

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

От редакторов

Альбина Кручинина, Марина Егорова
О задачах и методах музыкальной
иеротопии **8**

Статьи

Марина Егорова
«Нетление вечной жизни»
в пространстве гробницы святого
(песнопения свт. Петру Московскому
и алтарные росписи московского
Успенского собора) **18**

Анна Гаевская
Действо о Страшном суде в сакральном
пространстве Успенского собора
Московского Кремля **40**

Серафима Кудрявцева
Сотериологический аспект
образа-парадигмы рая в кондаке
Недели сыропустной и росписях
Спасо-Преображенского собора
Мирожского монастыря **72**

*Марина Егорова,
Екатерина Давиденкова-Хмара*
Аутентичная храмовая акустика
sub specie hierotopiae
(по материалам акустического
исследования Спасо-Преображенского
собора Соловецкого монастыря) **96**

Ирина Жуковская
Реминисценция образа-парадигмы
Священства Богородицы
в гимнографии великой вечерни
Рождества Богородицы **124**

Марина Мицкевич, Татьяна Швец
Четверогласник «Вострубим трубою
песней» Василию Блаженному
в сакральном пространстве
московских соборов конца XVI —
начала XVII века **144**

Антонина Козырева
Священная топография в песнопениях
на обретение мощей преподобного
Евфимия Суздальского **176**

Ирина Чудинова
Аудиальный жест
в литургическом пространстве храма **196**

Сведения об авторах **220**

Информация для авторов **225**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2023

Contents

From editors

Albina Kruchinina, Marina Egorova

On Tasks and Methods
of Musical Hierotopy **8**

Iryna Zhukovskaya

Reminiscence of the Image-Paradigm
of the Priesthood of the Virgin
in Hymnography of the Great Vespers
of the Nativity of the Mother of God **124**

Articles

Marina Egorova

“The Incorruptibility of Eternal Life”
in the Space of the Saint’s Tomb
(Chants to St. Peter of Moscow
and Altar Paintings of the Moscow
Assumption Cathedral) **18**

Anna Gaevskaya

Act on the Last Judgment
in the Sacred Space of the Assumption
Cathedral of the Moscow Kremlin **40**

Serafima G. Kudryavtseva

Soteriological Aspect
of the Image-Paradigm of Paradise
in the Kontakion in the Cheesefare Sunday
and Wall Paintings of the Transfiguration
Cathedral of the Mirozh Monastery **72**

Marina Egorova,

Ekaterina Davidenkova-Khmara

Authentic Temple sub specie Hierotopiae
Acoustics (Based on the Materials
of the Acoustic Study of the Transfiguration
Cathedral of the Solovetsky Monastery) **96**

Marina Mitskevich, Tatyana Shvets

Blessed Basils Fourmode-Chant
“Vostrubim Truboyu Pesney”
in the Sacred Space of Moscow Cathedrals
of the Late 16th — Early 17th Centuries **144**

Antonina Kosyreva

Sacred Topography in Chants
to the Uncovering of the Relics
of St. Euthymius of Suzdal **176**

Irina Chudinova

Auditory Gesture in the Liturgical Space
of the Temple **196**

Contributors to this issue **220**

Directions to contributors **225**

Научная статья

УДК 783

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.009

Аудиальный жест в литургическом пространстве храма

Ирина Анатольевна Чудинова

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия,
irinachud@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9808-9415>

Аннотация. На основании важнейших положений византийского богословия и данных византийских и славянских церковных Типиконов рассматривается принцип соотношения аудиальной жестовости и литургической топике храма. Приводятся свидетельства греческой и славянской литургической письменности, подтверждающие особую значимость для православной традиции связи произносимого литургического слова с аудиальным пространством храма. Принципиально важны расположение источника звука и место его слухового восприятия — место стояния и перемещения молящихся, возглашающих и поющих, так же как и тех идиофонов, которые употребляются в соответствии с обычаем и звучание которых «вплетено» в аудиальную ткань богослужения. Уставные указания определяют значение расстояния, а также пространственной ориентации при произнесении слова. Своеобразие аудиальной атмосферы придает каждому храму особый «голос», который находится в согласии со всеми другими православными храмами. Многообразие составляющих аудиально-жестовой системы богослужения подчинено базисной идее, выражаемой всем пространством храма, идеей креста и круга, круговым движением, концентрирующим внимание и направляющим к восприятию церковных Таинств. Для современного человека характерна внутренняя разорванность, отъединенность, расщепленность, которая прослеживается во всех проявлениях человеческого бытия. Выход из подобного состояния дан Божественной Литургией, силой, единой с самим собой и с Богом.

Ключевые слова: *аудиальный жест, литургическое пространство, церковный Типикон, православная традиция*

Для цитирования: Чудинова И. А. Аудиальный жест в литургическом пространстве храма // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 196–219. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.009>.

© Чудинова И. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.2.009

Auditory Gesture in the Liturgical Space of the Temple

Irina A. Chudinova

Russian Institute for Art History, Saint Petersburg, Russia,
irinachud@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9808-9415>

Abstract. The article considers the principle of correlation between auditory gestures and the liturgical space of the temple based on the most important provisions of Byzantine theology and the data of Byzantine and Slavic church Typicons, and gives evidence of Greek and Slavic liturgical writing, confirming special significance of the connection between the spoken liturgical word and the auditory space of the church for the Orthodox tradition. What matters is the location of the sound source and the place of its auditory perception — the place of standing and moving of those praying, proclaiming and singing, as well as those idiophones that are used in accordance with the custom and whose sound is “woven” into the auditory fabric of the worship. Statutory indications determine importance of distance, as well as spatial orientation when pronouncing a word. Due to the originality of the auditory atmosphere, each temple has its own special “voice”, which is in harmony with all other Orthodox churches. The diversity of the components of the auditory-gestural system of worship is subject to the basic idea expressed by the entire space of the temple, the idea of the cross and circle, a circular movement that focuses attention and directs to the perception of the Church Sacraments. Modern man is characterized by internal fragmentation, isolation, splitting, which can be traced in all manifestations of human existence. The way out of this state is given by the Divine Liturgy, the power that unites man with himself and with God.

Keywords: *auditory gesture, liturgical space, church Typicon, Orthodox tradition*

For citation: Chudinova I. A. Auditory Gesture in the Liturgical Space of the Temple. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 196–219. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.009>.

© Irina A. Chudinova, 2023

Ирина Чудинова

Аудиальный жест в литургическом пространстве храма

Согласно византийскому богословию, создание человека по образу и подобию Бога в последний день творения есть прототип устройства Богом всей вселенной: свт. Григорий Нисский говорит о том, что небо и земля происходят от противоположно направленных энергий, действие которых проявляется в статике и движении. Следуя Аристотелю, Григорий Нисский определяет два главенствующих типа движения: по кругу и по прямой линии. Эти типы определяют и объемно-пространственный кинесис богослужебного действия. Аудиальное пространство богослужения, артикулируемое определенным местом стояния и порядком пространственных перемещений служащих и молящихся, в неразрывной связи с пространственной ориентацией и архитектурной жестуальностью¹ выявляет строение храма как образ и подобие божественной вселенной и человека².

О подобии божественной вселенной, храма и человека, указанном уже в литургическом толковании св. Максима Исповедника, в наше время убедительно пишет богослов Павел Евдокимов: «Храм являет собой внутреннее строение вселенной. Не существует прекрасное вне порядка, сказали Платон и Аристотель: прекрасное существует в счислении и порядке. Бог — великий архитектор и геометр мира (Тимей), эти идеи восходят к Пифагору, для которого число созидает всеобщее... Небесный Иерусалим являет взаимозависимость круга и четвероугольника (Апок. 21, 16). Корабль спасения, „τὸ κλίτος“ (от латинского слова „корабль“), над которым главенствует сфера купола, выстраивается как единство круга и четвероугольника, число и порядок Небесного Царствия» [Евдокимов 1980, 116]³.

Согласно святому Максиму Исповеднику, весь мир в единстве и различии видимых и невидимых сущностей есть тип и образ Церкви⁴. Так

¹ См.: *Ποταμιανού Ι.* Το φως στη Βυζαντινή εκκλησία. Θεσσαλονίκη: Μάρτιος, 2000.

² См.: *Chudínova I. A.* Нχотолίο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση // Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. 2020. Νο. XLVII. 376 σ.

³ Все переводы с греческого языка выполнены автором статьи.

⁴ См.: [Максим Исповедник 1865, 668].

же, как и божественный космос, воспринимаемый одновременно в статике и движении⁵, образ храма раскрывается в связи «благоритмии» архитектуры, пространственного расположения стоящих в храме и их перемещений в соответствии с ритмом произносимого литургического слова. По словам св. Максима, храм есть в возможности святой алтарь, поскольку он освящается в высшей точке богослужения, а алтарь есть весь храм, обладая им как началом своего тайнодействия: Церковь едина и в алтаре, и в храме⁶. Место стояния и схемы перемещений народа, певчих и служителей алтаря в храме — всё то, что составляет аудиально-жестовую систему литургической речи, — раскрывает это единство.

Символическая топография и пространственная ориентация архитектуры храма — базисные начала, которые определились уже в II–IV вв. Тогда сложилась система главнейших составляющих архитектуры храма — место епископа, алтарь, солея. Согласно Симеону Салоникийскому, все чины служащих в храме должны располагаться в соответствующем, в меру своего посвящения и близости тайнодействию, месте. Он пишет:

Ἡ ἄνω καθέδρα παριστᾶ ὡς εἶπομεν τὴν ἐπουράνιον καθέδραν τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ· τὰ στάδια δὲ ὑποκάτω εἰς αὐτὴν τὴν τάξιν καὶ τὴν ἀνάβασιν ἐκάστου τῶν ἱεραρχῶν καὶ ἱερέων. Διὰ τοῦτο δὲ δὲν εἶναι εὐσεβὲς καὶ συγκεχωρημένον νὰ καθίσῃ ἐκεῖ ἄλλος μῆτε αὐτοὶ οἱ διάκονοι. Δι' αὐτοὺς εἶναι τόπος ἄλλος διωρισμένος, ὁ ὁποῖος μάλιστα ὠνομάσθη ἐκ τούτου ἀκολουθῶς διακονικὸν, καὶ ἐκεῖ εἶναι πρέπον καὶ τακτικὸν νὰ καθίσουν. Οἱ ὑποδιάκονοι δὲ καὶ οἱ ἀναγνώσται ἕξω του βήματος πρέπει νὰ κάθηνται περὶ τὸν σωλῆαν, ὁ ὁποῖος καὶ βῆμα ἀναγνώστῶν ὀνομάζεται.

[Горнее место, как уже было сказано, это небесное седалище Иисуса Христа, а ступени рядом с ним ниже — порядок и восхождение каждого из иерархов и иереев. Потому не благочестиво и не приемлемо находиться там кому-либо другому, даже диаконам. Для них определено другое место, диаконник, потому подобает и соответствует правилу им там находиться. Иподиаконы и чтецы должны находиться вне алтаря, на солее, которая и называется возвышение чтецов] [Симеон 1866, 345В].

Имеет значение не только местоположение и ориентация, но и расстояние, которое разделяет народ, певчих и служащих, что определяет многообразие акустических характеристик пространства храма, качество

⁵ См.: [Григорий Нисский 1863, 441А].

⁶ См.: [Максим Исповедник 1865, 668–669].

звучания и ритм пения. К примеру, имеет большое значение расстояние от алтаря до середины храма⁷.

Храм, архитектурное и «вещественное» сооружение, представляет собой совершенный звуковой инструмент. Феофан Керамевс рассматривает константинопольский храм Святой Софии как великолепное создание рук человека, видимое очами и слышимое ушами. С детальным и последовательным описанием его интерьера и материалов, из которых был возведен храм, он постепенно продвигается вглубь, проходя вплоть до жертвенника и алтаря, останавливаясь здесь в молчании, с тем чтобы мы поняли, что храм, словно пещера, отвечает звучанию голосов гармоничным отзвуком всего своего убранства. По словам Феофана Керамевса, мерцание золота и серебра в храме соответствует вибрации голосов, звучащих в нем. Он пишет о храме как о «совоспевающем пению божественных гимнов», где пению вторит эхо — аудиальный отзвук «мерцания» и «блистания» серебра и золота его видимого пространства:

Ὁ δὲ ναὸς ἅπας τοῖς ἄδουσι τοὺς θεῖους ὕμνους, ὥσπερ τὰ ἄντρα ἡρέμα συναπτηχεῖ, τῆς φωνῆς ἐλαπιούσης πρὸς ἑαυτὴν κατὰ τὸν ἀντίτυπον.

[Весь храм поющим божественные гимны, подобно пещере, тихо вместе воспевает, отзвуком голоса, возвращающимся в отражении эха] [Феофан Керамевс 1864, 952–953]⁸.

Аудиальное пространство храма становится музыкально значимым в единстве звучания и жестуальности, раскрываемом на протяжении развития литургического действия. Каждый православный храм, будучи выстроен в соответствии единому звукоидеалу (одной из важнейших характеристик которого есть то «вибрирующее мерцание», о котором пишет Феофан Керамевс), имеет и собственное акустическое своеобразие, зависящее от конкретных архитектурных особенностей, строительных материалов и убранства. Акустические возможности храма раскрываются в характере конкретного расположения и перемещения источников звука на протяжении развития литургического действия, подобно раскрытию акустических возможностей инструмента в процессе исполнения музыкального произведения.

⁷ Так, например, исследователь связывает две традиции русской духовности, связанных с именами прпп. Иосифа Волоцкого и Нила Сорского, со спецификой храмостроения, удаленностью или близостью расстояния между алтарем и стоящим народом в храме. См.: [Евдокимов 1980, 125].

⁸ Феофан Керамевс обращается здесь к образу Лукиана Самосатского [Lucian 1913, 178].

Имеет значение расположение источника звука и место его слухового восприятия — место стояния и перемещения молящихся, возглашающих и поющих, так же как и тех идиофонов, которые употребляются в соответствии с обычаем и звучание которых «вплетено» в аудиальную ткань богослужения, расстояние (близость — удаленность), а также пространственная ориентация при произнесении слова (например, лицом к алтарю или к середине храма, где стоят молящиеся). Благодаря своеобразию многих составляющих его аудиальной атмосферы каждый храм имеет свой особый «голос», который, однако, находится в согласии со всеми другими православными храмами. Как личный опыт (нахождение точного места стояния, наиболее благоприятного для звучания голосов, — часто это определенное место дополнительно отмечено в храме, или это знание передается наглядно и подражанием), так и обобщенная практика традиции, передаваемой устно и хранимой благодаря письменной фиксации в типиконах, сочетается в «акустическом благоустройстве» каждого храма.

Византийские и славянские Типики подробно указывают пространственно-аудиальную диспозицию богослужебного действия, придавая ей важное значение.

Так, например, в Типике монастыря Пантократора дается указание относительно порядка стояния монахов в храме (пресвитеры впереди диаконов, еkkлисиарх так, чтобы иметь возможность подать знак раздельно стоящим группам):

Ἦ δὲ στάσις τῶν μοναχῶν οὕτως ἔσται· οἱ πρεσβύτεροι πρὸ τῶν διακόνων στήσονται, οἱ δὲ διάκονοι μετ' αὐτοὺς καὶ οὕτως ἐφεξῆς οἱ λοιποὶ, καθὼς ἂν ὁ ἐκκλησιάρχης ἐκάστῳ τὴν στάσιν ἀφορίσῃ, νεύματι τοῦ καθηγουμένου ἐπόμενος.

[Стояние монахов таково: пресвитеры стоят впереди диаконов, остальные по порядку с ними, так, как еkkлисиарх каждому место стояния определит, по указанию игумена] [Gautier 1974, 35].

Выход певчих на середину храма и обращение лицом к алтарю указаны в особые моменты богослужебного действия:

Ἦπακοῆς δὲ ψαλλομένης ἢ ἑτέρου τοιοῦτου μέλους, ἰστάσθωσαν οἱ ἐπιστήμονες ἔμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου καὶ ψαλλέτωσαν τοῦτο μετὰ τῆς προσηκούσης τάξεως.

[Для пения ипакои и другого подобного мелоса, встают искусные перед алтарем и поют в надлежащем порядке] [Gautier 1974, 36].

Важное значение имеет указание Типиконов совершать богослужение не только в храме, но и в нарфике храма, а также в трапезе. Об этом подробно говорит И. А. Карабинов, рассматривая особенности Студийского устава и отмечая значение различия и соотношения отдельных частей и целых служб по месту их совершения:

Современный нам типик, или, точнее, обычное наше понимание его, значительно изменили подлинное соотношение церковных служб и отдельных их элементов. С исторической точки зрения главными и старейшими службами, кроме, конечно, литургии, являются утренняя и вечерняя: наш типик в своих разбросанных и неполных замечаниях об отправлении некоторых служб в притворе и келлиях сохранил память о старинном различении служб по их значению. В состав последований наших служб входят элементы различной служебной важности: там есть части основные и древнейшие — псалмы, содержащиеся в часослове, чтения из Св. Писания и молитвы, совершаемые священнослужителями, т. е. ектении и молитвы служебника, — затем имеются части дополнительные — стихословие псалтири и, наконец, элементы вспомогательные — песнопения, образовавшиеся из кратких припевов, коими когда-то сопровождалось пение основных псалмов. В нашей современной практике сознание сравнительного значения перечисленных частей перепуталось и смешалось: получился такой строй богослужения, в котором конструктивные части во многих случаях заменены орнаментальными или даже почти совсем устранены. В Студийском уставе, благодаря, б[ыть] м[ожет], его архаичности, лучше сохранилось и сравнительное значение церковных служб, и более правильное соотношение между их элементами» [Карабинов 1915, 1062].

Указания пения в трапезе находятся во многих византийских Типиках. Так, Типикон монастыря Спасителя в Мессине указывает совершение в ней повечерия:

Καὶ τότε εἰσερχόμεθα ἐν τῇ τραπέζῃ, καὶ τῶν προτειθεμένων μεταλαμβάνομεν, καὶ ἀνιστάμενοι τελοῦμεν ἐκεῖσε τὸ ἀποδειπνόν, ψάλλοντες τὸ Ὁ κατοικῶν ἐν βοηθείᾳ. Τὸ Μεθ' ἡμῶν ὁ Θεός. Καὶ ἐπέκεινα μέχρι τοῦ πεντηκοστοῦ. Τὸ ἀπολυτίκιον. Καὶ διδομένης εὐχῆς, ἀπερχόμεθα εἰς τὰς κέλλας ἡμῶν δοξάζοντες τὸν δι' ἡμᾶς γεννηθέντα Θεόν. Οὕτως δὲ ποιοῦμεν καὶ τὰ ἅγια Θεοφάνεια, καὶ τῇ Κυριακῇ τῆς τυρινῆς, καὶ τῇ μεγάλῃ ε', καὶ τῷ μεγάλῳ σαββάτῳ. Ταύτας γὰρ τὰς εὐρτάς ἀποδείπνιον ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ οὐ ψάλλομεν.

Ἀποδείπνιον δὲ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ οὐ ψάλλομεν, ἀλλ' ἐν τῷ τραπέζαρῳ μετὰ τὸ ἀναστῆναι τῆς βρώσεως.

[И тогда мы входим в трапезу, и вкушаем предложенное, и, встав, совершаем там повечерие, поя *Живый в помощи* (Пс. 90: 1). *С нами Бог*. И далее до пятидесятого псалма. Тропарь. И получив молитву, отходим в кельи наши, благодаря рожденного ради нас Бога. То же совершаем и в праздник Богоявления, в Сырную неделю и Великий Пяток и Великую Субботу. В эти праздники повечерие в храме не поем. Повечерие в храме не поем, но в трапезной после восстания от яств] [Arranz 1969, 196].

Важное значение имеют литании, ходы вокруг храма и момент входа в храм. Пример, касающийся праздника Благовещения, находим в Типике монастыря Спасителя в Мессине:

Εἰς δὲ τὸ ἀποδείπνιον ψάλλομεν κανόνα τοῦ ἀκαθίστου. Καὶ εὐθὺς ἢ Α΄ ὥρα, τρίψαλμος χωρὶς στιχολογίας. Ἀναγινώσκειται δὲ ἡ κατήχησις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἀρχὴν δὲ γ΄ ὥρας κρουσθέντος τοῦ ξύλου συναγόμεθα ἐν τῷ ναῷ. Καὶ ψάλλομεν πάσας τὰς ὥρας ὁμοίως χωρὶς στιχολογίας. Εἶτα ἐξερχόμεθα μετὰ λιτῆς, ψάλλοντες· *Σήμερον τῆς σωτηρίας ἡμῶν τὸ κεφάλαιον*. Καὶ περικυκλοῦμεν τὸν ναὸν. Εἶτα ὑποστρέψαντες, καὶ· *Χαῖρε ἡ πύλη τοῦ Θεοῦ ἐναρξάμενοι*, εἰσερχόμεθα διὰ τῆς ὡραίας πύλης ἐν τῷ ναῷ.

[В повечерие поем канон Акафиста. И тут же первый час, три псалма без стихословия. Читается катихисис Благовещения. В начале третьего часа ударяют в деревянное било и мы собираемся в храм. И поем все часы вместе без стихословия. Выходим после литии с пением: *Днесь спасения нашего главизна*. и обходим вокруг храм. Возвращаясь, поем *Радуйся врата Бога отвергающая*, когда входим через красные врата в храм] [Arranz 1969, 131].

В понятии «жест» («χειρονομία») в древности включали не только ритмическое движение рук, но и ног. Греческое слово «χειρονομία» имеет, среди прочего, значение «раздавать что-либо», оно было связано не только с танцем, но и с игрой в мяч. Слово «νόμος», входящее в состав сложного слова «χειρονομία», означает «правило», «закон», «обычай» («κανόνας», «νόμος», «έθιμο»), но также и «напев», оно связано с глаголом «νέμω» («раздавать»)⁹.

⁹ Ср.: "1. Νόμος — law, rule, custom. 2. Νόμος — a musical note or air; a song" [Valpy 1826, 191]. Современный лексикон дает следующее толкование: «νέμω = μοιράζω, διανέμω νομ.: κατέχω (κάτι) και απολαμβάνω τα οφέλη που μου προσφέρει» [Бабиниотис 2013, 742].

Симеон Новый Богослов пишет об искусстве канонарха, задачей которого было руководить с помощью жестов общим пением, как об искусстве «раздачи голосом, как руками, божественного слова братьям»:

Ἐάν δὲ καὶ κανοναρχῆσαι προσταχθῆς, μὴ ῥαθύμως μηδὲ ἐκλυομένως τοῦτο ποιῆς, ἀλλὰ νουνεχῶς καὶ νηφόντως ὡς ἐνώπιον τοῦ ἐπὶ πάντων βασιλέως Χριστοῦ τὰ θεῖα λόγια διὰ τῆς σῆς φωνῆς ὡς διὰ χειρὸς τοῖς ἀδελφοῖς διανέμων.

[Также, если тебя определяют канонаршить, не твори это небрежно и лениво, а разумно и трезво, как бы пред Царем всех Христом раздавая божественные слова гласом своим, как рукою, братьям своим] [Syméon le Nouveau Théologien 1965, 210].

Понятие «руководитель» («χειραγωγόν»), в древнейшем значении, есть «искусный в ведении руками», умения соединить множество ведомых в единую группу и направить их. Псалом говорит о Боге: «...ἡ χεὶρ σου ὀδηγήσει με» — «...и тамо бо рука твоя наставить мя» [Пс. 138: 10]. Певческая хейрономия в определенной мере родственна игре в мяч — умение передать что-то из рук в руки, соединить группу в общем действии, как на игровом поле, сконцентрировать внимание многих на едином событии.

«Ведущий» в группе, «канонарх» (ο κανονάρχης) дает знак рукой и всем телом, обращаясь от одной группы певчих к другой, стоя между ними или же переходя от правого к левому клиросу и обратно (в реальности — перебегая), как бы «бросая мяч», с тем чтобы инициировать начало действия. Расстояние (близость — дальность), пространственная ориентация (лицом к алтарю, лицом к середине храма), схемы движения (по прямой или по кругу) — все это имеет значение в организации такого «игрового» пространства.

Обратимся к замечаниям византийских и славянских Типиконов, касающимся пространственной диспозиции и схем перемещения внутри храма. Поскольку принципиальной особенностью письменных литургических Уставов является показ отдельных деталей в контексте всей совокупности действий каждого обрядового события, примеры, приводимые нами, будут даны в максимально расширенном формате.

Важнейшее начало жестуальной программы богослужения — разделение поющих на правый и левый клирос, которые в определенные моменты развития действия соединяются на середине храма вместе («на сходе», «στην κάθοδο») [Рига 1994, 31]. В Типике монастыря Бачково упоминается обязательное правило ожидания начала и окончания поющих стихов

Псалтири на правом и левом клиросе — участники действия ожидают «подачи мяча»:

Περὶ φωταγωγίας τῶν ἁγίων ἐκκλησιῶν ἡμῶν, ὅπως ὀφείλει γενέσθαι, καὶ περὶ προσευχῆς ὅτι δεῖ ἀπερισπάστως προσεύχεσθαι <...> Πλὴν μὴ καθαρπαζέτωσαν ἐν σπουδῇ ἀπ' ἀλλήλων οἱ χοροὶ ἐν τῇ στιχολογίᾳ τοὺς στίχους, ἀλλ' ἐκδεχέσθω ὁ εἷς ἕως οὗ ὁ ἀρξάμενος τὸν στίχον πληρώσῃ καὶ εἰς τὸ τέλος λήξῃ, καὶ τότε αὐτὸς τὸν ἴδιον στίχον ἀρξάσθω, καὶ οὕτως εὐαγῶς τε καὶ θεοφιλῶς ἡ ὑμνωδία γενέσθω.

[Об освещении святых наших церквей, как требуется делать и о молитве, что нужно без рассеяния молиться <...> К тому же не срывать в нетерпении один после другого хоры в стихологии стихов, но принять то, что начавший стих исполнит и завершит до конца, тогда тот же стих начать, так благоговейно и богоугодно совершать пение гимнов] [Gautier 1984, 73].

Попеременное пение правого и левого клиросов образует музыкальное движение, динамической вершиной которого становится выход и соединение двух клиросов на середине храма:

...εἰ δέ ἐστι νηστεία ἤγουν λιτὴ ἡμέρα, πρὸς ὥραν γ' κρουομένου τοῦ ξύλου συναγόμεθα καὶ ψάλλομεν αὐτὴν τρίψαλμον ἔνδοθεν τοῦ ναοῦ, ἡλλαμένου ἱερέως καὶ διακόνου καὶ κηρῶν ἀπόντων ἐν ταῖς κατὰ συνήθειαν ἁγίαις εἰκόσι. μετὰ δὲ τὸ τρίψαλμον λέγομεν τροπᾶριον *Ἀπεγράφετο ποτὲ, Δόξα καὶ νῦν, Θεοτόκε σὺ εἶ ἄμπελος ἡ ἀληθινή* καὶ εὐθὺς ἄρχεται ὁ ἐνόρδινος χορὸς ὁ καὶ ἐναρξάμενος τὸ α' τροπᾶριον ἤχος πλάγιος δ' *Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου* εἶτα λέγει αὐτὸ καὶ ὁ ἄλλος χορὸς, καὶ πάλιν ὁ πρῶτος χορὸς λέγει στίχον καὶ τὸ δευτέρον τροπᾶριον ἤχος ὁ αὐτὸς *Τάδε λέγει Ἰωσήφ*, καὶ πάλιν ὁ ἕτερος χορὸς ὁμοίως στίχον καὶ τὸ αὐτὸ τροπᾶριον·εἶτα ὁ ἐναρξάμενος χορὸς πάλιν στίχον ἕτερον εἰς ἤχον πλάγιον β' καὶ τὸ γ' τροπᾶριον *Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν*·εἶτα στίχον ὁ ἕτερος χορὸς καὶ πάλιν τὸ αὐτὸ τροπᾶριον. ἔπειτα ἐνούμενοι ἐν τῷ μέσῳ οἱ δύο χοροὶ λέγουσι *Δόξα καὶ νῦν* καὶ ψάλλουσιν ὁμοῦ τὸ αὐτὸ γ' τροπᾶριον *Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν*, καὶ εὐθὺς γίνεται ὑπὸ τοῦ διακόνου μικρὰ συναπτὴ καὶ ἡ παρὰ τοῦ ἱερέως ἐκφώνησις.

[...если время поста, день воздержания, в третий час с ударами деревянного била собираемся и поем три псалма внутри храма, со священником и диаконом, с возженными свечами. После трех псалмов говорим тропарь *Написовашеся иногда, Слава и ныне, Богородице, Ты еси лоза истинная* и тут же определенный к пению клирос начинает тропарь глас пятый *Готовися Вифлееме*. То же говорит и другой клирос, и снова первый клирос говорит

стих и второй тропарь того же гласа *Иосифе рци нам*, и снова другой клирос тот же стих и этот тропарь. Начиная пение клирос снова другой стих глас пятый и говорит третий тропарь *Сей Бог наш*, тот же стих другой клирос и снова этот тропарь. Потом, соединившись посередине два клироса говорят *Слава и ныне* и поют вместе третий тропарь *Сей Бог наш*, и сразу же совершается диаконом ектения и возглас священника [Jordan 2000, 324].

В великие праздники жестуальная программа становится более сложной. Важный способ, которые употребляется в такие дни, — сопоставление пения группы певчих и солиста, а перемещения и поклоны дополняют действие. Такой пример встречаем в указании службы кануна Рождества:

ᾠρα Α΄. Τὰ ῥήματα μου ἐνώτισαι Κύριε. Ἐξηρεύσατο ἡ καρδία μου λόγον, ψαλμὸς μδ΄. Ὁ Θεὸς ἡμῶν καταφυγὴ καὶ δύναμις, ψαλμὸς με΄. Εἶτα μετὰ τοὺς ψαλμοὺς γίνεται συναπτὴ. Καὶ μετὰ τὴν ἐκφώνησιν ψάλλουσι τροπάριον, ἦχος πλ. δ΄. Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου. Εὐτρεπίζεσθω ἡ φάτνη. Τοῦτο δὲ λέγουσιν ἕκαστος χορὸς πρὸς ἅπας... Καὶ μετὰ τὸ Ἀμὴν, οἱ ἐν τοῖς χοροῖς ἀδελφοί. Τί σε καλέσωμεν. Εἶτα οἱ ἐν τῷ βήματι ψάλλοντες δύο ἀδελφοί. Τὰ διαβήματά μου. Τὸ τρισάγιον. Ὁ ἱερεὺς· Ὁ Θεὸς οἰκτείρησαι ἡμᾶς. Οἱ ἐν τῷ βήματι γ΄ μεγάλα προσκυνήματα, καὶ εὐθύς· Δεῦτε προσκυνήσωμεν... (Трiтiη ᾠρα) Ὁ ἱερεὺς· Ἐκ τοῦ κατὰ Λουκᾶν· Ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις ἐξῆλθε δόγμα. Εἶτα ὁ διάκονος· Πληρώσωμεν τὴν δέησιν ἡμῶν, μετὰ τῶν αἰτήσεων. Καὶ ὁ ἱερεὺς ἐκφωνεῖ. Καὶ μετὰ τὸ Ἀμὴν, οἱ ἐν τοῖς χοροῖς· Θεοτόκε σὺ ἡ ἄμπελος. Εἶτα οἱ ἐν τῷ βήματι· Κύριος ὁ Θεὸς εὐλογητός. Τὸ τρισάγιον. Τὸ Κύριε ἐλέησον. Ὁ ἱερεὺς· Ὁ Θεὸς οἰκτείρησαι. Οἱ ἐν τῷ βήματι γ΄ μεγάλα προσκυνήματα. Καὶ ἀπολύει.

[Час первый. Глаголы моя внуши Господи. Отрыгну сердце мое слово, псалом 44. Бог нам прибежище и сила, псалом 45. После псалмов совершается ектения. После возгласа поем тропарь, глас пятый, *Вифлееме, уготовися, Благоукраситесь ясли*. Это говорит каждый клирос по разу. Потом *Аминь*, братья на клиросе *Что Тя наречем*. На амвоне поют два брата *Стопы моя направи. Трисвятое*. Священник: *Боже ущедри ны*. На амвоне три земных поклона и сразу же: *Приидите поклонимся...* (Третий час) Священник: апостола Луки, *Во днех оных изыде повеление*. Потом диакон: *Исполним молитву наша, с прошениями*. И священник возглашает. И после *Аминь*, на клиросах: *Богородице, ты еси лоза*. Потом на амвоне: *Господь Бог благословен. Трисвятое. Господи помилуй*. Священник: *Боже ущедри*. На амвоне три земных поклона. И отпуст] [Arranz 1969, 77, 78].

Изменение места интонирования (перемещение источника звука) образует особый параметр аудиального восприятия, добавляя пространственно-интонационное измерение в слушание слова.

Согласно архитектурным канонам византийского храма, в восточной его части находится возвышение (ο σολέας), центральное место которого называется «амвон» («ἀμβων» от глагола «ἀναβαίνω» — «восходить»). По обычаю певчие стоят на солее справа и слева, но в важные моменты развития обряда они выходят на середину перед алтарем:

Εἰς τὸν ὄρθρον σημαίνει ὥρα ς´ καὶ συναγόμεθα πάντες ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ καὶ ἀρχόμεθα τοῦ μεσονυκτίου, οὐ κατὰ τὸ σύνηθες, ἀλλ' εἰς τῶν ψαλλόντων ἀδελφῶν ἐν τῷ βήματι πρὸ τοῦ ἄμβωνος ἴσταται, καὶ λαμβάνει τὸ ψαλτήριον παρὰ τοῦ ἐκκλησιάρχου, καὶ τοῦ ἱερέως εἰπόντος τὸ *Εὐλογητὸς ὁ Θεός*, καὶ ἀποκρινομένων ἡμῶν τὸ *Ἀμήν*, τὸ μὲν τρισάγιον κοινῇ πάντες ψάλλομεν, καὶ τὸ *Πάτερ ἡμῶν*. τὸ δὲ *Δεῦτε προσκυνήσωμεν μόνος ὁ* πρὸ τοῦ ἄμβωνος ἐκφωνεῖ ἀδελφὸς λαμπρᾶ τῇ φωνῇ, καὶ οὕτως ἄρχεται τοῦ *Μακάριοι οἱ ἄμωμοι*.

[К утрени знаменует час шестой и собираемся все в церковь и начинаем полунощницу, не так, как обычно, но поют братья, стоящие на возвышении перед амвоном, принимает псалтирь от еkkлисиарха, священник говорит *Благословен Бог*, мы отвечаем *Аминь*, поем вместе *Трисвятое*, *Отче наш*, *Приидите поклонимся* поет один брат, стоя перед амвоном светлым гласом, и начинается *Блаженны непорочные*] [Arranz 1969, 196].

Более подробно описывает Мессинский типикон аналогичные действия в другом случае:

Εἰς τὸν ὄρθρον, εἰπόντος τοῦ ἱερέως τὸ *Εὐλογητὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν*, καὶ ἀποκριναμένων ἡμῶν τὸ *Ἀμήν*, εὐθύς οἱ κατὰ τὴν ἐβδομάδα ταχθέντες ψάλται δύο ἀδελφοὶ πρὸ τοῦ βήματος ἄρχονται λέγειν οὗτος· *Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς*, πάντων ἱσταμένων μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ πάσης προσοχῆς. Μετὰ δὲ τὸ *Πάτερ ἡμῶν*, ὁ ἱερεὺς ἐκφωνεῖ· *Ὅτι σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία*. Καὶ πάλιν αὐτοί· *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ*, γ´. *Κύριε τὰ χεῖλη μου ἀνοίξεις*, β´. *Κύριε, τί ἐπληθύνθησαν*. καὶ καθεξῆς λέγουσι τὸν ἐξάψαλμον ὅλον. Καὶ *τὸ Πνεῦμα σου τὸ ἀγαθόν*, καὶ τὸ *Δόξα καὶ νῦν*. οὐ γὰρ διαδέχονται ταῦτα οἱ χοροί, ὡς καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις ἡμέραις ἐφ' αἷς ψάλλομεν τὸ *Θεὸς Κύριος*. Εἶτα βαλόντες γ´ μεγάλα προσκυνήματα – ἐν πρὸς δυσμὰς καὶ β´ πρὸς τοὺς δύο χορούς, — ἀπέρχεται ὁ καθεὶς εἰς τὸ αὐτοῦ στάμα.

[На утрени, говорит священник *Благословен Бог*, мы отвечаем *Аминь*, тут же назначенные к этой неделе певчими два брата

перед возвышением начинают говорить *Отче наш*, стоя всегда со страхом Божиим и всяческим вниманием. После *Отче наш*, священник восклицает *Яко Твое есть Царство*, и они снова *Слава в вышних Богу*, трижды, *Господи устне моя отверзеши*, дважды, *Господи, что ся умножиши*, и так произносят все шестопсалмие. *Дух Твой благий* и *Слава и Ныне*, не перенимают хоры так, как в другие дни, когда поем *Бог Господь*. Потом сделав три поклона — один на запад и два к двум клиросам, каждый отходит к своему месту [Arranz 1969, 197].

Перемещение в пространстве и смена места интонирования имеет большое значение в восприятии богослужебного действия. В византийском Типиконе указаны три точки «интенсивности интонирования», соответствующие расположению участников богослужебного действия («μικρά καθέδρα», «καθέδρα κάτω» και «καθέδρα ἄνω»):

Ἀρχὴ δὲ ὥρας ἰ΄ σημαίνει τὸ λυχνικόν, καὶ μετὰ τὸ Εὐλόγει ἡ ψυχὴ μου, εἰς τὸ Κύριε ἐκέκραξα, ἰστώμεν στίχους η΄· καὶ ψάλλομεν στιχηρά, ἦχος β΄· Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα, τοῦτο ἐκ γ΄. Ἄλλο· Τοῦ Κυρίου Ἰησοῦ γεννηθέντος, καὶ τοῦτο ἐκ γ΄. Ἔτερον· Ἡ βασιλεία σου Χριστὲ ὁ Θεός, τοῦτο ἐκ β΄. Δόξα καὶ νῦν· Τί σοι προσενέγκωμεν. Εἶτα ἡ εἴσοδος μετὰ τοῦ Εὐαγγελίου. Καὶ γίνεται μικρὰ καθέδρα. Προκείμενον· Ὁ Κύριος ἐβασίλευσεν.

[В начале десятого часа звонят к вечерне и после *Благослови душе моя Господа*, полагаем на *Господи воззвах* восемь стихов и поем стихиры, глас второй. *Приидите возрадуемся*, трижды. Другое, *Господу Христу рождшуся*, и это трижды. И еще, *Царство Твое Христе Боже*, это дважды. *Слава и ныне. Что Тебе принесем*. Потом вход с Евангелием. И совершается малая кафедра. Прокимен *Господь воцарися*] [Arranz 1969, 80].

Παραμονὴ τῶν Φώτων. Εἶτα ἡ εἴσοδος εἰς τὸ Φῶς ἰλαρόν, μετὰ τοῦ Εὐαγγελίου. Καὶ γίνεται καθέδρα κάτω.

[Канун Богоявления. Вход на *Свете тихий*, с Евангелием. И совершается кафедра верхняя] [Arranz 1969, 96].

«Καὶ εὐθέως ὁ διάκονος ποιεῖ συναπτήν μεγάλην τοῦ τρισαγίου. Εἶτα τὸ τρισάγιον ψαλτικῶς. Καὶ γίνεται καθέδρα ἡ ἄνω».

[«И тут же диакон исполняет великую ектению трисвятого. Трисвятое протяженно певчески. И совершается нижняя кафедра»] [Arranz 1969, 98].

Благодаря перемещениям источника звука и изменениям характера звучания в акустическом пространстве храм обретает свойства музыкального инструмента. Подобное использование акустических возможностей пространства храма находим в славянских Типиках.

Типик Соловецкого монастыря [РНБ, Солов. 1059/1168] содержит указание пения с одного клироса, попеременно с правого и левого клироса, с двух клиросов одновременно, пения собравшихся вместе перед алтарем «на сходе» — каждый способ исполнения имеет свое значение. Так, пение «на сходе» («отъчъ кáѳодо») выделяет важнейшие моменты развития богослужения: «стихиры на (четыре) канархистъ носит по крылосамъ. *Слава и ныне* не сходе» (л. 3 об., 4, малая вечерня), «и когда допоют догматик и диакон кадит прямо царских дверей глаголет. *Премудрость прости, Свете тихий.* и входит в олтарь. по нем священник поклоняся игумену идет в олтарь. клирицы на сходе поют *Святых славы*» (л. 21 об., малое всенощное); «*Свете тихий* на сходе» (л. 315, вечерня Четырнадцатницы); «*Достоино есть* всегда поють большое на сходе» (л. 49 об., л. 53 об., повечерие).

Попеременное пение двух клиросов создает особый акцент богослуженного хронотопа: «стихиры на четыре канархистъ носить по крылосом» (л. 3 об., малая вечерня, «Господи, воззвах»); «таже, на стих, стихиры. канархистъ носит по крылосом. первый стих. на левои крылосъ, а вторыи на правыи» (л. 4 об., малая вечерня).

«Канархание», возгласение стиха канонархом попеременно правому, левому клиросу и посередине, образует особый стереофонический эффект:

...светилен празднику трижды канархист скажет на правыи лик таж на левои таж встав посреди поклонится в пояс, слава и ныне скажет посреди, и поклонився отидет на свое место (л. 18–18 об.).

На «малом» всенощном, в противоположность с «великим», «Слава» не поется «на сходе», но попеременно на правом и левом клиросе (по три стиха каждый): «клирицы поют величание, знаменное, по крылосом, по три строки на крылос» (л. 23 об.) Также и на богослужении Великой Субботы:

слава и ныне, аллилуиа трижды, промеж величании статей нет, таж левои запоет, достоино есть, по концы, слава и ныне, аллилуиа трижды, по сем правый начинает, *роди вси песньми*, пропев по три строки на крылос на сходе, потом, *благословен еси господи научи нас*, поют на крылосех (л. 360).

Типикон (Обиходник) Кирилло-Белозерского монастыря [РНБ, Соф. 1162] также дает указания петь «на клиросе» и «на сходе»:

по Евангелии, слава и ныне, молитвъ ради Богородица путное поють на оба крылоса <...> катавасия на восходе (л. 10 об., утренняя).

На протяжении Великой Четырдесятницы, согласно соловецкому Типику [РНБ, Солов. 1059/1168], полагается петь всю службу на одном клиросе. Правый и левый клирос меняются на протяжении седмицы каждый день:

...о литургихъ. во вторник, на, первой неделѣ. прежосященную поют на лѣвом. а в четверг, на правомъ. в субботу, на лѣвом. в неделю на правом крылосѣ. а на прочих неделяхъ в среду, на лѣвом. в пяток, на правом. на котором крылосѣ обѣдню поют, на том и достойно есть, говорят». Тот клирос, который поет Литургию, тот поет и «Честнейшую» [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 316].

Пространственность звучания характерна не только для пения, но и для чтения. Соловецкий Типик указывает читать житие святого на великой утрени последовательно игуменом, канонархом и на каждом клиросе попеременно (каждый стоит в особо указанном месте):

...и чтем житие святого. первую статью чтеть игумен, другую статью чтет дни того меньшого крылоса головщикъ. а прочии, чтут головщики с обѣих крылосовъ [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 14 об.].

Такой же порядок чтения сохраняется и на воскресной утрени после шестопсалмия:

...а оуоставщик приносит ко игумену к мѣсту книгу четию, в чемъ чести. а пономарь поднесет свѣщу. и первую статью чтеть игумень а прочетши прощается по крылосомъ. после игумена другую статью в воскресной день чтеть лѣвого крылоса. потомъ с правого крылоса головщикъ. и проча статьи по ряду чтутъ головщики с обѣих крылосовъ. також и на владычни праздники. и аще прилучится празднкъ в понедельник, или в среду и в пяток, первую статью чтет игумень. а другую чтеть головщикъ с правого крылоса. третью чтеть головщикъ лѣвого крылоса. и прочоа статьи по ряду [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 35 об.–36].

В отличие от «великого», на «малом» бдении чтение на утрени совершается с одного клироса: «чтение всѣхъ стати святому чтут с одново крылоса» (л. 23).

Канон — самая динамичная часть утрени, и не случайно то, что способ его интонирования включает пространственное разнообразие. В Соловецком Типике [РНБ, Солов. 1059/1168] указан следующий порядок чтения канона на «великом» бдении:

...канон празднику, носять по крылосомъ. по третей пѣсне седален, и чтение празднику. по шестой пѣсне кондак на правом крылосѣ. а икос говорят посреде [РНБ, Солов. 1059/1168. Л. 17 об.].

В воскресные дни на утрених канонарх читает канон один, тогда как ирмосы поют на клиросах:

...егда речеть и нынѣ, тогда скажетъ катавасию, и покрывают на сходѣ (л. 38 об.).

На «малом» всенощном каноны читаются иным способом: канонарх не переходит от одного клироса к другому, но все читает от одного аналоя (л. 23 об.).

Традиция перемещения канонарха как важного момента организации аудиального пространства богослужения сохранялась на протяжении веков. Так, подробное описание действий канонарха, включающих выбор места стояния и передвижения с места на место, соответствующих древнему обычаю, подробно описаны в рукописи греческого монастыря Дусика (XIX век):

Καὶ εὐθὺς ὁ ἐφημέριος προσκυνεῖ τρίς καὶ βάνει μίαν μετάνοιαν μεγάλην κατὰ ἀνατολὰς καὶ ποιεῖ τὸν εὐλογητόν, ὁ δὲ ἐκκλησιάρχης πηγαίνει εἰς τὸ ἱερόν καὶ παίρνει τὴν ξύστρα καὶ στέκεται εἰς τὴν ἀριστερὴν μικρὴν πόρταν· καὶ ὅτι εἰπεῖ ὁ ἐφημέριος τὸ “Ποίησον μετ’ ἐμοῦ”, εὐθὺς αὐτὸς κάμει τὸν σταυρόν του εἰς τὴν ἄκρη τῆς Ὠραίας Πύλης καὶ βάνει μίαν μεγάλην μετάνοιαν καὶ ἀνοίγει τὴν Ὠραίαν Πύλην καὶ πάλιν προσκυνεῖ τρίς. Ἐπειτα κάνει σχῆμα κατὰ τὴν δύσιν καὶ πηγαίνει σημαίνει τὸ μέγαλον καὶ τὸ σίδερον τὸ στραβὸν εἰ μὲν εἶναι καθημερινή, εἰ δὲ ἑορτή, τὸ ἴσον <...> Καὶ τελειώνοντας ὁ ἐφημέριος τὰ εἰρηνικά, αὐτὸς εὐθὺς τὸ ψαλτήριον. Ἐπειτα δίδει τὸν ἦχον καὶ λέγει “Ὀρίστε, ἦχος δ’ θετέον” καὶ στέκεται εἰς τὰ χαλικάκια, ἔμπροσθεν τοῦ χοροῦ, μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας καί, ὅτι

φθάσει ὁ ψάλτης τὴ φωνή, βάνει μετάνοιαν.”Ἐπειτα κάμει σχῆμα καὶ παίρνει τὸ χαρτί καὶ κανοναρχεῖ· καὶ πάλιν, ὅτι ἀρχίσει ὁ ἀριστερὸς ψάλτης νὰ εἰπῆ “Ὅτι ἐκραταιώθη”, αὐτὸς στέκεται ἐκεῖ ὅπου λέγουν τὸν ἀπόστολον, προσκυνεῖ τρίς καὶ λέγει “Δόξα, ἦχος πρῶτος”, κατὰ τὸν ἦχον, ἢ “Δόξα, καὶ νῦν”, ἂν εἶναι καζιζιδια(;) νὰ καταλαμβάνουν οἱ ψάλται, εἰ δὲ καὶ εἶναι θεοτοκίον, λέγει “Δόξα, καὶ νῦν ὁμοιον”. Καὶ τελειώνοντας, βγάξει τὸ πανωκαμίλαυχον καὶ τὸ κρατεῖ εἰς τὰς χεῖρας καί, ὅτι εἰπεῖ ὁ ἐφημέριος “Ἐσπέρας προκειμενον”, αὐτὸς δίδει τὸ προκειμενον εἰς τοὺς ψάλτας “Ἰδοὺ δὴ εὐλογεῖτε τὸν Κύριον” καὶ στέκονται ἐκεῖ ὅπου λέγουν τὸν ἀπόστολον, λέγει καὶ τοὺς στίχους.”Ἐπειτα ἔρχεται ἔμπροσθεν εἰς τὰ βημόθυρα, βάζει τὸ πανωκαμίλαυχον καὶ προσκυνεῖ τρίς, κάμει ἓνα σχῆμα κατὰ τὴν δύσιν καὶ παίρνει τὸ χαρτί. Καὶ τελειώνοντας τὸν “Νῦν ἀπολύεις”, αὐτὸς ἐβγάξει τὸ πανωκαμίλαυχον καὶ πηγαίνει ἐκεῖ ὅπου λέγουν τὸν ἀπόστολον καὶ λέγει τὸ “Ἅγιος ὁ Θεός”· καὶ τελειώνοντας κάμει τρία προσκυνήματα, βάζει καὶ μίαν μεγάλην μετάνοιαν κατὰ ἀνατολάς, ἑτέραν εἰς τὸν δεξιὸν χορὸν, μὲ ἓν σχῆμα καὶ ἄλλον σχῆμα κατὰ τὴν δύσιν ἑτέραν μετάνοιαν εἰς τὸν ἀριστερὸν χορὸν, μὲ ἓν σχῆμα.

[И тут же служащий священник трижды кланяется и совершает земной поклон на восток и творит начальный возглас. Екклисиарх идет в алтарь, потом становится у левой малой двери и когда говорит священник «Сотвори со мною» (Пс. 108:21), тут же совершает крестное знамение с краю от Царских врат, совершает земной поклон, открывает Царские врата и снова делает три поклона. Потом совершает крестное знамение, повернувшись к западу и идет знаменовывать в великое (*било*) и железное клепало искривленное, если будний день, если же праздник, то бьет в прямое. <...> И когда священник завершит прошения ектении, екклисиарх сразу же начинает стихословить псалтирь. Потом подает глас и говорит: «Пожалуйста, полагается глас четвертый» и встает на коврик перед клиросом, где стоит хор, скрестив на груди руки, а когда певец определится с гласом, чтобы петь, совершает поклон. Потом творит крестное знамение, берет бумагу и начинает канонаршить (*т. е. возглашать строки певческого текста*), и снова, когда начинает правый певчий говорит: «Яко утвердися» (Пс. 116:2), трижды кланяется и говорит: «Слава, глас первый», соответственно гласу, или «Слава и ныне», если есть (каζιζιδια?), чтобы понимали певцы, что будет богородичен, говорит: «Слава и ныне, также». Завершив, снимает с головы покров камилавки (τὸ πανωκαμίλαυχον) и держит его в руках, и, когда служащий священник говорит «Прокимен вечерний», он подает прокимен певчим (*канонаршиит*) «Се ныне благословите Господа» и, встав там, где читают апостол, говорит (*канонаршиит*) и стихи. Потом идет, чтобы встать перед дверьми

алтаря, надевает покров камилавки и три раза кланяется, совершает крестное знамение, повернувшись на запад, и берет в руки бумагу. Исполнив «Ныне отпускаеши», снимает покров камилавки и идет встать туда, где читают Апостол, и говорит «Святый Боже» и, закончив, совершает три глубоких поклона, кладет земной поклон на восток, другой на левый клирос, с небольшим поклоном и крестным знамением, и еще одним небольшим поклоном с крестным знамением на запад, другой глубокий поклон на правый клирос с одним небольшим поклоном с крестным знамением»] [Дмитрий З. Софианос 2015, 1780].

Многообразие составляющих аудиально-жестовой системы богослужения подчинено базисной идее, выражаемой всем пространством храма, — идее креста и круга: движение по кругу ради концентрации и собирания внимания в центре креста¹⁰. Правило взаимного обмена местоположения правого и левого клиросов было указано уже в Студийском Типиконе:

Χρὴ γινώσκειν, ὅτι κατὰ καιρὸν τῇ παραμονῇ τῆς βασιφόρου εἰς τὸ *Κύριε ἐκέκραξα* ἀλλάσσονται οἱ χοροί, καὶ μὲν δεξιοὶ ἀπέρχονται εἰς τὰ ἀριστερά, οἱ δὲ ἀριστεροὶ εἰς τὰ δεξιὰ.

[Следует знать, что во время предпразднества Вербного воскресения на *Господи воззвах* меняются хоры — правый клирос переходит налево, левый направо] [Дмитриевский 1985, 237].

Круговое начало — в движении монаха, обходящего храм со стуком в било перед началом богослужения, в порядке каждения храма — когда диакон или священник обходит кругом пространство внутри храма, при совершении литании («крестного хода») вокруг храма или монастыря. Идея круга выражена и в значимом архитектурном жесте, хранимом традицией афонских монастырей (полиелей или «μεγάλος πολυέλειος» и металлический круг или «χορός»), так же как и в куполе каждого православного храма.

Особенность византийского восприятия пространства в связи с движением была в центре внимания многих исследователей искусства и фи-

¹⁰ О «круговращательном» движении, определяемом главенством евхаристической составляющей как стержня и назначения храма, характерном для византийской архитектуры, убедительно пишет архимандрит Александр (Федоров) в своей работе «Традиционный христианский храм: тенденции формообразования». См: Александр (Федоров), архим. Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. Санкт-Петербург: Библикон, 2022. 336 с.

лософов нашего времени. Так, М. Хайдеггер отмечает, что греки не имеют в своем лексиконе слова, которое бы соответствовало современному понятию «пространство», и это не случайно. Они издавна воспринимали пространство не в смысле расстояния, но как «место» («χῶρα»), что означает в большей мере «наполнение», «вместилище» [Heidegger 1959, 66]. Юлия Кристева, которая сыграла значительную роль в подъеме интереса к понятию «χῶρος», пишет о том, что оно воспринято из «Тимея» Платона, где означает распорядок движимого, созидаемый процессом движения и стояния. Такое понимание отлично от расположения (disposition) и геометричности [Kristeva 1984, 25–26]. Поэт М. Волошин обращается к круговому движению в пространстве в связи с античным мимесисом и звучанием, говоря о том, что музыка — это, прежде всего, память нашего тела в истории творения: каждый музыкальный ритм соответствует жесту, который хранит эта память, и в танце все тело становится музыкальным органом, оно звучит в тембре голоса. В этом Волошин видит связь с античным мимесисом, которой животворит человеческое творчество по сей день [Волошин 1989, 395–399]. Согласно К. Заксу в круговом танце как движению тела, созидающем пространство, воплощена полнота искусства, поскольку он несет в себе душевное, духовное и материальное начала мира¹¹.

Продолжением кругового движения в православном храме в греческой традиции является танец вокруг храма, совершаемый по обычаю в дни величайших церковных торжеств, особенно Пасхи. В этот день весь народ и причт вслед за священником выходит из храма, и начинается древнейший круговой танец (нередко во главе со священником) — обычай, сохранившийся в деревенском обычае в Греции до сегодняшнего дня. В своей книге “Cosmos, life and liturgy in Greek Orthodox village” Джульетта Дю Буле называет его «танцем жизни», направление которого никогда не обращено вспять, но есть всегда пребывание в движении и всегда против хода часовой стрелки, соединяя людей в единую сплоченную группу [Du Boulay 2009, 404]. Этот танец соответствует пониманию исцеляющей человека силы течения времени в потоке движения всего сущего в мире и благодатной силы движения церковного последования в храме. Такое понимание отражено лексически: по-гречески говорят «та φέρουσε βόλτα», «γύρισαν та χρόνια» [Du Boulay 2009, 411]. Суть такого движения наглядно выражена в обряде Крещения, когда новокрещаемый, ведомый за руку своим крестным, идет вслед за священником, совершаю-

¹¹ См.: Sachs C. World History of the Dance. New York: W. W. Norton & Company INC Publishers, 1937. 516 p.

щим обряд, обходя три раза купель, символизирующую Церковь, с пением молитвы. Аналогичное перемещение происходит и при совершении таинства венчания, то, что греки называют «ο χορός του Ησαΐα» («танец Исаии»).

В своем поучении о Божественной Литургии как «таинстве единения» («μυστηρίου της ενώσεως») афонский старец Эмилиан Симонопетрит подчеркивает, что сегодня, в большей мере и чаще, сравнительно с другими временами, человек проживает два болезненных состояния: рассеянность и оторванность от сообщества. Он пишет:

Κανείς δὲν μπορεῖ νὰ καρφώσῃ κάπου τὸν νοῦν του· φεύγει ἀδιαλείπτως. Περιπαῖται ἡ ἀνθρωπίνη ὕπαρξις. Ἀλλὰ καὶ ἡ διαίρεσις εἶναι ἐμφανής εἰς ὅλας τὰς ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς. Τὸ πρῶτον, ὁ περισπασμός, κατακερματίζει τὸν ἀνθρώπου, τὸν κατατακίζει. Τὸ δεῦτερον, ἡ διαίρεσις, τὸν διαλύει, τὸν ἀποσυνθέτει.

[Никто не может прикрепить умом к чему-то, мысль постоянно «уплывает». Рассеивается существо человека. Однако и оторванность, отъединенность прослеживается во всех проявлениях человеческого бытия. Во-первых, рассеянность делает существо человека фрагментарным, его болезненно грызет и угнетает. Во-вторых, оторванность, отъединенность его расщепляет, его разлагает)] [Эмилиан Симонопетрит 2001, 181].

Выход из подобного состояния дан Божественной Литургией, силой, единящей человека с самим собой и с Богом. Архимандрит Эмилиан говорит:

Δὲν ὑπάρχει ἀποτελεσματικώτερον ὄπλον καὶ φάρμακον κατὰ τῆς διπλῆς αὐτῆς μάστιγος ἀπὸ τὴν λειτουργίαν, ἢ ὅποια ἐνοποιεῖ ὄχι μόνον ἡμᾶς αὐτοὺς ἐν ἑαυτοῖς ἀλλὰ καὶ ἡμᾶς μετὰ τοῦ Θεοῦ, μετὰ πάντων τῶν ἁγίων καὶ μεθ' ὅλης τῆς κτίσεως.

[Не существует более совершенного оружия и лекарства от этого двойного мучения, кроме Литургии, которая не только единит нас самих внутри себя, но и с Богом, со всеми святыми и со всем творением] [Эмилиан Симонопетрит 2001, 181].

Церковное искусство в полноте своей аудиально-жестовой системы, как важнейшей черты его характерности, способствует исцелению человека от «рассредоточенности сознания» («περισπασμός»): «круговой танец вечности» соединяет человека с местом и временем, помогает стяжать состояние общности с Богом, «ὥστε μεταλαβεῖν τὸ ἅγιον ὄνομα

Ἰησοῦ» — «чтобы воспринять святое имя Иисуса»] [Эмилиан Симонопетрит 2007, 325]. В жестуальном симфонизме храмового пространства отражен мир Божий, в котором, по словам святителя Григория Нисского, «ἡ τοῦ παντὸς κρᾶσις <...> τὴν παναρμόνιον ταύτην ἐν τῷ παντὶ μουσουργεῖ μελωδίαν» — «неслитное смешение всего <...> всегармонии этой во всем извлекает мелодичное звучание» [Григорий Нисский 1863, 433С]. Подобное мироощущение определяет аудиально-жестовый облик и важнейший принцип церковного искусства, проявляющийся в неразрывной связи жестуальности с интонированием богослужебного слова в литургическом пространстве храма.

Список источников

- [1] Волошин 1989 — *Волошин М.* Лики творчества. Ленинград: Наука, 1989. 848 с.
- [2] Дмитриевский 1895 — *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. I. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. 912 с.
- [3] Карабинов 1915 — *Карабинов И. И.* Студийский Типик в связи с реформой нашего богослужебного устава // Христианское чтение. 1915. № 9. С. 1051–1062.
- [4] Arranz 1969 — *Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A.D.1131 / Introduction, text critique et notes par Migel Arranz S. I.* Roma: Point. institutum studiorum Orientalium, 1969. 208 p. (*Orientalia Christiana Analecta* 185).
- [5] Du Boulay 2009 — *Du Boulay J.* Cosmos, life and liturgy in Greek Orthodox village. Limni, Evia: Denise Harvey, 2009. 462 p.
- [6] Gautier 1974 — *Gautier P.* Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator // *Revue des études byzantines*. 1974. № 32. Pp. 1–145.
- [7] Gautier 1984 — *Gautier R.* Le Typikon du Sévaste Grégoire Pakourianos // *Revue des études byzantines*. 1984. № 42. Pp. 19–133.
- [8] Heidegger 1959 — *Heidegger M.* An Introduction to Metaphysics. New Haven: Yale University Press, 1959. 143 p.
- [9] Jordan 2000 — *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis / ed. by R. H. Jordan. Vol. 1.* Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 2000. 595 p. (*Belfast Byzantine Texts and Translations. Belfast Byzantine Enterprises*)
- [10] Kristeva 1984 — *Kristeva J.* Revolution in Poetic Language. New York: Columbia University Press, 1984. 271 p.
- [11] Lucian 1913 — *Lucian. Works / with an English Translation by A. M. Harmon. Vol. 1.* Cambridge; London: MA. Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1913. 471 p.
- [12] Syméon le Nouveau Théologien 1965 — *Syméon le Nouveau Théologien. Catéchès 23–34 / introduction, texte critique et notes par B. Krivochéine, traduction par J. Paramelle. T. III.* Paris: Les Éditions du CERF, 1965. 392 s. (*Sources chrétiennes*, 113).

- [13] Valpy 1826 — *Valpy F. E. J. The Fundamental Words of the Greek Language / published by Geo. B. Whittaker. London: Printed for G. B. Whittaker Ave Maria Lane, 1826. 362 p.*
- [14] Эмилиан Симонопетрит 2001 — *Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Κατηχήσεις καὶ λόγοι 4. Θεία Λατρεία. Προσδοκία καὶ ὄρασις Θεοῦ [Эмилиан Симонопетрит. Проповеди и беседы 4. Богослужение. Чаение и видение Бога]. Ормилия: [б. и.], 2001. 370 с. (на греч. яз.)*
- [15] Эмилиан Симонопетрит 2007 — *Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περὶ νήψεως [Эмилиан Симонопетрит. Слово о трезвении]. Афины: Индиктос, 2007. 611 с. (на греч. яз.)*
- [16] Григорий Нисский 1863 — *Γρηγορίου Νύσσης. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν [Григорий Нисский. О надписании псалмов] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 44. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1863. Col. 432–608 (на греч. яз.)*
- [17] Дмитрий З. Софианос 2015 — *Δημητρίου Ζ. Σοφianoῦ. Χατζη-Γερασιμου Ιερομονάχου Δουσικιώτη τα χρέη του εκκλησιάρχου της Μονής Δουσίκου (Κωδ. Δουσίκου 76, ετ. 1846) // Αντίδωρον τιμῆς καὶ μνήμης εἰς τὸν μακαριστὸν καθηγητὴν τῆς Λειτουργικῆς Ἰωάννην Μ. Φουνδοῦλην (†2007). Τ. Β΄ [Дмитрий З. Софианос. Хаджи-Герасима иеромонаха монастыря Дусику обязанности епископа монастыря Дусику (код. Дусику 76, 1846 год) // В знак почтения и памяти приснопоминаемого профессора литургики Иоанна М. Фундулиса (†2007). Т. 2. / редактурa Панагиота И. Скалτσι, архимандрита Никодима А. Скретта]. Афины: Аделфон Кириакиди А. Е., 2015. С. 1771–1794] (на греч. яз.)*
- [18] Евдокимов 1980 — *Ευδοκίμοφ Π. Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητος [Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие прекрасного]. Салоники: Пурнарас, 1980. 482 с. (на греч. яз.)*
- [19] Феофан Керамевс 1864 — *Θεοφάνης Κεραμεύς. Ἐρμηνεὶα εἰς τὰ ΙΑ΄. ἑωθινά. Ὁμιλία ΝΕ΄ [Феофан Керамевс. Толкование на одиннадцать евангельских стихир. Беседа 55] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 132. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1864. Col. 952–953 (на греч. яз.)*
- [20] Максим Исповедник 1865 — *Μαξίμου Ὁμολογητοῦ. Μυσταγωγία [Максим Исповедник. Мистагогия] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 91. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1865. Col. 657–717 (на греч. яз.)*
- [21] Бабиниотис 2013 — *Μπαμπινιώτης Γ. Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας [Бабиниотис Г. Словарь новогреческого языка]. Афины: Центр языкознания, 2013. 2318 с. (на греч. яз.)*
- [22] Рига 1994 — *Ρήγα Γ. Τυπικόν [Рига Г. Типикон]. Салоники: Патриарший институт святоотеческих исследований, 1994. 909 с. (на греч. яз.)*
- [23] Симеон 1866 — *Συμεώνου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης. Περὶ τοῦ ἁγίου ναοῦ, καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως, κεφ. ΡΛΕ΄ [Симеон архиепископ Салоникийский. О святом храме и установлениях. Глава 135] // Migne J.-P. Patrologiae cursus completes. Series Graeca. T. 155. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, 1866. Col. 305–361 (на греч. яз.)*

References

- [1] Voloshin, Maksimilian (1989). *Liki tvorchestva [Creativity icons]*. Leningrad: Nauka, 848 p. (in Russian).
- [2] Dmitrievsky, Aleksey A. (1895). *Opisanie liturgicheskikh rukopisey, khranyashchikhsya v bibliotekakh Pravoslavnogo Vostoka [Description of liturgical manuscripts preserved in the libraries of the Orthodox Orient]*. Vol. I. Kyiv: tip. G. T. Korchak-Novitskogo, 912 p. (in Russian).
- [3] Karabinov, Ivan A. (1915). “Studiysky Tipik v svyazi s reformoy nashego bogoslužhebno go ustava” [“Studite Typicon in connection with the reform of our liturgical charter”]. In *Khristianskoe chtenie [Christian reading]*. 1915. Vol. 9, pp. 1051–1062 (in Russian).
- [4] Arranz, Miguel S. (1969). *Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A.D.1131*, introduction, text critique et notes par Miguel Arranz S. I. Roma: Point. institutum studiorum Orientalium, 208 p. (Orientalia Christiana Analecta 185).
- [5] Du Boulay, Juliet (2009). *Cosmos, life and liturgy in Greek Orthodox village*. Limni, Evia: Denise Harvey, 462 p.
- [6] Gautier, Paul (1974). “Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator”. In *Revue des études byzantines*. 1974. Vol. 32, pp. 1–145.
- [7] Gautier, Paul (1984). “Le Typikon du Sévaste Grégoire Pakourianos”. In *Revue des études byzantines*. 1984. Vol. 42, pp. 19–133.
- [8] Heidegger, Martin (1959). *An Introduction to Metaphysics*. New Haven: Yale University Press, 143 p.
- [9] Jordan, Robert H. (2000). *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis*, ed. by R. H. Jordan. Vol. 1. Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 595 p. (Belfast Byzantine Texts and Translations. Belfast Byzantine Enterprises).
- [10] Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 271 p.
- [11] Lucian (1913) *Works*, with an English Translation by A. M. Harmon. Vol. 1. Cambridge; London: MA. Harvard University Press; William Heinemann Ltd, 471 p.
- [12] Syméon le Nouveau Théologien (1965). *Catéchès 23–34*, introduction, texte critique et notes par B. Krivochéine, traduction par J. Paramelle. T. III. Paris: Les Éditions du CERF, 392 s. (Sources chrétiennes, 113).
- [13] Valpy, Francis E. J. (1826). *The Fundamental Words of the Greek Language*, published by Geo. B. Whittaker. London: Printed for G. B. Whittaker Ave Maria Lane, 362 p.
- [14] Emilianos Simonopetritis (2001). *Kathichiseis kai logoi 4. Theia Latreia. Prosdokia kai orasis Theou [Sermons and talks 4. Worship. Expectation and vision of God]*. Ormylia, 370 p. (in Greek).
- [15] Emilianos Simonopetritis (2007). *Logos peri nipseos [Discourses on ascetism]*. Athens: Indiktos, 611 p. (in Greek).
- [16] Grigorios Nissis (1863). “Eis tin epigrafin ton psalmon” [About the inscriptions of the psalm]. In Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*. T. 44. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 432–608 (in Greek).
- [17] Sofianos, Dimitrios Z. (2015). “Chadzy-Gerasimou Ieromonachou Dousikiotou ta chrei tou ekklesiarchu tis Monis Dousikou (Kod. Dousiku 76, et. 1846” [Hieromonk

- Chatzi-Gerasim Duties of the Ecclesiaros of the Monastery Dusiku]. In *Antidoron timis kai mnimis eis ton makariston kathigitin tis leitourgikis Ioannin M. Foundoulin* (†2007). T. 2 [A gift of respect and memory of a professor of liturgy Ioannis M. Fundulis] / epim. Pangiotu I. Skaltsi, archim. Nikodimu A. Skretta. Athens: Adelfon Kiriakidi A. E. p. 1771–1794 (in Greek).
- [18] Evdokimov, Paulos H. (1980). *I techni tis eikonas. Theologia tis oreotitos* [*The art of iconography. Theology of beauty*]. Thessaloniki: Purnaris, 482 p. (in Greek).
- [19] Theofanis Kerameus (1864). “Ermineia eis ta 11 eothina, omilia 55” [Explanation of the eleven morning hymns]. In Migne Jacques Paul. *Patrologiae cursus completes. Series Graeca*. T. 132. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 952–953 (in Greek).
- [20] Maksim Omologitis (1865). “Mystagogia”. In Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completes. Series Graeca*. T. 91. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 657–717 (in Greek).
- [21] Babiniotis, Georgios (2013). *Leksiko tis neas ellinikis glossas* [*Dictionary of Modern Greek*]. Athens: Kentro Leksikologias, 2318 p. (in Greek).
- [22] Riga, Georgios (1994). *Typikon*. [*The Typikon*]. Thessaloniki: Patriarchikon Idryma Paterikon Meleton, 909 p. (in Greek).
- [23] Simeon (1866) “Peri tou agiou naou kai tis toutou kathieroseos, kef. 135” [About the holy temple and orders]. In Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completes. Series Graeca*. T. 155. Parisiis: Ex Typis J.-P. Migne, col. 305–361. (in Greek).

Статья поступила в редакцию: 20.01.2023; одобрена после рецензирования: 15.02.2023; принята к публикации: 10.04.2023; опубликована: 11.05.2023.

The article was submitted 20.01.2023; approved after reviewing 15.02.2023; accepted for publication 10.04.2023; published: 11.05.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Корсакова (2021), обучалась на кафедре древнерусского певческого искусства музыкального факультета. Преподаватель Певческой школы в Духовно-просветительском центре им. свт. Иннокентия Московского (с 2014); регент храма Державной иконы Божией Матери на пр. Культуры (с 2019); директор АНО «Центр культуры и искусств „Согласие“» (с 2022), менеджер и преподаватель музыкальных дисциплин в семейной школе «Согласие». Область исследовательских интересов: древнерусское певческое искусство, иеротопия.

Марина Станиславовна Мицкевич — студентка IV курса Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, участник ансамблей древнерусской духовной музыки «Знамение», «Ключ Разумения», «Ин роспев». Участник IV и V международных научно-практических конференций молодых специалистов им. С. В. Смоленского «Музыкальная медиавистика в XXI веке», Международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения» и I Всероссийской научной конференции с международным участием «Музыкальная иеротопия в современных исследованиях. How to create space with chants».

Ирина Анатольевна Чудинова — кандидат искусствоведения (1996), старший научный сотрудник Российского института истории искусств. Окончила Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «композиция» (1980), там же аспирантуру (1982). В Российском институте истории искусств защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга XVIII века» (1996); защитила диссертацию (PhD) на греческом языке на Богословском факультете Университета имени Аристотеля в Салониках («Нхотопіо

logy, Department of Old Russian Art of Singing. The area of scientific interests includes ancient Russian singing art, hierotopy. Since 2014, she has been a teacher at the Singing School at the Spiritual and Educational Center named after St. Innokentiy of Moscow; since 2019 she has been the conductor of the Church of Icon of Our Lady the Sovereign in Kultura Avenue; since 2022, she has been the director of the autonomous non-profit organization “Center for Culture and Arts ‘Soglasie’”, the manager and teacher of musical disciplines at the “So-glasie” family school.

Marina S. Mitskevich — the fourth year student of the Department of Old Russian Art of Singing, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, singer of the Old Russian chant ensembles “Znameniyе”, “Kluch Razumeniya”, “In rospev” (Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). Participant of the 4th and 5th S. V. Smolensky international scientific and practical conferences of young specialists “Musical medieval studies in the 21st century”, Annual International Scientific Symposium for Art Workers “Brazhnikov Readings” and I Russian scientific conference with international participation “Music hierotopy in the modern research. How to Create Space with Chants”.

Irina A. Chudinova — PhD (Arts, 1996, 2021), Senior Researcher at the Russian Institute of Art History. In 1980 she graduated from the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, majoring in composition, in 1982, postgraduate studies at the same conservatory, and in February 1996 she defended the thesis (“Topography of the church music culture of St. Petersburg of the 18th century”) and in January 2021 the PhD dissertation in Greek at the Theological Faculty of the Aristotle University in Thessaloniki (“The soundscape of monastic worship. Greek and Russian liturgical tradition”). Author of two published monographs (“Singing, ringing, ritual: Topography of the church music culture of St. Pe-

της μοναχικής λατρείας; ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση»; 2021). Автор двух изданных монографий («Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга» (1994), «Время без-молвия: Музыка в монастырском уставе» (2003) и ряда статей.

Татьяна Викторовна Швец — музыковед, медиевист, кандидат искусствоведения (2018), доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат международного конкурса, художественный руководитель Ансамбля древнерусской духовной музыки «Знамение». Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (2000), защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Благовещенский Кондакарь — музыкальный памятник Древней Руси» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор З. М. Гусейнова; 2018). Автор ряда исследовательских, учебно-методических работ в области древнерусской церковной музыки, а также расшифровок древнерусской монодии и многоголосия. Является одним из авторов-разработчиков виртуальной выставки «Благовещенский Кондакарь», подготовленной в 2017 г. Отделом рукописей Российской национальной библиотеки (См.: Благовещенский Кондакарь // Российская национальная библиотека, 2017–2023. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/index.php).

tersburg” (1994), “Time of silence: Music in the monastic rule” (2003) and many articles.

Tatyana V. Shvets — musicologist, medievalist, PhD (Arts, 2018), Associate Professor at the Department of Old Russian Art of Singing, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, laureate of International contest, Artistic director of the Old Russian chant ensemble “Znameniye” (Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). In 2000 she graduated as a musicologist from the Saint Petersburg Conservatory, and in 2018 defended her PhD dissertation “Blagoveshchensky Kondakar as a musical monument of Ancient Russia” (scientific adviser — Doctor of Art History, Professor Zivar M. Gusseyanova). She has authored a number of research articles and tutorials on Russian chant as well as transcriptions of the Old Russian monody and polyphony. She is one of the authors-developers of the Internet resource “Blagoveshchensky Kondakar”, arranged in 2017 by the Department of Manuscripts of the Russian National Library (Available at: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/index.php).

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 2. 2023

Подписано в печать 11.05.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 14,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 14524.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifa-print@mail.ru