
СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

УДК 7.033.12

Гудимова С.А.®

СИМВОЛИКА ХРАМОВОГО ИСКУССТВА ДРЕВНЕЙ РУСИ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Согласно Псевдо-Дионисию, символы служат для выявления бесконечного в конечном. В статье рассматриваются символика храма, иконы, оклада, цвета, концепция богоухновенного пения, а также перемены в русском храмовом искусстве в XVII в.

Ключевые слова: символы мира сверхбытия; басменные оклады; канон цвета; богоухновенное пение; русская безлинейная нотация; «пение разумное»; оппозиция внутреннее – внешнее; эстетика «пестроты»; «музыки духовная».

S.A. Gudimova
The symbolism of the temple art of ancient Russia

*Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. According to Pseudo-Dionysius, symbols serve to identify the infinite in the finite. The article discusses the symbolism of the temple,

icons, salary, colors, the concept of inspired singing, as well as changes in the Russian temple art in the XVII century.

Keywords: symbols of the world of superbeing; basman's salaries; canon of color; inspired singing; russian non-linear notation; «very sensible»; internal – external opposition; aesthetics «variegation»; «musikiah spiritual».

Русская церковь – наследница византийских сакральных знаний, священных знаков и символов. Согласно Псевдо-Дионисию, высшая невыговариваемая истина передается только образами, символами, иносказаниями, в которых тесно сплетается невысказываемое с высказываемым. Символы служат для выявления бесконечного в конечном, «ибо уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как через посредство свойственного ему вещественного руководства, но полагая видимые красоты изображением невидимой красоты, чувственные благоухания – отпечатками духовных проникновений, вещественные светильники – образом невещественного озарения, чины здешних украшений – намеком на гармоничность и упорядоченность божественного, принятие божественной Евхаристии – обладание Иисуса; короче – все о небесных существах сверхблагопристойно передано нам в символах» [цит. по: 4, с. 123]. Итак, символично все: сама иерархия, крестное знамение, благоухание мира, обряд, таинства... Символы в своих видимых чертах являются «образы зрелищ несказанных и поразительных» [цит. по: 4, с. 135]. В символе скрыта красота, приводящая к постижению сверхсущностного, духовного света.

В любой культуре храм – сакральное пространство, святое место, центр мироздания. В древности говорили: «Как бы ни был грязен мир, он постоянно освящается святостью алтарей». Святость храма защищена от всякой скверны, ведь его архитектурный план – это творение Первохудожника Вселенной. «Высшие модели» существуют в духовном, небесном мире. Милостию Божией человеку избранному дано на миг их увидеть, чтобы потом воспроизвести на земле.

Христианская церковь проектируется как имитация небесного Иерусалима и, конечно, в ней нет ничего случайного. Четыре части внутреннего помещения византийской церкви символизируют четыре стороны света. Внутреннее помещение – это Вселенная. Алтарь – Рай,

находящийся на востоке. Царские врата, собственно алтаря, назывались также «Вратами Рая». В течение пасхальной недели эта дверь оставалась открытой во время всей службы. Смысл этого обычая объясняется в пасхальном каноне: Христос восстал из могилы и открыл нам врата в Рай. Запад, напротив, – это область мрака, скорби, смерти, это вечное пристанище умерших, которые ожидают воскресения тел и последнего суда. Центр здания символизирует Землю.

Интерьер крестокупольного храма представляет собой целостную систему иерархически упорядоченных пространств, развивающихся от затемненных боковых нефов, где размещается основная часть молящихся, к центральному светлому подкупольному пространству с амвоном в центре, где происходит богослужение, и дальше вверх, к куполу, на котором находится наполненное светом изображение Главы Церкви – Христа Вседержителя. Такая гармоничная пространственная система наглядно представляет символическую сущность храма как начала будущего Царства Божия, а также идею «лестницы» – восхождения от «дольнего» к «горнему».

Все «литургические образы» трактуются византийскими богословами как символы мира сверхбытия. Например, церковь – образ земного неба, своды алтаря и потолок храма – образы двух уровней неба, лампады и свечи – образ вечного света, белый цвет – цвет Преображения Христова и т.п.

Храмовая живопись должна была способствовать созданию эффекта мистического единения неба и земли. «Священные изображения» Спасителя, Богоматери, Иоанна Крестителя, ангелов, апостолов и других святых на алтарной преграде (прообраз иконостаса), говорил Симеон Солунский, означают и пребывание Христа на небе со своими святыми и присутствие Его «здесь, среди нас».

Еще Отцы Церкви сопоставляли иконопись с языком, а иконописное изображение – с письменным или устным текстом. Так, Нил Синайский (V в.) писал, что иконы находятся в храмах с целью наставления в вере тех, кто не знает и не может читать Священное Писание. Григорий Великий отмечал, что неграмотные люди, смотря на иконы, могли бы прочесть то, чего они не могут прочесть в рукописях. По словам Иоанна Дамаскина (VIII в.), «Иконы являются для неученых людей тем, чем книги для умеющих читать; они то же для зрения, что и речь для слуха» [цит. по: 12, с. 181].

В русских иконописных подлинниках (т.е. практических руководствах по иконописи) можно встретить сравнение иконописца со священником: подобно тому как священник «божественными словесы» составляет плоть, так и иконописец «вместо словесы начертает и воображает, и оживляет плоть»; отсюда следует вывод о необходимости одинакового образа жизни для священника и иконописца.

В Средневековой Руси было одинаковое отношение к иконе и книге священного содержания, что выражалось в ряде предписаний и запретов (например, целование Евангелия, аналогичное лобызанию иконы, невозможность выбросить обветшавшую икону и книгу и т.п.). Распавшиеся от времени иконы можно было хоронить на кладбище или их пускали по текущей воде.

Символическая значимость характеризует сам материал иконописца: краски иконы должны представлять растительный, минеральный и животный мир.

Если обратиться к терминологии иконописцев, то процесс создания иконы предстает как символический процесс постепенного раскрытия изображения. Так, по иконописной терминологии мастер – «доличник» – **раскрывает** «доличное», краска, которой он при этом пользуется, называется **раскрышкой**, т.е. иконописец не создает, а **открывает** изображение. П.А. Флоренский отмечал, что художник не сочиняет образа из себя, но лишь снимает покровы с уже сущего образа: не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налеты его, «записи» духовной реальности [15].

Принятая в иконописи система обратной перспективы исходит из множественности зрительных позиций. Если в западноевропейском ренессансном искусстве росписи интерьера рассчитаны на определенную зрительную позицию, изменение которой (в частности, приближение зрителя) может вызвать искажение изображения, то в византийском и древнерусском искусстве росписи рассчитаны на меняющуюся точку зрения: изображения строятся так, чтобы не выглядеть искаженными, с какой бы точки зрителя ни смотрел на них. Нередко система росписи строилась в специальном расчете на движение зрителя (например, часто встречается эффект неотступно следящих глаз и внезапно вспыхивающих нимбов).

«Изображение в средневековой живописи, – отмечает Б.А. Успенский, – есть не столько копия какого-то отдельного объекта (часто оно

как будто бы и даже и не претендует на какое-либо подобие), сколько символическое указание на его **место** в изображаемом мире (т.е. мире, его окружающем). Иными словами, задачей живописца является прежде всего изобразить в **целом подобный** мир (хотя в частностях он может и отличаться от того, что реально дано взору), иначе говоря, самостоятельный микромир, в целом подобный большому, – изображение же отдельных предметов предстает как функция от этой общей задачи. И, соответственно, каждое изображение в отдельности тогда может быть и не подобно изображаемым предметам. <...> Изображение в целом становится **знаком** изображаемой действительности, а отдельные его фрагменты соотносятся со своими детонатами не непосредственно, но через отношение тех и других к целому» [12, с. 195].

В системе древнего искусства «соотносится прежде всего не некоторый фрагмент живописного произведения с соответствующим объектом реальности, но целый мир изображения с реальным миром» [12, с. 196].

«Позиция древнего художника, – подчеркивает Б.А. Успенский, – прежде всего **не внешняя, а внутренняя по отношению к изображению**... он изображает в первую очередь не самый объект, но пространство, окружающее этот объект (мир, в котором он находится), и, следовательно, помещает себя и нас как бы внутрь этого изображаемого пространства. Мы... как бы входим в изображение, и динамика нашего взора следует законам построения этого микромира» [12, с. 197].

Священный предмет или икона, окованные серебряным или золотым окладом, не подверженным тлению, уподоблялись Святым дарам. Оклад создает как бы некоторое расстояние между святыней и людьми, и в то же время становится связующим звеном между ними. Закрывая священный предмет и создавая определенную дистанцию, оклад становится «драгоценным мостом» между святыней и молящимися, что необходимо при иконопочитании и лобзании.

Драгоценный металл, из которого был сделан оклад, олицетворял «внеземной свет вечности». Светом на Руси называли серебряный или золотой фон иконы, обложенный басменным, чеканным или гладким окладом.

В орнаментике серебряных басменных окладов XV–XVII вв., на священных предметах, находящихся в храме и участвующих в литургии, отразилась сложная христианская символика [7].

Наиболее популярный мотив узора басмы – вьющаяся виноградная лоза – символ самого Христа. «Аз есмь лоза истинная», – сказано в Евангелии от Иоанна (15:1). Виноградная лоза для христиан всегда находилась в символической связи с таинством причащения.

Часто в узоре басмы XV–XVI вв. изображалась пальмовая ветвь, символика которой – духовная победа над смертью. Согласно Ветхому Завету, вечнозеленое стройное пальмовое дерево – эмблема праведника: «Праведник цветет, как пальма, возвышается подобно кедру на Ливане» (Пс. 91:13).

Причудливый и пышный характер орнаментации на басменных серебряных изделиях XV–XVII вв., состоящий из многочисленных почек, извивающихся и прорастающих листьев, закручивающихся в спирали отростков, бутонов цветов, плодов, объединенных одним извивающимся стеблем, передает сложный процесс бесконечного ритмичного развития жизни. В таком узоре ритмически заложена идея роста, пышного цветения и созревания – идея вечной жизни и цветущего рая.

В узоре серебряной басмы на венцах, на полях икон имеются крупные восьми- или шестнадцатилепестковые розетки – «солнца» с прямыми или с закручивающимися в одну сторону лучами. В христианской символике солнце, восходящее каждый раз на Востоке, упоминается Иисусу Христу.

Узоры некоторых русских мастеров напоминают рыбью чешую. Чешуйчатой позолоченной басмой покрыта риза на иконе «Спас Мокрая брада» (XVI в.) из Покровского монастыря в Суздале. Орнамент на одеянии в виде чешуи подчеркивает, что образ Спаса соотносится с образом рыбы. Как известно, у первохристиан рыба олицетворяла самого Христа, некоторые древние авторы называли Спаса «небесной рыбой».

В узорах басмы встречается орнамент, состоящий из извивающихся в определенном ритме тонких изящных стеблей трилистника (клевера) – знак Троицы, а также стилизованные цветы лилий – атрибут Богоматери, символ чистоты, величия и невинности. Иногда в узорах серебряной басмы повторяется много раз четырехконечный крест – основной символ христианства. На сторогановской иконе 1580 г. письма Истомы Савина «свет» имеет рисунок басмы в виде повторяющихся в несколько рядов крупных подковообразных ячеек, в ко-

торых изображен процветший крест с пышной кроной в виде цветка, что символизирует как ветхозаветное «Древо жизни», так и новозаветное «Древо Креста».

Многочисленные варианты басменных изображений орнамента на Руси воспринимались как видения таинственного мира и символы Откровения [7].

Символичны и облачения священнослужителей. Например, фелонь символизирует во время литургии хламиду Христа; облачение в фелонь означает, что священник изображает Спасителя, приносящего себя в жертву. Белый цвет стихаря символизирует чистоту помыслов священника, цветные оплечья облачения – следы побоев, полученных Христом, а цветные ленты на рукавах и боках – напоминание о Его узах [8, с. 290, 262].

Для «орестровки переживаний» мастерски использовались звук, свет и цвет. Христианским каноном в качестве основных были определены следующие цвета: пурпурный, красный, белый, золотой (желтый), зеленый, синий и черный. Обращение именно к этим цветам в христианской живописи мотивировалось их особыми характеристиками, специфической природой и способами воздействия на человека. Ассоциативно-чувственная семантика, закрепленная каноном за различными цветами, наполненная аллегорическими смыслами, создавала особую атмосферу в образно-символическом пространстве храма [14].

В христианской эстетике пурпур рассматривался как единственный в своем роде цвет, объединяющий в себе активную и пассивную, «горячую» и «холодную» части цветового круга в их предельном напряжении. Пурпур объединяет (снимает) противоположности. Пурпур – символ вечного, небесного, трансцендентного (синее, голубое) и переходящего, земного (красное).

Подчеркнутое внимание к золоту в христианском храме связано с тем, что оно ассоциируется с Божественным непроницаемым Светом, «сверхсветлой тьмой». Издавна блеск золота воспринимался как застывший солнечный свет. Золотой цвет – символ вечного света, образ Господней энергии, Славы и Истины, знак совершенства и чистоты.

Белый цвет – цвет Преображения Христова: Мессия «преобразился перед ними: просияло лицо Его как солнце, одежды же его сделались белыми, как свет» (Мф. 17, 2). В христианстве белый цвет – сим-

вол чистоты, невинности, непорочности, устремленности к духовному совершенству. На иконах и росписях ангелы, святые, праведники, как правило, в белом.

Красный цвет – символ любви Бога, «животворного тепла», жизни. Кроме того, символизируя пролитую Христом кровь, красный цвет – знак истинности воплощения Христа и веры в грядущее спасение человечества.

Синий цвет – цвет неба – считается наименее материальным и чувственным и символизирует трансцендентный мир¹ и Святой Дух.

Материальный, земной цвет – цвет листвы, травы, первых всходов – символ цветения, возрождения, надежды.

Черный цвет – знак скорби и страдания, смерти и траура, символ искупления грехов [14].

Многозначна символика и литургического пения. На Руси говорили: церковь песнею красна. В старинных трактатах чрезвычайно высоко оценивается воздействие музыки в контексте христианского этиса. По мнению русских книжников, литургическое пение – «страх муки и покаянию лествица, греху узда, похотей установление, ума возышение» [цит. по: 10, с. 19]. Авторы постоянно акцентируют внимание на катартическом, очищающем, воздействии музыки, ее чудесной силе: «...И подлинно нет толь дикого и свирепого нрава, которого бы музыка (если только употребить ее знаочи) не могла бы смягчить и успокоить. Она чудную имеет силу в обуздании лютых страстей наших и в утолении мятежа душевного. [...] Не только люди чувствуют ее силу, но и звери оною укroщаются. Музыка пленяет дикие их души, отъемлет лютость, низлагает ярость и совсем в другую тварь превращает... Человек и зверь подвержен пленяющей ее приятности...» [цит. по: 10, с. 202–203].

Древнерусская музыкальная эстетика исходит из теологической концепции «богодухновенного» пения: Бог «творитвенным образом», «бесприкладно» (т.е. без примера, образца) создает первоначальную

¹Во многих культурах синий цвет ассоциируется с таинственным и непостижимым: у египтян – это цвет потустороннего мира, цвет нижнего божества земли у индусов, цвет скорби у мусульман, цвет человеческой тени у китайцев. В Древней Греции синий цвет долго не проникал в живопись, им раскрашивали только надгробные статуи; темно-синие змеи извиваются в волосах Эвменид в царстве Аида. – Прим. авт.

гармонию, которая царит в горных мирах и нисходит на землю через иерархию небесных чинов. По средневековым воззрениям, идущим от Псевдо-Дионисия Ареопагита, ангельские существа составляют иерархию из девяти групп – три триады по три группы. Вся иерархия носила название «девяти чинов ангельских». Нисходящий порядок этих чинов таков: Серафимы, Херувимы, Престолы; Господства, Силы, Власти; Начала, Архангелы, Ангелы. Итак, от Божественного Престола гармония нисходит через иерархию небесных чинов к ангелам и от последних передается в откровении пророкам и святым. Певец «переводит» услышанное им ангельское пение, которое суть не идеальный образец, а лишь «богонаачальное к истине подобие».

Божественная природа литургического пения предполагала его вечность, неизменность. Пение, как и все, имевшее божественное происхождение, тщательно охраняли от порчи и небрежения. Певческий чин регламентировал и репертуар, и манеру пения и даже позы певчих.

Основной смысл литургического пения – «упевание» (т.е. упование Бога), приготовление души к принятию божественной благодати через сердечное сокрушение, «умиление» души, очищение ее от человеческих страстей, всего мирского, житейского. Каждая служба имела определенную этическую и дидактическую направленность.

Интересно, что в течение года не было двух идентичных служб. Это объясняется представлением о времени: оно циклично, движется по кругу, возвращаясь к исходной точке. Церковные праздники отмечали движение от начала к концу года, открывая затем новый круг. Кроме того, в церковном ритуале мы встречаемся с явлениями много-плановой цикличности – взаимопересечением нескольких кругов: «двунадесятых праздников», подвижных праздников, календарного годового круга, круга осмогласия, недельного круга. Ежедневное богослужение также представляло собой круг песнопений, чтений и обрядовых действий, причем завершение круга одновременно являлось и началом нового.

Музыка православной церкви разделена на восемь ладово-мелодических единиц – на восемь гласов. И у каждого гласа был свой «характер» и свое назначение. В каждом гласе – около 90 попевок, каждая из которых тоже имела свой сакральный смысл. У средневековой профессиональной музыки были свои особые секреты, эзотериче-56

ские знания, к которым допускались только посвященные. В «Азбуках» знаменного пения можно встретить разделы, которые назывались «строки мудрые» и «тайнозамкнутые». Несколько зашифрованных знаков фиксировали довольно продолжительный мелодический оборот, включавший до 80–90 звуков. Эти тайнозамкнутые формулы передавались от учителя к ученику, который должен был хранить их в памяти.

Знаки древнерусской безлинейной нотации (у нее есть три названия – знаменная от славянского «знак», столповая от славянского «столп» – в значении «основа», «фундамент» и крюковая – по названию одного из знаков – крюка) заключают символический, морально-этический смысл. Древнерусская музыкальная нотация неразрывно связана с христианской символикой – каждый ее знак воплощает представление о христианских добродетелях.

Добродетели, даруемые только христианину, имеют божественное происхождение: вера, надежда, любовь. Главные добродетели, которые могут быть достигнуты самим человеком, без помощи божественной благодати: мужество, мудрость, умеренность и справедливость. Основные добродетели противостоят, если принять общеупотребительный, но неточный термин, семи смертным грехам: гордыни – смиление, алчности – щедрость, похоти – целомудрие, зависти – довольствование своим, чревоугодию – воздержание, гневу – спокойствие, унынию – упование. Общеупотребительный термин «смертные грехи» неточен, так как в их число входят не просто грехи, совершив которые человек лишается надежды на вечное блаженство (иначе было бы непонятно, почему среди грехов нет таких, как ересь, убийство, предательство), а прежде всего причины, по которым эти грехи совершаются.

В символической трактовке знаков ярко отражается концепция богоухновенного, данного свыше искусства откровения. Из старинных азбук известно, как трактовались, толковались некоторые знамена:

ПАРАКЛИТ – «послание Святого Духа на апостолы»;

КРЮК – «кроткое соблюдение ума от зол»;

ЗМИИЦА – «земные славы и суеты мира сего отбегание»;

КУЛИЗМА – «ко всем человеком любовь нелицемерная»;

ГОЛУБЧИК – «гордости и всякие неправды изничтожение»;

СТОПИЦА – «со смиренномудрием и кротостию премудрость стяжати;

КЛЮЧ – «ключ к спасению се есть не осуждати никого же»;

ДВА В ЧЕЛНУ – «двоемыслию отложение»;

ФИТА – «философия истинное пребывание»;

МЕЧИК – «милосердие к нищим и милость»;

ПАЛКА – «истинное покаяние в грехах» и т.п.

Многие одноступенные знаки крюковой нотации имеют в песнопении четко закрепленное место, что, безусловно, связано с их символической трактовкой. Знак параклит (от греч. «утешение», «призыв Святого Духа») мог быть поставлен лишь в начале композиции или в начале одного из разделов, поскольку любое начинание, по христианским обычаям, должно предваряться обращением к Святому Духу. А знак крест, графически представляющий собой крест, подобен слову «Аминь» и символически завершает любое песнопение.

Музыкальные регистры разделялись на «мрачные», «светлые» и «тресветлые». Низкие звуки церковного обиходного звукоряда ассоциировались с мраком и входили в «мрачное» согласие, а высокие – со светом и входили в «светлое» согласие. Отдельные знаки безлинейной нотации в зависимости от их высотного положения определялись как «простые», «мрачные», «светлые» и «тресветлые». Головщик хора выбирал изначальную высоту песнопения, которая определялась характером службы. В праздники пели высоко, светло, в дни Поста (Великого, Успенского) – низко, глубоко, в Петровский и Рождественский посты – средним тоном.

Самым многозначным был знак фита, который ставился над самыми значимыми словами песнопения. Фита – девятая буква греческого алфавита, символизирующая священное, совершенное число «9» – знак устроенной Троицы ($3 \times 3 = 9$). Кроме того, фита – первая буква греческого слова «Теос» – Бог. Фитных формул в знаменном распеве чрезвычайно много, известный исследователь древнерусской музыкальной культуры М.В. Бражников собрал около 4 тыс. разновидностей фит. Эти знаки, тайны которых знали лишь посвященные, носили очень яркие названия: кудрявые, красные, умильные и т.п. [2].

Святой Дух часто изображался на иконах в виде голубя. Этот символ Святого Духа нашел отражение и в знаменной нотации в виде знака, напоминающего изображение голубя, и назывался он «голубчик».

Большую роль в музыкальной знаковой системе играла эмблематика Христа. Наиболее распространенная в Средневековье эмблема Христа состоит из объединенных букв «I» и «XP», по обе стороны которых находится первая и последняя буквы греческого алфавита – альфа и омега, олицетворяющие начало и конец. Происхождение букв в монограмме Христа связано с текстом Откровения Иоанна Богослова: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1, 8).

Из эмблемы Христа берут свое начало такие знаки древнерусской нотации, как крыж (крест) – один из самых древних символов – и павук, производный от буквы «альфа».

В знаменной нотации отразилась и символика сакральных предметов, атрибутов богослужения. Так, знаки «чаша», «чаша полная» и «подчашие» – своеобразная «музыкальная эмблема» священного сосуда, используемого в литургии.

Мелодии и знаки богоухновенного пения остались неприкословенными даже тогда, когда в фонетике русского языка (XII–XIII вв.) произошли серьезные изменения, связанные с падением редуцированных полугласных звуков. Количество слогов в словах сократилось, но в певческих рукописях сохранялось прежнее количество слогов (редуцированные полугласные были заменены на полнозвучные), поскольку над каждым слогом стоял священный музыкальный знак. Так средневековая русская культура выразила свое отношение к музыкальному знаку как к священному символу, запечатлевшему ангелогласное пение.

Поистине религиозное отношение к музыкальному знаку, музыкальному тексту было разрушено рационалистическим мышлением XVII в. Эпоха, которая требовала объяснения всем явлениям, потребовала открыть и тайны музыки. В конце XVII в. создаются «Азбуки» и «ключи» знаменного пения. Нередко эти «Азбуки» начинаются с пропорционального обращения к «православному песнорачителю», в котором составитель, упомянув о том, что он не ангел, а человек «плотян», т.е. из плоти и крови, просит о снисходительном отношении к возможным ошибкам и промахам и призывает исправить погрешности. Действительно, перевод в пятилинейную нотацию знаменных песнопений с их «тайнозамкненными» знаками при помощи шести звуков – ут, ре, ми, фа, соль, ля был очень приблизительным. Пятилинейная нотация не могла зафиксировать все тонкости древнего музыкального языка, за-

шифрованные знаками фита, такими мелодико-графическими формулами, как колесо, подъем, перевивка, перегибка, перекладка, переметка, перехват, перевертка, переворотка и др. Как писал Н.С. Лесков в повести «Запечатленный ангел», этого пения, расположенного по крюкам, «западною нотою» в совершенстве уловить невозможно.

XVII век стал переломным в русской культуре. Изменилось представление о границе сакрального – несакрального. Начался процесс оправдания человека, вернее, его тела, плоти. Антитеза тело – душа была ведущей антitezой всей средневековой культуры. В XVII в. возрождается давно забытое античное определение человека как микрокосма. Так, Карион Истомин в 1687 г. пишет: «Человек микрокосмос, си есть малый мир есть, возобразен макрокосмосу... состоянием телесе и той благородием душевным...» [цит. по: 17, с. 108]. В другом произведении этого же периода «Толкование нужнейших вещей» человек объявляется «подобием неба и земли»: «От полу человека вышняя часть, яко небо, и паки от полу вниз его часть, яко земля» [там же]. Это светское по своему существу определение объединяет в единое целое (микрокосм) и тело, и душу, снимая с плоти прежний негативный акцент. Следующий шаг в оправдании человека, а через него и «суетного мира» – защита человеческого стремления к «внешнему». Под «внешним» в Древней Руси понимались и физически материальный мир, и все мирское, светское, а также чужое, иноземное, «неверное», «поганое». Внутренний мир – мир православной веры, полный благодати, благолепия и благочиния. Внешний – мир зла, суety, «дьявольской пестроты», адской тьмы. Например, в «Златоусте» XII в. в описании ада, наряду с реками, «огнем пальящими», скрежетом зубовым и «червем ядовитым» упоминается и «тьма внешняя лютая».

Оппозиция внутреннее – внешнее, отмечает Л.А. Черная, существовала и на уровне слова. Под «внутренним писанием» понималось Священное Писание, под внешним – вся нехристианская письменность, в особенности античная «внешняя» мудрость. Телесная красота считалась греховной: «Красота личная тело и душу губит» [цит. по: 17, с. 108]. В XVII в., который исследователи называют переходной эпохой, стремление человека ко всему внешнему начинает объясняться заложенной в его природе («естестве») потребностью к познанию («ведению»), «...потому что тем ко искусству и к совершенству придут, и душа веданием и учением совершаецца, и сицевым образом че-

ловек совершенен бывает...» [там же]. Данное рассуждение, предполагает Л.А. Черная, принадлежит Николаю Спафарию. Подобная мысль близка многим авторам времени: Симеону Полоцкому, Кариону Истомину, Леонтию Магницкому и др. В концепции «совершенного человека» Симеона Полоцкого заложен тезис о гармонии внутреннего воспитания в религиозной вере и внешнего обучения свободным наукам: «...воспитание без обучения, ака тело без души есть... яко душа телесе кроме» [там же].

Ради ведения-познания разрешается чтение «внешних» книг, в частности, трудов античных мыслителей. Автор предисловия к книге Полидора Виргилия Урбинского «О изобретателях вещей» пишет: «...читаем книги различны, не токмо сих именем христианским красящихся, но и древних еллинов, и египтян, и персов, и прочих истории, не да веруем им, но да ведаем творимая у них и да явимся искусни во обхождениях их» [цит. по: 17, с. 109]. Русские мыслители XVII – начала XVIII в. доказывали, что внешнее не есть негативное, что телесное здоровье влечет за собой и душевное здоровье, что чтение внешних мудрецов обогащает разум и не разворачивает веру. Звучат требования «мирского образа жизни для мирян» (Юрий Крижанич в «Политике», Леонтий Магницкий в «Арифметике»).

Особое значение приобретает защита внешнего-светского в первых русских трактатах по эстетике. В «Послании некоего изугрофа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу» утверждалась новая – «живоподобная» – манера иконописания, называемая «премудрой». Автор «Послания» иконописец Иосиф Владимиров ратовал за то, чтобы «всякий образ или икона новая светло и румяно, тенно и живоподобне изображалась» [цит. по: 17, с. 109]. Если в Древней Руси задача художника зримо показать «то, что невозможно видеть телесными очами», а задача зрителя «духовно созерцать это через иконное изображение», то теперь перед художником ставится задача изображать то, что он видит «телесными очами».

В основу искусства Нового времени закладывается принцип «зеркала». Симон Ушаков утверждал, что художник должен стать «вторым зерцалом» и «живо изображати» все увиденное. Для того чтобы облегчить эту задачу, Симон составил «Алфавит» – атлас с зарисовками человеческого тела в разных ракурсах. Иосиф Владимиров в послании к Симону Ушакову поясняет, что премудрость мастера состоит

в зеркальном отображении красоты внешнего мира. Подобно солнечному лучу живописец проникает «умными очами» изображаемую «персону».

Декоративность нового живоподобного письма, детализация ярких пестрых одежд, бытовых сцен, сюжетов и предметов, архитектурного фона – все это свидетельствует об обращении живописцев к светской стороне жизни. Поворот в видимому / внешнему / светскому сопровождался переходом от обратной перспективы в живописи к прямой перспективе.

Середина XVII в. стала переломным моментом в истории русской музыки. На смену средневековому типу унисонного пения, наиболее ярко воплотившемуся в знаменном распеве, пришла новая система многоголосия, так называемое партесное пение, ориентированное на западноевропейскую полифоническую музыку, изменилась и система записи музыки. Идеографическую («крюковую») нотацию, в которой до начала XVII в. не фиксировалась высота и длительность тона, сменила пятилинейная нотация европейского типа.

Проблемы культовой музыки вызвали оживленную полемику, возникла музыкальная эстетика, она изучала многовековые средневековые музыкальные традиции и наметила новые пути развития русской музыкальной культуры.

Только со второй половины XVI в. музыка стала привлекать к себе постоянное внимание русских книжников. До этого в литературе встречались лишь упоминания об «ангелогласном» пении в храмах при описаниях видений, знамений или торжественных богослужений. Теперь русские мыслители обращаются к значимым культурно-историческим и теоретическим проблемам, в том числе и к вопросу о происхождении русской музыки.

«Степенная книга», отмечает В.В. Бычков, решает его в пользу византийского влияния, сообщая читателям, что пение на Русь принесли во времена Ярослава Мудрого (т.е. в XI в.) три греческих певца. От них и пошло «в Рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демественное пение в похвалу и славу Богу и пречистой его матери и всем святым» [цит. по: 3, с. 176]. Данный «исторический» подход не выдерживает никакой критики хотя бы потому, что демественный распев, возникший не ранее XV в., отнесен ко времени Ярослава.

Прочитав эту статью «Степенной книги», автор предисловия к нотному стихарю второй половины XVII в. заключает: «Се не истинно есть». «Не истинно», во-первых, потому, что и «во всех греческих странах», и в Палестине, и во всех великих обителях пение отличается от русского и подобно «мусикийскому», т.е. близко к многоголосному пению. Во-вторых, по убеждению автора, русское пение глубоко философично, и столь мудрую вещь, как знаменное пение, могли изобрести только его соотечественники. Распространялось это пение по Руси вместе с христианством из Киева в Великий Новгород, в Москву и далее по всей русской земле. И не один человек изобрел все сразу, ибо «не единому человеку даровал Бог разум и смысл, но и всякому человечю естеству» [цит. по: 3, с. 177]. Далее автор приводит имена знаменитых русских распевщиков: Федора Христианина, братьев Саввы и Василия Роговых, Ивана Носа, Стефана Гольша, Маркела Безбородова; называет их некоторые произведения, указывает на преемственность музыкальных знаний между ними.

Идею русского происхождения церковного пения отстаивал и Александр Мезенец в сочинении «Извещение о согласнейших пометах» (середина XVII в.). Мезенец не принимал западноевропейской нотной записи и стремился вслед за Иваном Шайдуром (XVI в.) усовершенствовать крюковое письмо введением дополнительных помет – «признаков» для обозначения высоты звука. Оставаясь приверженцем «церковного красногласия», Мезенец считал, что и записываться оно должно не с помощью нот, а традиционными крюками – «многосокровеноличным знаменем», которое значительно глубже передает смысл русских песнопений, чем ноты. В музыкальной культуре складывалась парадоксальная ситуация: Мезенец был одним из членов комиссии, назначенной Никоном для унификации и исправления старых распевов, хотя в отношении традиционного пения Мезенец занимает практически ту же позицию, что и раскольники. Сам же Никон, как сообщает автор его жития Иван Шушерин, любил «сладостное пение», близкое к полифоническому. В соборной церкви он «повелел» петь «греческое и киевское пение».

Заняв патриаршую кафедру, Никон способствовал введению параллельного пения и в патриаршем хоре, и в монастырях. Все, кто отстаивал знаменный распев и его крюковую запись, стремились сохранить

средневековые эстетические принципы – каноничность, традиционализм, символизм.

Древняя Русь строго различала пение и музыку (мусикию), и это различие помогает понять смысл борьбы нового и старого в музыкальной эстетике XVII в. Под пением понималось «ангелогласное» унисонное пение нескольких распевов. Оно считалось богодохновенным: изобретшие его «премудрые русские риторы» наставляемы были, по мнению автора XVII в., «вдохновением святого и животворящего духа». Церковное пение почиталось на Руси носителем мудрости, божественного слова и разума, облеченного в эстетическую (доставляющую «сладость») форму, т.е. пение, как иконопись и искусство слова, было софийным. Церковное пение как составная часть культового действия наделялась в Древней Руси глубоким духовным и этическим (в античном смысле слова) значением.

Александр Мезенец указывал на «тайноводительный» смысл древней нотации, его скрытое богатство. Глубинный смысл музыкальных знаков разъяснялся в некоторых певческих азбуках XVII в. Составитель книги о «казанском знамени» приравнивал труд по разъяснению смысла певческих знаков к богодохновенному философствованию. Составители азбуковников наделили символическим значением певческие знаки, руководствуясь традиционным для древнерусской эстетики пониманием связи изображение – архетип, согласно которому значение изображения переносилось на архетип, в данном случае со «знамени» – на реальную певческую фразу.

Иначе понималась на Руси музыка (мусикия). Этим термином обозначались прежде всего инструментальная музыка скоморохов и западноевропейских музыкантов и исполняемое под эту музыку пение, т.е. музыка, порицаемая православной церковью. В одном из документов середины XVII в. объясняется причина царского указа о гонении на скоморохов – слишком много людей, «забыв бога и православную христианскую веру», следуют «тем прелестником скоморохом», сходятся по вечерам на их игрища «и на улицах и на полях богомерзких их и скверных песней и всяческих бесовских игр слушают», занимаются чародейством и волхвованием [цит. по: 3, с. 179].

Резко отрицательно русское православие относилось и к западной церковной музыке – полифоническому пению в сопровождении орга-

на и других инструментов. Оно слышало в «латинской» мусикии не божественное благочестие, а бесовское безумие.

Новое партесное пение, пришедшее в Московскую Русь из Киева и основывавшееся на полифонических принципах музыкального мышления, достигшего в это время необычайных высот в Западной Европе, отождествлялось русскими традиционалистами с мусикией и противопоставлялось древнему благочестивому пению. Партиесное пение привлекало к себе многих новаторов России красотой и богатством музыкального выражения, что соответствовало новым принципам русского эстетического сознания XVII в., ориентированного на внешнюю красоту, роскошь, «пестроту», властно подчинявшему себе все виды художественной культуры того времени. Сторонники нового пения ценили его прежде всего за красоту, а именно ее-то и опасались в церковном пении христианские пастыри Средневековья. Главными в богослужении и пении для церковных идеологов всегда оставались слова, смысл, разум, а пение ценилось лишь постольку, поскольку оно способствовало лучшему пониманию словесного содержания. Эти идеи высказывались и многими теоретиками XVII в. Одним из сторонников «неукрашенного» и понятного пения был инок Евфросин, автор «Сказания о различных ересях». По его мнению, вдохновитель пения Святой Дух повелевает «пети непросто, но разумно сиречь не шумом ниже украшением гласа, но знати бы поемое самому поющему и послушающим того пения разум речей мощно бы ведати» [цит. по: 3, с. 180]. Мы же в своем пении, сетует Евфросин, о священном смысле пения не заботимся и искажаем его.

Евфросин, как и другие сторонники «понятного» пения, выступает против таких своеобразных явлений в древнерусском пении, как «аненайки», «хабузы», «хомония». Суть их заключалась во внесении в распеваемый текст дополнительных, бессмысленных с лингвистической точки зрения звуков и слогов внутрь слов и целых новых слоговых периодов, мелизматическое распевание которых украшало и усложняло мелодическую линию песнопения, но значительно затемняло текст.

Например, вместо стиха «В память вечную будет праведник», пели «Во памяхахбуваахате, хехебувее вечную охобубува, ебудетеправедеенихи ко хо бува» [цит. по: 3, с. 181].

«Аненайки» пришли на Русь еще в XI–XII вв. из Византии вместе с кондакарным пением. Пережив своеобразный расцвет в XII в. в Киевской Руси, виртуозное пение византийского типа с «хабувами» на многое столетий исчезает из певческой практики.

По мере обретения русской музыкой национальной самобытности кондакарное пение заменяется знаменным, также восходящим к византийским образцам, но исторически оказавшимся более близким к музыкальной культуре древних славян. Основу знаменного распева составляла система попевок (кокиз). Их развитием и характеризовалось знаменное пение. Однако к началу XVII в. число попевок достигает почти 1000 и их музыкальная значимость снижается. «Количество разбухание попевок, – писал исследователь М.В. Бражников, – привело к потере ими своей характерности, к тому, что система гласовых попевок в конце концов начала изживать самое себя» [цит. по: 3, с. 181]. Наметился внутренний кризис знаменного пения. В этот период опять появляются в певческой практике давно забытые приемы украшения пения с помощью «аненаек» и «хабув». Их введение вполне соответствовало общим тенденциям эстетики XVII в. – эстетики «пестроты». Это странное явление в церковном пении по-разному было встречено в русской культуре. Одни в традициях средневекового символизма искали в этих бессмысленных слогах и словах тайный, скрытый смысл, другие считали их следствием описок и ошибок невежественных переписчиков, третьи видели в этом умысел сатаны, который стремится разрушением слов божественного Писания «разрушити и правую веру нашю».

Пение с применением полифонии, чрезмерно украшенное с помощью «хабув» и «аненаек», церковные идеологи презрительно называли «козлогласованием» и порицали, как и явление, не имевшее никакого отношения к музыке, именуемое «многогласием». Суть «многогласия», отмечает В.В. Бычков, состояла в том, что русские клирики для сокращения длительности богослужения разбивали текст службы на части и читали и пели его в несколько голосов одновременно, полностью разрушая весь смысл службы и превращая ее в какофонию. Против столь бессмысленного нарушения чина и содержания богослужения выступали и реформаторы, и раскольники, и грекофилы, и латинствующие. Борясь с «многогласием», деятели церкви XVII в. выступали за пение «чинное» и «разумное».

С момента возникновения знаменного пения (XI в.) содержание музыкального образования определяла установка Православной церкви на «пение разумное»:

*Пойте Богу нашему, пойте,
пойте Цареви нашему, пойте.
Яко Царь всея земли Бог,
пойте разумно. (Пс. 6, 7–8)*

Что же имеется в виду под «пением разумным»? Исследователь древнерусской музыки В. Металлов пишет: «Исполнение пения может быть разумным в отношении текста, мелодии песнопения и умения певца владеть своим голосом [...] Мелодия разумна, когда она не отступает от выработанного исторически в практике церкви типа церковной мелодии, составлена в духе церковном и выражает собою молитвенный смысл песнопения» [цит. по: 11, с. 27]. В. Металлов особо отмечает 45-е правило VI Вселенского собора, предписывающего, чтобы в церкви «не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественные крики» (там же). Кроме того, нельзя «нежить сладкогласием гортань и уст, чтобы не были слышны в церкви театральные голосоизменения и песни, но должно петь со страхом и умилением» [там же].

Протоиерей Б. Николаев сформулировал правила «разумного пения» афористично: «Чтобы разумно петь Знаменное, // надо жить Знаменно» [цит. по: 11, с. 28]. «Жить Знаменно» – значит соблюдать праведный чин во всей жизни, в том числе и в самом богослужебном пении. «Петь разумно» мог только человек верующий, ибо петь надлежало с пониманием смысла исполняемого песнопения и с особым «светлым» состоянием души. Это требовало от певцов не только отрещения от мирских забот. Духовное состояние поющего должно соответствовать тому духовному началу, которое было скрыто в песнопении.

«Духовное единение» могло быть достигнуто лишь при «светлом» состоянии души поющего, что невозможно без подчинения всего образа и православным нормам. Духовная «рассогласованность» между профессиональной деятельностью певца и всем образом его жизни считалась недопустимой, ибо как пение, так и поведение певца, по

словам Феодосия Печерского – основателя Киево-Печерского монастыря, – должны подражать ангельскому. При этом поющим на клиросе надлежит «со страхом слушать божественное пение и чтение, возвысив ум свой, а голову преклонив» [цит. по: 11, с. 29].

Музыкальная практика, однако, развивалась по своим законам. Повсеместное введение в русских церквях, начиная с патриарших и придворных, партесного пения свидетельствовало о наступлении нового этапа в русской музыкальной культуре и музыкальной эстетике. Церковное пение теперь осмысливается как часть науки музыки, входящей в состав семи свободных художеств. Пониманию музыки как науки, «мудрости», «художества» способствовало распространение в России XVII в. «Сказания о семи свободных мудростях», среди которых была и «музыка». По этому переводному трактату россияне, пожалуй, впервые наиболее полно познакомились с антично-средневековой западноевропейской музыкальной эстетикой.

Автор «Сказания» считает, что главное назначение музыки – в организации звуковой материи по законам красоты для услаждения «чувственного слуха». Музыка, по «Сказанию», разделяется на два вида – гласную и богогласную, а гласная в свою очередь – на общую и отдельную («на общество и особство»). Общей музыкой автор называет «музыкальское согласие» человеческого голоса и музыкальных инструментов, услаждающее слух, а отдельной – самостоятельное звучание музыкального инструмента или вокала. Богогласное пение, по мнению автора «Сказания», было создано библейским царем Давидом. Это духовная музыка, в которой душа и плоть, словесное содержание и музыкальная красота нераздельны. Этим она подобна человеку как единству души и тела. Человек же, хотя и называется микрокосмом («мал мир»), но всю «музыку» содержит в своем естестве. Он имеет уста, челюсти, язык и небо, используя их как струны и «брязгала», как бы «некую медвеннную сладость изливает» [цит. по: 3, с. 184].

Богогласное пение, созданное Давидом, разделяется, по «Сказанию», на три вида: псалом, песнь и пение. Псалом – «слово мусикийское есть», происходит от названия музыкального инструмента – псалтири. В нем выражены пророческие «вещания», духовно ограждающие человеческую жизнь. Песнь – это вокальное пение, «со умилением душевным» воспеваемое без инструментального сопровождения. Так обычно поют верующие в едином хоре с ангелами.

Наивысший же вид – пение – специальное музыкальное «богохвление», доступное только святым, ангелам и особо удостоившимся людям. Такой музыкой владел Давид, ее слышал Исаия от шестикрылых Серафимов, ею был одарен тайный ученик Христа Иосиф Ариамфейский, ее слышал Иоанн Богослов на Сионской горе, и дар сочинять ее получил от Святого Духа знаменитый византийский песнопевец Роман.

Этот вид богогласной мусики обладает такой духовной силой, что стоит уже «выше хитрости мусикийского». Из всех перечисленных в «Сказании» разновидностей музыки Древняя Русь без всяких оговорок могла принять только последнюю. Именно так, в софийном ключе понимали лидеры духовной культуры средневековой Руси пение и противопоставляли его всем остальным «хитростям мусикийским».

Новый этап развития музыкальной эстетики связан с именами Николая Павловича Дилецкого, автора учебника «Грамматика мусикийская» и дьякона Сретенского собора Московского Кремля Ивана Трофимовича Коренева, автора обширного теоретического предисловия к труду Дилецкого. «Грамматика» Дилецкого стала первым музыкальным учебником в России, в котором была изложена теория нового партесного пения, основанного на западноевропейской музыкальной эстетике. «Предисловие» Коренева в основном посвящено теоретическому согласованию новых принципов музыкального мышления с древней христианской традицией церковного пения.

По убеждению Коренева, слово Христово обитает «во всякой премудрости», в том числе и «во псалмех и пениях и песнях духовных», так как «всякое художество» происходит от Бога, к нему обращено и нему «придет» в конце концов [цит. по: 3, с. 185]. Приведя образцы греческой, римской, русской крюковой и пятилинейной нотации, Коренев переходит к обоснованию и защите новой музыкальной теории и практики. Хулигей нового искусства он называет невеждами, неискусными «во учении мусикийском и книжном».

Как и в «Сказании», у Коренева сам термин «мусикия» имеет позитивный смысл и относится ко всем видам певческо-музыкального искусства. «Есть мусикия согласное художество и преизящное гласовом разделение», познание благозвучных и неблагозвучных голосов в их согласии и противопоставлении. «Мусикия есть вторая философия и грамматика, гласы степенями премеряющая» [цит. по: 3, с. 186]. Как

философия и грамматика владеют законами организации словесной речи, так и музыка владеет всеми «степенями» голосов и организует их в согласия, доставляющие умиление и радость слушающим. Музыкия, по словам Коренева, есть наука о всеобщей гармонии и как бы второй разум человека, исходящий от Бога. «Музыкия церковь красну творит, божественная словеса благим согласим украшает, сердце воз-веселяет, в душе радость въ пении святых устрояет» [цит. по: 3, с. 186].

Коренев впервые в русской эстетике вводит понятие гармонии (согласия) как важнейшего принципа звучащей музыки и осмысливает музыкальную теорию по аналогии с теориями словесных искусств – грамматикой и риторикой. Коренев различает музыку вокальную, исполняемую «гласом», и инструментальную – «брязнанием».

Изобретение обоих видов музыки он относит к библейским праотцам и пророкам, но не забывает и о «преславных» эллинских учителях музыки – Пифагоре, Меркурии, Орфее и др. Название свое музыкия получила от гармонической организации различных созвучий. Впервые так была названа инструментальная («бездушная») музыка, но и пение тоже относится к музыкии, так как оно организовано по тем же «степеням» высоты звука и законам «согласия». Музыкой называет Коренев и неизреченное ангельское пение.

Музыка существует не только в звучащих «благогласиях», но и «во уме». Законы этой музыки не поддаются описанию, она превосходит все другие виды музыки и одновременно является их источником. В основе всей звучащей музыки лежат одни и те же законы, различаются только формы записи музыки, и только тот, кто не знает музыкальной науки, не понимает этого и считает, что «знамение русское» и «музыкальское» – разные вещи. Русская крюковая запись, пишет Коренев, менее совершенна, чем нотное «музыкальское» письмо, и нам следует перевести на него все наши песнопения.

Коренев вводит новое для России деление музыки на унисонную, многоголосную, подчеркивая богатство полифонии, ее эмоционально-подражательный и аффективный характер.

Изложив историю возникновения музыки по Ветхому и Новому Заветам, идею «воспевания умом и духом» апостола Павла и напомнив о множестве прекрасных песнопений, созданных византийскими творцами, Коренев заключает, что Церковь имеет сейчас богатейшую

«музикию духовную». Культовая музыка «есть рай второй эдемский, цветы благоухающими пестрообразно преукрашенный, море великаго океана, окружающе волнами славословлений мир» [цит. по: 3, с. 187].

Список литературы

1. Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. – М.: Музыка, 1962. – 134 с.
2. Бражников В.М. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972. – 423 с.
3. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *subspecie aesthetica*: В 2 т. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – Т 2. – 560 с.
4. Бычков В.В. Византийская эстетика. – М.: Наука, 1977. – 199 с.
5. Бычков В.В. Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 832 с.
6. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – 255 с.
7. Игошев В.В. Типология и символика серебряной басмы XV–XVII вв. // Художественный металл в России. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – С. 61–79.
8. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX в. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – 383 с.
9. Музыкальная культура Средневековья. – М.: Московская консерватория: Центральный музей древнерусской культуры им. А. Рублёва. – Вып. 1. – 1990. – 229 с.; Вып. 2.–1991. – 222 с.
10. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. – М.: Музыка, 1973. – 245 с.
11. Николаева Е.В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVIII столетия. – М.: Музыка, 2003. – 207 с.
12. Успенский Б.А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1971. – Вып. 284. – С. 178–222.
13. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М.: Сов. композитор, 1971. – 623 с.
14. Учанева Л.С. Храмовое действие: Религиозно-художественный катарсис // Из истории русской эстетической мысли. – СПб.: Образование, 1993. – С. 4–14.
15. Флоренский П.А. Моленные иконы Преподобного Сергия // Флоренский П.А. Собр. соч. – Париж, 1985. – Т. 1: Статьи по искусству. – С. 80–116.
16. Цивилизации. – М.: Наука, 1995. – Вып. 3. – 234 с.
17. Черная Л.А. Граница между сакральным и светским в русской культуре XVII века // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2004. – С. 106–113.

References

1. Belyaev V.M. Drevnerusskaya muzykal'naya pis'mennost'. – M.: Muzyka, 1962. – 134 s.

2. *Brazhnikov V.M.* Drevnerusskaya teoriya muzyki. – L.: Muzyka, 1972. – 423 c.
3. *Bychkov V.V.* 2000 let hristianskoj kul'tury subspecie aesthetica: V 2 t. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2016. – T 2. – 560 s.
4. *Bychkov V.V.* Vizantijskaya estetika. – M.: Nauka, 1977. – 199 s.
5. *Bychkov V.V.* Drevnerusskaya estetika. – SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2011. – 832 s.
6. *Vagner G.K., Vladyshevskaya T.F.* Iskusstvo Drevnej Rusi. – M.: Iskusstvo, 1993. – 255 s.
7. *Igoshev V.V.* Tipologiya i simvolika serebryanoj basmy XV–XVII vv. // Hudozhestvennyj metall v Rossii. – M.: Izd-vo RGGU, 2001. – S. 61–79.
8. *Kirсанова Р.М.* Kostyum v russkoj hudozhestvennoj kul'ture XVIII – pervoj poloviny XX v. – M.: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 1995. – 383 s.
9. Muzykal'naya kul'tura Srednevekov'ya. – M.: Moskovskaya konservatoriya: Central'nyj muzej drevnerusskoj kul'tury im.A. Rublyova. – Vyp. 1. – 1990. – 229 s.; Vyp. 2. – 1991. – 222 s.
10. Muzykal'naya estetika Rossii XI–XVIII vekov. – M.: Muzyka, 1973. – 245 c.
11. *Nikolaeva E.V.* Iстория музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVIII столетия. – M.: Muzyka, 2003. – 207 s.
12. *Uspenskij B.A.* O semiotike ikony // Tr. Po znakovym sistemam. – V. – Tartu: Izd-vo TGU, 1971. – Vyp. 284. – S. 178–222.
13. *Uspenskij N.D.* Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo. – M.: Sov. kompozitor, 1971. – 623 s.
14. *Uchaneva L.S.* Hramovoe dejstvo: religiozno-hudozhestvennyj katarsis // Iz istorii russkoj esteticheskoy mysli. – SPb.: Obrazovanie, 1993. – S. 4–14.
15. *Florenskij P.A.* Molennye ikony Prepodobnogo Sergiya // Florenskij P.A. Sobr. soch. – Parizh, 1985. – T.I.: Stat'i po iskusstvu. – S. 80–116.
16. Civilizacii. – M.: Nauka, 1995. – Vyp. 3. – 234 s.
17. *Chernaya L.A.* Granica mezhdu sakral'nym i svetskim v russkoj kul'ture XVII veka // Oppoziciya sakral'noe/svetskoe v slavyanskoj kul'ture. – M.: In-t slavyanovedeniya RAN, 2004. – S. 106–113.