

Daria Morozova



“ In this investigation, hymn is viewed as a mode of philosophical and theological thought. The author discusses, firstly, the attention of modern philosophers (Humbert, Manoussakis, Sedakova) towards the melodic dimension of language, secondly, the investigations of the language of music in musicology and semiotics and, thirdly, the role of orality in the mediaeval singing practices (in Byzantine, Gregorian and, above all, Old Russian Znamenny chant). Due to certain formal features of the mediaeval hymn, theology appeared in it as an "aesthetic" (i.e. sensory) phenomenon, appealing to any participant of the liturgy; these specific features of the ancient chant are under consideration in the article.

Keywords: hymn, orality, presence, Znamenny chant, Byzantine chant, Gregorian chant, semiotics of music.

”

УДК 291.315

**Мысль о Боге: между буквами и нотами.
Феноменология гимна в антифоне с обзором подходов.**

Дарья Морозова

Статья посвящена гимну как способу философско-богословского мышления. В статье рассматриваются, во-первых, внимание к мелодическому измерению языка в современной философии, во-вторых, поиски языка музыки в музыковедении и семиологии и, в-третьих, роль устности в средневековых певческих практиках. Автор анализирует формальные свойства средневекового гимна, благодаря которым богословие оказывалось в нем "эстетическим" (т.е. чувственно-воспринимаемым) явлением, вовлекавшим всех участников богослужения.

Ключевые слова: гимн, устность, присутствие, знаменное пение, византийское пение, григорианское пение, семантика музыки.

Псалмопевец (...) столько неизреченное и прикровенное неизглаголанными созерцаниями богословие соделал до того постижимым и сладостным, что учение сие изучается не только совершенными мужами (...), но делается собственным достоянием женского терема; как одна из игрушек, доставляет удовольствие младенцам, престарелым же служит вместо жезла и отдохновения.

Свт. Григорий Нисский, О написании Псалмов, 3

Мы детскую песенку что ли споем, ту,
послушай-ка, ту,
где про чело, про века, где про человека, да ту

.....

Пауль Целан¹



Напряженное внимание к отображенным в тексте структурам власти уподобило современных гуманитариев журналистам. Они ждут язык, как живого политика в кулуарах парламента; и все же некоторые ученые до сих пор предпочитают встречаться с языком там, где он не врет и не говорит о политике. Внимание Гадамера к неразложимой природе "возвышенного стиля", анализ Тейлором "неуловимых языков" поэзии, изучение Пеликаном "хора" голосов традиции, наконец, акцент Мариона и Манусакиса на гимне как языке Другого и прочие подобные исследования буквально на наших глазах распахнули окно в уникальное измерение языка, которое всегда было рядом, но почему-то не попадало в объектив. Эти исследования феномена гимна ставят перед нами вопрос, что же имеется в виду под "гимном": слова или музыка? Хотя современные мыслители видят в гимне, прежде всего, его филологическое своеобразие, "сладкозвучие философии означает нечто большее": не только текстуальную сторону гимна, но и мелодическую². Открытие устности, тесно связанное с открытием традиции, с одной стороны, и открытием феномена голоса, с другой, подталкивает к исследованиям на грани между смыслом слова и его мелосом.

¹ Перевод О. Седаковой.

² *δια της μελωδίας φιλοσοφία* – букв. "философствование в мелодии". Свт. Григорий Нисский, О написании Псалмов, 3 (PG 44. 437).

В сегодняшнем мире писать статью и петь песню – настолько отдаленные виды деятельности, что всерьез говорить о них через запятую практически невозможно. Первый вид деятельности по праву принадлежит академической науке, второй все более связывается в обыденном сознании с миром масс-медиа. Нарочитая "некнижность" этого мира, с одной стороны, и непроницаемый слой описывающего его ироничного гуманитарного текста, с другой, все более утрачивают контакт друг с другом, методы интерпретации культурной реальности обновляются с каждым днем. Рассуждая в категориях Гумбрехта, "присутствие", как кажется, убегает от "значения" тем дальше, чем больше изобретательности проявляет последнее в попытках настичь его. Именно поэтому для нас так актуально понять, каким образом письмо и пение вообще могут или когда-то могли соседствовать в культуре рука об руку или даже как единое целое. Это не может не подогревать интерес к ближневосточному эпосу и античной трагедии, библейской литературе Премудрости и устным сказаниям раннего средневековья. И все же, в данном отношении средневековая литургическая поэзия – своего рода поющий трактат – настолько же более интересна, насколько византийская или латинская, еврейская или арабская мысль этой эпохи ближе к нашему понятию о "научном стиле", чем вавилонский эпос или саги Эдды. Средневековый гимн выражает философское мышление, которое от нашей академической мысли отделяют какие-то несколько веков, – то есть практически ничего. Однако еще в XIV-XV в. философско-богословские положения интеллектуалов, таких как свв. Григорий Палама или Николай Кавасила, могли строиться на литургических песнопениях и органично преображаться в образцы гимнографии³, – что уже совершен-

³ А из корпуса Псевдо-Дионисия Ареопагита (V-VI в.) византийские гимнографы заимствовали почти без изменения целые куски текста. К таким фрагментам принадлежит и цитируемый Мануссакисом рассказ об Иерофее, положенный в основу стихиры на Успение "Егда изшла еси Богородице Дево".

но не представимо для последующих стадий развития философии, когда стена между буквами и нотами в большой мере и надолго оттеснила мир логических построений от мира личных переживаний.

В настоящей статье мы рассмотрим эту грань между буквами и нотами и пронизывающие ее потоки устности в трех аспектах: исходя из ожиданий современной гуманитарии, исходя из поисков семиотики музыки и исходя из средневековых певческих практик.

В поисках музыки языка

Исследования морей устности, омывающих континент письменности, – прямое следствие интереса к океану логичности, окружающему мир дискурсивного мышления. В течение XX в. совершенно разные течения отождествляли внедискурсивный логос то с мифом (как например К.-С. Льюис, с плачем "отпевавший" великий миф об Эволюции⁴), то с поэтическим словом ("золотой монетой" П. Валери и Г.-Г. Гадамера), то с метафорой (подвергавшейся, особенно в 70-е, весьма точным и обширным структурным исследованиям), то с грезой (допустим, с "мечтой Лакана"⁵ об объединении естественных и гуманитарных наук в психоанализе). Все эти подходы зиждутся на предпосылке, что помимо инструментального рации, развитие культуры – и в частности академической – могут вдохновлять какие-то другие формы разумности, охватывающие дискурсивное сознание, но не сводимые к нему [35]. Эта постановка вопроса, проблематизирующая привычное отождествление "антирационального" с "антилогичным", была органично воспринята советскими и постсоветскими гуманитариями, такими как Лотман, Бибихин, Аверинцев, Седакова, которых особенно привлекает феномен гимна. Хотя эти ученые опираются

⁴ "Похороны великого мифа".

⁵ Название книги Сержио Бенвенутто.

на материалы различных культур, от средневековой Италии до Индии и далее, их понимание интеллектуальной жизни зиж-дется, в частности, на долгой греко-славянской терминологической традиции, где *ум* (*νοῦς*) отнюдь не сводится к инструментальному *разуму*, будучи лоном в равной мере и мысли, и чувств, и веры.

Недоверие, которое часто вызывают эти поиски философии вне дискурсивного мышления, обусловлено очевидными различиями между культурой диспута и культурой внимания к поэтическому слову (что бы ни подразумевалось под последним). Вспоминая педантичного героя Джордж Элиот Кэзобона, который "и во сне видел примечания", Пеликан замечает, что вообще-то примечания и сны – вещи противоположные, поскольку первые, отсылая к универсальному знанию, принадлежат всему академическому сообществу, а вторые – сугубо приватны [35]. Сновидение – замкнутое в себе целое, не подлежащее ни верификации, ни редактированию, ни уточнению, – его можно только воспринимать как данность. Все это не мешает его анализировать с позиций определенного метаязыка, но, разумеется, мешает ему самому играть роль метаязыка. Со сном не поспоришь, это – не реплика в философском диалоге. В какой мере все это относится к гимну? Античность научила нас, что поэтический текст – столь же "самодовлеющее целое", как и сон; невозможно предъявить претензии к отдельной мысли стихотворения, не отвергая его в целом. Новое время, в свою очередь, научило нас видеть в поэте "непонятого гения", а в поэзии – его "непонятый", предельно субъективный взгляд. Однако, сегодня мы уже знаем, что это – не единственное понимание поэзии [1].

Специфика богослужебной поэзии состоит в том, что она должна выражать убеждения, разделяемые всем сообществом верующих. Это публичное выступление, равноправное с любым другим богословским манифестом⁶. Поньне

⁶ Это относится даже к мистическим гимнам. К примеру, преп.

исполняемое за каждой Литургией песнопение *Единородный Сыне* было создано в VI в. императором Юстинианом в качестве весьма смелого аргумента против несторианства. Поскольку этот гимн вплотную подошел к тонкой грани с противоположной ересью монофизитства, он долго и напряженно обсуждался участниками V Вселенского Собора, прежде чем был признан аутентичным выражением православной христологии [20]. И наоборот, добавление к древнему тексту *Трисвятого* слов "Распныйся за ны" было отвергнуто как монофизитское [34, с. 40], – это интересное свидетельство того, что обсуждаться могло не только песнопение в целом, но и его отдельные слова. Что уже говорить о Символе веры, представляющем собой музыкальный итог I и II Вселенских Соборов. Следовательно, разделяя со "снами" всю мощную притягательность их тайны, многие гимны, в то же время, примыкают к "примечаниям", точность которых имеет жизненное значение для всего сообщества⁷. По содержанию многие из них действительно можно назвать "глоссами на глоссы", комментирующими на свой лад библейские и святоотеческие тексты, а то и составленными из цитат⁸. Каждая богословская полемика в Византии сопровождалась созданием стихир, тропарей, кондаков и велась не только на уровне схоластических диспутов, но и на уровне богослужебной поэзии. Данные в форме песнопения, тончайшие обороты теологической мысли становились настолько

Симеон Новый Богослов, по справедливой оценке Ю. Черноморца, "не рассматривает свой опыт как признак исключительности или гениальности, он считает, что такой мистический опыт Богопознания должен иметь каждый христианин" [46, с. 346].

⁷ Разумеется, не все церковные гимны имеют такое ясное, формульное содержание, как эти; но даже наиболее "темные" песнопения, вроде Псалмов, никогда не оставались в стороне от интеллектуальной жизни средних веков.

⁸ "Гимн Ave Maria [Богородице Деве], якобы творящий из Девы кумира, на деле представляет всего лишь одну из таких низок, объединяющих стихи Евангелия от Луки (1:28, 42–53) в версии Вульгаты" [56, р. 125].

"близкими к телу", что, по свидетельству свт. Григория Нисского, о них спорили, наряду с интеллектуалами, даже самые "угнетаемые классы" византийского общества⁹. При этом создавались гимны, разумеется, не для возбуждения полемик на площадях и рынках и не для расширения объема знаний по тому или иному богословскому вопросу. В отличие от любых глосс, они предназначены приводить слушателя в предстояние обсуждаемому.

Двойственную роль средневекового богослужебного песнопения можно выразить в терминологии Ханса Ульриха Гумбрехта: хотя гимн оперирует огромным объемом "значений", его прямая задача – "производство присутствия" комментируемых им текстов. И одно другому ничуть не мешает. "Антигерменевтический" посыл Гумбрехта часто понимают как борьбу со значением как таковым; но, по-видимому, он ставит перед собой едва ли не противоположное задание. "Присутствие", к которому стремится Гумбрехт, обретается именно "в языке"¹⁰ (даже когда речь идет о футболе или об аргентинском танго, важны не просто сами эти явления, а порождение ими нового дискурса¹¹). Недостаток этого *присутствия* переживается именно как недостаток *мысли*. Этим продиктован и протест Гумбрехта против "перепроизводства значений" в современной гуманитарной литературе, прямо связанного с недостатком внутренней осмысленности [23]. "Значения" должны указывать на "присутствие". Не удивительно, что при таких аскетически-строгих требованиях к научному высказыванию, неверующий мыслитель был "заподозрен" в причастности к богословию, и "виною" тому – нескрываемый интерес Гумбрехта к "языку хвалы", в частности, к языку средневекового гимна [43, С. 66]. Средневековая поэтика важна для Гумбрехта именно

⁹ Слово о Божестве Сына и Духа (PG 46. 556).

¹⁰ См. его одноименную статью [17].

¹¹ Наблюдение А. Филоненко.

надеждой на возможность *присутствия смысла*¹². Вопреки бестелесному и безреферентному языку (точнее, письму) постмодернистов, на первый план здесь выходит парадигма "языка – прежде всего устного – как физической реальности". Начиная с таких простых вещей, как звуковая волна, влияющая на все наше тело, "пьянящий" ритм поэтического слова или страсть филолога к пергаменту древних кодексов¹³, Гумбрехт приходит к гораздо более сложным формам "присутствия в тексте", таким как язык эстетического опыта, "эффект эпифании в литературе" или мистический язык, который, "постоянно ссылаясь на неспособность передать насыщенное присутствие божественного...делает это присутствие осязаемым" [17, с. 83]. В этих культурных феноменах Гумбрехт видит ответ на болезненные вопросы современной философии, – но в основе многих из этих явлений лежит простая данность говорящего голоса.

Конечно, Гумбрехт – не первый и не последний из тех, кто обращает внимания на утраты письма по отношению к устной речи (первыми, пожалуй, не назовешь даже Сократа и ап. Павла, на которых ссылается Пеликан). Очередное революционное открытие "устности" (*orality*) имело место в начале XX в. Его "эпические герои", собиратели балканского фольклора Милмэн Пэрри и Альберт Лорд, показали, что дошедшие до нас тексты "Илиады" и "Одиссеи" столетиями существовали в устной форме, прежде чем были записаны; вскоре их гипотеза была подтверждена параллельными открытиями в других национальных литературах [56]. Примерно современные со-сюрровскому повороту к синхронии письменного текста, эти

¹² А надежда уже лучше бесплодной иронии, ведь "лучше страдать от неосуществленного желания, чем вовсе его утратить" [17, с. 83].

¹³ Здесь он усматривает даже "глубоко подавленное желание буквального поедания остатков древних папирусов или средневековых манускриптов" (с. 82). Сюжет поедания священного свитка известен Ветхому и Новому Заветам, фигурирует в Житиях; об этом сюжете рассуждает С. Аверинцев в статье "Присутствие Вездесущего" [4].

исследования привлекли внимание к диахронии устной речи и к диахронии ее передачи из поколения в поколение. Конечно, как и всякой хорошей идее, теории устности угрожала тривиализация. Мечты некоторых филологов о возврате от деловитой цивилизации печатных книг в материнское лоно устности¹⁴ сбылись, по замечанию Аверинцева, слишком скоропостижно и непредсказуемо [3]. Воспетая Маклюэном "глобальная медиа-деревня" обещает блаженное сопребывание людей всего мира в общении, минимально опосредованном какой бы то ни было письменностью и каким бы то ни было "значением". Но можно ли поверить в то, что устность медиа, понятая как рассеянное плавание в волнах эфира, дает то "присутствие", которое она столь многообразно предлагает? Кто-кто, а Гумбрехт с этим явно не согласился бы: в нашей "повседневности виртуальных реальностей... где технологии коммуникации обеспечивают нас вездесущностью и, таким образом, устраняют из существования пространство... настоящее присутствие мира сводится к присутствию на экране" [17, с. 87]. Вездесущий голос заботливой телянки напоминает нам, что не стоит лезть на баррикады в защиту всякого устного слова от всякого письменного.

Да история и не знала таких баррикад. На протяжении тысячелетий устность вовсе не несла в себе угрозы для письменности; напротив, в традиционных книжных культурах она всегда опиралась на близость письменного слова, а псалом, "записанный руками книжника" гарантировал псалом, "воспеваемый устами певчего". К таким выводам в ходе многолетних исследований пришел ведущий американский библиист Я. Пеликан. Осознание, что голоса устного предания неизменно предваряют и окружают всякое письменное выступление, сделало этого лютеранского историка Рефор-

¹⁴ Аверинцев говорит о филологе Кереньи, который в 1953 г. завершил свое тщательное исследование роли папирусов в культуре эллинизма неожиданно эмоциональным призывом "сбросить тиранию книги".

мации православным апологетом Традиции [см. 55]. По мнению Пеликана, многие ключевые для европейской культуры высказывания, порождающие из века в век все новые герменевтические усилия – включая слова Сократа, и слова Иисуса – в каком-то смысле "попали в книгу случайно, как муха в янтарь". Но это не умаляет значения Евангелий и диалогов Платона, из поколения в поколения водворяющих в нашу устность эти драгоценные слова [56]. На огромную потребность устности и письменности друг в друге указывает даже то плодотворное напряжение, которое всегда существовало между ними.

Уста моя возвестят хвалу Твою,... яко не познах книжная (Пс. 70:15). Это напряжение с давних пор связано с устойчивой ассоциацией между книжностью и языком субъект-объектных отношений (даже самый священный текст, будучи записанным, оказывается объектом манипуляций инструментального разума). Для современной критики идеологий привычно в теоретическом плане успокаиваться на этом тезисе о языке порабощения, и дальше с тревогой оценивать на практике, кто же кем манипулирует в данном случае, – *они* мною или я *ими*. Однако, мыслители вроде Гумбрехта спрашивают не "кто кого?", а "как иначе?", – из чего *еще* может рождаться язык, кроме воли к власти. Так, американский богослов Дж. Мануссакис, разделяя это распространенное разочарование в языке дискурсивной философии и теологии ("наш язык о Боге – это скорее наш язык, чем Божий"), не останавливается на нем, а продолжает поиски аутентичного высказывания. И он его находит ("но была уже весна...") – хотя бы "за пределами языка", понятого как язык дискурса, язык книжности. Побег из Анкерсмитовой "комфортной тюрьмы языка" в "пустыню реальности" [см. 43] означает, для Мануссакиса, побег из *своего* языка о Другом к пугающей реальности *языка Другого*. Этот модус высказывания, в котором говорящий предстоит лицу Другого, мыслитель и называет "гимном". Пожалуй, "гимн" Мануссакиса может не иметь ни поэтической, ни музыкальной формы, –

его определяют только трепет и радость побега из темницы самости. И все же, этот трепет, по мысли автора, может рождаться именно из *голоса* Другого, из *звука*, который внезапно "приходит из тишины и в тишину уходит". "Что отличает гимн от обыденного языка и повседневной речи, это именно тот факт – возможно, очевидный сам по себе, и все же немаловажный, – что гимн поется, а не говорится" [53].

Этот немаловажный факт все-таки обычно находят слишком очевидным, чтобы уделять ему внимание. Исключение здесь представляет О. Седакова, которая, подобно Гумбрехту, рассматривает звук как неотъемлемое измерение поэзии [39]. Мелодическая природа стиха – это данность, а не красивая метафора. Применяя к литературоведению известную современную фонетику высотную шкалу русских гласных (от И до У), исследовательница чуть ли не впервые подошла "к звуку в стихе как к носителю определенной высоты". Звуковой строй стиха предстал своеобразным аналогом мелодии, создаваемой поэтом в неосознанном, но безошибочном акте музыкального творчества. Ряд экспериментов с русской поэзией, проведенных Седаковой, показал неразрывную взаимосвязь между "вокализмом стиха" и семантикой его слов. Внутреннее пение стиха не различимо в психологичной декламации актеров, но это не значит, что оно доступно лишь в графических схемах: его лучше всего раскрывает бесстрастная экспрессия авторского чтения [38].

Удивительно, насколько различные мотивы буквально на наших глазах приводят все большее число исследователей к переосмыслению отношений между мыслью, голосом и текстом. Но не менее удивительно другое – что это переосмысление почти всегда происходит на территории текста (филологии). Культурология почти не уделяет внимания пению (как культурной практике)¹⁵, а музыковедение практически не интересуется устностью (как мелодическое измерение языка).

¹⁵ Характерным тут является труд Лео Мулена "Повседневная

В поисках языка музыки

Вместо этого, теорией музыки производилось множество попыток обнаружить собственный *язык музыки* – возможную альтернативу "конструктивистскому головокружению" [43] естественного языка. Инициатива структурного анализа музыки, возникнув на Западе (напр. Эко [49]), явилась для советских музыковедов 1970-х годов единственной отдушиной, привлекавшей лучшие головы, причем не только музыковедов, но и семиологов тартуской школы. Однако, по правилам пан-семиологии Пирса, музыка непременно должна была что-то означать, а методология пан-лингвистики Соссюра, того хуже, требовала найти в музыке аналог вербального языка. С горем пополам, в музыкальном сообщении были обнаружены очертания семиотического треугольника: синтаксическая, коммуникативная и семантическая функции. К первой относились "соотнесенные, но самостоятельные грамматики" метра, строя, ладомелодической организации, гармонии и т.д., ко второй – бытование, исполнение, восприятие музыки. И, наконец, третья, посредством "звукословя эпохи" (Б.Асафьев), передавала эмоции ("мотив вопроса", "интонация вздоха"), укорененный в действительности "чувственный опыт человека" [27, с. 45-48]. Семантику даже называли "первой и важнейшей функцией музыки" [6, с. 90], ведь отрицать связь искусства с действительностью могут только антимарксистские концепции [42, с. 75]. Поэтому исследователи настойчиво обращались к т.н. программной музыке¹⁶ в поисках образов советской действительности, в корне переводимых на языки других систем [27, с. 48].

жизнь средневековых монахов Западной Европы" [29], где пище посвящено 39 страниц (и еще 18 – питью), а пению – один абзац, хотя этот же автор утверждает, что жизнь монахов проходила в молитве (а не в еде).

¹⁶ Для семиотики искусства вообще характерна взаимозависимость между теорией и ее иллюстрациями; поэтому теории, выращенные на определенном типе материала, не следует автоматически переносить на

Но все эти попытки представить музыку как систему, аналогичную вербальному языку, упирались в невозможность выделить единицу музыкальной семантики, адекватную слову. Хотя в музыке, как и в естественном языке, сообщение автора передается при помощи знаков, при ближайшем рассмотрении оказалось, что семиотических единиц здесь нет; за единицу приходится принимать сразу весь музыкальный текст как целое. Из этого наблюдения Лотман и Бенвенист сделали логичный вывод, что, хотя в музыке есть синтаксис, семантики в ней почти нет, а то и вовсе нет [25], [7, с. 79]. Итак, ряд ученых – Дюфренн, Моравский, Валлис – заявили, что музыка – не язык; ее семиотика имеет дело с "асемантическим знаком" [42]¹⁷. В этом они были вполне согласны с композиторами-додекафонистами вроде Булеза [46]. Как заметил Якобсон, музыку бессмысленно упрекать в "абстракционизме" [50].

Загадка "асемантического" смысла музыки привлекла некоторых ученых к таким абстрактным ее проявлениям как, в частности, древнерусское пение. Ю.Лотман, размышляя над "информационным парадоксом" канонического искусства, предложил различать в искусстве два типа текстов. Это "записка", несущая всю информацию, и "платок с узелком", только напоминающий о чем-либо¹⁸. Ко второму типу он отнес не только пение, и не только средневековое, – но именно прослушивание непрограммной канонической музыки предстало идеальным примером этой модели (тогда как за идеальный пример первого типа искусства было взято чтение романа). В модели "платка с узелком", "сообщение" подает извне лишь незначительную часть информации, а активная роль принадлежит адресату. Песнопение просто создает благоприятные условия, другой материал.

¹⁷ Об этом же хорошо говорит в своих "Философских крохах" Е.Проскуликов: <http://eugneproskulikov.blogspot.com/2011/02/blog-post.html>.

¹⁸ Лотман говорит о малограмотных дьячках XVIII в., которым вид страницы Псалтири напоминал весь знакомый текст.

чтобы прислушаться к себе. Сознание уже содержит всю информацию, всю семантику, но все это остается бессмысленным без малого знака, подаваемого пением. Этот малый знак состоит в самой музыкальной гармонии, определенным образом организующей аморфное содержание сознания [24]. Таким образом, сообщение музыки принадлежит слушателю, – здесь Лотман приближается к идеям рецептивной эстетики, – но постольку, поскольку слушатель принадлежит музыке и открыт воздействию ее "синтаксиса", (который может быть сложным, многообразным и, в свою очередь, открытым вовне, а может быть примитивным, односложным и категоричным). Благодаря своей безреферентности, непрограммная музыка вызывает к слушателю всем своим целым, приводя в присутствие то, о чем ведомо лишь ему одному.

Итак, поиски семиотики музыки привели ряд исследователей к мысли, что язык музыки – возможно, не в музыке. По крайней мере, относительно канонической музыки можно смело утверждать, что ее голос и есть голос неразлучного с ней вербального текста, ее асемантический знак – это апофатическая подкладка вербального высказывания. В языке гимна музыка составляет тот фон безреферентного, бессмысленного, неизреченного, то пространство тайны, из которого происходят все вербальные слова и погруженными в которое они так и остаются. Это пространство, ощутимо наполняющее гимн, даже когда он не поется, а просто читается, не позволяет ему опускаться на землю дискурсивных манипуляций.

Устность у себя дома

Средневековые гимнографы, к которым традиция относит многих выдающихся святых – Ефрема Сирина, Романа Сладкопевца, Иоанна Дамаскина, Иоанна Кукузеля и др., – нередко высказывали свои мысли о Боге сразу и в буквах, и в но-

тах [45], [32]¹⁹. В их руках центростремительная мелодия не отвлекала от текста, а напротив, втягивала ум слушателя в водоворот его смыслов. Именно этот потенциал средневековой богослужебной музыки отмечают в ней все ее ценители – от ранних отцов Церкви²⁰ до святых недавнего времени²¹ и от теоретиков каждого из древних распевов²² до рядовых исполнителей. Мелодическая структура древних распевов соответствует "синтаксическому и риторическому построению словесного текста" [10]. Музыка исходит из словесного высказывания, которое *распевается* – по правилам одного из восьми гласов, "на подобен", или просто так. Соответственно, основу гласов (или ладов) – этой основы древней музыки – составляет, по мнению специалистов, не столько их мелос, сколько смысловая нагрузка текстов, принадлежащих данному гласу [9]. В культуре средних веков гласы функционировали, прежде всего, как различные модальности мышления в музыке (ср. англ. *mode*), открывавшие разные горизонты осмысления текста. В знаменном распеве может быть, что текст существует, допустим, только во 2-м и 6-м гласах²³, поскольку еще никто не пережил и не обдумал его в модальности 4-ого или 7-ого гласов²⁴ (как не

¹⁹ Исследователь сетует, что из-за путаницы с терминами ("гимнод", "мелод", "мелодий", "гимнограф", "асматограф", мелург", "мусикос"), нередко нельзя сказать с уверенностью, о ком идет речь – о поэте или о композиторе [с. 560], но это свидетельствует как раз о том, что традиция не отличала одного от другого.

²⁰ Начиная от свт. Иринея Лионского, Игнатия Богоносца, Климента Александрийского, Афанасия Александрийского и далее [14].

²¹ Некоторые их высказывания на этот счет собраны на сайте о. Павла Коротких "Дьячье око" (<http://dyak-oko.mrezha.ru>). В этом списке фигурируют свт. Филарет (Дроздов), свт. Игнатий (Брянчанинов), преп. Серафим Саровский, преп. Варсонофий Оптинский и др.

²² Упомянем Ф. Кондагул, К. Фотопулоса, С. Клёкнера, Б. Кутузова, Д. Болгарского.

²³ Как молитва "Отче наш".

²⁴ Речь идет о самогласнах знаменного распева, т.е. уникальных

всякому пришло бы в голову интерпретировать Деррида через призму Псевдо-Дионисия)²⁵.

Благодаря своим чисто формальным мелодическим особенностям средневековый гимн обеспечивал пространство, готовое вместить сложнейшие философские рефлексии. Эти свойства создавали в его музыкальной канве пространство устности, в котором *богословие оказывалось эстетическим*²⁶ *явлением*, достигавшим всех участников литургии: образованных и неграмотных, клириков и мирян, мужчин, женщин и детей²⁷, – всех имеющих *уши слышать* (Мф.11:15). Конечно, кто понимает, что открыла музыка, обретая самостоятельность от слова, тому, возможно, трудно понять, чего она лишилась на этом пути взросления²⁸. Но грустно, что яркое различие между принципами средневековой и модерной музыки, которое могло бы быть плодотворной темой для новых творческих поисков, до сих пор по большей части остается "темой для новой войны"²⁹ (тогда как аналогичное различие между принципами иконописи и классической живописи давно перестало рождать произведения, сочиненных по правилам одного из гласов; наряду с ними существовала практика прикладного пения по простой схеме гласа, сохранившая донныне.

²⁵ И наоборот, бурному мышлению полиэтнических Балкан основных ладов всегда недоставало, и уже начиная с византийского периода их число неофициально пополнялось за счет заимствований у окружающих народов.

²⁶ В изначальном смысле слова, – "чувственно воспринимаемым".

²⁷ По свт. Григорию Нисскому, именно мелодическая форма Псалмов позволила Давиду донести свое богословие до стара и мада, всякого пола и сословия (см. эпитафия).

²⁸ Метафора "взросления" музыки являет все в еще более удивительном свете, если вспомнить, что речь идет буквально о нескольких столетиях бурного развития на фоне тысячелетий "детства", в каком-то смысле, вечного "детства". Но в битве между "старыми" и "новыми", ослепляющей, как водится, обе стороны, нет места взаимному удивлению.

²⁹ Выражение Б. Гребенщикова (по другому поводу). Конечно, из этого грустного правила есть исключения, вроде Пярта или Сильвестрова.

споры и явилось мощным творческим стимулом для множества направлений в современном искусстве).

Обозначим здесь некоторые черты гимна, обуславливающие неповторимость музыкального мышления средних веков, или, если угодно, мышления средних веков как музыкального. Речь пойдет (а) о нотной записи, (б) о структуре лада и (в) о ритме. В этой зарисовке использован, в первую очередь, материал знаменного распева – наиболее знакомой автору³⁰ разновидности интернационального в своей основе музыкального творчества средних веков³¹.



Антифон 1: буквы и ноты

Человечество не сразу догадалось, что гласные звуки следует записывать в тексте также, как и согласные; древнейшие алфавиты были консонантными. В иврите тысячелетиями записывались только согласные, и лишь в VI – X вв. н.э. ученые-массореты обозначили подразумеваемые до сих пор гласные точками и чертами под рядом согласных [56; 47]. Обозначение на письме высоты и других мелоди-

³⁰ Этим знакомством, как и многими из приведенных ниже наблюдений, я обязана Станиславу Зелинскому; см. его собственные публикации о знаменном пении [18], [19].

³¹ Гимнография европейских культур объединяется не только типологическими параллелями, но и непосредственными генеологическими связями. Общую основу византийского пения (с его балканскими разновидностями) и древнерусского знаменного распева составляет "раннегреческий распев", происходящий, в свою очередь, из античной и раннехристианской музыки. Генетически близки к раннегреческому пению и ранние западные распевы, включая "староримское пение", которое, по новейшим исследованиям, соседствовало с григорианским хоралом аж до XIII в. Следы византийского влияния фиксируются и в кавказских, в частности, армянских музыкальных рукописях начиная с V в.

ческих характеристик этих гласных звуков вполне можно рассматривать просто как следующий шаг на пути экспликации подразумеваемого смысла высказывания, когда скрывавшиеся в словах ноты находили себе место на бумаге. У греков первыми музыкальными пометами были те же самые буквы; постепенно из них развились т.н. невмы или крюки [13, с. 97]³². На Западе невмы (и буквенные обозначения) использовались как минимум, с IX в. (в палеофранкской, санкт-галленской, метцской и др. нотациях), пока к XI в. из них развилась линейная нотация [52, с. 82-115]. В Византии невменная нотация используется до сих пор, хотя она была существенно изменена в 1881 г.³³ Древнерусские крюки, эволюционировавшие на протяжении веков, конечно, были существенно маргинализированы после официального введения квадратной (а затем круглой) нотации, но все же использовались не только старообрядцами, но и православными, по крайней мере, до революции [22].

В отличие от круглых (и квадратных) нот, которые, подобно трамваям, ходят только по проложенным для них рельсам, крюки в таковых не нуждаются. Чисто зрительно страница знаменной музыкальной рукописи, лишенная "железных дорог" нотного стана, принадлежит скорее буквам, чем нотам. Вернее, она принадлежит словам, мелодическое дыхание которых обитает здесь в неразрывном единении с азбучной плотью. Витающие над рядами унциального шрифта "знамена" как бы олицетворяют мысли писаного слова о самом себе. Из отсутствия нотоносца прямо следует возможность разместить крюк посреди любого текста, нечаянно раскрывая внутреннее пение того или иного прозаического слова. Именно в такой практике графически выражаются принципы *погласицы*, т.е. чтения нараспев, единственного типа чтения, известного традиционным книжным культурам. Знаки погласицы, которыми испещрены средневековые рукописи, представляют собой самый наглядный пример мелодической интерпретации текста, когда минимальное понижение или повышение голоса, пауза или секундная задержка, акцентировавшая то или иное слово, может кардинально менять

³² Если византийская музыкальная палеография в какой-то мере исследована, то древнерусская отдельно не изучалась никем, кроме советского исследователя М. Бражникова [11, 12].

³³ Специальной комиссией (Хрисанф, митр. Прусенский, Г. Протопсалт, Х. Хартофилакс), с целью упрощения и систематизации [32].

понимание текста. Апостол Павел, сетовавший, что в своем письме к галатам (Гал.4:20) он не может "изменить голос" [56, с. 22], вряд ли удовлетворился бы таким мелодическим дополнением, – и все же погласицы, по крайней мере, помогали чтецу его Посланий "изменить голос" не самым неуместным образом. С исчезновением крюков, "ноты" погласицы спрятались обратно в буквы, и чтобы их там найти, требуется верность традиции (в церковной практике³⁴), или же вдохновение (в светской поэзии).

Древнейшие киеворусские кодексы Евангелия и Апостола украшены спонтанными музыкальными пометами [19], напоминающими нам о том, что всякий древний читатель по самому факту своей книжности уже был немножко певцом. А соседство в киеворусских манускриптах сложных музыкальных знамен с литургическими текстами на греческом и славянском языках напоминает и об обратном, – что "песнорачители и знаменотворцы", иногда прямо называемые "философами"³⁵, в свою очередь, должны были принадлежать к ведущим "книжникам" своего времени. Но даже если богослужебные книги с их "темными" переводами и "тайнозамкненными" попевками и несли в себе нечто эзотерическое, то сама акустическая природа пения не позволяла ему оставаться за семью печатями. Источники свидетельствуют, что с этим искусством были знакомы не только церковные, но и светские лица любого социального положения, возраста и пола, – кто благодаря обучению³⁶, а кто просто "понаслышке" [37, с. 61-64]. Как бы то ни

³⁴ Очень грустно, что в этом отношении традиция Православной Церкви доносит сегодня лишь отголоски прежнего богатства; чтение "на погласицу" сохранилось в полной мере у старообрядцев.

³⁵ Например, в Новгородской летописи 1476г. [37, с. 64]; составление знаменных книг автор XVII в. называет "любомудрием" [5, с. 6].

³⁶ В Киевской Руси обучение пению было неотъемлемым элементом образования. В частности, в XIIв. пение преподавалось в училище для девочек при Киевском Андреевском монастыре, основанном дочерью князя Всеволода Янкой [37, с. 60]. Трудно сказать, насколько качественным было

было, причастность к культуре богословской мысли, несомненно, означала причастность и к буквам, и к нотам.



Антифон 2: невесомость

Бурные баталии в музыкальном творчестве XXв., ареной которых неизменно оказывалась структура лада, уходят корнями в изменения, происходившие на Западе и впоследствии на Востоке примерно в позднем средневековье, в эпоху кристаллизации современного тонического лада. В "солнечной системе" этого лада, центр – тоника – неуклонно притягивает к себе все прочие звуки, а сильные ноты – субтоника и субдоминанта – обладают некоторой гравитацией по отношению к слабым³⁷. Притяжение звуков внутри лада обуславливает *собственную* логику развития мелодии, совершенно безотносительную к логике сопровождающего ее текста. Как смысловая ось музыкального сообщения, тоника достаточно авторитарно диктовала его содержание на протяжении всего Нового времени. Протест против "монологичной" тирании тоники, актуальный с конца XIX века, выразился в разработке новых ладов и достиг кульминации в "анархизме" додекафонистов, разделивших октаву на 12 совершенно равноправных полутонов. Параллельный "смерти автора" в литературоведении, этот шаг имел в виду устранение от навязчивой семиотичности музыкального полотна к чистой фактуре звука. Додекафонию рассматривают как намеренное "обесчеловечение" мелодии, призванное разрушить порочную ассоциацию музыки с эмоциональной сферой, (собственно и составляющей домен тоники)³⁸. Однако, односторонняя интеллектуальность новой музыки уже в конце 60-х перестала вдохновлять многих из ее веду-

это образование, но несомненно, что оно было интегральным.

³⁷ Благодаря за это сравнение композитора Богдану Працок.

³⁸ Например, Шенберг предлагал "очистить музыку от грязи, налишшей вокруг нее и дать ей структуру, утраченную ею после Ренессанса" [46, с. 123].

щих апологетов, – пожалуй, по той же причине, что и односторонняя эмоциональность прежней музыки. Дальнейшие труды этих композиторов так или иначе связаны с поисками более целостного творчества, где мысли и чувства не наступали бы друг другу на ноги³⁹.

С точки зрения древнего искусства, в музыке не должно быть эмоций, – в ней должна быть глубина и внутренняя тишина. Но безэмоциональность, бесстрашие, не означает "окаменного нечувствия". Не эмоции и не схоластика, а "умные чувства". Идеал пост-современности был данностью для средневековья, модалный лад которого далек как от абсолютной невесомости додекафонии, так и от неизбежной гравитации тоники. Присутствие в модалном ладе "опорных звуков" дает о себе знать гораздо менее навязчиво, чем сменявшая их тоника. Во всей музыке Нового времени, классической или популярной, музыкальная фраза неминуемо оканчивается тоникой, – как упавшая у меня ручка упадет непременно на землю (а не на луну); во всей средневековой музыке мелодическая линия, свободно паря вокруг нескольких опорных звуков, может оканчиваться на какой угодно ноте.

Необусловленное движение мелодии от высоких звуков к низким и наоборот позволяет музыкальной мысли легко следовать за мыслью, выраженной в тексте, – "удобовместно и зело подоболепно весма, в борзости или тихости, в высоте или в низу гласотечения" [5, с. 22]. Это особенно наглядно проявляется в византийском пении: на словах о восстании, восхождении, вознесении мелодия взмывает вверх, а на словах о снисхождении, схождении во ад и т.п. – резко опускается (как, к примеру, в тропаре Воскресения, где спуск к "сущим во гробех" сменяется неожиданным взлетом на "живот дарова"). А на самоуглубленные рефлексии о грехе и страстях византийский мелос реагирует переходом от "европейской" диатоники к "восточному" хроматическому пению с его тонкими тональными переходами, – т.е. принципиальным изменени-

³⁹ Здесь хочется вспомнить Арво Пярта, музыка которого по глубине и цельности приближается к древним распевам, (и это тем более удивительно, что Пярт, по его словам, не использует никаких формальных ходов средневековой музыки).

ем характера мелодии⁴⁰. Эта удивительная непринужденность, как ни странно, прямо связана с *несамостоятельностью* средневековой музыки, все еще не отстоявшей своих полномочий, выраженных в монархии тоники и ее строгих законах, все еще доверчиво открытой звуку рассуждающего голоса. "Неподготовленное и безыскусственное сладкогласие", по свт. Григорию Нисскому, силится "истолковать смысл сказуемого, когда самый тон голоса открывает, сколько возможно, мысль, заключающуюся в речениях"⁴¹. К подобным наблюдениям приходит и современный композитор:

Сложность музыки, я имею в виду ее переусложненность, отнимает у исполнителей вот это чудесное явление со-творчества и превращает их в рабов. Тогда как более простая музыка, старинная, до Баха, держится именно на исполнении. Там важно, *какой человек поет*. Если человек ясный, сияющий – музыка тоже сияет. А когда человек играет более сложную музыку, даже музыку классическую, то там уже не ясно, кто он такой, потому что музыка заслоняет его своими качествами⁴².

Возможно, в основе многих противоречивых исканий современной музыки, приводящих порой вовсе не к простоте, а к нарочитой усложненности, лежит стремление к безоружности древнего лада, к пению, в котором звуки оставляют место поющему; в котором нежное, суровое или парящее невозможно отделить от точного, вдумчивого или рассудительного.

⁴⁰ Благодарю за эти сведения о.Афанасия Беляева.

⁴¹ Свт. Григорий Нисский, О надписании Псалмов, 3 (РГ 44. 444).

⁴² Не намереваясь стилизовать В. Сильвестрова под апологета древних распево, приводим, однако, некоторые близкие нам изречения из книги *Дождаться музыки* [40].



Антифон 3: ритм

"Отсутствующей структуре" средневекового лада соответствует – по крайней мере, в знаменном пении – "отсутствующий размер". Как бы это не обескураживало современного слушателя, ничего похожего на такты равномерной длительности в знаменном песнопении нет вовсе, как нет и сильных и слабых долей, а значит и метра. Не определяясь никакими внутримузыкальными закономерностями, ритм гимна отображает исключительно ритм текста. Развитие песнопения фактически определяется свободным, непредсказуемым ритмом устного высказывания, то есть, собственно, ритмом мышления.

Эта специфическая черта древнерусского пения связана с особыми отношениями между ритмом поэзии и ритмом музыки, которые складывались в каждой традиции по-разному и до сих пор очень мало исследованы. В частности, до сих пор вызывает споры реконструкция ранней византийской музыки. Считается, что она имела просодический ритм, соответствовавший "квантитативному" ритму чередования долгих и коротких гласных в поэзии [32]. Однако, этот ритм, как в греческом, так и в латыни, перестал восприниматься на слух уже в поздней античности. Переход от квантитативной поэзии к тонической и силлабо-тонической, начатый уже преп. Романом Сладкопевцем (VI в.), по-видимому, отобразился на усложнении мелодики за счет упрощения метрики [21, с. 28-29, 160-161⁴³]. В сегодняшнем византийском пении ритм действительно очень важен, но в отличие от унифицирующего размера современного "обихода", византийский "такт" очень живо реагирует на построение фразы, перестраиваясь, дробясь и ломаясь в зависимости от ударений в словах [32]. На Западе большинство церковных авторов подражали античным размерам (ритм которых вряд ли мог отражаться на музыке); ритмическая поэзия считалась низовой ("ср. Каролингские ритмы" [30, с. 464]). Любопытно, что первый известный по имени западный композитор – Хильдегарда Бингенская (XII в.) – писала гимны в исключительной для своей эпохи манере верлибра

⁴³ О. Кожушный ссылается на П. Веллеша.

[54, p.322], соответственно, лишена размера и ее музыка. Славянские переводы греческой литургики утрачивали всякую метрику, что, конечно, сказалось и на "отсутствующем размере" знаменного пения.

Сама зависимость музыкального ритма от ритма текста⁴⁴ составляет яркое отличие древней музыки⁴⁵. Отсутствующий размер знаменного пения не позволяет придать средневековому распеву классический вид, не изменяя его до неузнаваемости (подобные обработки известны как "распев в изгнании"⁴⁶). Однако, любопытно, что наряду с многочисленными попытками "гармонизации" знаменного пения (понятие, коннотирующее отсутствие гармонии в оригинале), в русской музыке XIX-XX в. существовала и обратная тенденция: начиная с Даргомыжского, отдельные реформаторы пытались экспериментировать с "мелодическим речитативом", непосредственно опираясь на структуру знаменного пения. Эти эксперименты так и не влились в музыкальный мейнстрим настолько, чтобы достичь церковного клироса (и вернуть "через окно" знаменный распев, в свое время официально изгнанный "через дверь"). Однако, они оставили свой след, который иногда проявляется достаточно неожиданным образом: к примеру, настоянные на знаменном пении "Картинки с выставки" Мусоргского вдохновили в 1972 г. британскую арт-рок группу *Emerson, Lake@Palmer* на создание собственной версии произведения, а речитативные эксперименты Даргомыжского с "Титулярным советником" были повторены в советском музыкальном андерграунде А.Мамоновым.

По преданию, Арво Пярт, в ожидании троллейбуса, спросил таллиннского дворника, как должен творить композитор. На что дворник, поразмыслив, ответил: наверное,... он должен любить каждый звук...⁴⁷ Ритм средневекового пе-

⁴⁴ Хотя, по замечанию О. Седаковой, поэтический ритм вообще-то иноприроден музыкальному.

⁴⁵ По этой же причине древние богослужебные тексты так трудно "класть" на музыку с четким размером. Зная об этой опасности, некоторые музыкальные пособия XIX века рекомендовали производить в этих текстах незначительные перестановки и замены, чтобы хоть в какой-то мере привести слова в ритмическое соответствие с музыкой.

⁴⁶ Выражение Ю. Холопова [22, с. 62].

⁴⁷ Поведано Арво Пяртом в фильме "24 прелюдии".

ния, непринужденный и не принуждающий других, позволяет певцу любить каждый звук столько, сколько он могут вместить его легкие, и каждое слово – сколько может вместить его понимание. (Это не значит, что певец с вместительными легкими может забыть о миряnine с больными ногами, – человек, который слышит свой внутренний ритм, открыт и к ритму Другого). Существующая в древних распевах связь между ритмом мышления и ритмом дыхания, о которой говорит о. Д. Болгарский [10], издавна напоминала мистикам о тайне, заключающейся в простом факте, что мозг, которым мы мыслим о вечности, нуждается в кислороде⁴⁸; что слова благодарения бесконечному Богу образуются "через дыхание", "при помощи голосовых органов и твердых зубов"⁴⁹. Если пение и способно, как полагали древние, напоминать о ритме небесных сфер, то оно достигает этого через ритм человеческого дыхания.

С отсутствием музыкального размера связано еще одно явление, очень важное для нашей темы. Свободный ритм позволял гимнографу избирательно сосредотачивается на важных по смыслу словах, вводя музыкальные "медитации", не обусловленные ничем, кроме внутренней логики текста, – т.н. мелизмы⁵⁰. "Мелизматический стиль" в григорианском хорале [52, с. 24-25], распевное "паппадическое пение" в византийской музыке [32]⁵¹, "фиты" в знаменном распеве⁵² используются в наиболее молитвенных местах богослужения, отбирая ум его участников у всякого житейского попечения. У разных народов эта тенденция доходила даже до введения в

⁴⁸ Эту тайну, известную как "психосоматическая проблема", обсуждали многие отцы Церкви, начиная с Немесия Эмесского и св. Григория Нисского (IV в.).

⁴⁹ Преп. Симеон Новый Богослов, *Himn* 31.261 (у иером. П. Успенского – Гимн 42).

⁵⁰ Не путать с мелизмами классической музыки.

⁵¹ Однако, при "паппадическом" пении распеваются равномерно все слова.

⁵² Обозначения некоторых фит использованы нами в качестве маргиналий.

слово дополнительных слогов ("териремы", "ананейки", "хабувы" и т.п.), облегчавших его длительное распевание. Но этот древний "прием логического акцентирования на слове" (Н.А.Успенский) мог достигать противоположного – лишние слоги затрудняли восприятие смысла. Полемика вокруг "ананеек", не утихающая с XVII в. до сих пор [37, с. 64], [22, с. 71-73], упирается в парадокс самого понимания осмысленности. Вновь прибегая к категориям Гумбрехта, введение "ананеек" – это жертва смыслом как значением в пользу смысла как присутствия. Характерно, что в византийском пении "териремы" или "кратимы" ценятся именно за их безреферентность (здесь они вводятся в конце песнопения, когда учение уже раскрыто, и "душа изливается в пении без слов" [45, с. 48-9]). В знаменном пении бессмысленные слоги, включенные в ткань осмысленной речи, вроде воздуха, входящего в ноздреватое тесто, и принадлежат, и не принадлежат ему, оставаясь на грани изреченного и неизреченного.

Бессмысленные мелизмы, акцентирующие смысл того или иного слова, представляют определенный логический парадокс, особенно в свете приведенных выше слов св. Григория Нисского о мелодии как попытке интерпретации вербального высказывания. Но это недоумение в какой-то мере объясняется Лотмановской моделью "платка с узелком", где самая минималистичная семиотика (вроде подъема мелодии в византийском тропаре Воскресения) может иметь самые колоссальные плоды. В таком случае, мелизмы предстают своего рода апофатическим толкованием слов. Сила этого "комментария" заключается в тактичности звуков, которые не навязывают слушателю ничего извне, обращаясь только к тому, что глубоко внутри. Ведь философский потенциал музыки, по учению Григория, обусловлен не столько эпистемологией, сколько онтологией. Музыка обращается к глубинам человеческого естества и объясняет богословские теории не потому, что она семантическая, а потому, что она *онтологически* созвучна "сладкозвучию" человеческого существа и "музыкальной стройности" мироздания. Но музыка сфер не воспринимается чувственным слухом, также как и отвечающая ей гармония души и тела, – они

просто *есть*. Отсылающая к этому неслышному "совместному дыханию" (συμπνοια) вселенной музыка "ни о чем", по Манусакису, способна "возвещать Имя Божье" [53, с. 105].

Выводы

Мы попытались исследовать некоторые формальные свойства средневекового гимна, благодаря которым в нем, между буквами и нотами, создается пространство устности. Тесное соседство подвижных крюков со словами, открывающее внутренний мелос "прозаического" текста; раскрепощенность древнего лада, позволяющая мелодии следовать за мыслью; ритм, отвечающий ритму слова (совсем свободный, как в знаменном пении, или гибкий, как в византийском) – все это знаки *несамостоятельности* древней музыки. Они указывают на ее близость к мысли, вынашиваемой в потаенных недрах души, и к рождению слова. Средневековые распевы представляют музыку, *зависимую* от мысли; именно в такой музыке может воплощаться как мелос интеллектуальная драма богословия.

Сознаемся, однако, что исследуя это мелодическое измерение устности, мы пришли скорее к множеству вопросов, чем к определенным ответам. Как музыка изъясняет "смысл сказуемого", оставаясь безреферентной и апофатичной? Почему в разных традициях одно и то же интуитивное понимание этого парадокса осмысленности выражается в различных отношениях между буквами и нотами? Как средневековое песнопение, работая с энциклопедическими объемами сведений, включаясь в бесконечную череду комментариев и порождая бесчисленные научные изыскания его *значений*, (включая это), в то же время пребывает доменом чистого и безоблачного *присутствия Смысла* (с большой буквы, в единственном числе)? Эти и подобные вопросы, возникающие при изучении древних распевов невозможно разрешить простым анализом их формальных особенностей, – они требуют философского осмысления.

Если верно, что гимн – это язык хвалы, то столь же верно, что это в большой мере язык хвалы за историю. Как язык истории и как человеческий язык, в котором "голосовые органы и твердые зубы чрез дыхание внятно образуют членораздельную речь", он неминуемо конкретен и, по возможности, точен; как язык благодарения необъятному Богу, он, в каком-то смысле, неопишем и не описателен. Механизмы, благодаря которым древние распевы сочетают измерение точности с измерением неизреченности, видимо, составляют тайну музыки.

Сегодня уже нет нужды доказывать, что с 1904 г. "богословие в красках" древней иконописи глубоко изменило наше мышление. Хотя не каждый из нас пишет иконы, не каждый молится перед ними, и не каждый предпочитает их религиозной живописи, само их присутствие оказывает мощное и постоянное влияние на всю визуальную культуру – не только церковную, но, возможно, даже более, светскую. Практически не имея доступа к "богословию в звуках" средневековых распевов (особенно знаменного пения, которое нельзя услышать почти нигде), наша акустическая культура, в каком-то отношении, остается в XIX в., – и это утрата отнюдь не только для ценителей старины. Однако, наблюдаемое нами возвращение гимна, отсутствующего в нашей акустике, в пространство философии – это один из самых обнадеживающих мотивов современной гуманитарии.



ЛИТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С. Греческая "литература" и ближневосточная "словесность" / Сергей Сергеевич Аверинцев // Типология

- и взаимосвязи литератур древнего мира. – М. : Наука, 1971. – С. 219–253.
2. Аверинцев С. Многоценная жемчужина. / С.Аверинцев – К.: Дух и литера, 2003.
 3. Аверинцев С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. / С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии, М.: Наука, 1979.
 4. Аверинцев С. Присутствие Вездесущего как парадигма христианской культуры. / С.Аверинцев // Личность и традиция.– К.: Дух и литера, 2005. – С. 366-388.
 5. Азбука знаменного пения ("Извещение о согласнейших пометах") старца Александра Мезенца 1668 г. / изд. С.Смоленский. – Казань: Типография Н. Данилова, 1888.
 6. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика / М.Г.Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.:Музыка, 1974. – С. 90-129.
 7. Бенвенист Э. Семиология языка.// Э.Бенвенист. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – С. 69-89.
 8. Бибихин В. Грамматика поэзии. / В. Бибихин. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха. 2009.
 9. Всенощное бдение. Богослужбные песнопения Православной Церкви. / сост., ред., комм. Д.Болгарский. – К.: Св.- Троицкий Ионинский монастырь, 2002.
 10. Болгарский Д., о. Значение церковного пения в Православном богослужении. / Д.Болгарский http://pravoslavnye.org.ua/index.php?action=fullinfo&r_type=&id=4396 .
 11. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV-XVIII вв. / М.В. Бражников. – Л.: Музыка, 1972.
 12. Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII-XVIII вв. Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений / М.В. Бражников. – М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1949.
 13. Вознесенский И. О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Т.1. Большой и малый знаменный распев / И. Вознесенский. – Рига: Типография Эрнста Платеса, 1890.
 14. Герцман Е.В. Развитие музыкальной культуры / Е.В. Герцман // Культура Византии. Вторая половина VII-XII вв.- М.: Наука, 1989. – С. 557-570.
 15. Гумбрехт Х.У. Как возможно обнаружить скрытое в текстах? /

- Х.У. Гумбрехт // Койнонія. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна, № 904 (2010).
16. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия. Чего не может передать значение / Х.У. Гумбрехт. – М: Новое литературное обозрение, 2006.
 17. Гумбрехт Х.У. Присутствие в языке или присутствие, достигаемое вопреки языку? / Х.У. Гумбрехт. // Койнонія. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна, № 904 (2010).
 18. Зелинский С. Немного о знаменном пении / С.Зелинский. // Академический летописец №5 (2009).
 19. Зелинский С. Об ангельском пении в Киеве и Киево-Печерской Лавре / С. Зелинский // <http://sobor.in.ua/node/1055> .
 20. Карташев А. Вселенские Соборы. / А. Карташев – М.: Эксмо, 2006.
 21. Кожушний О., Преп. Роман Солодкоспівець і візантійська гімнографія III – VIII ст., / О.Кожушний. – К.: Видавничий відділ УПЦ, 2009.
 22. Кутузов Б. Русское знаменное пение. / Б.Кутузов. – М.: Андрей Рублев, 2008.
 23. Лозовая А. Производство присутствия как психотерапия герменевтической навязчивости: гуманитарный проект/ А.Лозовая // Психотерапия, №8 (2007). – С. 3-7.
 24. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Ю.М.Лотман. Избранные статьи. Т.1. – Таллин, 1992. – С. 243-247.
 25. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М.Лотман // Семиотика и искусствометрия. – М.: 1972.
 26. Льюис К. Погребение великого мифа / К.Льюис
 27. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. / В.Медушевский. – М.: Музыка, 1976.
 28. Музыка средневековой Европы // Всеобщая история музыки. – М.: Эксмо, 2009. – С. 28-53
 29. Мулен А. Повседневная жизнь средневековых монахов Западной Европы. X-XV вв. / А. Мулен. – М.: Молодая гвардия – Классик, 2002.
 30. Памятники средневековой латинской литературы VIII-IX вв./ ред. М.Гаспаров. – М.: Наука, 2006.
 31. Памятники средневековой латинской литературы X-XII вв./ ред. М.Грбарь-Пассек, М.Гаспаров. – М.: Наука, 1972.
 32. Пасхалидис З. Церковная византийская музыка. Краткая теория и

- практика. / З. Пасхалидис. – М.: Святая Гора, 2004.
33. Пелікан Я. Виправдання традиції / Я.Пелікан. – К.: Дух і літера, 2010.
 34. Пеликан Я. Христианская традиция. Т.2. Дух восточного христианства / Я.Пеликан. – М.: Духовная библиотека, 2009.
 35. Пелікан Я. Ідея університету: Переосмислення/ Я.Пелікан. – К. Дух і літера, 2010.
 36. Прохоров Г. Памятники переводной и русской литературы XIV-XV вв. / Г. Прохоров. – Л.: Наука, 1987.
 37. Разумовский Д. Церковное пение в России. / Д. Разумовский. – М.1867. – т.1.
 38. Седакова О. Вокализм стиха / О. Седакова // Стихи. Эссе. Poetica. Moralia. Т. 3. – М.: Университет им. Д.Пожарского, 2010. – С. 177-193.
 39. Седакова О. Звук / О. Седакова // Стихи. Эссе. Poetica. Moralia. Т. 3. – М.: Университет им. Д.Пожарского, 2010. – С.193-205.
 40. Сильвестров В. Дождаться музыки. / В. Сильвестров. – К.: Дух і літера, 2010.
 41. Тейлор Ч., Джерела себе/ Ч. Тейлор. – К.: Дух і літера, 2007.
 42. Фарбштейн А.А. Музыкальная эстетика и семиотика / А.А. Фарбштейн // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С.75-89.
 43. Филоненко А.С. Производство присутствия" и новая культурная чувствительность: "нескромное предложение" Гумбрехта и его академические расширения. / А.С. Филоненко // Койнонія. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна, № 904 (2010) (С.49-74).
 44. Фотопулос И., прот. Смысл и значение византийского пения для православного богослужения / И. Фотопулос // Глас Византии. – М.: Святая Гора, 2006. – С. 22-40.
 45. Фотопулос К., Введение в теорию и практику византийского церковного пения. / К. Фотопулос // Глас Византии. – М.: Святая Гора, 2006. – С. 40-60.
 46. Цареградская Т.В. Утопии музыкальной структуры 50-х годов / Т.В.Цареградская // Искусствознание Запада об искусстве XX в. – М.1988. – С. 116-138.
 47. Чекаль А. Народ рукописной книги: Поэтика и традиция еврейского письма.
 48. Черноморец Ю.П. Візантійський неоплатонізм від Діонісія ареопагіта до Геннадія Схоларія. / Ю.П.Черноморец – К.: Дух і

- літера, 2011.
49. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998.
 50. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках./ Р.Якобсон // Семиотика и искусствометрия. – М.: Мир, 1972.
 51. Brock S. From Ephrem to Romanos / S. Brock // Studia patristica, XX (Leuven, 1989). – P.139-151.
 52. Klöckner S. Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals. / S.Klöckner. – Regensburg: ConBrio, 2006.
 53. Manoussakis J.P. God After Metaphysics. A Theological Aesthetic. / J.P. Manoussakis -Indiana University Press, 2007.
 54. Newman B. Hildegard of Bingen. Symphonia. / B.Newman. – Ithaca&London, 1988
 55. Pelikan J., A Personal Memoir: Fragments of a Scholar's Autobiography / J.Pelikan // Orthodoxy And Western Culture: A Collection of Essays Honoring Jaroslav Pelikan on His Eightieth Birthday. – St.Vladimir's Seminary Press, 2005.
 56. Pelikan J., Whose Bible is It? / J.Pelikan. – NY, Viking, 2005.