

И. И. КРЫЛОВСКАЯ

Дальневосточный федеральный университет

УДК 78.072.1.03

ОБУЧЕНИЕ ПЕНИЮ ПО ЗНАКАМ В ЦЕРКОВНОЙ ПРАКТИКЕ ВИЗАНТИИ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И МЕТОДИКИ*

На начальных этапах постижения науки пения по специальным знакам в певческих книгах в средневековой Руси, как известно, не могли обойтись без помощи певчих-греков, приезжавших из Византии. Одновременно с теоретическими навыками происходила передача и методических приёмов обучения «книжному» пению, использовавшихся в самой Византии и затем, возможно, нашедших продолжение на новой национальной почве. Многие вопросы по данной проблеме продолжают вызывать научный интерес, поскольку до сих пор не вполне выяснены, либо не привлекали к себе достаточного внимания.

Основная направленность настоящей работы заключается в попытке реконструкции знаний о возможных педагогических принципах обучения пению по знакам в средневековой Руси, как воспринятых извне, так и выработанных собственной национальной школой. Небезыносительным при этом становится выяснение некоторых исторических подробностей развития музыкальной педагогики. Обращение к трудам в области византийско-русской певческой палеографии, истории музыкальной культуры, средневековой музыкальной педагогики помогло составить представление об интересующих нас аспектах.

Одно из крупнейших завоеваний византийской науки о музыке – создание, вероятно, единственной в истории музыкальной культуры теории невменной нотации, имеющей непосредственное отношение к церковно-певческой византийской гимнографии. Достоверно известно, что уже к XIII веку система византийской нотации была достаточно сложна, и владение техникой её прочтения требовало от певчего большого опыта и глубоких познаний теоретического плана. Представляется маловероятным, что в Византии было много певчих такого уровня мастерства, несмотря на достаточно развитую общую педагогическую систему и наличие певческих школ. Обширная практика вместе с тем требовала подготовки большого количества исполнителей.

В таких случаях педагогическая система стремится к выработке оптимальных методов обучения, способных облегчить постижение сложной науки и за наименьшее время дать необходимые результаты.

Византийское невменное письмо, фиксирующее мелодические обороты, не давало представления о звуковысотной и ритмической стороне попевок в песнопениях, из чего следует полагать, что в овладении им использовался *устный способ* обучения – от учителя к ученику, путём *демонстрации* попевки, соответствующей определённому знаку нотации. В качестве немаловажного вспомогательного средства в обучении византийских певчих следует назвать специфическую *мануальную технику*, использующую *хейрономические знаки*, наглядно иллюстрирующие направление движения мелодии в попевке.

Перечисленные сведения подтверждаются фактами о деятельности крупнейшего византийского музыканта-теоретика XIII в. Иоанна Кукузеля. Его учебник «Наука о пении и певческие знаки со всем законоположением для руки и со всем устройством пения» с музыкальным словарём «Хейрономическое певческое упражнение», давали полное представление о певческой системе, позволявшей певчому сразу овладевать навыками её применения.

Сведения о «хейрономии» («хейрономии» в современном прочтении) проходят через всю историю византийской музыки. Одно из первых упоминаний о ней в IV веке встречается у Афанасия Александрийского [12].

Считается, что графические формы некоторых византийских невм напоминают движения руки, с помощью которых, вероятно, домостик помогал певчим «вспомнить» мелодию нужной попевки. Однако даже в учебнике Кукузеля нет сведений о том, каким образом визуальные демонстрации соотносили с графемой невменного знака, а затем закрепляли в виде звучащей мелодической формулы.

В данной ситуации следует опереться на современную методику обучения пению по нотам,

* Работа выполнена при поддержке программы Министерства образования РФ «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

главная цель которой – научить певчего быстро переводить графическую форму записи музыки в звучащий материал. При этом почти одновременно совершаются мыслительные и процессуальные операции по схеме: вижу – слышу (предслышу) – воспроизвожу. Поэтому единственное возможное предположение об одном из методов обучения пению по знакам в византийской певческой практике, который был действенен и в период появления учебника Кукузеля – это та же *устная форма передачи звучания попевок в соотношении её с необходимым знаком и параллельным подкреплением демонстрации хейрономического жеста*¹. Работа с учебником, таким образом, дополнялась общением с наставником, владеющим искусством хейрономии, техника которой не поддавалась письменной (графической) фиксации. *Дидактическая и мнемоническая* функции хейрономии проявлялись в *наглядности и доступности* принципов избранной методики обучения.

Мануальные приёмы в Византии со временем утратили свою актуальность, поскольку даже в современной греческой певческой практике, сохраняющей средневековые традиции, хейрономический метод даже не упоминается².

Ещё один методический приём, использующийся в процессе обучения можно выделить при анализе исследований, посвящённых палеовизантийской нотации. Так, например, Е.Герцман [4, с. 212–221], описывая афонскую рукопись X века Lavra Г. 67, приводит перечень из 47 неvm с комментариями по поводу их названия и способов прочтения у различных исследователей. Переводы названий некоторых знаков позволяют сделать вывод, что для запоминания соответствующих им мелодических формул, использовался приём *образной ассоциации*. Тип или характер мелодического движения соотносился с каким-либо действием, предметом или состоянием, который запечатлевался в графической форме неvm: например, «ревма» (течение, поток, волна), «хоревма» (танец, пляска).

Описанный метод находит своё продолжение и в древнерусской певческой практике. О том, что в поздних русских певческих азбуках знаки нотации получают конкретные эмоционально-образные описания, пишет М. Бражников [3, с. 132]. Аналогичные выводы находим у Г. Алексеевой относительно названий попевочных оборотов на примере кулизмы. Некоторые из них связаны со зрительной трактовкой образа [2, с. 152], что согласуется с мнениями лингвистов [1, с. 92].

Высказанные предположения необходимо дополнить некоторыми уточнениями. Знакомство с работами медиевистов всё более убеждает нас в том, что наделение византийских неvm, равно как и древнерусских знамён или попевочных оборотов (из комплекса знаков) образными названиями,

также следует считать одним из возможных *методических приёмов*. Он мог способствовать более *быстрому запоминанию мелодии попевки, соответствующей определённому знаку (знакам)* в певческой практике обеих стран и в том числе *определённому хейрономическому жесту* в византийской традиции. В подтверждение сошлёмся на опыт отечественной методики преподавания сольфеджио, в которой давно и успешно (особенно в работе с детьми) применяется система ручных знаков при освоении лада и развитии ладового слуха. При их запоминании так же апеллируют к образным ассоциациям.

В отечественных исследованиях, посвящённых древнерусскому певческому искусству, вместе с тем мы не находим сведений об использовании хейрономической техники в процессе обучения. Не исключено, однако, что на каком-то этапе она всё же применялась. Церковно-певческое искусство в период становления и утверждения православия распространялось благодаря деятельности греческих домостиков и клириков. Иных принципов обучения, кроме тех, что были усвоены ими на родине, они не знали, а следовательно, продолжали использовать их и на Руси.

Косвенное тому подтверждение дают немногочисленные рукописи кондакарей, датируемых XII и XIII веками, записанных особой кондакарной нотацией, состоящей из двойного ряда знамён. О назначении знаков верхнего яруса на сегодняшний день большее признание получила точка зрения Н. Успенского, полагающего, что они и являли собой графическое воплощение жестикуляции, то есть хирономии, которая применялась в Византии руководителями церковных хоров, и в том числе – в качестве *дидактического метода* при обучении начинающих певцов богослужебному пению [10, с. 55].

Кондакарных рукописей до наших дней сохранилось всего три, в числе которых Благовещенский и Типографский Уставы. Но, несмотря на это, Н. Успенский, делает вывод о том, что если подобного рода знаки имели письменную фиксацию, следовательно, *хирономия была известна в Киевской Руси*. А это означает, что она *могла использоваться в качестве метода обучения именно кондакарному пению – с помощью определённых жестов и по их условной графической записи*.

Приведём ещё некоторые соображения относительно бытования хейрономии в Византии и средневековой Руси.

Судя по письменным источникам, искусство хейрономии в Византии просуществовало около 1000 лет, если принять за отправную точку одно из первых упоминаний о нём в IV веке, и до появления певческих сборников Иоанна Кукузеля (XIII в.) и «Школы хирономии домостика Иоанна

Глики» XIV века, суммирующих достижение византийской певческой школы. Письменная фиксация хейрономических формул свидетельствует о том, что в практике руководителей хоров Византии произошла *систематизация и унификация* жестов, с помощью которых можно было наглядно продемонстрировать направленность мелодического движения³ и достигать выполнения иных певческих и исполнительских задач: «Зафиксированные... в музыкальной письменности с помощью особой системы графических обозначений, такие хейрономические формулы облегчали певцам разучивание и исполнение сложных мелодических оборотов в тех случаях, когда средств невменной нотации было недостаточно» [8, с. 75].

Очевидно, что в своём устоявшемся виде византийская хейрономическая система была привнесена в древнерусскую певческую практику, как и кондакарный стиль особого мелизматического пения. Но отсутствие в более поздних рукописях хейрономических знаков свидетельствует о том, что традиция эта не нашла дальнейшего продолжения на Руси⁴.

Причин может быть несколько. Кондакарное мелизматическое пение не нашло столь широкого приятия, как это было в Византии. Возможно, этот цветистый стиль был чужд русскому слуху. Возможно, не удалось воспитать должного количества последователей, в том числе и по указанной выше причине. Носителями этого стиля, вероятнее всего, оказывались греческие высококвалифицированные певчие, в большинстве своём служившие при дворе киевских князей. Но по историческим данным, Киевское и сопредельные ему княжества в период татарского нашествия оказались в большей степени подвержены нападению, и приток греческих певцов по причине опасности очень сократился.

Новгородские земли оказались в более выгодном положении, находясь вдали от татарских орд. Но и здесь кондакарное пение не нашло своих продолжателей, несмотря на то, что Новгород имел давнишние и прочные связи с Византией.

Ещё одна немаловажная причина исчезновения рукописей с хейрономическими знаками и, соответственно, невостребованность методики обучения пению по ним, может заключаться в том, что отечественная гимнография начала пополняться новыми текстами и созданными на их основе песнопениями, а также новыми знаменными комплексами. Соотнести их и выразить греческими хейрономическими формулами уже было просто невозможно. Как следствие, кондакарное пение было очень быстро забыто.

Вместе с тем нельзя утверждать категорично, что русские певчие, получив от греков необходимые знания, не использовали мануальные приёмы при обучении и управлении собственными хорами.

Подобный метод весьма продуктивен. Достаточно сослаться на современную церковно-певческую практику. Она показывает, что регенты, наряду с академической мануальной техникой широко используют систему жестов (часто индивидуальную) для помощи певчим в исполнении тропарных, стихирных гласов, особенно в моменты кадансирования, распевов, ритмических остановок.

Более продуктивным и популярным в средневековой певческой практике был метод обучения *по слуху*, или, как его называли, «понаслышке». Певчий повторял вслед за учителем исполняемое песнопение, одновременно уясняя и соотнося его с графической формой записи. Подобного рода обучение, судя по источникам, наблюдается не только на начальном этапе развития церковно-певческого искусства древней Руси, но и на последующих. Обусловленность использования данного метода на начальном этапе развития церковно-певческого искусства объясняется отсутствием достаточного количества грамотных певчих. Помимо музыкального напева им необходимо было запоминать словесный текст, который считывался параллельно со знаками крюковой нотации.

Е. Николаева, проследившая изменение содержания музыкального образования в древней Руси, сознательно разграничивает методы обучения по принципу – православная ориентация и народная ориентация [8]. В отношении некоторых из них такое позиционирование представляется неубедительным. Особенно это относится к обучению по слуху. В изложении Е. Николаевой этот метод в первой и второй части работы подан с различными названиями, но сущность и содержание его одна и та же.

В определении формы бытования профессионального церковно-певческого искусства и народного творчества принято употреблять термин «устное». Отличие касается только формы закрепления знаний. Церковно-певческая традиция, в виду наличия графической фиксации, определяется исследователями как *письменно-устная*. Именно потому, что без устной трансляции мелодического значения знаков она бы не функционировала. Точно так же, как и в народной практике, мелодия церковного песнопения разучивалась *с голоса по слуху*. В народно-певческой практике этот способ был апробирован на многих поколениях, был знаком и понятен. Возможно, именно это обстоятельство обусловило его жизнестойкость и в церковно-певческой практике. Певчие, приобретая новый социальный статус, не порывали с народной средой, потому что в большинстве своём были выходцами из неё. Освоив новое для себя книжное искусство, они сохраняли знания и опыт той музыкальной среды, которой принадлежали по рождению. Уже по одному этому основанию нельзя так категорично позиционировать методы обучения по слуху в музыкальном образовании

православной и народной ориентации, как это представлено у Е. Николаевой.

Назовём ещё один актуальный во все времена метод обучения любым наукам, о котором сложилась поговорка, обозначившая его приоритетное значение. Со второй половины XVI века гласовые попевки изучаются по особым сборникам – кокизникам. Старые мастера, как свидетельствует В. Металлов, ежедневно «пели для науки кокизник и подобник наизусть, потому они согласие гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизусть» [6, с. 39]. Из этого можно сделать вывод, что обучение носило весьма серьёзный системный характер. Метод *повтора*, ежедневного тренинга мастеров наравне с учениками способствовал более точной сохранности попевочного арсенала.

Кризис церковно-певческого искусства Древней Руси в XVII веке обусловил упадок его многовековой музыкально-педагогической системы. Свою негативную роль в этом процессе сыграли и чисто субъективные факторы.

Инок Евфросин в своём «Сказании» приводит удручающие факты. Среди певчих, которым посчастливилось быть учениками знаменитых мастеров знаменного пения, он замечает упадок нравов – пьянство и разгульная жизнь, часто приводившая к ранним и бесславным смертям [там же]. Не чужды были певчие и пресловутой «звёздной болезни». В этот период наблюдается мощное соперничество между последователями Рогова, Христианина, Лукошко, носившее своеобразный интеллектуальный характер. Его смысл заключался в знании лучших образцов распевов обиходных песнопений, сделанных старинными мастерами. «Краснопевцы», вместо дальнейшего приумножения навыков, полученных от именитых певчих, слишком много сил

и времени уделяют собственному имиджу, хвалясь друг перед другом принадлежностью к определённой мастерской школе и знанием древних традиций распева песнопений [там же].

Евфросин приводит свидетельства, как за своё учение они начинают брать мзду, что само по себе являлось делом недостойным – мастерство считалось даром Божиим. Размер оплаты часто был несоизмерим с качеством обучения. Оно велось чересчур краткосрочно и небрежно. Даже не сумев ничему научить, наставник всё равно истребовал вознаграждение. Имела место и недостойная зависть к чересчур понятливым ученикам, которые, несмотря на небрежное обучение, всё же умудрялись чему-то научиться. Тогда, опасаясь соперничества, мастера умышленно начинали скрывать от учеников особо ценимые варианты распевов, принадлежащие их маститым наставникам: «...дабы кто от ученика их не был гораздее их, точно бы он один славим был от человек паче всех» [там же, с. 38].

Церковно-певческое искусство древней Руси прошло длительный путь становления, развития и заката: от периода усвоения византийского канона и следования своим греческим учителям, который был весьма недолог – до расцвета совершенно своеобразного искусства знаменной монодии с ярко выраженным национальным колоритом. Аналогичным путём развивалась отечественная музыкально-педагогическая система: от усвоения и использования на начальных этапах некоторых принципов византийского метода пения по знакам – до выработки собственных подходов к обучению, которые постепенно совершенствовались и обновлялись вслед за общим процессом развития церковно-певческого искусства средневековой Руси.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Средства хейрономической техники с успехом использовались и в западноевропейской певческой практике как *дидактический метод звуковысотной системы*, приписываемый Гвидо Аретинскому и получивший известность на рубеже XI–XII веков (так называемая «Гвидонова рука») [13, р. 87–120]. Сведения об использовании сольмизационных слогов при разучивании гласовых попевок в греческой (а затем и древнерусской практике), привело к мысли, что идея гвидовской системы относительной сольмизации также возникла не без влияния византийской музыкально-педагогической системы.

² Например, в известной работе З. Пасхадиса, протосалта Кафедрального Собора Св. Григория Паламы в Салониках, ни среди перечисленных методов выучивания песнопений [9, с. 40], ни в работе в целом, мы не находим упоминаний о хейрономии. Э. Гианнополус, медиовист, профессор университета в Фессалониках (Греция), с которым

автору довелось лично общаться на научной конференции во Владивостоке в 2010 г., также не смог прояснить проблему использования хейрономии в прошлой и современной певческой практике.

³ Мы не разделяем мнения Ю. Денисенко о том, что хейрономическая система Византии постоянно изменялась, потому что зависела от особенностей общения хора и руководителя [5, с. 23–24]. Появление указанных учебных пособий свидетельствует об обратном. Иное дело, что каждый хор требовал от руководителя особого индивидуального подхода в дополнение к общепринятым методам. Как собственно происходит и в современной практике работы с любым хором.

⁴ О. Володина полагает, что кондакарная нотация на Руси возникла на основе усвоения «хейрономических знаков». Однако она не разъясняет принципов этой нотации и не объясняет назначение двух рядов специальных знаков в византийских и древнерусских рукописях [7, с. 100–101].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография: монография. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.
2. Алексеева Г. В. Некоторые результаты работы над билингвистическим словарём пения Византии и Древней Руси // Актуальные проблемы изучения истории и культуры Православия. VIII Дальневосточные образовательные чтения, посвящённые памяти святых Кирилла и Мефодия. Ч. 1: матер. Всерос. науч. конф. (Владивосток, 15–16 мая 2008 г.). – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2009. – С. 147–153.
3. Бражников М. В. Русская певческая палеография: монография / науч. ред., примеч., вступит. ст., палеографич. табл. Н. С. Серёгиной. – СПб.: РИИИ: СПбГК, 2002.
4. Герцман Е. В. Византийское музыкознание: монография. – Л.: Музыка, 1988.
5. Денисенко Ю. А. Знаменное пение как парадигма духовной культуры Древней Руси: автореф. дис. ... канд. культурологи. – Краснодар: КГУКИ, 2009.
6. Металлов В. М. Русская семиография: из области церковно-певческой археологии и палеографии: монография. – М.: Издание Императорского Московского археологического ин-та им. императора Николая II-го, 1912.
7. Монахиня Ольга (Володина). Музыкальная культура Византии: учеб. пособие для высш. и средн. спец. учеб. заведений. – М.: Сретенский монастырь; Новая книга; Ковчег, 1998.
8. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – середина XVII столетия: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003.
9. Пасхадис Захариас. Церковная византийская музыка. Краткая теория и практика. – М.: Святая гора, 2004.
10. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство: монография. – М.: Сов. композитор, 1971.
11. Успенский Ф. И. История Византийской империи. Т. 1: Период I (до 527 г.). Период II (518–610 гг.): монография. – М.: Астрель; АСТ, 2001.
12. Athanasii Alexandrini Oratio contra gentes // PG 25. – Col. 85 B.
13. Berger C. The hand and art memory // Musica Disciplina. – 1981. – V. 35, p. 87–120.

Крыловская Изабелла Ильинична

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии и искусствоведения
Дальневосточного федерального университета

