

6. Зак М. Российское кино 70-х годов // [www.russkoekino.ru](http://www.russkoekino.ru).
7. Разлогов К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники. – М.: Искусство, 1992. – 271 с.
8. См.: Утехин И. В. Очерки коммунального быта. – М.: ОГИ, 2004. – 277 с.
9. 23. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – М.:Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.
10. Шюц. А. Структуры повседневного мышления. – М., 1988. – Т. 2.
11. Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.

Ю. В. Ефремова (Тверь)

#### БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ ПОСТИКОНОБОРЧЕСКОГО ПЕРИОДА В КОНТЕКСТЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ АКСИОЛОГИИ

В век активного развития гуманитарной науки аксиологический подход видится в качестве одного из наиболее перспективных направлений в рамках культурологии, философии, музыковедения. Междисциплинарное комплексное изучение отдельных художественных явлений даёт возможность увидеть их в ином ракурсе.

С точки зрения аксиологии средневековая христианская культура представляет особый интерес. Можно утверждать, что восточно-христианская аксиология носит абсолютный характер, так как вектор всех ценностей византийской цивилизации имеет единую «точку схода» – в Боге. Иными словами, религия оказала решающее влияние на формирование системы ценностей, а абсолютной ценностью средневековой культуры христианского Востока стал Бог. Причём ценностная шкала не только находится в прямой зависимости от Бога, но и располагается в духовном пространстве созданного Им мира.

Формирование системы ценностей в Византии связано и с уникальным синтетическим типом мышления ромеев – философско-религиозно-художественным с опорой на православие – не имеющим аналогов в мировом культурном наследии. К ценностям византийской культуры следует отнести невидимый (ангельский) и видимый (земной) миры, человеческую жизнь как творение Божье, богослужение, собственно эстетические ценности – канон, свет, цвет и символ<sup>1</sup>. К эстетическим ценностям так же принадлежит архитектура, мозаика и фреска, икона, богослужебное пение и искусство колокольного звона, книга, священная утварь. Все они являются некими «отображениями», «отблесками» высшего мира и разными путями свидетельствуют об истине, и в итоге направлены к Первообразу – Богу<sup>2</sup>. Их иерархическая ступень в

аксиологической шкале напрямую связана с возможностью быть сопричастными божественному.

Наиболее полное и последовательное единение различных ценностей в храме достигается во время службы, и важное место в этом «единении» принадлежит богослужебному пению как имеющему «способность» передавать божественное. Пение воспринималось «как идущее непосредственно от Бога и передавало частицу Божественной сущности»<sup>3</sup>, что ставило его на высокую ступень в аксиологической «лестнице».

Византийское богослужебное пение постиконаборческой эпохи (вт. пол. IX – XII вв.) как и другие виды искусства, канонично и символично. В основе каноничности искусства лежит идея образа и принцип иерархичности. По постановлению VII Вселенского собора 787 года в Никее, канон является критерием истинности искусства, его несоблюдение лишает произведения божественной благодати и уподобления Первообразу. В художественной культуре Византии канон выступает как структурообразующий принцип (но не жёсткая схема), универсальная ограниченность или заданность совершенства, как идеал, к которому надо стремиться<sup>4</sup>.

Развитие богослужебного пения напрямую связано с эволюцией византийского культа и теологией. В истории церкви рассматриваемый период культуры принято относить к Студийской эре (800е – 1204 гг.). В эпоху Студийского синтеза основными компонентами культа стали: а) Божественная литургия; б) таинства; в) утренняя, вечерняя, всенощное бдение и часы; г) литургический год с циклом праздников и постов; д) дополнительные службы – освящение вод, плодов, церкви и т.д.<sup>5</sup>. Культ концентрирует в себе и сущностно объединяет все основные компоненты византийской аксиологии. В свою очередь аксиологичность музыки обусловлена ещё и тем, что любой компонент культа включал пение как обязательный элемент.

Одной из главных в аксиологии и важнейшей в византийском богослужении стала литургия (греч. Λειτουργία – общее дело) или обедня. В культе использовалось преимущественно три чина: литургия Василия Великого (IV в.), литургия Иоанна Златоуста (IV в.) и «Литургия Преждеосвящённых Даров» Григория Двоеслова (VII в.). Любой чин литургии включал молитвословия, предназначенные для антифонного (двумя хорами поочерёдно) и респонсорного (солист и хор) пения. Часть песнопений была неизменяемой, исполнялась постоянно, другая часть соотносилась с определёнными христианскими праздниками и соответственно, варьировалась.

К IX в. утвердились литургические обряды Малого и Великого Входа, во многом повлиявшие на структуру и специфику богослужебного пения. Малый Вход или Вход с Евангелием совершался по окончании третьей

ектеньи (малой), когда открывались Царские Врата и оставались таковыми до окончания чтения Евангелия, а священнослужители совершали обход св. трапезы справа, выходили через северные дяконские двери и останавливались на омфалосе. Кульминация литургии начиналась с обряда Великого Входа – перенесения Св. Даров (хлеба и вина) из жертвенника на алтарный престол для дальнейшего «чудесного претворения в Тело и Кровь Христову». Вершиной в развитии евхаристического богослужения, а следовательно, и в аксиологической системе, стала одна из частей, следовавшая за Великим Входом – анафора (греч. «святое возношение») – молитва, во время которой таинственным образом хлеб становился Телом, а вино – Кровью Господней. В этот же период оформляется богослужение Страстной Седмицы и Пасхальной всенощной службы<sup>6</sup>.

Учение православной церкви об образе органично включило богослужебную музыку в иконологическую систему византийской культуры. Образ (икона) стал фундаментальным понятием, через которое воспринимались и осмысливались различные явления и элементы культуры, начиная с императора и заканчивая богослужебной утварью. Несомненно, образ входил в систему аксиологии в качестве одного из основных.

Иконность стала одной из главных характеристик богослужебного пения. Византийский богослов и святитель Григорий Нисский (335 – 394 гг.) выделяет два вида музыки: «звучание небесных высот» – это ангельское пение, являющееся прообразом богослужебного пения и «земные звуки-помышления» – это музыка в храме во время службы<sup>7</sup>. Ангельское пение по своей сути является благовествованием, так как ангелы созерцают высшее Благо – Бога и возвещают (воспевают) о нём всему творению. Земная церковь трактуется Григорием и другими теологами как икона Небесной церкви, а богослужебное пение – как икона ангельского пения<sup>8</sup>. Возможность пения быть образом высшего, небесного мира подчёркивает его значимость в аксиологии и получает детальную разработку в трудах теологов.

По учению Григория Нисского и его последователей уподобление дольного (земного) пения горнему (небесному) основывается на соответствиях типов движения. Ангелы, славословя Бога, совершают кругообразные, прямолинейные и спиралевидные движения. В богослужебной музыке кругообразным движениям соответствуют тропари, стихиры и каноны, а прямолинейным – «Великие славословия» и Херувимские песни. Принцип осмогласия в византийской певческой системе одновременно включает спиралевидные и кругообразные движения. Именно на соответствии структур земного и небесного песнопений, и их зеркальном отражении, базируется иконность храмового богослужебного пения<sup>9</sup>. Принцип зеркальности проявляется в противопоставлении направленности прямолинейных движений.

Ангельское пение связано с нисходящим движением, а храмовое пение – с восходящим. Восхождение перпендикулярно физическому времени и устремлено в вечность, ему соответствуют неизменяемые песнопения, связанные с чтением Евхаристического канона и Пресуществления Святых Даров, что является главной частью литургии и составляет некий духовный центр, «евхаристическую ось», вокруг которой вращается мир. В итоге богослужбная музыка выступает своеобразной идеальной моделью мироздания.

Взаимодействие слова и образа, в данном случае, музыкального, находит новое «применение» во время службы. Церковное пение является неким «одеянием слова» и может быть названо «звучащей иконой».

Византийское пение было монодийным – исполнялось однополосно в унисон без инструментального сопровождения хором, реже ансамблем, на греческом или местном языках. В некоторых обителях хоры делились «противогласно» по национальному признаку, и тогда строфы одной и той же молитвы пелись поочерёдно на различных языках. В монодийности распевов заключался глубокий смысл: молитва, по выражению апостола Павла, должна петься «едиными устами»: «Дабы вы единодушно, едиными устами славили Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа» [Римл. 15: 5–6].

Византийская певческая система окончательно выкристаллизовалась в период иконоборчества и достигла расцвета при императорах Македонской династии (867–1057 гг.). Со втор. пол. IX века богослужбное пение «впервые на Земле обрело конкретное воплощение как образ ангельского пения» через систему осмогласия, систематизированную и утверждённую преподобным Иоанном Дамаскиным (ок. 675 – 753) в пер. пол. VIII века<sup>10</sup>. По православной концепции, во время литургии в храме верующие символически соединялись с ангелами, непрестанно поющими Богу на небесах.

Богослужбное пение связано с Первообразом (Богом) через триаду, составляющую духовную и конструктивную основу византийской музыкальной системы, и утверждённую преп. Иоанном Дамаскиным: «глас – попевка – невма» или «осмогласие – центонная техника – невменная нотация». Данная триада получила развитие при императорах Македонской и Комниновской династий, она образует нераздельное триединство, символически указывающее на единство 3х Лиц Святой Троицы, в котором каждый компонент немислим вне 2х других и обусловлен ими. Благодаря идее символического «триединства», пение «встаёт» на высокую ступень аксиологической шкалы.

Центральным понятием византийской богослужбной музыки является глас и сложившаяся из 8 гласов система, получившая название «осмогласие». В основе гласа лежит «ряд мелодических формул или моделей, закреплённых за определённой богослужбной ситуацией или текстом»<sup>11</sup>. Подобная структура отражает специфически средневековое

мировоззрение. Характер музыки осмогласных распевов ориентирован на состояние глубокой молитвенной сосредоточенности, так называемого «умозрения» и определяется как «возвышенно-гимнический, торжественно-умилительный, радостно-сосредоточенный, просветлённо-мужественный»<sup>12</sup>.

Современные учёные, с одной стороны, соотносят глас с понятием церковного лада, но не отождествляют с ним, с другой стороны – соотносят с понятием нома. Преподобный Иоанн Дамаскин утвердил в восточнохристианском песнопении 8 диатонических ладов, имеющих опорные звуки и обладающих смысловой и мелодической завершенностью. Это 4 автентических лада: дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и 4 побочных или плагальных лада: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский. Число 8, соответствующее количеству церковных ладов, является символическим в христианском богословии, это число будущего века в Вечности, оно указывает на бесконечность бытия Бога. Таким образом, принцип осмогласия «символически выражает вечное молитвенное предстояние человека перед Пресвятой Троицей»<sup>13</sup>. Понятие нома как совокупности или суммы мелодических попевок, вероятно, в большей степени раскрывает смысл гласа и также соотносится с понятием «божественного нома» как проявления высшей гармонии.

Каждый из 8 гласов состоит из определённого количества мелодических формул или попевок. Техника создания мелодии гласа путём различных комбинаций уже существующих канонизированных попевок является центонной (лат. лоскут), что роднит богослужебную музыку с мозаичной техникой монументальной живописи. Благодаря центонной технике в пении и повторению осмогласных столпов в течение года, возникает идея круговращения, повторяемости «событий» на новом уровне, что органично сочетается с общей идеей годового богослужебного круга и прообразует те круговые движения, которые совершают ангельские чины при созерцании славы Господней<sup>14</sup>. Понятия гласа и осмогласия, наряду с центонной техникой и невмами, концентрируют в себе аксиологическую составляющую византийской музыки.

Центонная техника наилучшим образом выразила суть соборного монастырского творчества, возможного лишь в рамках строгой церковной жизни, «ибо соборность творчества есть подключение индивидуального, личного опыта к опыту всей Церкви, заключённому в данном случае во всём объёме мелодического попевочного фонда, пребывание в теле Церкви и присоединение себя к Единому Вечному Корню Жизни, что приводит к обретению личностью сверхличного опыта и достижению Истинной и Вечной Жизни, в то время как личностное музыкальное творчество, которое в конечном счёте есть самовыражение, приводит к

самозамыканию, к отпадению от тела Церкви и к отрыву от Единого Вечного Корня Жизни»<sup>15</sup>.

Подобно самому зданию храма и прочтению литургии, звуковая структура песнопений осмыслялась с точки зрения двуединства, выраженного в парности, в симметрии хоров (полухорий) на двух клиросах. «Это не прежний «повествовательный» ряд – протагониста и хора, а риторическое взаимодействие двух хоров, отвечающих друг другу, подобно диалогу человека со своей собственной душой, или в концепции человека, свойственной византийцам, правильнее было бы сказать с сердцем»<sup>16</sup>. Взаимоотношения хоров строились по принципу тезы и антитезы, что нашло наглядное выражение в богослужении с момента введения в начало литургии антифонов (греч. *αντίφωνος* – звучащий в ответ) и новых гимнов – кратких канонов. Антифоны и новые диалогические гимны посредством своей структуры в итоге апеллировали к догмату о двуединной природе Иисуса Христа – Богочеловека. Даже на уровне структуры пения проявляется сопричастность божественному, что является главным «условием» византийской аксиологии.

Большая часть произведений византийской художественной культуры была анонимной, музыка здесь не являлась исключением. В «Житии Феодора Студита» – игумена Студийского монастыря в Константинополе (рубеж VIII – IX вв.) упоминаются иноки – творцы тропарей и мелодий<sup>17</sup>. Вероятно, под творцами тропарей в житии подразумевались авторы текстов, под творцами мелодий – авторы богослужебной музыки, но возможно, что обе функции выполнялись одним человеком. Если с конца XIII века в Византии появляется термин «мелург», соотносимый с современным понятием «композитор», то в VIII – XII веках подобных терминов не существовало. По-видимому, мелодии сочиняли как монахи-певчие, так и те, кто не пел на клиросе. Подобная практика, по свидетельству Исидора Пелусиота, существовала в Византии с V века – «не все творцы музыки пели, и не все певцы создавали музыку, а одни делали это, другие – то, а некоторые осуществляли оба дела»<sup>18</sup>.

Христианское сознание породило в византийской культуре особую систему записи музыкальных звуков – в виде невменной нотации. Невмы не указывали точную высоту и продолжительность звука, но «передавали таинственную и неуловимую динамическую сущность интонирования»<sup>19</sup>. Они «бестелесны», «духовны», они «преодолевают «заземлённость» напева. Это новый шаг в осмыслении культуры пения и его письменного отображения по сравнению с античностью, где буквы, с помощью которых записывали музыкальные произведения, выражали точную высоту и продолжительность звука, и тем самым зрительно разлагали единую мелодическую линию на ряд самостоятельных «точек». Невмы же передавали цельный интонационный контур мелодии, «нераздробленный», который можно постичь во всей полноте лишь в устной традиции. Данный

факт свидетельствует о глубинных явлениях православного монашества, таких как старчество, послушание, отречение от собственной воли. Изучение невменного письма возможно лишь в личном устном контакте с учителем-старцем через послушание и приобщение к соборному творчеству Церкви.

«Бесплотность» невм вновь указывает на аксиологичность музыки и возможность многоуровневого постижения абсолюта – Бога. Основу византийской музыки составляют 10 невм, которые используются в разных комбинациях и с дополнительными знаками: исон, олигон, петасты, кендимата, кендима, ипсили, апостроф, элафрон, ипоррой и хамили<sup>20</sup>.

1. Исон (греч. ἴσον равное) – указывает на равенство и требует повторения звука. Это чаще всего выдержанный нижний тон, но фоне которого звучит основная мелодия.

2. Олигон (греч. ὀλίγον небольшое) – поднимает на одну ступень.

3. Петасты (греч. πέτασαι летать) – поднимает на одну ступень.

4. Кендимата (греч. бодение – дирижёрский жест) – поднимает на одну ступень.

5. Кендима (греч. бодение) – поднимает скачком на две ступени.

6. Ипсили (греч. ὑψηλή высокая) – поднимает скачком на четыре ступени.

7. Апостроф (греч. ἀποστρέφω поворачивать вспять) – понижает на одну ступень.

8. Элафрон (греч. ἑλαφρόν лёгкое) – понижает скачком на две ступени.

9. Ипоррой (греч. ὑπορέω течь сверху вниз) – понижает последовательно на две ступени.

10. Хамили (греч. χαμηλή низкая) – понижает скачком на четыре ступени.

Истоки невменной нотации, предположительно, связаны с хейрономией (хирономией). Средневековый дирижёр – доместик – движением пальцев обеих рук и самих рук указывал певцам мелодические фигуры, ритм, динамику и агогику. В византийской невменной нотации использовались графические обозначения знаков хейрономии для удобства исполнения. В средние века невменная система трактовалась как обновлённая хейрономия.

На рубеже IX – X веков богослужебное пение в Византии становится письменно фиксируемым явлением, что имеет огромное значение для современной науки, так как эволюцию певческой системы можно проследить, прежде всего, на основе развития невменной нотации. В силу данных обстоятельств, ряд учёных предлагает в истории византийской музыки выделить два периода: «беззвучный» (с IV до к. IX вв.) и «звучащий» (с к. IX до сер. XV вв.)<sup>21</sup>. Последний этап «беззвучного»

периода, когда формируется невменная нотация, характеризуется как старовизантийский или палеовизантийский (к. IX – к. XI вв.).

Помимо гласа, центонной техники и невменной нотации, в постиконоборческую эпоху необходимы дополнительными элементами богослужебного пения, «способствовавшими» иконности, а следовательно, аксиологичности, музыки стали:

1. Звуки и звукоряды. Названия звуков, образующие алфавит византийской музыки, произошли от семи букв греческого алфавита: Α (альфа), Β (бетта), Γ (гамма), Δ (дельта), Ε (епсилон), Ζ (зита), Η (ита). Ради благозвучия перед или после этих букв было приставлено по одной гласной, согласной или дифтонгу. В результате получились названия: па, ву, га, ди, ке, зо, ни.

2. Экфрасия (выразительность, характер исполнения). Знаки экфрасии используются для выделения и украшения звуков. Наиболее распространённые знаки: вария, псифистон, омалон, синдесмос, андикенома и эндофнон<sup>22</sup>.

3. Длительность, ритм, темп. Некоторые знаки длительности: апли (.) – продлевает звучание на одну простую длительность; дипли (..) – продлевает звучание на две длительности; ставрос (+) – указывает на взятие дыхания.

4. Мартирии (досл. μαρτυρία – свидетельство) – различные знаки, которые свидетельствуют о месте звука и о различных высотных завершениях музыкальных построений. Каждая мартирия состоит из названия звука и отличительного знака.

5. Знаки аллитерации – это знаки повышения или понижения высоты звука: ифез, дизез, одноштриховый ифез, одноштриховый дизез<sup>23</sup>.

6. Фторы – знаки, которые изменяют лад, глас, звук и систему. В византийской музыке используется 13 фтор: 8 относятся к диатоническому ладу, 4 – к хроматическому и одна – к энгармоническому.

7. Лады (диатонический, хроматический и энгармонический).

8. Хрои – знаки, которые изменяются одновременно два звука звукоряда, не меняя при этом глас. Действие хрои упраздняется последующей фторой.

В истории византийской музыкальной культуры самыми древними певческими рукописями, дошедшими до нас являются кодексы X в. (по датировке музыковедов-палеографов), записанные палеовизантийской нотацией<sup>24</sup>. На основании этих рукописей и византийских богословских трактатов VIII – X веков можно предположить, что уже в конце IX века утверждаются две тенденции в развитии невм. Первая связана с возникновением диастематической нотации, когда невмы максимально подробно передавали контур мелодии и точно обозначали ходы на определённые интервалы. Для диастематической записи использовались малые однозвучные и двузвучные невмы<sup>25</sup>. Вторая тенденция породила

фитную нотацию или тайнопись (в Древней Руси этот принцип получил название «тайнозамкнённости»). Фитная система даёт возможность сокращённой записи, когда целые мелодические обороты зашифровывались с помощью специальных знаков. В фитной нотации применялись большие невмы, «стенографически» фиксирующие группу звуков. Вторая тенденция стала основной в постиконоборческую эпоху. Своеобразие развития византийской невменной системы заключается во взаимодействии диастематического и фитного принципов.

На основе византийских трактатов мелодический материал богослужебных песнопений IX – XII веков можно разделить на 2 вида: «святоградское» или Иерусалимское пение – агиополитис и «азматическое» пение. Оба вида встречаются в пределах каждого из восьми гласов. Агиополитис включает в себя нотированные рукописи – ирмологи, стихари и обиходные сборники, что порождает определённые типы мелодий (ирмологический и стихарарический), относящихся к «силлабическому» принципу мелодирования. В данном случае одному слогу текста соответствует один или два звука мелодии. Более развитыми в интонационном отношении являлись стихарарические песнопения, в которых одному слогу текста соответствовали два-три, а иногда и более звуков, в результате чего мелодия приобретала особую изящность и орнаментальность. Понятие «азматическое» пение связано с праздничными песнопениями, относящимися в мелизматическому принципу построения музыкального материала. В праздничных мелодиях на один слог текста приходится до нескольких десятков звуков мелодии.

Жанровая структура византийского богослужебного пения к началу эпохи Македонского Возрождения прошла достаточно большую эволюцию. Жанры стали той формой, посредством которой существовало пение и выполняло свои функции, в том числе, аксиологическую. К IX веку жанр канона (греч. κανών – норма, правило, образец) утвердился как главный и вытеснил ранневизантийский гимнографический жанр кондака (греч. κοντάκιον). Расцвет канона связан с творчеством Отцов Церкви и гимнографов VII – VIII веков: Андрея Критского, Иоанна Дамаскина и Козьмы Маюмского. Постиконоборческий период унаследовал их традиции и продолжил развитие этого жанра. Структура канона предполагает наличие от 2х до 9ти песен (од) и их соотнесённость по образу и словесному составу с одним из событий библейской истории. Каждое песнопение состоит из 4х строф-тропарей, где первая строфа – ирмос (греч. εἰρμός – связь, сплетение) – является моделью для последующих тропарей. Соответственно, общее количество строф варьируется от 8ми до 36ти. Первое песнопение – благодарственная песнь пророка Моисея и его сестры Мариам после перехода через Чермное море (Исход, 15:1-19); второе песнопение – обличительная песнь пророка Моисея, предостерегающая иудеев от идолопоклонства (Второзаконие,

32:1-44); третье песнопение – благодарственная песнь Анны, матери пророка Самуила (1 Книга Царств, 2:1-11) и т.д.<sup>26</sup>. Мелодии канонов распевны, хотя иногда приближаются к речитации, а наличие выдержанных басов свидетельствует о появлении первых элементов двухголосия. Канон исполняется на утрене, полунощнице, повечерии и молебнах.

Большое распространение со втор. пол. IX века получил жанр акафиста (греч. пение несидальное)<sup>27</sup>. Это хвалебное песнопение, исполняемое в честь Христа, Богоматери и святых, состоящее из двадцати 24х частей – 12 кондаков и 12 икосов сообразно числу букв греческого алфавита, с которых начинается каждая часть самого первого акафиста, посвящённого Богоматери. Кондаки и икосы располагались в порядке чередования, первые раскрывали учение церкви, вторые – развивали тему кондаков. В византийской церковной практике акафист было принято слушать стоя. Появление икон, иллюстрирующих акафист, свидетельствует о единстве богословия, музыки и живописи, равным образом раскрывающих евангельскую истину.

С IX века в Византии получил распространение жанр стихир (греч. *στιχῆρον* – многостишие) – песнопение импровизационного характера на библейские сюжеты или религиозно-дидактические тексты, предваряемое псалмом и состоящее из множества стихов, написанных одним размером<sup>28</sup>. Стихиры подчиняются системе осмогласия, исполняются на вечерне после псалма «Господи, возвах...», а также в конце вечерни и утрени, чередуясь с псалмами, если нет великого праздника.

От ранневизантийского периода эпоха правления первых императоров Македонской династии унаследовала псалмодию (греч. *ψαλμοδία* – пение псалмов) и молитвенное чтение нараспев. Чтение молитв нараспев не является мелодией в строгом смысле слова, это речитация, характеризующаяся однообразным ритмом и интонацией, исполняющаяся медленно и тягуче, что отвечает аскетическому и бесстрастному духу монашества. Псалмодическое пение в интонационном отношении более развито, а заключительные обороты мелодии нередко завершаются орнаментальными вокализациями.

В византийском монастырском богослужении сохраняют своё значение антифоны – песнопения, составленные из отрывков псалмов и исполняемые попеременно двумя хорами. Происхождение антифонов связано с именем св. Амвросия Медиоланского (IV в.). В постиконоборческую эпоху получили распространение и так называемые изобразительные антифоны, которыми начинается литургия, их появление более позднее и датируется VIII – IX веками.

В богослужбном чине важное место отводилось древним песнопениям, положение которых оставалось неизменным<sup>29</sup>. Например, Серафимская песнь Евхаристического канона «Свят, Свят, Свят Господь

Саваоф...», введённая ещё Римским папой Сикстом I ок. 120 г., в IX – X веках сохраняет значение в византийской литургии и отделяет Префацию от Анамнесиса. А так называемое «Великое славословие» – гимн «Слава в вышних Богу...», введённый в употребление Римским папой св. Телесфором (II век), в период Македонского Возрождения, как и в последующее время, завершает Утреню. Несомненно, что один из самых древних элементов Вечерни – песнь «Свете тихий», сопровождающая «Вечерний вход», – известна с IV века, о чём свидетельствует Св. Василий Великий в книге «О Святом Духе к Амфилохию»<sup>30</sup>. Особое значение ещё с ранневизантийского периода в византийской литургии сохранила Трисвятая песнь «Святой Боже, Святой крепкий, Святой бессмертный», исполняемая после Малого Входа. По мнению Н.Д. Успенского, она составлена Св. Василием Великим во время борьбы с арианами (370е гг.)<sup>31</sup>. Здесь вполне уместно провести аналогию с исполнением Херувимской песни на Великом Входе, введённой в чин литургии в царствование императора Юстиниана II (656-578 гг.) ок. 573 г. и сохранившей значение в постиконоборческий период<sup>32</sup>.

Богослужбная музыка в целом в современной науке понимается как «нерасторжимое единство молитвы, жизни и пения..., где мелодические формы обуславливаются формами жизни, а формы жизни обуславливаются формами молитвы»<sup>33</sup>. Византийская аксиология носила специфический характер. Абсолютной ценностью средневековой культуры христианского Востока стал Бог. Иерархическая ступень конкретного компонента в аксиологической шкале напрямую связана с возможностью быть сопричастным божественному, и богослужбному пению в этой системе принадлежало ведущее место. Пение имело многоуровневую «связь» с Первообразом – через иконность, «вхождение» в культ, триаду «глас – попевка – невма», жанровую структуру и дополнительные музыкальные компоненты.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977. С. 7-8.
2. Дамаскин Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания / Под ред. В.А. Крохи. СПб., 2001. С.88-89.
3. Краткий философский словарь / Под ред. А.П. Алексеева. М., 2002. С. 336.
4. Лепахин В.В. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 145.
5. Тафт Р. Византийский церковный обряд. СПб., 2000. С.17.
6. Современная наука не имеет точных сведений о музыкальной структуре византийского культа втор. пол. IX – нач. X веков. На данном этапе богослужбную музыку можно реконструировать лишь по аналогии с более поздними памятниками (XI – XII вв.), опираясь на идею

- каноничности искусства, сведения о развитии богослужения и данные письменных источников.
7. Григорий Нисский, епископ. Об устройении человека / Сост. и общ. ред. В.М. Лурье. СПб., 2000. С.122.
  8. Григорий Нисский, епископ. Об устройении... С.125.
  9. Мартынов В.И. История богослужебного пения. М., 1994. С.125.
  10. В отличие от общепринятой в науке точки зрения, Е.В. Герцман ставит под сомнение этот факт. Он предполагает, что Иоанн Дамаскин жил в XII веке, и сама система осмогласия возникла значительно позже VIII века. См. Е.В. Герцман. Тайны истории древней музыки. С. 383-442. Некоторые учёные предполагают, что VIII век – время утверждение осмогласного пения, лишь систематизированного преподобным Иоанном Дамаскиным (ок. 675-753), а сам принцип осмогласия возник ещё до него. См. Алымов В. Лекции по исторической литургии // [http://www.liturgica.ru/bibliot/usp\\_vech.zip](http://www.liturgica.ru/bibliot/usp_vech.zip).
  11. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. М., 1990. С.106.
  12. Жуков Д.Е. Из истории богослужебного пения в России. Знаменный распев // Православие: история, традиции и современность / Отв. ред. Н. Васечко. Тверь, 2003. С.108.
  13. Металлов В.М., протоиерей. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.С.92.
  14. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. М., 1994. С.58.
  15. Мартынов В.И. История... С.53.
  16. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004. С.12.
  17. Феодор Студит. Послания. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. С.16.
  18. Герцман Е.В. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004. С.387.
  19. Мартынов В.И. История... С.54.
  20. Пасхалидис З. Церковная византийская музыка. Краткая теория и практика. М., 2004. С.73.
  21. Герцман Е.В. Тайны истории... С.322.
  22. Вария сообщает силу и твёрдость звуку, псифистон сообщает дополнительный вес звуку, под знаком которого пишется, омалон сообщает плавное колебание звуку, синдезмос объединяет два звука и сообщает им лёгкое колебание без разрыва, андикенома требует мгновенного напряжения голоса, эндофонон исполняется с закрытым ртом.
  23. Ифез понижает, а дизь повышает высоту звука на один полутон. Одноштриховые ифез и дизь изменяют высоту звука вверх или вниз более, чем на один полутон.
  24. Певческие рукописи: Codex Laure B.32 (152) – «Ирмологий»; Codex Laure Г.12 (152) – «Самогласны Триоди и Петикостария»; Codex Laure Г.67 (307) – «Стихиры Октоиха. Самогласны Триоди и Пентикостария»; Codex

- Petropolitanus 557 – фрагмент Ирмология; Codex Patmosus 55 – Ирмологий. Первая же известная датированная греческая рукопись была создана в начале XII века (1106 г.) – Codex Petropolitanus 789.
25. В.И. Мартынов предполагает, что диастематический принцип вообще не использовался в старовизантийской нотации, он получил распространение только в памятниках средневизантийской нотации (XII – нач. XIV вв.). См. Мартынов В.И. История... С.58-59.
  26. Четвёртое песнопение – песнь пророка Аввакума о воплощении Христа (Кн. Аввакума, 3); пятое – песнь пророка Исаяи о воплощении (Кн. Исаяи, 26); шестое – молитва пророка Ионы (Кн. Ионы, 2:3-10); седьмое и восьмое песнопения – молитва трёх отроков иудейских в огненной печи вавилонской (Кн. пророка Даниила 3, 26 – 45); девятое заключительное песнопение посвящено благодарственной песне Богородицы по получению ею архангельского благовестия о рождении Иисуса Христа (Ев. от Луки, 1:46-55).
  27. Самым древним считается акафист Прсв. Богородице. Первое исполнение акафиста в византийской церкви св. предание относит к 7 августа 626 г. (время осады Константинополя персами и аварами). Но, по всей вероятности, составлен он был раньше, в V-VI вв.
  28. Некоторые исследователи считают жанр стихиры более древним, датируют его происхождение V веком, а авторство приписывают св. Анатолию или преп. Авксентию. См. В. Алымов Лекции по исторической лит литургике // [http://www.liturgica.ru/bibliot/usp\\_veh.zip](http://www.liturgica.ru/bibliot/usp_veh.zip).
  29. Следует учитывать, что при сохранении словесного текста и, как правило, места и роли в определённом типе богослужения, музыкальная составляющая песнопений прошла эволюцию.
  30. Цит. по: Успенский Н.Д. Византийская литургия. Анафора. М., 2003. С. 53.
  31. Успенский Н.Д. Византийская литургия... С.55. Официальная византийская историография – «Хроника» Иоанна Малалы времени императора Юстиниана I – связывает появление в литургии Трисвятой песни с Константинопольским землетрясением, которое было чудесным образом прекращено после воспевания народом Трисвятой песни по примеру некоего отрока. Это событие датируется серединой V века (по разным источникам 438, 447, 449 годы
  32. Из более поздних песнопений можно указать на Аллилуарий, исполняемый между чтением Апостола и Евангелия, на Западе возникший при папе Дамасе в IV веке в Риме, в на Востоке заимствованный лишь в VII веке. Аллилуарий сохранил своё значение при императорах Македонской династии.
  33. Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе. М., 1997.С.67.