

Христианское вероучение в русских музыкально-теоретических трактатах 17 века

[Гусейнова З. М.](#)

"Правда и вера суть две сестры родные,
дщери одного Всевышнего Родителя,
и никогда между собою в распрю притти не могут,
разве кто из некоторого тщеславия и показания
своего мудрования на них вражду всклепнет".
М.В. Ломоносов

Профессиональное музыкальное искусство Древней Руси целиком связано с православным богослужением. Древнерусская музыка формировалась и развивалась как церковное пение, звучавшее в храмах на протяжении многих столетий. Система записи древних напевов, "озвучивающих" богослужебные тексты в период с 11 до конца 17 века, осуществлялась посредством специальных нотных певческих знаков – "знамен", или "крюков", в основе которых лежали невмы палеовизантийской куаленской нотации¹ В течение первых же столетий христианства на Руси эти знаки были адаптированы к русским литургическим текстам. В дальнейшем развитие системы записи – знаменной нотации - осуществлялось уже самостоятельным путем, вырабатывая собственные, независимые от византийской музыки, закономерности и отражая особенности русского знаменного распева. Наиболее раннее научное осмысление знаменной нотации представлено для нас в теоретических документах 15 века – "азбуках-перечислениях", где впервые в письменной традиции оказались собранными основные знаки, показаны их начертания и приведены названия. Столетие спустя, уже в 16 веке, нотные знаки в теоретических руководствах – "азбуках-толкованиях" - были представлены в начертаниях и названиях и сопровождалась к тому же текстовым объяснением их распевов² Из этих объяснений впервые стало относительно ясно, какое мелодическое содержание имел каждый из знаков в 16 веке, исполнялся ли он в один звук, в два или в три, и как данные знаки были связаны друг с другом. Само объяснение отражало характер знамен и было определено особенностями их графики и исполнения, например: "Крюк простой возгласить мало выше строки <...>, стрела потянуть ни выше строки ни ниже"³ и так далее. Но наряду с руководствами, содержащими подобную, исключительно музыкальную информацию, были созданы и те, в которых определялось духовное назначение каждого из знамен. Так, знак "параклит", указывающий распев в одну ноту, трактовался как "послание Духа Святаго от Отца на апостолы"⁴ что предполагало особую форму его исполнения. Подобное объяснение именно параклита имело к тому же и дополнительное значение: параклит в песнопениях был почти всегда первым знаком, открывающим распев, и приведенное толкование его смысла определяло последующее звучание всего песнопения⁵ Знак "столица с очком" указывал распев в два кратких звука вниз, и характер его исполнения объяснялся как "сокрушение сердечное в покаяние о гресех пред Господом"⁶ Таким образом, уже в ранних музыкально-теоретических документах представление материала предполагало, с одной стороны, изложение теоретических сведений о музыкальном распеве каждого из знаков древнерусской нотации, с другой – присутствие в нем определенного духовного содержания, характеризующего его исполнение. Данный принцип обязательного совмещения в каждом из знаков двух начал – духовного и музыкального, заложенный в 16 веке, получил развитие в трудах музыкантов-мыслителей 17 века. Именно такой путь научного объяснения системы пения за богослужением оказался наиболее естественным, поскольку религия, наука и искусство были тогда и остаются сегодня основными формами духовной деятельности человека.

Среди самых значительных событий в церковном искусстве 17 века следует выделить появление музыкально-теоретического трактата "Указ о подметках"⁷ сохранившегося до наших дней в нескольких списках. Его задача ограничивается, на первый взгляд, тем, чтобы объяснить систему вводимых в знаменный распев дополнительных обозначений – киноварных помет ("подмет", "подметок"). Анонимный автор трактата излагает теорию, сформулированную известным мастером-певцом из Новгорода Иоанном Акимовичем Шайдуром⁸. Данная теория заключалась, главным образом, во введении в певческие книги рядом со знаменами букв, обозначающих звуковысотность каждого из этих знамен: буква "Н", поставленная рядом с нотным знаком, указывала на распев его "низко", буква "В" - "высоко", буква "П" - "повыше" и так далее⁹. Чтобы эти отдельные буквы-пометы не сливались с написанными чернилами знаменами и буквами текста, пометы должны были выписываться красным цветом – киноварью, что и определило их название. Эта достаточно простая по содержанию и незначительная по объему теоретическая информация была, однако, вписана анонимным автором "Указа о подметках" в рамки подробного, многосоставного текста, включающего характерные для средневековых трактатов догматические поучения. Уже в первых строках сама идея "научения" приравнивается к идее божественного прославления. Безвестный автор "Указа о подметках" пишет: "Аще кто от боголюбивых рачителей восхощет навькнути божественного пения, и разумети в пении силу, истинно и твердо и непоколебимо, им же имя Божие славится во вся концы земли"¹⁰. Для автора важен именно вопрос научения, и он отмечает: "Аще ли кто ненаучася о себе мудрует, и <...> таковии яко во тме шатаются, не ведая истины, и <...> сеют яко плевелы посреде пшеницы"¹¹.

Однако, вводя объяснения, автор "Указа о подметках" обосновывает научные позиции, существенные с точки зрения излагаемых им положений, и широко использует методы объяснения, необходимые, с одной стороны, для доказательства данной научной обоснованности позиций, с другой – для подтверждения совершенной богоугодности мыслей и действий, предпринимаемых в трактате. Автор текста абсолютно естественно переходит от объяснения музыкальной теории к богословским рассуждениям, нигде их не противопоставляя и рассматривая как закономерное проявление общей научной идеи. Три компонента - реальное музыкальное звучание, его научное осмысление и объяснение посредством сопоставления с христианскими догматами - оказываются представленными в неразрывном целом, благодаря той исходной позиции, что религия, наука и искусство сформировали как человеческую цивилизацию, так и обусловили место в ней человека. Автор пишет: "Не красоты бо ради пишутся, но указуют силу и крепость велию в согласие осмогласного пения. Искони убо преблагии Бог, промышляя о роде человечестем и подая комуждо благая на ползу, яже ко угождению своему, той и сие божественное дело в разумение истинное приведе <...>. Всякий бо разум от божественного откровения просвещается и от благоразумных дидаскал¹² научается, потом же и в разсуждении божественных писании навькновен является"¹³. При этом "божественные писания" являются мощным "оружием от Бога". Автор дает необычайно образную характеристику человека, недостойного данной науки: "аще кто неподобию возмет оружия, то ничто же ползуется¹⁴ и бронями нозе обвиет, шлем же на лице положит, щит же к ногама привесит, мечем же стреляти начнет, луком же свещи убо может..."¹⁵.

Автор "Указа о подметках" заведомо отказывается от изложения музыкально-теоретических положений посредством сухого их перечисления. Формулируя научные установки, он выдерживает строгую логическую последовательность, внося необходимый эмоциональный элемент, во-первых, благодаря постоянным параллелям с событиями из Св. Писания, во-вторых, проявляя необходимый такт в изложении материала и одновременно обнаруживая нетерпимость к инакомыслящим. Написанный в форме последовательного монолога, трактат обнаруживает некоторые черты скрытого диалога,

весьма часто использовавшегося в научных и религиозных трактатах¹⁶. Так, автор "Указа о подметках" сам формулирует вопрос, сразу же давая на него ответ: "Еже что ради в пении пишутся слова подметныя над знаменем? Не красоты бо ради пишутся, ни туне, ни безделие, но удобне и потребне сказуют бо силу в согласиях осмогласного пения"¹⁷. В результате рождается текст, открытый как для постижения истины, так и возможного диспута по различным вопросам, поскольку форма открытого диалога - издавна утвердивший себя прием, при котором истина устанавливается путем обмена информацией в последовательном изложении собеседников-противников¹⁸.

Одновременность присутствия уже отмеченных трех компонентов – музыки, ее научно-теоретического обобщения и религиозного объяснения - оказывается вполне закономерной, поскольку все они объединены общностью источника (духовное начало в человеке) и общностью метода. Данный метод заключается в описании действий до условия не просто их сближения, но "перетекания" одного в другое, благодаря чему образуется общее информативное поле, где все три компонента воспринимаются как явления одного порядка. Конечно, дифференциация, обусловленная исходными законами науки, опирающейся на формальную логику, и религии, апеллирующей к чувствам человека, неукоснительно сохраняется на протяжении всего текста. Но поскольку предмет исследования – музыка - сочетает в себе и научную строгость, и эмоциональную возвышенность, то это противоположение научного и религиозного оказывается соединенным в условиях именно искусства.

Форма изложения, предполагающая соединение музыкального звучания, научного осмысления и религиозного истолкования, неизбежно должна была выработать общий понятийный и терминологический аппарат. При его отсутствии текст производил бы впечатление фрагментарного изложения отдельных, разрозненных положений, каждое из которых наделено определенным смыслом, не рождающим, однако, смысла общего. Этого не происходит в трактате. Все три компонента вступают в качестве взаимно дополняемых и дополняющих, создавая текст, в котором, конечно, при необходимости можно вычленим три самостоятельных пласта: музыкальную информацию, научную смысловую конструкцию, богословский комментарий. Однако, их "созвучность" не вызывает сомнений: текст в любом случае сохраняет свою последовательность и цельность. Так, объясняя киноварные пометы (в цитируемом далее фрагменте текста трактата они названы "словами"), автор объясняет их музыкальный аспект (тип распева), формулирует структурную последовательность (поступенность), сопоставляет с определенными библейскими символами ("лествица", "мир долний" и "мир горний"). Автор пишет: "По сим убо словам, яко же по некоей высоковосходной лестнице, по степенем от нижния первыя на вторую возстаем, тако же и по прочим до высоты достигаем. Сего бо ради от нижняго согласия начало положихом, яко долняго искати горняго, от божественного пения навыхом"¹⁹.

Включение в текст "Указа о подметках" библейских свидетельств не обязательно предполагает использование их в качестве доказательств научных истин. Они необходимы, во-первых, для эмоциональной оценки теоретических сведений, что в условиях объяснения музыки весьма важно; во-вторых, для проведения необходимых этических и эстетических параллелей, так как сравнение, сопоставление с высшей истиной подтверждает значимость излагаемого материала. Добавим к этому и то, что, поскольку тексты Библии во многом символичны, а их информация многопланова и предполагает необходимость раскрытия глубинного смысла, то перенесение этих условий на музыкально-теоретический текст наделяет и последний аналогичными свойствами. В трактате отмечено: "В тех бо седми согласиях²⁰ человеческий глас учрежася и, преходя из согласия в согласие, превивася. Не просто бо сия согласныя слова учинены, но по

образу сего седмичного века сотворены. В шести бо днех составив и вообразив Бог мира сего, всякими видами украси, и в седмий день от всех дел своих почи. И в нынешнем веце всему миру седмию днии повеле строитися, тако же и божественному пению достоин седмию подьметными словами утвержатися"²¹. И хотя совершенно очевидно, что знаменный звукоряд, состоящий, по теории Иоанна Шайдура, из семи ступеней, сформировался на основе акустических и физиологических законов²², его уподобление высшему божественному закону не только подтверждает истинность избранной музыкальной структуры, но и облегчает постижение ее закономерностей. Разные по сути явления – строение музыкального звукоряда и божественное сотворение мира – оказываются на уровне действия принципа: "создано по образцу".

Данный принцип продолжается в установлении последования информации. Сопоставление полярных ее, информации, видов – формирование звукоряда и сотворение мира – оказывается вовсе не случайным. За ним стоит принцип постижения, предполагающий движение от меньшего к большему. Человек, понявший действие малого (в данном случае - строение знаменного звукоряда), будет, с точки зрения автора трактата, способен понять значение высокого. Автор пишет: "разум имущему и с верою и крепче внимающему довлеют малая сия к разумению болших. Не имущему же муже твердо ума несть на ползу"²³.

Принципы, заложенные анонимным автором трактата "Указ о подметках", были продолжены и расширены в другом авторитетном трактате 17 века, вошедшем в историю русской музыки как "Извещение" Александра Мезенца (1668-1670)²⁴. Видный исследователь древнерусской музыки М.В. Бражников писал: "Присутствие в "Извещении" ценнейших исторических сведений, полемическая горячность изложения, яркость языка, глубокая убежденность в неоспоримых достоинствах знаменной нотации, знаменного распева в целом и, наконец, ярко выраженная общая патриотическая направленность труда – все это выдвигает "Извещение <...>" в ряд выдающихся памятников второй половины 17 века"²⁵.

Если "Указ о подметках" ставил основной своей целью объяснение системы киноварных помет, то "Извещение" посвящено проблеме гораздо более сложной и многосоставной – корректированию знаменного распева с точки зрения как литературного (исправление раздельноречной редакции текста на новоистинноречную), так и музыкального текста (исправление распевов, доказательство их жизнеспособности перед лицом все более активно завоевывающего себе место "органогласовного, гласнотного пения"²⁶, то есть партесного звучания). Решение подобной задачи могло быть осуществлено двумя способами. Первый, наиболее простой с точки зрения поставленной задачи, заключался в исправлении непосредственно музыкально-поэтических текстов каждой из певческих книг, использовавшихся в пении за богослужением (Октоиха, Ирмология, Праздников и других), с тем, чтобы потом осуществить ее, книги, печатное тиражирование²⁷. Эти откорректированные книги – "правильные списки" - следовало затем ввести в практику богослужения во всех храмах и монастырях. Однако при выполнении этой работы оказалось бы "не у дел" все огромное количество певческих книг, в которых были представлены песнопения, созданные в России в течение нескольких столетий, и которые не только бережно сохранялись, но и использовались в повседневной певческой практике. Второй способ заключался в том, чтобы научить певчих самих исправлять уже существующие богослужебные нотированные книги, и этим решить проблему одновременно и введения правильного пения, и сохранения древних традиций. Комиссией был избран второй способ. Однако созданный в результате работы трактат менее всего предполагался ими как свод правил для исправления пения. Механическое применение таких правил не дало бы нужного эффекта, и авторы "Извещения" предпочли форму

научного обоснования, как аспектов исправления, так и методов работы. Авторы трактата подвергли критике попытку осуществить и то и другое произвольно, по "недомыслию", и утверждали необходимость использования научно аргументированных доказательств. Данную позицию мы видим, в частности, в следующих высказываниях Александра Мезенца: "Вем по истине еже без науки превести и исправити никакоже возможно"²⁸. И далее: "за благодать и человеколюбие смыслодавца спасителя нашего Бога, употребляемся Святыя его Божия Церкви в пении и нашую обыкновенною славеностаророссийскаго знамени наукою, кроме всякаго сомнения и препятія властне и добре"²⁹. Создание научного метода Александр Мезенец и его сподвижники видели, в первую очередь, в формулировании объяснения на основе общих принципов религиозного вероучения, в обобщении исторического опыта системы пения.

Конечно, сложную проблему исправления пения невозможно было решить посредством линейного, последовательного объяснения необходимых элементов, которое предполагает выведение каждого последующего рассуждения из формулирования предыдущего: действенное при объяснении сравнительно небольших теоретических положений, оно потребовало бы при раскрытии сложных, масштабных проблем такого длительного логического обоснования, которое перестало бы отвечать поставленным задачам где-то уже в середине объясняемого материала. Поэтому авторами "Извещения" была избрана иная система объяснений и доказательств, которая позволила им в условиях сравнительно небольшого объема текста создать исчерпывающее музыкально-теоретическое исследование и сформировать, тем самым, определенную научную модель.

В первую очередь авторами "Извещения" было предпринято историческое обоснование необходимости реформ в области церковного пения. Сделанный ими краткий экскурс в историю, ссылки на деятельность царя Алексея Михайловича, патриарха Иосафа и митрополита Сарского и Подонского Паула как инициаторов необходимых изменений, подготовили данное обоснование, которое уже одно убеждало в актуальности исправления богослужебных певческих книг. Таким образом, исправление было обусловлено не желанием отдельной группы мастеров-певцов что-либо изменить, а определялось самим ходом развития знаменного пения и, следовательно, обрело особый смысл, становилось делом, весьма значимым с точки зрения церкви и государства. В трактате указывается: "благопрозрачный великий государь наш царь и великий князь Алексей Михайлович <...> полагает совет о Святем Дусе со отцем своим и богомолцем, со святейшим Иоасафом патриархом московским и всея России. И повелеша <...> Паулу, преосвященнейшему митрополиту Сарскому и Подонскому, паки мастеров собрати, добре ведущих знаменное пение и знающих того знамени лица и их розводы и попевки московскаго, что Христианинов, и усольских и иных мастеров в попевках преводы именуются"³⁰. И даже изменения, необходимые с точки зрения пения, должны были совершаться по старинным образцам, "последуя прежним нашим, церковным иже по Бозе песнорачителям"³¹.