Е. А. Ройзен

СТРУКТУРНАЯ АНАЛИТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКИ

Работа представлена кафедрой теоретической и прикладной культурологии Санкт-Петербургского государственного университета.
Научный руководитель – доктор философских наук, профессор Е. Г. Соколов

Тема статьи – эпистемология мышления в структурном анализе музыки. Предмет исследования – диспозиции мировосприятия на определенном этапе истории, объект – тексты древнезнаменной графики в общекультурном контексте. Цель – герменевтическим методом вычленить особенности миропонимания. Результаты – соотношение графики и эмпиричности связано принципом подобия; время структурируется по смысловому принципу; музыкальный пласт автономен от текстуального.

Ключевые слова: эпистемология, музыка, структурализм, история, графика.

The paper is devoted to epistemology of thinking in the structural analysis of music. The subject of the research is mentality disposition in a certain historical period. The test subjects are old-signed script texts and their context. The aim is to define features of mentality using hermeneutical methods. The author comes to several conclusions: the correlation of the scripts and reality is connected with the principle of similitude; temporal structuring is based on the sense principle; there is musical autonomy from the textual field.

Key words: epistemology, music, structuralism, history, scripts.

Обращаясь к теме исследования древнерусской музыки, легко заметить, что тексты, изучающие этот пласт в истории искусства, будь то современные или датируемые весьма отдаленными веками, – имеют дело с одной проблемой. Эта проблема – в расшифровке, возникшая в связи с различием систем записи: современной – на пятилинейном стане и древнезнаменной графикой. Сложность расшифровки новой никак не назовешь: выявлена она была еще в XVII в., когда православная церковь попыталась ввести в обиход древнезнаменные напевы. Далеко ли ушли успехи этих попыток? – Отнюдь. Даже в XX в. ученые признавали, что чтение подобных партитур похоже на решение уравнения со всеми неизвестными. В наши задачи такая расшифровка не входит, поскольку является достаточно специфичной для философских построений. Но та информация, которую мы можем

почерпнуть в синтезе текстов – нотного и комментирующего нотный, уникальна по своей значимости, много превосходящей ту информацию, которая представляет собой фактический перевод одного музыкального языка на другой. На наш взгляд попытка понять, как звучит тот или иной музыкальный отрывок, зафиксированный в крюковой графике, для современного слушателя, или как он выглядит в воображении современного теоретика, мыслящего пятилинейной системой записи, менее продуктивна, чем попытка взглянуть на эти тексты изнутри, не переводя их в другую систему кодировки. Таким образом, мы предлагаем раскрыть смыслы, лежащие на поверхности герменевтического взаимодействия текстов-современников: нотных текстов, комментирующих и исторических, т. е. воссоздающих общекультурный контекст. Лишь ввиду недостатка данных, сохранившейся в этой области знания, мы следуем необходимости использования результатов исследований, проведенных в основном современными учеными, и эта оговорка всегда должна ограничивать степень определенности наших выводов, которые нами не полагаются как безусловные и абсолютно верные, впрочем – в сильной степени вероятные.

С целью реализации структурного рассмотрения изучаемого объекта необходимо разбить тексты древнезнаменной письменности на отдельные элементы. Мы выделяем четыре значимых форм, которые составляют целое древнерусских музыкальных текстов и в то же время дают нам картину эпистемологических структур, управляющих мышлением древнерусского человека.

1. *Сами знаки*: помимо того что к XVII в. знамен (от слова «знамя», т. е. «знак») была уже не одна сотня, их употребляли в комбинациях, «в которых составляющие их знамена теряют свое самостоятельное значение и образуют одно сложное составное начертание. Эти сложные сочетания знамен и носят название лиц и фит... Лица и фиты, в противоположность рядовым знаменам, дают в переводе на ноты не один или несколько звуков, но целые мелодические строки» [1, с. 19]. Эволюция такой системы записи двигалась в сторону усложнения фит и увеличения их числа. В связи с этим появляются сборники фит с их расшифровкой – «разводами», дробным знаменем расшифровывались фиты порой и внутри самого певческого текста. Таким образом, знаменная запись носила иероглифический характер. Поскольку все крюки имеют свои области употребления, которые «расположены по ступеням звукоряда одна выше другой на одну ступень и соединяются между собой путем наложения» [4, с. 137], возникает и такая характерная их особенность, как взаимозаменяемость.

К вопросу о способе начертания, крюки не были исключительно формальными знаками. Каждый знак определенным образом трактуется через Библию, например: подчашие – символ попирания всякого распаления совести не в Боге, немка – отказ от тленных сокровищ и приобретение добродетельной жизни. Нельзя сказать, что крюковая строка, таким образом, параллельно музыкальной несла еще и конкретно-содержательную информацию, воспринимаемую последовательно построчно. Однако вся она сплетена из символов, определенным образом связанных с восприятием мироздания с явно христианской доминантой. Крюки – это не ноты, унифицированные значки с системой расшифровки через положение на нотоносце и ключ. Крюки – это символы, с одной стороны, несущие музыкальное значение, раскрывающееся через соотнесение с гласом и согласием, как мы еще уточним ниже – различающихся не столько по формальному звуковысотному

принципу (как, например, ключ в нотоносной системе), сколько по своему характеру, настрою души. С другой стороны, крюки сами по себе имеют отношение с внешним смыслом, с божественной истиной, сквозящей через их символическое начертание.

Интересная параллель возникает здесь с историей западной культуры. М. Фуко: «Обозначающая и обозначаемая формы являются сходными между собой, но не совпадающими. Именно в этом, несомненно, выражается тот факт, что в сознании XVI века сходство оказывается самым универсальным, самым очевидным, но вместе с тем и самым скрытым, подлежащим выявлению элементом, определяющим форму познания (достигаемого лишь на путях подобия) и гарантирующим богатство его содержания (ибо стоит приподнять знаки и посмотреть, на что они указывают, как обнаруживается и начинает сиять собственным светом само Сходство)» [7, с. 66].

Сходство это дает себя знать в такой структуре, которая выражается подходящим для нашей культуры термином – «умозрение». Стоит помнить о том, что категориальным «сходство» является для нас, в то время как для православной культуры Древней Руси именно «умозрение» скорее будет являться категориальным понятием, медиальным пространством, объединяющим в действии означаемые и означающие, обусловливающее их связь, и в определенном смысле объясняющим начертание символических обозначающих.

Поясним эту мысль примером из области, несколько отдаленной от музыки: в старых православных церквах, где иконостаса не было, его роль могли выполнять так называемые «лицевые святцы», иконографическое представление книги «Месяцеслов». По сути, это православный календарь, где каждое изображение обозначает почитаемого в каждый день года определенного святого. Все полотно святцев читается символически, не требуя от зрителя никакой грамотности, понятное даже без знания какого-либо языка, как раз и указывая на умозрительность восприятия в данном случае земного времени. Подобный же пример умозрительного мышления мы находим в жанре так называемой «житийной» иконы. По своему смыслу – это наглядное изображение столь любимого и почитаемого на Руси жанра «жития святых». В житийной иконе выделяется образ святого, а затем в отдельных фрагментах можно «прочесть» одним взглядом все то, что потом вы прочтете в житийном тексте. Таким образом, книга умозрением переносится в одно изображение, читаемое на другом символическом коде, нежели просто в последовательности букв. Этот образ также понятен и неграмотному человеку, поскольку ориентируется на общую принадлежность данному типу культуры и не требует дополнительных знаний. Крюковая графика знаменного роспева для нас представляет ценность не только как последовательность знаков, которые мы пытаемся расшифровать, чтобы услышать, что же здесь имелось в виду при их написании. Особая ценность таких памятников культуры заключается для нашего времени в том, что они представляют собой умозрительное восприятие мира древнерусским человеком. И если уж нам доступно приблизиться к пониманию смысла отдельных фрагментов икон, то, по крайней мере, стоит обратить свое внимание на тот смысл, который сквозит в знаках крюковой графики.

Вернемся к начатой нами теме – вычленению значимых для понимания древнерусской музыки элементов. И следующим в этом ряду элементов является звукоряд.

2. *Звукоряд.* В противоположность аналитическим тетрахордам греческой

музыки древнерусский звукоряд был разграничен на несколько участков по эмоциональному признаку. Так, вместо трех тетрахордов, в русской музыке существовало четыре согласия по три звука в каждом: простое, мрачное, светлое и тресветлое. «Строка» – звуковысотный указатель, разделяла области нотного текста, называемые «верх» и «низ». Существовало пять высотных уровней исполнения крюков: «мало повыше строки», «паки повыше», «повыше», «аще повыше», «вельми паки возгласити». «А стрела простая – потянути не выше, ни ниже строки» [4, с. 125]. То есть знак «стрела» являлся меткой для определения приблизительной в силу взаимозаменяемости знаков точки отсчета, местоположения строки. Следовательно, существовал некий звуковысотный центр, абсолютное значение которого выразить невозможно, этот центр условен. От него исчисляются – по высоте и характеру – знамена четырех согласий, причем обозначения их не имеют однозначного звукового соответствия, так как зависят от голоса и от согласия, к которым относятся. Сами названия внутри этой системы носят в то же время далеко не относительный характер: все звуковое целое делится строкой на «верх» и «низ» – очевидная параллель с некими онтологическими представлениями о мироздании; согласия – четыре сферы настроя, характера, в рамках которых функционируют крюки: палки, трубы, дербицы, кулизмы, статьи, голубчики, подчашия, стрелы, сорочьи ножки. Более того, если обратимся к трактату Е. Булгариса «О действии и пользе музыки» (произведение, датируемое 1772 г., но содержащее в себе данные о древних пластах музыкальной культуры, являющееся одним из первых всесторонних исследований по музыке в России), то в нем мы увидим интересное свидетельство о сущности разделения гласов в осьмигласном пении. «Первый глас приятный и энтусиасмический, второй нежный и сладостнейший, третий плавный и важный, четвертый веселый и торжественный. Косвенный первого печальный и щедролюбивый. Косвенный второго поразительный, впрочем со услаждением. Косвенный третьего (который называется также тяжким) пышный и мужественный. Косвенный четвертого привлекательный и для склонения души весьма удобный». Заметим, здесь опять-таки разделение гласов идет по принципу характера, некоему эмоциональному настрою. Такое их положение вызывало и свободное обращение со звуковысотной стороной дела: «Голоса в знаменных партитурах расположены не всегда так, как их принято располагать: наиболее низкий по звучанию не обязательно пишется на нижней строке, а самый высокий не всегда занимает верхнюю строку... без труда путь может стать верхом, а верх в свою очередь низом, и т. п.» [4, с. 31–32]. Но дело не только в написании: знаменные партитуры не знали разделения звуковысотных сфер влияния для каждого голоса, не считались ни с диапазонами, ни с тембрами. Так, рядовой певец должен был охватывать звукоряд от «g» до «d^2», именно это позволяло существовать классификации голосов по эмоциональному, а не высотному признаку. Кроме того, графически была решена и проблема быстрой ориентации в нотном тексте певцов в условиях отсутствия индивидуальных экземпляров партии – отдельные строки выделялись различными цветами.

3. *Временная организация.* По темпу песнопения можно разделить на два вида: быстрые и медленные, указанием чему служили «быстрые» либо «тихие» пометы. В плане метрическом в знаменных партитурах «наблюдается как раз неточность и нечеткость вертикального строения, выступающая еще больше, ес-

ли принять во внимание, что не только партитурам, но и одноголосному изложению неизвестно разделение на такты» [4, с. 10]. Музыка в плане четкой временной организации – безвременная, время существует только внутри данной длительности, но и ее вместимость относительна и нерегламентирована, а значит, в какой-то мере – бесконечна. Уместным, на наш взгляд, и здесь является сравнение с древнерусской иконописью. Канонические изображения святых на Руси, как известно, сложились уже к XV в. И именно в них наиболее явственно проступает отказ от линейного времени пользу главенства времени вечности. Изображаемые фрагменты зачастую повествуют о событиях сильно разнесенных по времени, однако в иконе события эти встречаются в одном синхроническом срезе – восприятии вечного смысла христианской истории. Примером тому может служить икона «Рождество Христово» школы Андрея Рублева, ныне хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля и являющая собой яркое представление иконописного канона. В одном изображении оказываются объединены различные сюжеты, разворачивающиеся в отношении к событию рождения Христа: сам факт рождения, поклонение волхвов, поклонение мудрецов (события, разделенные неделями), сцена омовения младенца, намекающая на последующее крещение (события, разделенные 30 годами), тело Христово, находящееся в средокрестии иконы, выдающее наряду с одеянием младенца, столь сходным с погребальным, последующую судьбу Христа на Земле (т. е. события, охватывающие период 33 года). А также вся последующая история, измеряемая веками, – сквозит во взгляде Богородицы, отвернувшейся от младенца, и открывшаяся миру, ставшей его заступницей и успокоением. Таким образом, в рамках одного полотна в синхроническом представлении объединены события как минимум 33 лет, а по сути своей выражающих вневременные ценности, ценности вечного времени христианской истории. Древнерусская культовая музыка отвечает этой идее со своей стороны, в ней нет тактовых делений, но есть одна линия. Впрочем, деление этой линии происходит, но не по временному принципу, а скорее – по событийному: «…слог текста – своего рода “такт” знаменной партитуры, как бы притягивающий к себе вертикальный столбец, приходящихся над ним знамен всех партий (сколько бы их ни было) в одну, ритмически совпадающую группу» [4, с. 11]. Часто количество знамен на один слог текста в различных голосах не совпадало, тогда следующее временное их совпадение приходилось на следующий слог. Такое обращение с временным строением музыкального текста доставило немало сложностей для позднейших исследований древнерусской музыки, поскольку последние производились с позиций четкой метрической организации, принятой музыкальным языком несколькими веками позже. В древнерусских же партитурах число слогов по горизонтали не совпадало, что рушило строгое вертикальное разделение партитуры и затрудняло перевод на современные ноты.

Роль времени в музыкальном тексте так же исторически изменчива, как и все его элементы. Для позднейшей системы нотации ритм доминантен, ему подчинена структура музыкального текста, причем ритм музыки не должен коверкать ритм слов, что по-своему уже расставляет некоторые приоритеты. Интересно с этой точки зрения положение ритма в древнерусской музыке: «Знаки знаменной нотации, даже выполняя функцию «озвучивания» текста, уже формировали собственную ритмическую организацию. Она по-

зволяла структурировать вокальное произведение по законам музыкальной формы, где ритм существовал как принцип временной организации» [5, с. 136]. То есть существовали правила соотношения крюков, рождающих свою ритмическую организацию: например, «палку» перед «статейкою» необходимо акцентировать вне зависимости от положения в музыкальном тексте, акцентность «зависит от местоположения знака в знаковой группе, но не от текста» [5, с. 137]. Это еще одна черта древнерусских музыкальных текстов, выявляющая самостоятельность музыкального построения, которую мы подробнее рассмотрим в разделе «соотношение слов и музыки». На данном же этапе отметим, что такая особенность ритмической организации «предопределила во многом безболезненность перехода к созданию собственно музыкальных внетекстовых построений, сохраняющих все основные черты знаменного роспева» [5, с. 138].

4. *Соотношение слов и музыки.* Самодостаточность сакрального музыкального текста выдает то, что в строчном пении нет попыток увязать музыку со словами – ни в отдельном голосе, ни в гармоническом построении. «Если и видно взаимодействие музыки и текста, то, пожалуй, в форме подчинения текста требованиям музыки, нередко наносящей ущерб его содержанию. Иначе в текстах знаменных партитур не нашлось бы места для повторения слов и слогов. Повторения в тексте – это приспособление его к длинному напеву, для которого текст оказался чрезмерно коротким» [4, с. 34]. Такая неувязка может пониматься как естественное явление: музыка уже внутри себя заключает сакральный смысл, слова по отношению к нему носят скорее дополнительный характер. Подобное утверждение закономерно влечет за собой следующий вопрос: тогда без слов вовсе музыкальная партитура все равно сохраняла бы свое религиозно-мировоззренческое значение? Безусловно, библейский текст является первым показателем музыки служебного предназначения... для нас, поскольку формально-логический метод обработки и восприятия информации мы унаследовали от эпохи, выдавшей новую систему соотношения объектов воспринимаемой реальности – т. е. с XVII в. До этого времени у нас нет оснований выделять словесный текст как смысловую доминанту: существуют различные формы обращения к Богу, музыка – лишь одна из них. Конечно, следы рефлексии на тему, что является приоритетным из музыки и текста, мы найдем навряд ли, но, основываясь на факте осуждения несоответствия вольных слов чистоте музыкальных партитур, мы вправе причислить сакральный характер музыкальным партитурам независимо от текстов.

Еще два небольших факта в пользу такого вывода. Тексты, которые использовались в службах, понятное дело, были переводными. Достаточно долго среди слов, употребляемых в песнопениях, содержались никому непонятные «аненайки» и «хабувы», которые не сбивали с толку ни музыкантов, ни слушателей до определенного момента – когда на них обратили внимание. А случилось это лишь в XVII в.! Инок Евфросин (I половина XVII в.) говорит о переписчиках нот: «насеяша некія хульныя речи въ знаменном пеніи, якоже айнани, тайнани и прочія таковыя смехотворныя глаголы» [3, с. 23]. В то время как функция «аненаек» и «хабувов» сводилась к слоговому заполнению музыкального текста, который по временным параметрам не совпадал с текстом словесным, смысл приведенных слов полностью терялся для восприятия слушателей. К XVII в. сформировалось уже формально-логическое отношение к миру, отразившееся и в языке (написа-

ние грамматик), и в музыке, подчинившейся, в конце концов, тексту. Язык уже не являлся наряду с другими объектами мыслительной реальности лишь той областью, на которой истина проявляла свою сущность, но сам выражал эту истину. «Аненайки» и «хабувы» же были вовсе упразднены, поскольку ни один из бившихся над ними мыслителей так и не смог найти четкого перевода этих слов. И с реформой церковного пения в XVII в. эти слова были упразднены, поскольку не имели смысла, что не замечалось и не являлось важным на протяжении веков.

Второе, что стоит заметить, – это наличие в песнопениях знаменной строки (cantus firmus), которая звучала в неизменном виде в одном голосе, обычно окружаемая различными построениями других голосов. Другими словами, знаменный роспев представляет собой ограниченное количество вариантов гармонизации знаменной строки. Такая организация музыкального произведения наталкивает на мысль об особом значении cantus firmus. А учитывая то, что музыка различных песнопений часто была одинаковой, тогда как менялись только тексты (отчего и получались разного рода несоответствия и лакуны словесного текста, заполняемые «аненайками» и «хабувами»), приходится признать, что это особое значение принадлежало музыкальной мысли, выраженной в знаменной строке, а не смыслу текста, приходящемуся на нее, – ведь тексты были разными, а знаменная строка оставалась неизменным элементом. Cantus firmus, по этой логике, мы не можем проигнорировать или заподозрить в отсутствии самостоятельного сакрального значения. Другое дело – что оно не обязательно может быть передаваем в виде принятого нами силлогизма.

Значение каждого конкретного роспева в нашем понимании «смысла» вовсе не претендовало на однозначность. Некое художественное содержание спокойно передавалось в различных вариантах, а точность исполнения явилась гораздо более поздним требованием для музыкальных произведений. В этом, кстати, очевидная принадлежность к раннему виду искусства, схожему по принципам своей организации с фольклорной традицией. Базовой характеристикой соотношения слов и музыки для знаменного роспева следует признать, с одной стороны, их автономность. С другой стороны, дабы не уходить в максимализм понимания данной проблемы, нужно признать и то звено, которое неразрывно сцепляет слова и музыку, не ставя их в противоречивые отношения, а ведь их противоречия действительно возникли лишь к XVII в., поэтому синтез нужно искать в понятии культуры молитвы, в котором слова и звуки обретают свое семантическое и объединяющее телеологическое значение. Структурная автономность вербального и музыкального пластов в рамках текстов древнерусского знаменного роспева в контекстуальном рассмотрении теряет свою значимость, поскольку и тот, и другой пласт объединены целью молитвы, богослужения.

Вообще стоит отметить, что крюковое письмо не было единым. Существовали и другие системы, особенно много их стало появляться ближе к XVII в. Причиной, на наш взгляд, тому служило два влияния.

Первое – связанное с обесцениванием той знаковой системы, в рамках которой до сих пор существовала культовая музыка. Изменилось соотношение знаков к обозначаемому смыслу, их прежняя неразрывность и подобие вдруг оказались подвержены графическим экспериментам, что до определенного времени казалось бы немыслимым. Умозрительное видение символов разрушается. Этот

факт поиска и возможности «переставлять слагаемые» менять формы записи музыкального текста высвечивает в первую очередь обесценивание прежнего музыкального языка. Наша задача – увидеть, что подобный переворот не просто смена системы нотной графики, а гораздо более глубокое явление – изменение в мыслительных структурах людей того времени, изменение в умах, определяющее диспозиции внешнего мира и языка культуры, описывающего понимание этого мира. В таком свете изменение нотной графики – не обычный исторический факт, не рядовое событие в процессе изменения идей об окружающей нас реальности, но событие, указывающее на изменения крайне важного масштаба, по-новому расставившее приоритеты для нашего сознания.

Второй мотив, повлиявший на поиск языков музыкального выражения, был связан с мощным европейским влиянием, не только входившим в моду и набирающим силу, но и вызывающим определенного рода противодействие, сопротивление как естественную реакцию культуры на сохранение своих основ. Принять с лету европейскую систему нотописания было невозможно из-за сложностей с переводом. Европейская графика вплеталась в нашу музыкальную историю неразрывно с европейской музыкой. Мы находим в истории XVI в. переходный момент, когда требовались смешанные формы графики, необходимый компромисс для взаимопонимания новой и старой культуры. Иногда это был поиск компромисса, как например, ситуация 1552 г., когда борьба с татарским ханством завершилась окончательно взятием Казани, в честь чего в 1554 г. был построен Покровский собор (Храм Василия Блаженного), а также – создана особая нотная система – казанское знамя. А иногда поиск нового языка был связан с противодействием внешних влияний, – закономерно, что творческая работа по созданию новых альтернативных систем музыкальной записи принадлежала раскольникам. Нотация знаменного пения – уникальная форма графики, выявляющая основные онтологические принципы древнерусского мировоззрения. Мы можем убедиться в этом, изучая памятники культуры, вовсе несвязанные с музыкой, находя в них подтверждение найденным принципам, подобно тому, как это мы сделали, сопоставив древнерусскую иконопись в отдельных пунктах с разбором музыкального текста.

Прежде чем перейти к суммированию высказанных мыслей в виде обобщенных выводов, необходимо дополнить описанную картину еще одним важным элементом. Коснемся вопроса о другом виде творчества, которое до сих пор умышленно нами оставлялось в тени рассуждений. Речь пойдет о фольклорной традиции, которая, несомненно, была противоположным полюсом по отношению к культуре знаменного пения. Не станем вводить сомнительных различений «народной» и «церковной» культуры, в реальной жизни традиции, сформированные на языческом основании и христианской вере, оказались в сложнейшем переплетении, и разделение их здесь не имеет смысла. Общим местом является тот факт, что образы в пословицах, поговорках, песнях и других формах народного творчества в своей основной массе являются символическими. То, что принято называть «народной мудростью», кроется под иносказательными, доступными для обыденного восприятия формами выражения. Именно эта особенность выдает единство тех принципов, по которым мировоззрение дает себя знать в творчестве на данном историческом этапе. Исходя из нефиксированного вида фольклорной традиции, у нас нет возможности анализиро-

вать какие-либо тексты, их не существует. Но в целом в своей образной системе, в своих основных идеях фольклорная традиция не противоречит всему тому, что было сказано о культовой музыке. Последняя, конечно, содержательно имеет вполне определенный ориентир, которого может быть лишена музыка фольклорная. Но это – лишь внешняя сторона сюжетов. Те онтологические диспозиции, что расставлены в культовой музыке, не противоречат глубинным смыслам народного творчества. Подробнее рассмотреть необходимость таких выводов будет удобнее на конкретных примерах.

Фольклорная традиция отражает ту сторону жизни народа, которая показывает непосредственно его быт, определенные ситуации, предписывая некую форму реакции на происходящее, предполагает своеобразную форму его понимания. Судить о предписанном мировоззрении мы не можем непосредственно по фольклорным памятникам, все, что нам в этом отношении доступно, строго говоря, уже фольклором не является. Однако мы должны в своем анализе опираться по возможности на те тексты, которые суммируют опыт, сложившийся в бытовой практике, и в последующем, ввиду своей ценности, сохраненные в письменных источниках. Какие тексты могут претендовать на это место – вопрос сложный. Несомненными в таком случае являются наиболее обобщенные работы, такие как, например, «Домострой», описывающий принципы быта русской семьи, от которого выводится и все мироустроение земли русской. Подобной величины текстом, по своему значению является также «Физиолог», определяющий мир живого на земле, в его отношении к человеку, затрагивающий проблемы болезни, способах исцеления и другие вопросы. Последняя книга особенно ценна для нас тем, что, по ней мы можем независимо судить о соотношении реальности и ее культурного преломления в сознании древнерусских людей. Как известно, книга эта была привозной и переводной (имеет древнейший александрийский источник, датируемый II–IV вв.), что впрочем, нисколько не умаляет ее влияния на работы наших соратников в сходной содержательной области – достаточно обратиться к травникам и лечебникам, мы найдем в них не только подобные «Физиологу» рассуждения, но и непосредственные ссылки на него.

Для «Физиолога» характерно представление описаний животных в виде притч, где львы и слоны являются лишь смысловой тенью божественной истины, на самом деле скрывая образы Иисуса Христа и апостолов. Текст этой книги удивительно прозрачен, поскольку его строение основано на открытом сопоставлении факта реальной и идей сакральной жизни. Вот конкретный пример: земная жизнь птицы описывается следующим образом: орел старится, у него тяжелеют крылья, затем он слепнет, в последний раз он поднимается в небесный эфир, чтобы сжечь свои перья, и тьму своих глаз снимает, трижды окунувшись в источник, таким образом, обновляясь, возвращается он в мир молодым. Так и Христос (=солнце правды) «севлеци ветхаго человека съ детели его, и погрузися трикраты в приснотекущей воде… и совлечеши ветхую одежду дияволю, и облечешися в новую богозданную» [6, с. 15]. Или, к примеру, речь идет о существовании такого рода камней, которые когда сближаются друг другом, воспламеняясь, зажигают все, что попадает им. Такой же природы мужской пол и женский – очень далеки друг от друга. Потому «Физиолог» предписывает мужчинам избегать женщин, дабы не сжечь свою добродетель. Таким образом, мы видим преломление естественного мира в библейской морали.

Порядок мироустройства исходит из Библии, все остальное наращивается на этот остов в случайном, основанном на внешних сходствах порядке. Показательно также то, что каждая глава книги, описывающая явление естественного мира, имеет послесловие с толкованием этого явления уже в библейском непреходящем ключе. Так, определяется установка, что каждое событие и каждый факт окружающей реальности имеет определенный вневременной сакральный смысл, все отсылает к пониманию через текст, на всем «печать божья». Мы видим еще один пример того, насколько важным является само понятие знака, насколько глубокое понимание мира кроется за внешними проявлениями реальности.

«Домострой» показывает подобные отношения только уже – в сфере государственного обустройства. Внешние события обыденной жизни влекут за собой определенного рода последствия, прочитываемые на том же сакральном языке. Грех влечет за собой болезни, наказание бога, избавление же от дурного возможно покаянием и исправлением. События бытового плана имеют под собой пласт сакральной трактовки. Весь «Домострой» – тому пример. Странников необходимо привечать и принимать в доме как почетного гостя, подобно тому как Господь принимает в этом мире нас. Почитание родителей соотносится с почитанием отца небесного, ведение домашнего хозяйства преследует цель содержания семьи и домочадцев «в теплом храме», пища сопоставляется с долей, посланной человеку богом. Все эти многочисленные интерполяции сохраняются и в отношении памятников древнерусской культовой музыки. Отличие состоит лишь в том, что наряду с самим знаком и символической реальностью, к которой он апеллирует, наличествует третий пласт – звучание. Пласт, который, как мы увидим в процессе трансформации нотной графики на рубеже XVI–XVII вв., не является независимым и индифферентным по отношению к первым двум пластам музыкального текста – графическим и символическим его «дном». Сфера непосредственного озвучивания текста со временем верифицирует правильность отношений в сфере символического понимания. «Домострой» выстраивает подобное «Физиологу», а также подобное памятникам древнерусской музыки отношение к знакам, выстраивает четкую иерархию ценностей. Обратив внимание на звучание терминов, характерных для древнерусской музыки, мы легко заметим, что и музыкальная графика является текстом высшего смысла, в ней также реализуются идеи совести, покорности и добродетели в христианском ключе. Далее, ни в одном из этих памятников культуры мы не встретим ограниченного линейного понимания времени, везде время соотносится с вечностью, с сакральной историей, ни одно из событий не рассматривается в изоляции от этой вечности, но напротив, возводит целую систему принципов взаимовлияния событий земного порядка и безвременного. Ни одна область быта человеческого не является приоритетной в передаче несомого в ней смысла. Как музыка способна отражать сакральные ценности вне зависимости от связанных с ней текстов, так есть и отдельные сакральные тексты, так и быт несет в себе все те же вневременные ценности, и даже естественный мир, не связанный на первый взгляд с возвышенными христианскими принципами, оказывается неразрывно с ними связанным. Все эти области реальности – вполне автономны, но в то же время они дублируют одни и те же смыслы. А принцип, по которому производится их соотношение с высшим порядком реальности, не аналитический,

но основанный на принципе сходства, по аналогии.

Итак, на наш взгляд, примеров, подтверждающих неголословность сделанных нами выводов в области музыкальной реальности, достаточно для того, чтобы подвести итоги. Но в целях избегания прямого повторения уже и без того неоднократно высказанных идей, наши мысли мы изложим, слегка затронув историческую перспективу, которая изменит данные смысловые структуры в пользу новых. И на этом мировоззренческом изломе наиболее ярко проявятся сущностные черты древнерусской музыки.

1. В отношении *знаковой стороны* складывается особое отношение означающего и означаемого: крюки не являются формальными знаками, фиксирующими высоту звука, это – элементы божественного учения, заключенные в символическую форму. Соотношение звучания и графики потому и не является строго взаимнооднозначным. В тот момент, когда появляются тексты на предмет музыкального благозвучия, можно сказать, что происходит попытка установить совершенно другие отношения между знаком и звуком. Это отношение, требуя выполнения принципа благозвучия, в дальнейшем установит между знаком и звуком прослойку рациональности – через понятия благозвучия, т. е. благого как правильного, разумного, так же как и в словесных текстах, вдруг появится проблема истины. Подчеркнем, что понятия благозвучия для древнезнаменных напевов нет, о нем не спорят, потому что связь крюковой графики и сферы звука – куда гораздо более сложная: крюки несут онтологическую информацию о смысле бытия, музыка звучащая является пластом, отражающим этот смысл в плоскости звука.

Крюк, являясь символом, а не знаком, обладает *n*-мерным числом смыслов, один из которых имеет отношение к физической реальности звука, другие же – к сакральной истории, к истолкованию, к моральному выводу и т. д. Так и строка делит нотное полотно на «верх» и «низ». Понятно, что подобное деление не является лишь внешним различением регистров (при описанной нами особенности диапазона древнерусских певцов), так же как «гласы» не являются «голосами» лишь в звуковысотном смысле. Нет речи об однозначном соответствии одного означающего одному означаемому, связь между ними получается несколько запутанной – необходимо обращаться к другим определителям, таким как, например, согласие, которое, в свою очередь, так же несет в себе многогранность смысловых значений, также является символичным, как и сами крюки. В результате таких смысловых связей отношение означающего и означаемого оказывается сложной сетью символических отсылок, причем запутанное соответствие звука и знака реализуется в контексте иного смысла – сакрального, непередаваемого какими-либо однозначными высказываниями. Образно говоря, сцепление эмпирического элемента и графического происходит в тумане сакральных смыслов. Из такого соотношения означающего и означаемого следуют все дальнейшие особенности древней графики. Предполагается истолкование, к которому относятся «азбуковники» (отдельные книги с комментариями, как правильно расшифровывается тот или иной отрывок музыкального текста, либо сложное начертание группы звуков в форме «лиц» или «фит»), «разводы» (фактически – расшифровки) – отдельными сборниками или внутри самих нотных текстов.

Но, говоря об эпистеме, нас в большей степени интересует сама ситуация, порождающая такую инстанцию продуцирования смысла, как истолкова-

ние. Вся система сложных отношений означающего и означаемого со временем обрастает все большим количеством пояснительных текстов, которые сами по себе также имеют свою историю усложнения от простого «перевода» отдельных фит до сборников-руководств по правильному прочтению крюков, которые начинают постепенно и классифицировать знаки нотной графики. Со временем именно из этой инстанции истолкования вырастет идея закрепления однозначного соответствия означающего и означаемого, а вместе с тем и унификации письменных знаков, что само по себе сделает символический пласт лишним в этой системе. И заменой ему будет, подобно инстанции истины для письменных текстов, понятие благозвучия. Таким образом, фигура бога, фундирующая характер связи означающего с означаемым, станет лишь промежуточным звеном, которое якобы определяет это соотношение, тогда как реально действенным станет правильное истолкование и, следовательно, знающий толкователь. Так, утверждая дихотомию истинного и неистинного, вся система, по сути, теряет свое основание в боге, устанавливая на его месте человека – знакомая история грехопадения первых людей является ярким символическим отражением того смысла, который реализовался и в русской культуре, проявив свой вневременной смысл.

2. *Специфика восприятия времени* заключается для музыки данного периода в том, что время не структурируется в числовом эквиваленте, но зато структурировано по событийному смыслу – по совпадающим в тексте слогам. Отношение ко времени глубже в том плане, что оно не является «длительностью», но представляет собой необходимую для донесения необходимых значений и ценностей протяженность. В дальнейшем будет принята совсем иная система, где время структурируется по параметру длительности, но не смысла. Будут подвергнуты «переводу» на новый язык древние тексты, но поскольку в этих переводах затрагивается смысловая переменная, завязанная на временной координате, рушится вся идея в целом, получается абсолютно новое произведение. Д. С. Бортнянский отмечает: «Я более пятидесяти перевода сего рода имел в руках и не нашел ни одного сходственного с оригиналами, то есть с рукописями крюковыми», что позволяет автору прийти к выводу, что «дух национальный не такая вещь, которую можно превратить в произвольные формы или изменить оную так, как бы хотелось» [2, с. 212].

3. *Автономность музыки и слов* как двух параллельных пластов, стечением обстоятельств связанных вместе. Со временем произойдет процесс подчинения сферы звука словесным определителям – стихам, названиям произведений и т. п. Этот факт говорит о том, что слова изначально не исчерпывают всего спектра смыслов, которые несут в себе элементы эмпирической реальности, они отражают только одну грань отношений слов и бытия. Музыка будет дезорганизовывать складывающееся однозначное соответствие слов и вещей, являясь промежуточным пластом, способным нести вполне отличимый от слов смысл. Естественным в этом контексте будет стремление подчинить музыку языку, связать ее со словами максимально тесно, поставить на службу словам – как минимум, и сделать ее саму языком – как максимум. Рационализм, структурируя мир словом, не сможет быть терпимым к какому-то промежуточному пласту смысла. Когда понятие рацио не ставится во главу угла, система отношений элементов эмпирической реальности и знаков, отражающих понимание человеком этих

элементов, допускает, во-первых, множественность смыслов, а во-вторых, разные пути донесения этого смысла до другого человека. Так, молитвой может оказаться не только текст из книжки, но и музыка, даже лишенная молитвенных слов. И в этом отношении мы имеем дело с «монокультурой» смысла, несмотря на его многогранность и неоднозначность.

Таковым является в общих чертах образ древнерусской музыки в ее внутренней организации, отражающей и определенные эпистемологические структуры, в стиле ее музыкального мышления.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бражников М. В.* Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки // Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.

2. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973.

3. *Покровский А. М.* Семіография. Очеркъ исторіи развитія музыкально-певческихъ знаковъ. 2-е изд. доп. Новгород, 1911.

4. Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.

5. Ритм и форма: Сб. ст. / Под ред. Н. Афонина и Л. Иванова. СПб., 2002.

6. Физиолог / Ред. Л. А. Дмитриев. СПб.: Наука, 2002.

7. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.