



Список использованной литературы

1. Лепяхин В. Иконология и иконичность / В. Лепяхин // Икона и образ, иконичность и словесность : сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин – М. : Паломник, 2007. – С. 129–164.
2. Лествица, возводящая на небо, преподобного Иоанна Лествичника, игумена монахов Синайской горы. – М. : Изд-во «Лествица», 2002. – 672 с.
3. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачёв. – М. : Наука, 1979. – 3-е изд., дополн. – 360 с.
4. Садовникова Е. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы иконичности / Е. Садовникова // Проблемы взаємодії музичного мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Вип. 26. Аспекти історичного музикознавства – III. *Vivere est cogitare*. – X. : ХДУМ, 2009. – С. 35–51.
5. Феофан Затворник Вышенский, святитель. Начертание христианского нравоучения / Святитель Феофан Затворник Вышенский. – М. : Лепта, 2003. – 751 с.
6. Феофан Затворник Вышенский, святитель. Путь ко спасению / Святитель Феофан Затворник Вышенский. – М. : Лепта, 2003. – 800 с.
7. Флоренский П., свящ. Иконостас / П. Флоренский. – М. : Изд-во «АСТ», 2001. – 208 с. – (Философия. Психология, вып. 4).

УДК 783+75.052

Оксана Цуранова

МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ В РУССКОМ ПРАВОСЛАВНОМ ХРАМЕ. ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ

Музыка и живопись русского православного храма рассматриваются в единстве онтологического и культурно-исторического начал. Генетическое родство этих богослужебных видов искусства, представленных, соответственно, как песнетворчество и иконография, прослеживается на примере их организации. Богодуховенность и соборность пения и иконы репрезентируются с позиций формообразования.

Ключевые слова: церковное пение, иконография, православный храм, богослужебное искусство.

Оксана Цуранова

МУЗИКА ТА ЖИВОПИСЬ У РУСЬКОМУ ПРАВОСЛАВНОМУ ХРАМІ. ВИТОКИ ТА ТРАДИЦІЇ. Музыка і живопис руського православного храму



розглядаються в єдності онтологічного і культурно-історичного початків. Генетична спорідненість цих богослужбових видів мистецтва, представлених, відповідно, як піснетворчість і іконографія, простежується на прикладі їх організації. Богодухновенність і соборність співу та ікони репрезентуються з позицій формоутворення.

Ключові слова: церковний спів, іконографія, православний храм, богослужбове мистецтво.

Oksana Tsuranova

MUSIC AND PAINTING ARE IN RUSSIAN ORTHODOX TEMPLE. SOURCES AND TRADITIONS. *Music and painting of the Russian Orthodox temple are examined in unity ontological and historically-cultural beganes. Genetic cognation of these liturgical types of arts are presented, accordingly, as church singing and iconography, traced on the example of their organization. Goodness and collegiality of singing and icon preset from positions of making a form.*

Keywords: church singing, iconography, Orthodox temple, liturgical art.

Религиозное искусство как область наивысшего человеческого вдохновения вот уже более двух тысяч столетий остается в центре внимания и изучения ученых различных специальностей. Святая Русь с принятием Крещения от Византии восприняла и весь свод канонически установленных правил духовного служения, внеся в него особенности национального миропонимания и осознания. Служение Богу, исторически совершаемое соборно, подтверждением чему служит пение за богослужением на Литургии верных – «Едиными усты, единым сердцем славить и воспевать всечестное имя Отца и Сына и Святого Духа ...», в полной мере преломилось в храме – доме Господнем. Здесь как в зеркале, отображающем служение небес, имеет место то единообразующееся воссоединение, переплетение, взаимообъединение и обогащение церковного творчества, которое богослов о. П. Флоренский назвал «синтезом искусств». Именно в храме, как ни в каком другом месте или собрании, гармония творческого акта человека, направленного на Богопрославление, рождала те шедевры искусства, которые вошли в мировые анналы живописи, архитектуры, музыки. Процесс формирования и развития всех имеющих место в храме видов искусства в ходе исторического развития имел ряд как общих, в основной своей массе онтологических черт, так и неизбежно



присовокупляемых разноголосиц, характеризующих историко-культурными и социальными преобразованиями общества, целокупность которых наложила неизгладимый отпечаток на весь облик церкви.

К тематике церковных видов искусства в их историко-культурной, жанрово-стилевой проекции обращались ученые-искусствоведы на протяжении двух прошедших столетий. Первопроходцем в данном направлении можно назвать С. Смоленского – ученого-медиевиста XIX века, чьи исследования церковно-певческого искусства и по сей день остаются актуальными [6; 7]. Вектор, заданный ученым-музыкантом в своих научно-исследовательских трудах, был направлен на утверждение национального начала в церковно-певческом творчестве. Его «Ритмические записки» – материалы, которые автор не успел подготовить к публикации, не стали исключением. В них ученый попытался доказать стилистическую и формообразующую общность творений культового искусства, принадлежащих русским мастерам. Так, строение церковного напева, имеющего в своей основе специфически русский «строжайше симметричный» ритмический рисунок, сравнивалось С. Смоленским с удивительно ярким и неповторимым архитектурным орнаментом собора Василия Великого в Москве. К сожалению, преждевременная смерть ученого-медиевиста прервала его творческие замыслы, оставляя возможность будущим поколениям музыковедов продолжить научные искания в указанном им направлении.

Хронологически преемником в разработке проблематики взаимосвязи культовых видов искусства выступил ученый-священник о. П. Флоренский, чья научная деятельность относится к первой половине XX века. Его работа «Храмовое действо как синтез искусств» [9] – новая веха в области изучения богослужебного искусства в единстве многообразия. Не делая акцент на специфически национальном аспекте культового искусства, П. Флоренский говорит о синтезе всеобщего присутствия и действия, заполняющих храм и являющихся весомыми составляющими богослужения. Тема, поднятая о. Павлом, актуализировалась в связи с угрозой превращения православной отечественной святыни – Троице-Сергиевой Лавры,



из храма в музей. Интересно, что помимо традиционно известных искусств – живописи, музыки, архитектуры, о. П. Флоренский озвучивает ряд других, мало осознаваемых искусств, чье действие также творит тот единственный акт воссоединения Бога и человека, который мы называем Богослужением. К их числу им относятся такие особые художественные сферы, как искусство огня, дыма, запаха, одежды, пластики и движений (подразумеваемые здесь действия священства), а также, назовем их производными от первых, – искусство осязания, обоняния и др.

Современный научный поиск в означенной тематике недостаточно активен. Отрадным исключением служат работы Т. Владышевской, в частности ее статья «Музыка в синтезе древнерусских искусств» [2]. Отдельного внимания заслуживают исследования ученых-богословов, чьи выступления и публикации, касающиеся проблем литургической жизни современной церкви, в том числе освещают и богослужбное искусство как ее неотъемлемую составляющую [1; 3; 4; 5]. В своей работе остановимся на двух наиболее ярко представленных в храме видах искусства, впитавших характерные черты отечественной религиозной традиции. Речь пойдет о музыке, представителем которой в православном храме является пение, и живописи, чьи функции взяли на себя иконопись и фреска.

Таким образом, **целью** настоящей статьи является задача изучения взаимосвязи двух видов церковного искусства – песнотворчества и иконописи, в рамках православного богослужения, в их стоках и традициях.

Мастерство церковного пения и иконописи, являясь одними из средств и форм самого богослужения, с самых первых лет своего существования на русской земле подчинялось строго ограниченному уставным канонам, переданным нашим предкам вместе с самим Крещением. Рамки канона оберегали богослужбное действие от внесения в него внешнего, не отмеченного духовным опытом человеческого творчества, что могло повредить его благодатной сути. Используя перечень определений, характеризующих суть иконы, предложенный богословом архимандритом Рафаилом Карелиным, и проведя



параллель с церковным пением, можно убедиться в единстве этих двух искусств, в их вовлеченности в процесс духовного делания.

Онтологический план иконы и роспева – духовная сущность, выраженная, соответственно, в образе и звуке.

Сотериологический план – благодать, проходящая через визуальное и слуховое восприятие как свет через окно.

Символический план – икона сама является символом, взаимодействующим с символизируемым. В роспеве символична система фиксации самого звучащего образа.

Нравственный план – в обоих случаях – победа духа над грехом и грубой материальностью. Система гласов, лежащая в основе древнерусского церковного пения, демонстрирует специальную особенность каждого гласа передавать то или иное нравственное состояние человеческой души.

Анагогический (возвышающий) план – икона, как и церковное пение, – это живые книги, написанные не буквами, а, соответственно, красками и звуками.

Психологический план – если для иконы характерными являются чувство близости и включенности через сходство и ассоциативные переживания, то для пения приемлемо только последнее положение, основанное на ассоциативном восприятии образа и роспева.

Литургический план – икона и пение – свидетельство присутствия Небесной Церкви в сакральном пространстве храма. Вспомним молитвенный текст Херувимской песни: «Иже Херувимы тайно образующе...», символизирующей сослужение священнику небесных чиннов – Херувимов за Богослужением.

Оба эти искусства, как призванные быть связующей линией между Богом и человеком и являющиеся орудием передачи не человеческого, но Божественного откровения, по своей сути подчинены двум основным категориям: богодухновенности – принципу создания церковного искусства, и соборности – форме его воспроизведения. Постановлениями Седьмого Вселенского Собора (787 г.), созванного царицей Ириной против иконоборческой ереси, было определено, что иконопись есть особая форма откровения Божественной реальности и через



Богослужение и икону Божественное откровение становится достоянием верующих. Через икону, как и через Священное Писание, человек может не только узнавать о Боге, но и познавать Его; через икону верующие способны получать всеосвящающую благодать Святого Духа. Принципиально важным определением этого собора стала констатация иерархии художественного творчества, заключающаяся в том, что истинными иконописцами признавались святые отцы, по своей святости способные «созерцать то (читай: образ того. – прим. О. Ц.), что надлежит изобразить на иконе» [8, с. 17]. Живописцу же отводилась роль чисто технического характера, определяемая в воспроизведении ранее предложенной композиции, формы и т. д. Иконописцы, образуя «замкнутый, особый мир свидетелей» мира небесного вели исключительно аскетический, молитвенный образ жизни. По преимуществу являясь монахами, они проходили особое посвящение, своего рода божественное разрешение для занятия такого рода деятельностью. Такое положение оставалось вплоть до середины XVIII века.

Похожая ситуация складывалась и в области музыкального творчества. Идея богоданности, основанная на триаде – от Бога через ангелов или святых Божественное откровение передается людям, – оставалась ключевой в церковнопевческом искусстве на протяжении всего периода средневековья. Принципиальной разницы в постижении Божественной истины в том и другом виде искусства не было, в обоих случаях оно происходило путем духовного озарения. И только орган человеческого восприятия полученного свыше имел различную принадлежность – зрению или слуху.

По преданию, известнейший византийский гимнограф, поэт и мелод, причисленный к лику святых, Роман Сладкопевец получил свой дар составления кондаков и пения по наитию во сне: «В храм Пресвятой Богородицы в Кировых, где он получил дар составления кондаков, явилась ему Святая Богородица во сне и дала ему свиток книжный и повелела съесть его; восстав же ото сна, он воспел: “Дева днесь Пресущественного рождает”» [цит. по: 2].

Суть передаваемого от «небесе земли» музыкального материала – свод певческих попевок, строго охраняемый уставом церкви.



Знаменное пение, а именно этот вид пения был основополагающим в традиции русской православной церкви почти семь веков, стало магистральным направлением в отечественном культовом музыкальном искусстве.

Говоря о принципе построения церковного распева, основанном на ленточном соединении устойчивых канонических мелодико-ритмических формул – попевок, группирующихся по степени своей значимости, можно провести параллель с иконописью. Принцип композиционного построения в иконе служит ее онтологическому пониманию. «Величины в иконах, – замечает архимандрит Рафаил Карелин, – носят не пространственный, а аксиологический характер, выражая степень достоинства. Например, – поясняет богослов, – демоны изображаются меньшего размера, чем ангелы; Христос среди учеников возвышается над ними и т. д.» [1, с. 3]. Здесь же можно упомянуть о многослойности иконописного изображения, за которым проступает та или иная степень приближенности главного действующего лица. Главной задачей иконописца как свидетеля истины была передача духовной сущности изображаемого им определенного лица-лика или события. Для решения этой задачи предпринимались действия, идущие в разрез с нормами классической живописи. Принципы прямой перспективы заменялись на обратную, симметрия построения человеческого тела нарушалась в угоду передачи духовного состояния или значимости изображаемого. Так, например, вытянутые туловища или нарочито удлиненные пальцы святых, изображаемых на иконе, – свидетельство, соответственно, устремленности к Боже-ству и духовного благородства, чистоты деяний.

В музыкальном инварианте богослужебного творчества, то есть церковном песнопении, также присутствует отступление от норм классического музыкального искусства, что дает возможность предполагать онтологическое единство музыкального и изобразительного языков в храме. Знаменный распев – это одна из форм музыкального мышления прошлого, особый вид древнего языка, опирающийся на собственные, только ему характерные нормы и правила. К числу последних принадлежат две основные характеристики знаменного пе-



ния, которые по своей сути роднят его с иконой. Речь идет о ладовой и ритмической системах древнерусского певческого искусства. Отсутствие устойчивых характеристик во времени (переменность метра и несимметричность или неквадратность ритма) и звуковысотности (отсутствие единого тонального центра, принцип модальных ладов) сближает церковнопевческое искусство с храмовой живописью.

Процессуальностью, непрерывным длением во времени коллективного молитвенного пения было отмечено и раннее русское многоголосие, первые упоминания о котором в православном храме относятся к XII–XIII векам. В нем, также как и в иконописи, соблюдалась своего рода иерархичность уже музыкального построения. Степень значимости музыкальной линии, а именно линейность лежала в основе первых форм церковного многоголосия, обозначалась названием партий – низ, верх, путь.

Знаменное пение, будучи самобытной формой русского церковно-певческого мышления, отличалось таковой же (самобытной) системой нотной фиксации – крюковой. Как убежденно доказывал ученый-музыкант XVII века Александр Мезенец, исключительно этот способ записи церковного пения был способен передать «тайноводительствуемого сего знамени гласы» [цит. по: 6, с. 22]. Созвучны ученому-монаху и мнения его современных коллег. В работах Т. Владышевской [2], В. Мартынова [3], Б. Николаева [4], Е. Николаевой [5] и др. наряду с анализом строения знаменного пения, его культурно-исторического значения существенный акцент ставится на предназначении «тайноводительствуемого» знамени в передаче песнопения. «Посредством знамен, – объясняет Е. Николаева, – она (идеографическая запись. – *О. Ц.*) давала певцам систему духовных ориентиров для осмысления ими духовного начала, которое несло в себе то или иное конкретное песнопение» [5, с. 53]. В отличие от крюков, пятилинейная система нотации безразлична к информации, передаваемой ее средствами. Сам принцип фиксации музыки древними знаменами кардинально отличался от сегодняшней нотной системы. В ней отсутствовали точные указания высоты и времени звучания отдельных звуков, в то время как современная нотная запись фиксирует именно



эти универсальные параметры для передачи звучащей информации. Принципиальное различие, по мнению В. Мартынова, заключается в том, что идеографическая запись «<...> представляла собою не систему звуков, но систему отношений звуков. Звуковысотность мыслилась не ступенями, но ступаньями, то есть не предметно, но процессуально» [3, с. 124].

С. Смоленский, посвятивший изучению данной проблематики не один свой фундаментальный труд, подходил к вопросам идеографического письма комплексно и многогранно. В сфере его интересов находились как сугубо музыкальные, по словам ученого, «смысловые» его особенности, так и специфические тонкости графического и графологического характера. Проведя анализ крюкового письма, а точнее принципа его написания, С. Смоленский привел ретроспективный показ развития и связанных с ним изменений в идеографической записи, демонстрируя ее эволюцию. Основываясь на утверждении о том, что основной формоорганизующей единицей древнерусского церковного пения была попевка, своего рода короткая музыкальная формула, С. Смоленский объяснял принцип построения церковных песнопений. Проанализировав рукописи от XII–XIII веков и далее, ученый пришел к выводу о закономерности происходящих в области певческого искусства изменений. Так, «спаивание» или построение напева, происходящее путем соединения основных его попевок, с помощью певческих украшений, своеобразных «интермедий» или «каденций», роль которых исполняли лица и фиты, менялось от столетия к столетию. Чем ближе церковный напев приближался к современности, тем компактней, лаконичней становился его мелодический рисунок. Например, песнопения XIV–XV веков характеризуются наличием большого количества мелизматических вставок, придающих роспеву эмоциональную приподнятость. Следующие за ними XVI–XVII века демонстрируют более совершенное музыкальное построение, в форме которого певческие украшения привязаны к конечным словам литературной, а вслед за ней и мелодической строки.

Что же касается графических изменений, происходящих в области фиксации песнопений, то и здесь имели место определенные транс-



формации, по-своему подтверждающие происходящее в смысловой организации песнопения. «Чем древнее знамена, – замечал С. Смоленский, – тем они более горизонтальны и протяжны, чем новее – тем более вертикальны и менее широки» [6, с. 74].

Созвучными певческим выявляются и изменения, происходящие в области иконописания, о закономерностях которого в свое время писал о. Павел Флоренский. По его наблюдению, последовательность духовного состояния общества находила отображение в изменяющемся характере и форме складок на одеждах изображаемых святых. И здесь, так же, как и в области церковного пения, путь «духовного самопознания и самосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепонимание» [8, с. 46], иначе говоря, процесс взросления русского общества, осознание собственной национальной и духовной сущности отображался в прорастании вертикали. Остов, форма иконописной складки наглядно демонстрирует переориентацию от горизонтального созерцания прекрасного – еще не собранные воедино, мягкие, мелкие и частые складки XIII–XIV веков, до вертикального – строгая устремленность ввысь, зафиксированная нарочитой прямизной и стилизацией описываемой ученым детали иконописного одеяния. В обоих случаях, как в музыке, так и в живописи, содержание искусства составляет отображение духовного и культурного багажа русского общества, тесно связанного с историческими событиями, происходящими в данный период времени.

Таким образом, подводя итог анализа особенностей древнерусского церковного искусства на примере иконографии и песнопения, можно сделать вывод о том, что оба эти вида богослужебного творчества несли в себе единую цель – прославление Божественного создателя мироздания. Опираясь на культовые предания и традиции, каковые есть суть церкви в категориях хроноса, древнерусские гимнографы и иконописцы созидали творения непреходящей ценности и красоты. Их творчество – акт молитвенного стояния и благоговейного усердия, направленных на передачу высшей духовной информации, облеченной в форму зрительных и слуховых представлений.



Единство цели не могло не диктовать схожих методов решения задачи. Этот «унисон» конечного результата определил не только семантику русских иконы и церковного распева, но и близость технологических процессов. Сказанное давало право исследователям называть церковные творения наших пращуров богословием в красках и звуках. Древнерусская монодия знаменного пения запечатлела музыкальными средствами образ священного безмолвия – то же, что сумел выразить в красках Андрей Рублев.

Список использованной литературы

1. *Архимандрит Рафаил (Карелин). О языке православной иконы / Рафаил Карелин. – Пермь : Сатисъ, 1997. – 31 с.*
2. *Владышевская Т. Ф. Музыка в синтезе древнерусских искусств [Электронный ресурс] / Татьяна Феодосиевна Владышевская. – Режим доступа : <http://www.old.portal-slovo.ru/rus/art/2898/7657/>. – загл. с экрана.*
3. *Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие / В. И. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. – 240 с.*
4. *Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения [Электронный ресурс] / Борис Николаев. – Режим доступа : http://azbyka.ru/tserkov/bogoslužheniya/penie/nikolaev_znamenity_raspev_58-all.shtml. – загл. с экрана.*
5. *Николаева Е. В. История музыкального образования Древняя Русь конец X – середина XVII столетия. Учебное пособие для студентов высш. учебн. заведений / Елена Владимировна Николаева. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 208 с.*
6. *Смоленский С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (1668-го года) / Степан Васильевич Смоленский. – Казань, 1888. – 132 с.*
7. *Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк, читанный в Обществе Любителей Древней Письменности 26 января 1901 года / Степан Васильевич Смоленский // Памятники древней письменности и искусства. – Вып. СXLV. – СПб. – 120 с.*
8. *Флоренский П. А. Иконостас [Электронный ресурс] / Павел Александрович Флоренский. – Режим доступа : <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>. – загл. с экрана.*
9. *Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств / Павел Александрович Флоренский. Избранные труды по искусству. – М. : Мысль, 1996. – С. 199–215.*