

лосе и лире, воспроизводили голосом различные инструментальные мелодические фрагменты¹⁴. Следовательно, можно считать, что вопреки преградам, поставленным на пути проникновения инструментальной музыки в церковь, некоторые ее принципы нашли свое выражение в кратиме — жанре, наиболее ярко запечатлевшем характерные особенности калофонического стиля.

К сожалению, история не сохранила свидетельств византийской музыкальной эстетики XIII в. о калофоническом мелосе вообще и кратимах в частности. Но кое-кто из более поздних церковных деятелей (афонские схолиасты Агапий и Никодим, архиепископ Закинфа Дионисий Латас) порицают кратимы «за их чрезмерные длинноты» и «бесполезность»¹⁵. Нужно думать, что первоначальная клерикальная реакция на калофонию была только резко отрицательной: новый стиль подрывал важнейшие традиционные эстетические принципы старой музыки. Однако художественная сила произведений калофонии и мастерство мелургов-калофонистов в конце концов восторжествовали. Этому могло способствовать и другое обстоятельство. Наиболее дальновидные и реалистически мыслящие церковные иерархи должны были понимать, что богослужбная музыка только тогда сможет успешно выполнять свою функцию, когда будет эмоционально влиять на верующих посредством яркого художественного языка. Если же она превратится в комплекс архаичных статичных песнопений, начисто лишенных связи с бытующими формами музицирования, то не сможет выполнять свою основную задачу. Поэтому, как бы далек ни был калофонический стиль от традиций, освященных православием, нельзя было долго противодействовать его внедрению в оформление богослужений, так как он воплощал в себе высочайшие достижения византийского музыкального искусства той эпохи и был способен обновить традицию.

После того как калофонический стиль одержал победу и распространился повсеместно, церковной эстетике не оставалось ничего другого, как найти аргументы, доказывающие соответствие такой музыки религиозным идеалам. В результате оказалось, что кратимы с набором бессмысленных слогов существовали еще «со времен божественных пророков», а сами слоги являются не чем иным, как «тайными словесами {534} апостола Павла», символизирующими невыразимость Бога¹⁶. Предпринимались даже попытки объяснить смысл бессмысленных слогов. В некоторых случаях создание калофонии (как, впрочем, почти всего в византийской музыке) стало приписываться Иоанну Дамаскину¹⁷, хотя в действительности в его времена ни о какой калофонии не могло быть и речи. А такой крупный историк церкви, теолог и литургист, как Никифор Каллист (XIV в.), идет еще дальше: он считает «радетелем калофонии» даже Романа Сладкопевца¹⁸. Такие тенденциозные высказывания — очевидное свидетельство триумфа калофонии.

Некоторые историки церковной музыки склонны приписывать происхождение калофонии случайности. Например, иногда допускается, что бессмысленные слоги возникли следующим образом. Во время одной из придворных церемоний звучал хор «Te regem exspectamus» («Мы ожидаем тебя, царь»). Затем хор якобы часто повторял начальное «te regem», опуская заключительное слово, что в конце концов превратилось в повторение «te-rem», откуда и произошло «te-re-rem» (в греческом варианте: теререμ)¹⁹. Несмотря на некоторую правдоподобность описанного, оно не отражает объективных причин возникновения и развития калофонического стиля. Его истоки находятся в нормах художественной и общественной жизни Византии.

Как уже указывалось, стремление к свободе музыкального выражения, не скованной синтаксическими рамками текста, и влияние инструментальных форм музицирования послужили сильнейшим импульсом для развития калофонии. Но существовала и другая, не менее важная причина ее стремительного распространения — внедрение средневизантийской нотации, которая по своим описательным возможностям не шла ни в какое сравнение с исторически предшествующими формами нотного письма. Действительно, сложная музыкальная ткань

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. Σ. 355.

¹⁶ Ibid. Σ. 354.

¹⁷ Χρύσανθος ο; ε; κ Μαδύτου. Op. cit. § 445. Σ. 203.

¹⁸ Νικήφορος Κάλλιστος. Ἑρμενεῖα εἰ;ς τοῦ;ς α; ναβαθμου;ς τη;ς ο; κτωήχου. Ἐν Ἱεροσολύμοις, 1862. Σ. 127.

¹⁹ Βαμβουδάκης Ἐμμ. Op. cit. S. 356.