

УДК 008.001
ББК 71.0
П 36

Н.С. Пичко,

кандидат культурологии, доцент кафедры истории и культуры филиала Ухтинского государственного технического университета в г.Усинске, Республика Коми, г. Усинск, тел.: 8-912-955-13-43, e-mail: natpictko@yandex.ru

Религиозно-музыкальное пространство и православный Храм как прообраз мистериального в культуре (Рецензирована)

Аннотация. Статья посвящена осмыслению проблемы духовного в культуре. Раскрыто содержание понятия «духовно-нравственная культура». Предложена классификация духовно-нравственных ценностей личности в контексте культуры. В статье рассматривается соотношение телесного и духовного феномена в культуре. Проанализированы многочисленные философские категории, составляющие методологический аппарат большинства научных систем.

Ключевые слова: культура, религиозно-музыкальное пространство, мистерия, искусство, человек, дух.

N.S. Pichko,

Candidate of Culturology, Associate Professor of the Department of History and Culture of Ukhta State Technical University in Usinsk, Komi Republic, Usinsk, ph.: 8-912-955-13-43, e-mail: natpictko@yandex.ru

Religious and musical space and the Orthodox Church as a prototype of mysteriological in culture

Abstract. The paper considers the problem of spiritual in culture. The concept of «spiritual and moral culture» is disclosed. The classification of spiritual and moral values of the individual in the context of culture is suggested. The article discusses the relation of physical and spiritual phenomenon in culture. Numerous philosophical categories, which constitute the methodological apparatus of most scientific systems, are analyzed.

Keywords: culture, religious and musical space, mystery, art, a man, spirit.

Исследование проблемы мистериального предопределяет, в первую очередь, рассмотрение специфики представленного в трудах учёных — историков, философов, богословов, музыковедов, культурологов — религиозно-музыкального пространства русской культуры, так как, по справедливому замечанию В.Г. Ланкина и Е.Е. Ланкиной, «музыка, сложившаяся в рамках мистико-символической эстетики православного христианства, представляется особым опытом связи миров, единения с высшим началом, истоком бытия» [13]. Совершенно очевидно, что эстетика и мистика по-особому вза-

имодействуют в искусстве и, в частности, в музыкально-религиозном пространстве, которое символично, как всё христианское искусство, принимаемое не в своей самодостаточности, а в контексте сверхзадачи выражения внемирских смысловых явлений. Музыкальная «символичность» — символичность внутреннего субъектного события (бытия) в его открытости миру и Смыслу мира. В эстетическом наследии В. Иванова красной нитью проходит мысль о том, что истинное искусство символично и в этом соприкасается с религией, так как именно религия выражает связь всего сущего и смысла всяческой

жизни, что позволяет говорить о взаимоотношении символизма и религиозного творчества [8]. Ещё в первобытную эпоху человек с помощью религиозных ритуалов ощущал «правильный ритм, правильный «такт», вводившие его в душевный настрой, соответствующий настрою всей общины. Искусство было внутренне присуще культу, содержалось в каждом его элементе. К слову сказать, многие учёные утверждают, что современная культура начинает чахнуть из-за того, что она лишена религиозно-мистического питания» [3].

На протяжении долгой истории становления древнего христианского искусства, первоначальным материалом для которого стали, конечно, некоторые имевшиеся образцы бытовавшего среди народов Средиземноморья искусства языческой античной эпохи, происходил отбор музыкально-стилевых особенностей, приведший в итоге к фор-мированию того органичного выразительно-смыслового целого, которое мы изучаем сегодня в качестве системы православной духовной музыки [14]. Христианская религия и искусство всегда существовали вместе: мозаика, фрески, иконы, являющиеся неотъемлемой частью архитектуры храма и его убранства, органично дополнялись литургической поэзией и музыкой. При этом религиозное творчество всегда было связано с художественной деятельностью (поскольку искусство всегда играло роль посредника между мирами, между действительностью и неведомым). Только реалистический символизм может построить новый миф из своих символов, а миф, в свою очередь, может вырасти только из реальных символов, поскольку он и есть объективная правда о сущем, ибо ещё Платон говорил, что истинной задачей художника является творение мифов, в которых бы отражалась гармония мира. Наиболее явно это выступало в древние эпохи, когда все формы искусства, как подчеркивал Иванов, непосредственно служили целям религии, в том числе и музыка.

В музыкальную гармонию верили как в первооснову Вселенной. Музы-

ка, вера, религия не существовали по-рознью. Так, например, связь музыки с проповедью осознавалась ещё издревле. Среди множества высказываний приведем лишь два. «Псалом — это музыкально упорядоченная речь» (святитель Василий Великий). «Мелодия не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь» (Жан-Жак Руссо). Разумеется, проповедь в чистом виде в музыкальном искусстве найти невозможно, т. к. музыка диктует собственные, имманентные законы высказывания. И все же, как отмечает О.Е. Шелудякова, введение характерных образов, сюжетов, ссылок на библейский текст, способов преподнесения (общее духовное состояние, способ коммуникации, техника речи) позволяют говорить о наличии образцов музыкально-проповеднического типа [25]. «Церковное пение располагает людей ко взаимной любви и единомыслию, — подтверждает эту мысль И. Вознесенский, исследователь позапрошлого века. — Всякое общественное пение мыслится нами и исполняется как дело не одного лица, но как совокупное дело многих или даже всех присутствующих в собрании лиц... В общем деле ступшевается и теряется всякая личная слабость, своеобразие, тщеславие, гордость и из многих единичных голосов образуется общий голос» [4].

Искусство врачевало ритмом и мелодией души и тела, оно разрешало самую непосредственную теургическую задачу — преодоление хаоса в человеке. Как известно, **в мифологии распространены мотивы божественного происхождения музыкальных инструментов**, более того, утверждается, что первыми музыкантами были сами бессмертные боги. Взгляд на божественное происхождение инструментов соседствовал с весьма критичным отношением к собственно инструментальному музицированию. По мнению А.Г. Алябьевой, «в контексте религиозно-мифологического типа мышления подобная амбивалентность по отношению к музыкальному инструменту

была весьма свойственна» [1]. Именно с этим обусловлена широко распространенная точка зрения об отсутствии музыкальных инструментов при проведении службы в православной церкви. Однако заслуживает внимания и противоположное мнение. Так, известный исследователь древнерусской музыки Д.С. Шабалин выдвигает гипотезу о возможности проведения православной службы с участием музыкальных инструментов. Этими инструментами, по его мнению, могли быть гусли, которые «настраивались на лады из разных местностей и звучали в разных, в том числе и церковных, стилях» [24].

Однако в целом церковь достаточно жестко отстаивала позицию неприемлемости употребления каких-либо инструментов в христианской литургической практике. В качестве основных причин, объясняющих невозможность звучания инструментов в храме, назывались механическое звучание инструмента, лишенное живого духа начала (св. Иоанн Златоуст, блаж. Августин, блаж. Феодорит Кирский и др.); чувственность (Исидор Пелусиотский говорил об инструментальной музыке как о «возбуждающей», «воскрешающей чувственность», а Климент Александрийский полагал, что инструменты «воспламеняют желания, разнуздывают страсти, приводя сердце в дикое возбуждение, раздражая его и гневом наполняя») [11].

Начиная от Средневековья, когда происходило становление профессионального музыкального искусства в Европе, его основным центром была католическая церковь. В философии христианского Средневековья музыка рассматривалась как отражение высшей божественной силы, а музыкальное исполнение понималось как обращение к Богу. При этом одним из немногих инструментов, допущенным в исполнительскую практику духовной музыки Средневековья (помимо ритуальных ударных инструментов), является орган. Считается, что история возникновения этого инструмента относится ко второму столетию до Рождества Христова. При этом мнение

об исключительной принадлежности органа только западному церковному обиходу, получившее широкое распространение, опровергает В.Г. Карцовник, приводя доказательства того, что в Византии этот инструмент «применялся не только в церемониях императорского двора, но и в церковных процессиях», кроме того, органы были установлены в церквях. Исследователь утверждает, что существующее в современной литургической восточно-христианской практике табу на применение органа — «явление позднего происхождения» [9].

Музыка, как часть богослужения, была важнейшим средством духовного воздействия на прихожан в силу того, что малопонятный латинский текст не мог способствовать созданию возвышенного, отрешенного настроения во время литургии. Это дало толчок развитию не только музыкальной грамоты, но и всей средневековой музыкальной эстетики, главный смысл которой состоял в выражении основополагающей идеи церковной мессы: настроения глубокой сосредоточенности и отрешенности от всего обыденного. Именно это мистическое начало, образы отвлеченной возвышенной мысли составили эмоциональную сферу мессы, которой идеально соответствовало и хоровое полифоническое звучание. Многоголосный полифонический склад стал не просто средством изложения мелодической ткани, он явился отражением музыкального мышления эпохи. Именно это мощное полифоническое благозвучие в наиболее концентрированном виде отражало общее духовное стремление к Божественному Абсолюту. В нем концентрировалась единая эмоциональная волна, не оставляющая места индивидуальному чувству. И, возможно, поэтому в полифонической музыке преобладала общая динамичная линия голосоведения, не позволяющая сконцентрироваться на выразительности отдельной мелодии [17].

Такая же способность превращать земного человека в человека небесного отразилась в «поющем богословии» (А.С. Хрякова) — древнерусском

богослужебном пении, называемом в древней Руси «ангельским» или «ангелоподобным» пением. Ангелы не могут петь, созерцая Славу Божию. Земное человеческое пение представляло собой образ небесного ангельского пения, и, восходя в процессе пения от образа к первообразу, человек уподоблялся ангелам. Под «духом» богослужебного пения понимается аскетический монашеский подвиг, венцом которого является состояние, описываемое Св. Григорием Паламой: «Ум, возвысившись до духовных умопостигаемых видений, благочестиво и благоговейно отстраняется от всего и предстает перед Богом» [22]. Духовное церковное пение оказывается не просто земным символом пения ангелов на небесах, но выступает как непосредственный музыкальный феномен выразительно-смыслового миропорядка, сложенный сообразно этому духовно-космическому образцу и воплощаемый затем человеческими устами.

Таким образом, древнерусский человек жил в полностью освященном и одухотворенном пространстве—времени, звуковым выражением которого служили богослужебное пение и колокольный звон, создающие особую духоносную звукоферу.

Особо хотелось бы сказать о главном предназначении звона — богослужебном. Колокол выполнял функцию своеобразной ритуальной речи, усиливал и дополнял смысл богослужебного слова. Это «глас Божий», призывающий к молитве, освящающий воздух и прочие стихии природы. В чине освящения колоколов содержится молитва о ниспослании небесного благословения «яко да вси слышавши звенение его или во дни или в нощи, возбуждятся к славословию имене Святаго Твоего» и «о еже гласом звенения Его утолится и, утешится и престати всем ветром зельним, бурям же, громом и молниям, и всем вредным безведриям, и злорастворенным воздухом» [21]. Колокольный звон для России — это прежде всего символ Православия, сигнал, веками организующий ее размеренный жизненный уклад.

Колокольный звон структурировал пространственно — временной континуум, являлся камертоном сакрального хронотопа, звон колокола соединял разомкнутые пространства, избавляя человека от чувства одиночества, давая ему ощущение единства в православной вере, а это ощущение единства особенно актуально для русского человека, менталитету которого свойственна соборность. (Кстати, черты соборности, тесно связанные с гуманизмом и патриотизмом, очень ярко отражаются не только в звоне, но и в целом в православной музыке: хоровой концерт Д. Бортнянского «Тебе Бога хвалим», задостойник Пасхи «Ангел вопиаше», рождественское песнопение М. Строкина «Радуются вси ангели на небеси», гимн дворянского собрания «Сохрани, Господь и спаси» муз. И. Кадомцева, сл. П. Синявского и др.). По мнению Е.А. Крехалевой, смысл колокольного звона понятен и близок, прежде всего, православным людям, так как он являлся элементом среды, в которой каждый член общества жил с момента рождения, впитывая ее «излучения» бесчисленными путями [12]. Интерпретируя мир согласно своей вере, люди основываются на своей системе символов, и эту систему невозможно перевести на другие языки и нельзя сравнивать ее потому, что «сообщения из «своей» культуры открывают перед нами прямой доступ к скрытым в них символическим смыслам» [12]. Колокольные звоны, наполняющие собой все пространство необъятной России, не могли не оказывать воздействие на музыкальное творчество отечественных композиторов — трудно указать кого-либо, в чьем творчестве не нашлось бы отзвука колокольной симфонии. Вот как отметил это явление Б.В. Асафьев в своей работе «О русской песенности»: «Интересно обратить внимание на одно явление, связанное в русской музыке с интонациями атмосферности: русские композиторы любили изображать колокольный звон совсем не потому лишь, что он был постоянной принадлежностью быта. Если вникнуть в гармонию звонов,

она отличается красочно-выразительной особенностью. Это звон в единстве с воздухом, по которому он расплывается, звон, как колорит атмосферы, стимул для музыкантов, любопытствующих до музыкальных интонаций воздуха...» [2].

На создание общей музыкально-духовной мистериальной атмосферы направлено также хоровое пение, и в особенности храмовое. В своей традиционной эстетической концепции восприятие звучания сочетаний голосов осознаётся как символ духовной сущности, внутреннего стремления всех к единству. Хоровое пение всегда являлось неотъемлемой частью жизни народа, в нем воплощены черты народного характера, психологии, особенностей быта, страницы истории, содержится особая, возвышенная сторона жизни общества. Накоплено огромное количество хоровых произведений, имеющих уникальную эстетическую и духовную ценность. Это поистине величайшее национальное достояние. Хоровое пение можно сравнить с явлениями природы, поскольку обнаруживаются закономерности музыки, подобные объектам естествознания и не зависящие от нас. Следовательно, хоровое пение имеет трансцендентное предсуществование и может существовать как самодостаточное явление, управляемое мировой гармонией, подобно восходу и закату солнца, движению планет, смене времен года. Самодостаточность феномена хорового пения подтверждают слова Б.В. Асафьева, который находил в музыке и в хоровом пении не просто отражение действительности нашей жизни и переживаний, а воплощение «картины мира» и через познание принципов становления музыкального процесса считал возможным приблизиться к пониманию мироустройства, поскольку «процесс звукового становления сам по себе и есть отражение «картины мира», а музыка, как деятельность, отнесена им «в ряд «мирополаганий» (конструкций мира), рождающих микрокосм.

В музыке задолго до современной теории относительности предчувствовалась проекция космического становле-

ния...» [6]. Хоровое пение — истинное явление духовной жизни, выражающее самые глубокие человеческие переживания с помощью слова и звука. Это — одно из проявлений собственно человеческого существования. Чувственный по своей природе вид искусства — хоровое пение — дает возможность человеку проникнуть в тот слой бытия, который находится за пределами понятий. При этом с полным основанием можно утверждать, что музыка русской православной церкви является одним из важнейших пластов не только отечественной, но и мировой музыкальной культуры. Как синтез религии и искусства, она помогает обратить человека к совести, добру, красоте, благородству, философскому осмыслению окружающего мира; способствует развитию чувства любви и сострадания к человеку, взывает к совести и милосердию. Через православную музыку можно соприкоснуться с вечными нравственными истинами, раскрыть для себя высшую гармонию мироздания. Как отмечает И.А. Маринкина, в основе песнопения «Блаженны» лежит текст Нагорной проповеди Христа — девять главных евангельских заповедей, провозглашающих смирение духа, терпение, долг, совесть, добро, любовь, миролюбие. Милосердие, добро воспеваются в таких сочинениях, как молитва Божией матери «Умягчение злых сердец», «Милосердия двери» В.К. Ковальджи; сострадание — в Великом прокимне «Разделиша ризы», стихирах «Тебе одеющагося» П.И. Турчанинова, «Придите ублажим Иосифа» П.Г. Чеснокова и др. Гуманизмом пронизаны песнопения в честь святителя Николая (стихиры, тропарь, кондак, величание), преподобного Сергия Радонежского и Серафима Саровского, музыка П.И. Чайковского «Легенда», кантата В. Панченко «Вифлиемская звезда» и др.

Хоровое пение исходит из целостности метафизического сознания и служит восстановлению целостности его в соборном, синтезированном певческом действе, катарсически воссоздающем

психическую целостность очищенного от временных наслоений эмоционального осознания вневременной целостности людей. Православное певческое искусство при всей обрядово-стилистической монолитности не было однородным: оно состояло из нескольких потоков: византийского, знаменного, кондакарного и др., однако эти потоки не являли собой стилистическое противостояние, а естественно сочетались в культурно-историческом пространстве, взаимно влияя и взаимно развиваясь на основе почвенной интонационной культуры, также испытывающей влияние высоких стилей певческого искусства. Все вместе они составляли музыкальную культуру, соединяющую пространство культуры, пространство человеческого — индивидуального и национального бытия.

Развитие певческого искусства России происходило в пространстве Храма, который, как и всякое культовое сооружение, является средоточием исторического стиля человечества (О. Шпенглер), и именно в храме «зарождается нерасчлененное целое, которое таит в себе зародыш всех позднейших видов искусства» [15]. Богослужение, основанное на синтезе всех искусств, апеллирующих ко всем сенсорным экранам человека и всем «параллельным потокам» восприятия. Для слуха — и слово, и пение, и возгласия, и проповедь; для зрения — одежды, иконы, фрески, драгоценная утварь, украшения в храме вплоть до цветов и расшитых полотенец; для обоняния — специальные запахи; для осязания — поцелуй икон, креста; для вкусовых ощущений — причастие, вкушение хлебов и т.д. Исключены только танец, заключающий в себе периодические ритмы телесных движений, и звучание музыкальных инструментов как внешний по отношению к человеку императив. Только человеческий голос в его одухотворенном проявлении заполняет пространство храма. Тексты церковных богослужений, совершаемых на церковнославянском языке, поразительны в своей ритмике и красоте. Звучит величественно и христианская

музыка (гимнография), требующая глубокого проникновения в смысл сказанного. Храм выражает идею целостности Мира, Мироздания, Вселенной — первейшую истинно человеческую интуицию древнего человека, интуицию, наполненную трансцендентным содержанием, интуицию живого порядка, противостоящего хаосу. В храме, говоря принципиально, всё тонко и изящно взаимосвязано. Храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как вьющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий, и, как бы расплавляя их, приводят в движение... Вспомним о пластике и ритме движений священнослужителей, например, при хождении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных провеиваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней.

Однако синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, он вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сам, являясь в плоскости эстетики — музыкальную драмой. Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и поэтому все, соподчиненное тут друг другу, не существует, или, по крайней мере, ложно существует, взятое порознь. О храме можно говорить как об акустическом сооружении — резонаторе музыкального звука, где звукоизвлекающий орган — человеческий голос, а храм с его формой купола, а также специальными голосниками (полыми емкостями в стенах) составляет совершенное акустическое сооружение, резонаторный «сосуд» для пения. Пространство храма является совершенным акустическим инструментом, вместительным наиболее совершенного человеческого звука-проявления. Оно действует как инструмент концентрации

звука, исторгаемого человеком, и «обыгрывается» различными формами освоения этого пространства общим хором, сольным, антифонным пением. Антифон — это обмен возгласиями и ответами на них, звуковое взаимодействие между группами участников действия, предполагающее символическую пространственную разобщенность участников действия, символически и акустически преодолеваемую объединением звучания в пространстве храма. Физическое пространство становится подобным пространству сакральному, объединяющему в высоте сознание людей, переносящему в измерение сакральности. В пространстве храма создается атмосфера единого, «заряженного» высшими эмоциями человека и всем комплексом его ощущений Сакрального, Единого, Вселенского измерения Бытия.

Пространство храма было поистине теплым пристанищем духовной жизни, где человек, защищенный от суровой природы, мыслью и пением, и всем строем церковной уставной службы воссоединялся со Всеобщим — даже если он был один, как святые отшельники Древней Руси, или с монашеской братией, или с людьми, окружавшими его в повседневной жизни, если он был мирянин, воин или князь. Храмовое пространство объединяло людей в противостоянии суровой природной среде, а богослужение в храме примирало всех в единой мысли о мире, единой эмоции христианского восприятия мира. Возникающее в богослужении единство было не только мысленным — оно формировалось и отлаживалось живыми волнами пения и молитвы, текущими в храме наверх, к куполу, и отражающимися многократно от купола к предстоящим в храме людям, пребывающим в «коконе» этих звуков по несколько часов подряд. Катарсис богослужения, соборность; переживаемая в храме, — результат обобщающего волнового действия всего синтеза ощущений, эмоций, чувств и мыслей, порождаемых всем комплексом храмовых искусств.

Постепенное накопление энергии, сгущение, уплотнение, ощущение общ-

ности, создаёт молитвенное действие в храме, заряжающегося ритмами высшего Образа, постигаемого всеми в атмосфере храма. Сам по себе этот образ невербален, но синтезируется из звуковых, зрительных, моторных, ритмических, эмоциональных и т.п. впечатлений с помощью воображения как некая целостная сущность, являющаяся предметом интуитивного умозрения и рациональной рефлексии. Молитвенное чтение и пение представляет собой не прямую коммуникацию с Всевышним, но интенцию души на единение с Всеобщим. В текстах молитв — не только звуковой, но, прежде всего, смысловой ритм, свидетельствующий и об этом первообразе ритмоинтонации мысли, обращенной к Первообразу мироздания. Молитва вводит в особый ритм, в котором молящийся «возносится» в горний мир, выходя из поглощающего ритма повседневности. Представляя собой традиционный, веками существующий текст, молитва в произнесении оформляется как собственный текст произносящего, а в хоровом, общем интонировании вбирает в себя интонацию духовного единения людей, интонацию всеобщности.

В связи с этим хочется отметить особый интерес, который возникает сегодня к проблеме преемственности современной церковно-певческой культуры и периода конца XIX — начала XX в. — времени, когда она переживала свой расцвет, но была трагически «надломлена» революционными событиями, приостановившими многие прогрессивные начинания в области церковно-певческой исполнительской практики. Идёт обращение к церковно-певческим традициям московского Синодального хора, к богослужебной функции петербургской Придворной певческой капеллы. В последние годы издано достаточно много исследовательских работ, опирающихся на архивные документы и исторические факты, посвященных московской церковно-певческой традиции XIX — начала XX в. Прежде всего, это издание многотомного труда «Русская духовная музыка в документах и материалах»,

в котором переизданы фрагменты работ Д. Разумовского, В. Металлова, А. Преображенского, А. Кастальского и впервые опубликованы «Воспоминания» и отдельные части «Дневников» С. Смоленского и многое другое [5]. Интересны работы Т.А. Чернышевой, посвященные деятельности двух старейших прославленных хоровых коллективов России — петербургской Придворной певческой капеллы и московского Синодального хора [23]. Своими корнями они уходят вглубь истории, к древнерусским певческим корпорациям — хору государевых певчих дьяков (1479) и хору патриарших певчих дьяков (1589) и всегда играли определяющую роль в формировании отечественных церковно-певческих традиций. Необходимо отметить, что Синодальный хор, как хранитель древнейших церковно-певческих традиций, повлиял на творчество известных всему миру русских композиторов, связавших с ним свою деятельность — П.И. Чайковского, С.И. Танеева, А.Т. Гречанинова, А.Д. Кастальского, С.В. Рахманинова, П. Г. Чеснокова и др. Многие из петербургской церковно-певческой традиции прошлых времен сохранены в современной церковно-певческой практике и стало своеобразным классическим «образцом», к которому постоянно обращаются как к основополагающей традиции русского церковного пения. Прежде всего, речь идет о церковно-певческом репертуаре, используемом сегодня в богослужбной практике петербургских церковных хоров. Многие в нем по-прежнему опираются на традиции петербургского придворного стиля — сочинения старой и новой петербургской композиторской школ последней трети XVIII—XIX в. При этом отмечается, что традиция церковного композиторского творчества, являвшаяся в конце XIX — начале XX в. предметом не только острых дискуссий, но и областью вдохновенного творчества, требует сегодня дальнейшего развития. Возможно, свое слово могут сказать здесь не только светские и церковные композиторы и священнослужители, наделенные композиторским даром,

но и регенты. (Известно, например, что в учебной программе для регентского училища при Капелле, созданной Римским-Корсаковым, и позднее — в учебных программах Синодального училища, среди специальных учебных дисциплин, готовящих будущих регентов к композиторской деятельности, были предусмотрены такие предметы, как «Практическое сочинение», «Сочинение церковной музыки», «Анализ музыкальных форм», «Контрапункт строгого письма», «Контрапункт свободного письма» и др.). Сегодня, когда православная церковная жизнь в нашей стране возрождается, открываются новые и реставрируются старые храмы, одновременно возникает и необходимость восстановления церковно-певческой культуры. Характерной особенностью нашего времени является оживление всего многообразия богослужбной певческой деятельности, сопровождающееся возникновением различных видов церковных хоров — приходских, монастырских, соборных, архиерейских, учебных, опирающихся на различные церковно-певческие традиции. Важным является и проведение различных семинаров, концертов и фестивалей духовной музыки, возобновление интереса к деятельности воскресных школ и учебно-просветительских курсов, включающих изучение вопросов церковного пения, развитие издательской деятельности и т. д.

В целом можно констатировать, что на всем протяжении XX века не ослабевает интерес к эпицентру русской духовной культуры — удивительной красоты храмовому певческому искусству, к истокам его богатейших традиций, своеобразно воплотившихся в неповторимом стиле русских композиторов различных исторических эпох. Все полнее постигается своеобразие русской национальной музыкальной культуры. Древняя музыка рассматривается нередко как источник музыки современной: эпос и музыкальные звучания в произведениях современных композиторов воссоздаются в чертах стиля, навеянных памятниками древней музыки. Мастера духовной музыки

— Ю. Буцко, Н. Каретников, А. Караманов, М. Коллонтай. Возникает своего рода развитие специфической темы размышлений на тему божественных основ бытия и мироздания. По признанию композитора А. Караманова, эти процессы носят объективный характер, становятся способом преодоления кризиса композиторского и философского мышления в формах музыкального искусства. Образ Бесконечного Всеобщего продолжал действовать и семантически возрождался в новом, десакрализованном пространстве и менталитете. В этой связи актуален вопрос о взаимодействии церковного и авторского стилей в духовно-концертной музыке, которое можно определить термином «динамическое сопряжение» (О.А. Урванцева). Церковно-музыкальный канон, не теряющий связи с генетическим источником, очерчивает жанровые (и до известной степени стилевые) пределы, в которых может развиваться духовно-концертная музыка. В то же время авторский стиль наполняет древние канонические архетипы конкретикой, расширяет смысловые и содержательные границы, предписанные канонами. В концертной ветви духовной музыки собственно церковная область часто представлена только богослужебными текстами, а церковный стиль — отдельными компонентами музыкального языка. Специфика стиля духовно-концертной музыки обусловлена её промежуточным положением между церковно-певческим канонами (который не тождествен канону духовно-концертной музыки) и имманентно-музыкальными законами светской музыки (они также отличаются от художественного канона духовной музыки). По мнению О.А. Урванцевой, церковный стиль, ассоциативно связанный с жанрами богослужебной музыки, опознаётся по неизменным и узнаваемым признакам, типичным для богослужебного обихода. Это — текст и связанные с ним обиходные распевы или авторские мелодии, стилизованные под церковные; особенности музыкального языка: церковная тональность и подчинённая ей гармония,

тип фактуры (постоянное четырёхголосие или чередование tutti и solo, tutti и ансамбля); тембр смешанного хора или ансамбля; форма, присущая определённому жанру (например, Херувимская в двухчастной форме), динамика и темп [20]. В концертном стиле проявляются и специфические черты художественных текстов.

1. Эмоциональность и экспрессивность выражения, усиление смысловой значимости слова музыкальными средствами или придание сочинению особой стилистической окраски.

2. Многостильность, то есть способность концертной музыки использовать языковые средства других стилей, которые отличаются особенностями состава и организации языковых единиц.

3. Выбор средств (типа лексики, выразительной системы), оказывающих запрограммированное эмоциональное воздействие на слушателя.

4. Преломление содержания богослужебных текстов под «углом слышания» автора, отражающим его предпочтение, восхищение, неприятие и т.п. [20]. Таким образом, в духовно-концертной музыке стиль выступает как явление диалектическое. Церковный стиль поддерживает связь с генетическим источником духовной области музыки, концертный и авторский стили обеспечивают её развитие и разнообразие. С одной стороны, именно стилевая сторона духовной музыки помогает адаптировать традиционное искусство к меняющимся условиям, внести современное звучание в древнее искусство, и в этом качестве стиль выступает как явление эволюционное, меняющееся. Таким образом, фактически преодолевается пропасть между эмпирической и трансцендентной реальностью: энергетика космического ангельского пения, энергия божественной жизни становятся частью и организующей основой человеческого опыта. Этот феномен историчен (традиционен) и в то же время космичен (информационен), так как базируется на опыте традиционной христианской культуры.

Интересен также такой аспект в эволюции церковной музыки, ког-

да под ее влиянием в сфере ее философского — концептуального содержания сформировалась светская музыка христианской традиции вне богослужебного назначения, как, например, музыка для слушания, созданная европейской традицией, и, следовательно, феномен серьезной музыки находится в глубине христианства, это новое его проявление. В современной культуре серьезная музыка играет роль, аналогичную культовой, из которой заимствована сфера созерцания. Серьезная музыка так же трансцендентна миру, как музыка культовой традиции. Проследившая её развитие, считаем необходимым отметить особый период — конец XIX — начало XX века. В это время, например, в Германии проследивается большой интерес к мистериям, который отнюдь не случаен. Ф. Ницше подчёркивал, что в прошлые столетия не совсем понимали греков, ни И.В. Гёте, ни И.И. Винкельман не говорили о дионисийском исступлении, необходимом для мистериальной экзальтации, древняя эпоха, соответственно, не была раскрыта должным образом [16]. Поэтому в период смены ценностей, в первую очередь духовных, интерес всегда вызывает ведущая мистериальная идея вечного становления и бесконечного движения, та, которая, как считает Ницше, не привлекала ранее художников слова. Отсутствие постоянства, желание перемен, связанное с движением из тьмы к свету, соединение и одновременное разъединение противоположностей — так воспринимают мистику писатели и философы рубежа веков. Ведущими оказываются вопросы жизни и смерти и напрямую связанные с ними рассуждения о Ночи и Сне, Утре и Пробуждении. Категория *Wiedergeburt*, осознаваемая как быстрый, зачастую незаметный переход одного состояния в другое, оказывается столь же значимой в конце XIX века, как прежнее романтическое *Sehnsucht* в его начале [19]. Всё космическое бытие определяется как вечное Движение, возникает идея Круговорота, возвращения к исходному пункту. Плодотворное напряжение, которое

всегда существовало между языком философии и языком художественной сферы (литературной и музыкальной) и которое осознавалось как непреложный закон существования высокого и «идеального» искусств, было в полной степени осмыслено и нашло своё творческое воплощение именно в данный период, причём для него характерна высочайшая степень «интегрированности» русской и западноевропейской (в особенности германской и французской) и в равной степени русской и восточной культур. Символизм усваивает панмузыкальность эстетики и концепции синтеза искусств романтиков. Так, идеи Рихарда Вагнера предстают в новую эпоху в плане поисков синтетического соборного искусства. Не случайно именно к Вагнеру неоднократно обращается В. Иванов в связи с основными линиями художественно-философского творчества: преодолением кризиса сверхиндивидуализма; поисками соборного сознания и соборного единства искусства и народа в Мистерии — некоем мифологическом действе.

По мнению Ю.О. Ткаченко, в России романтические черты эстетики Серебряного века, главным образом символизма, имели много общего с ранними немецкими — йенскими и гейдельбергскими — романтиками: Людвигом Тиком, Новалисом, Шлегелями, более поздними трудами — Р. Вагнера и Ф. Ницше и рядом других выдающихся немецких авторов. [19]. При этом элементы мистического являются одними из главнейших черт немецкого и в целом европейского романтизма. Процесс постижения истины и в жизни, и в искусстве у немецких авторов (таких, как Новалис) был в большой степени связан с интуитивной деятельностью, неожиданными озарениями, причём к этим озарениям они испытывали гораздо большее доверие, чем к области рационального познания, проследивается тяга ко всему необычному, отдалённому, или «трансцендентному». В одной из самых известных своих работ «Философские начала цельного знания» Владимир Соловьёв говорит о постигшем русскую

культуру кризисе рационализма, определяя мистический способ познания как «верховное начало жизни общечеловеческого организма» и как источник «любого вида творчества» [18]. Вследствие этих эстетических — и этических — тенденций, всеединство, являющееся краеугольным камнем космизма, получило значение одного из главных концептов Серебряного века. Данный концепт был сформулирован Владимиром Соловьёвым как «всеединство неба», как «вечная победа светлого начала над хаотичным смятением» и впоследствии оказался созвучным «младшим» символистам — В. Иванову и А. Белому. Мощное влияние философии космизма привело к тому, что практически каждый из деятелей искусства Серебряного века избрал для себя ту или иную религиозно-философскую систему, в том числе и Востока. Космизм Серебряного века, открывая пути проникновения в русскую культуру идей синтеза с иными духовными традициями, представлялся в музыкальном пространстве (например, в творчестве А. Скрябина и И. Стравинского) как средство возрождения русской духовности и культуры и как неотъемлемой частью культуры — возрождение Личности. Философские взгляды Скрябина, в его теориях мифа и мистерии, представляют собой самостоятельное понимание бытия человека. Искание абсолютной божественной правды и всеобщего воскресения к новой жизни характерны для Н.А. Римского-Корсакова (о «святом граде» Великом Китеже).

Особо нужно сказать о симфоническом мышлении, которое имело глубокий философский смысл и которое в предъевразийскую эпоху Серебряного века в музыкально-художественной среде было предметом проблемных обсуждений. Идеал симфоничности наиболее полно выражен в двух учениях: это учение о «симфонической личности» Л.П. Карсавина и учение о «музыкальном хроносе» П.П. Сувчинского. Симфоническое мышление в музыке согласуется с ноуменальным принципом творческого процесса, проецируемого

в феноменальный мир. Как отмечает Г.Г. Коломиец, это состояние симфонизма в творческом процессе нашло выражение в бесконечном стремлении в музыкально-евразийском сознании к преобразованию мира с целью восхождения человечества к всеединству [10]. Сущность категории «симфоничность» раскрывается в тяготении к универсальному музыкальному видению мира, знаменующему духовное стремление к гармонии и совершенству, а представление о цельности бытия, гармонии мира проецируется на социальный космос человеческого мироустройства.

Исследование сущности и особенностей религиозно-музыкального пространства и православного Храма как прообраза мистериального в культуре позволяет констатировать следующее:

1. Особое место в философско-эстетическом контексте проблемы развития человечества занимают вопросы исследования религиозно-музыкального пространства, которое символично, как всё христианское искусство, принимаемое не в своей самодостаточности, а в контексте сверхзадачи выражения внемирских смысловых явлений. Мозаика, фрески, иконы, являющиеся неотъемлемой частью архитектуры храма и его убранства, органично дополняются литургической поэзией и музыкой, в которую верят как в первооснову Вселенной, а музыкальная символичность предстаёт как символичность внутреннего субъектного события (бытия) в его открытости миру и Смыслу мира. При этом основным звуковым выражением символического одухотворенного пространства христианской религии всегда являлись богослужбное пение и колокольный звон, создающие особую духовно-символическую звукоферу.

2. Колокольный звон выполнял и выполняет функцию своеобразной ритуальной речи, усиливая и дополняя смысл богослужбного слова, давая человеку ощущение единства в православной вере, а хоровое пение, и в особенности храмовое, было направлено на создание общей музыкально-духовной мистериальной атмосферы. Храм выражает идею

целостности Мира, Мироздания, Вселенной — первейшую истинно человеческую интуицию человека, интуицию, наполненную трансцендентным содержанием, интуицию живого порядка, противостоящего хаосу. В пространстве храма создается атмосфера единого, «заряженного» высшими эмоциями человека и всем комплексом его ощущений Сакрального, Единого, Вселенского измерения Бытия. А чувственный по своей природе вид искус-

ства, хоровое пение дает возможность человеку проникнуть в тот слой бытия, который находится за пределами понятий. Храмовое пение исходит из целостности метафизического сознания и служит восстановлению целостности его в соборном, синтезированном певческом действе, катарсически воссоздающем психическую целостность очищенного от временных наслоений эмоционального осознания вневременной целостности людей.

Примечания:

1. Алябьева А.Г. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление: к проблеме религиозно-мифологического // Культурная жизнь Юга России. 2009. №1 (30).
2. Асафьев Б.В. О русской песенности // Асафьев Б.В. Избр. тр. М., 1955.
3. Булгаков С.Н. Церковь и культура // Христианский социализм. Новосибирск: Наука, 1991.
4. Вознесенский И. О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения // О церковном пении: сб. ст. / сост. О.В. Лада. М.: ЛОДЬЯ, 2001.
5. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. Т. 2. История. М.: Православ. Св.-Тихонов. богослов. ин-т, 2004.
6. Глебов И. (Б.В. Асафьев). Ценность музыки. De Musica. СПб., 1923.
7. Маринкина И.А. Нравственный потенциал православной певческой культуры // Мир науки, культуры, образования. 2010. №3.
8. Иванов В. Наука о человеке: введение в современную антропологию. М.: РГГУ, 2004.
9. Карцовник В.Г. Образы музыкальных инструментов в гимнографии латинского Средневековья (IX-XI вв.) // Из истории инструментальной культуры. Л., 1988.
10. Коломиец Г.Г. Музыкальная эстетика евразийцев // Вестник ОГУ. 2011. №7.
11. Коляда К.И. Библейские музыкальные инструменты в восточно-западнохристианской экзегезе // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. М., 2003. Вып. 4.
12. Крехалева А. Колокольные звоны в контексте семиотики звучащее/молчащее // Вестник Поморского университета. 2011. №6.
13. Ланкин В.Г., Ланкина Е.Е. Смысл и язык духовной музыки православной традиции // Вестник ТГПУ. 2011. №13.
14. Ланкина Е.Е. Смысл и язык духовной музыки // Язык искусства: текст и контекст: сб. науч. ст. Бийск: Науч.-издат. центр БПГУ, 2003.
15. Мелик-Пашаев А. Опыт приобщения подростков к художественной культуре // Искусство в школе. 1992. №1.
16. Ницше Ф. Сумерки идолов. М.: Пушкинская библиотека, 2006.
17. Обыскалва Л.Р. Музыкальное искусство в контексте универсальной модели культуры // Вестник ЦМО МГУ. 2009. №4.
18. Соловьёв В. Философские начала цельного знания // Соловьёв В. Соч.: в 2 т. Т. 1. Философская публицистика. М., 1989.
19. Ткаченко Ю.О. Музыкально-синтетические тенденции эстетики символизма Серебряного века в искусстве постромантической эпохи // Проблемы музыкальной науки. 2011. №1.
20. Урванцева О.А. Канон и стиль в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки: российский научный специализированный журнал. 2010.
21. Устав церковного звона (на русском, английском, немецком, французском и греческом языках). М.: Издательства Московской Патриархии, 2005.
22. Хрякова А.С. «Поющее богословие»: древнерусское богослужбное пение и его значение в наши дни // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. Т. 16, №1.
23. Чернышева Т.А. Некоторые особенности развития петербургской (придворной) церковно-певческой традиции конца XIX — начала XX в. // Вестник СПбГУКИ: в 2 ч. Ч. 1. 2012. С. 143-148.

24. Шабалин Д.С. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991.
25. Шелудякова О.Е. Исповедь и проповедь как феномены Искусства (на примере музыкальной культуры позднего романтизма) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2011. Вып. 1.

References:

1. Alyabyeva A.G. Musical instrument and musical thinking: the problem of religious and mythological // Cultural life of the South of Russia. 2009. №I (30).
2. Asafyev B.V. About Russian Songs // Asafyev B.V. M., 1955.
3. Bulgakov S.N. Church and Culture // Christian socialism. Novosibirsk: Nauka, 1991.
4. Voznesensky I. The high dignity and beneficial effects on people's church music // A church singing : Sat Art. / Comp. O.V. Lada. M. LODYA 2001.
5. Gardner I.A. Liturgical singing Russian Orthodox Church: 2 vols 2. History. M. Pravoslav. St. Tikhon. theologian. Inst, 2004.
6. I. Glebov (B.V. Asafyev). The value of music. De Musica. St. Petersburg. 1923.
7. Marinkina I.A. Moral potential of Orthodox Choral Arts // The world of science, culture and education. 2010. №3.
8. Ivanov V. Science of Man: An introduction to modern anthropology. Moscow State Humanitarian University, 2004.
9. Kartsovnik V.G. Images of musical instruments in the Latin Middle Ages hymnography (IX-XI cc.) // History of instrumental culture. L., 1988.
10. Kolomiets.G.G.usical aesthetics of Eurasians // Vestnik OSU. 2011. №7.
11. Kolyada K.I. Biblical musical instruments in the Eastern and Western Christian exegesis // Byzantium and Eastern Europe. Liturgical and musical relations. Hymnology. Moscow, 2003. Issue. 4.
12. Krekaleva A Bell sounding in the context of semiotics sounding/ silent // Vestnik of Pomorsky University. 2011. №6.
13. Lankin V.G., Lankin E.E. Meaning and language of the Orthodox tradition sacred music // Vestnik of TSPU. 2011. №13.
14. Lankina E.E. Meaning and language of sacred music // Language Arts: Text and Context: Sat scientific. Art. Biysk: Nauch. -izdat. Centre of BPGU, 2003.
15. Melik— Pashayev A. Experience of adolescents' deposition in the artistic culture // Art in school. 1992. №1.
16. F. Nietzsche, Twilight of the Idols. Moscow Pushkin Library, 2006.
17. Obyskalva L.R. Musical art in the context of a universal model of culture // Vestnik CIE MSU. 2009. №4.
18. Soloviev V. Philosophical Principles of Integral Knowledge // Soloviev, Op.: in 2 vols. 1. Philosophical journalism Moscow, 1989.
19. TkachenkoYu.O. Musical and synthetic trends of symbolism aesthetic of Silver Age in art post-Romanticism era // Problems of musical science. 2011. №1.
20. Urvantseva O.A. Canon and style of spiritual concert music by Russian composers of the twentieth century // Problems of musical science : Russian scientist specialized magazine. 2010.
21. Charter of church ringing (in Russian, English, German, French and Greek). Moscow: Moscow Patriarchate Publishing House, 2005.
22. Khryakova A.S. « Singing theology»: Old Russian liturgical singing and its importance in our days // Bulletin of the Kostroma State University named after N.A. Nekrasov. 2010. T. 16, №1.
23. Chernysheva T.A. Some Features of the St. Petersburg (court) church— singing tradition of late 19 — early 20th century. // Vestnik of SPbGUKI : 2 parts, Part 1. 2012. P. 143-148.
24. Shabalin D.S. Singing alphabet of Ancient Rus. Kemerovo, 1991.
25. Sheludyakova O.E. Confession and preaching as a phenomenons of art (using an example of the musical culture of the late Romanticism) // Bulletin of the Yekaterinburg Theological Seminary. 2011. Issue.1.