

ные экспедиций последних лет расширили его ареал: бытование волочёбных песен обнаружено также в Калужской области» [1:с.4].

На территории Белгородской области этот обряд практически не встречается. Изначально это связано, очевидно, с тем, что Пасха и пасхальный период обычно совпадает с началом весенне-полевых работ на Юге России. В областях с более поздним приходом весны волочёбный обряд частично существует и в настоящее время.

Изменения в пасхальном тропаре, помимо ритмической структуры, касаются и текстовой основы песнопения. Чаще всего включается буква «ё», которая отсутствует в церковно-славянском языке («воскрёс», «из мёртвых»), а также происходят и текстовые модификации – вместо «из мертвых» – «от мертвых», вместо «и сушим» – «где сушим» и т.д.

Подобная фольклоризация пасхального тропаря довольно распространена в народной среде.

Иногда можно услышать в домашнем пении пасхального периода девятую песню канона Пасхи (обиход). Отличительной особенностью исполнения является то, что начальный припев «Ангел вопиаше Благодатней» в народе не поется, а поется непосредственно сам ирмос «Светися, светися»:

Све - ти - ся, све - ти - ся но - вый И - е - ру - са - ли - ме,
сла - ва бо Гос - под - ня на те - бе воз - си - я,

Характерно, что именно это песнопение не претерпевает практически никаких изменений по сравнению с исполнением в храме. Это явление можно объяснить тем, что сам обиходный напев является простым, мелодичным, запоминающимся и уже содержит в себе музыкальную стилистику народной песни.

Таким образом, пение пасхального тропаря и ирмоса девятой песни Пасхального канона в народной среде на территории Белгородской области не отходит далеко от стилистики церковных напевов, в отличие, например, от некоторых территорий России (Северо-западный район, Сибирь и т.д.), и не приводит к переосмыслению этих песнопений. Впрочем, остается участие их в организации звукового пространства («святое время») и используется как средство коммуникации между людьми, а также между человеком и Богом, человеком и предками.

Литература

1. Латышева С.А. Диссертация на тему «Волочёбные (христославные) песни восточных славян. - М. Научная библиотека диссертаций и авторефератов, Москва, 2000. -230 с
2. Подрезова С. В. Диссертация на тему «Народные распевы пасхального тропаря «Христос воскрес» в традиции Верхнего Поднепровья». - Санкт-Петербург: Гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсаков, Санкт-Петербург, 2009. -380 с.

МУЗЫКА В ХРИСТИАНСКОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

Лидия Михайловна Газнюк,
доктор философских наук, профессор СТФ ФГАОУ ВО НИУ «БелГУ»
Михаил Валерьевич Бейлин,
доктор философских наук, профессор СТФ ФГАОУ ВО НИУ «БелГУ»
(Россия, г. Белгород)

Взаимоотношения религии и музыкального искусства является важной теоретико-познавательной проблемой, актуальной для современной гуманитаристики, которая обсуждается в различных аспектах, в частности относительно источников происхождения, роли и

значения в обществе, характера и специфики эволюции, динамики взаимосвязей. Исследование сущности и механизмов влияния музыкального искусства на человека актуализируют глобальные общественные трансформации начала XXI века и меняют ценностные структуры мировоззрения человека. Сложность исследования религиозной музыки как средства воздействия на сознание человека предопределяется недостаточной изученностью феномена человеческого сознания и спецификой механизмов его формирования. Важность этой проблемы детерминирует специфика психологических механизмов восприятия человеком религиозной информации, сложность структуры религиозного сознания верующего, в котором особое значение имеют религиозные чувства. В системе православного и католического храмового действа духовная музыка содержит сакральные смыслы. В сочетании с иконичностью произведений других видов искусства - изобразительного, архитектурного и декоративно-прикладного функционально музыка обеспечивает динамику и образность всего богослужебного действа. Процесс богослужения в православном храме сопровождается пением, «что обеспечивается органическим единством исполнительных версий: а) кантиляционной формой исполнения богослужебных текстов клиром; б) торжественно антифонным интонированием фрагментов богослужения, особенно псалмов, церковными певчими или всеми верующими; в) разнообразием мелодийно богатых литургических жанров - гимнами, тропарями, кондаками, стихирами и т.д.» [9, с. 5]. Суггестивное воздействие духовной музыки на верующих обусловлено спецификой организации их психологического механизма восприятия, эмоционально-чувственным состоянием и религиозными переживаниями. Музыка воспринимается как язык души, смысловая настройка сознания с помощью звуковой энергии, которая способна эти настройки нести в себе. Звук оказывается музыкальным именно тогда, когда в его звуковой энергии выделена смысловая энергия» [7, с. 248]. Эффективность этого воздействия обусловлена соответствием принципа экстраполяции сакрального художественного образа человеком сакральной музыки, которая обусловлена механизмами резонанса. «В субъективном художественном начале индивидуума господствуют не догмы или обряды, а самоощущение его сопричастности к Абсолюту. Сила и живучесть этих переживаний трансцендируют отделёнными от непосредственных своих сакральных источников». [9, с. 5]. «Музыкальный материал этой музыки не дополняет создаваемую словом сакральную образность, а, применяя свои специфические выразительные средства, создает её сам» [9, с. 8]. Кроме того, в обеих конфессиях духовному единению человека с высшими силами на резонансной основе традиционно способствуют и купольные колокола, а в католической церкви звуковая палитра музыки органа обеспечивает условия формирования нуминозного чувства верующих и ощущения приближения к Богу. Духовная музыка адаптирует статику сакрального к постоянно меняющемуся, динамичному миру, значительно усиливая сакральную сущность богослужения. Это обусловлено непосредственной многофункциональностью музыкального искусства, которое охватывает экспрессивную, суггестивную, магическую, сигнально-коммуникативную, познавательную, общественно организационную, ценностно-ориентационную, воспитательную и гедоническую её сакральную особенность, базирующуюся на органическом единстве двух основных равноправных компонентов — символики художественно-религиозной образности и жанрового многообразия духовной музыки. Таким образом, комплементарность составляет основу для прочувствования верующим сакральности духовной музыки при восприятии ним её смысла. Многофункциональность духовной музыки, специфика её символики и художественно-религиозной образности, жанровое многообразие являются предметом исследования ученых разных отраслей научного знания, духовности, взаимосвязи искусства и религии, психологии искусства и специфики православного пения, сущности канонического пения в контексте современной культуры богослужебного пения. Исторически сложилось так, что основатели православной духовной музыки с тем, чтобы не нарушать состояние сосредоточенности человека и настроенности на духовное единение с высшими силами, в процессе восприятия им произведений сакрального музыкального искусства, не считали целесообразным обращаться к ярким средствам музыкальной выразительности [2, с. 173] Так,

еще в IV веке Климент Александрийский учил, что «надо потреблять гармонии скромные и целомудренные, а нежных гармоний, которые страстными переливами голоса способствуют жизни изнеженной и праздною, надо по возможности избегать. Поэтому романтические гармонии должны быть переданы бесстыдной дерзости, музыке не целомудренной» [8, с. 40]. В. Андреева определяет источник исторического происхождения православного духовного многоголосного пения. Она объясняет, что вместе с Ветхим Заветом у христианству дошла известная Книга псалмов, которые исполнялись в стиле певческого речитатива. Именно это обстоятельство способствовало зарождению уже в самом христианстве псалмодии как своеобразного исполнительного религиозного стиля, прямым назначением которого было подчеркивание исторической правдивости библейских рассказов.

Всякое инструментальное вмешательство в церковные песнопения воспринимается как вмешательство, нарушающее прямую связь между человеком (его голосом) и божественным. Многоголосая традиция православного церковного пения нашла отражение в народном и светском песенном исполнительстве. У истоков профессиональной европейской традиции в средневековой церкви музыка понималась как пение ангелов» [1, с. 11]. Киевская Русь из Византии вместе с практикой богослужения заимствовала и соответствующие певческие традиции. Поэтому, в соответствии с закономерностями коэволюционного процесса, это постепенно обеспечило становление и дальнейшее приобретение духовного опыта реализации христианской молитвы «с её особым интонационно-мелодическим оформлением, к которому богословы относились с особым вниманием как к чему-то самоценному, присущему исключительно христианскому опыту, радикально отличающемуся от других духовных практик. Тесно взаимодействуя с сирийской, еврейской, коптской и другими традициями, богослужбное пение к VIII веку окончательно оформилось в новый разговорно-ритмический строй.

Уникальность этого явления заключалась в органическом сочетании молитвы, текста и мелодии [4, с. 4]. Православием были творчески освоены базовые основы византийской певческой системы, состоящей из центонной техники пения и невменной интонации, результатом чего стало рождение знаменательного распева как уже сугубо православной формы богослужбного пения [5, с. 21]. Это только один из характерных примеров коэволюционного значения, демонстрирующий эффект приспособления вокальных христианских духовных произведений к специфике восприятия их сакрального смысла верующими с учётом соответствующего менталитета. Коэволюционные процессы и их последствия ярко проявляются в развитии и становлении духовной православной музыки. Их обобщенный смысл выражается в том, что «структура текстов, система жанров и принципы построения формы песнопений остались византийскими, а музыкально-художественные средства - мелодизм, ритмика, приемы артикуляции сложились как национальное древнерусское богослужбное пение, обладающее уникальной гласовой системой.

Певческую культуру в православии можно рассматривать в качестве органического элемента духовной традиции, характерные признаки которой обусловлены спецификой восточнохристианской цивилизации и опираются на лучшие достижения предыдущих поколений, что является закономерным процессом, поскольку соответствует естественным законам коэволюционного развития и соразвития живых динамических систем. Период VII-VIII вв. определяют как время становления певческой богослужбной системы: 1) сформирована и закреплена метафизичность природы и значение музыкального звука, раскрывающаяся в стремлении универсального сочетания человека с космосом; 2) внедрён в действительность принцип ответственности, который имеет непосредственное отношение к процессу музыкального звукоизвлечения; подражание этому принципу предполагает момент, «когда во время пения звук теряет самостоятельность и полностью подчиняется слову, которое приобретает высший смысл, что можно считать гимнастикой души, способной усовершенствовать человека» [3, с. 12]; 3) отобраны и закреплены как обязательные музыкальные образцы, сакральные образы, устойчивые модели мелодики, которые были сформированы на базе древних архетипов и составили канон византийского искусства; 4) в соот-

ветствии с введенным в действительность принципом каноничности, от каждого церковного певца требовалось не индивидуальное чувственное самовыражение, а обеспечение песнопения, тождественного небесному, то есть воссоздание Первообраза [3, с. 13]. Именно поэтому музыкальный христианский канон требует от певцов «приучить свои чувства к молчанию и достичь («внутренней» тишины) с тем, чтобы обеспечить себе предпочтения в специфическом музыкальном инструменте, способном воспроизводить совершенные звуки сакрального значения [3, с. 16]. Трансцендентальный смысл музыкального сопровождения богослужения раскрывается в обеспечении музыки ценностного взаимодействия между верующим и трансцендентным миром. Музыкальный канон в своём становлении прошел несколько этапов, каждый из которых был обусловлен соответствующими религиозными потребностями верующих, их представлениями о месте каждого человека во Вселенной, необходимостью совместного участия в процессе богослужения, следствием чего было возникновение припевов, а позже тропарей, в которых раскрывались и отражались основные цели Церкви и её христианского богословия. Безусловно, этот процесс был длительным и объективно покорялся закономерностям коэволюционного процесса. «Всё пространственное поле Литургии следует трактовать не как словесную Литургию, а именно как песенную Литургию. В ней музыка – тот эстетический феномен, который, неся исключительно сакральные смыслы, - трансформируется постепенно в плоскость смыслоязычных, и тем самым достигает качественно иного уровня её бытования - социокультурного» [9, с. 9]. Процесс формирования и становления всего процесса богослужения, который уже сам по себе полностью является пронизанным духовной музыкой и связанным с естественным творческим потенциалом человека. «Появление духовной музыки логично можно связывать и с существующими творческими потенциями человека, раскрывающимися в обрядовом действе. Последнее в определённой степени напоминает специфическую игру, забаву, радость в процессе открытия человеком потустороннего, однако существующего в художественных образах видимого мира» [9, с. 7]. Музыка гармонизирует природное и культурное начала в человеке, ликвидируя разорванность его сознания. В ней в гармоническом единстве сосуществуют начала стихийное и логическое, сознательное и бессознательное, духовное и чувственное. Синтез этих противоположностей приводит в результате к сверхчувственному, потому что открывается как озарение и привлекает человека к миру трансцендентного. Духовное пение в процессе богослужения – это искусство, которое полностью подчиняется закономерностям религиозного мироощущения. Будет неверным рассматривать богослужебное пение только как музыкальное имитирование высшего, Божьего порядка, поскольку назначение духовной музыки заключается в донесении к верующим высоких ценностей Святого Писания [6, с. 70]. Такая тенденция в понимании наблюдается и у других исследователей: «в диатонизме мелодий состоит (открывается) простота линий, выражает восхождение к объективности и простоте Духа и отказу от капризности волнений души. Простота диатонических мелодий аналогична в этом смысле геометрической простоте линий (линий первого порядка), которые используются в иконописи и призваны передать ясное в своем единстве и простоте измерения горного мира божественной реальности» [7, с. 250]. В знаменитом пении ученые подчеркивают значение его ладофункционального построения и ритмической организации, проводя прямую параллель с эффектом обратной перспективы в сакральном христианском живописи: «и там, и здесь. Задача особого способа видения реальности, в которой царит субъективность Я, которую можно овладеть субъективностью Другого - сверхбытия» [7, с. 250].

Таким образом, изначальные ощущение верующими в процессе православного богослужения эффекта психологического приближения друг к другу (горного и дольного миров), именно благодаря певческим действиям достигается резонансное взаимодействие двух взаимообусловленных процессов: а) донесения до верующих высоких ценностей Священного Писания; б) обеспечения специфических звуко-сакрально-пространственных коридоров, создающихся благодаря одновременному звучанию духовного пения и колокола, то есть когда «музыка с присущими ей средствами сигнализации передает молитвенные сообщения и этим

самым доносит сакральные смыслы к Богу» [9, с. 9]. Для религиозного ритуала имеют значение не только пространственные, но и временные условия. В ситуации, когда профанное хронотопа противостоит сакральному, то благодаря многомерной и разнообразной семантике содержания сакрального, а также слиянию точек цикличности времени, то есть совпадения современного, прошлого и будущего, человеку обеспечивается впечатление безвременья. Целесообразными являются принципы иерархичности и симметрии, которые положены в основу разработки церковного календаря и обеспечивают верующим ощущение упорядоченности всей Вселенной. Человек чувствует упорядоченность Вселенной, единение с ней благодаря вхождению в специфическое состояние религиозного переживания, для которого характерен определённый отход от временных параметров процесса богослужения и от соответствующих требований христианского канона. Это происходит в результате чисто организационных моментов, например, когда в сельской местности один священнослужитель ритуально обслуживает три церковных прихода, а не один. В то же время, можно говорить об эластичности времени, в период которого происходит непосредственный процесс богослужения. Эта эластичность обеспечивается средствами и приемами, способствующими непосредственному вхождению верующих в состояние религиозного переживания. К средствам и приемам, позволяющим психологически якобы растягивать или сжимать время, относятся следующие: характер интонирования вокального речитатива, пения, псалмодии, голосов и ритма их выполнения (ускорение или уменьшение темпа духовного пения); обращение к многоголосному пению меняет динамику и эмоциональность всего религиозного действия, одновременно приводя к психологическому ускорению времени этого действия. Для обеспечения ощущения вечности, единства человека с Высшим миром, применяются гласы пения и чередование неизменных песнопений с более подвижными. В нынешнее время, несмотря на фактор определённых изменений традиционного осмогласия, специфика гласов пения связана с некоторыми отклонениями от канонических требований, а именно: несмотря на установление музыкальным каноном мелодико-гармонических структур, в реальности характерна ритмическая и мелодическая вариативность, особенно на начальном и заключительном этапе звучания; наблюдаются ограничения тесситуры, что приводит к отклонениям гласа от канонически определённых гармонических последовательностей; система осмогласия приобретает фрагментарность; наблюдается некоторое смещение мелодико-гармоничных структур-формул, а также замена одних гласов другими, как более приятными для певцов-исполнителей; только первая Стихира (гимнографический текст строфической формы, об определенном событии сакрального значения) исполняется в соответствии с канонической установкой, то есть поётся, а другие воспроизводятся путём простого чтения; современное осмогласие в своей основе соответствует требованиям музыкального христианского канона, но имеет тенденцию к смещению в сторону схематизации и силлабизации, то есть когда на один состав религиозного текста приходится несколько музыкальных звуков.

Таким образом, жанры православных духовных песнопений (псалмы, кондаки, каноны, тропари, антифоны, Стихира и т.п.) в процессе их восприятия верующими, в силу специфики ладово-частотной и метро-ритмической организации их звуковой материи, выступают в качестве осцилляторов (от лат. *oscillo* - качаюсь), что способствует повышению уровня электрической и магнитной активности нейронных структур мозга человека, обеспечивая их синхронизацию на резонансной основе. Так, в процессе православного богослужения и восприятия верующими духовных песнопений достигается эффект целенаправленного управления хаотичной динамикой электрической активности нейронных структур мозга верующего человека. Это происходит благодаря повышению уровня их электрической и магнитной активности в ситуации критического и сверхкритического состояния мозга. Однако, несмотря на эти и другие имеющие место сегодня отклонения от древнего музыкального православного канона в процессе воспроизведения образцов духовных песнопений, при условии восприятия верующими и музыкальной звуковой палитры, они продолжают влиять на их психоэмоциональное и духовное состояние, способствуя его упорядочению и гармонизации.