**Cоборные свойства музыкального искусства. Античная Греция, средневековая Русь и православное христианство**

Алексей Степанов

Музыкальное искусство обладает рядом характерных свойств, наиболее важным из которых можно считать исключительную силу ее воздействия на слушателя. Музыка влияет на человека посредством осмысленных и особым образом организованных звуковых последований, состоящих в основном из тонов (звуки определенной высоты). Звук в музыке является носителем художественного образа, и он есть ни что иное, как распространяющиеся в упругой воздушной среде механические колебания. Для слушателя звук является раздражителем, который представляет собой особого рода вибрацию.

Особенно важно отметить, что это физическое воздействие испытывают не только органы слуха, но и весь человеческий организм. Таким образом, слушатель соприкасается с музыкой не как сторонний наблюдатель, но всегда находится в поле ее активного действия. Музыка всегда нацелена на то, чтобы снять дистанцию созерцатель - созерцаемое. Сообщая свою ритмичекую пульсацию, транслируя состояния и настроения, музыка вовлекает окружающих в свою образную сферу и объединяет их в едином порыве.

В своих дневниках Л.Н. Толстой писал: «Музыка, как и всякое искусство, но особенно музыка, вызывает желание того, чтобы все, как можно больше людей участвовали в испытываемом наслаждении. Ничто сильнее этого не показывает истинного значения искусства: переносишься в других, хочется чувствовать через других»(1). В.Н. Холопова в своей работе «Музыка как вид искусства» называет это свойство соборностью. Соборность музыкального искусства позволяет ему быть средством как индивидуального самовыражения, так и человеческого общения и людского единения.

В древних культурах собирающий, объединяющий характер музыкального искусства оценивался как вселенский и космический. Издревле считалось, что музыка выражает всеобщие законы гармонии и лада, является отражением и активным проводником законов мироустройства.

В древней Греции философы пифагорейской школы уподобляли мироздание гигантскому музыкальному инструменту. Общеизвестно пифагорейское утверждение о существовании “гармонии сфер”, музыке, возникающей в результате движения светил по небесному своду. Е. Герцман так выражает суть этой идеи: «Всякое движение создает звучание. Без движения существовало бы полное безмолвие. Движение любого тела - и камня, и струны – вызывает звучание. Если это всеобщий закон, то он должен действовать во всякой среде и на всех уровнях. Значит, движение планет так же создает звучание. Ведь невозможно, чтобы движение столь огромных тел не вызывало звука. Следовательно, нужно допустить, что весь космос наполнен звучанием – «гармонией сфер»».(2)

Заметим, что пифагорейцам принадлежит первая попытка научного осмысления связи музыкального искусства и космогенеза. В основании своей теории пифагорейцы положили эксперимент, демонстрирующий согласованность музыкальных тонов в зависимости от соотношений длин струн музыкального инструмента, выраженных в числах. Согласованность созвучий оказалась строго подчиненной простым числовым соотношениям (высота тона обратно пропорциональна длине струны). Этот факт был положен в основание утверждения, что все в мире создано в соответствии с числовыми законами.

Объединяющие свойства музыки особым образом структурировали общую взаимосвязь искусств античной Греции. В греческой мифологии покровительницами искусств являлись божества музы. Каждая муза покровительствовала своему виду искусства. В то же время, в древнем мире было характерным взаимопроникновение областей художественного творчества. Герцман пишет о том, что идентичность термина “музыка” и общего названия божеств “музы” свидетельствует о скрепляющей, цементирующей роли музыкального искусства в художественной сфере: «в течение довольно длительного периода художественное творчество Греции и Рима представляло собой неразрывное единение слова, музыки и танца: любой вид поэзии не существовал без музыки, музыка не могла быть отторгнута ни от трагедии, не от комедии, и, конечно, ни какой танец не мыслился без музыки. (…) Не потому ли музыка получила название, производное от слова «муза», а все эти искусства названы «мусическими», то есть находящимися под покровительством муз?».(3)

Музыка, как объединяющее искусство, являлось в античном мире делом государственного значения. Такие мыслители как Пифагор и Аристотель считали музыку важным фактором формирования отдельной человеческой личности и целого общества. Особое значение музыке придавал Платон, считавший самой большой социальной катастрофой ситуацию, при которой молодое поколение забывает песни отцов и дедов. Разрабатывая свою модель государственного устройства, Платон уделяет большое внимание музыке, которая призвана дисциплинировать общество и объединять воедино каждого из его членов. Образцом подобной музыки тех времен считались гимны композитора Фалета. Музыку этого автора, спартанца по происхождению, высоко ценил Пифагор. Философ Порфирий в своем сочинении «О жизни Пифагора» сообщает, что по утрам Пифагор «распевал некоторые пеаны древнего Фалета».(4)

Аристократия античной Греции с помощью музыки стремилась стабилизировать общество, дисциплинировать как народные массы, так и каждую личность, приобщая человека к природной гармонии видимого мира.

Об объединяющей роли музыкального искусства, в свою очередь, многое может рассказать древнерусская и славянская архаика. Общеизвестны русские сказки, в которых повествуется о волшебных музыкальных инструментах, заставляющих слушателей пускаться впляс, даже независимо от их желания.

Этимологические корни украинского инструмента бандура указывают не только на его очень большую древность, но и раскрывают свойства музыки, характеризующие ее как явление, способное соединять слушателей в единую общность. Древнее индоевропейское band обозначает прежде всего “единство, сообщество”. Среди однокоренных слов русское “банда” (шайка, сборище), английское “бэнд” (оркестр, собрание музыкантов). Таким образом, “бандура” - музыкальный инструмент, объединяющий, собирающий слушателей.

В культуре средневековой Руси, так же как и в культуре античной Греции, музыка уподоблялась образу мировой гармонии. Часто можно встретиться со справедливыми замечаниями относительно того, что барельефы Дмитровского собора во Владимире (шедевра древнерусской архитектуры) хранят память о еще дохристианской мудрости и образованности. М. Серяков, анализируя символику каменных образов собора и центральный образ царя Давида - гусляра, приходит к интересному выводу. Царь Давид находится на центральном месте собирателя твари. Можно даже подумать, что он замещает собой Бога. Почему не Христос находится на месте Творца, или хотя бы царь Соломон, в библейской традиции символизирующий собой божественную мудрость? Здесь же над царством вселенской гармонии и сообразности восседает музыкант – гусляр и псалмопевец Давид, собирая воедино все многообразие мира. Понятным это становится только в свете традиции древней Руси, в которой музыку рассматривали как образ вселенского лада, гармонии и согласованности. «Библейский Давид, отнюдь не воспринимался на Руси как олицетворение порядка, и если он выступает а этом качестве в Дмитровском соборе, то это следует объяснять не реальным образом этого ветхозаветного персонажа, а влиянием того обстоятельства, что здесь на первый план выходит функция Певца…».(5)

В Христианской церкви перед музыкальным искусством ставятся особые задачи. Надо сказать, что ветхозаветная богослужебная музыка, исполнявшаяся до пришествия Христа и появления новозаветной церкви, естественным образом не могла нести в себе благодати Святого Духа. Ветхозаветное богослужение во многом было сходно с языческим. Так при несении ковчега Господня израильтяне выражали свои религиозные чувства достаточно свободно: «Давид и все сыны израилевы играли пред Господом на всяких музыкальных орудиях из кипарисового дерева, и на тимпанах, и на систрах, и на кимвалах»(6) И:«Давид скакал из всей силы пред Господом».(7)

На заре становления церковной традиции на священных трапезах “Агапах” к молитвенному пению не предъявлялось строгих требований. Так Тертуллиан пишет : “Наши небольшие вечери… называются греческим именем агапи(…) Вечер начинается молитвой к Богу. Когда (после вечери) умоют руки и зажгут свечи, каждому полагается выйти на середину и пропеть что–либо во славу Божию из Священного ли Писания или от себя, как кто может. В конце вечера также совершается молитва, которою и оканчивается вечер”.(8)

Однако очень скоро стало складываться определенное, совершенно особое отношение к церковной музыке. Она занимает строго подчиненное положение по отношению к тексту молитвы. Возникла древняя христианская традиция, изложенная святыми отцами Восточной церкви, в основе которой лежал конкретный принцип: один слог текста на один звук распева.

О первенстве слова в молитвенном делании говорит Св. Василий Великий: “Святой Дух знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, что по склонности к удовольствиям мы не радим о правом пути. Что же он соделывает? К учениям примешивает приятность сладкопения, чтобы вместе с усладительными песнопениями для слуха принимали мы незаметным образом то, что есть полезного в слове”.(9)

Можно подумать, что церковь относится к музыке лояльно, как к малозначительному послаблению для новоначальных, однако мы можем встретиться и с предостережениями, касающимися этого вида искусства. Блаженный Иероним говорит: “Пусть так поет раб Христов, чтобы не глас поющего приятен был, но слова произносимые при пении”.(10) И блаженный Августин пишет в своей “Исповеди”: “Когда со мною случается, что меня трогает больше пение, нежели то, что поется, то я признаюсь, что тяжко согрешаю, и тогда бы я желал не слушать поющего”.(11)

Возможно для истинного подвижника музыка и ее коренная связь с законами плотского мира, является соблазном и помехой на пути духовного делания. Действительно, музыка и пение не нужны были святым, совершенным людям – Антонию Великому, Симеону и Даниилу Столпникам. Почему же церковь не только допускает музыку в богослужение, но и делает ее неотъемлемой частью церковной молитвы? Причиной снова является исключительная объединяющая сила музыкального искусства.

Музыка и пение в храме позволяют вознести молитву к Богу всем миром, “едиными усты, единым сердцем”.(12) У Апостола Павла мы встречаем такие слова: “Дабы вы единодушно, едиными устами славили Бога”.(13) Кутузов пишет: “Известно, что в Древней Церкви пели все молящиеся и идея православного богослужения именно в соборности молитвенного делания, где “вси едино есте”.(14)

Для того чтобы соблюсти идеал абсолютного единства сознания и молитвенного внимания необходим стиль одноголосного (унисонного) пения. Многоголосие же, в силу тематического различия партий, заставляет молящихся петь неравноценный материал (ведущий и аккомпанирующие голоса) и по-разному слышать общую картину звучания молитвы.

Пение в древней Церкви, как на востоке, так и на западе, было унисонным. Вот что о нем говорит св. Иоанн Златоуст: “Дух, соединяя голоса каждого в отдельности, из всех устрояет одну мелодию”.(15) Римская церковь сохраняла одноголосие до 900 года, называя его хоральным или “твердым”. В России одноголосное пение существует до Никоновской реформы 17-го века и называется знаменным. (Знамена – знаки русской церковной музыкальной грамоты, обозначающие канонические попевки из нескольких звуков). Знаменный распев - одна из вершин русского религиозного искусства наряду с архитектурой и иконописью 15-го века.

Соборность одноголосного православного христианского пения способствует приобщению всего прихода к молитвенному деланию. Древний православный распев объединяет молящихся в стремлении к подлинному богообщению. Одноголосное пение в ладах - строгое, чуждое сиюминутности, нацелено на углубление молитвенного состояния. Вот что пишет о знаменном распеве Л. Парийский: “Знаменный распев не только во всем соответствует предписаниям церковного устава, но во многом объясняет, дополняет и развивает его…. Знаменный распев никогда не стремится преобладать над текстом, напротив, он стремится быть фоном, средством к усилению мысли текста.… Вообще знаменные мелодии по простоте, серьезности, строгости, правдивости чувства, отсутствию пустого сентиментализма, по соответствию с церковным уставом, отвечают всем требованиям, предъявляемым церковному пению”.(16)

Сравнивая древнее одноголосное и современное многоголосное (партесное) пение, Б. Кутузов замечает: “Если аккорд при партесном пении дает уже представление объема, пространства, то есть чего-то материального (образ видимого мира), то одноголосие позволяет избежать пространственных представлений, ощущений материальности, вещественности, что и способствует большей отрешенности молящегося от окружающего его физического мира, переключению сознания на мир духовный”.(17) В этом знаменный распев соответствует иконописному канону, который чужд объемных изображений. Иконописное пространство создается по законам, отличным от законов вещественного, тварного мира.

Особо стоит сказать о попевочном строении знаменного распева. Б. Кутузов пишет: “Мелодия строится из готовых попевок, особых мелодических оборотов, что отдаленно напоминает создание мозаичного образа”.(18) Каждая попевка канонична и представляет собой результат длительной кристаллизации. Поэтому знаменный распев не несет черт индивидуальности, композиторского произвола, а является поистине неличностным, соборным искусством.

Знаменный распев ассиметричен, лишен периодичности, ритмической квадратности, которая вызывает телесно- мышечные ассоциации. Как пишет В.Н. Холопова: “Акцентность знаменного распева исключает все, что связанно с телесными движениями, хореографией, пантомимой, ударностью, инструментальной артикуляцией. Она имеет исключительно голосовую, певческую природу”.(19)

К XII веку в греческой церкви складывается так называемый калофонический стиль. Стиль очень сложный, изощренный мелодически, в котором нарушается древний принцип соответствия одного слога одному звуку. Однако не следует считать калофонию усложнением стиля ради новизны, в ущерб молитве. Напротив, калофония – результат многовековой духовной и художественной работы, которому соответствует такой психологический литературный аналог как “плетение словес” – “напряженные попытки выразить изощренными словесными построениями тайны невидимого горнего мира”. (20)

Калофония (сладкопение) – выход за пределы слов и понятий в состояние мистического восхищения, созерцательной молитвы. В знаменном распеве музыкальный материал калофонического типа складывается из сложных мелодических оборотов – фит.

“Действительно, фита появляется в том месте песнопения, где говорится о высоких богословских понятиях, таких, как тайна Троичности, тайна Боговоплощения, где “изнемогает” ум не только человеческий, но и ангельский.(…) Это следствие того, что знаменный распев подчинен тексту, служит тексту, идет от текста. Распев приближается к псалмодии и даже речитативу там, где текст повествовательный или исторически описательный, но в местах высокого богословия появляются фитные построения, которые в контексте распева, пожалуй, можно рассматривать как приглашение и даже понуждение на молитву высшего порядка, молитву созерцательную”.(21) Ведь высота духовная, к которой призывается каждый христианин, - “быть совершенным, как совершенен Небесный Отец”.(22) Мелодическую игру знаменного распева Кутузов сопоставляет с игрой Святого Духа, о которой пишет cв.Исихий: “Сердца, окончательно устранившиеся от печалей, радостные, божественные и таинственные, подобны тому, как играют рыбы и погружаются дельфины, утихающу морю, и веется море тонким ветром, бездна же сердечная – Духом Святым”.(23)

Древнее унисонное пение, даже если оно исполняется в храме не всеми молящимися, собирает, объединяет верующих вокруг молитвенной работы. О светском характере партеса, который придает своеобразную концертность православному христианскому боголужению, сейчас говорится достаточно много.

В современном мире, когда объединяющие свойства музыки активно способствуют массовой деградации, необходимым представляется возрождение древних катарсических идей гармонизации личности и общества. И в православных приходах возрастает потребность в причастности к традиционному стилю богослужения и соборной молитве. Это дает нам право с некоторой надеждой смотреть в будущее.

**Список литературы**

1. Л.Н. Толстой Дневники 3 октября 1910 г. «Музыка и революция» 1928 №9

2. Е.В. Герцман «Музыка древней Греции и Рима». «Алтейя» Санкт-Петербург 1995 стр.290

3. Е.В. Герцман «Музыка древней Греции и Рима». «Алтейя» Санкт-Петербург 1995 стр.25-26

4. там же стр. 21.

5. М. Серяков. «Рождение вселенной» М. Яуза Эксмо. 2005 стр. 69

6. Библия. Кн. Царств 2. 6. 5

7. Там же 2. 6. 14.

8. «Что такое просфора, антидор, артос». Трифонов Печенегский монастырь «Ковчег» М. 2004 стр. 8

9. Б.П. Кутузов. «Знаменный роспев – поющее богословие». Сборник статей М. 2001.

10 Сборник знаменного пения М. 1985. Стр. 9

11. Б. П. Кутузов «Знаменый распев – поющее богословие» Сборник статей М 2001 стр. 49

12. Полный молитвослов и псалтирь на всякую потребу. Божественная литургия. Санкт-Петербург. 2001 стр. 162

13. Римл. 15. 6

14. Галл. 3. 28.

15. Сборник знаменного пения. М 1985 стр. 9

16. Л. Парийский «О церковном пении» Журнал московской патриархии. М 1949.№11

17. Б. П. Кутузов «Знаменый распев – поющее богословие» Сборник статей М 2001 («Тайна знаменного роспева») стр.16

18. Там же «Затонувшая отечественная Атлантида» стр. 33

19. В. Н. Холопова «Русская музыкальная ритмика» М. 1983

20. Б. П. Кутузов «Знаменый роспев – поющее богословие» Сборник статей М 2001 («Затонувшая отечественная Атлантида») стр.24

21. Б. П. Кутузов «Знаменый роспев – поющее богословие» Сборник статей М 2001 («Возрождать ли нам знаменный роспев») стр. 68-69.

22. Мф. 5. 48.

23. Добротолюбие. М. 1902. Авва Исихий.