



РЕЦЕНЗИИ. ПОЛЕМИКА. НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ



Е. А. Зайцева

О НОВОЙ КНИГЕ Г. А. ПОЖИДАЕВОЙ

(Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. — 880 с.)

Посвященное церковно-певческой традиции русского Средневековья исследование Г. А. Пожидаевой отличается комплексный подход, включающий различные направления: источниковедческое, музыкально-теоретическое и музыкально-историческое, в том числе и расшифровку нотаций. Работа относится к тем немногим в наше время музыковедческим исследованиям, которые охватывают весь период Средневековья, ведущие его распевы, монодию и многоголосие.

Как большое достоинство работы следует отметить ее основательную источниковую базу: автор привлекает около 400 певческих рукописей огромного исторического периода — от конца XI до начала XVIII в., а также старообрядческие списки XVIII—XIX в., используя рукописные фонды главных древлехранилищ России и Европы (Греция, Австрия). Подлинный музыкальный материал, его внушительный объем обеспечивают объективность выводов данного исследования.

В *первой части* книги, посвященной *монодии*, рассматриваются византийские истоки русской церковно-певческой традиции, принципы распева литургической поэзии, структурное строение главных распевов той эпохи.

Главной проблемой исследования автор ставит раскрытие техники распева, т. е. объяснение того, как излагались тексты литургической поэзии в различных традициях церковного пения. Предметом рассмотрения становится как основной знаменный распев, так и пространные распевы: древнейший кондакарный, большой, путевой, демественный, монастырские напевы.

Композиционная техника древнерусских распевщиков раскрывается на уровне элементов музыкального языка песнопений. Нельзя не отметить здесь оригинальный метод анализа, применяемый Г. А. Пожидаевой для песнопений самых разных распевов.

Помимо классических методов — сравнительного, ретроспективного, палеографического, текстологического, как основной метод исследования автор применяет метод структурного анализа, благодаря которому становится возможным объяснить строение песнопений на различных уровнях: на уровне речевых структур текста, на уровне музыкальных структур напева, а также на уровне их соединения в музыкально-речевых структурах.

На наш взгляд, удачно использованы понятия современной филологии и лингвистики, такие как *тонема*, *просодема*, *синтагма*, *интонационные конструкции* и *модели*. В работе уточняются также важнейшие положения музыкальной теории древнерусского распева, рассматриваются его элементы — от мельчайших структур, фиксируемых отдельными знаками крюковой нотации, до развитых моделей — *попевок*, *лиц* и *фит*, записываемых комплексами знаков и имевших большое значение в формообразовании песнопений. Такое детальное рассмотрение, впервые проводимое на материале всех церковных распевов, позволяет определить их характерные свойства, по которым и выстраивается ясная и доказательная классификация древнерусского церковного пения как системы. Автору удалось показать общие и отличительные черты распевов, определить их типологию. Именно структурный подход позволяет ученому кардинально решать проблему расшифровки и приблизиться к адекватному прочтению древнерусских песнопений.

Исследование носит обобщающий характер потому, что охватывает не только все «стили» древнерусского церковного пения, но и все виды его музыкальной письменности — знаменную, кондакарную, путевую, демественную, казанскую нотации; в сравнении с русскими затронуты также палео- и медиавизантийская нотации (по греческим рукописям и современным исследованиям).

Важным результатом Г. А. Пожидаевой стало пробное прочтение кондакарных песнопений. До сих пор специалисты по средневековой невменной письменности, византологи (К. Флорос, Гр. Майерс) выполняли экспериментальные расшифровки кондакарного пения на основе сходства кондакарной нотации и медиавизантийской («кукузелевой»). Вместе с тем автор приводит весомое подтверждение самостоятельности кондакарного письма: лишь четвертая часть его знаков совпадает с византийскими (знаков, но не их значений). Поэтому единственно возможным автору представляется путь экстраполяции «стиля» более поздних распевов, которые должны быть родственны кондакарному, на «стиль» кондакарного пения.

Исследовательница исходит прежде всего из единства стиля древнерусского церковного пения на протяжении всей эпохи Средневековья, а также из идеи Б. Асафьева о едином интонационном фонде каждого периода в истории музыкального искусства. Эта идея становится для автора основополагающей. Но не единственной. Владение не только знаменной нотацией, но и всеми остальными нотациями Древней Руси — путевой, демественной, казанской — позволяет выявить преемственность «новых русских нотаций» (термин Г. А. Пожидаевой) по отношению к кондакарному знамени как в графике, так и в вероятных значениях отдельных знамен.

Для решения сложнейшей проблемы — раскрытия семантики кондакарных знаков — автором проведена кропотливая текстологическая работа по спискам кондакарей Благовещенскому и Успенскому, а также учтены некоторые важнейшие особенности византийской пространной традиции пения, которые стали использоваться в русском кондакарном.

Благодаря основательности в области музыкальной теории и музыкальной письменности, смелый шаг автора — расшифровка трех кондаков — выглядит вполне убедительно и органично. Напевы их воспринимаются несколько неожиданно по своей простоте, противоположной вычурности начертаний кондакарного знамени, особенно его больших ипостаз.

Несмотря на то, что работа заявлена автором как теоретическая («Очерки теории и стиля»), сильной ее стороной является глубокий историзм, понимаемый не на внешнем уровне хронологического рассмотрения, а на уровне коренных стилистических характеристик музыкального языка. Сама периодизация в развитии церковного пения дана исходя из особенностей музыкального языка церковных песнопений: более простого в ранний, киевский период и более развитого в московский. Идея академика Б. Асафьева о музыкальном словаре эпохи находит в книге непосредственное отражение: она как бы «прорастает» в периодизации, определяемой автором по стилистическим признакам. Автор основывает свою концепцию на единстве стиля древнерусского церковного пения в целом — от XI до XVII в.; периоды определяются «внутри» этой целостности.

Здесь возможна определенная аналогия с фольклором: различные фольклорные жанры, принадлежащие одной эпохе, имеют общие музыкально-стилистические черты. Например, для ранних фольклорных жанров — календарных, обрядовых песен, закличек, детского фольклора — характерен ограниченный по диапазону звукоряд напевов, простота ладовой и ритмической организации, «незатейливое» соотношение напева и текста. Эти же черты в целом характерны для раннего периода в развитии церковного пения Древней Руси — XI—XIV в.; общность такого рода и выявлена в книге Г. А. Пожидаевой на материале знаменного и кондакарного пения. В средний период аналогичным образом определена общность между различными распевами — знаменным младшей редакции, большим, путевым, демественным распевами, монастырскими напевами. Эта общность раскрывается на уровне элементов музыкального языка и просодии песнопений. Нечто подобное можно увидеть в музыкальном языке и просодии различных жанров фольклора XVI—XVII в. — лирической, исторической, протяжной песнях. Закономерности в развитии музыкального мышления, общие как для фольклорных жанров, так и для церковного пения (выявленные автором книги), логично объясняются эволюционным ходом исторического процесса, а потому выглядят убедительно и доказательно.

Стилистический подход к анализу песнопений, определение их структурного строения на уровне текста, напева и их соединения позволяют автору дать четкую классификацию типов пения на основе просодической организации и выявить в связи со степенью внутрислоговой распевности три типа пения: силлабический (краткий), силлабо-мелизматический (средний) и мелизматический (пространный). В итоге проясняется первичная роль слова и вторичная — напева в организации церковного пения.

Важным элементом классификации становится видовое определение внутри каждого типа: конкретный распев определяется автором как вид пения, каждый из которых относится к тому или иному типу.

Общая периодизация истории церковного пения дается в книге Г. А. Пожидаевой не только по книжным реформам и текстовым редакциям (истинноречной или раздельноречной), но и по музыкально-стилистическим признакам. Вследствие этого выделяются периоды, важные для развития музыкального мышления и музыкального стиля. Как пишет исследовательница, по музыкально-стилистическим признакам первый, староистинноречный период характеризуется господством силлабического (краткого) распева, поэтому он назван периодом силлабики. Второй период (сер. XV — третья четв. XVI в.) выделен автором как период силлабо-мелизматического (среднего) распева, и, наконец, третий период (посл. четв. XVI—XVII в.) — период мелизматического (пространного) распева.



Данная периодизация строится исследовательницей на основании преобладания того или иного типа пения. Можно провести параллель с искусством Западной Европы, конкретно — с характеристикой полифонических периодов строгой и свободной полифонии, периодизация которых дана исключительно по музыкально-стилистическим признакам.

Стилистический подход и структурный анализ музыкального языка песнопений дает автору «ключик» для более тонкого различения певческих традиций той эпохи. Одним из результатов такого подхода становится выявление региональных традиций — среднерусской и северной — в монастырском пении. Естественно, возникает параллель с региональными школами в иконописи и храмовой архитектуре Древней Руси. Это должно сыграть свою роль в формировании целостной концепции развития региональных школ в русском искусстве, включая не только церковно-певческую культуру, но и музыкальный фольклор.

Монастырские напевы сегодня более знакомы нам по многоголосной традиции современного церковного обихода: это песнопения по напеву Троице-Сергиевой лавры, Киево-Печерской лавры, Оптиной пустыни, Гефсиманского скита и др. Монастырские же напевы эпохи Московской Руси до сих пор остаются в тени, хотя несомненно, что современная монастырская традиция восходит к более ранней. Поэтому внимание исследовательницы к истокам монастырской традиции пения очень перспективно для изучения монастырской культуры в целом, и особенно — для изучения культуры конкретных крупнейших обителей как певческих центров русского Средневековья.

Другим перспективным направлением, намеченным в исследовании, является стилистическая атрибуция авторских напевов. Метод, позволяющий разграничить типы и виды пения, региональные традиции, монастырские «переводы», работает также и на материале «переводов» авторских. Пусть сегодня этот путь только намечен, но он уже дает свои результаты: Г. А. Пожидаевой атрибутированы песнопения главы московской школы распевщиков Федора Крестянина. Так, в работе установлено его авторство для 14 песнопений, в том числе для нового цикла — догматиков большого распева, а также для одного многоголосного песнопения — троцкого задостойника демественного трехголосия. Для сравнения: до сих пор был известен только один цикл евангельских стихир большого распева (11 песнопений) и еще несколько отдельных песнопений. Благодаря атрибуции автора книги количество песнопений, принадлежащих гениальному распевщику, увеличивается почти вдвое.

Особого внимания заслуживает *вторая часть* книги, посвященная *многоголосию*. Эта часть церковно-певческой культуры и по сей день является наиболее сложной и наименее изученной. Ее серьезное изучение, начавшееся достаточно поздно — с 40-х годов XX в., до последнего времени не привело к единству взглядов ученых на природу раннего многоголосия и к общему методу расшифровки.

II глава второй части особенно интересна в плане источниковедческих изысканий. Она посвящена рукописной традиции раннего многоголосия и представляет картину его постепенного становления и формирования от начальных шагов в конце XV в. до расцвета на рубеже XVII—XVIII в. Ранний период многоголосия, впервые столь подробно представленный в музыкальной медиевистике, убедительно объясняет многие проблемы его развития, такие как соотношение монодии и многоголосия, формы изложения раннего многоголосия, устное бытование певческой традиции в начальный период, создание специальной нотации для записи многоголосия и т. д.

Исследование многоголосия раннего периода подкупает основательностью и серьезностью не только в отношении источников. Оно вбирает как предмет исследования главные его «стили». В книге анализируются все типы, включая ранний полифонический и поздний аккордово-гармонический, а также их различные виды. Классификация многоголосного пения, данная автором, также исходит из его музыкально-стилистических и просодических особенностей, как и классификация монодической культуры: раннее многоголосие расценивается автором как логическое продолжение монодической традиции, «монодическое многоголосие». Это позволяет рассматривать и монодию, и многоголосие в единой системе церковного пения, что, на наш взгляд, оправдано и логично.

Стилистический подход определяет и терминологию автора по отношению к типам и видам многоголосной традиции: полифонический тип назван демественно-путевым, аккордово-гармонический — знаменным, поскольку первый составляет песнопения, «стиль» которых определяет путевой или демественный распев, а во втором господствуют многоголосные обработки знаменного распева, что и определяет его «стиль». Такая терминология, содержащая в самом названии стилистическую характеристику, представляется удобной для музыкантов, более точно «высвечивая» именно музыкальные особенности каждого типа или вида пения. Вместе с тем думается, что название «знаменное многоголосие» не является универсальным для многоголосных обработок второй половины XVII в., в которых, кроме знаменного распева, встречаются и другие: греческий, киевский, болгарский, наконец, путевой и демественный. Вероятно, в подобных случаях более точно будет называть песнопения обработками или гармонизациями того или иного распева, что, собственно, и делает автор (С. 442, 417). Однако в обобщениях фигурирует термин «знаменное многоголосие» (С. 379).

В расшифровках многоголосия, безусловно, наибольший интерес представляют образцы демественного и путевого пения. Прочитанные автором как песнопения консонантной природы, причем, на наш взгляд, достаточно убедительно,



они коренным образом отличаются от привычных современных представлений об этом явлении русской культуры. Песнопения раннего полифонического стиля известны современному музыканту по расшифровкам М. В. Бражникова, В. М. Беляева, затем, позднее, А. В. Конотопа. Ранний стиль русского многоголосия звучит в них как резко диссонантный, включающий мелодическое движение параллельными секундами, септимами. Именно в таком виде раннее русское многоголосие вошло в репертуар хоровых коллективов, таких как «Древнерусский распев» п/у А. Гринденко, ансамбль «Сирин» п/у А. Котова и др.

В рецензируемой работе автор развивает идею, высказанную С. С. Скребковым, о применении транспозиции в записи знаменного многоголосия, в результате чего снимается его диссонантность, а голосоведение и гармония становятся логичными и понятными¹. Идея о применении транспозиции переносится автором на демественно-путевое многоголосие, что дает прочтение, разительно отличное от привычного. По мнению автора, музыкальная письменность одной эпохи должна иметь общие принципы. Соответственно, в книге представлены четкие, логично выполненные расшифровки строчных песнопений, отражающие именно общие принципы музыкальной письменности эпохи, о чем и пишет ученый. Кстати, и на этом материале раннего многоголосия понимание структурного строения его напевов и песнопений оказывается также плодотворным для их адекватного прочтения. На наш взгляд, такое прочтение звучит более убедительно, не выходя за рамки принятой тогда музыкальной эстетики церковного пения как пения англогласного. Именно такое консонантное прочтение объясняет длительное соседство в церковном обиходе (на протяжении вт. пол. XVII в.) демественно-путевого многоголосия и знаменного, которые, как мы видим по новым расшифровкам, не являлись «стилями» взаимноисключающими: они скорее дополняли друг друга.

Аналитический характер исследования обусловил его изложение, насыщенное музыкальными (нотно-крюковыми) примерами, подтверждающими и доказывающими теоретические положения. Ценным материалом книги становятся приложения — авторские расшифровки песнопений, причем всех рассматриваемых распевов, в том числе и многоголосия. Двухзначная форма их изложения — параллельно оригинальной крюковой нотацией и ее переводом в современную линейную — фактически превращает эту часть работы в атлас, не только иллюстрирующий многообразие певческих стилей, но и демонстрирующий развитие музыкальной письменности Древней Руси на протяжении всей эпохи Средневековья. Факсимильные иллюстрации из певческих рукописей XI — нач. XVIII в. удачно дополняют прочитанные автором песнопения Приложений.

Материал Приложений будет интересен не только всем изучающим теорию древнерусского распева и его письменность. Эта часть работы представляет интерес и для практиков — дирижеров хора, получающих подлинный материал певческого искусства далекой эпохи. Он может найти применение как в учебных курсах музыкальных и духовных училищ и вузов, так и в реальной богослужебной и концертной практике.

Само же научное исследование Г. А. Пожидаевой как фундаментальный труд по музыкальному искусству русского Средневековья будет не только интересно, но и полезно в учебных курсах музыкальных и духовных вузов. На наш взгляд, несомненно, заслуживают внимания постановка научных проблем, методы их решения, перспективные направления научных исследований, которые затрагиваются в работе. Немаловажно также практическое применение глубоких теоретических знаний автора в расшифровке песнопений XI—XVII в., представляемых нам в исторически достоверном виде.

¹ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969. С. 52—53.