

*Б.А. Шиндин*

## **ЖАНРОВАЯ ТЕОРИЯ В ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ**

Музыкально-теоретическое знание каждого времени может быть рассмотрено во множестве ракурсов. Здесь существенны уровень и границы осознания художественных явлений, характер и способы их истолкования, свойственные этому знанию принципы организации, те формы, в которых оно представляется (закрепляется, передается) в пространстве исследуемого типа культуры и многое другое.

Специфика познавательных процессов во многом обусловлена действительными чертами самого предмета теоретических обобщений и, конечно же, ролью, которую выполняет теория в отношении к данной области музыкально-практической деятельности. В этих связях реализуется закон целесообразности: соотносительность теоретического знания как системы взглядов, идей, методов описания и наработанного в музыкальной практике опыта. На основе этих предпосылок и раскрываются перспективы интерпретации древнерусской теории музыки как формы обобщения музыкально-познавательной деятельности в сфере богослужебного пения русской православной церкви.

Известно, что целостное понимание древнерусского певческого искусства, искусства профессионального, предполагает его рассмотрение как объекта, синтезирующего в себе певческую практику и певческую теорию, как синкретического единства художественно-образного и одновременно логически упорядоченного. Существенные свойства каждого из обозначенных элементов, а также механизм их взаимодействия (интегрированного функционирования) заданы конфессиональной природой древнерусских распевов. Поэтому раскрытие их подлинного смысла невозможно без обращения к организующим началам, сформированным христианским богословием и непосредственно отраженным в православной обрядности.

Такая соотнесенность практических, теоретических и литургико-конфессиональных сторон закреплена нормативным массивом богослужебных книг, фиксирующих в выработанном традицией порядке наиболее важную для богослужебного пения информацию. Одни книги содержат сложившийся в православной монодии свод богослужебных песнопений (рядовые рукописи). В других (теоретических руководствах, азбуках) в чередовании разделов и построений классифицируются и описываются: графика, интонационные нормы, функции исходных элементов музыкально-гимнографических текстов (знамен, певческих формул), последовательно создающих структуру песнопений. Третьи (богослужебные уставы, служебники, чиновники) посвящены изложению правил использования певческой гимнографии в центральном по значению религиозном акте — храмовом действе.

Для того чтобы понять формы закрепления и способы описания жанровой информации, следует обратить внимание на инвариантные (структурные и содержательные) признаки певческих азбук. В них-то как раз и очерчен объем теоретического знания, накопленный роспевщиками Древней Руси.

Совокупность обобщенных в теоретических руководствах сведений образует особого рода грамматику, которая дает истолкование содержательным единицам различного уровня — составным элементам музыкального языка. Здесь раскрывается их внутренняя структура, правила сочетания и применения, общие закономерности функционирования в композиционно законченном тексте. Теоретические руководства заключают в себе, условно говоря, данные по «морфологии и синтаксису» богослужебной музыки. Все это позволяет говорить о том, что, как и в певческой практике, в певческой теории, в сложившихся на протяжении длительного времени формах музыкального мышления закреплялся художественный опыт многих поколений носителей певческих традиций.

Обратимся теперь к выяснению двух принципиальных обстоятельств. Одно из них связано с содержанием теоретических руководств, отраженным через совокупность составляющих эти руководства элементов, другое — с их построением (системой изложения знания). Наиболее распространенные среди них — руководства, интерпретирующие свойства знамен (невм) и певческих формул (попевок, строк, лиц, фит). Уже в поздний период истории древнерусской монодии (в середине XVII века) появляются

единичные образцы руководств, целью которых было изложение приемов компоновки песнопений.

Итак, объектом фиксации теоретических руководств стали:

- знаки (невмы, пометы), их начертания и певческие значения;
- состоящие из неvm певческие формулы;
- правила сложения песнопений из певческих формул.

В приведенной структуре соподчинения разнообъемных единиц музыкально-графического текста адекватно отражены системные свойства певческого искусства — иерархичность составляющих его элементов. Здесь прослеживаются два присущих древнерусской музыкальной теории признака. Один из них характеризует ее как внутренне дифференцированную, но целостную систему, другой раскрывает логическую зависимость одних элементов от других. Именно такая организация дает наиболее полное представление о певческом искусстве как объекте теории.

Могло бы показаться логичным продолжить вертикаль иерархии «невмы — певческие формулы — песнопения», присовокупив к ней еще одно звено: песнопения, объединенные в группы на основании тех или иных признаков, что и могло бы стать серьезным основанием для их жанровой классификации. Однако среди древнерусских певческих азбук нельзя найти ни отдельных теоретических руководств, ни отдельных разделов в теоретических руководствах, специально предназначенных для типологической группировки песнопений. Если судить непосредственно по теоретическим руководствам, последнее, замыкающее, звено иерархии как бы выпадает из логической последовательности принятых в русской средневековой монодии форм столь строго организованной системы знания.

Для того чтобы осознать противоречивость или, напротив, закономерность описанной ситуации и прийти к пониманию свойственных для русского музыкального средневековья способов фиксации жанровых представлений, обратимся к азбукам (разделам азбук) и рассмотрим структурные и содержательные принципы их построения. Начнем с теоретических руководств, посвященных знакам невменной нотации. Они содержат сведения, разъясняющие сущностные стороны значимых единиц текста, составляющих начальный уровень древнерусской музыкальной письменности:

1. Начертания (графическое представление) знамен.

2. Наименования знамен («имена знамениям», «указ знамению», «како именуется», «како зовутся именем»).

3. Толкования знамен с точки зрения внутренне присущих им свойств. При этом значение знамен раскрывается посредством таких показателей, как:

- количество звуков, их длительность;
- принадлежность к согласиям (простому, мрачному, светлому, трисветлому);
- последовательность звуков и направление их мелодического движения («подернуть гласом вверх»);
- высотное положение в звукоряде, положение относительно строки («возгласить мало повыше строки»);
- приемы исполнения («гаркнути из гортани», «покудрити»);
- положение относительно системы осмогласия («како поется в коем гласе»);
- значение в структуре двознаменников («како против киевския ноты поется»);
- соотнесение с «солями» (ут, ре, ми, фа, соль, ля);
- трактовка в символической плоскости («Стопица — смиренномудрие в премудрости»).

4. Контекстная трактовка в иерархии более сложных структур («в начале строкы»).

В границах этих же устойчивых и наиболее значимых показателей в азбуках фиксируются теоретические представления о пометах, всех типах певческих формул, целостных композициях.

Как видно, теоретическое осмысление структурных пластов певческого искусства на всех уровнях иерархии (от невм до песнопений) каждый раз происходит в соотнесении четырех ключевых составляющих. Три из них называют объект и всесторонне описывают его свойства, четвертая — разъясняет роль объекта в последующей, более сложной системе отношений, устанавливая его функцию во «внешней среде».

Воспользуемся этими универсальными для организации певческого знания закономерностями, чтобы раскрыть способы описания следующего жанрового уровня иерархии. Отметим, подобно всем другим элементам древнерусской теории жанровое знание раскрывается в тех же самых ключевых составляющих: графическое перечисле-

ние массива песнопений, их наименования (жанровая терминология), толкование внутренних, присущих им признаков и контекстная трактовка по отношению к более сложным структурам. Таковыми являются разделы богослужебных циклов. Однако сами формы представления жанровой информации своеобразны и отличны от ранее обозначенных.

Письменное закрепление жанров происходит не в теоретических руководствах, а в рядовых певческих рукописях в единстве словесного текста и графики невменной строки. Этому словесно-графическому (а, следовательно, словесно-интонационному) синтезу придан еще один элемент — собственное имя жанра (как утверждал Тертуллиан, «нужно прежде всего назвать предмет»). Словесные и невменные строки репрезентируют моменты содержательного, интонационного, структурного характера, третий элемент (имя жанра) выступает в роли жанрового маркера произведения. Все три элемента и составляют полный текст произведения.

Названные элементы знания соответствуют тому типу информации, которую несут в себе древнерусские азбуки-перечисления. Однако терминология рядовых рукописей не ограничивается только наименованиями певческого массива. Рукописи содержат также термины, предназначенные для истолкования самых различных сторон песнопений. Одни из них характеризуют музыкальные свойства произведений, другие дают сведения, связанные с их функциональным статусом, третьи предлагают информацию об их пространственно-временном бытовании.

Музыкальные свойства произведений определяются принадлежностью к гласу, виду роспева. Особое внимание уделялось способам исполнения песнопений («Не скоро, косо, и великим гласом»). В тексте певческой книги могут содержаться данные об авторах песнопений, времени и месте их создания. В обязательном порядке закрепляются взаимоотношения каждого песнопения со структурами более сложного объема: «на великой вечерни», «на утрени» и т. д.

Все сказанное позволяет говорить о полифункциональном характере рядовых певческих рукописей. Они предлагают сведения, раскрывающие не только практические, но и теоретические аспекты богослужебного пения. Даже взятый сам по себе как объект изысканий этот пласт рукописных памятников — показатель поразительной гармоничности певческой культуры русского средневековья, свидетельство синтеза творческого и логического начал, их корреляции и взаимного обогащения.

Информация, так или иначе связанная с вопросами жанрообразования, дана в книгах с разной степенью подробности. Например, приведенные в них комментарии относительно предназначенности песнопений для того или иного раздела службы являются, в сущности, только фрагментами, краткими «выписками» из богослужебных уставов, указаниями о порядке и образе совершения служб. Именно в литургических разделах уставов (а также в служебниках, часословах, чиновниках) с необходимой степенью подробности излагались правила следования песнопений, функции, нормы и принципы их применения в зависимости от вида служения.

Сошлемся только на два фрагмента, извлеченных из богослужебного Устава 1610 года. В одном из них устанавливается порядок, в другом — характер исполнения соответствующих обряду песнопений.

«Последование церковного пения и собрания вселетнаго. Месяц септеврии 5 (день). Святаго пророка Захарии, отца святаго Иоанна Предтечи. И о убиении святаго и благовернаго князя Глеба, по плоти брата святаго Бориса. Вечер. Обычно кафизма. На Господи возвах стихиры святому на 6 глас четыре. Подобен Дал еси знамение. Слава, глас той же. Самогласен Священства законною. И ныне, богородичен или крестобогородичен на стихи Охтай. Слава святому, глас 2, и ныне, богородичен или крестобогородичен. Тропарь пророку дважды. Слава, и ныне, богородичен или крестобогородичен. Обычное стихословие. Седалны во Охтай. Чтение от Златоуста»<sup>1</sup>.

«...И первый лик глаголет Господи, помилуй. И тако иереи преклоняет главу и держит крест подножием на челе, горнию же частию выспрь стоящъ <...> Диакон же стоя прямо иерею кадит беспрестанно, дондеже иереи восклонится. Лик же исполняет Господи, помилуй 8. И возвысит церкви начальник или доместик в гласе Господи, помилуй 3. <...> И егда достигнет 96. Господи, помилуй, тогда возвышает еклисиарх по выше гласом седмое Господи, помилуй. Иереи станет прямо и нам поющее высочайше Господи, помилуй 3»<sup>2</sup>.

Таким образом, богослужебные уставы, уже в полной мере выполняющие роль жанровых толкований, являлись вторыми по значению носителями жанровой информации.

---

<sup>1</sup> Устав. Последование церковного пения, 1610 г. // ГПНТБ СО РАН. Ф. Отд. редких книг и рукописей (Музей книги). Собрание М.Н. Тихомирова. Ед. хр. 39. Л. 148 об. – 149.

<sup>2</sup> Там же. Л. 275–276.

Подведем итоги, касающиеся жанрового знания и форм его представления:

1. В древнерусском богослужебном обиходе были подробнейшим образом разработаны жанрово-теоретические аспекты певческого искусства.

2. Как и другие области древнерусской теории, жанровое знание закреплялось письменно, однако иными способами, нежели знание о невмах, пометах и певческих формулах. Свообразны были не только сама жанровая теория, но и формы ее объективации. Она фиксировалась не в совокупном виде, подобно изложенному в азбуках своду понятий и правил, а складывалась, подобно ансамблю, из множества между собой связанных и размещенных в разных богослужебных книгах элементов. Древнерусская теория жанров существовала в дискретном пространстве рядовых рукописей, сочетающих различные принципы расположения певческого и инструктивного материала, а также богослужебных книг, «устанавливающих» правила совершения православного обряда. В совокупности те и другие образовывали полисистемный комплекс, интегрирующий, с одной стороны, множество жанровых объектов, а с другой — свод установлений, согласно которым регулировались отношения между этими объектами. Это, на первый взгляд, мозаично представленное знание дает возможность воссоздать жанровую теорию певческого искусства как обладающую внутренним единством, совершенное и законченное явление.

3. Целостный взгляд на древнерусскую теорию музыки позволяет говорить о двух формах закрепления знания:

- компактно структурированной (собственно теоретические руководства);
- дистрибутивной (распределенной по различным типам богослужебных книг).

4. Жанрообразующие факторы церковной музыки осознавались мастерами пения на пересечении главенствующих для любой эпохи жанровых норм. Одни из них характеризовали собственно музыкальные, художественные стороны песнопений. Другие — внемusикальные, способствовали пониманию порядка и способов их функционирования в обрядовой плоскости.

5. Формы объективации жанровой теории идеально координируются с духом и «типом умствования» восточного богословия, утверждающего синтетический характер освоения мира. Жанровое знание внедрено в православную художественную систему не на правах обособленного, параллельного существования со всеми иными проявлениями

соборного творчества, а на основе неразделенного с ним существования. Оно органически слито со всеми значимыми материальными и духовными составляющими культа, «прослаивая» певческие книги, регламентирующие документы, сам православный обряд — всю церковную практику в ее художественном и функциональном аспектах.

6. Напомним, что начало древнерусской теории музыки принято соотносить с появлением первых певческих азбук в XVI или даже в XV столетии. Данная точка зрения нуждается, на наш взгляд, в существенной корректировке, поскольку ее приверженцы не учитывают свойственный средневековью синкретизм различных или близких форм творческой деятельности. Так, на ранних этапах становления церковного пения практическая сторона музыкальной деятельности и теоретическое знание находились в неразчлененном единстве, закрепленном посредством рядовых певческих рукописей как нераздельная целостность. Появление на рубеже обозначенных выше столетий певческих азбук является свидетельством не начального этапа выработки теории, а показателем дифференциации исполнительской практики и уже сложившегося теоретического знания.

Пик этого процесса приходится на конец XVI — середину XVII столетия — время создания авторских, уже вполне самостоятельных, теоретических руководств Александра Мезенца, инока Христофора, Тихона Макарьевского. Все изложенное дает основание, во-первых, в значительной степени раздвинуть хронологические границы существования древнерусской теории музыки, а во-вторых, наполнить само это понятие принципиально новым содержанием.