# ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: грани сопряжения и перспективы развития

*А.А. Гвоздецкий*

Русская музыкальная культура обильна и многосоставна. Древнерусское певческое искусство – одна из ее фундаментальных частей. В сокровищнице русской национальной культуры знаменный распев занимает особое место. Являясь произведением творческого гения русского народа как самобытного этноса, эта культура навсегда сохраняет свое величайшее значение. Судьба распева в некоторые периоды загадочна, в другие – драматична. Оставляя в стороне до сих пор дискутируемый вопрос о происхождении и ранней поре становления литургических песнопений как музыкальной системы, мы можем констатировать, что многовековое бытование и развитие распева органично совершалось накоплением элементов, выработкой соответствующих способов письменной фиксации, возникновением самостоятельных ветвей. При этом единство системы не терялось, она продолжала жить всеми своими составляющими, исторически сложившимися частями.

В XVII в. процессы обновления приобрели все возрастающую динамичность. Не имея возможности в рамках настоящей статьи останавливаться на этом, перечислим основные факторы, каждому из которых посвящена специальная литература: многораспевность – признание нескольких самостоятельных распевов и соединение их; становление нескольких форм многоголосия, включая строчное и ранние партесы; усложнение письменной фиксации (пометы и признаки), приблизившее знаменную нотацию к нотной. Необходимо напомнить, что и в европейской культуре в это время происходила историческая смена стилей: гомофонно-гармонический стиль решительно потеснил полифонический, вершинные достижения которого стали границей его господства в музыке западной Европы. Достаточно упомянуть о «семейном конфликте» между поколениями композиторов Бахов: сыновьям, Карлу Филиппу Эмануилу, Иоганну Христиану отец представлялся «старым колпаком», а его музыка была предана забвению.

Своеобразие процесса смены стилей в России, в частности, заключалось в том, что все динамичные тенденции, все новации, выраставшие из системы распева, оказались решительно потесненными – их отодвинул заново складывавшийся музыкальный быт. Сменилась парадигма культуры в целом, и за этими переменами закрепились внемузыкальные названия и характеристики.

Петровские реформы – государственного управления, армии, житейского обихода – привели в русскую жизнь небывалые прежде вещи. Полковая музыка с духовыми и ударными инструментами, празднества-триумфы, ассамблеи с модными европейскими танцами, камерная музыка, клавесин, пение с сопровождением в салонах, оркестры, театр – все это завоевывало пространство (от столиц в провинцию), двигалось по социальной иерархии, охватывало разные сферы жизни. Так, в литургическом обиходе утвердился концертный стиль. Древнерусский распев вместе с начинавшимися на его основе движениями оказался отодвинут: если его и включали на правах традиции в богослужение, то фрагментарно и практически всегда в гармонизациях и обработках. Его сохраняли (как и все прежде бывшее) старообрядцы, но при враждебной позиции государства и господствовавшей Церкви это приводило к еще большему отчуждению распева от мира музыки.

Великое искусство оказалось сохраненным отдельными островами: рукописи, перешедшие из монастырских библиотек в книжные хранилища, богослужебная практика старообрядческих толков, немногочисленные любители старины, собиравшие ее следы и пытавшиеся их распознать. Однако надо отдать должное музыкантам, не терявшим представления о ценности этого удалявшегося от живой практики явления. Синодальная типография издавала знаменный обиход, в середине XIX в. началось изучение рукописей. Имена протоиерея Д.В. Разумовского и князя В.Ф. Одоевского стоят у истоков этого пути, их труды продолжали несколько поколений исследователей; к середине XX в. выросли школы палеографов, среди которых особое место занимает школа М.В. Бражникова.

Заметим, что В.Ф. Одоевский называл распев вкупе с фольклором «национальным песнопением». Мысль об органическом и историческом

единстве этих двух ветвей, образующих основу русской музыкальной культуры, постоянно возвращается в разных контекстах ее осмысления[1]. Однако единство не означает тождества, и главное различие – в том, что распев, в отличие от фольклора, имеет письменное воплощение. Основной сложностью представлялось прочтение текстов, записанных не в нотолинейной, а в знаменной системе, их истолкование. Знаменная семиография имеет самостоятельное значение, и перевод в нотолинейную систему никогда не будет равен оригиналу (так же, как записанные и нотированные песни могут свидетельствовать о традиционном пении, но никогда его не заменят). Изучение этих двух составляющих «национального песнопения» шло параллельно, но неравномерно. Особенно сложным было положение в советский период истории, когда церковное искусство находилось в «музейном» пространстве, а его историческое и эстетическое значение было доступно только специалистам. В этой связи особенно дороги вдохновенные высказывания, не стесненные оглядкой на цензуру.

«Древнерусское церковное пение, – писал С.В. Смоленский, – несомненно, одно из глубочайших произведений нашего народного творчества. Рассматриваемое с внутренней и внешней сторон и изучаемое в пределах и средствах его изложения, древнерусское церковное пение представляет поучительную картину глубокого музыкального содержания, освящающую народное творчество в самом задушевном и серьезном его вдохновении, – вдохновении религиозном. Внутренняя сторона этого пения – его напевы, созданные давно, пропетые миллионами певцов; эти певцы, между которыми были и таланты, и гении, постепенно вырабатывали напевы сообразно русскому чувству и, наконец, изложили их в тех формах, которые недоступны творениям отдельных людей, хотя бы и гениев, но которые присущи произведениям народного творчества»[2]. Отмечая несравненную красоту, «точность, своеобразный склад изложения и ум этих произведений», С.В. Смоленский подчеркивал: «Филологи, тщательно сопоставляющие образцы произведений народного творчества, оттенки их речи, восстановляют нам миросозерцание родного племени и тем укрепляют самосознание каждого человека, разумно любящего свою родину. Музыканты, певцы, имея дело с нежнейшими и наиболее глубокими в звуках выражениями родного духа, еще яснее и неотразимее утверждают это самосознание»[3].

Ныне древнерусское певческое искусство в силу ряда причин не занимает подобающего положения ни в церковной, ни в музыкальной культуре нашего времени. Внедрение знаменного распева в церковную жизнь многими нашими современниками воспринимается как искусственная попытка возвращения в прошлое. Одной из причин видится длительное (трехвековое) бытование иной почти не связанной со знаменной, церковно-певческой практики, являющейся в представлении большинства наших современников (не только прихожан, но и музыкантов) именно традиционной. Этот взгляд сформулировал, например Е.В. Герцман: «Церковная музыка, как и все человечество, прошло длительный путь развития. Поэтому все попытки вернуть ее в прошлое обречены... если бы сейчас в храмах запели песнопения, например, четырех- или пятивековой давности, то они были бы так же далеки от мыслей и чувств прихожан, как и музыкальное мышление тех времен от современного»[4].

Это ощущение непричастности знаменного распева к живой традиции нашего времени и является одним из основных препятствий на пути возвращения древнерусского песнопения на клирос. Оно ж, в совокупности с незнанием и непониманием древнерусской певческой культуры большинством педагогов препятствует вхождению

[1] Эта проблематика широко и разнообразно отражена в специальной литературе, напр.: *Смоленский С.В.* О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб., 1904; *Успенский Н.Д.* Лады русского севера. М. 1973; *Рубцов Ф.А.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962, *Петрова Л.А., Серегина Н.С.* Ранняя русская лирика: репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков. Л., 1988.

[2] *Смоленский С.В.* Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца). Б.м., 2005. С. 1.

[3] Там же.

[4] *Герцман Е.В.* Две исторические ипостаси греческой церковной музыки // Греко-русские певческие параллели. М.; СПб., 2008. С. 66.

знаменного распева в учебную аудиторию. Церковная певческая культура наших дней практически не знакома с древнерусским певческим искусством. Клиросные хоры, их певчие и руководители в большинстве своем не владеют знаменной культурой в силу ее невостребованности. В церковных учебных заведениях немногочисленные попытки введения курса знаменного пения также неубедительны. В результате сегодня мы имеем ситуацию, при которой даже внутри церкви приходы, желающие перейти на знаменное пение, оказываются перед трудноразрешимой ситуацией – найти специалистов, которые могли бы помочь в этом.

Вершинное достижение отечественной литургики, почитаемое общерусское наследие, корневая часть мелодического языка, закваска культуры, часть великого прошлого все же остается архипелагом из нескольких островов: палеографы и их «творческие лаборатории», концертирующие ансамбли, немногие клиросные хоры (при уменьшении пропасти между старообрядческими согласиями и Русской Православной Церковью Московского Патриархата можно уже не противопоставлять их друг другу). Что же может изменить эту ситуацию? Вероятно, только последовательные и целенаправленные усилия в области образования. Очень хотелось бы найти старинные, аутентичные «рецепты» овладения этим искусством. Однако это представляется практически невыполнимым.

Мы можем только в общих чертах представить себе, как происходило обучение распеву в период его естественного бытования. Очень похоже на то, как усваивались и продолжались песенные традиции: слух постепенно насыщался элементами песенной речи и по мере надобности в силу индивидуальных особенностей пассивное накопление переходило в фазу произнесения-творчества. Так, в общих чертах происходило становление эпических певцов, мастериц-вопленицы, исполнителей лирических песен.

Певчие, составлявшие «станицы», с юных лет воспринимали интонационный язык распева, его мелодические единицы, это знание закреплялось визуальными знаками, графикой. Своды кокиз, попевок, сложных знамен служили дополнительной опорой для памяти. Вне живой функционирующей системы такой способ обучения невозможен.

Старообрядцы сохранили книжные сокровища и практические навыки чтения крюковой нотации. Они поддерживали традицию, однако при этом убеждение в необходимости буквального копирования существенно мешало естественному, живому развитию традиции. Кризисное состояние певческой культуры, прежде всего системы обучения, ярко проявилось в дискуссиях начала XX в. В тот период, когда гонения на приверженцев старого обряда прекратились, старообрядцы-поповцы осуществили несколько проектов, связанных с попытками значительно улучшить качество клиросного пения. В числе этих проектов – знаменитый Морозовский хор, дававший концерты вне стен храма, издание ряда богослужебных книг и журналов[5], специально посвященных вопросам церковного пения. К тому же периоду относится издание беспоповского Обихода поморского[6], сохранившего особенности древнего раздельноречного пения или хомонии*.

Журнальные публикации старообрядцев на певческие темы в тот период часто были полемичными, причем полемика эта была обращена, как ни странно, не столько к «никонианам», сколько к старообрядческим хорам и их руководителям. Красной нитью сквозь большинство публикаций проходила мысль о неудовлетворительном пении в старообрядческих храмах и необходимости преобразований, замены старых методик обучения пению. Состояние певческого дела критиковалось порой весьма серьезно: «Есть такие приходы, которые не желают развить настоящего пения, даже дорожат такими певчими, которые стараются как бы спеть поголосистее, погнусавее... Ужасно получается отвратительное

[5] См. журналы: «Церковное пение» (приложение к журналу «Старообрядческая мысль»), «Церковь», «Слово церкви», крюковые издания Л.Ф. Калашникова «Обедница», «Обиход», «Праздники», «Трезвоны», «Азбука демественного пения», «Азбука церковного знаменного пения». Особо следует упомянуть морозовский «Круг церковнаго древняго знаменнаго пения в шести частях» (СПб., 1884).

[6] См.: Обиход поморский. М., 1911.

* В аутентичности данного издания можно убедиться, сопоставив его со многими рукописями, например, с рукописью наонной литургии, датируемой началом XVII в. (РГБ ОР. Ф. 354. № 144).

пение»[7]. Отчетливо формулировалось стремление ввести певческое дело в русло именно музыкального образования, при этом по возможности упростить обучение «крюковой грамоте»[8]. Высказывались весьма радикальные мнения[9]: «...для упрощения и лучшего запоминания начертаний нужно просто оставить только несколько знамен, исключив все “тайнозамкненные” лица и попевки, не касаясь самого напева», т.е. исключить из употребления для записи не только лица и фиты, но даже и простые попевки*. Были и противники этой тенденции: «книги певческие и без того всем понятны», а потому править их «нет необходимости»**.

Особо следует остановиться на статьях Якова Алексеевича Богатенко «Методика изучения церковного пения»[10] и «Беседы о церковном пении»[11]. В них рассмотрены практически все аспекты преподавания знаменного пения в современных автору условиях. Разумеется, они обращены к старообрядческому обществу, так как в тот период вне старообрядчества обучение знаменному распеву интересовало совсем уж узкий круг любителей и знатоков. Я.А. Богатенко видел свою задачу в том, чтобы сделать «отношение к церковному пению, как к искусству... сделать его выразительным и более отвечающим своему высокому назначению, – пробуждать чувство молящегося». Он считал неприемлемым пение в храме по слуху, без серьезной подготовки: «Чтобы участвовать в церковном пении, все-таки нужны хотя бы какие-нибудь теоретические познания в крюках, так как один практический опыт и привычка к пению “по напевке” еще не может дать достаточно благих результатов, а наоборот, иногда значительно вредит в смысле правильного исполнения церковных мелодий».

Начинать обучение Я.А. Богатенко предлагал с «лестницы», т.е. с пения ступеней знаменного звукоряда с названием нот. Подчеркнем, что автор обращался именно к нотному обозначению ступеней (ут, ре ми), а не к собственно знаменному. После овладения гаммой он предлагал осваивать скачки между звуками, затем по ученикам – соотношение различных длительностей. Таким образом, в начале обучения знаменная нотация выглядит не как идеографическое письмо, а как усложненная в сравнении с нотолинейной, но устроенная практически по тем же принципам нотация. По мнению Я.А. Богатенко, нужно систематизировать материал необходимых сведений по теории и практике крюкового пения. Усвоение знаков крюковой нотации должно быть активным: нужно «вообще добиться того, чтобы ученики не только могли безошибочно указать в книге этот крюк, но и написать его по памяти, наизусть... Только тогда и можно с достоверностью сказать, что данный крюк усвоен всесторонне и основательно».

Умный, глубоко разбиравшийся в своем предмете, заботившийся о его развитии и укреплении, Я.А. Богатенко уповал на приемы светского музыкального образования. В статье «Беседы о церковном пении»[12] еще более решительно сформулирована его позиция: «... дело именно в том, чтобы до известной степени переменить распространенный взгляд на пение как на необходимую лишь принадлежность и уставный атрибут всякого богослужения и добиться того, чтобы оно из простого ремесла стало искусством и, как таковое, поднялось бы на ту высоту, на которой ему и надлежит быть». Очевидно, что собственного секрета, системы традиционного обучения здесь искать не приходится.

Еще раз позволим себе представить более широкую перспективу, обратившись к сопоставлению с европейским музыкальным миром. Интерес к историческим формам музицирования, исполнительство на аутентичных инструментах, поиски соответствующих приемов в вокальном искусстве,

[7] См.: *Гусев Ф.* К вопросу о развитии пения // Церковное пение (прилож. к журналу «Старообрядческая мысль»). 1912. № 11.

[8] Лекция о «крюках», прочитанная в Братстве Честнаго и Животворящаго Креста Л.В. Быстровым // Там же. 1914. № 2 (и след.).

[9] Дискуссия опубликована в качестве предисловия к «Лекции о крюках».

* Мнение высказано Л.Ф. Калашниковым.

** Мнение высказано И.П. Федоровым.

[10] Церковь. 1909. № 19, 40, 48.

[11] Слово Церкви. 1915. № 3, 4, 6, 8, 16.

[12] См.: *Богатенко Я.А.* Беседы о церковном пении // Слово Церкви. 1915. № 3, 4, 6, 20; 1916. № 6, 8, 16.

обращение к старинным рукописям характерны для современной концертной практики. В системе образования этот возрастающий интерес воплощается в организации мастер-классов, специальных курсов и факультетов. Особенности русской культуры – безусловное преобладание певческого начала и огромная значимость обеих ветвей «национального песнопения», распева и фольклора, должны сказаться на выработке своего пути. В приготовлении его необходимо обратиться к истории и специфике музыкального образования.

Система музыкального образования в России складывалась во второй половине XIX в. Русское музыкальное общество породило консерватории, к которым последовательно присоединялись предшествующие звенья – музыкальные училища и школы. Русская национальная музыкальная школа по праву считается одной из лучших в мире. Она имеет свои неповторимые черты, проявляющиеся в каждой сфере, будь то фортепианная или скрипичная школа, хоровое исполнительство или вокал. С самого начала своего существования русская профессиональная музыкальная культура энергично развивалась во всех направлениях: исполнительском, композиторском и педагогическом. Сочетание практического и теоретического обучения, обязательное присутствие в учебных планах любой специальности целого ряда теоретических предметов обеспечили русской музыкальной школе ее высочайший уровень.

Однако сама стремительность ее становления таила в себе некоторое ограничение: эта уникальная русская система сосредоточена в дидактически тесном пространстве, ориентирована на период классики-романтизма. Иная музыка представляет изрядную трудность для педагогики, естественное развитие музыкального мышления – трудность еще большую. Эти задачи по плечу лишь отдельным педагогам, способным творчески их решать. Рутинный же образовательный процесс отсекает большинство начинающих обучение. Преодоление этого рубежа – задача всей системы музыкального образования. Определенные успехи достигнуты в преподавании фольклора, и как специального образования в этой области, и в широкой просветительской и воспитательной деятельности фольклорных студий. Заметным становится стремление включить в это образовательное поле древнерусскую певческую культуру.

Обратясь к истории, мы увидим, что древнерусское певческое искусство находилось в поле зрения отечественной музыкальной педагогики практически с самого начала ее существования. В речи В.Ф. Одоевского на открытии Московской консерватории прозвучало: «В вашей консерватории будет изучаться наука, – к удивлению, – у нас новая: *История церковного пения в России*, – новая до такой степени, что нельзя указать ни одного печатного сочинения, которое могло бы служить учебником или руководством по сему предмету. В нашей церкви сохранилось песнопение, которым более 700 лет оглашаются наши храмы, песнопение самобытное, не похожее ни на какое другое, имеющее свои особые законы, свой отличный характер и высокое как историческое, так и художественное значение»[13]. Далее В.Ф. Одоевский сказал о не меньшей важности и необходимости изучения и верной, неискаженной записи народных песен, а также поставил важнейшую задачу воспитанникам консерватории: собрание подлинных (подчеркнуто В.Ф. Одоевским) напевов, после чего «науке представится возможным... определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение»[14].

Выдающийся исследователь древнерусского певческого искусства прот. Димитрий Разумовский читал в Московской консерватории курс истории церковного пения в России с самого начала существования учебного заведения. Его последователь в деле изучения и пропаганды древнерусского певческого искусства С.В. Смоленский так рассуждал о необходимости изучения знаменного распева: «Разумное введение спокойных напевов, сложно-свободных ритмов, заимствованных из веками обточенных примеров, представляется мне одним из непременных условий верного прогресса русского искусства... Смею думать, что ознакомление с нашими древними церковными напевами вполне необходимо каждому русскому музыканту, особенно же начинающему композитору... Полагаю также, что древнецерковные напевы, несравненно более дисциплинированные (чем народная песня) и даже более богатые по разнообразию и технике, изложены письменно с полнотою и

[13] *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 306.

[14] Там же. С. 307.

корректностью, вполне достаточною для всяких работ... Своеобразные мелодии, прекрасные по форме и содержанию, совершенно оригинальные ритмы не могут не удивить, не могут не освежить миросозерцание современного русского художника и должны отрезвить его простотою, ясностью и глубиною их мыслей»[15].

За недолгий период работы в Синодальном училище С.В. Смоленский сумел добиться удивительных результатов: это исторические концерты хора Синодального училища, новое направление в творчестве русских композиторов (С.В. Рахманинова, В.С. Калинникова, А.Д. Кастальского, А.Т. Гречанинова, П.Г. Чеснокова, К.Н. Шведова, имена которых объединяют в «новую московскую школу»).

Высказанная С.В. Смоленским мысль о необходимости введения хотя бы ознакомительного курса древнерусского певческого искусства в общую музыкальную педагогику, к сожалению, не получила развития. Ныне парадоксальным образом этот весьма значимый для русской традиционной культуры компонент выпадает из поля зрения русской музыкальной педагогики. Высокие проблемы медиевистики доступны пониманию специалистов-палеографов, а большинство наших соотечественников, даже получивших музыкальное образование, не имеют должного представления об этой составляющей национальной музыкальной культуры.

Знаменная культура не связывается с русской традиционной певческой (и не только певческой, но и в целом национальной) культурой, выглядит как особый феномен русской церковной истории. Такой взгляд не способствует включению древнерусского певческого искусства в исполнительскую и педагогическую сферы по целому ряду причин.

Отсутствие педагогического «ключа» не позволяет в наше время увеличить поле контакта с древнерусской певческой культурой, а усилия педагогов остаются востребованными лишь в той узкой сфере, на которую и ориентируется их педагогическая деятельность. Выход из сложившейся ситуации видится в пересмотре преобладающих ныне подходов к знаменной певческой культуре как сугубо церковному феномену, ограниченному временными рамками, не имеющему серьезных перспектив бытования в современной музыкальной среде. Речь идет об установке на обучение всех музыкантов основам древнерусской певческой культуры. В первую очередь необходимо не только принять на уровне теоретического постулата, что древнерусская певческая культура – важнейшая составляющая традиционной русской певческой культуры, но опытным путем пережить это, освоить и прочувствовать.

Задачи при обучении основам знаменного распева в этом случае должны видеться по-иному: не только и не столько изучение семиографии для утилитарных целей пения на клиросе, не только и не столько следование той или иной традиции внутри знаменного пения, сколько *выявление самых общих принципов организации русского певческого мышления*, которые необходимо постигать и теоретически, и практически, с помощью пения. Представляется, что освоение и исполнение попевок хотя бы одного гласа и трех-четырех фит способны существенно продвинуть учащегося к пониманию природы русской песенности. В связи с этим возникает вопрос о необходимости ознакомления с этой составляющей традиционной русской певческой культуры студентов средних и высших учебных заведений.

Что может дать изучение знаменного распева на всех этапах музыкального образования, и общего, и специального? Прежде всего, это позволит ощутить себя сопричастным к удивительно чистой и цельной культуре наших великих предков. Б.В. Асафьев так характеризовал древнерусскую монодию: «Это прежде всего – отражение в напевах непоколебимой совести предков, устроивших русскую землю. Будто здесь – озвученные панцирь и броня, а не просто звенья напевов живой для нас старины. Тут нет низменных, мелковатых и изнеженных чувствований. Тут лирика глубоких испытаний и героической железной выносливости и сопротивляемости. Мелодии – выдержанные, наделенные упругостью пружины. В них если слышится радость, то возвышенно ликующая, “юбиляционная”, а если скорбь, то не имеющая ничего общего с нервными страданиями музыки близких нам эпох человечества»[16]. Такие мелодии обладают мощным педагогическим потенциалом,

[15] Цит. по: *Рахманова М.П.* Старообрядчество и новое направление в русской духовной музыке // http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.rachmanova

[16] *Кутузов Б.П.* Русское знаменное пение. М., 2008, С. 130.

который может быть чрезвычайно важен (особенно в наше время) для формирования высоких душевных качеств.

Педагогические усилия в области обучения древнерусскому певческому искусству в наше время имеют различные векторы. Подготовка медиевистов в вузах направлена в первую очередь на научные проблемы – прочтение, понимание, осмысление и введение в научный обиход письменных памятников певческой культуры*. Это важнейшая работа, без которой немыслимы никакие перспективы существования русской медиевистики. Однако реальность такова, что достижения медиевистов практически не входят в современное педагогическое пространство, остаются невостребованными и неоцененными музыкальным сообществом.

Усилия педагогов, работающих в церковном поле, таких, как Г.Б. Печенкин, иеромонах Павел (Коротких), направлены на то, чтобы дать возможность петь по крюкам на клиросе немногочисленным любителям знаменного распева среди клира и певческого церковного общества. Среди достижений в этой сфере – интерактивное пособие о. Павла (*Kruk tutor*[17]), позволяющее значительно облегчить процесс изучения знаменной семиографии. С помощью пособия автор предлагает изучить не только знаки (первая часть пособия – *Букварь*), но и попевки столпового распева (вторая часть – *Кокизник*). Интересны методические наработки Г.Б. Печенкина, разработанные и внедренные автором в Знаменно-певческой школе, открытой им при Патриаршем Крутицком подворье (г. Москва) в 1995 г. Методика ориентирована на практическое вхождение в сферу древнерусского певческого искусства в целях применения полученных знаний и навыков на клиросе[18]. М.В. Макаровская разрабатывает методику обучения беспометному письму, которую внедряет в своей педагогической деятельности в московском Государственном институте культуры. Доклад** о Строчнике и работе по нему был прочитан М.В. Макаровской на III съезде любителей знаменного пения в г. Москве в 2006 г. Итогом работы с пособием, по мысли автора, должно стать исполнение ирмосов по беспометному письму. Эти работы приносят несомненную пользу, но обращены они к тем, кто в силу тех или иных обстоятельств целенаправленно ищет контакта и помощи в овладении распевом.

Эта задача только отчасти может быть уподоблена происшедшему некогда в противоположном направлении шагу. «Ключ» Александра Мезенца[19] в XVII в. открывал для певцов, воспитанных в знаменной культуре, возможность пользоваться линейной нотацией. При этом знаменная культура стала проницаемой для взаимодействия с новым стилем, а ее полнота и целесообразность в силу исторических обстоятельств, указанных в начале нашей статьи, стали нарушаться. В современных условиях первой и важнейшей задачей является постижение системы, вхождение в мир знаменной культуры, а чтение знамен-крюков –необходимый практический шаг, далеко не исчерпывающий проблему.

Для принципиального изменения ситуации необходимо общее осмысление проблемы. В поисках педагогического «ключа» следует принимать во внимание тот факт, что этот материал относится к традиционной культуре; его мелодические обороты, несмотря на наличие письменной фиксации, – не «готовые» композиторские творения, но варианты, восходящие к своему архетипу. Эти варианты предполагают значительную свободу при воспроизведении, о чем было сказано ранее. Именно это уникальное свойство и позволяет уверенно говорить о сугубой ценности знаменной культуры для постижения русского певческого «менталитета».

Родство песенного фольклора и знаменного распева – не теоретическое умозаключение, а реальность, вытекающая из самого процесса формиро-

---

***** В первую очередь речь идет о выдающейся деятельности кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

[17] http://www.dyak-oko.mrezha.ru/archive/KTsetup.exe

[18] См., напр.: *Печенкин Г.Б.* Строчник знаменный обиходный: Утренние припевы. М., 2008, *Он же.* Пение на глас: Самогласны и запевные строки. М., 2009.

****** Доклад не был опубликован. Существует стенограмма доклада на сайте общества святителя Иова.

[19] Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца 1668 года / изд. с объясн. и прим. С.В. Смоленского. Казань, 1888.

вания и бытования этих ветвей русской традиционной певческой культуры. На протяжении веков все слои русского населения регулярно (не менее двух раз в неделю) слушали знаменное пение (а многие сами были исполнителями); участие знаменного распева в формировании национального певческого мышления переоценить нельзя, равно как нельзя переоценить и взаимосвязь народной певческой культуры со знаменным распевом.

Фольклор и древнерусское певческое искусство, представляющие собой две грани русской традиционной певческой культуры, имеют важнейшее внутреннее свойство – вариативность, у которой, однако, в этих двух сферах различная природа. «Для теории вариативности народной культуры, – писал Б.Н. Путилов, – общее значение имеет то, что отдельные экземпляры... возводимы как варианты не к некоему первичному, однажды изготовленному, открытому образцу-"первоисточнику", но к некоему общему типу. Варьируется не "первый" предмет, но тип, совокупность традиционных, устоявшихся признаков предметов или явлений»[20].

Иное присуще древнерусскому певческому искусству. Знаменное пение, несмотря на местные варианты (изводы), – явление принципиально центростремительное. Все местные варианты имеют точно известные и зафиксированные на письме «первообразы», которые составляют непременное условие самого существования знаменной певческой культуры как целостного для всей русской культуры явления. Эти первообразы удобно обозначить термином «архетип», который вошел в употребление во многих областях гуманитарной науки. Его широко применяют ныне в философии, психологии, культурологи, лингвистике, педагогике, искусствоведении, естествознании. Каждая из перечисленных наук находит в этом термине удобство обозначения важнейшего для себя понятия. Однако данный термин впервые появился в полемике святых отцов с приверженцами иконоборческой ереси. Архетип – собственно первообраз, который и находит свое отражение в образе – иконе. «Икона есть подобие первообраза, – разъяснял св. Патриарх Никифор, – или подражание первообразу и отражение его; своей сущностью, однако, от архетипа она отлична; икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от первообраза отлична. И если бы она ни в чем не отличалась от первообраза, то это была бы и не икона, а не что иное, как сам архетип»[21].

Применительно к традиционной культуре этот термин удобен для обозначения идеальной мелодической модели, служащей исполнителю образцом для порождения текста. Этот первообраз является основой собственных вариантов, неограниченных в своем количестве. И если в фольклоре такой моделью служит, как было сказано, некий «общий тип», то знаменный распев позволяет выявить этот процесс предельно конкретно – именно воспроизведение заранее усвоенных попевок, лиц и фит (имеющих письменную фиксацию, наименование и, так сказать, «архетипический» мелодический образ) и составляет сердцевину знаменного певческого искусства.

Архетип попевки имеет определенное письменное выражение и уже в силу этого обстоятельства приобретает черты, универсальные для всей русской национальной культуры. Местные варианты исполнения попевок все же не изменяют их так существенно, как меняются порой напев народной песни или ее мелодический оборот в рамках иногда небольшого географически пространства.

Знакомство с распевом позволяет не только теоретически, но и (самое главное!) практически, с помощью собственного участия в исполнении прочувствовать этот певческий язык. Мелодика распева – прекрасный материал для подобной педагогической задачи. Это в равной степени относится к знакомству не только с центральным для всей древнерусской певческой культуры столповым распевом, но и с демественным, и путевым распевами, а также с подобнами и самогласнами.

Разумеется, речь идет не об отождествлении фольклора и древнерусского певческого искусства, а о том, что изучение знаменного распева может качественно изменить постижение не только русского песенного фольклора, но и русской традиционной певческой культуры как целостного явления. Параллели между русским песенным фольклором и древнерусским певческим искусством не следует рассматривать слишком прямолинейно, ибо они обнаруживаются преимущест-

[20] *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. СПб., 1994. С. 191.

[21] *Острогорский Г.* Основы спора об иконах // Семинариум Кондаковианум. Т. II. Прага, 1928. С. 49.

венно на уровне принципиальных конструктивных идей, а попытки прямого нахождения точных совпадений могут выглядеть весьма неубедительными. Однако, «сопоставив фольклор с профессиональным искусством, мы получим шанс острее почувствовать специфику того и другого, труднопостижимое увидеть почти вплотную, а знакомое – в обновленных контурах. Для этого их нужно помнить культурно равноценными, как два художественных мира – совершенно разных, хоть и синхронных»[22].

С.В. Смоленский, обращая внимание на то общее, что характеризует мелодику как распева, так и фольклора – попевочную структуру, писал, что раскрытие внутренней структуры «мирских напевов возможно с помощью приложения грамматики церковных напевов, — теории древнерусской музыки, давно уже составленной знатоками церковной музыки — учителями и древнерусскими распевщиками... Оба эти народные искусства в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по-своему дисциплинированны, оба одинаково возвышенны»[23].

Самые важные особенности древнерусской певческой культуры передаются с помощью знаменной семиографии. Главное отличие нотолинейной записи от знаменной состоит в различных основополагающих принципах, заложенных в эти две системы. Нотолинейная система ставит своей целью максимально точно передать длительность и высоту отдельного звука относительно принятой системы координат – ключа. Знаменная же система записи относится к идеографическому типу письма, она принципиально «тайнозамкнена», не раскрывает до конца своей информации тому, кто не владеет традицией. Не столько для чтения с листа, сколько для извлечения из памяти и последующего за ним воспроизведения певцом усвоенного им ранее материала предназначена эта нотация. Это естественно для русской традиционной певческой культуры в целом, так как выражает некие общие черты русского певческого мышления, при котором исполнителю предоставляется значительная свобода в пении.

Самостоятельной мелодической единицей в знаменном распеве выступает не отдельный звук, а некоторое интеллектуальное сопряжение звуков, именуемое термином «*попевка*». *Попевка* в знаменном распеве, по определению А.Н. Кручининой, – это «характерная мелодическая гласовая формула, зафиксированная неизменным, только ей присущим графическим изображением (начертанием), состоящая из двух элементов – вариантно изменяемых архетипа и подвода»[24]. Еще более важным представляется то, что *попевка* являет собой смысловую единицу певческого текста. Можно сказать, что мелодия знаменного распева строится на соединении различных попевок, между которыми находятся подводы и небольшие речитативные фрагменты. Попевка знаменного распева имеют свое графическое начертание, название. Вся мелодическая ткань знаменного пения может быть обозначена как последование попевок, перемежающихся подводами к их архетипам.

С.В. Смоленский определил попевки как «...музыкальные пословицы и поговорки»[25]. Пространные мелодические обороты – фиты и лица – тоже можно отнести к категории мелодических единиц распева. Эти мелодические обороты достаточно свободны для возможности прочтения их в соответствии, например, с местной традицией или с индивидуальностью исполнителя. Знаменная запись оставляет исполнителю значительную свободу следовать как собственному музыкальному чувству и импровизаторскому вдохновению, так и местным исполнительским традициям, передававшимся обычными для традиционной культуры способами. Необходимо отметить, что варьирование исполнения попевок в различных традициях и местностях все же не столь значительно, оно не ставит под сомнение наличие общего архетипа той или иной попевки.

Фольклористика тоже использует термин «*попевка*», которая, по определению Б.В. Асафьева,

[22] *Сапонов М.А.* Менестрели. М., 1996. С. 22.

[23] *Смоленский С.В.* О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб., 1904. С. 28.

[24] *Кручинина А.Н.* Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII в. // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 57.

[25] *Смоленский С.В.* О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения (краткое предварительное сообщение) // Русская музыкальная газета. 1899 (Отд. оттиск). С. 18.

представляет собой «интонационно конструктивный элемент мелодии – образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф; из чередования таких неизменных (или несколько варьированных) оборотов или излюбленных мелодических соотношений ткется песенная нить; развертывание песни, ее характер, ее тип зависят от взаимодействия, сопоставления и прежде всего от свойств и особенностей организующих ее или входящих в нее попевок»[26]. «Знаменная» попевка, таким образом, принципиально отличается от фольклорной наличием письменной фиксации и наименования.

Помимо потенциала, связанного с вхождением в русскую традиционную культуру, обучение знаменному распеву имеет и другие педагогические возможности, неоцененные по сей день музыкальной педагогикой. Одна из них – возможность естественного вхождения в область импровизации, ведь импровизация – это в первую очередь свободное исполнительское «толкование» усвоенного ранее материала. Импровизация музыкального материала, усвоенного как нотная последовательность, – задача крайне сложная, доступная далеко не каждому ученику (и даже не каждому музыканту-профессионалу). Обращение к традиционному певческому искусству дает возможность иметь дело с материалом, импровизационным в своей основе, требующим от исполнителя именно свободного использования «архетипического» багажа.

Освоение знаменной семиографии не является непосильной задачей, как может показаться при беглом взгляде на песнопения, записанные знаменами. «Крюковое письмо, – писал С.В. Смоленский, – не могло быть мудреною и непрактичною грамотою, ибо иначе такая не имела бы смысла и даже не могла бы существовать... Мысль давно живших русских музыкантов, создавшая дивные напевы, не могла не работать над средствами точной записи...»[27]. Опыт показывает, что современные школьники 9–10 лет в состоянии быстро и увлеченно овладеть основами крюкового письма. Очевидно, что знаменная запись естественна и удобна не только для отражения на письме знаменных песнопений, но и для обнаружения основных компонентов русского певческого мышления в целом. Соприкосновение со знаменной семиографией позволяет заострить внимание на этой проблеме, помогает ярче высветить различия двух «певческих менталитетов» – профессионального, опирающегося на западноевропейскую профессиональную музыкальную культуру, и русского народного, имеющего в своей основе традиционную культуру. Именно изучение знаменного письма позволит понять и почувствовать природу бытования традиционной певческой культуры, механизмы передачи мелодических архетипов.

Знакомство со знаменной семиографией может оказать существенную помощь музыкальной педагогике в воспитании мелодического мышления. Известно, как много усилий надо приложить, чтоб ученик перестал мыслить «позвучно», от ноты к ноте, преодолевая и свойственную ученичеству музыкантскую несостоятельность, и свойственную нашим современникам чрезмерную «линейность» в восприятии времени. Одна из приоритетных задач, стоящих при обучении знаменной семиографии, – осознать разницу между дискретным способом исполнения мелодии по нотам и стремлением воспроизвести некий мелодический архетип, освоенный ранее в качестве попевки (или, например, фиты) и опознанного в крюковой записи конкретного песнопения.

«При переводе в современную нотолинейную (по своей природе инструментальную) графику, – пишет И.А. Чудинова, – певческая “строка” членится на “клетки и фрагменты”, ощущение единой линии разрушается. Исполнение знаменного пения по нотам требует от дирижера героических усилий для сопротивления зрительному впечатлению и преодоления в пении ощущения дискретности, “точечности”, “машинальности” музыкальной моторики»[28]. И это ощущение единой линии, прочувствованное с помощью знаменной семиографии, может остаться достоянием учащегося и при работе с нотолинейным текстом.

Освоение пространных «тайнозамкненных» оборотов – лиц и фит – поможет сформировать у учащегося умение «охватить» форму произведения. Эту педагогическую задачу неоднократно от-

[26] *Асафьев Б.В.* Речевая интонация. М.; Л., 1965. С. 19–20.

[27] *Смоленский С.В.* О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения... // Русская музыкальная газета. 1899 (Отд. оттиск). С. 17.

[28] *Чудинова И.А.* Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2003. С. 96–97.

мечали в музыкальной педагогике как важнейшую. «Нужно привыкать не собирать мелодию по звукам, нужно почувствовать ее в целом, прежде чем приступить к пению вслух»[29], – писал З. Кодаи. Об этом же, но применительно к инструментальному исполнительству и имея в виду более крупные форматы музыкальной ткани, говорил К.А. Мартинсен: «Перед тем как извлечь первый звук, общий образ произведения уже живет в исполнителе. Еще до первого звука исполнитель чувствует в виде общего комплекса первую часть сонаты, в качестве общего комплекса чувствует он и внутреннее строение остальных частей»[30]. Об этом же – обобщающее высказывание Б.А. Теплова: «“Общий образ” не может быть ничем другим, как *симультанным образом сукцессивного процесса музыкального звучания*. Это именно то, о чем говорят Моцарт и Вебер: “слышу в воображении не одно за другим, а как бы все сразу”, “одновременно слышу целые периоды, даже целые пьесы”»[31]. Разумеется, неправильно отождествлять внутреннее «слышание» фитного оборота с одновременным «предслышанием» крупного инструментального сочинения, но знаменные пространные обороты – прекрасный материал для формирования этого свойства музыкального мышления.

Таким образом, введение в актив музыкальной педагогики элементов древнерусского певческого искусства способно принести реальную пользу как в приобретении учащимися цельного представления о русской традиционной певческой культуре, так и в развитии музыкального мышления и активизации слуха.

Освоение древнерусского певческого искусства поможет приблизиться к решению еще одной актуальной задачи – возвращения современного клиросного пения в каноническое (т.е. правильное) поле. Ныне каноническая певческая культура находит в Церкви все большее число своих сторонников. Многие осознают необходимость возврата к такому церковному пению, которое было бы адекватно православному мировосприятию. Для Русской Церкви такой певческой культурой является в первую очередь знаменный распев. Возрождение знаменного пения в Церкви в настоящее время – процесс, весьма незначительный в количественном отношении*, зато качество освоения знаменной певческой системы в некоторых случаях бывает прекрасным**. Реальное же обращение Церкви к сокровищнице знаменного пения начнется, видимо, после осознания церковным большинством необходимости возвращения не только к каноническому пению, но – шире – к каноническому устройству всей церковной культуры и полноценному уставному богослужению. Серьезным препятствием на этом пути может стать известная в Церкви значимость традиции длиной в «полтора поколения». Лишь когда клириком или мирянином преодолевается соблазн отождествления канонической культуры с той традицией, в которой он вырос и сформировался, становится возможным возвращение к традиции древнего благочестия. Это возвращение, разумеется, не будет точной копией богослужебной практики прошлых столетий. Тем более ценной станет та самая «свобода неожиданных просияний», при которой «душа возлетает к чистоте и, озаренная светом, замирает в восхищении»[32].

© Гвоздецкий А.А., 2011

[29] *Кодаи З.* Избран. статьи. М., 1982. С. 268.

[30] Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия / сост.-ред. А.Е. Тарас. М., 2005. С. 275.

[31] Там же. С. 276.

* По нашим данным, в настоящее время всего около 40 приходов Московского Патриархата используют знаменное пение как целостную богослужебную певческую систему.

** Примерами в этом отношении могут служить, например, Веркольский Артемиев монастырь в Архангельской области, храм Спасо-Андроникового монастыря и Никольский храм на Берсеневке в Москве.

[32] *Медушевский В.В.* Внемлите ангельскому пенью. Минск, 2000. С. 2.