

Зуб Г.А.

*старший преподаватель кафедры
концертмейстерского мастерства
Харьковского национального университета
искусств им.И.П.Котляревского.*

МУЗЫКА ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ В ПРОЕКЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОГО МИРООЩУЩЕНИЯ

Аннотация. В данной статье автор рассматривает этап предистории становления искусства аккомпанемента в эпоху Средневековья, обнаруживая влияние духовных исканий данного периода с последующими этапами, постепенным развитием музыкальной фактуры.

Ключевые слова: небесная музыка, человеческая музыка, Ангелология, числовая символика.

Анотація. Зуб Г.А. Музика земна та небесна в проєкції середньовічного світосприйняття. В даній статті автор розглядає етап передісторії становлення мистецтва акомпанементу в епоху Середньовіччя, означуючи співзвучність духовних пошуків цього періоду з наступними етапами, поступовим розвитком музичної фактури.

Ключеві слова: небесна музика, людська музика, Ангелологія, числова символіка.

The summary. Zub G.A. The terrestrial and heavenly music in medieval world-view's projection. In this article the author considers a period of formation of accompaniment art in the Middle Ages, finding out influence spiritual searching of this period with the subsequent stages with the following stages, gradual development of the musical invoice.

Key words: heavenly music, human music, Angelology, numeral symbology.

Постановка проблемы. В данной статье мы рассмотрим этап предистории становления искусства аккомпанемента в музыкальной практике Средневековья в отражении музыкально-эстетической мысли эпохи. В этот период понимание музыки подчинялось теоцентрической картине мира, формирование же полифонического многоголосия не способствовало становлению функции сопровождения. Являясь частью пианистической культуры, деятельность концертмейстера-пианиста принадлежит широкой сфере инструментальной культуры, представляя в ней отдельную область искусства аккомпанемента, имеющего глубинные исторические корни. Здесь следует отметить фактор взаимодействия инструментальных стилей и их постепенную спецификацию. Продолжая линию исследований музыкального социолога Макса Вебера, который начинал рассмотрение инструментализма и функции сопровождения с архаических культур, отметим, что клавирное искусство явилось итогом длительного становления исполнительского искусства, постепенного развития ансамблевого мышления, эволюции функции ведущего и сопровождающих голосов с последующей кристаллизацией различных форм аккомпанемента.

Знакомство с музыкальной эстетикой Средневековья проливает также свет на духовное начало в человеке, поскольку в эстетическая мысль этого периода способствовала обретению музыкальным искусством нового смыслового содержания. Духовные искания этого периода оказали мощное влияние на формирование художественного мировоззрения последующих веков. Интерес к эпохе европейского Средневековья обусловлен ее значением в плане воздействия христианских мировоззренческих основ на последующие этапы постижения духовности в музыке. Истинная музыка всегда духовна, однако именно в эпоху романтизма и в XX веке происходит настоящий ренессанс средневековой и барочной образности, что обусловлено переосмыслением христианской символики на новом витке исторического становления. Труды средневековых теоретиков искусства и богословов, наряду с непосредственной музыкальной практикой названного периода, дают нам истинное представление о связях времен, объединенных извечными архетипами культуры, где музыка выступает своеобразным *mediatrix* – посредником, подлинным проводником между различными историко-культурными парадигмами.

Анализ последних исследований и публикаций. В современном отечественном музыковедении наблюдается усиление внимания к поиску духовных истоков музыкального искусства и творчества (В. Медушевский, Л. Шаповалова, Н. Бекетова), что должно быть соотнесено и с концертмейстерским искусством, играющим все большую роль в современной художественной практике. Представителями различных направлений музыкальной науки и художественной практики все активнее ставится вопрос о духовности музыки. Подобная ситуация обусловлена продолжающейся переоценкой ценностей, которая происходит ныне в связи с возрождением интереса к религии, в которой заключены глубинные смыслы духовного бы-

Надійшла до редакції 03.12.2012

тия, проецирующиеся на различные сферы человеческого существования.

Цель исследования – определить значение эпохи Средневековья как истока формирования искусства аккомпанемента и христианского мироощущения, где музыка предстает выразительницей божественного Абсолюта и внутреннего бытия человека.

Результат исследования. В христианской теоцентристской музыкальной эстетике находим продолжение сформировавшихся еще в античную эпоху представлений о гармонии небесных сфер, где говорится о музыке небесной как умопостигаемом образце для музицирования в условиях бренного земного существования. Созвучную мысль находим и в работе немецкого ученого Анны фон Ланге («Человек, музыка и космос»), где автор размышляет о внутренней сущности человека в русле средневековых представлений: «... весь духовный организм человека, в котором неосознанно таится глубина музыкального переживания, образуется из космоса с помощью гармонии сфер» [цит. по: 7, с. 7]. Данное высказывание соотнобразится с духом музыкально-теоретических трактатов Средневековья, которые были устремлены к постижению трансцендентального единения человека и небесного Абсолюта посредством музыки, прежде всего вокально-хоровой, культовой. Для теоретической мысли рассматриваемой эпохи характерны такие емкие понятия как мировая музыка и гармония сфер, небесная музыка и музыка Ангелов, таинственная магия чисел. На формирование суждений средневековых теоретиков оказало влияние античное учение пифагорейской школы, которое в контексте теоцентрического сознания получило иное истолкование. Заметим, что во времена раннего Средневековья активно переосмысливались идеи античных мыслителей, однако этим не ограничивалась преемственность эпох, поскольку не изжили себя распространенные в музыкальной практике древних цивилизаций инструменты: водяной орган лира, кифара, флейта Пана. В период утверждения позиций христианской церкви, однако, их пытались вытеснить из музыкальной практики, почитая порождением бесовского мира. Подобное вытеснение касалось как инструментальной музыки, так и пения с сопровождением. Так, согласно Иоанну Златоусту: «<...> песни, сопровождаемые пектидой, – не что иное, как [песни] демонов» [цит. по: 3, с. 194].

В то же время в Средневековье музыка являлась одним из наиболее почитаемых видов искусства, поскольку ей было под силу выразить внутреннее, духовное, невыразимое в слове. Классификация музыки в эпоху Средневековья отражает формирование взглядов на этот вид искусства с точки зрения ее внутренней иерархии. Первым к этой основополагающей проблеме средневековой теории обратился Боэций (480 – 525 гг.), подразделяя музыку на три вида: мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*). При этом наибольшее значение он придавал мировой музыке, которую расценивал как движение небесных сфер, взаимодействие элементов и закономерное чередование времен года. Во всех этих явлениях средневековый теоретик усматривал гармо-

нию, которая способствует согласованному единению всех составляющих мирового космоса, звучание которого реально, хотя и не может быть постигнуто непосредственно через органы слуха. Человеческая музыка понятна, по мнению Боэция, каждому, кто склонен к самоуглублению. Автор теоретического трактата размышляет, вопрошая: «Ведь, что объединяет бестелесную живость ума с телом, если не гармония и не температура, подобная той, что образует единое созвучие из низких и высоких голосов?» [7, с. 111]. Третий вид музыки – инструментальная, о которой он пишет: «Ее мы создаем либо путем натягивания жил, например, либо путем выдыхания, как у флейты, либо при помощи инструментов, которые двигаются благодаря воде, либо при помощи какого-нибудь удара, например, в вогнутые медные инструменты, от чего и возникают разнообразные звуки» [там же].

Последующие классификации развиваются путем расширения и уточнения внутренней иерархии музыки. Иоанн де Мурис (1290 – 1351 гг.) добавляет к этой классификации еще один вид музыки, которая называется небесной или божественной [7, с. 162]. В период формирования христианского миропонимания встречаем космологические представления, которые дополняют представления о музыке звучащих сфер, небесной и божественной музыке и музыке Ангелов. Так, ученый монах Беда Достопочтенный (672 – 735 гг.) полагал, что Землю окружает семь небес: воздух, эфир, олимп, огненное пространство, звездный свод, небо ангелов и небо Троицы [5, с. 13]. Иоанн де Грохео (конец XIII – начало XIV столетия), напротив, отрицает существование музыки Ангелов и музыки планет. При этом вокальную музыку он ставит выше инструментальной, поскольку именно пение означает для него «ту самую деятельность, для которой музыка предназначена» [7, с. 175]. Адам из Фульда (XV век) систематизирует виды музыки, разделяя их на природную (*naturalis*) и искусственную (*artificialis*), относит к природной музыке мировую и человеческую, а к искусственной – вокальную и инструментальную. К области музыкальной теории он относит только искусственную музыку, в то время, как мировая музыка, по его мнению, должна стать предметом изучения математики, а человеческая – медицины [7, с. 44]. В классификации Иоанна Коттона (XI – начало XII столетия) наблюдается тенденция к преодолению разрыва между теорией и церковной практикой. Ученый делает акцент на человеческой музыке, понимая ее не как гармонию тела и духа, а собственно вокальную музыку, создаваемую человеческим голосом. В его иерархии вокальная музыка занимает более высокую ступень, чем инструментальная, что отражает общую тенденцию в этой области в период средних веков.

Все представленные классификации отражают реально существующую церковную практику, где господствовала вокальная музыка. В первые столетия становления христианской эры наблюдается установка к отрицанию музыкального наследия античности, поскольку оно представлялось преисполненным чувственности, сладострастия, побуждающим к греховной жизни. Пение с инструментальным сопрово-

ждением, игра на инструментах, застольная музыка, музыкально-театральные представления мыслились выражением порока. Показательно, что даже древнюю поэтессу и создательницу гимнов в честь богов Сафо, о которой Платон восхищенно писал в знаменитом диалоге «Пир», Тагиан представляет лишь как развратницу. Он противопоставляет ее целомудренным христианским девам, которые занимались не греховным музицированием на лире, а богоугодным рукоделием: «<...> девушки за своими прялками воспевают божественное более искренне, чем эта ваша девица» [3, с. 198]. Таким образом, в эпоху утверждения христианской веры инструментальная музыка и пение с сопровождением занимают самую нижнюю ступень иерархии, уходя в тень господствующей вокальной культуры.

Совсем иная ситуация существовала в тот же хронологический период в Исламской культуре (VII – X века соответствуют по времени европейскому Средневековью), где особой популярностью пользовалась игра на уде – щипковый хордофон, а также пение с его сопровождением. Как отмечает Т. М. Джани-Заде, что «в первый период существования Исламской цивилизации (VII – X века), когда в культуре формировались новые музыкальные тенденции, арабский уд был причислен к самым совершенным инструментам. Именно уду отдавалось предпочтение перед всеми другими инструментами, которые участвовали во дворце халифов и придворных собраниях или салонах (араб. маджлис)» [4, с. 2053]. Веселые собрания в виде музыкального концерта назывались маджлис ат-тараб. Показательно, что «многие халифы из династии Аббасидов (в ранний период их правления) были не только поклонниками музыки и женились на певицах, но и сами пели, играли на инструментах и сочиняли музыку» [там же], что свидетельствует о совершенно ином понимании музыкального искусства в соотношении с европейским Средневековьем. Уд, являясь инструментом, родственным другим щипковым хордофонам – лире и кифаре, попадает затем в Европу, получив там название лютни.

В контексте изучения генезиса искусства аккомпанемента добавим, что здесь возникает своеобразное взаимодействие западной и восточной культур, при этом появление лютни в Европе сыграло важную роль в становлении инструментализма в аспекте продолжения традиций пения с сопровождением щипкового хордофона, как это было в античную эпоху; значение этого инструмента в становлении принципов аккомпанемента на новом эволюционном витке неоспоримо в русле движения от модального к тонально-гармоническому мышлению. Как отмечает Т. М. Джани-Заде, название европейского инструмента лютня «исторически относится к одному инструменту – уду. Его наименование по-арабски ал-'уд произносилось в завоеванной арабами Испании с сокращением артикля, что привело к распространению этого инструмента в говорящей по латыни средневековой Европе в следующих вариантах: исп. – «laud», нем. – «Laute», англ. – «lute», франц. – «luth», итал. – «liuto» [4, с. 2060]. Т. М. Джани-Заде обращается к практике пения под аккомпанемент уда,

которая в Исламской культуре занимала особое место в контексте придворной жизни (в то время как струнно-смычковые здесь мыслились как инструменты злых духов). Автор отмечает, что уд мог выполнять две функции: во-первых, соответствовать при ударе по струнам ритму распеваемого стиха, а во-вторых, мог поддерживать голос тонами, составляющими ладо-звукорядную основу мелодии. Сольное пение в сопровождении инструмента требовало постоянного присутствия рядом с певцом инструменталиста, но бывали случаи, когда последний отсутствовал и певец сам мог защищать струны, сопровождая пение [4, с. 2055].

В средневековой Европе представления о музыке небесной, божественной, ангельской, единении человеческого духа и божественного Абсолюта осуществлялось посредством самоуглубления, которое сочетается с ощущением бренности человеческого существа пред вечностью: неспешность развертывания, аскетичность, рельефность мелодической линии; в дальнейшем под влиянием оперного жанра эти музыкально-выразительные черты дополняются ламентозными интонациями, представляющими данную семантику как бы в смысловом увеличении, в укрупненном звучании, поскольку это не индивидуальная (хотя и показанная как архетип коллективного бессознательного), а вселенская, всечеловеческая скорбь. Славление Создателя связывалось с импровизационными ликующими юбилеями, отражая формирующиеся представления о духовном начале, которые видятся более глубокими в сравнении с архаичным мирозерцанием, где боги выступали проекцией человеческого социума. Боги представлялись более могущественными, всеильными в соотношении с людьми, но не выражением того Образа, духовного идеала, к которому должен стремиться человек. При наличии мировоззренческого сдвига не следует все же полностью разграничивать музыкальную культуру Античности и Средневековья. Христианская музыкальная культура была преимущественно вокальной, и в этом видится ее преемственная связь с предыдущим историческим периодом, где господствовало синкретическое единство музыки и слова.

Обратимся к литургическим жанрам, в которых отразилась семантика славления. Корни хвалы Господу, его промыслу и милосердию находим в старозаветном учении, которое находит продолжение в христианских канонических и апокрифических текстах. Псалмы Давида – свод песнопений библейского музыканта, о котором мы читаем в Первой книге Царств: «И когда дух от Бога бывал на Сауле (царь иудейский – Г. 3.), то Давид, взяв гусли, играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» [1 Царств 16: 23]. Ветхозаветный пророк исполнял свои песни в сопровождении инструмента и в его псалмах неоднократно упоминается разнообразный инструментарий, однако христианская культура идет по пути отрицания достижений древности, нахождения новых способов выражения духовного начала в музыке. Псалмы Давида приводятся в Ветхом Завете в качестве одного из разделов Священного Писания. О них размышляют

многие отцы церкви и теоретики музыки Средневековья. Как отмечает Е. Ю. Шевчук, изначально псалом был связан с пением под аккомпанемент инструмента. В древности этот термин воссоздавал ветхозаветную традицию исполнения религиозных песен [11, с. 99], что нашло отражение в библейской мифе о Давиде. К псалмам Давида обратился И. Стравинский в «Симфонии псалмов» и украинский композитор XX века В. Бибик, что свидетельствует о неизменной актуальности этого библейского источника для композиторского прочтения.

Одним из первых дефиницию псалма приводит в «Музыкальном словаре» Г. Риман: «Псалом – название песнопений Давида, которые царь-поэт пел, аккомпанируя себе на арфообразном инструменте. Пение псалмов перешло из еврейского в христианское богослужение в форме унисонного поочередного пения (антифон)» [8, с. 1061]. Немецкий ученый приводит этапы становления псалмов в западноевропейской традиции, отмечая их эволюционную направленность от одногласного исполнения григорианской мелодии без сопровождения к усложнению полифонического склада в рамках церковного многоголосия (до 16, 24 и более голосов). С начала XVII века отмечается формирование крупных композиций псалмов для соло, хоров и оркестра [8, с. 1061-1062]. Таким образом, псалмы проходят путь становления от пения с сопровождением в дохристианский период через традицию акапельного хорового одногласного исполнения в период укрепления христианской церкви к дальнейшему появлению развитых форм многоголосных музыкальных сочинений, включающих и сопровождение – оркестровый компонент фактуры.

Среди излюбленных музыкальных жанров Средневековья назовем магнifikат, относящийся к богородичным песнопениям, широко исполняемым на вечерних службах (Веспер). На связь магнifikата с псалмами указывает то, что, как и псалмы, он «основывался на мелодиях или так называемых гласах в восьми церковных ладах в зависимости от предшествующего и последующего антифона» [8, с. 795]. Магнifikат принадлежал к *Canticum*'у, являясь разновидностью хвалебной песни. Риман систематизирует евангельские новозаветные хвалебные песни католической церкви, которые состоят из 1. *Canticum* Марии при Благовещении «*Magnificat anima mea*» («Величит душа моя Господа»), 2. *Canticum* Захарии, который называется «*Benedictus dominus deus Israel*» («Благословен Господь, Бог Израилев»), 3. *Canticum* Симеона «*Nunc dimittis servum tuum*» («Ныне отпускаеши раба твоего»). Особую разновидность хвалебной песни образуют псалмы Давида, которые получили наименование *Cantica Davidis* [8, с. 592]. Одним из наиболее ярких примеров жанра хвалебной песни может служить 148-й псалом пророка-песнопевца Давида, который мы приводим полностью: «Хвалите господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, все Ангелы Его, хвалите Его, все воинства Его. Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, все звезды света. Хвалите Его, небеса небес и воды, которые превыше небес. Да хвалят имя Господа, ибо Он повелел, и сотворилось.

Поставил их на веки и веки; дал устав, который не преидет. Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны. Огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его. Горы и все холмы, деревья плодоносные и все кедры. Звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, цари земные и все народы, князья и все судьи земные. Юноши и девицы, старцы и отроки – да хвалят имя Господа; ибо имя Его единого превознесено, слава Его – на земле и на небесах. Он возвысил род народа Своего, славу всех святых Своих, сынов Израилевых, народа близкого к Нему. Аллилуйя» [Пс. 148].

Хвалебная песнь (*canticum*) непосредственно связана с вокальной практикой, как хоровой, так и сольной. Не случайно по-итальянски певица – *Cantatrice*. Как отмечает Риман, в старину по-русски говорили «кантатриса», что означало певица [8, с. 591]. Церковная практика Средневековья была преимущественно вокальной, так как пение в большей мере, с точки зрения музыкальной эстетики средневековой Европы, чем инструментальная музыка, способно было выразить самоуглубленное чувство, устремленность человеческого духа к Всевышнему. Будучи связанным со словом, пение отражало каноничность текста, сакральный смысл литургии, ведь как гласит Евангелие от Иоанна в переводе, осуществленном М. Лютером в XVI веке, «в начале было Слово» [Ин. 1: 1], именно в нем заключается логос бытия. Однако в 150-м заключительном кульминационном псалме пророк Давид призывает верующих славить Господа инструментальной музыкой, перечисляя при этом всевозможные инструменты: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных. Все дышащее да хвалит Господа! Аллилуйя» [Ин. 150: 3 – 6]. Теоцентризм эпохи, выраженный в устремленности к славлению Всевышнего и самоуглубленности, определяет доминирование «Мы» над «Я». Соборность довлеет в ту пору над индивидуальными личностными чувствами и переживаниями, проблемами конкретного человека. Это обусловило преобладание вокально-хоровых жанров, которые проходят исторический путь от монодии к постепенному становлению сверхмногоголосия полифонического стиля строгого письма.

Традиции магнifikата и Ангельских месс, посвященных таинству Благовеста, опосредованно обнаруживаются в духовных исканиях последующих веков, образуя преемственность с творчеством О. Лассо, у которого число «*Magnificat*» достигает 100 (часть издана под заглавием «*Jubilus Beatae Virginis*») и И. С. Баха.

Существенным в связи с этим представляется обращение к образам Богородицы и Ангелов в богословской мысли и искусстве, что позволит нам осмыслить их образ с точки зрения сложившихся в различных сферах искусства сакральных представлений. Византийский мыслитель Николай Месарит в произведениях церковной иконописи усматривает незримый смысл, недоступный непосредственному чувствен-

ному постижению: «В религиозных изображениях, украшающих стены храма, Николай видит два уровня: изобразительный, феноменальный, и смысловой, ноуменальный» [2, с. 244 – 245]. Описывая икону «Благоговещение», Месарит передает суть изображенного события целой гаммой чувств и переживаний, усмотренных им в образе Марии: от ее испуга при неожиданном появлении Архангела Гавриила и до трепетного ожидания божественного предписания. Благая весть начертана на иконе над головой Ангела, в то время как Пресвятая Дева внимает словам небесного посланника, постигая суть собственного предназначения в божественном промысле. Поза и взгляд Архангела, по мнению Месарита, также предельно раскрывают содержание его миссии. Вся его фигура обнаруживает движение и устремленность: крылья полуоткрыты, ноги отстоят друг от друга, как у бегущего, а облик выказывает величие его служения. Взгляд небесного посланника приветлив и обращен к той избранной, к которой он пришел с Благой вестью [2, с. 248].

Представления об Ангелах глубоко укрепились в христианском сознании. В связи с этим обратимся к ангелологии – науке, которая на сегодняшний день получила значительное развитие, корни которой, однако же, уходят еще в дохристианскую мифологию. Показательной для христианского мирозерцания представляется легенда, нашедшая материальное воплощение в прекраснейшем памятнике архитектуры, каковым бесспорно является замок Святого Ангела в Риме. Прежде это здание ассоциировалось с римским императором Адрианом, именно там находилась его величественная усыпальница. Согласно преданию, относящемуся к середине I века нашей эры (590 г.), на Рим обрушилось страшное бедствие – чума, которая унесла жизни множества обитателей города. Отчаявшиеся люди молили Пресвятую Деву Марию о заступничестве, свершив торжественную процессию по главным улицам Рима. И в этот момент, согласно преданию, с неба слетел Ангел, сел на шпиль усыпальницы и вложил меч в ножны. Это видение народ воспринял как знак завершения страшной эпидемии. С тех пор усыпальницу Адриана стали называть замком Святого Ангела, а мост, ведущий к нему через Тибр – мостом Святого Ангела. Знаменитый скульптор Л. Бернини уже в эпоху барокко установил на мосту десять статуй Ангелов, а через столетие не шпиль замка появилась бронзовая фигура еще одного небесного посланника. Данное предание соотносится с пониманием Ангелов как хранителей, духовных заступников и участников божественного промысла спасения и искупления. Известно, что представления об ангелах как посланниках богов, имеют дохристианские корни, однако в христианстве они обретают новую сущность – хранителя человека, оберегающего его от злых духов, посредника между Богом и людьми согласно высшему промыслу заглаживания грехов: «Христианский Ангел не случайно называется хранителем – ведь его миссия состоит и в том, чтобы охранять человека от нападающих на него бесов, т. е. иной духовной сущности, притом что человек понимается как богоподобный, причастный божественной сущности. Этого нельзя представить

в античности, где споры и противостояния определялись не отношением к абсолютной высшей силе, а собственно частными (“субъективными”) отношениями богов и демонов между собой» [5, с. 31].

Образ Ангела в эпоху Средневековья непосредственно фигурирует в литургических драмах, которые зародились в X веке и являли собой театрализованные музыкальные представления. Будучи частью пасхальной или рождественской церковной службы, литургические драмы представляли собой инсценировку отдельных евангельских эпизодов. Одним из характерных сюжетов литургического театрализованного представления является посещение волхвами младенца Иисуса, где имеется эпизод Божьего повеления, осуществленного через небесного посланника. Ангел сообщает восточным волхвам о воле Всевышнего не возвращаться к Ироду (его образ наделен здесь не только визуально-сценическим элементом, но и словесно-музыкальным – вербальный текст «Impleta sunt omnia») [10].

Образы Ангелов запечатлены в музыке, живописи и архитектуре, однако их природа, обращенная к миру внутреннему, духовному, их сопричастность изначальному божественному свету соответствует звуковой природе музыкального искусства.

Согласно богословским и апокрифическим представлениям, образующим целостный канонический и мифологизированный облик Пресвятой Девы, она сочетает в себе ангельское и человеческое; Ангелы сопровождали ее на протяжении ее всего земного и небесного пути. Обратимся, прежде всего, к богословским истокам ангелологии. О небесных служителях писал ученик апостола Павла, священномученик Дионисий Ареопагит в труде «О небесной иерархии», где автор обращается к ветхозаветному символу лестницы Иакова, что послужило основой раздумий о возможности нравственного самосовершенствования и восхождения на все более высокие ступени небесной иерархии. О высшей мудрости Ангелов размышляет святой Василий Великий, о сущности небесных посланников, роде служения пишет Святой Иоанн Дамаскин. Ангелы занимали весомое место в философских воззрениях Я. Беме, Э. Сведенборга, А. Лосева, Н. Лосского, Л. Карсавина, С. Булгакова. В музыковедческой литературе к символу Ангела применительно к вагнеровскому наследию обращается О. Бабий; в ее статье творчество Р. Вагнера рассмотрено сквозь призму идей ангелологии, что позволяет ей не только постигнуть особый мир художественного сознания немецкого композитора, но и проникнуть в интонационно-смысловую ауру его сочинений [1].

Психологические основы рассматриваемого символа представлены в исследованиях К. Г. Юнга, где он осмыслен как архетип, раскрывающий проявления внутренней жизни Духа. Ученый связывает образы Ангелов с глубинными предпосылками путей обретения человеком внутренней целостности, осуществляемой в процессе вечных поисков полноты существования. В трактовке этого архетипа Юнг обращается к богословским истокам, ассоциируя образ Ангела с божественной Пневмой. В богословской литературе

говорится о природе Ангелов, их родстве с ветром. И это вполне закономерно, поскольку в древнееврейском языке «дух» и «ветер» обозначаются одним словом (руах, руха, рух) [5, с. 21].

Второй эпизод монооперы А. Щегинского «Благовещение» имеет заголовок – «Дуновение», апеллируя к подобным представлениям. Образ небесного посланника соотносится с мистическим пониманием Духа, отождествляемого с эфиром. «Не дуновение ветра, а дуновение души. Кто ты, дующий в душу, кто ты прикасающийся к самому сердцу?» – таковы слова Марии, ощутившей в движении воздуха ангельское присутствие (текст А. Парина, №2 «Дуновение»). В тексте Нового Завета встречаем повествование об источнике Вифезда, обладавшем целительной силой благодаря тому, что Ангел дуновением ветра вызывал движение вод: «ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в нее по возмущению воды, тот выздоравливал, каковою бы ни был одержим болезнью» [Ин. 5: 4]. Образ Ангела, интерпретируемого как Пневма, дуновение, ветер, по мнению психоаналитика К. Юнга, является символом, в котором усматривается проявление бессознательно. В качестве примера он приводит сон, который часто снился протестантскому теологу: сновидец «стоит на склоне, внизу лежит глубокая долина, а в ней темное озеро. Во сне он знает, что до сего момента что-то препятствовало ему приблизиться к озеру. На сей раз он решает подойти к воде. Когда он приближается к берегу, становится темно и тревожно, и вдруг порыв ветра пробегает по поверхности воды. Тут его охватывает панический страх, и он просыпается» [12, с. 108]. В этом сновидении К. Юнг усматривал ссылку на приведенное нами выше евангельское чудо купальни Вифезда: «спускается Ангел и возмущает воды, которые тем самым становятся исцеляющими» [там же]. Небесный посланник, по мнению швейцарского ученого, предстает здесь в единстве с природным явлением. Для обретения целостности духа необходимо внутреннее самопознание, которое ведет к духовному исцелению. Исследователь указывает на то, что нисхождение человека к водам, выступающим символом духовных глубин, требует мужества. Приведем определение авторов издания «Морфология культуры: тезаурус»: «Дух – очень емкое понятие, охватывающее бессмертную субстанциональную нематериальную основу бытия, высшую составную души, источник активности, носитель свободы личности. Это субъект сознания и самосознания, который владеет познавательным, самопознавательным и творческим потенциалом» [6, с. 265]. Наиболее совершенным духовным существом, личностью или Духом является Бог. Человек же не единственное творение, в котором Бог воплотил свою духовную сущность: Ангелы также являются духами [там же]. Духовное начало присуще и человеку, обладающего не только телесной оболочкой, но и божественным началом, возвышающим его над тварным миром.

Встреча с бессознательным возбуждает в человеке первобытный страх: «Дуновение духа, – пишет К. Юнг, – проскользнувшее по темной воде, является

страшным, как и все то, причиной чего не выступает сам человек, либо причину чего он не знает. Это указание на невидимое присутствие, на ноумен» [там же]. Данный эпизод подчеркивает, что собственные глубины для человека столь же непознаваемы, как непостижимы были для древнего человека таинственные явления природы. Оригинальная трактовка евангельского эпизода сквозь призму психоанализа обусловлена толкованием Ангела в качестве одного из архетипов внутренней жизни Духа. В богословской литературе и канонических текстах встреча с небесным вестником неизменно вселяла в душу смертного трепет и даже страх, поскольку выходила за пределы материально-смертного. В связи с этим укажем на пятый эпизод монооперы «Благовещение» А. Щегинского, связанный со страхом Марии, который дева испытала пред посланником непознаваемого мира (ее охватило сомнение – Ангел, демон ли явился к ней), противоположного реалиям земного ее существования. Здесь также показан иной трепет – боязнь возложенной божественной миссией, которое видится ей тяжким бременем и одновременно славным предначертанием. Эта двойственность, полярность чувств, обуславливающая страх героини, в полной мере отражена в вербально-музыкальном тексте сочинения, однако противоположна каноническим текстам Нового Завета, где Мария смиренно внимает волю Господа.

В ангелологии утвердились представления о том, что Ангелы представляют собой особую сверхтонкую субстанцию. Так, русский философ Н. Лосский писал, что «тело ангелов состоит из света, звуков, тепла и ароматов» [5, с. 16]. В теологической литературе за Ангелами признается тончайшая оболочка, которая может быть либо эфирной, либо световой (напомним, что согласно Евангелию от Иоанна «Бог есть Свет»), либо огненной, ведь огонь несет не только разрушение, но и очищение, Ангелы могут быть ветроподобными, отличаясь невесомостью и быстротой.

Сияние, которое исходит от Ангелов, сродни ореолу, нimbу, окружающему Богородицу, Иисуса святых мучеников, праведников. Дионисий Ареопагит в труде «О небесной иерархии» отметил, что «светлая и огненная одежда» <...> Ангелов «своим подобием огню означает их богоподобие и способность просвещать согласно их небесной участи, где свет, умопостигаемое все озаряющий, или разумно озаряемое, способность приводить к божественным мистическим созерцаниям и освящение всей жизни» [5, с. 145 – 146]. А. Лосев связывает божественную энергию с мощнейшим источником Света, который воплощает собой творение, созидание, являясь источником бытия всего сущего, в том числе и Ангелов, о которых он размышляет: «Бесплотные силы не есть вещество и материя, они – чисто смысловые, хотя и инобытийные энергии» [5, с. 517]. При этом русский философ отмечает, что «энергия, исходящая от самого Первоисточника всякой энергии, есть, конечно, нераздробленная целостность Смысла. Она везде равна и одинаково сияет, не встречая для себя никаких препятствий» [там же].

Характерной чертой музыкальной эстетики Средневековья является понимание музыки в един-

стве с другими видами искусств в контексте теоцентрической картины мира; постижение музыкального искусства связывалось с числовой символикой. Теоцентризм отражал принцип единства; особое истолкование числа один, в связи с чем закономерным видится стремление к единообразию, приведению элементов к единству, формированию канонических принципов (не только в музыке, но и в других искусствах, в частности, в живописи и архитектуре); грегорианский хорал, месса с установленным порядком устоявшихся частей, типизированные фигуры музыкального изложения являются результатом устремленности к единству, абсолютной истине. Особое значение имело число 3 (божественная троица, в музыке – это начало, середина и конец, в живописи – триптих), число 7 (семь тонов, семь струн лиры), число 2 символизировало связь начала и конца, координацию между музыкой небесной и человеческой. Подобные числовые воззрения обусловлены тенденцией к объединению музыки и математики, музыки и теологии с их устремленностью к символическому истолкованию чисел (нумерология). В «Энциклопедическом словаре культуры XX века» В. Руднев выделяет полярные тенденции, детерминируемые числом и перечислением: «<...> характерное амбивалентное сочетание гиперрационализма и мистицизма, то есть, с одной стороны, аккуратность и педантичность, а с другой – магия, ритуалы, всемогущество мысли. Но именно эти черты синтезируются в идее всемогущего числа, которое управляет миром, – в пифагорейских системах, в средневековой каббале да и просто в мире математики и математической логики» [9, с. 290]. К. Леви-Строс понимал «культуру как наложение дискретного измерения на континуальную реальность» [там же, с. 293], при этом все континуальное, интуитивное, иррациональное обычно отождествляется с женским началом и, напротив, все дискретное, рациональное — с мужским [там же].

В дальнейшем подобные тенденции найдут свое логическое продолжение в стремлении человека к осмыслению музыки с точки зрения ее онтологии, представив ее как некий аналог Вселенной, с одной стороны, и выражение сокровенного мира человека, таинства жизни его души, с другой. Осмысление музыкального искусства в единстве с мировым целым продолжает античную традицию, обретая новое наполнение и в эпоху Средневековья, Возрождения, а затем и барокко, которому присуща особая устремленность к показу жизни универсума в его многообразии, где соседствуют антитезы верха и низа, чувственного и духовного бытия, радости и страданий. Достижения музыкальной эстетики Средневековья по-своему отразились в музыкальном строе композиторов-романтиков, которые мыслили музыку как наиболее тонкий механизм отображения внутренней жизни индивидуума и бытия вселенной, а также в сочинениях композиторов XX ст., стремящихся обобщить духовно-познавательный опыт человечества, в том числе и музыкально-смысловой. В связи с этим постижение музыкально-эстетической мысли Средневековья, которая находится в единстве с теологическими воззрениями эпохи, в контексте понимания музыки в

единстве с другими видами искусств видится необходимым звеном в постижении деятельности музыканта как проводника в область непознаваемого в широком смысле этого слова. Важным фактором явилось развитие многоголосного мышления в культовой и светской музыке, результаты которого дали о себе знать в качественном скачке, произошедшем в XVII веке в период возникновения нового тонально-гармонического мышления, гомофонии и нового жанра – оперы, которая в свою очередь оказала мощное влияние на новую трактовку жанров, берущих начало в эпоху Средневековья, например, мессы и пассионов.

Перспективы дальнейших исследований.

Основные положения публикации могут быть использованы для дальнейшего изучения вопроса духовности в музыке, проблемы специфики художественного мировоззрения различных эпох, научного дискурса, связанного с генезисом и становлением искусства аккомпанемента и концертмейстерского искусства.

Литература:

1. Бабий О. Идея ангельского служения в творчестве Рихарда Вагнера / О. Бабий // С. Рахманинов: на злам століть : зб. матеріалів VI міжнар. симпоз. «С. Рахманінов: на злам століть» / ред. Л. М. Трубінова. – Харків, 2009. – Вип. 6 : Творчість як рушійна сила культури. – С. 151 – 160.
2. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. Бычков. – К. : Путь к истине, 1991. – 406 с.
3. Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового завета. Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. В. Герцман. – М. : Музыка, 1996. – 288 с.
4. Джани-Заде Т. М. Арабский уд в музыкальной культуре Исламской цивилизации [Электронный ресурс] / Т. М. Джани-Заде. – Режим доступа : zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2002/184.pdf.
5. Книга ангелов: Антология христианской ангелологии / сост., вступ. ст., примеч. Д. Ю. Дорофеева. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 553 с.
6. Морфологія культури: тезаурус / за ред. проф. В. О. Лозового. – Харків : Право, 2007. – 384 с.
7. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / упоряд. текстів і вст. ст. В. Шестакова. – К. : Муз. Україна, 1976. – 261 с.
8. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. – М. : Изд-во П. Юргенсона, 1904. – 1531 с.
9. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.
10. Сийтан Т. [статья на конверте пластинки] / Т. Сийтан // Итальянские танцы (рукопись XIV века); Литургическая драма «Tractus stelaе» (рукопись из Загреба XI век) / Ансамбль старинной музыки «Hortus musicus», художественный руководитель Андрес Мустонен. — Апрельский завод, фирма Мелодия, 1990. — 1 грп. (ок. 48 мин.) 33 об. / мин., стерео, в конверте. — Исполн. на латинском яз. – С 10 28697 007
11. Шевчук Е. Псалмы в украинском монодическом пении XVII – XVIII вв. / Е. Шевчук // Науковий вісник : зб. наук. праць / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред. О. Тимошенко]. – К., 1999. – Вип. 4 : Музика і Біблія. – С. 90 – 101.
12. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.