**Древнерусская теория богослужебного пения**

Все неповторимое своеобразие древнерусской теории пения проистекает от того, что византийская певческая система была изначально воспринята на Руси через старовизантийскую (или палеовизантийскую) нотацию, то есть нотацию, абсолютно не знающую диастематического, интервального принципа. Это оказало решающее воздействие на все становление древнерусского теоретического мышления. Если для византийской певческой системы палеовизантийская нотация явилась лишь историческим эпизодом, лишь одной из стадий становления нотации, вслед за которой последовали средневизантийская и поздневизантийская нота ции с безраздельным господством диастематического принципа, то русская крюковая нотация оставалась на недиастематических позициях вплоть до середины XVII в. Византийские нотационные реформы XII и XIV вв. не оказали никакого влияния на Руси, несмотря на обширные русско-византийские связи. Подобная невосприимчивость к повышению точности фиксации звуковысотного уровня была отнюдь не случайна, ибо присущая русскому сознанию ревность к чистоте богослужебного пения заставляла видеть в этом уточнении сползание богослужебной певческой системы в систему музыкальную. В теории небесного ангельского пения, образом которого являлось православное пение, невозможно было допустить мышления и оперирования вещественными, земными параметрами, каковыми являются высота и продолжительность звука, ибо ангельское пение, будучи невещественным по своей природе, не могло быть и описано откровенно вещественным способом. В результате древнерусская теория пения не оперировала отдельными точками — звуками, из которых складывалась картина интонационного процесса, но непосредственно описывала самый процесс. Статическому звукоряду музыки был противопоставлен динамический звукоряд богослужебного пения, или так называемый «звукоряд строки».

Исходной точкой «звукоряда строки» являлась строка, благодаря которой звукоряд и получил свое название. В самом понятии строки уже заложен динамизм, или процессуальность, ибо под строкой подразумевается некое «дление», произнесение какого -то текста на одном звуковысотном уровне. Сам же звуко-высотный уровень, на котором протекал процесс «дления», оставался относительным, ибо его значение менялось как при переходе от одного гласа к другому, так и в зависимости от обстоятельств данного исполнения. Сверху и снизу строки образовывались производные звуковысотные уровни, которые выражались при помощи основных знамен и их модификаций, например: крюк простой, крюк мрачный , крюк светлый, крюк тресветлый, каждый из которых брался («возглашался») выше предыдущего. Крюк простой возглашался «мало повыше строки», крюк мрачный — «лаки повыше простого», крюк светлый — «мрачного повыше», крюк тресветлый с сорочьей ногой — «вельми паки возгласити». Снизу строки также образовывались звуковысотные уровни при помощи определенных знамен, например: запятая — «изниску взяти», запятая с крыжем — «вельми ниже запятой». Таким образом, различные знамена образовывали ряд звуковысотных уровней, привязанных к строке ориентированных на нее.

Еели музыкальный звукоряд представляет собой ряд звуков или ряд физических объектов, которыми являются звуки, то звукоряд строки представляет собой ряд переходов от звука к звуку. Различные знамена и их модификации обозначают не ступени звукоряда, но ступания по ступеням. Это заложено уже в самих определениях высотных уровней, выражающих не предметность, но действенность и отвечающих не на вопрос «что ?», но на вопрос «как ?»: «мало повыше», «паки повыше», «вельми паки возгласити» и т.д. Пользуясь понятиями современной физики, можно сказать, что если музыкальный звукоряд описывает корпускулярную природу мелодии, то русский звукоряд строки открывает тайну волновой природы мелодизма. И в этом смысле древнерусская теория гораздо более тонко и глубоко передает самую сущность процесса интонирования, ибо, в отличив от статического музыкального звукоряда, искусственно разрывающего интонацию на отдельные моменты, она отображает динамику интонации во всей ее жизненной актуальности. В то время как все музыкальные системы берут свое начало в звуке, извлекаемом из изобретенных Иувалом инструментов, русская система богослужебного пения восходит к невещественному славословию ангелов, воспетому еще до сотворения видимого мира. Вот почему древнерусская теория есть уже не теория музыки, но теория богослужебного пения, и в этом заключается ее коренное отличие от всех прочих систем, управляющих звуковысотностью и известных нам на сегодняшний день.

Все многообразие знамен русской крюковой письменности можно разделить на отдельные группы, исходя из количества ступаний, обозначаемых каждым отдельным знаменем. Так, есть знамена, обозначающие одно ступание, есть знамена, обозначающие два, три и четыре ступания. Есть знамена, обозначающие ходы вверх («горе»), есть знамена, обозначающие ходы вниз («долу »). Таким образом, отдельное знамя может обозначать как целые интонации, так и фрагменты интонаций. Кроме того, знамена обозначают продолжительность звучания, динамику и способ исполнения. Особенно богата терминология, связанная со способом исполнения. Здесь можно встретить такие термины, как: «ступити», «поиграти», «подернути», «поторгнути», «выгнути», «двигнути», «тряхнути», «потрясти», «гаркнуть», «голкнуть», «покудрити», «вывертити» и многие другие, значение которых на сегодняшний день остается неясным. Все это позволяет понимать крюковое знамя как живую интонационную «клетку» мелодизма, как микроструктуру, содержащую целый комплекс характеристик интонирования, способного существовать только в условиях живой устной традиции. Отдельные знамена объединяются в группы знамен, или в графические формулы, за которыми стоят формулы мелодические, называемые попевками, или «кокизами». Если отдельные знамена обозначают интонации или лишь фрагменты интонации, то попевки, или кокизы, представляют собой законченные мелодические формулы. Попевки являются основной строительной формообразующей единицей богослужебного мелодизма. Древнерусский распевщик мыслил именно попевками, и мелодия каждого песнопения представляла собой комбинацию различных попевок. Подобно тому как попевка составляется из определенной комбинации знамен, так и все песнопение составляется из определенной комбинации попевок. Искусство этого комбинирования и составляет сущность центонной техники. Каждый глас обладал своим собственным набором попевок. Именно конкретный набор попевок определял мелодическое лицо каждого гласа и способствовал различению одного гласа от другого. Внутри гласа попевки (а их количество в гласе достигало и семидесяти и восьмидесяти) делились на начальные, серединные и конечные, соответственно предназначенные для начала, середины и окончания мелодии песнопения. Большое количество этих попевок позволяло осуществлять выбор и приводило к значительному архитектоническому разнообразию мелодии в пределах интонационного единства гласа. Различные наборы гласовых попевок не только могли служить для различения гласов, но и являлись их объединяющим началом. Так, в русском осмогласии родство автентического и плагального гласов выражалось в родстве их попевочных наборов, то есть в наличии некоторого числа попевок, входящих в состав обоих гласов. Первый глас имел некоторые общие попевки с пятым гласом, второй — с шестым. Несколько слабее попевочное родство выражалось между третьим и седьмым и четвертым и восьмым гласами. Таким образом, попевка являлась душой, мерой и основой всего мелодического чина богослужебного пения. Вне ее невозможно постичь ни формы, ни духа русской системы осмогласия.

Особую область древнерусского мелодизма составляли лица и фиты — специальные графические начертания, скрывающие за собой обширные и развитые мелодические обороты. Специфика этих начертаний заключалась в том, что знамена теряли в них свое обычное певческое значение, превращаясь в некий род тайнописи, мелодический смысл которой мог быть усвоен только из устной практики. Это явление получило в древнерусской теории название «тайнозамкненности», означающее, что в лицах и фит ах было тайно замкнуто («замкненно») особое мелодическое содержание. В некоторых рукописях лица и фиты были определяемы еще как «сокровенные» или «мудрые строки», а также как «узлы». Название «узел» свидетельствовало о сложности и « запутанности» фит. В эти узлы как бы были завязаны мелодии, скрытые в оболочке тайнозамкненности. Духовный смысл тайнозамкненности заключался в том, что лица и фиты графически выражали состояние того мистического восхищения, о котором писал Апостол Павел во Втором послании к Коринфянам, говоря о восхищении своем до третьего неба и о слышании неизреченных глаголов, ибо фита есть как бы выход за пределы слов и понятий в свободное калофоническое парение мелодии. Таким образом, в иерархии графических единиц — знамя, попевка, лицо и фита — лица и фиты занимали высшую ступень, что обусловливало их употребление в самых ответственных и ключевых моментах песнопений. С другой стороны, наличие этой графической иерархии сообщало древнерусскому мелодизму удивительную гибкость, глубину и многоплановость.

Окончательно же конкретное мелодическое содержание как отдельного знамени, так попевок, лиц и фит определялось их положением в системе осмогласия, что с особой силой проявилось в наличии «переменных знамен», изменяющих свое певческое значение в зависимости от гласа. Указание гласа в начале песнопения служило как бы ключом, открывающим точный мелодический смысл последовательности знамен. Сама же система осмогласия представляла собой не только кодифицированный свод попевок, лиц и фит, но и систему высотных соотношений гласов, ибо при переходе от гласа к гласу строка делала одно ступание вверх. Таким образом, понятие строки оказывалось функционально двояким: строка как центральный элемент каждого гласа; строка как член ряда высотной системы осмогласия.

Если в каждом отдельном гласе речь шла о звукоряде строки, то система осмогласия образовывала звукоряд строк. Именно такая динамическая и многомерная теоретическая система могла обеспечить создание сложнейших кругообразных и спиралеобразных мелодических форм, являющихся образом ангельских движений, а тем самым и образом ангельского пения.

На протяжении первых веков своего становления древнерусская теория существовала только как устное предание. Первые письменные памятники теоретической мысли на Руси появились только в XV в., но они со всей очевидностью обнаруживают определенную сложившуюся и выдержанную систему, которая проявила себя в некоей иерархии теоретических памятников, подразделяющихся на азбуки, кокизники и фитники, что отражало иерархию графических единиц — знамя, попевка (или кокиза), лицо и фита. Первые азбуки, занимавшие порой не более страницы рукописного текста, представляли собой просто ряд крюковых знамен, сопровожденных подписью, сообщающей их название. Более развернутыми певческими азбуками являлись азбуки — толкования, в которых кроме начертания и названия знамен характеризовался также способ их исполнения. Кокизники представляли собой свод попевок, расположенных по гласам так, что в начале излагались все попевки первого гласа, затем шли попевки второго гласа и так до восьмого гласа. Кокизники содержали графическое начертание попевок и их названия. По такому же принципу были построены и фитники. В конце XVI в. появляются фитники, содержащие разводы фит, то есть расшифровку тайнозамкненного мелодического содержания путем изложения этих мелодий более мелким (дробным) знаменем. В XVI же веке в связи с развитием путевой и демественной нотации появляются путевые и демественные азбуки, кокизники и фитники, содержащие свои особые путевые и демественные попевки и фиты. Количество мелодических единиц, охватываемых этими памятниками, было огромным. Если полные фитники содержали до полутораста фит, то в кокизниках насчитывалось много сотен попевок и вся эта гигантская информация содержалась в памяти русского распевщика, ибо по рукописным свидетельствам XVI-XVII вв. певцы пели кокизники «для науки» наизусть и «знамя гораздо знали» , эта практика заучивания кокизников и фитников перекликается, очевидно, с византийской практикой составления «музыкальных словарей», ярким образцом которых может служить «Колесо» преподобного Иоанна Кукузеля. Одним из значительных теоретических памятников, суммирующих и обобщающих опыт XVI в., явился «Ключ знаменной» инока Христофора — насельника Кирилло-Белозерского монастыря. Написанный в 1604 г. «Ключ знаменной» включает в себя в качестве разделов почти все виды предшествующих теоретических памятников, а также содержит некоторые элементы и приемы, которые получили развитие на более поздней стадии эволюции знаменной системы. Особый интерес представляют разделы, в которых дается параллельное изложение путевых и знаменных попевок, а также приводятся таблицы, переводящие знамя путевое в знамя знаменное. Это свидетельствует о том, что русский распевщик XVI в. должен был свободно владеть всеми нотационными системами древнерусских распевов.

Произошедшая в XVII в. утрата остроты понимания противоположности и несовместимости богослужебного пения и музыки привела к тому, что в русскую певческую теорию начинают проникать музыкальные начала. С наибольшей яркостью это проявилось во введении киноварных помет. Киноварные пометы, называемые по-другому зарембами или шайдуровыми пометами (от Иоанна Шайдурова, которому приписывается изобретение этих помет), появились в первой половине XVII в. и представляли собой специальные значки, приписываемые красными чернилами впереди каждого знамени для обозначения его точной высоты. Основой начертаний киноварных помет стали первые буквы названий звуковысотных уровней звукоряда строки: «мало повыше» — «м», «паки повыше» — «п», «вельми паки» — «в» («в» по скорописному написанию XVII в. — «ÿ ”). Введение киноварных помет закрепляло за каждым звуковысотным»). Введение киноварных помет закрепляло за каждым звуковысотным уровнем определенный звук музыкального звукоряда. За «строкой» был закреплен звук «ми», за «мало повыше строки» — звук «фа», за «паки повыше» — «соль» и т.д.

В результате звукоряд ступаний превратился в звукоряд ступеней, относительные уровни превратились в конкретные музыкальные звуки, и сам звукоряд строки стал церковным обиходным звукорядом, известным нам по сей день и состоящим из двенадцати звуков, разделенных на четыре согласия: простое, мрачное, светлое и тресветлое. В отличие от семиступенных музыкальных звукорядов, в которых каждый восьмой звук является повторением первого и семиступенность которых восходит в конечном итоге к астрологическому принципу семи планет, русский обиходный звукоряд есть звукоряд трехступенный, в котором каждый четвертый звук представляет собой повторение первого, и эта триступенность есть отражение принципа троичности и исповедания Пресвятой Троицы. Таким образом, несмотря на сползание русской теоретической системы в область музыки в связи с введением киноварных помет, обиходный звукоряд все же остается еще в духовном смысле явлением более высоким, чем музыкальные звукоряды, ибо в самой его структуре заложена идея служения не твари, но Творцу.

Дальнейший путь наступления музыкальной системы на систему богослужебную привел постепенно к проблеме полной замены богослужебной системы системой музыкальной. Проблема эта нашла отражение в особых рукописных памятниках, называемых двознаменниками. В этих памятниках мелодии богослужебных песнопений или их отрывки излагались одновременно двумя различными способами: крюковой и пятилинейной нотацией. Параллельное крюково-нотолинейное изложение напевов отнюдь не означало равноправного сосуществования двух различных систем. Предметом и назначением двознаменников являлась пропаганда западной нотно-музыкальной системы, ее распространение и внедрение в сознание, воспитанное ранее на началах знаменной богослужебной системы. Труднодоступные для понимания русского распевщика XVII в. основы музыкальной системы разъяснялись через хорошо знакомые ему положения и элементы той системы, в которой он был воспитан изначально. То, что двознаменники служили средством для переключения из системы в систему, сыграло решающую роль в деле исследования древнерусской певческой системы, ибо именно двознаменники послужили тем мостом, благодаря которому пионеры русской медиевистики — ученые XIX в. смогли начать конкретное изучение древнего пения. Если для древнерусского распевщика двознаменник служил средством познания музыкальной системы, то для современного исследователя тот же двознаменник представляет собой путь познания знаменной системы. Вот почему двознаменные памятники и двознаменные азбуки, из которых самой известной, очевидно, является двознаменная азбука Тихона Макарьевского «Ключ разумения», имеют столь важное научное значение. Ведь без них нам никогда не удалось бы проникнуть в тайны древнерусского пения.

Однако, признавая это важное научное значение двознаменников для наших дней, нельзя забывать о том, что с духовной точки зрения памятники эти явились результатом упадка системы, утраты духовного различения между богослужебным пением и музыкой. Строго говоря, двознаменники представляли собой конкретное проведение в жизнь положений И. Коренева, «слепляющего, сливающего и совокупляющего» русское знамя с музыкальной нотой и не делающего различия между музыкой и ангельским пением, что являлось отступлением не только от древнерусской, но и от святоотеческой традиции. Оберегание и защита этих традиций стали актуальнейшей проблемой древнерусской теории во второй половине XVII в., и разрешена эта проблема была старцем Александром Мезенцем, возглавлявшим вторую комиссию по исправлению певческих книг в 1668 г. и составившим «Извещение о согласнейших пометах» — теоретический трактат, известный теперь под названием «Азбуки Александра Мезенца». Таким образом, работа комиссии не только увенчалась исправлением и подготовкой к печати полного круга знаменного пения, но и подвела прочное теоретическое основание под все здание русского богослужебного пения.

«Азбука» не является плодом единоличных усилий, и говоря об Александре Мезенце, следует видеть за ним целую группу певчих и церковных деятелей, связанных едиными целями и взглядами, исполняющих царскую волю и волю Церкви. Именно этим объясняется необычная полнота «Азбуки». Даже крупные мастера, подобные иноку Христофору, не обнаруживали такой широты охвата вопросов, как это можно видеть у Александра Мезенца. «Азбука» фактически подытоживает все предыдущее развитие древнерусской теории «за четыреста лет и вяшще» и закрепляет все ее достижения в новых условиях все возрастающей агрессии музыкальной стихии и все более активного наступления светского нецерковного начала. Именно в накаленной обстановке XVII в. могло быть сформулировано следующее четкое отношение к богослужебному пению и музыке, актуальность которого не утрачивается и сегодня: «И ныне нецыи возникший от новейших песноснискателей, уповающе на свое суеумие, мнят сие старославенороссийское в тайносокровенноличном знамени пение переводити во органогласовное, гласонотное пение и исправляти добре. Нам же великороссияном, иже непосредственне ведущим тайноводительствуемаго сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц и разводов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никая же належит о сем нотном знамени нужда.

Таков конечный вывод, к которому пришла древнерусская теория пения в результате своего развития, однако вывод этот, как и сама теория, и вся древнерусская система пения, вскоре были преданы полному забвению. Более чем полтора века все связанное с древнерусской теорией казалось безвозвратно потерянным, погибшим и ненужным, ибо музыкальная система, царящая во всех умах и душах, могла, казалось, удовлетворить все духовные запросы. Можно было подумать, что музыка одержала полную и окончательную победу над богослужебным пением, но именно здесь, в Церкви, начали появляться люди, почувствовавшие неудовлетворенность сложившимся положением, обращающие свои взоры к прошлому и пытающиеся обрести заново начала древнерусской теории. Об этих людях и о возрождении древнерусской теории будет сказано далее, ибо это особая тема.