия откровения. Многое в нем объясняется небесным дарованием. Моменты дарования свыше, откровения запечатлены на древнейших иконах, например в иконе "Сошествие Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы".

Символом Святого духа в древнерусской знаменной нотации является ее первый знак — параклит (от греч. par£cl"toj — утешитель). В многочисленных евангельских миниатюрах, изображающих евангелиста Иоанна со своим учеником Прохором на острове Патмос, Иоанн прислушивается к голосу свыше, который изображен в виде исходящих с неба лучей, а рядом с Иоанном сидит Прохор и записывает слова откровения, данные Иоанну. На свитке, находящемся в его руках, написаны первые слова Евангелия от Иоанна: "В начале бе Слово". Идея богоданности церковного искусства основана на триаде — от Бога с помощью небесных сил божественное откровение передается людям.

Идея ангелогласного пения распространяется на Руси в апокрифических текстах, которые в немалой степени формируют представление о "богодухновенном" пении. В славянском переводе широко было известно переводное апокрифическое произведение "Видение Исайи сына Амосова". В основе всех древнейших рукописей среднеболгарского, сербского и русского изводов, как полагают многие исследователи, лежит староболгарский протограф X—XI вв.15 В Успенском сборнике XII—XIII вв., начинающем древнерусскую рукописную традицию, в слове на 8 мая говорится о том, как Исайя, пророчествуя перед царем и его приближенными, внезапно увидел видение. Когда Исайя очнулся от видения, он рассказал, как сопровождаемый ангелом он прошел шесть небес, видел ангелов разных степеней и, дойдя до седьмого неба, предстал перед Богом, его сыном и ангелом, олицетворяющим Святой дух. Большое место в апокрифе уделено пению ангелов, находившихся на каждом небе, на первом небе ангелы, стоящие справа от престола, "пояху единем гласъмь, а и ошуюю въ след их пояху, песнь же их не бе яше яко и десных"16. Ангелы, находившиеся на втором небе, пели "песнь вящьши паче пьрвых" — пели песнь громче первых.

Таким образом, согласно апокрифу, ангельские хоры поют в один голос двумя хорами попеременно — антифонно, стоя возле престола, но песни обоих хоров различны: чем выше поднимался пророк, тем громче неслась песнь к Божию престолу. Этот тип звучного монодического, антифонного пения был усвоен в церковном пении Древней Руси.

Идея ангелогласного пения своеобразно отразилась в драме Пушкина "Моцарт и Сальери". Моцарт для Сальери — это неземной житель, которого он сравнивает с херувимом, занесшим на землю свои райские песни. Подобно яркой комете он осветил на миг небесный свод, чем "возмутил бескрылое желанье". Такому небожителю наследника нет и не будет, певцу небесных песен нет места на земле. Этим мотивом Сальери старается оправдать свое преступление:

Что пользы, если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет? Подымет ли он тем искусство? Нет; Оно падет опять, как он исчезнет: Наследника нам не оставит он. Что пользы в нем? Как некий херувим Он несколько занес нам песен райских, Чтоб, возмутив бескрылое желанье В нас, чадах праха, после улететь! Так улетай же! чем скорей, тем лучше17.

Таким образом, теологическая концепция "богодухновенного", "ангелогласного" пения оказала определяющее воздействие не только на формирование музыкального церковного искусства в эпоху Средневековья, где она отразилась на содержании певческих текстов, принципах музыкальной организации и исполнительских принципах церковного пения. С ее помощью были выработаны эстетические критерии, предопределившие развитие церковной хоровой музыки на многие годы вперед, в том числе и в эпоху барокко.

**Список литературы**

1. Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи. М.; Л., 1950. Ч. 1. С. 75.

2. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1971. P. 82.

3. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 104.

4. Цит. по: Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 79.

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

6. Wellesz E. Op. cit. P. 58.

7. Ibid. P. 59.

8. Живов В. M. "Мистагогия" Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 108—128.

9. Об этом см.: Conomos D. Byzantine Trisagia and Gtieroubika of the fourteenth and fifteenth centuries, 1974. Thessaloniki, 1974.

10. Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 60.

11. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 24, 25.

 12. Олсуфьев Ю. А. Иконописные формы как формулы синтеза // Троица Андрея Рублева: Антология. М., 1981. С. 56.

13. Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1919. С. 20.

14. Лазарев В. Н. Андрей Рублев. М., 1960. С. 16—17.

15. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. С. 96.

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

17. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 16 т. Т. VII. М., 1948. С. 128.