

О НЕБЕСНОЙ ИЕРАРХИИ И АНГЕЛОГЛАСНОМ БОГОДУХОВЕННОМ ПЕНИИ

Татьяна Федосьевна Владышевская

Доктор искусствоведения, доцент;

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Россия)

t_vladyshevskaya@mail.ru

DOI: 10.55398/27826066_2022_2_94

Аннотация. Теологическая концепция ангелогласного богодухновенного пения берет свое начало в книгах ветхозаветных пророков Исаии и Иезекииля. В них описаны видения славы Господней, Престол, окруженный ангелами, поющими славу Всевышнему. Церковное пение как ангелогласное воспевание Бога отразилось во многих литургических песнопениях. Отец Церкви Дионисий Ареопагит (V–VI вв.) в своем трактате «О небесной иерархии» стройно изложил учение о иерархии небесных чинов и ангелогласном пении. На Руси учение об ангелогласном пении представлено в поучениях преподобного Феодосия Печерского, в апокрифах и даже в поэзии А. С. Пушкина.

Ключевые слова: ангелогласное богодухновенное пение, Дионисий Ареопагит, пророки Исаия и Иезекииль, Херувимская песнь, «Ныне силы небесны».

Для цитирования: Владышевская Т. Ф. О небесной иерархии и ангелогласном богодухновенном пении // Сретенское слово. Москва : Изд-во Сретенской духовной академии, 2022. № 2. С. 94–108. DOI: 10.55398/27826066_2022_2_94

ABOUT THE HEAVENLY HIERARCHY AND ANGELIC INSPIRED SINGING

Tatiana Feodosievna Vladyshevskaya

Doctor of Art History, Associate Professor; Lomonosov Moscow State University (Russia)

t_vladyshevskaya@mail.ru

DOI: 10.55398/27826066_2022_2_94

Abstract. The theological concept of angelic inspired singing originates in the books of the Old Testament prophets Isaiah and Ezekiel. They describe visions of the glory of the Lord, a throne surrounded by angels singing the glory of the Most High. Church singing as an angelic chanting of God is reflected in many liturgical hymns. Father of the Church (V–VI) Dionysius the Areopagite in his treatise “On the Heavenly Hierarchy” harmoniously expounded the doctrine of the hierarchy of heavenly ranks, and angelic singing. In Russia, the doctrine of angelic singing is presented in the teachings of St. Theodosius of the Caves, in the apocrypha, and even in the poetry of A. S. Pushkin.

Key words: angelic inspired singing, St. Dionysius the Areopagite, the prophets Isaiah and Ezekiel, “Cherubic Hymn”, “Now the Powers of Heaven”.

For citation: Vladyshevskaya T. F. About the Heavenly Hierarchy and Angelic Inspired Singing // Sretensky Word. Moscow : Sretensky Theological Academy Publ., 2022. No 2. P. 94–108. DOI: 10.55398/27826066_2022_2_94

Теологическая концепция ангелогласного пения берет свое начало в библейских книгах пророков Исаии и Иезекииля. В них описаны видения славы Божией: ангелы у Престола Господня пением славят Всевышнего. Это понимание церковного пения как ангелогласного воспевания Бога отразилось во многих литургических песнопениях в писаниях отцов Церкви. Так, Дионисий Ареопагит (V–VI) в трактате «О небесной иерархии» стройно изложил иерархию небесных чинов. Она состоит из трех чинов по три звена в каждом: первый, высший чин небесной иерархии, составляют три звена — престолы, херувимы и серафимы, второй — господства, власти и силы, третий — начала, архангелы и ангелы. Такое строение небесной иерархии предполагает также определенный порядок и земной иерархии по подобию Божественной.

Согласно учению Дионисия Ареопагита порядок небесной иерархии имеет свою степень соотношения с Божеством по пути совершенствования и перехода от чувственного к сверхчувственному. «Богоначальные озарения» передаются от одной иерархической ступени к другой в виде Божественного света различной степени материализации в зависимости

от ступеней. На земную ступень это небесное сияние доходит лишь как эхо, в «неясных изображениях», далеко отстоящих от первоначального архетипа. Согласно Дионисию, красота Божественных гимнов и пение небесных Сил, окружающих Господа, недоступны для людей, хотя ангелогласные богдохновенные песнопения передаются на землю из ангельского мира через людей достойных: пророков, святых, но, доходя до земли, они теряют свою первоначальную чистоту.

И все же церковные песнопения, отражающие гимны небесной иерархии, приводят сердца людей к согласованию с Божеством, к гармонии небесной и земной иерархии. По учению Дионисия, их передача происходит от одного иерархического порядка к другому, как эхо: небесные гимны на земле слышны как эхо Божественных песнопений, через которые можно приблизиться к Божественной красоте. Красота церковного византийского искусства была ориентирована на духовно прекрасное, возвышенное. Дионисий Ареопагит так говорил о Божественной красоте: «Пресущественно прекрасное <...> сообщается всему сущему <...> и оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, и как бы призывая к себе все сущее <...> и все во всем собирает в себе». [Дионисий 1898: 30].

Согласно Дионисию, задача художника — отразить в своем творчестве эту красоту, в иконописных образах передать красоту Фаворского света, золотом отразить блеск не вечернего сияния [Бычков 1977: 79]. То же можно сказать и о музыканте: его задача — передать Божественные мелодии небесной иерархии. По учению Дионисия, церковное пение является отражением пения небесной иерархии — ангелов, херувимов, серафимов и прочих Небесных Сил. Они непрестанно воздают хвалу Творцу в песнопениях неизреченной красоты. Благодаря высочайшему озарению пророков и святых людей, человечество было осчастливлено этим неземным пением. Дионисий Ареопагит пишет об этом в нескольких произведениях — «О небесной иерархии» и в не дошедшем до нас сочинении «О Божественных гимнах»: «Потому-то богословие передало даже земнородным гимны оной Иерархии, в коих свято обнаруживается превосходство высочайшего ее озарения. Ибо одни ее чины, говоря образно, как глас вод многих, вопиют: “Благословенна слава Господня от места Его!” (Иез. 3, 12), другие воспевают сие торжественнейшее и священнейшее славословие: *Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь вся земля славы Его!* (Ис. 6, 3) <...> сии вы-

сочайшие славословия пренебесных Умов мы уже изъяснили по мере сил в сочинении “О Божественных гимнах”, и, сколько возможно, довольно сказали о них» [Дионисий 1898: 30].

В 6-й главе Книги пророка Исаии описано, как в год смерти царя Озии пророк Исаия увидел Господа, сидящего на высоком Престоле, окруженном шестикрылыми серафимами, и услышал их пение. Эти шестикрылые серафимы славили Господа гимнами небесной красоты. Они громко зывали: *Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*, и сотрясались верхи врат от голосов серафимов: *В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И зывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его! И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился курениями* (Ис. 6, 1–4).

Высочайшее славословие *Свят, Свят, Свят Господь Саваоф* (Ис. 6, 3), о котором пишет Дионисий, ежедневно звучит в христианском богослужении на Евхаристическом каноне Восточной и Западной Церквей. Гимны и песнопения, согласно учению Дионисия, являлись отзвуками небесного пения ангелов, которое песнописец слышит духовным слухом и передает людям. Церковные гимны — суть копии небесных «архетипов». Согласно учению Дионисия, изложенному в его книге «О Небесной иерархии», в церковных песнопениях эти небесные «архетипы» обретали метафизический смысл. Дионисий повествует о том, как при передаче гимнов от одного иерархического порядка другому открываются прежде недоступные знания. Мелодии церковных гимнов являются лишь отдаленным эхом небесных гимнов. Они приводят душу человека к гармонии, к согласованию с Божеством, и потому через них можно приблизиться к Божественному архетипу.

Эгон Веллес в исследовании, посвященном византийской музыке и гимнографии, показывает, как адаптируются идеи иерархии Небесных чинов Дионисия Ареопагита и «неоплатоновская доктрина преобразуется в христианскую догму» [Wellesz 1971: 58]: «Необозримая сокровищница византийских мелодий развилась из ограниченного числа архетипов, передаваемых ангелами и пророками. Так небесные гимны становятся доступными человеческому слуху. Византийский музыкант должен держаться этих моделей настолько это возможно точнее» [Ibid.: 82].

Обретенные свыше богодухновенные мелодии — анонимны, ведь задачей музыканта было не самовыражение, не выражение индивидуального, личностного творчества, а постижение и воспроизведение песнопений небесных архетипов.

К понятию Божественного архетипа может быть отнесена система подобнов как целостных музыкальных образцов, которые обладают каждый своей формой: подобен на 5, 6, 9 строк бесстрочен. Архетипами являются также знаменный распев и его отдельные музыкальные элементы — попевок, строки, фиты, лица, закрепленные устойчивой последовательностью знаков и представляющие собой стабильные формулы. Наконец, таким архетипом могла служить вся система осмогласия, весь колорит церковной музыки — ее ладовое строение, мелодико-ритмические комбинации. Песнописец насколько возможно ближе придерживался к заданным эталонным образам. Такой метод творчества оберегал церковное искусство от всего инородного, чуждого его эстетике, подтягивая уровень художника до норм художественного эталона, не допуская сбиться на более низкий инородный тип творчества. Однако было бы ошибкой считать, что канонический метод композиции лишал художника и композитора всякой возможности творческого проявления.

Создавая свои произведения, художники и музыканты пользовались каноническими моделями, архетипами. Эти дарованные свыше песнопения являлись священными, каноничными, и потому они должны были сохраниться неизменными — что и было главной причиной многовековой жизни знаменного распева. Дионисий Ареопагит считает, что Божественный архетип недостижим, он доносится до человека лишь как отдаленный отзвук.

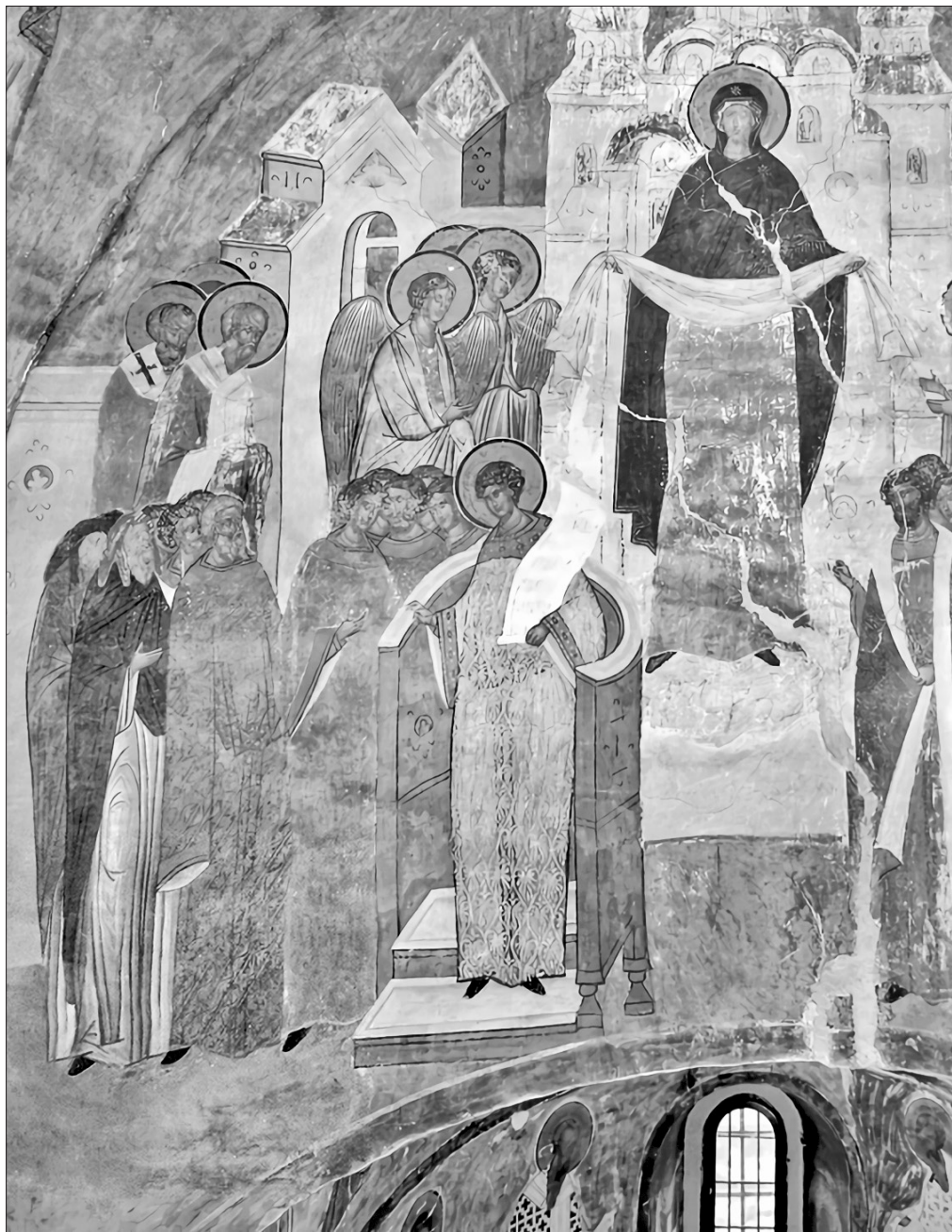
Ангельское пение — это непрерывное славение и хвала Бога, оно бесконечно, а человеческое славение Бога не бесконечно, оно имеет начало и конец. Уподобляя человеческое церковное пение непрерывному пению ангелов, и сами названия служб, и их последовательность в суточном круге богослужебного устава указывают на это стремление к непрерывному славословию: вечерня, повечерие, полунощница, утренняя, литургия, или обедня, составляют единое, непрерывное последование суточных служб, напоминая службу акимитов (ἀκοιμηταί — неусыпающие), которые совершали богослужение непрерывно, неусыпно.

Некоторые идеи Дионисия Ареопагита находят развитие у византийского учителя Церкви св. Максима Исповедника (582–662). В своем тво-

рении «Мистагогия» Максим Исповедник развивает византийскую теорию образа [Живов 1982: 108–128], основные идеи которой могут быть применены и к ангелогласному пению. Св. Максим пишет об иконе как об образе, запечатленном красками. В «Мистагогии» св. Максим Исповедник объединяет иконописный образ и Первообраз: образ и архетип различаются лишь способом своего бытия, причем это различие может быть обусловлено различием по сущности. Общность же образа и архетипа в том и заключается, что образ обладает той же энергией, что и архетип, в них лишь разная форма бытования, их единство основано на проникновении в образ энергии Первообраза по мере того, как энергия архетипа наполняет образ. Способ бытия образа, преодолевая основные оппозиции, отделяющие образ от Первообраза, близится к способу бытия Первообраза. Это и есть возвращение образа к Первообразу [Там же: 109].

Церковное песнопение, подобно иконе, тоже несет в себе образ, но этот образ словесно-музыкальный, он выражен словами и звуками, записан музыкальными знаками и исполнен голосами певцов. Песнопение — это образ, воплощенный в словах и звуках. Согласно Дионисию Ареопагиту, церковные песнопения — это эхо ангелогласных, Божественных, небесных гимнов. Дионисий Ареопагит толкует литургические гимны как песнопения иерархического благодарения. Церковное пение сливается с небесным, ангельским пением. В текстах самих песнопений, например «Ныне силы небесныя невидимо с нами служат», ясно выражена эта связь литургии небесной и земной. Вместе с ликом ангельским лик церковный возносит свое пение. Это объединение двух ликов изображено, например, на фреске древнерусского художника-иконописца Дионисия «Покров Богоматери» в Ферапонтовом монастыре. Хоры окружают Богоматерь и св. Романа Сладкопевца: два хора — небесный и земной — изображены в общем славословии. Небесный ангельский — в светлых лазоревых одеяниях с нимбами — и хор людской в голубых ризах объединены на фреске по вертикали. (Ил. 1)

Св. Максим Исповедник пишет о совершении литургии верных с лобзанием мира, в соборном пении Символа веры и в других гимнах видит преобразование различных аспектов обожженного бытия будущего века: в толкование важнейшего момента Евхаристии он вносит эсхатологический момент. В Евхаристическом каноне на возглас священнослужителя: «Горé имеем сердца» — хор отвечает ангельской песнью «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф».



Ил. 1

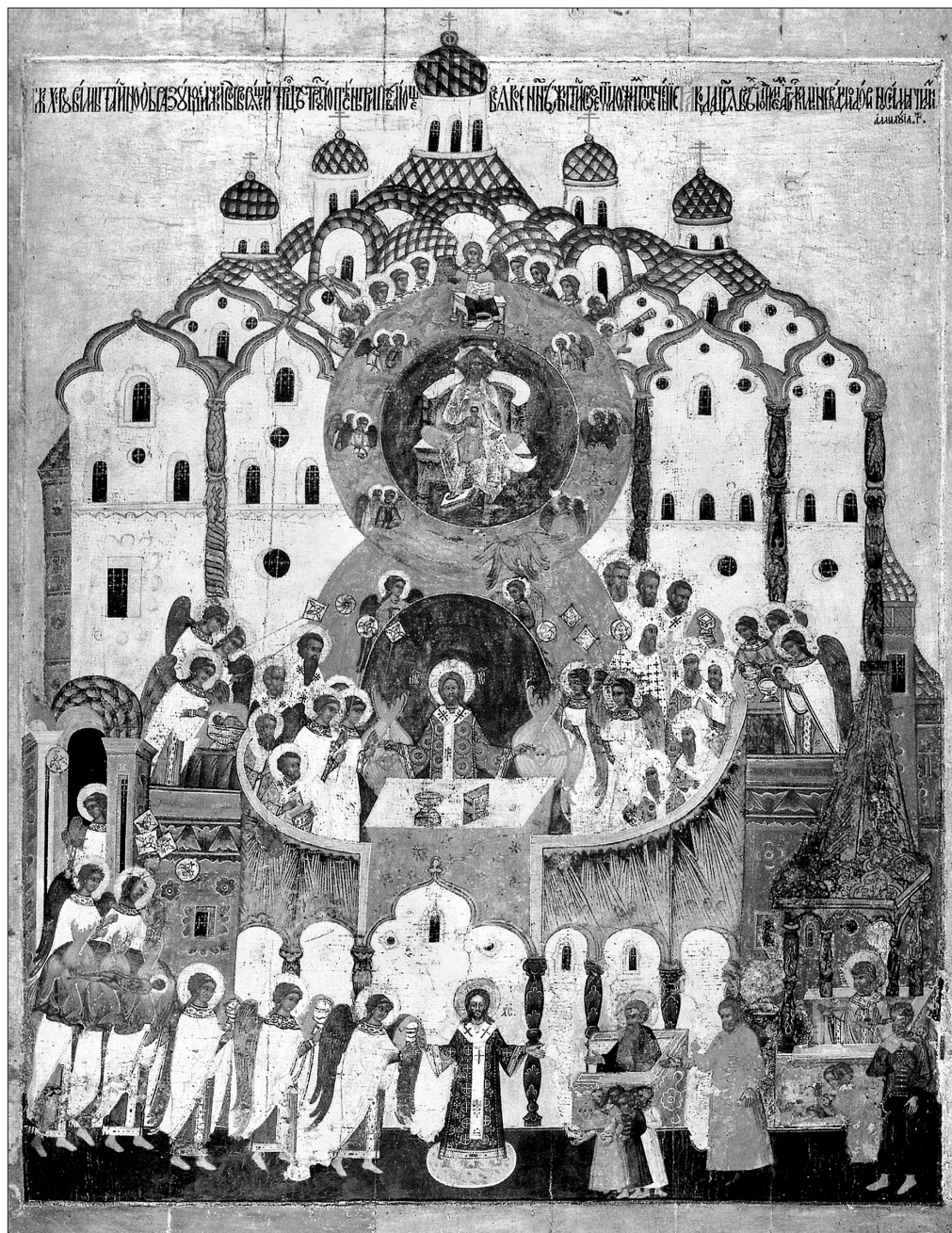
Дионисий. «Покров Богоматери».
Фреска Ферапонтова монастыря

Развитие идеи ангелогласного пения своего апогея достигает в VI в., когда, согласно византийскому историку XI–XII вв. Георгию Кедрину, при Юстиниане II (565–578) была создана Херувимская песнь. До того в литургии ее не было, как и процессии великого входа, — вместо Херувимской пели стихи 63-го псалма с припевом «Аллилуиа».

Херувимская песнь — это яркий пример ангелогласного пения. Люди, подобно херувимам («иже херувимы»), припевают Трисвятую песнь Троице, отрешившись от всего земного, отложив все житейские попечения. Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с херувимскими, образуют общий хор славословия. Этот начальный момент литургии верных отмечен особой мистической таинственностью; «тайнообразующе» вместе с херувимами люди «припевают» песнь Животворящей Троице. Херувимская песнь символизирует небесную процессию Христа, сопровождаемого ангелами, несущими копья и поющими «Аллилуиа». Небесный Царь следует бескровной жертве, чтобы предложить Себя всем верным, которые оставили попечения и присоединяются к херувимам. На иконе «Херувимская песнь» XVI в. строгановского письма изображено литургическое действо, в котором участвуют Сам Христос, ангелы и херувимы. (Ил. 2)

Ангелы и херувимы на своих крыльях несут приносимого в жертву Христа, Который изображен на иконе несколько раз — и у царских врат, перед престолом, и как вторая Божественная Ипостась Троицы под куполом храма. Наверху вязью написан текст Херувимской песни. Внизу, в правом углу, изображен заказчик иконы — Никита Строганов со своими племянниками и другими родственниками.

Некоторые византийские обряды были похожи на церковные действия. Так, в Византии торжественный акт избрания императора на царство сопровождался шествием, во время которого императора поднимали на щиты, насаженные на острия копий; император, стоящий на щитах, поднятыми вверх руками знаком V (victoria) изображал символ победы. Эта императорская процессия отчасти подобна великому входу. «В Византии император как бы вводился в церковную иерархию и поэтому мог восприниматься как священнослужитель» [Живов, Успенский 1987: 60]. Византийские императоры, обладая особой сакрализацией, принимали участие в богослужении. Император входил со священниками и Святыми Дарами в алтарь, участвовал также в малом входе с Евангелием.



Ил. 2

Икона «Херувимская песнь». XVI в.,
Государственная Третьяковская галерея

В тексте Херувимской песни наиболее отчетливо выразилось ее понимание как сослужение небесным силам. Сакральность момента подчеркнута сосредоточенным духовным пением. Пение Херувимской и торжественный великий вход являются важными моментами подготовки главного действия литургии — таинства Евхаристии в традиционном святоотеческом учении, выражаемом термином «преложение» (μεταβολή) и «претворение» (μεταποίημα) даров.

Таинственно уподобляясь херувимам, вместе с херувимами («иже херувимы тайнообразующе») предстоящие возносят Трисвятую ангельскую песнь Троице. Пение Херувимской, характер музыки, текст, тонкий поэтический прием — все вместе передает возвышенный строй песнопения. Потому-то в большинстве своем мелодии Херувимских песен отличаются особой певучестью. Существует много музыкальных вариантов пения Херувимской песни. Наиболее древняя — Херувимская песнь знаменного распева. Этот монодический древнерусский распев Херувимской основан на развитой мелодии мелизматического типа. Подражая ангельскому пению, мелодия эта как бы невесома и текуча. Этот эффект создается благодаря частой перемене ладовых устоев, свободному, несимметричному ритму, поступенному, вьющемуся движению мелодии. Это непрерывное движение бесконечной мелодии сосредотачивает в себе все душевные силы певцов и слушателей. О таких мелодиях говорит свт. Григорий Нисский в одном из поучений: «Быть может, мелодия есть не что иное, как призыв к возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusыкального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх меры, дабы они не порвались от недолжного напряжения... наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной расслабленности, так и излишней напряженности» [Аверинцев 1977: 24–25]. (Рекомендуем послушать на YouTube записи трех Херувимских песен, составленных на основе древнерусского знаменного, греческого и староболгарского распевов: <https://www.youtube.com/watch?v=Qv9R7o0DW8U>).

Об ангелогласном пении на Руси говорят разные древнерусские источники: поучения, апокрифы и др. В немалой степени способствовали формированию на Руси представления об «ангелогласном, богодухновенном» пении певческие традиции, сформированные в Киево-Печерском монастыре. Игумен преподобный Феодосий Печерский заботился о правильном

церковном пении. В своем поучении «Како пети пеня монастырская» он объясняет монашескому хору, как надо петь в церкви. Преподобный Феодосий называл церковное пение «божественным», «богодухновенным», при этом он использовал основополагающее понятие — ангелогласное пение. Устав Киево-Печерского монастыря, полученный преподобным Феодосием из Студийского монастыря, во многом определял характер службы и церковного пения на Руси.

В поучении преподобного Феодосия говорится о церковной службе как о совместном предстоянии на клиросе певчих и о сослужении с ангелами: «Аггелы бесплотныя видеша пророкы поюща и поклоняющася и Богу хвалу въздающе съ престоаниемъ. Нам же кацем быти достойть, сподобившимся съ аггелы Богу невидимому служити и предстояти, от негоже мъзды долъжныа чаем» [Еремин 1947: 179]. Как бы не отделяя мир видимый от невидимого, он призывает братию к сослужению ангельскому миру, совместному пению так, как вещали о том пророки, видевшие поющих ангелов и серафимов, предстоящих перед Богом. Если пророки, видевшие бесплотных ангелов, поющих и поклоняющихся и Богу хвалу воздающих, предстоя, славили Бога, то какими же нужно быть нам, сподобившимся с ангелами невидимому Богу служить, от Которого мы чаем спасение и воздаяние?

Эти высказывания Феодосия Печерского близки к мыслям Дионисия Ареопагита. В церковном пении, по словам преподобного Феодосия, должны быть, «слаженность и добротинство», но как это достигается? Феодосий Печерский, ясно осознававший огромную роль церковного пения в нравственном и эстетическом воспитании верующих, в поучении клирошанам пишет о том, что поющие должны быть ангельски кроткими и благоговейными в отношении друг ко другу: «И егда, починающе песнь или “аллилуиа”, поклоняние междо събою творим, подражающе о сем аггелы» [Там же: 180]. Прежде чем начать пение, певцы должны друг другу поклониться, подражая ангельской кротости. Таким образом, на Руси уже в XI в. устанавливаются правила, которые ориентировали монашеские хоры на пение ангелогласное и богодухновенное.

В славянском переводе было известно переводное апокрифическое произведение «Видение Исаии, сына Амосова». В основе всех древнейших рукописей среднеболгарского, сербского и русского изводов этого текста, как полагают многие исследователи, лежит староболгарский про-

тограф X–XI вв. В Успенском сборнике XII–XIII вв., с которого начинается древнерусская рукописная традиция, в слове на 8 мая пересказывается библейское видение пророка Исаии о том, как он, пророчествуя перед царем и его приближенными, внезапно увидел видение. Когда Исаию покинуло это видение, он рассказал, как, сопровождаемый ангелом, он прошел шесть небес, видел ангелов разных степеней и, дойдя до седьмого неба, предстал перед Богом, Его сыном и Ангелом, олицетворяющим Святой Дух. В апокрифе рассказывается о пении ангелов, которые находились на каждом из семи небес у Престола Господня: на первом небе ангелы, стоящие одесную и ошуюю, пели в один голос (единым гласом) разные песни: «пояху единым гласъмь, а и ошуюю въ след их пояху, песнь же их не бе яко и десных» [Успенский сборник 1971: 170–175]. Ангелы, находившиеся на втором небе, пели громче первых: «песнь вящъши паче първых». Таким образом, согласно апокрифу, ангельские хоры пели в один голос, унисонно, двумя хорами попеременно — антифонно, стоя возле Престола Господня, но песни их были различны. Чем выше поднимался пророк, тем громче неслась песнь к Божию Престолу. Этот тип звучного монодического, антифонного пения был свойственен и церковному пению Древней Руси.

Идея ангелогласного пения отразилась и в русской классической литературе в маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» Сальери называет Моцарта небожителем, херувимом, занесшим на землю райские песни. Подобно яркой комете, он лишь на миг осветил небесный свод. Сальери говорит, что такому небожителю, певцу небесных песен, нет места на земле. Этим мотивом Сальери оправдывает свое преступление:

*Что пользы в нем? Как некий херувим
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.*

Здесь Сальери называет Моцарта небесным жителем — херувимом, принесшим райские песни, а всех остальных, включая и себя, — чадами праха.

Теологическая концепция богодухновенного, ангелогласного пения оказала определяющее воздействие на формирование музыкального церковного искусства не только в эпоху Средневековья, но и во все последующие времена. Она отразилась на принципах музыкальной организации певческих текстов и исполнительских принципах церковного пения и в общем колорите церковного пения. Были выработаны эстетические критерии, предопределившие развитие церковной хоровой музыки на многие годы.

Литература

- Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977.
- Бычков В. В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. Москва : Искусство, 1977.
- Владышевская Т. Ф. Богодухновенное ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (Эволюция идеи) // Механизмы культуры. Москва : Наука, 1990.
- Владышевская Т. Ф. Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси // Византия и Русь (памяти Веры Дмитриевны Лихачевой, 1937–1981). Москва : Наука, 1989.
- Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. Москва : Знак, 2006. 468 с.
- Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. 6-е изд. Москва : Синодальная типография, 1898. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dionisij_Areopagit/o-nebesnoj-ierarkhii/ (дата обращения: 13.06.2021).
- Еремин Е. П. Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРЛ. V. 1947.
- Живов В. М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык Средневековья. Москва, 1982. С. 108–128.
- Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. Москва, 1987. С. 60.

Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Москва, 1966. С. 104.

Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 16 т. Т. VII. Москва, 1948. С. 128.

Успенский сборник XII–XIII вв. Москва, 1971. С. 170–175.

Conomos D. *Byzantine Trisagia and Gtieroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*. Thessaloniki, 1974.

Wellesz E. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford, 1971.

References

Averintsev S. S. *Poetika rannevizantiiskoi literatury* [Poetics of Early Byzantine literature]. Moscow, 1977.

Bychkov V. V. *Vizantiiskaya estetika: Teoreticheskie problemy* [Byzantine Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1977.

Conomos D. *Byzantine Trisagia and Gtieroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*. Thessaloniki, 1974.

Eremin E. P. [The literary legacy of Feodosiy Pechersky]. *Trudy Otdela Drevnerusskoi Literatury* [Proc. of the Department of Ancient Russian Literature]. 1947, vol. V. (In Russ.)

Muzykal'naya estetika zapadnoevropeiskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1966, p. 104.

Vladyshevskaya T. F. [Byzantine musical aesthetics and its influence on the singing culture of Ancient Russia]. *Vizantiya i Rus' (pamyati Very Dmitrievny Likhachevoi, 1937–1981)* [Byzantium and Russia (in memory of Vera Dmitrievna Likhacheva, 1937–1981)]. Moscow, Nauka Publ., 1989. (In Russ.)

Vladyshevskaya T. F. [Inspired angelic singing in the system of Medieval musical culture (Evolution of the idea)]. *Mekhanizmy kul'tury* [Mechanisms of culture]. Moscow, Nauka Publ., 1990. (In Russ.)

Vladyshevskaya T. F. *Muzykal'naya kul'tura Drevnei Rusi* [Musical culture of Ancient Russia]. Moscow, Znak Publ., 2006. 468 p.

Wellesz E. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford, 1971.

Zhivov V. M. [The “Mystagogy” of Maxim the Confessor and the development of the Byzantine theory of the image]. *Khudozhestvennyi yazyk srednevekov'ya* [The Artistic Language of the Middle Ages]. Moscow, 1982, pp. 108–128. (In Russ.)

Zhivov V. M., Uspenskii B. A. [The King and God. Semiotic aspects of the sacralisation of the Monarch in Russia]. *Yazyki kul'tury i problemy perevodimosti* [Cultural languages and problems of translatability]. Moscow, 1987, p. 60. (In Russ.)