

В. Г. Ланкин, Е. Е. Ланкина

СМЫСЛ И ЯЗЫК ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье делается попытка обосновать своеобразие смыслового строя традиционной русской духовной музыки исходя из понимания языка музыки как явления смысла, организующего человеческое переживание. Данная концепция противопоставляется пониманию языка музыки как языка чувств и эмоций, от довлеющей стихии которой православная музыка как раз отстраняется. В этой связи эстетика духовной музыки характеризуется как несущая энергию мистического выражения Божества через чувственно-акустические феномены; указывается на своеобразие средств музыкальной выразительности, органичных для этой эстетики.

Ключевые слова: *смысл, язык выразительности, духовная музыка, традиция.*

Возрождение истинных традиций русского православного искусства в XXI в. становится важной тенденцией культуры. Исследования историков, философов, богословов, музыковедов, культурологов по данной проблеме открывают возможности погрузиться в мир тончайшей по своей духовности сферы, безумно отверженной атеистическим строем, забытой, незнакомой новым поколениям, но неизбежно воскрешающейся для утверждения Истины.

Русская духовная музыка, сложившаяся в рамках мистико-символической эстетики православного христианства, представляется особым опытом связи миров, единения с высшим началом, истоком бытия.

И эстетика, и мистика по-особому сходятся в христианском искусстве и, в частности, духовной музыке православной традиции, призванной являть своим строем молитвенное общение с Богом Словом воплощенным, вновь и вновь входящим в мир через сердце человека. Эта музыка символична, как символично все христианское искусство и эстетика, принятая не в ее самодостаточности, а сверхзадаче выражения внемирно-смысловых явлений. Такая музыка прежде всего молитвенна: в ней дышит дух молитвы, т. е., как поясняют мистики-богословы, тот дух, который Бог некогда вдохнул в тело первозданного Адама и которым может вновь задышать человеческая душа в богообщении по вере Христовой.

Но язык музыки специфичен, и, соответственно, специфичен и ее экспрессивный символизм, и сам тот поворот смысла, который дает почувствовать нам духовная музыка. Следовательно, специфичен и язык поющей молитвы, передающий обращение к Высшему смыслу и бытию, общение с Ним и не сводимый тем самым ни к внутреннему измерению человеческих переживаний, ни тем более к пространству внешних отсылок мысли.

В любом сообщении можно выделить два плана содержания. Один из них – отсылочное содержание, апеллирующее к внешней реальности, вовлекающее ее в область мысли и наполняющее мысль. Другой – смысловое содержание, передающее су-

щество мысли в ее внутренней сложности и обретаемой целостности, которая и образует смысловое измерение. При этом внутренняя явленность смысла – это основа сообщимости и выразительности, возможности внешне-отсылочных значений как таковых [1, с. 16]. Не смысл образуется в поле значений, а значения складываются из внешних событий в поле смысла. Язык, таким образом, это мир выражения смысла. Искусство же, и в особенности музыка, – это наиболее непосредственный язык, язык прямой высказываемости смысла, лишь во вторично служебных целях привлекающий внешние значения. В искусстве, особенно в музыкальном, смысл прямо являет себя как образующее целое, придающее смысл элементам переживания, отчего склад самого языка здесь столь отличен от предметно разворачиваемого языка слов и видимых образов.

Музыка – это не просто «язык чувств», это именно язык смысла, передающий, воссоздающий и выражающий саму целостность сознания в ее внутренней складываемости, выражающей субъективность не только в ее эмоциональной динамике (к чему так упорно склоняли и склонили в итоге язык музыкальной выразительности романтики), а ее личностном строе – нравственно-смысловой структуре. Это смысловая логика чувства, способная не просто поверхностно моделировать, но и содержательно раскрывать эмоциональную жизнь [2, с. 106]. Музыка специфична и таинственна как раз непосредственностью звучащего в ней, проступающего через нее целостно-смыслового плана жизни. Даже не просто жизни, а как бы некоего универсального миротворящего события, частной проекцией которого выступает, с одной стороны, жизнь, а с другой – ее осознание, человеческое переживание.

Ценностно-смысловым является склад всего языка музыки, природа ее сообщимости – субъектно-смысловая функциональность. Музыкальная «символичность» – символичность внутреннего субъектного события (бытия) в его открытости миру и Смыслу мира. Это символичность явления

смысла, проступающего в чувстве, наполняющего переживание. Именно таков строй энергий языка, для которого звукоизобразительность и визуальные ассоциации являются вторично подчиненными, а концептуальность результирующе конструктивна и значима в таком качестве только при моделировании масштабных форм.

Смыслообразование проступает в чувстве – это и есть язык музыки. И в этом плане можно сказать, что он построен по принципу символизируемых внутрисубъектных отношений, делающих переживание понимающим смыслопереживанием, а звук – выражением внутрисубъектной смысловой связи (структуры) сознания, организующей чувство, непосредственно возбуждаемое звуком. Это субъект-субъектные отношения смысловой данности, содержательно окрашивающие тоново-ритмическую пульсацию, которая и выступает элементарной основой музыкальной выразительности. В этих отношениях душа некоторым образом, пульсируя вместе с музыкой, как бы дается сама себе, создавая внутреннее пространство осмысления всего, что входит в душу и для чего душа может открыться. Душа открывается миру через внутреннюю организацию своей самопонимающей пульсации, наполняя смыслом и содержанием открытости чувство, становящееся чувством-слышанием, пониманием, пробуждая образные представления на горизонте внутреннего зрения души. Музыка – это не просто язык души; это смысловая настройка сознания посредством звуковой энергии, способной эту настройку нести в себе.

Звук оказывается музыкальным именно тогда, когда в его звуковой энергии выделена смыслоносущая энергия. Уже музыкальный тон как таковой насыщен смысловой энергией, пульсирующей самоданности сознания, составляющей жизнь души. Это не просто провокация эмоции, а организующее ее наполнение, экзистенциально-временной пульс. Точно так же носителями и манифестациями смысловой энергийной структуры выступают и все другие – более сложные – уровни языка музыкальной выразительности: ритм, лад, композиционный план, жанровые и стилистические определения музыки. При этом структурирование и смысловая организация всех этих уровней основываются на особой логике феноменальности – явленности сторон внутренней субъект-субъектной структуры осознания друг друга в рамках возникающего таким образом смыслового целого. Эта логика моделируется музыкально-звуковой организацией – системой взаимодействующих смыслоотсылающих моментов на каждом из уровней музыкального языка. На ней базируются и типы смыслообразования в музыке: узнавание своего и открытие Другого; напряжение осваиваемого ино-

бытия и самозабвение в Другом; и смысловая содержательность музыки, позволяющая принципиально различать особый, как бы нравственно-эстетический строй возникающего музыкального сообщения, открывающая горизонты феноменологии музыкального мышления, формируемые логику музыкальной мысли, в координаты которых укладывается весь ее язык. Так, в частности, со структурно-феноменальной «другодоминантностью» смысла связано духовное начало в искусстве в противовес началам телесному и душевному, базирующихся соответственно на смысловых феноменах «самодоминантности» (джаз, рок) и энергийной инобытийности – устремленности к «своему в ином» (романтизм). «Другодоминантность» же смысла, выступая важным моделирующим началом серьезной музыки, наиболее полно отображена именно в системе выразительности православного духовного пения. Смысловая организованность духовного пения, тем самым, идеально соответствует нравственно-религиозному плану миропонимания.

На протяжении долгой истории становления древнего христианского искусства, первоначальным материалом для которого стали, конечно, некоторые имевшиеся образцы бытовавшего среди народов Средиземноморья искусства языческой античной эпохи, происходил отбор музыкально-стилевых особенностей, приведший в итоге к формированию того органичного выразительно-смыслового целого, которое мы изучаем сегодня в качестве системы православной духовной музыки [2, с. 109]. «В музыкальном отношении это развитие, – пишет А. Никольский, – направлялось в сторону отмежевания церковно-певческого искусства от мирского путем ограничения числа ладов и строев музыки, допустимых для богослужебного применения. Еще в IV в. замечалось определенное тяготение к диатонизму как наиболее уместному для церкви строю музыки и к избранным только ладам (а не ко всем им безразлично) как единственно достойным служить основой для церковных мелодий. В период V–VIII вв. данная тенденция привела к созданию осмогласия в качестве неизблемой церковно-музыкальной системы, в границах которой должно существовать и развиваться впредь богослужебное пение» [3, с. 46]. На Руси же в период XIV–XVII вв. это развитие продолжилось формированием так называемого (по способу нотирования) знаменного распева, в котором, как представляется, система «другодоминантного» смыслообразования, пробуждающего откровение Духа музыкальными средствами, нашла свое предельное органичное воплощение.

«Творцы древнерусской музыки избегали внешних эффектов, чтобы не нарушить глубину чувств и мыслей», – пишет о становлении отечественной

музыкально-духовной традиции Т. Ф. Владышевская [4, с. 173]. Подобно тому, как иконопись восточной церкви стремится вселить создаваемый ею образ в горний мир, простирающийся над кипением стихий и страстей дольного мира, избегая ассоциаций и отсылок к жизни тела, мотивам телесности, столь характерным в противоположность этому для живописи светской, точно так же церковное пение восточной христианской традиции стремится увести переживание от кипения страстей в самой душе, более того вывести душу из эгоцентрического измерения ее субъективности, неуклонно избегая обострения ладовых тяготений, выводя даже фони́зм лада в поле двух или нескольких то́нн так, чтобы субъективно-эгоцентрическая фиксация устранялась. Она – для этого же – избегает крайностей страстной эмоциональности, танцевально-метрических фигур, всего того, что приводит чувство к субъективной самоидентичности и делает его напряженно драматическим. Ведь именно таков – бесстрастно кроток и овеваем тихим духом открывающейся божественной любви, которая не извне приходит, а дается изнутри сердца, открытого своему-другому – своему Богу – дух молитвы по вере Христовой. И как странно, если не сказать кощунственно, в свете этого молитвенного духа православия звучат с XVIII в. и по сей день в церквях браваурные марши духовных концертов «Милости мира» с их оперными рисовками и романтически эмоциональные «Великие славословия»! Да, весь этот вестернизированный виток русской церковной музыки – признак деградации не только духовной музыки, но и русского православия как такового, не способного отбраковать и изгнать чуждый дух из храма, зачастую даже опознать эту нестерпимую чуждость.

Принципиальным мотивом православной музыкальной эстетики является неиспользование при церковном богослужении и молитве инструментальной музыки – опоры всей системы музыкальной выразительности на пение и на поющее слово. В противовес западной церкви, усиленно использовавшей орган и развивавшей инструментальную полифоническую музыку в храме наряду с пением, православие культивирует одно только пение – хоровое и сольное, восходящее по происхождению к общему пению молитв древней церкви. Иностранцы путешественники с изумлением отмечают уверенный отказ русских людей от инструментальной музыки в церквях, притом что вне церкви на Руси она охотно используется. Адам Олеарий, немецкий дипломат начала XVII в., пишет: «Они не терпят в своих церквях ни органов, ни других музыкальных инструментов, но говорят: “инструменты, не имеющие ни души, ни жизни, не могут хвалить Бога» [5, с. 168]. Дело в том, что ин-

струментальная музыка, несмотря на то, что производится человеком и предназначена для живого эмоционального восприятия, основывается на ощущении акустического инобытия музыкального смысла, как бы вверяемого иной энергийной стихии и уже оттуда возвращаемого в собственное субъективно-духовное измерение. Если сегодня выделить критерий «живой» музыки, то очевидно самым живым окажется вокал, заметно превосходящий инструментальную музыку своей непосредственностью связи выражения (переживаемого звука) и выражаемого (духовного смысла). Самой же далекой от такой непосредственности, акустически инобытийной – «неживой» предстанет электронно-синтезируемая музыка. Конечно, любая музыка по общему своему складу внутренне субъектно-функциональна. От расстановки экспрессивных акцентов на внутреннем переживании или внешнем акустическом инобытии существенно зависит проявляемый музыкальный смысл.

Но прежде всего в смысловом аспекте для духовной православной музыки значима неразрывная связь со словом, которой лишена музыка инструментальная. Поющее слово – это полюс духовного Другого, оно стоит за протяженностью и динамикой пробуждаемого чувства и организует его вокруг себя, направляя линию его осмысленности. Этот организующий музыкальный смысл полюс по сути противоположен полюсу напряженно осваиваемого иного, который феноменально открывается инструментальностью звука и на фоне которого центром смыслового освоения звучания в конечном счете оказывается субъективное Я, как это происходит в рамках светской музыкальной эстетики – эстетики субъективного переживания. «Другодоминантность» музыкального смысла поющего слова столь значительна для создания нужной в молитвенном взывании к Богу выразительной атмосферы.

«Оторванный от слова музыкальный элемент (независимо от типа и качества исполнения) теряет, – по мнению И. Гарднера, – свою логическую значимость, присущую ему в богослужении, и сохраняет только свою эмоциональную окраску, не определяемую словами» [6, с. 150]. Точнее говоря, слово входит в состав пения, придавая музыке напева отсвет объективного смысла, к которому он взывает и который проступает через всю устремленность музыкальной выразительности. Слово в таком напеве оторвать от музыки нельзя, не разрушив всей системы ее собственного выражения, подчеркнуто опирающегося на функцию объективности смысла, которую несет словесная составляющая образуемого выразительного целого.

Древнее духовное пение унисонно. В объединении голосов воедино, исключаящем гармонирую-

щий план «партий», видится образ христианской соборности. «Церковное пение располагает людей ко взаимной любви и единомыслию, – подтверждает эту мысль И. Вознесенский, исследователь позапрошлого века. – Всякое общественное пение мыслится нами и исполняется как дело не одного лица, но как совокупное дело многих или даже всех присутствующих в собрании лиц... В общем деле ступшевуется и теряется всякая личная слабость, своенравие, тщеславие, гордость и из многих единичных голосов образуется общий голос» [7, с. 21]. Вряд ли сегодня можно вернуть в широкую церковную практику певческий унисон. Но хотя бы избежать полифонизации фактуры, при которой словесный текст, поющийся разными партиями, оказывается асинхронным, и его фразы перекрывают друг друга, представляется совершенно необходимым. Эта манера приемлема для концертного пения на духовные тексты, но, конечно, не для храмовой молитвы, при которой вполне можно обойтись образцами произведений с четкой хоральной фактурой.

В отношении ладовой организации духовного пения мы читаем следующее: «Церковь в лице своих предстоятелей постепенно склонилась к признанию за диатоническим родом пения права исключительной пригодности его для богослужбных целей и нежелательности других строев музыки» [3, с. 40]. «Надобно употреблять гармонии скромные и целомудренные, а нежных гармоний, которые страстными переливами голоса располагают к жизни изнеженной и праздною, надобно сколь возможно избегать. Потому хроматические гармонии должны быть предоставлены бесстыдной дерзости, Музыка нецеломудренной», – говорит святой IV в. Климент Александрийский (Строматы, кн. 7) (цит. по: [3, с. 40]). В диатонизме мелодий складывается (открывается) простота линий, выражающая восхождение к объективности и простоте Духа, и отказ от прихотливости тревожений души. Простота диатонических мелодий аналогична в этом смысле геометрической простоте линий (линий первого порядка), используемых в иконописи и призванных передать ясное в своем единстве и простоте измерение горнего мира божественной реальности.

В знаменном распеве (как и вообще в русской народной песенности, тесно с ним связанной) ладово господствует субдоминантовая сфера. Для западного музыкознания это «аккорд конфликта» (Риман); для духовной музыки – знак другого субъектного присутствия – присутствия божества, которому молитвенно предстоит человеческая субъективность. Знаменная мелодия, представляя собой плодотворный синтез приемов русской народной песни и византийской церковной ладовой системы, основывается на перемещении опорности с

одного звука лада на другой, так что снижается и исчезает ощущение тонального, а порой даже ладового единства [8, с. 125]. Объективная бытийность смысла этих песнопений как раз и достигается уходом от подчеркивания субъективного центра лада; внимание целиком переносится на проявляющиеся сквозь субъективное переживание «другое». В ладово-выразительном пространстве господствует полюс субъективного самозабвения, который озаряет своей энергией путь к подлинному самообладанию.

Отмеченная вариантная неуловимость ладового устоя предельно противоположна по своему выразительно-смысловому характеру атональности музыки XX в. Атональная музыка (додекафонная система) несет смысловой план вопиющей субъективной потерянности, потерянности субъектом своего собственного Я (Т. Адорно); гласовость же духовной музыки с ее переносимостью тонического устоя, неуверенностью «в себе» как самодостаточном центре апеллирует к обволакивающей объективности Другого в качестве невольно проступающего смыслового центра ладо-интонационного пространства.

Обращает на себя внимание сложнополиметричный и плавно-синкопированный ритм традиционного знаменного распева. Здесь, как и в системе лада, привычной акцентуации метрического устоя противостоит погружение в другую субъектность неуловимо-смещаемой, плывущей устойчивости, выражающей организованный временной континуум самозабвения в свете Другого. Безразмерность такта выражает невозможность настаивать на периодической пульсации своей ограниченной субъективности. Такт без размера несет в себе энергию бесконечности – вечности смыслового пакибытия.

И ладофункциональность, и ритмическая организация знаменного пения вызывают аналогию с обратной перспективой в иконописи: и там, и здесь – задание особого способа видения реальности, в которой смыслово господствует не переживающая субъективность Я, а постигаемая субъектность Другого – сверхбытия. Это принципиальное различие самой диспозиции видящего и видимого, определяющей склад не только лада и перспективы, но и склад всего строящегося на их основе языка выразительности, лаконично характеризует В. В. Медушевский: «В молитвенном пении и пред святой иконой человек предстоит пред Господом. Когда же в икону пробирается принцип изображения, то уже Бог представляется глазам человека» [9, с. 220], т. е. смысловое соотношение видящего и видимого в самом способе видения кардинально меняется.

Громкостная динамика духовного пения, как правило, не предполагает ощутимых амплитуд и

тем более контрастов. В этом заметна смысловая аналогия с необъемностью иконописи, лишь намекающей на светотеневую моделировку – материальную рельефность образа. Здесь же уместна аналогия и с непсихологичностью православной иконы, призванной выражать не бурные волны чувств, а духовный план, проступающий через сдержанность души.

Этот же принцип смыслообразующей «другодоминантности» организующе сказывается и на уровне композиционности духовно-музыкального текста, который оказывается безбрежным, как бы с трудом удерживающим несоразмерное миру духовное существо вечного смысла; тяжело укладывается в логику заверщенного музыкального произведения, музыкально-театрального «номера», «арии». Те каденции, которые по школьной европейской традиции завершают хоровые духовные произведения второй половины XIX – начала XX в., во многих случаях (Архангельский и др.) выглядят искусственными добавками, ладофункционально (характерный автентический оборот) и композиционно противоречащими всему характеру изложения музыки, стремящейся в эту эпоху воссоздать русскую православную традицию молитвенного церковного пения. Автентическая каденция, призванная разрешать конфликтную драматургию западной музыки, отмечая тем самым конец всей коллизии – конец произведения, смотрится нелепым свертыванием безбрежной духовной музыкальной мысли. (В итоге каденция заменяется тихой плагальной кодой (Чесноков, Рахманинов), соответствующей логике непрерывной, но сменяющейся и возобновляющейся молитвы.)

Композиционность духовного пения – это бездраматичность ровно молящегося духа, пульсация интонационных повторов при меняющейся, текущей тематичности словесного текста. Смысловой пульс при этом не статичен, но выражает ровную пульсацию мощно струящегося смысла, приобщая к вечности Духа, парящего над психологическими коллизиями души, провоцирующими развитие музыкальной драматургии западноевропейского типа. Ровный пульс музыкальной интонации однообразен, тогда как сюжетная канва всеобъемлюща, насыщена метафорична: музыкальная интонация апеллирует к словесному тексту, в котором смысл конкретизируется, и «однообразность» обретает значение обобщающей универсальности смысла. Здесь смысл наполнен всеохватен и в этом неколебим в противовес динамичности монотематично скрепляемой, но смыслово постоянно преобразующейся драматичной интонации искусства чувственного переживания.

На всех уровнях организации музыкального текста и самого языка духовной музыки формиру-

ется выражение молитвенности как смысловой обращенности к Другому, смысловой включенности переживания в Его мир, из которой человеческая субъективность черпает свое содержание, от которой всецело зависит и само бытие своего, субъективного мира.

Да и сами интонационные модели традиционной православной духовной музыки имеют тот же системно выразительный смысл. Они – пути проявления этого смысла пути божественного откровения через соответствующую логически вариантную систему выразительности. Гласы непосредственно даны свыше, их истоки – в музыкальном прозрении святых, духовно-пропевающей молитве. Древний византийский автор пишет: «Мелосы существовали и до возникновения ихосов (гласов – греч.), однако они были беззвучны и негармоничны и издавались с криком и насилием, что и было запрещено божественными установлениями» (цит. по: [10, с. 182]). Согласно комментарию современного исследователя, «ихосы олицетворяли музыкально-систематизированное звуковое пространство, а говоря современным языком – ладотональность» [10, с. 183]. И опять древний византийский источник сообщает: «Существует восемь (ихосов – гласов) и не более, и невозможно, чтобы кто-либо придумал к ним добавление» [10, с. 183]. В системе гласов – взаимодополнительная целостность путей-ключей духовного восхождения. В этом не функциональность служебных средств, а смысловая полнота гласового круга, объемлющего всю возможную словесную изрекаемость молитв. Гласы предстают как модели воспитания человеческого духа (а вслед за ним и пробуждения души) Духом Божественным. Они несут организующую энергию внемирной, божественной вести. В этом смысле, кстати, реалистический оттенок приобретает распространенная метафора: «ангельское пение». Духовное церковное пение оказывается не просто земным символом пения ангелов на небесах, но выступает как непосредственный музыкальный феномен выразительно-смыслового миропорядка, сложенный сообразно этому духовно-космическому образцу и воплощаемый затем человеческими устами.

Отсюда становятся понятными традиционность и каноничность образцов православного молитвенного пения. Они одновременно выражают ту же идею самообладания в самозабвении: субъективное творчество растворяется в интуиции объективного данного смысла, диктующего форму и для самой субъективной свободы. Творчество при этом не исключается, но посвящается разработке другого данного богооткровенного тезиса. Происходит обуздание творчески-волевого эго в свете соборно утвержденного смысла.

Итак, вся система православной духовной музыки – это формирование смыслового постижения Другого сверхбытия, побуждающего душу к интуиции откровения и устремленности молитвы. Духовная музыкальная интонация опирается не на самоощущенную субъективность, внутренне разворачивающуюся в ее переживаниях и волнении, а на предельный горизонт видения, который открывается сознанию сквозь протяженность чувства и организованную пространственность выражения. Духовная музыкальная интонация делает функциональный акцент на этой стороне смысловой феноменальности языка выразительности, формируя соответствующим образом совокупность всех его средств. Таковы в сути своей христианская интонация в музыке и вся система традиционной духовной музыки.

«Богослужбное молитвенное песнословие является собой реальность вышеестественного общения с Богом благодатной помощью свыше», – пишет В. В. Медушевский [9, с. 217]. Эстетика духовной музыки – это энергетика мистического выражения Божества через чувственно-акустические феномены (а не просто акустико-декоративное сопровождение богослужения и молитвы). За понятиями традиционной духовно-музыкальной эстетики – «умилительное» и «молитвенное» пение – стоит откровение личностной жизни Божества. Бог открывается в этой выразительности как Дух неземной милости, любви и молитвы.

Православное искусство вообще ставит перед собой сверхзадачу эстетико-символического откровения. Это не «библия для неграмотных», а именно

богословие через осмысленные чувство и образ. «В песнопениях и иконах гимнографы и художники воплощали богословские идеи. Если икону называют “умозрением в красках” (Е. Трубецкой), то песнопение можно было бы назвать богословием в звуках», – справедливо заключает Т. Ф. Владышевская [4, с. 174]. Богословие в звуках, впрочем, это не только выражение некоторых идей, выкованных богословием; это раскрытие внутреннего смыслового плана самой божественной реальности, аналогичной и по содержанию тождественной идеям христианского богословия. Это выражение Божественной жизни, как она осуществляется внутри самой триипостасной Божественной личности. В «умилительном», плавно раздвигающемся мелосе духовного пения Бог смыслово открывает Себя по особому осознающему чувству как Бог милостивый, любящий, как Бог-Сын, молитвенно зывающий к Отцу, как Бог-Дух, омывающий струями любовь Отца и Сына, простирающуюся и на всю тварь. К этой-то божественной жизни и приобщается верующее сознание, вникая в смысловую соотканность молитвенных напевов.

Таким образом, фактически преодолевается пропасть между эмпирической и трансцендентной реальностью: энергетика космического ангельского пения, энергия божественной жизни становятся частью и организующей основой человеческого опыта. Этот феномен историчен (традиционен) и в то же время космичен (информационен). Это феномен реальной связи миров, как он отстоялся в опыте традиционной христианской культуры, к которой мы сами причастны хотя бы по своему рождению.

Список литературы

1. Ланкин В. Г. Взаимодействие принципов логики и языка в смысловой организации мышления // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2001. Вып. 3 (28). С. 14–22
2. Ланкина Е. Е. Смысл и язык духовной музыки // Язык искусства: текст и контекст: сб. науч. ст. Бийск: Науч.-издат. центр БПГУ, 2003. С. 106–116.
3. Никольский А. Краткий очерк истории церковного пения в период I–X веков // О церковном пении (сб. ст.) (сост. О. В. Лада). М.: ЛОДЬЯ, 2001. С. 27–61.
4. Владышевская Т. Ф. Музыка Древней Руси // К. Г. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993. 256 с.
5. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков (сост. А. И. Рогова). М.: Музыка, 1973. 246 с.
6. Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении (сб. ст.) (сост. О. В. Лада). М.: ЛОДЬЯ, 2001. С. 146–155
7. Вознесенский И. О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения // Там же. С. 8–26.
8. Успенский Д. Осьмогласие. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М.: Сов. энциклопедия, 1978. С. 122–126.
9. Внемлите ангельскому пению. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова (по стр. тр. проф. В. В. Медушевского) / сост. О. А. Галкин. Минск: Православное Братство во имя Архистратига Михаила, 1999. 320 с.
10. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 256 с.

Ланкин В. Г., доктор философских наук, доцент, профессор.
Томский политехнический университет.
Пр. Ленина, 30, Томск, Россия, 634050.
E-mail: lankinvg@mail.ru

Ланкина Е. Е., доцент.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
E-mail: lankinaelena@mail.ru

Материал поступил в редакцию 30.06.2011.

V. G. Lankin, E. E. Lankina

THE SENSE AND THE LANGUAGE OF SPIRITUAL MUSIC OF ORTHODOX TRADITION

In this article we try to give a basis for structure originality of traditional Russian spiritual music in terms of music language understanding as meaning phenomenon for human spirit. This concept is given in contradiction with understanding of the music as language of feelings and emotions and orthodox music moves away from this prevailing assumption. Thereupon aesthetics of spiritual music is characterized by mystical Godhead energy via sensual acoustic phenomena. It also is shown by a variety of musical expressiveness ways which are limited for this kind of aesthetics.

Key words: *sense, language of expression, spiritual music, tradition.*

Lankin V. G.
Tomsk Polytechnic University.
Pr. Lenina, 30, Tomsk, Russia, 634050.
E-mail: lankinvg@mail.ru

Lankina E. E.
Tomsk State Pedagogical University.
Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.
E-mail: lankinaelena@mail.ru