

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ
АРТИКУЛЯЦИЯ И ТЕМБР



Фон. сектора инструментовед.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГНИИ «ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ: АРТИКУЛЯЦИЯ И ТЕМБР

Санкт-Петербург
2007

УДК 781.1

ББК 85.31

Редакторы-составители:

И. А. Чудинова, кандидат искусствоведения,

А. А. Тимошенко, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

А. Ф. Некрылова, кандидат искусствоведения,

Н. В. Александрова

Голос в культуре. Артикуляция и тембр: Сборник статей / Федер. агентство по культуре и кинематографии. Рос. ин-т истории искусств; [Ред. сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко]. — Санкт-Петербург: ГНИУК РИИИ, 2007. 142 с.

ISBN 978-5-86845-129-4

В центре внимания настоящего сборника — певческая темброартикуляция. В статьях рассматриваются различные факторы темброартикуляции — от психофизиологического, индивидуально-личностного, связанного со звуковой природой вербального языка и традиционными религиозно-эстетическими категориями той или иной культуры, до собственно музыкальных — стилистических особенностей традиции, ее звукоидеала, особенностей жанра, конкретного произведения, контекста исполнения. Авторы сборника — музыканты, этномузыковеды, инструментоведы, филологи — делятся своим опытом погружения в стихию традиционного темброинтонирования и его последующего воспроизведения, восприятия реликтов «сакрального» звучания и архаического темброинтонирования, интерпретации древних текстов. Сборник адресован широкому кругу читателей — музыкантов, культурологов, историков, филологов.

© ГНИИ «Институт истории искусств», 2007

© Коллектив авторов, 2007

Предисловие

Видимо, самое удивительное в творческом даре человека — это его голос. В звучании голоса обнаруживается личность, отношение к другим людям, окружающему миру, вселенной. Голос начинает звучать только в творческом, активном состоянии, выявляя жизненную энергию и силу. Не случайно испокон веков верили, что, как и сама жизнь, дар словесности и человеческий голос — тайна и дар Божий.

Глубоко сокровенное в человеческой психике обнаруживается в звучании голоса. Характер звука ситуативно обусловлен как внутренней энергией и пластикой движения, так и акустической средой, дистанционным посылом, коммуникативной направленностью. «Человек звучащий» принадлежит не только миру горнему, но является и порождением дольного мира, соединен с определенным социумом и культурой.

Фонический аспект культуры в фокусе человеческой личности — это притягательная и важная (особенно в наше время нарастающей глобализации и нивелирования личности), но с трудом поддающаяся рациональному анализу тема. Желание вступить в сию обширную область неведомого и соединило в нашем сборнике столь различные авторские индивидуальности, со своим исследовательским опытом и научным кругозором. Тема сложна и многообразна, и авторам была предоставлена возможность высказать собственную точку зрения — отсюда своеобразие стилей и жанров представленных здесь статей.

Наш сборник — еще одна веха на пути реализации проекта «Голос в культуре», начало которому положил семинар, состоявшийся в июне 2005 г.¹ Разговор начался с псалмопения, потому что Псалтырь, эта древнейшая книга, как некая «река Божия» (Пс. 64: 10), исполненная неисчетными голосами многих в прошлом и настоящем, — образ «гласа Божия», — соединила в себе вечное и сию-

¹ Голос в культуре. Греко-славянская школа церковного пения. Семинар 1. Пение Псалтыри. 9–13 июня 2005 г. СПб., 2005.

минутное. Она — источник богослужебного пения, импульс вокального творчества. Часть материалов данного сборника — публикация полных текстов докладов семинара или продолжение начатого разговора (А. Котов, И. Мадиевский, И. Чудинова, Ю. Зислин, Н. Мосягина). Другие авторы вступили в диалог позже (Н. Альмеева, А. Ромодин, Г. Тавлай, А. Тимошенко). Проект продолжается, и мы надеемся, что новый сборник станет стимулом дальнейшего творческого сотрудничества.

Ирина Чудинова

Выразить невыразимое: Слово звучащее

... Есть реальности, то есть центры бытия, некоторые сгустки бытия, подлежащие своим законам и потому имеющие каждый свою форму; посему нечто существующее не может рассматриваться как безразличный и пассивный материал...

П. Флоренский. Обратная перспектива

А. Тимошенко: Особенность современной церковно-певческой культуры заключается в том, что одновременно сосуществует множество представлений, как необходимо петь службу. Диапазон предлагаемых традиций вокруг нас необозрим — от академического бельканто до старообрядческих исполнительских канонов. Все это нередко сосредоточено в пределах одного культурного пространства — мегаполиса, города, региона. На что в первую очередь следует обратить внимание человеку, поющему в храме?

А. Котов: В первую очередь — на *слово звучащее*. Слово — сосуд, интонация — содержание. Чем больше мы наполняем слово эмоцией, тем больше энергии мы ему сообщаем, поскольку эмоция способна передавать более тонкие смыслы. Слово звучащее, интонируемое — это высокая технология передачи информации. Распетое слово онтологически связано с потребностью выразить невыразимое, в данном случае оно соприкасается с другими формами экспрессии — криком, плачем. Можно сказать, что пение — это организованный крик.

Следует вспомнить, что древние песни неинформативны: календарные песни — это песни-обращения, они обращены к кому-то. Древняя мелодическая форма обраще-

ния — это восклицательная, певческая интонация — прежде всего, интонация не повествовательная, а восклицательная. Если предмет пения — этнография, то такое пение и воспринимается как реликт, и тот опыт, который находится за текстом, так и не становится актуальным и близким для слушателя.

В противоположность пению чтение внутренне ограничивает возможности психоэмоционального выражения человека. Но если развивать в чтении восклицательную интонацию, то развивается и интонация певческая. Известный европейский медиевист Готфрид Йоппих в одной из своих лекций очень выукло показал пример вызревания певческой интонации из недр чтеческой. Строки молитвы в период с IX по XIV в. находились в постоянном развитии. Певческая интонация «обострялась» — сначала это прослеживалось в фиксации интонаций окончания строк (экфонетическая нотация); постепенно появлялись все более детализированные указания на то, как интонировать всю строку, пока наконец перед нами не возник распев*. Можно сказать, что григорианская традиция предлагает путь вызревания песнопения из текста, письменной традиции. Хотя можно предположить, что существовал и другой путь.

А. Т.: Вероятно, подобный принцип «переключения» из регистра чтения в регистр пения лежит в основе древних ветхозаветной и православной греческой традиций чтения и пения Псалтыри. Считаете ли вы, что он был присущ и древнерусской традиции, но был утрачен?

* В отечественной музыкальной науке проблема обусловленности монологических форм речевым мышлением была впервые сформулирована Б. Л. Яворским («монодия — то есть интонационность речевого мышления»), на что обращает внимание И. И. Земцовский (8: 193).

А. К.: В данном случае стоит задуматься над тем, чем мотивирован богослужебный певческий канон, а также выбор и сочетание элементов его интонационного строя, какой внутренней необходимостью это задано и закреплено в попевках гласа. Ведь если вслушаться в богослужение, то в традиции знаменного пения существует чрезвычайно сильная интонационная связь, к сожалению, в настоящее время далеко не всегда осознаваемая певчими. В знаменном пении заложен призыв к определенному слышанию интонационного развития. Н. С. Серегина в книге «Песнопения русским святым» (1994) открыла эту интонационную динамику — форма попевки от стихиры к стихире развивалась до тех пор, пока в Догматике не перевоплотилась в попевку другого гласа. Существует высшее единство, родство всех элементов гласовой системы, являющей себя в круговороте суточного, недельного, годового планов; круг богослужебного песнопения — бесконечное разнообразие предъявлений интонации. Это необходимо чувствовать, в этом сокрыта одна из проблем бытия знаменной традиции в наше время.

А. Т.: Слушая вас, я вспомнила слова Марселя Переса, о том, что каждый шаг к воскрешению музыкального произведения одной из древних школ означает в первую очередь попытку нового обретения скрытой в нем энергии, когда нотная запись служит лишь внешним символом (19: 6). По словам И. И. Земцовского, интонация, в том числе певческая, подразумевает некое «поведенческое единство, которое, в конечном счете, восходит к ментальному единству» (7: 84). Уже не приходится сомневаться в том, что проблемы церковно-певческой традиции в настоящее время напрямую связаны с возрождением духовно-эмоциональной жизни русского человека.

Возвращаясь к проблеме исполнительства, хотелось бы продолжить разговор о певческом тембре, голосе, являющемся, по выражению М. Переса, носителем уплотненной информации о личности, ее отношении к церковному преданию (19: 1). Каким он должен быть в церковно-певческой традиции, как, на ваш взгляд, должна проявляться индивидуальность певческого тембра в церковном пении?

А. К.: Тембр голоса неповторим. Это в той или иной степени человеком осознается, открыто ему; в некоторых случаях он выстраивает органически присущий ему тембр. В 1980-е гг. в акустической лаборатории института им. Гнесиных Аркадий Князьков проводил следующие опыты. Испытуемый должен был слушать запись своего собственного голоса. В какой-то момент в звучании тембра снимались определенные участки спектра. Тогда слушающий спонтанно достраивал недостающие частоты, воссоздавая полную картину тембра.

Тембр в различных ситуациях проявляется по-разному. Аутентичная ситуация (или «ситуация естественного пения») в традиции — это и пение духовных стихов во время поста — предполагает одну тембровую настройку. Тембр в «ситуации искусственной», где вовлекается воспринимающий объект, возникают многоуровневые коммуникации (к примеру, в ситуации богослужения), совсем иной*. Здесь возникают параллели с языком разговорным и литературным, к которому мы равно прибегаем в различных ситуациях общения.

Познание своего тембра, его возможностей в различных контекстах является важной частью работы в нашем певческом коллективе. Певчий должен «прожить», про-

* О проблеме «естественного» и «искусственного» пения в различных певческих стилях см. 16.

чувствовать телесно и психологически различные проявления своего тембра, научиться использовать его потенциал. Это напоминает детскую игру на «различные голоса», о чем, вырастая, мы забываем — наш тембр становится все менее выразительным и подвижным.

Подобная работа связана с постижением собственного тела как системы резонансов, музыкального инструмента, таящего в себе большие возможности. Наряду с тембровыми тренингами, идет работа над подачей звука, осознанием своего голоса в пространстве, осваиваются принципы дыхания*.

А. Т.: Постигание звукового мира церковного языка, понимание акустических явлений, в нем заложенных, освоение его артикуляционных моделей, нередко непривычных и неудобных для артикуляционного аппарата современного человека, позволяет глубже понять и выразить природу знаменного пения.

Обнаружение взаимосвязей между звуковым строем, артикуляционной базой и интонационной системой вербального языка и музыкального ряда певческой традиции — нелегкая задача, решение которой сопряжено, с одной стороны, с кропотливым статистическим анализом на микроуровне вербально-музыкального языка, с другой — с обретением серьезного глубокого музыкантского опыта познания интонационной стихии традиции, максимального к ней приближения**.

Звуковой состав церковного языка уже сам по себе привносит в жизнь современного человека иную тембраль-

* О тембрально-акустической импровизации в этнической традиции см. статью И. Мазюк (15).

** В исследованиях последних лет особое внимание уделяется значению фонетического строя языка в своеобразии той или иной

ную стихию. Язык богослужения становится не только миром новых смыслов, но и новых звучаний. В диаде смысл — звук внимательность и тщание к последнему порождают ясность понимания первого. Лексическая близость и, следовательно, понимание (хотя и относительное) церковно-славянского языка вступают сегодня в противоречие с трудностями произнесения. Несколько отличные от современного литературного языка законы сочетаемости фонем (коартикуляция) требуют и иных артикуляционных жестов, иной артикуляционной моторной программы, непривычной для артикуляционного аппарата современного человека. Трудности произнесения текста зачастую порождают и закрепляют невыразительное его интонирование, его неясную смысловую артикуляцию. Занятия, направленные на расширение моторно-артикуляционной программы, раскрепощение артикуляционно-речевого аппарата, осознание его природной гибкости, помогают справиться с этими трудностями*.

локальной певческой традиции (см. статью И. Мациевского в настоящем сборнике, а также 13; 17: 85—87; 18). Развитие данного направления исследований стало возможным благодаря достижениям в области лингвистики, акустической фонетики, компьютерной обработки звука. Стимулом его явилась сама культурная ситуация — угасание традиций, с одной стороны, и увеличение числа вторичных фольклорных коллективов — с другой. Все это вызвало потребность зафиксировать неуловимое — традиционную певческую интонацию, ее темброво-артикуляционный колорит.

* В этом убеждает опыт семинаров Греко-славянской школы церковного пения (РИИИ, 2005—2006), в которых А. Котов, И. Мациевский, В. Комаров проводили мастер-классы по речевой и певческой артикуляции (см.: Греко-славянская школа церковного пения. Семинар 1. Пение Псалтыри. 9—13 июня 2005 г. СПб., 2005).

Ваше выступление на семинаре заставило меня задуматься о важности проблемы соотношения фонетического строя церковно-славянского языка и формирования певческого тембра. Хотелось бы поподробнее узнать о вашей работе над песнопениями на уровне фонологическом.

А. К.: Свободу звука, выразительность, существование слова в пении невозможно себе представить без предварительной работы на уровне фонологии, прежде всего, фонологии языка. В практике коллектива приемы озвучивания текста вырабатывались постепенно.

Обращается внимание на проговаривание слова, не допускаются редукция, «проглатывание» окончаний слов, которые нередко встречаются в нашей устной речи. Церковная культура во многом устная, Писание воспринимается на слух. Это наиболее сложный и важный момент в работе.

Далее — принцип «огласовки», т. е. пропевания гласной в слове, оканчивающемся на согласную. Подобный принцип сохранился у старообрядцев, он дает нам почувствовать, насколько изменилась фонетика и вместе с ней интонационный строй музыки со времени церковных реформ*.

Следующий важный момент — разделение согласных, то, к чему мы совсем не привыкли. Исключения составляют сочетания *ст*, *ск* — они произносятся слитно. Существуют сложные фонетические соединения из трех согласных («рождшая», «изсхох» и т. д.). В данном случае одна из согласных, как правило, «короче», другая — «длиннее», акцент падает на тот звук, который необходимо выделить (например, «благосеннолиственное — *стВ*»).

* О проблеме раздельноречия в церковно-певческой традиции см. 2: 73–74.

Если за словом, оканчивающимся на гласную, следует слово, начинающееся с гласной, начальная гласная «йотируется».

Существуют правила певческого произнесения, пропевания отдельных согласных. К примеру, шипящие должны звучать очень коротко. В отношении звука *р* действует постоянное правило пропевать его как утроенное, «рокочущее» *ррр*.

А. Т.: Сонорность* церковнославянского языка, выраженная в преобладании открытого слога, наличии редуцированных гласных, многочисленных «зияний» (встреча двух гласных на стыке слов), вокализации, заданной в звуковом строе языка, а также преобладании отсутствующих в современной разговорной речи музыкальных ударений, еще больше раскрывается, подчеркивается, расцветает в знаменном распеве. «Драматургия» гласных, по своей природе уже обладающих тембром, — неотъемлемый компонент монодического по природе знаменного распева — мелодии, «мыслимой вне гармонии» (Е. В. Гиппиус), а потому существующей в условиях такой системы музыкального мышления, в которой темброартикуляционный план является одним из главенствующих. Как замечает Е. В. Гиппиус, мелодическое мышление вне гармонии представляет собой «мышление последовательностями звуков, не окрашенных созвучиями, а окрашенных только напряженностью и тембровым качеством каждого отдельного тона»

* Термин «сонорность» в соответствии с сонорной теорией Р. И. Аванесова в данном случае понимается как степень участия тона в образовании звука, уровень голосовой энергии (выше у сонорных согласных, чем у звонких шумных); он также определяется величиной сужения в речевом тракте, наименьшей у гласных (1).

(4: 116). Именно поэтому тембровый колорит знаменного распева напрямую зависит от тембральных характеристик составляющих слово фонем, тем более, когда речь идет о внутрислоговых, пофонемных распевах*.

Еще Л. В. Щерба, отмечая нейтральность гласных звуков русского языка, выделяет их идеальную звукоформу в пении и чтении нараспев: в этой ситуации «<...> различия силы (ударения. — А. Т.) и их последствия — различия качества — скрадываются, и <...> таким образом нет безударных гласных» (24: 94—95).

Чтение нараспев и пение — естественная и, вероятно, единственная форма функционирования церковнославянского языка на протяжении многих столетий, ведь разговорным он не был никогда. Гласные звуки в данном случае, находясь в той или иной степени в позиции ударного, обладают идеальными полноценными тембровыми характеристиками (12: 122, 124).

Более того, пение без слов (аненайки), многочисленные слоговые распевы, пофонемное пропевание, характерные для знаменного пения, заставляют исполнителей обращать особое внимание на тембровую драматургию ряда гласных. В процессе их выпевания меняются тембровые оттенки, звук «пульсирует», как будто источает «теплое благоухание», подобно дробящемуся, неровному, пульсирующему свету лампы у иконы, сообщая трепетность, завершая полноту храмового действа (21: 298).

* И. А. Чудинова, в работах которой неоднократно затрагивалась проблема существования знаменного распева в условиях современной культуры (см. 22; 23), не случайно сравнивает знаменный распев с явлением Klangfarbenmelodie А. Шенберга, имея в виду типологическое их родство в плане значимости, проявленности темброартикуляции, темброинтонации.

А. К.: Что такое гласный звук? Парадоксально, но гласный — это всегда свободное непрерывное звучание, звук, который мы окрашиваем различными оттенками, — так появляется бесконечное множество гласных в русском и других языках мира. В нашем ансамбле мы часто прибегаем к упражнению, которое можно выполнять как индивидуально, так и коллективно. Взяв гласный звук на активном дыхании, певчий незаметно приходит к звучанию другой фонемы. В целом должен получаться, к примеру, следующий ряд — э-а-о-и. При этом границы перехода как можно менее заметны. Здесь мы сталкиваемся с явлением *внутриглоточной артикуляции* — позиция гортани (она должна быть очень «мягкой») неизменна, гласные меняются лабиально. В целом складывается ощущение единства звука, непрерывной линии.

А. Т.: А соотношение согласных и гласных?

А. К.: Здесь существует один секрет. В уме вы как бы держите линию — гласный звук, который может меняться, а согласные звуки будто нанизываются на эту линию, появляясь в виде затакта, никак не акцентируясь, — с подобной ошибкой мне часто приходится сталкиваться.

А. Т.: Процесс певческого интонирования в этом случае напоминает зрительные образы В. Кандинского: точки и линии на плоскости (первоэлементы языка живописи) — бесконечность линии и кратчайшая временная пульсация точки в пространстве (10).

Скажите, каким образом можно усвоить подобное множество правил и секретов, обрести спонтанность в произнесении, достичь нужного колорита звучания церковного языка? Если это достижимо в тренинге, то в процессе пения многие навыки могут пропасть. По крайней мере,

соблюдение этих правил потребует от певчего титанических усилий.

А. К.: Действительно, это сложно, если ориентироваться только на речевые артикуляционные упражнения. Ведь как часто в работе актера наблюдается одна, почти непреодолимая трудность. Актер, как правило, отлично владеет своим речевым артикуляционным аппаратом во время тренинга, но в ситуации спектакля он вдруг теряет приобретенные навыки, показывая «обыденную» речь. На мой взгляд, если бы упражнения проводились в режиме пения, интонирования фоном (напомню, в этот момент включается эмоциональный канал восприятия), навыки было бы трудно утратить. Наш артикуляционный тренинг связан с певческим звуком, исполнитель произносит слова на певческой опоре.

А. Т.: Вы неоднократно отмечали, что в пении и речи артикуляция гласных и согласных различается, что связано с работой разных полушарий (14: 27).

А существует ли для вас проблема времени, музыкальных темпов, каким образом они связаны с богослужением, акустикой храма, певческим составом?

А. К.: Можно говорить о своеобразной литургической привязанности песнопения к определенным моментам богослужения. Поющий должен понимать богословское значение происходящего, проживать взаимосвязь между рядопологаемыми событиями Ветхого и Нового Заветов. Тогда и проблема темпов решится сама собой, ведь ситуация определяет характер исполнения того или иного песнопения.

А. Т. Современная певческая практика предлагает прочтение знаменной традиции в условиях ритмовременной

системы, сложившейся в профессиональной западноевропейской музыке, в жесткой системе метроритмической акцентной сетки. Поэтому знаменное пение старообрядцев поражает слушателя своим ощущением времени, непривычным современному человеку, имеющему определенное музыкальное воспитание. Природа знаменного напева искажается. Как, на ваш взгляд, можно скорректировать данную ситуацию?

А. К.: Ощущение времени, а следовательно, ритмовременное музыкальное развертывание песнопения в данном случае связано и особым ощущением слова в пространстве. Зачастую, исполняя четко ритмизованный распев в определенной певческой манере, мы не только сами прячемся за звуком и метроритмом, но и прячем собственно богослужбное слово, что еще более губительно. Переживание слова в его живой интонации, соединенной с интонацией певческой (то, что присутствует сполна у старообрядцев и передается изустно) может стать одним из способов освобождения от гнетущих ритмических стандартов.

А. Т.: Еще одна проблема — исполнение, ощущение исона. Знаменный распев принадлежит к мелодическому складу, мыслимому «вне гармонии и тактовой ритмики» (Е. В. Гиппиус). На мой взгляд, в современной церковном пении сильны стереотипы гомофонно-гармонической системы — исон мыслится как редуцированный генерал-бас, соответствующий нормам аккордового тонико-доминантового строя. По наблюдениям Е. В. Гиппиуса, закономерности европейской гармонии проявились в русской песенной культуре второй половины XVIII в. в гомофонно-гармоническом стиле сольной песни с инструментальным сопровождением (4). Между тем, как представляется, исон —

тембровый пласт, резонирующий мелодии, включающий потенциал всех звуков, интонаций и микроинтонаций, темброво обогащенный унисон. Хотелось бы понять, что такое унисон в церковном пении, его качества.

А. К.: Состояние унисона — это состояние поющих, при котором ни один не может отличить себя от другого, вне зависимости от количества участвующих голосов. В этом плане совершенный унисон возможен в традиционной среде, поскольку предполагает отказ от *Эго*. В данном случае отсутствует необходимость декларирования личности, некоей идеи. Это психологическое состояние унисона, которое трудно достижимо в условиях современной культуры: голос — знак личности; когда человек теряет голос, у него наступает глубокий внутренний кризис. Психология и технология певческой работы в академической традиции построена на том, чтобы исполнитель всегда слышал свой голос — современные музыканты, в особенности дирижеры-хоровики, всегда чуть-чуть фальшивят, ровно настолько, чтобы слышать свой голос. Унисон в традиции требует от исполнителя психологической перестройки, растворения в звуке, вот тогда и происходит попадание в «унисонное» состояние, необходимое в церковном пении.

А. Т.: Как, на ваш взгляд, проявляется эстетический аспект категории красоты в богослужбном пении?

А. К.: Существуют некие общие понятия, представления, ощущения красоты. Красота — это движение к Богу, стремление выразить свое переживание Божественных истин.

Литература

¹ *Аванесов Р. И.* Фонетика современного русского литературного языка. М., 1956.

² *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. М., 1984.

- ³ *Вежбицкая А.* Язык, культура, познание. М., 1996.
- ⁴ *Гиппиус Е. В.* Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // *Материалы и статьи к 100-летию Е. В. Гиппиуса.* М., 2003. С. 112–168.
- ⁵ *Горшков А. И.* Старославянский (древнецерковнославянский) язык. М., 2002.
- ⁶ *Демьянчук Т.* Древнерусская певческая терминология об интонационных особенностях знаменного распева // *Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы.* СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 2. С. 199–206.
- ⁷ *Земцовский И. И.* Интонирование как мышление Homo Musicians // *Земцовский И. И. Из мира устных традиций. Заметки впрок.* СПб., 2006. С. 71–88.
- ⁸ *Земцовский И. И.* Проблема многолосия в теории монодии // *Земцовский И. И. Из мира устных традиций. Заметки впрок.* СПб., 2006. С. 190–194.
- ⁹ *Иванова Т. А.* Старославянский язык. СПб., 2005.
- ¹⁰ *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2003.
- ¹¹ *Архимандрит Киприан (Керн).* Литургика, гимнография и эртология. М., 2002.
- ¹² *Князев С. В., Пожарицкая С. К.* Современный русский литературный язык. М., 2005.
- ¹³ *Косырева С.* Тембровые определяющие в работе с вепским фольклорным коллективом // *Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы.* СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 2. С. 219–223.
- ¹⁴ *Котов А.* Технология и психология певческого процесса // *Голос в культуре. Греко-славянская школа церковного пения. Семинар 1. Пение Псалтыри. 9–13 июня 2005 г.* СПб., 2005. С. 27–28.
- ¹⁵ *Мазюк И.* Вокальный слух исследователя как инструмент изучения этнографии // *Материалы Международного инструментоведческого симпозиума «Музыкант в традиционной и современной культуре».* СПб., 17–20 дек. 2001 г. СПб., 2001. С. 39.
- ¹⁶ *Мацневский И. В.* Звукотворчество в психофизиологическом и энергетическом аспекте. «Естественное» и «искусственное» пение // *Голос в культуре. Греко-славянская школа церковного пе-*

- ния. Семинар 1. Пение Псалтыри. 9–13 июня 2005 г. Указ. изд. С. 23–26.
- ¹⁷ Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2006.
- ¹⁸ Николаева С. Некоторые аспекты анализа и реконструкции традиционного звукоидеала в учебном курсе музыкального вуза // Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы. СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 2. С. 211–219.
- ¹⁹ Перес М. Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического инструментария: Лекция в Московской государственной консерватории. 27 мая 2005 г.
- ²⁰ Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М., 2000.
- ²¹ Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993.
- ²² Чудинова И. А. Голос и пространство храма // Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы. СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 2. С. 191–197.
- ²³ Чудинова И. А. Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2003.
- ²⁴ Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении. М., 1983.

Византийский звукоидеал:

К вопросу о специфике фонизма литургической речи

Не вызывает сомнения то, что православная традиция произнесения богослужебного слова в храме имеет артикуляционно-вокальную характерность. Она раскрывается в целом ритмического движения богослужебного последования, в динамике выявления акустического храмового пространства, в различных интонационных модусах (пении, говорении, экфонесисе) как особо значимая составляющая иеротопического единства*. Можно также утверждать, что именно фонизм литургической речи является стабильной характеристикой православной традиции, объединяющей многообразие ее этнических проявлений. Вопросу специфики фонизма литургического интонирования в православной церковной традиции и посвящена эта статья.

Тема нова, достаточно сложна и требует глубокого всестороннего исследования. В рамках статьи можно лишь наметить возможные подходы к ее рассмотрению. Известно, что православная музыкально-литургическая традиция имеет устно-письменный характер, для ее идентичности важны как все формы певческо-речевого интонирования и устное предание норм литургического поведения, так и многообразные виды их письменной фиксации: от нотированных богослужебных книг до Типиконов и письменных поучений. Попытка понимания сущности поставленной проблемы может быть плодотворной только в том случае, если

* Понятие «иеротопос» сформулировано А. Лидовым и рассматривается учеными с различных точек зрения. См.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси: Сборник. М., 2006.

помимо слухового опыта и анализа музыкальных текстов в круг исследовательского внимания будут вовлечены письменные свидетельства, фиксирующие различные аспекты норм литургического поведения. Особенно важны различные уставные указания, касающиеся богослужебного интонирования, и замечания аскетических писаний, отражающие связь «внутреннего делания», формирующего основы личности и ее звукотворческой активности. В нашей статье мы исходим, прежде всего, из этого круга источников.

Как показывает исследование рукописей и печатных текстов¹, стержневое понятие музыкальной церковной традиции — голос, глас. Оно связано со значением личного начала в православном мироощущении. Только в глубине своего сердца, которое есть средоточие личности, человек может ощутить достоверность Божественного присутствия, а утверждение реальности и сокровенности Божественного бытия есть стимул и начало иеротопического творчества. Догмат иконопочитания, утверждающий сопричастность мира видимого и невидимого, Божественного и земного, возможность восприятия и постижения этой сопричастности человеком, лежит в основе всего христианского искусства, в том числе и его звуко-символических форм*.

По словам святителя Иустина Поповича, «невидимое — это сердце видимого, ядро видимого. Видимое есть не что иное, как кожа вокруг невидимого. Бесчисленны обличья, в которые одевается невидимое. Одевается и переодевается. Видимо солнце, но невидима сила, которая его прогревает. Видимы бесчисленные созвездия, но невидима сила, которая их мудро двигает и ведет через бескрайние про-

*О христианском догмате иконопочитания в связи с искусством см.: Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1977. С. 244.

странства, не сталкивая друг с другом. Видим магнит, а сила его невидима. Видима земля, а ее притяжение невидимо <...> Видима трава, видимы растения, видимы цветы, но невидимо то, что из одной и той же почвы производит разнообразные травы, различные цветы, различные плоды»². «В видимом мире поражает факт, что все самое главное в нем невидимо»³. «Невидимое» личности человека, сокровенное в безмолвии открывается в речи, звучании его голоса.

Выдающийся философ XX в. М. Мамардашвили пишет: «Во всякой культуре есть что-то, что рождает ее, но одновременно не является самой культурой, что невидимо и незаметно. Мы ведь видим культуру и ее достижения и сами же при этом что-то (то, что я называю “локус мистикус”, а Кант называл “живым представлением”) можем утратить, если у нас, как у марионеток, нет оживляющего представления. Культуры, в которых задушен “локус мистикус”, могут погибать и умирать независимо от того, какого высокого уровня они достигли»⁴.

Невидимый источник «жизненности» культуры церковного интонирования, то, что задает действенный импульс и не поддается имитации, наиболее ярко проявляется именно в фонизме певческой речи, в характере звучания голоса, в котором аккумулируется ощущение жизненной сопричастности личности и всего иеротопоса в целом. Независимо от уровня технического мастерства и меры аутентичности исполнения церковное пение в концерте, в искусственно смоделированной ситуации исполнения — слушания всегда оказывается недостаточным, ущербным, можно даже сказать, неуместным, и не случайно. Ведь момент вокализации в обряде — это то, что как бы в едином жесте артикулирует ритмическую сущность и сокрытую силу всего сложного и многомерного действия, соединяет в моменте

внимания внутреннее и внешнее, возникает спонтанно, тогда, когда человек включается в сиюминутность целиком, с полной отдачей и напряжением сокровенных сил личности. Именно тогда начинает звучать голос так, как должно звучать в храме.

Спонтанность и сопричастность — действенные основания жизненности звукоидеала, связанного с расцветом византийского литургического творчества и утверждением догмата иконопочитания, который сохранил свои существенные характеристики в разнообразии этнических и исторических форм на протяжении веков. Об этом важнейшем компоненте мы и говорим как о «византийском звукоидеале», не затрагивая тему многообразия его историко-этнических проявлений.

Осознание христианством интегральности и целостности как неотъемлемых свойств личности проявляется и в понимании церковного действия как единения личности и всего иеротопоса ради того, чтобы достичь наибольшей полноты постижения Личности Божественной. Понятия музыкально-литургического мышления — «глас», «согласие», «осмогласие» — отражают различные аспекты фонизма литургической речи и обретают действенность только в этом иеротопическом единстве.

Характерная особенность византийского звукоидеала — артикуляционное единство звучания, жеста и графического образа*. Интегральность и целостность церковного обряда артикулируются во всем многообразии форм литургической речи, во всех гранях «симфонизма» церковного последования: как в колокольных звонах и динамике аудиально-

* В этой связи актуально мнение М. В. Бражникова о значении соотношения крюковой нотации и системы осмогласия. См.: *Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. М., 1972.*

го пространства храмовой архитектуры, так и в совокупности восьми церковных «гласов», которая выявляется в течение литургического года, в звуковом профиле ежедневных церковных богослужений, в колокольных звонах и динамике аудиального пространства храмовой архитектуры, так же, как в «говорении», восклицании, пении.

Целостный характер уставного богослужения наилучшим образом определяет термин «последование» (ἀκολουθία). В понятии «глас» также отражено традиционное представление о такой целостности. Оно касается, прежде всего, фона и соотносится как со звучанием человеческого голоса и колокольного гласа, так и с осмогласием, организующим музыкальный ритм обряда. Каждый глас церковной системы осмогласия — это концентрация вербально-смысловых и артикуляционных компонентов. Так же, как полнота смысла звучащего слова раскрывается в многообразии фонических модуляций голоса, глубина событий, составляющих суть церковного обряда, воспринимается человеком всем его существом, единением всех сил его личности и выявляется в артикуляционном богатстве литургической речи.

Слово «голос» в славянском и русском языке несет в себе глубокий и многообразный смысл. Важно, что церковнославянское понятие «глас» включает значения «взывание», «сила», «власть», «влияние»^{*}.

В Ветхом Завете именно в слышании гласа открывается воля Божия. С древнейших времен молитвенное «глаголение» понимается как беседа с Богом. В раю «по без-

^{*} Слово «глас», по В. Далю, — это «голос, во всех значениях взывания, звук, звон, шум и пр.», а также «власть, влияние» (*Даль В. Толковый словарь русского языка. М., 1989. С. 355*). «Это человек без голоса, ничтожный, бессильный <...>» (Там же. С. 370).

грешию человеку явственно Бог с ним пребывал и беседа лицом к лицу, и Духу Святому глаголющу с ним оусты ко оустом»⁵. В каноническом понимании, к ощущению «явственности» богообщения, утраченному по грехопадению, человек стремится вновь приблизиться в церковной молитве. Не случайно Устав повелевает молящемуся в храме «глаголати якож самому Богу беседующе». Понимание литургической речи как богообщения имеет основополагающее значение для звукоидеала литургического интонирования.

Человек входит в храм ради встречи с Богом. Вернее, не входит, а «восходит», по словам святителя Григория Палама. В одной из своих бесед он обращается к Евангелию: «ἀνθρώποι δὲ ἀνέβησαν εἰς τὸ ἱερόν προσεύξασθαι» (Лк. 18:10). Святитель Григорий Палама говорит о «восходящих» в храм как о тех, кто возвышается от земного: «Ибо таковыми являются те, которые приходят в храм Божий ради молитвы, а таково именно свойство молитвы: она возвышает человека от земли на небо и восходя выше всего поднебесного, всякого имени, высоты и достоинства, представляет его Самому, сущему над всеми, Богу»⁶.

Старец афонского монастыря Симонопетра архимандрит Эмилианос говорит даже о беге: «Литургия — это движение, бег, стремление достичь Христа, к нему прикоснуться. Помните Марию Магдалину? Когда поняла, что перед ней Христос, говорит: “Раввуни, учитель мой” — и хочет притронуться к его одежде, его телу»⁷.

В словах Евангелия, упоминаемых старцем Эмилианосом, ситуация узнавания, «очевидности», открываемой голосом, выражена удивительно ясно. Сгусток и глубина сакральных смыслов имеет здесь особый, интонационный аспект: «очи сердца» открываются в «глаголании». Приведем полностью фрагмент евангельского текста. «Γὰρ ἢ ἴσες: γένο,

УТО ПЛАЧЕШИ; КОГО ИЩЕШИ; ОНА (ЖЕ) МИНУШИ, ТАКВЕРТОГРАДАРЕ
 ЕСТЬ, ГЛАГОЛА ЕМЪ: ГОСПОДИ, ДЩЕ ЧТЫ ЕСИ ВЗЛЛЪ ЕГО, ПОВБЖДЪ МИ,
 ГДѢ ЕСИ ПОЛОЖИЛЪ ЕГО, И ДЗЪ ВОЗМЪ ЕГО. ГЛА ЕИ ИИСТЬ: МАРИЕ. ОНА
 (ЖЕ) ОБРАЩИША ГЛАГОЛА ЕМЪ: РАВВНИ, ЕЖЕ ГЛАГОЛЕТСА ОУУТЛЮ. ГЛА
 ЕИ ИИСТЬ: НЕ ПРИКАСАЙСА МИѢ, НЕ ОУ БО ВЗЫДОХЪ КО ОЦЪ МОЕМЪ: ИДИ
 ЖЕ КО БРАТІИ МОЕЙ И РЦЫ ИМЪ: ВОСХОЖДЪ КО ОЦЪ МОЕМЪ И ОЦЪ
 ВАШЕМЪ, И БГЪ МОЕМЪ И БГЪ ВАШЕМЪ» (Иоанн 20:15-17).

Итак, «восхождение», «бег», «стремление» — особое состояние, необходимый импульс, дающий возможность человеку спонтанно, неожиданно «возгореться», переступить грань интонации обыденной речи, войти в интенсивный ритм церковного последования и зазвучать так, как должно звучать молящемуся в храме. Весь человек, раскрывший вовне свою глубину, ощущает себя как звучащий голос. Начало литургического интонирования — крик, плач, зов — «взывание»: «ИЗЪ ГЛБНИЧЫ ВОЗВХАХЪ КЪ ТВѢ ГДИ: ГДИ, ОУСЛЫШИ ГЛАСЪ МОЙ». (Пс. 129:1). Псалом говорит и о «речении сердца»: «ТВѢ РЕЧЕ СЕРДЦЕ МОЕ: ГДА ВЗЫЩЪ, ВЗЫСКА ТВѢ ЛИЦЕ МОЕ, ЛИЦА ТВОЮ, ГДИ, ВЗЫЩЪ» (Пс. 26:8).

Шестопсалмие, по уставу читаемое в храме в предрасветный час, начинается с псаломского стиха, который знаменует начало звучащей речи после ночного молчания: «ГДИ, ОУСТИНѢ МОИ ОБЕРАЖЕШИ, И ОУСТА МОА ВОЗВѢСТАТЪ ХВАЛЪ ТВОЮ». Слово «уста» повторяемое в славянском переводе дважды, в греческом произносится по-разному. Сначала «χειλη» («края», «губы») и затем «στομα» («рот», «отверстие», «пасть»; слово это означает также «устье реки», а в сочетании στομα πόντιον — «пучина морская»)⁸. «Κύριε τὰ χεῖλη μου ἀνοίξεις καὶ τὸ στόμα μου ἀναγγελεῖ τὴν αἰνεσίαν σου» — этот стих передает динамику возникновения голоса: раскрываются губы, и звуковой поток исходит из человеческого нутра. Кроме того, он указывает импульс и направленность речи: «хвала» воз-

никает в ответ на действие благодатной силы, которая внезапно охватывает человека и «отверзает» его уста. «Умом да языком да гласом»⁹ — так осознается то, как совершается псалмопение и в славянском тексте.

В звучании голоса обнаруживается сокровенное ядро личности, ее «сердечная» глубина. Голос исходит из «нутра» человеческой телесности, от сердца как средоточия личности. Устав указывает для начала молитвенного пения «ум весь собрати с чувством сердечным»¹⁰.

Термин «сладкопение» передает необходимое в византийском звукоидеале ощущение сердечной глубины, артикуляционной полноты произносимого в храме богослужебного слова. Устав повелевает петь «с сокрушением и вниманием», «о своих молящися гресех», указывая путь достижения полноты сердечного ощущения. Это состояние в церковной традиции определяется как «умиление», «κατάνωξις», и обретается по благодати: «Напои́лъ ѿси́ насъ ви́но́мъ о́умиленіа» (Пс. 59:5). Певческое звукотворчество сравнивается с принятием пищи, и песнопение в традиционном сознании воспринимается как «пища духовная».

Звучание голоса — это не только то, что исходит из сокровенного «нутра» человека, но и то, что проникает в сердечную глубину слушанием, раскрывает духовные «очи сердца», дает возможность услышать неслышимое. И, как говорят святые отцы, есть очи, которые внутреннее сих очей, и есть слух, который внутреннее сего слуха. По каноническому преданию, собранность ума «с чувством сердечным», предельное внимание — необходимое для литургического интонирования состояние.

Имеет значение и направленность молитвенной речи. Греческий язык знает два слова, означающие «молитва»: εὐχή и προσευχή. Εὐχή — это внутренняя молитвенная речь,

просευχή — звуковая ее артикуляция, так как приставка проб- подчеркивает направленность по отношению к кому-то, вовне, от себя. Славянское поучение также указывает два аспекта молитвословия: о глаголении, «как бы самому себе беседующе», произнесении слова «глаголюще в себе» и направленности речи вовне — «во услышание всем». Для византийского звукоидеала большой ценностью является достижение единства внутреннего и внешнего, согласие не только голосов, но «сердечное» единение поющих. Унисон и исон (ίσον), который устанавливает и держит внутреннее «сердечное» внимание, — эта форма наиболее соответствует идеалу «смирения» и «умиления». Петь нужно «с сокръшеніем и со вниманіем <...> како самолюбъ вѣсѣдѣюще о своѣмъ молѣніи грѣсѣ»¹¹.

Для понимания специфики фонизма литургической речи в православной литургической традиции важно соотнесение и объединение различных модусов произнесения слов, включающих многообразные способы артикулирования и фонации в различных сочетаниях и грациях переходов от говорения к протяженному пению.

Ритмическое соотношение этих артикуляционных моментов имеет большую смысловую значимость в «симфонизме» богослужения. Динамика артикуляционных граций действует как на уровне слогового ритма, так и на уровне разделов службы, образующих особое ритмическое движение, традиционно измеряемое «часами» молитвы¹². Понятие «час» (ώρα) молитвы касается и дневного богослужебного ритма, который также составляет ритмическое последование различных артикуляционных форм.

Артикуляционное богатство произнесения слога хорошо отражается в певческих Азбуках при толковании знамен. Следующий уровень восприятия артикуляционной

динамики связан, прежде всего, с тем, что мера продолжительности фонации отражает значимость литургического события. От говорения словес «поскору» до нескончаемо долгого выпевания наиболее важных молитвословий и «восторжения» речи в тириремах (в греческой культуре), ананейках и фитах (у славян) — все это интегрируется в целом богослужебного ритма.

Артикуляционное многообразие литургического интонирования подчинено, однако, общему состоянию, определяемому как «тихость» (ἐπιείκεια). Устав говорит: «Вся служба с тихостью да бывает». Понятие «тихий» (ἴλαος, ἰλαρός), которое очень часто встречается в качестве певческого указания в уставах (к примеру, «кротким и тихим гласом») имеет в церковном языке глубокую семантику. Во-первых, слово «тихий» означает «радостный», «утешный». Кроме того, важен семантический аспект слова как «мирный»¹³. «Свете тихий, святая славы...» поется на службе Вечерни, открывающей литургический период нового дня.

Смирное состояние, «кротость», «тихость» и «легкость» («глаголанием кротким и смиренным гласом», «тихом гласом и легким», «легко и ровно») — важнейшая парадигма литургического интонирования, отмеченная в уставных указаниях. В севернорусской рукописи XVII в. говорится: «Воспѣваніе своеѣ вѣкъ во дни и в ноши со страхом и любовію подобася херувимомъ [тихо и кротко аззыка браца, оумо же в небо оддари, ꙗ пре самы гдѣмъ стоа] аще науча еси сице же и скончеваніе. не ѡжидаетъ бо вѣко ѿ аззыка гла ни ѿ обетъ слово сложно истинны ищщи. но внимлетъ недвижца ома, безгласны въздыханіи, и безаззыкунъ гласъ. и малъ словъ, прилѣжномъ взиранію. бодростію себе трѣдѣши на оуищеніе ома и совести. и срѣце ѿ скверны аззылен оддалено. смирено показати своеа немощи уютіе»¹⁴. Пение должно быть просто и смиренно: в христианском

сознании понятие «сложность» противостоит понятию «простота», которое связано с молитвенным пением, постижением истинного смысла слова. Для пения необходимы чистый ум и сердце. То же читаем в другой рукописи: «а мои гласъ и азъ языкъ требѣютьъ помощи сѣа: мѣтвѣы и воздержанїа и чистоты»¹⁵.

Афонский старец Порфирий Кусакаливит, живший в XX в., говорит, что гармония византийской музыки связана с первоначальным благодатным, очищенным состоянием души. Музыка освящает «бескровно»: «В душе каждого человека есть гармония. В первоначальном состоянии нашей души была эта гармония, поэтому те люди, о которых можно сказать, что они имеют благодать, просты <...> Тот, кто знает музыку и имеет смирение, имеет Божию благодать»¹⁶. Так же, как неизвестный создатель рукописного текста XVII в., старец Порфирий связывает музыкальную гармонию с простотой и смирением. Душевная смута, «спутанность» помыслов, эгоизм и гордость — болезненные душевные состояния — эту гармонию не приемлют.

Почему старец вспоминает о смирении, связывая его с музыкой и гармонией человеческой души? Святоотеческое понятие «смирение» (*ταπεινωσις*) отлично от обыденного значения этого слова. Смирение связывается с духовной чистотой и совершенством человека, с бесстрашием, противоположным «кровяному», чувственному состоянию: «Что такое усовершенние себя? Глубина смирения, т. е. оставление всего видимого и невидимого (видимого, т. е. всего чувственного, и невидимого, т. е. мысленного) и попечения о том», — пишет преподобный Исаак Сирий¹⁷.

Чувственность, душевная расслабленность, связанные с «гордостью», «эгоизмом и спутанностью помыслов», в пении совершенно отвергаются. «Бодрость» и «мужествен-

ность» считаются качеством духовного совершенства, а мужской голос — идеалом певческого тембра. Как известно, до нынешнего времени в греческих храмах могут петь только мужчины. Там же, где звучат женские голоса (в женских монастырях), стремятся имитировать пение мужское — низкое, «суровое», без малейшего оттенка чувственности.

Многообразие артикуляционно-фонических модусов произнесения слова характеризует и ритмическую целостность временного последования годового литургического цикла. Обычные службы большей частью выговариваются «поскору», «говорком», на одном установленном интонационном уровне, а праздничные отличаются значительной протяженностью певческой фонации слов, многообразием тембрально-артикуляционных красок и звуковысотных изменений. Интенсивность артикулирования, протяженное и мощное интонирование на пределе голосовых возможностей и дыхания захватывает все существо человека, поглощает его внимание целиком и обращает к сокровенным глубинам молитвенного слова.

Так, служба праздничной Вечерни, знаменующая наступление нового суточного богослужебного цикла по уставу, начинается с весьма продолжительного пения Предначинательного псалма. Псалом постепенно обращает внимание человека от внешнего, от бытовых впечатлений прошедшего дня, к глубине «ночного» сознания и сердечному вниманию. Псалом повествует о начале мира Божьего и интонируется в «совершенном» восьмом гласе. Устав указывает его исполнение «кротким тихим гласом», «со сладкопением». Термины «кротость», «тихость», «сладость» определяют особый характер звучания — глубокий и теплый тембр голоса, который можно отнести к наиболее значимым ценностям византийского звукоидеала. Определе-

ние «теплый» (θερμός, ζεστός) — «Душа тепла яко огонь горящъ, не оугаснет дондеже поглощена будет» (Сир. 23: 21) — обозначает состояние предельного «тщания» и «усердия», необходимое в молитвенном пении. Оно знаменует «чувство сердца», обращенность всем существом, с любовью, человека к Богу.

Архимандрит Эмилианос пишет о такой обращенности: «Если берешь кусок железа и кладешь его в огонь, оно все становится огонь, так и здесь <...> Стало быть, эта любовь моя не только энергия ума, но энергия всего человека. Поэтому мы говорим, что молится сердце. Но посмотрите, как может молиться сердце? Сердце молится, если молится весь человек, целиком весь человек отдается Богу»¹⁸.

Византийский звукоидеал принципиально противоположен инструментальному звучанию, принимая исключительно голос человека. Внутренний сердечный жар, «пламень огненный», — это то ощущение полноты и единства жизни в слове, которое можно достичь при полной отдаче душевных и телесных сил именно здесь, именно сейчас, в храме, в непосредственной близости и единении «всех и вся». Только голос может воплотить это ощущение в пространстве храма.

«Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая и кимвал звучащий» (Апостол Павел. 1 Кор. 13:1). Мудрость этого высказывания не исключает и особый аспект — фонический. Вне любви человек, наделенный Божественным даром слова, уподобляется бездушной материи, звенящей меди, теряет силу своего голоса, становится безголосым.

Момент целостности и «телесности» для византийского звукоидеала очень важен. По святоотеческой антропологии, состав человека троичен — дух, душа и тело. Целость, целостность — это духовное и телесное здравие

которое возможно только тогда, когда человек ощущает свое единство с Богом и со всеми людьми. Поющий человек достигает в ситуации церковного обряда целостности, интегральности, восполняя свою индивидуальную «немошь» вхождением в полноту иеротопического единства. Несовершенный в бытовом существовании, в храме, в молитвенном пении, обращая «сердце горе», он может обрести исцеление, «целость и свободу сердца».

Пение называют в аскетике «телесной молитвой». Как сердечная боль, которую человек ощущает всем телом, всем своим «нутром», так и голос концентрирует молитвенное ощущение («страх Божий», ощущение Божественного присутствия, в святоотеческом понимании), которое охватывает существо человека внезапно и целиком. Голос молящегося начинает звучать, рождается вовне благодаря собранности воедино всех душевных и телесных сил и обостренности восприятия окружающей среды.

Формы звучания поющих в храме — *исон, унисон, антифон, канархание*, согласование зрительных и пространственно-кинетических ощущений с певческими — все в византийском звукоидеале направлено на достижение личного чувства сопричастности целому иеротопосу, на ощущение «храма телесного» как «храма Божиего», своего голоса как отзвука того, что человеческим слухом не слышимо.

Преподобный Исаак Сирин говорит о движении языка и сердца как о «ключках», отверзающих сокровенное и тайное: «Ино есть сладость молитвы, ино есть, видение молитвы. Честнейше же есть от первыя второе, елико совершенный человек от несовершенного отрочате <...> Движение бо языка и сердца в молитве, ключи суть, а яже по сих, вход в клети. Да престанут zde всяка уста, и всяк язык и сердце — помыслов хранитель, ум — чувств корм-

чий, и мысль — скоропарящая птица и безстуднейшая, и всяко сих ухищрение да престанет: и zde да пребудут ищущие: занеже прииде дому Владыка»¹⁹.

Примечания

- ¹ См.: Чудинова И. А. Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2004.
- ² Преподобный Иустин Попович. Философские пропасти. М., 2004. С. 99.
- ³ Там же. С. 102.
- ⁴ Мамардашвили М. Эстетика мышления. М., 2000. С. 119.
- ⁵ Ягич И. В. Codex Slovenicus rerum grammaticarum. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке. Берлин, 1896. С. 362.
- ⁶ Беседы (Омилии) святителя Григория Паламы. Москва, 1993. Ч. 1. С. 22.
- ⁷ Αρχι. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και λόγοι. Έκδοσεις Ορθύλια, 2003. Τ. 4. С. 35 (перевод автора).
- ⁸ Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. М., 1991. С. 1157.
- ⁹ БАН. Арх. Д. 219. См.: Чудинова И. А. Время безмолвия... Указ. изд. С. 112.
- ¹⁰ См.: Чудинова И. А. Время безмолвия... Указ. изд. С. 89.
- ¹¹ Чудинова И. А. Время безмолвия... Указ. изд. С. 89.
- ¹² См.: Там же. С. 152–153.
- ¹³ См.: Седакова О. А. Церковнославяно-русские паронимы: Материалы к словарю. М., 2005. С. 356.
- ¹⁴ РНБ. Сол. Анз. 67/1433, л. 245 об.
- ¹⁵ БАН. Арх. Д. 219, л. 172.
- ¹⁶ Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοληγής. Χάνια, 2004. С. 115 (перевод автора).
- ¹⁷ Аввы Исаака Сирина слова подвижнические. М., 1993. С. 205.
- ¹⁸ Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοληγής. Χάνια, 2004. С. 115 (перевод автора).
- ¹⁹ Святаго отца нашего Исаака Сирина Слова духовно-подвижническия. М., 1854. Репринт: Свято-Введенская Оптина пустынь, 2004. С. 67.

Богослужebные тексты на церковно-славянском и греческом языках приводятся по следующим изданиям:

Η ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ. Ἀποστολική Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἔκδοσις Ε΄, 2000.

ΜΙΚΡΟΝ ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ. Ἔκδόσεις Παλαδημητρίου, 2003;

Святое Евангелие. Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2006;

Толковая Псалтирь с краткими пояснениями святых отцов и указанием чтения псалмов на всякую потребу. «Ковчег», 2003;

Часословъ. Издание Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 2002.

Звучащее и неслышимое: Голоса в традиционной культуре

Уже в раннем возрасте деревенский человек получал от окружающей среды множество впечатлений. Разнообразные жизненные ситуации, ритуальные события надолго запечатлевались в памяти. Бесчисленное количество звуков, голосов воспринималось, осваивалось. Человеческая психика должна была справляться с потоком информации. Традиционная среда, с одной стороны, отчетливо регламентирует собственные различные стороны, планы, события; с другой стороны, как бы не дает опомниться адресату, вынуждая его к чуть ли не молниеносному восприятию. Человеком постигались разнообразные способы звукопроизнесения, артикуляции, темброинтонирования. Справиться с этой лавиной помогала сама окружающая среда, с присущими ей гибкими, естественными условиями-формами существования. Тем не менее, приходилось, прежде всего, самостоятельно овладевать получаемой информацией. Импульсы, посылаемые внешней культурной средой, воспринимались в первую очередь внутренне, индивидуально. Возникало умение свободной ориентации в традиционном культурном пространстве, появлялась предрасположенность к мгновенному эмоциональному реагированию. Огромная сила воздействия народного искусства во многом проистекает от привитых музыкантам с детства мощных творчески-реактивных способностей.

Человек учился активно откликаться на сигналы, посылаемые окружающей средой. В то или иное время года, при совершении различных ритуальных действий, все их участники слышат, воспринимают, реализуют свои самые

разные — тембровые, артикуляционные, эмоциональные творческие возможности. Контрастность впечатлений и осуществлений напоминает многоцветную деревенскую лоскутную ткань, на поверхности которой все части отличаются друг от друга, но составляют, взаимосочетаясь, единое красочное поле. Так же и голоса в традиционной культуре: образуя целостное звуковое пространство, они, вместе с тем, всегда разнотембровы, разноплановы. Человек как бы совершает непрерывное путешествие: от тембра — к тембру, от одного способа артикуляции — к другому, из сиюминутного интонационного намерения, осуществления — в следующее. Любые впечатления, тем не менее, направлены на достижение главной цели, воплощающейся в самовыявлении творческой личности. Исполнительская индивидуальность, воспринимая множественность тембров, заимствует их, отбирает, переосмысливает, переозвучивает. Разъединенность звуков, голосов уравнивается целостностью общей палитры красок. Единство поддерживается самой традицией, со свойственными ей типами интонирования, темброартикулирования и ритуальной событийной предназначенностью, повторяемостью звуковых совершений*.

* В личностных инициативах особенно отчетливо просматриваются черты традиционного сознания в целом. В исполнительстве, в творческих и человеческих свойствах музыкантов выявляется сущностное начало локальной культуры. Поэтому, по словам И. В. Мациевского, «исполнительство ставит перед исследователем комплекс важнейших проблем» (*Мациевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 31*). О проблемах традиционного исполнительства и важнейших аспектах его изучения см. также: *Теплова И. Б. Народные исполнительские традиции (основные аспекты изучения) // Фольклор: современность и*

Первые музыкальные впечатления становились для маленьких слушателей подлинными открытиями. Воспринимались, однако, не только звуки и голоса. С особенной силой запечатлевалась в памяти целостная картина события. Слуховое запоминание дополнялось зрительным. Помимо музыкального звукового ряда (манера пения, игра на инструменте, средства владения голосом), в памяти сохранялись особенности общения, способы поведения. Тон бесед, разговоров, оттенки человеческих взаимоотношений, пристрастий, несогласий — все воспринималось. Событийный контекст (включая ритуальные формы, нормы поведения) укладывался в сознание. Восприятие носило в основном стихийный, спонтанный характер. По свидетельству многих очевидцев, в высшей степени эффективным пунктом приобретения первых творческих, культурных впечатлений оказывалась деревенская печка. Действительно, именно на русской печи, чуть ли не каждодневно, крестьянские дети воспринимали, осваивали разнообразную информацию. Образовывался широкий ассоциативный круг впечатлений. В этот круг непременно включалось запоминание музыкальных звуков, тембров, голосов. Но одновременно совер-

традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 16–23. Конечно, «изучение одних только приемов исполнительства (как и музыкальных форм, структур) оказывается недостаточным для целостного осмысления традиции, существующей в своей совершенной законченности, обозначенности и, одновременно, в свободе и непостоянстве. Эта контрастность, текучесть создается творцом культуры, причем не только исполнителем, но, прежде всего, *человеком*, имеющим тонкие, разнообразные связи с окружающей жизнью» (Ромодин А. В. Изучение феномена народного музыканта: поиски и обнаружение метода // Елене Николаевне Разумовской посвящается: Юбилейный сборник. СПб., 2005. С. 50).

шались и обратные процессы. В темброинтонационную ткань напевов, наигрышей деревенскими музыкантами ассоциативно вносятся жизненные впечатления, личные переживания. В реальное звуковое (инструментальное, вокальное) наполнение наигрышей, напевов полноправно вторгается «неслышимый» подтекст, находящийся, казалось бы, за пределами «звучащей» материи. Жизненный, творческий опыт преобразуется в отыскиваемом народным музыкантом и вновь им обнаруживаемом беспрестанно музыкальном веществе*. Огромную роль приобретают личностные свойства исполнителя, его способность к активному чувственному отклику, сопереживанию, предрасположенность к эмоциональному воздействию.

Начинающие инструменталисты обычно ориентировались на опыт старших, известных в своей округе коллег-музыкантов. Нередко творческая одаренность, яркие индивидуальные качества, авторитет взрослого исполнителя оказывались поистине незаурядными. В Андреапольском районе Тверской области в предвоенные годы славилась легендарная гармонистка — Варушка. Многие старались пригласить Варушку на свадьбу, вечеринку. Варушка не работала в колхозе, не была замужем и, по-видимому, вела исключительно творческое, музыкально-профессиональное существование. Подобный тип музыканта — не редкость в народной традиции**. Творческий, человеческий облик

* Концептуальная основа феномена «музыкального вещества» изучается И. И. Земцовским. См.: *Земцовский И. И. Апология музыкального вещества // Музыкальная академия. М., 2005. № 2. С. 181–192.*

** Среди музыкантов были люди самые разные по характеру, темпераменту, творческим склонностям и пристрастиям. Встречались и особенно необычные: странные, чудаковатые, экзальтированные, преданные прежде всего искусству, «официальную» работу не имев-

Варушки был необычайно притягательным. В 1938 г. Павел Крутов (из тверской деревни Дулино) решил призвать Варушку для обучения игре на гармонике-хромке троих своих сыновей, младшему из которых было в ту пору семь лет. Варушка жила, столовалась у хозяина, не работала, не вела домашних дел. В обязанности ее входило непременно ежевечернее музицирование на гармонике. Вся семья собиралась в эти часы; юные ученики с упоением внимали наставнику. Варушка, однако, не произносила ни слова и лишь играла. Воздействие ее личности было поразительным. Ученики с жадностью слушали Варушкину игру, а сами, тем не менее, к инструменту не притрагивались. Обучение шло исключительно слуховым способом. Но запоминались не только собственно мелодико-гармонические, структурные очертания наигрышей. Форма воспринималась бессознательно. На первый план выступала личность музыканта. Неотразимый творческий облик навсегда запечатлевался в памяти. Не только тембр, голос инструмента, но и персональный тембр, творческий голос самого музыканта оставлял неизгладимый след в душах юных слушателей*. Варушка, вне всякого сомнения, была совершенно неординарным человеком. Нетривиальность ситуации под-

шие. См.: Ромодин А. В. О некоторых особенностях творчества традиционных северобелорусских музыкантов-инструменталистов: Ассоциации со скоморохами // Судьбы традиционной культуры. СПб., 1998. С. 259–265.

* Поиски желаемого инструмента, индивидуального стиля, артикуляционного метода, персонального тембра воплощались в многолетнем поиске музыкантом творческого «я», эмоционально-психологическом поиске «внутренних состояний». См.: Ромодин А. В. К проблеме многоаспектности художественного поиска традиционного северобелорусского музыканта-инструменталиста // Инструментоведение: Молодая наука. СПб., 1998. С. 55–58.

черкивалась тем, что музицировала женщина, бывшая, к тому же, народным исполнителем-профессионалом. Нечастый для традиционной инструментальной культуры случай! И уж совсем уникальным было приглашение женщины в качестве профессионального учителя музыки. Для Варушки же, вероятно, подобное предложение не явилось сюрпризом. Для нее, как и для многих других музыкантов сходного типа, чрезвычайное значение имела сильнейшая творческая мотивация, воля к выражению*, самораскрытию. Создавать, преподносить другим, музицировать для других, обнаруживать себя через восприятие других — глубокое художественное кредо подобных исполнителей. Только в диалоге со слушателями раскрываются такие вдохновенные, артистические натуры. Этот непрерывный поиск собственного творческого голоса, совершаемый в активном стремлении к внутреннему высвобождению, молниеносно улавливается душевными струнами слушателей. Варушка умела овладевать сердцами. На своих учеников она, безусловно, воздействовала. Суггестивная мощь стихийного обучения принесла свои плоды. Варушка прожила в том доме несколько недель. Все ее юные ученики стали впоследствии музыкантами. Но играть они начали лишь после

* По концептуальному определению Э. Курта (*Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975*). «Волю к выражению» имеют наиболее инициативные музыканты, живущие в какой угодно местности, представляющие любые, самые различные культуры. «Воля к выражению» — универсальная движущая порождающая сила, заключенная в человеческом существе, вызывающая к жизни реальную звуковую материю, «вещество» (И. И. Земцовский). «Вещество» состоит из внутренних импульсов музыканта и собственно формы. «Воля» действует повсюду и безраздельно, не имеет временных и пространственных границ.

прощания со своим учителем. В памяти запечатлелся несравненный облик человека, художника, и голос, им извлекаемый — инструментальный голос. Дальнейшее развитие учеников происходило самостоятельно. Звучание же осуществлялось из внутреннего, невидимого, непосредственно неслышимого творческого источника — личностного, «помящего» волевого импульса*.

Необычайная сила воздействия народного музицирования порождается умением исполнителей извлекать из реально явленной темброинтонации глубоко в нее погруженные скрытые смыслы. Одновременно, параллельно со звучащей материей, существует свой, неявный, но остро ощущаемый мир. На самых ранних порах, в период обучения, происходит естественное, спонтанное, скорейшее овладение этим «неслышимым». Идее его претворения в звуке посвящена вся последующая жизнь народного музыканта. Самые тонкие индивидуальные намерения осуществляются при помощи интенсивных внутренних темброинтонационных импульсов. Именно эти импульсы, запечатленные в сознании музыканта, диктуют напряженность направленности мелодических движений, упругость игры ритмических рисунков. Внутри одной локальной традиции обнаруживается множество различных способов артикулирования. Самобытные личностные эмоциональные импульсы вызывают к жизни целую палитру контрастных творческих способов, почерков музыкантов-инструменталистов. Один из

* Рассказ о Варушке записан в сентябре 2006 г. автором вместе с У. Моргенштерном и И. Стесевым (при поддержке Музыкаведческого института при Гамбургском университете, Немецкого научного сообщества — DFG) в г. Андреаполе от гармониста А. П. Крутова, 1931 г.р., самого младшего из троих учеников Варушки.

самых колоритных исполнительских приемов традиционных гармонистов, например, заключается в методе артикуляционного «нащупывания» звуковых очертаний наигрыша. Пальцы музыканта, кажется, непрерывно ищут направление движения. При этом словно открывается, видится, как «нащупывается» мысль, затем — отыскивается, и наступает очередь следующей. Совершается наружно заметный, оформляемый процесс артикуляционного творчества, вызываемый, тем не менее, скрытыми чувственными импульсами музыканта*. Подобными художественными приемами народные инструменталисты владеют интуитивно. Исполнительские нюансы оказываются продолжением, следствием тончайших внутренних человеческих переживаний, впечатлений, ассоциаций. В особенностях фразировки, интенсивности нажатия пальцев на клавиши гармоники,

* Оформление процесса начинается в сознании музыканта. Артикуляционные движения ощущаются им на подсознательном уровне и могут иметь разнообразные (в том числе предметные) ассоциации. Но, прежде всего, эти внутренние (чувственно-артикуляционные) процессы имеют остроэмоциональную окраску, активно соотносимую музыкантом с реализуемой (создаваемой) им звуковой материей. Внешние «жесты-движения одновременно обусловлены многообразными психологическими процессами, выражающимися в виде чисто физических проявлений, благодаря которым они могут влиять и на окружающую среду». См.: *Белявский Л.* Инструментальная музыка — трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 109. Внутренние процессы, тем не менее, уже несут в себе движение (бессознательно, порой — даже осознанно, но всегда эмоционально), а внешние артикуляционные проявления, несмотря на их «физическую» видимость, имеют чувственный характер, интенсивно воспринимаемый окружающими.

силе ударяемости палочек по струнам цимбал, в степени динамических соотношений звукокомплексов, фактурных расслоений — во всех этих артикуляционных элементах отображаются предельно субъективные, скрытые факторы и смыслы: индивидуальная (во взаимодействии с универсальной, традиционной) стилистическая ориентация музыкантов, их представления о характере тех или иных наигрышей, психологические мотивы (связанные с личностными наклонностями, пристрастиями, воспоминаниями исполнителей) и т. п.¹

Свойственная обрядовому пению интенсивность, резкость звукоподачи как бы компенсируется скупостью психофизиологических средств: относительной сжатостью губ, застывшей мимикой лица, остановившимися, словно невидящими глазами певицы. Внутренняя экспрессия — и внешняя скромность артикуляционных выявлений, стремление к интонационному расцвечиванию звукового потока — и строгость мелодических очертаний обрядовых напевов — эти противоположности, содержательные контрасты объединяются, дополняются ритуальной мощью вокальных голосов. Две полярные стороны единого творческого процесса — медитативная сосредоточенность и суггестивная открытость — выражают глубинную, интуитивную направленность певиц. Ритуальные формы порождаются сильнейшей концентрацией, максимальным сближением, чуть ли не взаимным «сдавливанием» различных конфликтных звукоэмоциональных начал. Между тем не только внутри обрядов, но и в нередких случаях негромкого пения «для себя» (обычно дома) обнаруживается, может быть, не столь интенсивно, но достаточно отчетливо, тот же принцип контрастных соединений: динамически скромное звучание подчеркнуто внутренним экспрессивным состоянием певицы

и упругостью ведения ею вокальной интонации². Скрытая ритуальность присутствует в этом пении. И приглушенно-камерному исполнению, и мощи звучания напевов в обрядовых ситуациях одновременно сопутствуют и стремление к максимальному личностному самораскрытию, и строгая сдержанность в выборе артикуляционных психофизиологических средств. Подобные тонкие сочетания, взаимодействия совершаются не только собственно в процессе музицирования, например при звучании ритуальных песен, с характерным для них певческим поиском «большого в малом» (пристрастием к гибкому, интонационно-изобретательному варьированию — в пределах сжатых границ лапидарных обрядовых напевов). Здесь, впрочем, сам материал диктует ограничения, и личностный творческий импульс стремится их преодолеть. То же, между тем, наблюдается во многих локальных инструментальных частушечных наигрышах: при известной скупости их типов, музыкантам удается обнаружить немалое число вариантов, демонстрируя при этом, во многих случаях, выдающееся мастерство. Но и в сознании, в глубинных представлениях народных исполнителей выявляется отчетливая тенденция к определенному ограничению, своего рода сжатию творческих намерений и совершений. Сущностный психологический подтекст обнаруживается в особенной черте традиционного мышления, выраженной в камерности понимания искусства, приверженности, например, к незначительным по количеству участников составам инструментальных ансамблей (подобное отмечается представителями северобелорусской народной культуры). Но, при умеренности общего мудрого взгляда на мир, деревенским людям свойственно предельно острое восприятие отдельной личности, индивидуального тембра, самобытного голоса. Слушателям интересны разные музы-

канты, любопытны несходные творческие высказывания, способы выражения, исполнительские манеры. Конечно, все оригинальные личности и их художественные почерки объединены одной традицией, единым типом интонирования, способом артикулирования³. И все же в этом культурном диалогическом поле ожидание понятного, всеми всецело принимаемого, соединяется с колоссальным интересом к сугубо личностному, нетривиальному, неожиданному и даже незнакомому. Самое же обостренное внимание — к глубинным подтекстовым, невидимым, неочевидным формам, способам, импульсам творческого воздействия и самовыявления.

Музыкантами непременно учитываются предписания, нормы традиционного восприятия. Личностная творческая инициатива органично согласуется с требованиями и ожиданиями слушателей. Исполнительские версии основываются на естественном сочетании общепринятых установок и индивидуальных трактовок (выраженных как в мировосприятии, способах человеческого существования, стереотипах поведения, так и непосредственно в творческом процессе). Художественные (традиционные, личностные) намерения музыкантов обнаруживаются на двух взаимосвязанных содержательных уровнях, выявляющих, с одной стороны, темброво-артикуляционные реалии, факты и, с другой стороны, обнажающих недоступные формальному наблюдению, наиболее скрытые, неявные формы существования музыкантов в традиции. И тот и другой уровни-планы хранят внутри себя присутствие предшествующего опыта в сознании музыканта и одновременно показывают направленность последующей реализации этого опыта в актах искусства. К первому смысловому уровню относятся подлежащие рациональному анализу факторы, внешне заметные элементы звуковой организации: типы,

формы, жанры, структуры, артикуляционно-аппликатурные (и иные) стереотипы*. На другом полюсе находятся ускользающие от прямого наблюдения, не столь явно просматриваемые, нередко предельно скрытые стороны существования музыканта в традиции: диалогические, суггестивные способы выражения, восприятия разными типами личности, творческий поиск и свобода, персональный тембр, отношение к звуку, нюансы фразировки, фактурных расслоений, нетипичные, нестандартные, интуитивные, артистические, ассоциативные, чувственно-артикуляционные субъективные намерения, импульсы, инициативы, представления и т. п. Формально разделить различные уровни, факты, стороны, образующие единый комплекс творческих средств, конечно, невозможно. Разнообразные художественные планы — явные и неявные, звучащие и неслышимые — имеют множество точек пересечений в живой практике и сознании народных музыкантов**. Совмещение, слияние различных,

* В последнее время предлагаются различные методы изучения соотношений инструментальной музыкальной формы, структуры, артикуляции, аппликатуры, например «многоплановая комбинаторика элементов и структур разного уровня в пределах типа» (*Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Севера-Запада. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982. С. 16); «первичный аппликатурно-интонационный комплекс (ПАИК)» (*Шеребаев П.* Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и стиль. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. С. 7); «аппликатурно-интонационные блоки (АИБ) и ритмо-штриховые комплексы (РШК)» (*Мацневская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003. С. 21).

** Рассматривая соотношения, существующие между внутренними представлениями и наружными их выражениями в творчестве ка-

порой противоположных друг другу творческих начал совершается на глубинном личностном уровне — в человеческом самовыявлении. Основными же побудительными импульсами традиционного художника оказываются подспудные, скрытые, внутренние, пребывающие в его сознании мотивы и смыслы. Народный музыкант изначально и прежде всего мыслит «неявными» формами и представлениями, внося в звуковую реальность заранее готовые к использованию тончайшие «неслышимые» средства творческого самовыявления. **Чувственно-артикуляционные** внутренние процессы (состояния, представления), изначально неявные, но почти моментально переданные исполнительскими способами, оказываясь озвученными, преобразуются собственно **технично-артикуляционными** приемами (кинетическими манипуляциями). Материальное начало инструмента (вокального аппарата) решительно, неизбежно преодолевается личностным самоизъявлением, свободным творческим голосом музыканта.

Для традиционной культуры мира звуков и молчания — вовсе не метафоры. В деревенской жизни существует множество ситуаций, связанных, например, с запретами петь, играть на музыкальных инструментах в течение года после похорон близких родственников (обычай, называемый «покута»). Звучание песен и наигрышей запре-

захских музыкантов, С. И. Утегалиева обнаруживает «два взаимозависимых аспекта исследования: внешний — исполнительская техника как особая “материализованная” форма отражения народной эстетики; внутренний (скрытый) <...> Область представлений существует в единстве всей творческой деятельности музыкантов» (Утегалиева С. Эстетика звука в традиционном исполнительстве домбристов Западного Казахстана // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986. С. 129).

щается во время религиозных постов (в эту пору исполняются лишь духовные стихи, к песням не вполне причисляемые). Традиционное ритуальное сознание разъединяет звук и молчание (последнее даже небезопасно, поскольку имеет отношение к потустороннему миру). Однако искусство (в том числе народное) являет собой самостоятельную, космическую область. Пребывая в традиционной синкретичной культуре, музыкальное творчество сплетается с жизнью, нормами ритуалов⁴. Тем не менее, ярчайшие личностные свойства, блистательное мастерство народных музыкантов, великолепие звукотворческих форм предстают целостным, законченным, самоценным духовным (художественным, эмоциональным) миром, несмотря на многообразие нитей, связывающих его с окружающей жизнью. Для этого музыкального мира, так же как и для любого другого, чрезвычайно значимым оказывается идейное и выразительно-экспрессивное содержание феноменов звука и молчания. В условиях же традиционной культуры, где важнейшую сущностную роль играют ритуально-символические смыслы, где все взаимопроникаемо, противостояние умолкнувшего и звучащего приобретает наибольшую остроту. Человеку музицирующему прерванность, остановка звучания вообще представляется или протяженной, или недолгой паузой. Человек традиционный мыслит акты творчества соприкасаемыми с событиями жизни. Ритуалы возобновляются. Звуковые формы, «звучащие тела», умолкнув, вновь повторяются. Единая цепь разрозненных, отдаленных друг от друга по времени событий, таким образом, не прерывается. Песни народного календаря звучат лишь в определенную пору. Поэтому ожидание необходимо. Но умолкают ли совсем эти песни? В сознании певцов — неслышимо — они существуют. И петь их негромко, «про

себя», никому не возбраняется. И то, что они не звучат вовсе или звучат не в полную силу, лишь усиливает их притягательность. Напевы эти не теряют своей первозданной свежести, оттого что не поются с надоедливой, притупляющей повторяемостью. Они не слышны, но их ждут и слышат. И с началом нужной ритуальной поры голоса певцов наконец раскрываются со всей вольной, стихийной мощью. Слышать неслышимое, даже несуществующее, — счастливое умение, которым всецело обладают традиционные певцы, музыканты, проявляя его в самых различных случаях и формах. Цимбалисты «про себя» учитывают отсутствующие в реальном строе инструмента звуки. Плакальщицы исподволь, внутренним слухом, слышат голошеение при одном только воспоминании о недостающем тембре инструмента (северобелорусские свадебные причитания, исполняемые совместно с инструментальными голосами). «Голоса» давно ушедших музыкантов запоминаются настолько, что их творческий почерк другими музыкантами воссоздается и показывается с легкостью через много лет. Уход в сокровенность, поиск медитативных состояний, затем — резкое прерывание тишины. Этими контрастными творческими приемами отменно владеют деревенские исполнители. Способы разрастания и сжатия эмоциональных состояний, чувственно-артикуляционные процессы побуждения и отстранения, тонкое ощущение сменяемости звучащего и неслышимого — все это претворяют в своих голосах традиционные музыканты.

Примечания

¹ См.: Ромодин А. В. Феномен народного музыканта — солиста и ансамблиста (северобелорусские цимбалисты). Авторефер. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004.

² См.: *Щуров В. М.* Манера пения вполголоса в русской народной традиции // *Звук в традиционной народной культуре*. М., 2004. С. 225–237.

³ См.: *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // *Этнознаковые функции культуры*. М., 1991. С. 152–189.

⁴ См.: *Голос и ритуал. Материалы конференции*. М., 1995; *Мир звучащий и молчащий*. М., 1999.

Звуковой реликт Среднего Поволжья

Настоящие заметки имеют целью как можно более адекватно описать звук, с обнаружения которого началось вхождение автора этих строк в одну из песенных культур Волго-Камского региона, содержащих реликты музыкального мышления коллективно-медитативного порядка — песенную культуру татар-кряшен. Тот звук позволил понять, насколько мало было известно об этой песенной культуре, насколько важно живое звучание, которое она сохранила в себе и открыла внезапно и щедро, как археологический раскоп поражает археолога появившимся из толщи земной раритетом. Возможно, это был последний шанс соприкосновения звука с исследовательским слухом, готовым к его восприятию.

* * *

В первой же экспедиции (1978 г., Заинский район Татарстана), записывая обрядовый фольклор татар-кряшен, я пережила момент вхождения в новый для меня звуковой мир. Поначалу это звучание показалось мне странным, так как в нем отсутствовал песенный мелос, привычный для моего восприятия татарского народного пения. Гостевая песня представляла собой вереницу формульных интонаций на основе трехзвучного ладообразования. Звук был резкий, яркий, мощный, казалось, дрожали стекла в доме, где велась запись. Впечатление было тем более поразительным, что подобным звучанием мы (собиратели) были обязаны всего лишь трем поющим женщинам среднего возраста (около пятидесяти лет). Звук, который творили голоса, приводил в трепет, заставлял уважительно выпрямить спину.

Почему эти женщины так старательно и серьезно выводят длинные линии строк напева — каждая строка на едином дыхании, — будто от этого зависит что-то важное? Как добросовестно «вырисовывают» они и «докрашивают» его до последнего миллиметра-мгновения этой специфической звуковой «краской», ставя ею значимую точку-пятно в конце каждой строки! Что они ищут и находят в этих трех-четырех звуках, передавая их из голоса в голос, и те, перекрещиваясь на небольшом пространстве трихордов, ярко сияют, как мощные лучи, исходящие неизвестно откуда? Какой может быть музыкальный смысл в этих звуках? Откуда берется сила «трубных гласов», когда три голоса звучат как много голосов? Голоса складывают переливчатую мозаику каких-то скрытых смыслов, не зависящих от словесного текста. А чтобы разобрать слова, надо преодолеть слухом этот искрящийся поток. Таково было мое впечатление от первой звукозаписи традиционного протяжного пения кряшен, от встречи с сакральным звуком, которое осталось на всю жизнь и не отпустило уже никогда. До того мне не попадалось описаний подобного пения у кряшен да и у других народов Поволжья, которое, как оказалось, является частью их традиционной культуры*.

Уже существующее немалое количество страниц, посвященных описанию и анализу параметров звучащей аутентичной мелодики, нередко оставляет за пределами внимания само чудо звука. Исследователь порой вообще не принима-

* Опыт моего личного общения с коллегами — этномузыкологами поволжского региона — показывает, что обрядовый звук для них — нечто привычное, само собой разумеющееся, и в нем нет ничего поразительного. Возможно, этим объясняется отсутствие в волгоуральской этномузыкологии «портретных описаний» обрядового звука.

ет во внимание живое звучание, обходясь только нотными знаками, и этого бывает действительно достаточно для научных построений определенного аналитического типа (например, для изучения музыкальной формы). Но достаточно ли для понимания музыкальных смыслов традиционного пения? Разумеется, явление устной культуры, о котором здесь пойдет речь, подвергнется (на стадии нотировки) структурированию, чтобы занять свое место в аналитических системах этномузыкологии. Будучи зафиксированным на аудионосителе, но неподвластный нотной бумаге, этот звуковой реликт, а точнее его **образ**, думается, должен быть обнаружен и словами. Перед читателем — попытка перевести в слова слуховые ощущения автора. Пусть настоящее «живописание» займет свое место в научном обиходе наряду со структурными описаниями, ведь мы имеем дело со звучащими сущностями.

В процессе полевой работы в других локальных группах крышен выяснилось, что место первой моей записи крышен было заповедным: Заинский край на тот момент был совсем не обследован этномузыкологами и при этом хранил весьма архаические звуковые реликты. Но гостевая песня оказалась не единственным потрясением. Еще больший эффект воздействия таили в себе весенне-летние хороводные напевы. Речь идет о протяжных однострочных хороводных напевах, исполнявшихся на Троицу или Петров день (*Тройсын кюе* и *Питрау кюе* — татарск.) собственно говоря, календарных хороводах. В дальнейших экспедициях становилось ясно, что, вспоминая календарный хороводный напев, крышены разных территориальных групп «ищут» и «находят» — практически мгновенно — этот совершенно специфический тембр. Приходилось не однократно наблюдать, как его коллективно «искали» за

певала и подпевалы. Это происходило всякий раз, когда процесс экспедиционной записи после свадебных и гостевых напевов доходил до разговора о календарных жанрах. После гостевых и свадебных, которые, видимо, находились в ближайших пластах памяти исполнительниц, календарные напевы (зимние на Святки и Рождество и летние — на Троицу и Петров день) начали «выплывать» из более глубоких ее пластов. Давно не исполняемые и потому несравненно более редкие, они поражали не только силой звучания, но и инструментальными красками тембра.

Свои хороводные напевы кряшены поют резким нёбным звуком, который посылается исполнителями «в маску», точнее в ее верхнюю часть (нос, глаза, лоб). Голосовые связки исполнителей предельно напряжены и словно настроены (как инструмент) на лад-звукоряд напева. Мелизматика подается жестко и экспрессивно. Что значит «жестко»? Это значит, что внутрислоговое ритмическое дробление, образующее мелизмы, каким бы мелким оно ни было, укладывается во время, занимаемое слогонотой ритмической формулы-клише, т. е. не меняя времени звучания ритмической основы напева. Такое условие зарождения и существования мелизма кажется неестественным для человеческого голоса, оно именно **жестко** для него. Но никакого *rubato*, расслабления, расширения формы мелизм не образует, он «закипает» в незыблемых рамках ритмических единиц квантитативной конструкции напева, «бьется» об их края, не в силах разрушить. Скорее, это можно представить как *legato* на *шалмее* (аэрофоне типа гобоя или кларнета).

Особо значительны кадансовые унисоны в конце каждой строки текста, для которых характерно разрастание массы звука на нескольких гласных. Это — момент всеобщего подтягивания и выравнивания голосов на *crescendo*

(выше я назвала эту часть формы напева «точкой-пятном»: «точкой» в плане «пунктуации», «пятном» — в колористическом смысле). Текст песен артикулируется достаточно пассивно, кажется, словно бы и не в нем дело. Распетые фонемы (*ауа, зуэй*) «инструментуют»* вокал. Кажется, исполнителям важно само *пребывание* в среде этого удивительного тембра, пронизывавшей всех и каждого. Производя вокальный звук, они вибрируют всем своим существом, становясь инструментом. К сожалению, при записи на магнитофон исчезают многие звуковые частоты, обедняется тембр, уменьшается **объем** звуковой массы. Пучок микровибраций, сотворенный коллективным синхронным актом звукоизвлечения, «искрится» многочисленными гранями. Не случайно очень пожилые исполнительницы отказываются спеть для записи протяжный хороводный напев, зная, что не смогут воспроизвести этот *звукоидеал*, требующий большого запаса дыхания при сильной опоре на диафрагму. А без всех необходимых характеристик звука, которые описываются здесь, пение этого класса напевов для них **невозможно**, поскольку при исполнении протяжных хороводных напевов требуется, как при игре на волынке, набрать необходимый для пропевания строки воздух (включая *fermato* в ее конце) и *выдавливаться* его из себя на протяжении каждой строки на *fortissimo* (включая *crescendo* внутри *fermato*). Из нитей искристого и упругого звукового потока коллективно «ткется» плотная, искрящаяся ткань хороводных напевов. Носители традиции сви-

* Для обозначения этого явления И. И. Земцовский предложил мне формулировку «фонетическая инструментовка строфы», которая вошла в диссертационное исследование: *Альмеева Н. Песенная культура татар-кряшен: жанровая система и многоголосие*. Л., 1986.

детельствуют, что во время хороводных гуляний над деревней «стояла» яркая масса звука, который был слышен на километры.

Рискну заявить о своем мистическом восприятии звучания хороводного календарного напева кряшен. Было полное ощущение, что в воздухе присутствует некая звуковая субстанция, энергопоток, тянущийся над землей и не имеющий ни начала, ни конца. Вероятно, он существует всегда, и в нужное время исполнители обнаруживают, проявляют его через себя.

О чем думают, что чувствуют эти женщины во время пения? Кажется, исполнительницы не придают особого значения ни тому, что они владеют сложным искусством звукоизвлечения, ни самому необычайному звуку: он всегда в их распоряжении. Хотя, думается, так не могло быть всегда.

Следует констатировать, что функциональная локализация описываемого тембра в песенной традиции татар-кряшен означает нечто очень серьезное. Хороводы у кряшен календарно приурочены — между севом и сенокосом, с мая по 12 июля, т. е., по церковному календарю, от Семика до Петрова дня. На этот же период попадает Троица. В праздновании и Троицы, и Петрова дня у кряшен просматриваются реликтовые следы культа пробуждающейся природы (не случайно Троица у кряшен называется *Яфрак бэйрэме* — праздник листьев) и созревающего хлеба. У татар-кряшен это период массовых хороводных игрищ, сопровождаемых специфическим протяжным пением. Если взглянуть шире, в контексте Волго-Камского региона, в котором развивалась культура кряшен, становится понятным, что это чрезвычайно важное календарное время у народов Поволжья и Приуралья (ср. чувашский Уяв, удмуртский

Семьк, также попадающие на начало лета). Следовательно, специфический тембр сопровождает переломные моменты (символическую границу зимы и лета) архаического календаря народов региона, т. е. обряд перехода. Только учитывая все эти факторы, можно попытаться понять смысл сакрального пения.

Экспрессивность тембра, с одной стороны, может быть объяснена утилитарно — тем, что напевы исполнялись на открытом воздухе. Но, с другой стороны, — и это более существенно, в раннетрадиционных культурах напряженным звуком пелись наиболее архаичные напевы¹, связанные с опытом воздействия на природные силы, контактом с миром сверхъестественного. Хороводное действо кряшен, соответствующее протяжным напевам, медленным приставным шагом по кругу (Заинский, Нижнекамский, Набережно-Челнинский районы Татарстана) не имеет ничего общего с подвижными игровыми хороводами. Продолжительный период исполнения весенне-летних календарных хороводов маркирует начало нового цикла аграрного календаря (в частности, важнейший послепосевной период, когда актуальна проблема выживаемости посевов). Такие медленные, с тягучими напевами хороводы водились не только на внутренней территории деревни, но и на границе деревни и поля, а то и у самого поля (как у низовых чуваш), на котором колосятся и набирают плодородную силу хлеба.

Коллективное зычное звучание протяжных хороводных напевов в сочетании с интонациями заклинания вызывает вопрос об оберегающем смысле таких хороводов, даже если этот смысл уже утрачен для этнофоров. Становится ясно, что календарные хороводы татар-кряшен — определенный вид коллективной медитации. Сакральность таких

напевов поддержана признаками инструментальности в вокальном звуке.

За феноменом «хороводного звука» стоит целый пласт напевов определенного класса — «культурный слой» музыки устной традиции, связанный с обрядами переходного периода, и сформирован он на почве архаического ментального единства человеческой общины с природой. Поэтому опыты (сценические, бытовые) его исполнительского воспроизведения проигрывают без соответствующей ментальной наполненности.

Вернемся к первым полевым впечатлениям. Даже вне обрядовой ситуации (а значит — вне обрядового настроения) сидящим в избе женщинам удалось передать обволакивающую медитативность громкого звука, необходимую для воспроизведения этого типа напевов. Этнофоры с легкостью переключались со своей обыденной беседы на сакральное звукоизвлечение: сразу входили в него и также легко и просто выходили из этого состояния. Не скажу, чтобы они специально — психологически или технически — настраивались и перестраивались: точнее, они были постоянно открыты в эту сакральную сферу.

Для меня знаковым стало наблюдение того, как искала нужный тембр хороводных одна исполнительница (Нижекамский район, 1981 г.). Эта женщина, собственно говоря, на момент записи считалась «молодой» — лет пятидесяти (соответственно, 1930-х гг. рождения), и именно поэтому ее владение подобным типом пения было неожиданным. (Календарные напевы целенаправленно записывались от более пожилых носителей традиции.) Наша снисходительность оказалась преждевременной. Сначала певица прекрасно исполнила для записи напевы семейного цикла — свадебные, гостевые, рекрутские. На вопрос, не знает

ли она напев Троицы (хороводный на Троицу), она на секунду сосредоточилась, стала «щупать» голосом то ли свою память, то ли некую невидимую субстанцию вне и сверх памяти и вдруг «добыла» из ее недр тот самый зычный звук с металлическим отливом, набирая большое дыхание перед началом каждой длинной строки куплета. И это был момент явного переключения музыкального мышления в какие-то другие пласты. Дыхания четко хватало на каждую долгую строку с огромным *fermato* на выдохе в конце. Судя по процессу и результату этих поисков, женщина, видимо, имела прекрасные резонаторы, и грудной, и головной, а также сильную опору на диафрагму.

Воспитанное на другой звуковой культуре (академической музыке и татарской песенной лирике), мое восприятие получило незабываемый звуковой удар. Дело, наверное, не только в ярком децибелловом впечатлении. Дело и в том, что описываемый звук нес в себе некую информацию, волнующую подсознание. В нем содержалась безоговорочная красота силы, красота негибимой мощи звука. Всякий раз это было удивительно, потому что звуком владели женщины, по-детски доверчивые, непосредственные, открытые и улыбчивые, что называется, обыкновенные. Они вспоминали девичьи хороводы как самое счастливое время своей жизни и были искренне благодарны за то, что открылась возможность пения для записи и для них будто вернулось невозвратное время и энергия молодости.

Встречу с этим феноменом надо считать невероятным научным везением, потому что сегодня уже не записать **такое**. Весенне-летние хороводные у крышен поются не просто «громким» голосом и не просто «открытым» звуком, который свойствен многим жанрам музыки устной традиции. Речь идет о таком звукоизвлечении, когда *прижатый* звук посылается (точнее сказать — выдавливает-

ся!) напряженными связками в головной резонатор при сильной опоре на диафрагму. В результате образуется мощная упругая звукоэнергетическая «струя» с «металлическим» «инструментальным» тембром. Из голоса исчезает присущая ему человеческая теплота, он приближается к звучанию шалмея в его высоком напряженном регистре. Это, безусловно, требует хорошего физического здоровья. Впечатляющий даже в сольном варианте, такой звук, спетый двумя-тремя голосами, действительно ошеломляет. Можно представить себе звуковой эффект от двухсот-трехсот голосов, звучащих на праздничном хороводном гулянии.

* * *

Этнографы указывают, что в состав кряшен в виде субстратов вошли компоненты полиэтнического пространства средневожского региона: мари, удмурты, чуваши. Это подтверждает генетическую связь традиционного пения кряшен вообще и сакрального звука, в частности, с архаическими традициями Волго-Камского региона. Упоминания о резком тембре находим в работах, посвященных удмуртскому фольклору в связи с обрядовыми напевами, приуроченными к границе весны и лета²; в том числе ассоциации со звучащим инструментом³. «Нарочито громкими и зычными» названы в литературе зимние календарные песни мордвы, стоящие из-за своего тембра особняком как в эрзянской, так и в мокшанской культурах⁴. Пение пронзительным «шалмейным» звуком, но в высоком регистре, мне приходилось слышать у чуваш-анатри в полевых экспедициях (Апастовский район Татарстана, 1986—1987 гг.), а также в записи⁵. Для самих кряшен обрядовый вокальный звук, являясь частью традиционной культуры, на сегодняшний день — уже звуковой реликт. Это, несомненно, сакральный звук, социальное значение которого в культуре уже утрачено. Его точное воспроизведение высоко цени-

лось в традиционной среде старшего поколения кряшен. Молодое поколение воспроизводством подобного звука уже не владеет. Мы застали распад традиции. Архаичное общинно-родовое интонирование кряшен в период весенне-летних хороводов представляет собой глубочайший звуковой реликт уходящей ныне культуры обрядового интонирования не только общерегионального, но, возможно и евразийского масштаба⁶.

К энергетическому «солярису» (да простит мне читатель использование неожиданной, но неизменно возникающей ассоциации с загадочной субстанцией из романа Станислава Лема) «подключаются» народные исполнительницы, когда им надо разжечь великий костер звука. Передать эту технику «подключения» и творения звукового потока следующему поколению носителей, по всей очевидности, можно было только путем естественного приобщения девушек крестьянской общины (начинавших с двенадцати лет ходить в хороводы) к регулярной коллективной практике пения обрядовых сакральных напевов. При отсутствии такой практики неизбежно наступает распад традиции, что мы и можем констатировать сегодня. Поначалу это *полу*распад, который выражается в том, что из жизни исчезают обрядовые ситуации как среда и почва для традиционного обрядового пения, и прежде всего — календарные хороводы (идеологическое давление советской эпохи, отток молодежи из деревень и смена культурных ценностей, глобальная индустриализация). Но репертуар обрядовых ситуаций находится в активной памяти и легко воспроизводим. По мере угасания необходимости сакральное интонирование естественно сходит на нет, и это уже полный распад традиции воспроизведения звука.

В нашей первой экспедиции к кряшенам *посвященные* в таинственный звук производили его для собирателя, но для

них это уже не было событием, поэтому акт воспроизведения приходил всуе, для записи, по просьбе, и ему уже не довелось табу приуроченности. Материализация вечной энергии в культивированном звуке традиционных культур Среднего Поволжья практически исчезает. В который раз перед лицом новой действительности истаивает очередной фрагмент археологического слоя великой устной культуры, созданный человеческим сообществом. Вместе с ним уходит информация о человеке как части культурного и природного космоса, увеличивая десакрализованное пространство современной культуры⁷. Информация уходит вместе с ее носителями. Так когда-то малютки-медовары — неизвестные нам палеоевропейцы из английского стихотворения в переводе Маршака — унесли с собой секрет верескового меда...

Примечания

- ¹ См.: *Эвальд Э. В.* Социальное переосмысление живных песен белорусского Полесья // Советская этнография. 1934. № 5.; 2-е изд.: Песни белорусского Полесья. М., 1979.
- ² См.: *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов. Ижевск, 1999. С. 83.
- ³ См.: *Голубкова А. Н., Поздеев А. Н.* Сокровище народное: Очерк об удмуртской народной песне. Ижевск, 1987. С. 6.
- ⁴ См.: *Бояркина Л. Б.* Гетерофония в календарных и семейно-обрядовых эрзя-мордовских народных песнях // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров: Сборник статей / Сост. И. Рюйтель. Таллин, 1986. С. 270.
- ⁵ Фонограммархив Чувашского государственного института гуманитарных наук. Материалы экспедиции М. Кондратьева и Н. Казакова. Башкирия, 1987.
- ⁶ См.: *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование. М., 2002. С. 4–9.
- ⁷ См.: *Элиаде М.* Ностальгия по истокам. М., 2006.

Орнаментальное пение — универсалия традиционной культуры

Фольклор, в том числе музыкальный, по сути — древнейшая, собственно первичная форма познания мира. В традиционной музыке, во всех ее хронологических срезах, запечатлен непрерывный поток мышления, речи, искусства — самого «способа жизни». В первичных формах интонирования, оставивших след в обрядовом пении, отражены определенные этапы становления музыки. Эти формы сохраняются как составная часть народно-песенного искусства и служат ответом на многие загадки музыкального этногенеза.

Подобные интонационные построения как отшлифованные веками формы поведения, компоненты культуры, постигаемые в течение всей жизни, в значительной мере опирались на определенную «серийность» — повторность (точную или видоизмененную) определенных ритмоинтонационных комплексов. Близкий этому феномен широко известен по палеолитическим изображениям (петроглифам), в которых представлены сходные логические формы (серии, ряды, группы, классы). В той же степени это явление характерно для структуры традиционных обрядовых песен и наигрышей, сохраняющих черты архаики.

В стадияльно ранних песенных формах и ритм, и мелодия были неотделимы от речи. Свободное зонное интонирование, включая разного рода звукоподражания, сигналы, оставалось в них преобладающим началом. Исследования в области *сравнительного музыкознания*, слуховая осведомленность в интонационной специфике «музык мира» позволяют выстраивать ряды структурно-семантических звуковых констант, культурных изоглосс, представляющих

собой, по аналогии с лингвистикой, своего рода *евразийскую мелодическую непрерывность*, существовавшую, вероятно, уже в археологические эпохи на стыке культур тундры и тайги, гор и степи. Выраженный «след» ее запечатлен в Центрально-Восточной Европе и, в частности, на нынешней белорусской этнической территории. Реликты архаического интонирования, сохраняющиеся здесь повсеместно, входят в единый типологический ряд со структурно-семантическими звуковыми константами, в том числе характерными для некоторых родоплеменных сообществ. Подчас точкой отсчета для них становятся исторические периоды, соотносимые с соответствующими археологическими культурами.

По классификации, предложенной В. Виорой (W. Wiora) (13: 45), в архаических типах культур преобладают необычные по тембру, регистру звукоподачи, основанные на имитации голосов окружающей природы «размытые» по высоте тоны, последовательности высот (пение без четко оформленных опорных ступеней) — *экмелика*; объединение глассандо, иного типа орнаментаций с опорным тоном (соотношения тон — *экмелика*); движение голоса скачками в широком интервале — *хазматоника*, обусловленная резкими сменами позиций интонирования (говорение — возглас — пение и т. п.). Погруженность в такого рода звуковой мир, само его творческое воссоздание, равно как и восприятие, связаны с естественным ощущением себя в звуковом пространстве природы и предполагают использование тонко дифференцированных интонационных блоков.

Стабилизация звуковысотности нередко представляет собой узкообъемные (в амбитусе секунды, терции) отрезки горизонтали, выверенные в звуковысотном отношении и построенные по принципу, сходному с опеванием тонов — *олиготоникой*. Способом ориентации в мелодии, точкой отсчета в ее структуре звуковысотными средствами, стаби-

лизирующим началом выступают устойчивые консонансные созвучия — унисонные, квартовые, квинтовые, октавные, большесекундовые (согласно Аль-Фараби, они также входят в ряд *консонирующих* созвучий и в этом качестве успешно используются в традиционных культурах мира) (5: 45).

Важнейшей базовой основой выявленных В. Виорой видов звукотворчества является, по сути, свойство, суммарно обозначаемое современной теорией музыки как орнаментация, но «работающее» на уровне базовых характеристик самой мелодической линии. Это не качество некоего дополнительного среза, не музыкальная информация второго плана. Подобные хазматонические, олиготонные по своему строю целостные напевы или значительная часть песенной формы интонируются в неожиданном для академической орнаментации режиме *fff*, в манере изощренно переменчивого по направленности, угловатого в контуре мощного звукового потока. В иных случаях напев воспроизводится в непривычной для европейски ориентированного слуха динамической звучности *pp*, в фактуре с ежесекундно преобразующимся контуром на фоне невыевленности или неполной выявленности базового тона, «перекрываемого» орнаментом. А ведь он-то собственно и призван быть «орнаментируемым». Слух лишь постепенно становился способным фиксировать и воспроизводить высоту как особое осмысленное качество*.

* Образцы бестекстового (а возможно — дотекстового) возгласного интонирования (на базе одностиховой композиционной структуры повторного плана) с выявлением некоей условной зоны глицандированного звукотворчества, «вокализации» на гласных *a-и-эй, э-э-эй, и-и-и-и, а-а-а-э, е-у-у*, предполагающего определенное осмысление лишь нижнего опорного тона, представлены, к примеру, в песнях-танцах американских индейцев племени навайо (Cassete 1.

«В раннефольклорной мелодике <...> основные физические (акустические) и физиологические (слуховые и голосовые) предпосылки музыкальной интонации выступают <...> наиболее наглядно» (1: 14–15, 20, 29).

Чем ближе к условным истокам музыкального мышления, тем более заметно отсутствие представлений о единичном, изолированном звуке: «В этих условиях отбор звукового материала происходил, по-видимому, стихийно (но не случайно!), <...> оформляясь в музыкально-выразительные единства или <...> в интонационные формулы. Именно эти интонационные формулы <...> и были первичными формами организации звукового материала» (4: 31).

Мышление подобными «музыкально-выразительными единствами» проявляет себя и на фонологическом уровне (орнаментация), что становится особенно заметным в живом интонировании. Наиболее четко выявляемой константой в таких случаях остаются тембровые качества звука, тембровое восприятие высоты, «когда музыкальная высота еще поглощается тембром» (11: 111).

Тип звукового движения «блуждающего тона», совпадающий с начальными структурами олиготоники, — достаточно поздний этап пения, приближенный к повествовательности, если рассматривать данный процесс с позиций речевого интонирования*. В подобных звукоподачах оче-

№ 7. «Navajo Shootingway Song». Diner T sosie, leader Source Field tape collected by David P. McAllester. Lukachukai, Ariz., 1958; Cassete 1. № 8. «Navajo Peyote Song». George Mitchell and Kaya David. Source Library of Congress Archive of Folk Culture LP, AFS 14. Washington, D. C., n. d. Collected by Willard Rhodes).

* Блистательный пример такого рода зонного интонирования находим в культуре северосамодийских народов. «Песня ненца Вэръи» представляет собой непрестанную орнаментацию с минимальной выявленностью опорного тона (Компакт-кассета «Музыка Северного сияния» / Авт.-сост. И. Богданов).

видны биологические доминанты музыкального поведения, связанные с дыханием, пульсом, стабилизационными факторами синтагматики, интонирования, дающими представление о нормативных для каждой группы культур типа мелодического движения.

Отдельные компоненты, сама песенная форма, музыкально-песенный стиль, певческая манера изначально были обусловлены социальным контекстом, связаны с определенными психологическими установками, нормами жизни в ее ранних общественных проявлениях. В музыкальной информации всегда заключена в том числе информация социальная.

Рождающийся звук, воспроизводимый посредством особых гортанных колебаний, осознанных высотных вибраций, музыкальное звукообразование на основе микроинтонирования, многообразные виды опевания призваны расширить высотную зону музыкального тона подключением к его спектру мельчайших, достаточно сложных, подчас трудноуловимых слухом ритмомелодических фигур. Явления подобного рода, как правило, не фиксируются в традиционной, весьма широко представленной в публикациях, *морфологической нотации* (термин Б. Луканюка), в основе которой процесс моделирования с изъятием, объединением мелодических распевов и микрораспевов в суммарной единице песенной формы. Восприятие музыкального звука как некоего звукокомплекса, включающего тон вкупе с близлежащими соседними и достаточно отдаленными тонами, взятыми в сложнейших комбинациях, наделяется в архаических культурах особым духовным смыслом (6: 14–15, 23). Есть множество свидетельств тому в звукоидеале различных культур Северной Азии, отдельных регионов Европы. Таковы песенно-гимнические эпизоды якутского эпоса Олон-

хо; монгольская «долгая» песня *урт дуу* и ее тюркские аналоги (*озон кюй*); мелодические переключки *helletused* эстонских пастухов и ягодниц (10); некоторые песенные образцы балканской традиции (сербской, македонской, албанской); белорусская*, литовская (дзукийская), польская обрядовая песня в исполнении мастеров — носителей традиции.

Курт Закс (Curt Sachs) приводит показательный в этом смысле пример из практики исследователя индийской музыки Фокса Стрэнвейса (Fox Strangways). Исполнитель на кадаре, повинуясь требованию собирателя показать звукоряд и не представляя себе, как можно извлечь на инструменте отдельно взятый звук, постоянно исполнял его с украшениями (12: 61–62).

Отдельный, составляющий мелодию звук — это не стабильный по высоте и тембру тон (что свойственно академической европейской музыке и многим европоцентристским по форме этномузыковедческим нотациям), а комплекс интонационных микропроцессов вокруг каждого конкретного тона, главным образом опорного. Отчетливое теоре-

* Мой личный опыт собирателя и нотировщика белорусского песенного фольклора позволяет утверждать, что вне микроинтонирования белорусская обрядовая песня не существует. В 1980-х гг. на Белорусском телевидении творческая группа, участником которой я была, представляла традиционных белорусских певцов, исполнявших купальские песни. После программы на телевидение позвонил ответственный работник республиканского отдела культуры и поинтересовался, что за «арабскую» музыку мы показываем вместо красивых, певучих белорусских песен. Поводом, вероятно, послужило изобилие орнаментики в представленных напевах. Позже, уже в 2004 г., в «юбилеях» муэдзина в Египте я отчетливо услышала белорусские купальские мелодии, с их мелодической и артикуляционной структурой.

тическое и семантическое обоснование подобных типов звукоподдачи находим в древнеиндийских трактатах, запечатлевших закономерности, сложившиеся, скорее всего, уже в «дописьменный» период существования индоевропейской культуры.

Музыкальное творчество, согласно индийской теории раги, проявляется в двух ипостасях. «Каждая ступень представлена *сварой* (тоном). Ее звуковысотная сфера предполагает множественную микротоновую насыщенность (*шрути*) и специфичность эмоционально-звуковой окраски <...>. В древних трактатах философско-мистическое толкование природы музыкальных звуков подразумевает слияние явлений физического и духовного порядка, а именно воспроизведение посредством определенных гортанных колебаний осознанной высотно-смысловой вибрации» (7: 52, 58), т. е. не просто единичного звука («нада»), а звука расширенного спектра, наделенного духом Брахмы, — «нада-брахма». Он же — идеальный «высший звук» — «спхота», который реализуется в звуках человеческого голоса «благодаря взаимодействию “праны” и “агни” (живительного воздуха) и «огненной энергии», иначе — дыхания и воли) (7: 58). Понятие «спхота» («раскрытие», «разрывание», «растрескивание», «рев» — санскрит) включает в себе не только идею вечного, неразделенного, идеального космического звука, но развитие, реализацию его в виде сочетания множества звуков — от простых речевых до высоких, возвышенных — т. е. собственно музыкальных. Это сложный, полиморфный по своему составу *многомерный звук*, включающий, по сути, некий ряд звуков. *Проявленный музыкальный звук* «насыщен динамическим духом и неиссякаемой энергией Сарасвати и умиротворяет страждущие сердца земных обитателей разнообразием вы-

раженных тонов и полутонов, цвета, высоты, узорности, гармонии в мелодии». В каких бы интерпретациях ни представало понятие «музыкальный звук», суть его изначальной природы сводится к «космической воле», «божественной энергии» (7: 58—59).

«Свара» (санскрит. — «звук») морфологически представляет собой объединение корней «свар» — «небо, свет» и «ра» — «давать, дарить», что суммарно определяет его значение как «небесный дар» (7: 59)*. Подобная трактовка феномена *возвышенного* — музыкального звука многократно дублируется в традиционных культурах народов мира. Чем ближе к новому времени, тем все более осязательно единичный звук оголяется, очищается от сопровождавшего его ранее сонма звуков и призвуков микроинтонирования, весьма далекого по своей сущности от вокализации академического толка. Тем более нелогично, на наш взгляд, видеть в подобном, изначальном, определяющем свойстве традиционной музыки как вокальной, так и инструментальной некое проявление веяний европейского барокко и классицизма, с их увлечением мелизматикой.

Рассматриваемый феномен достаточно автономен в сравнении с обстоятельно изученным в этномузыкологии явлением, отражаемым рядом расположенными терминами «распев» и «роспев». Первый используется применительно к русской протяжной лирической песне и сходного плана «долгим» песням — монголов, калмыков (*ут ду*), башкир, татар, казахов и т. д. Мелос распевного типа представлен раз-

* Ср.: белорусское, украинское, польское «свара» в значении «ссора, перебранка»; предполагается наличие ряда «соинтонирующих» голосов, отсутствие звучаний «очищенного» тона с соответствующим единением голосовых партий.

ными по объему вступительным и заключительным разделами строфических или тирадных форм в разноэтнических вокальных и инструментальных эпических традициях: от известных в Центральной, Юго-Восточной Азии, Австралии, Океании и др. до отдельных этнических воплощений кавказского нартского эпоса и украинской думы («заплачка»). Термин «роspěв» употребляется для характеристики восточно-христианских духовных песнопений и сходен с юбилеей в латинской церковной музыке. Это расширяющий музыкальную форму раздел, основанный на распевании согласных. Общим свойством морфологии песенного текста в распеве и в роспеве (композиционно, структурно ничем между собой не различающихся, за исключением разве что способа применения — «горнего» в одном случае и «дольного» — в другом) является «тенденция к открытому слогу, результатом которого становятся вставные гласные между группами согласных и добавочные после конечного согласного», поставленные «в общую связь с метрической структурой и образной композицией протяжной песни, с жанровой спецификой ее музыкально-текстовой фразировки, ее «мелодического дыхания» (3: 39). Протяженность мелодии есть «протягивание» текста, его распевание, придающее «повествовательному мелосу роспевов, как полагают исследователи, особую сокровенную лирическую силу, а лирическому мелосу распевов (внутри-слоговая распевность в народно-песенной сфере. — Г. Т.) — ненавязчивую повествовательную убедительность <...> За всеми этими <...> словами и напевами, текстами и контекстами стоит великий восторг души <...>, требующий поющего слова <...> Не понимающий это аналитик обречен на схоластические выкладки и дескриптивный анализ того, что является лишь внешним выражением истинного феномена народной культуры» (9: 221).

Микрораспев (микродраматургия отдельного тона, внутритоновая драматургия, микроинтонационная насыщенность каждой отдельной звучащей гласной), иногда с подключением отдельных, имеющих собственный артикулируемый музыкальный звук согласных — речь идет не только о протяженных тонах, но и об обычных кратких, равных времени звучания краткого слога ритмоформы, ее счетной единицы, — одна из универсалий фольклорного интонирования.

Основой для его формирования, как и во внутрослововом распеве, связанном с протяженным тоном, обычно становится гласный. Но микрораспевом обогащается не обязательно продленный (с использованием ритмических средств) звук. И здесь, во временной масштабности происходящего, наиболее заметно различие составляющих родственной терминологической пары: распев — микрораспев, в равной мере являющих собой «экспансию мелодии» во взаимосвязях стиха и напева, но в разном темпе реализуемую. Каждому из них свойственно собственное пластическое измерение. Присутствие краткого «вибрирующего» распева гласной не нарушает заданных внешних параметров мелодико-текстового ритма, не создает нового раздела в строфической мелодии. Микродраматургия отдельных тонов образуется как звуковысотными, так и ритмическими (с использованием подчас весьма сложных ритмических конфигураций, предполагающих собственную микроритмическую типологию), тембровыми, агогическими — музыкальными и внемusикальными средствами, являясь важным стилиобразующим компонентом фольклорного произведения.

Именно этот сложный по своему спектру звук-созвучие, своеобразный энергетический поток в письменном музыкальном тексте, предстает как некая субстанция (вы-

ражаемая, в том числе, в столь легко вошедшем в этномузыкаведческий обиход термине «вещество»). Такой звуковой поток определяет не статика «вещества», а спрессованная в нем энергия (8: 8). Она-то и есть сущность музыкального орнамента, его энергетических импульсов — центростремительных или центробежных. Очищенный от дополнительных звуковых «гроздьев» базовый тон общепринятой слогоритмической формы оказался лишенным энергетической сущности. Представление о его реальной пространственно-временной природе исчезло. Взамен действительным оказалось вторичное, музыкально-теоретическое, формулообразующее, абстрагированное значение неподвижного тона как части обобщенной ритмоформы.

В музыкальной практике, в академическом учебном процессе, в творчестве вторичных фольклорных ансамблей, репертуар которых включает подобные нотно-письменные тексты, постепенно было выведено сложно-смысловое понятие реального музыкального звучания во всей его неоднозначности. Дополнительные смыслонесущие составляющие тона стали обозначаться, более того, теоретически трактоваться самими этномузыковедами как «украшения», мелизмы — по аналогии с явлениями из сферы академической европейской музыки.

За такого рода звукоподачами — ощущение красоты, но не только. Микрораспев, микроформа *протяженного тона* (термин Р. Зелинского — 2: 143), как и «большой», трансформирующий песенную строфику распев, может иметь повествовательный или лирический смыслы, свойственные распеву протяжной песни (подобные качества преломляются в образцах песен различных этнических традиций с элементами протяженности, в том числе — в восточнобелорусской традиции). Микрораспев подчеркивает весьма

значимый для песни целостный образ, определяет обрядовую суггестию, манифестирует потаенную семантическую заданность напева — без этого распева народная песня теряет свой художественно-эмоциональный подтекст. Таковы *ритуальная кличевость*, с присущим ей сложным, угловатым контуром интонационного «хазматонического» микродвижения; энергия *обрядовой экстатичности*, которую нельзя прочувствовать вне звуков «небазовой» шкалы; *сфера плачевости*, обладающая широким функциональным спектром со сложившимися сложными орнаментальными способами звукоподачи; ритмизованная *динамичная «шаговость»* с «подхлестывающей» реальное передвижение в пространстве особой, часто захватывающей звуки различных регистров, акцентной «форшлагово-нахшлаговой» техникой как особым качеством музыкальной выразительности; *сфера эличности*, часто выделенная дополнительными средствами распева и микроинтонирования. Микрораспев можно постоянно наблюдать в «живом» интонировании, отмечая или не отмечая свойственную ему специфику в нотнописьменной — комплексно-синтезирующей (по И. Мациевскому), в том числе фонологической (по Б. Луканюку) нотации, а также в словесно комментирующем тексте. Это качество особого рода, свидетельство истинного мастерства народного певца, глубинности его познаний и умений в сфере обрядового, равно — необрядового мелоса. «Орнаментальное пение» часто трактуется исследователями как особая голосовая техника, своеобразное музыкально-выразительное средство, как тип интонирования, артикуляция. На деле же, его наличие — знак сохранности давнего, исконного, сущностного, определяющего традицию способа звукотворчества.

Микрораспев имеет четко выраженную горизонтальную проекцию и является важным компонентом музыкальной формы. Он рождается в потоке индивидуальных певческих проявлений, личностного творчества, «исполнительства». Каким бы спонтанным ни казался микрораспев, он никогда не бывает случайным, производным. Он внутренне изменчив или стабилен. Отправной точкой для создания типологии микроформ может стать теория видов мелодического движения, предложенная Аль-Фараби (5: 48). Суть возвышенного музыкального звука как определенным образом организованного согласия отвечает и коллективное соинтонирование, реализуемое, в зависимости от рода традиции, в многопластовой полифонической горизонтали или гармонической аккордовой вертикали.

В каждой этнической культуре существуют приоритетные «знаковые» инструменты, обладающие теми или иными внутренними акустическими особенностями, диапазоном, тембром, исполнительскими техниками (в том числе – соотносимыми со звучанием женского или мужского голосов). Практический опыт обоюдной настройки слуха (слышания певцами инструменталистов, и наоборот) формирует различные *локальные типы звуковысотных акустических систем*. Из них немислимо исключить микрораспев, интонационное наполнение отдельных звуков во всем множестве его структурно-семантических проявлений и принципов звуковой организации, в целом в достаточной мере автономных в форме.

Одна из основных тез математики (речь идет о числах) касается *неизмеримого, заложенного в измеримом*^{*}.

^{*}Сравнение предложено польским философом и музыковедом М. Галэцким в Летней школе традиционного пения (г. Райгород, Польша, 2006 г.).

Наблюдая неизмеримые (иррациональные) структуры, мы ощущаем присутствие бесконечности. Представляется, что их аналогом в традиционной пении становится микроинтонирование, орнаментальное пение как явление, сходное с «неизмеримым» в паре с «измеримой» ладовой интонационностью.

Литература

- ¹ *Алексеев Э.* Раннефольклорное интонирование. М., 1986.
- ² *Зелинский Р.* Об интонационной природе микроформ в башкирском инструментальном мелосе // Музыкальная академия. 2005. № 3.
- ³ *Земцовский Р.* Русская протяжная песня. Л., 1967.
- ⁴ *Котляревский И.* Музыкально-теоретические системы европейского музыкознания. Киев, 1983.
- ⁵ *Матякубов О.* Фараби об основах музыки Востока. Ташкент, 1986.
- ⁶ *Мадиевский И.* О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002.
- ⁷ *Морозова Т.* Рага в музыке Хиндустани: Современный период. М., 2001.
- ⁸ *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. М., 1988.
- ⁹ Отзыв академика В. М. Жирмунского на дипломную работу И. И. Земцовского // *Земцовский И. И.* Из мира устных традиций: Заметки впрок. СПб., 2006.
- ¹⁰ *Тампере Х.* Мелодии старинных (рунических) народных песен // Эстонский фольклор. Таллин, 1980.
- ¹¹ *Теплов Б.* Избранные труды. М., 1985. Т. 1.
- ¹² *Sachs C.* Die Musik der alten Welt. Berlin, 1968. S. 61–62.
- ¹³ *Wiora W.* Ergebnisse und Ausgaben Vergleichender Musikforschung. Darmstadt, 1975.

К проблеме архаического интонирования («Крыжевые» признаки в знаменной нотации конца XVII века)

О существовании особого, так называемого архаического интонирования в древнерусском церковно-певческом искусстве впервые было упомянуто Т. Ф. Владышевской¹, заключения которой основаны на записях исполнителей беспоповских общин: «Старообрядцы, придерживающиеся в чтении старинного литургического произношения, и в пении, как правило, сохраняют, особое, архаическое интонирование. Оно связано с не указанными в рукописях интонационными отклонениями от обиходного звукоряда; их регулярность может быть выражена целостной системой, которую мы назовем системой архаического интонирования»².

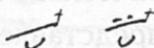
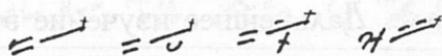
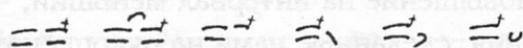
Одним из проявлений архаического интонирования можно считать наличие полутонного звука там, где, по пометам, должен быть тон. В качестве примера приведем опубликованную Т. Ф. Владышевской расшифровку ирмоса 3-го гласа «Яко виде Исая» в исполнении архангельской скрытницы А. И. Ивановой (см с. 79)³.

В певческих рукописях конца XVII в.⁴, в знаменной нотации, нам встретился знак, который, как мы полагаем, мог обозначать такие отклонения. Необычный «крыж» записан не рядом со знаменами или в сочетании со степенными пометами, но при знаменах:



Размер знака настолько мал, что с первого взгляда его не всегда можно различить. «Крыж» записан чернилами.

Во всех примерах «крыж» выявлен у ограниченного набора следующих знамен из семейства «статей», «стрел», «подчаший» и «скамеиц»:



Известные способы прочтения данного графического символа в знаменной нотации не дали положительного результата. Напомню, что знак в виде креста используется в знаменной нотации в следующих функциях: степенная помета со значением «гн»; фиксация ступеней простого согласия («гн» и «н» с крыжем); указание звуковысотности в беспометной нотации; указание завершения текста, аналогично функции «точки»^{*}; указание нисходящей мутации, так называемые крыжевые (или «сипавые») пометы.

В поисках ключа к разгадке мы обратили внимание на то, что во всех случаях этот признак стоит у первых ступеней согласий, т. е. у знамен с пометой «мало повыше», «мало повыше с хохлом» и «гораздо низко». Устойчивое сопровождение именно этой ступени, с нашей точки зрения, могло быть связано с особенностью интонирования, которая не могла быть отражена ни системой киноварных помет, ни нотолинейной системой. Мы полагаем, что знаме-

^{*} «...рог и крыж ставится по всем гласом без различия, на конце всякого пения, и иматъ единъ статейныи мер глас...» (БАН, Белокрин. № 193, л.126).

нотворец (знаменотворцы) использовал эту графему для более точного обозначения нюансов интонирования, подобно знаку «стрелочка», которым в современной нотации отмечается повышение на интервал меньший, чем полутон.

Наблюдения, сделанные нами на рукописном материале, подтверждают выводы Т. Ф. Владышевской, основанные на устном материале. Дальнейшее изучение этой проблемы позволит получить новые сведения о ладоинтонационных особенностях древнерусского певческого искусства.

С учетом изложенной гипотезы представлена реконструкция седьмой евангельской стихирь большого распева (см. с. 83–86).

Примечания

- ¹ Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. М., 1976. Вып. 2. С.40–61.
- ² Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. С. 248.
- ³ Там же. С. 279.
- ⁴ РНБ: Q. I. 1051; Погод. 398; ОЛДП Q. 649; Соф. 461.
- ⁵ РНБ, Погод. 398, л. 156–171 (в каждой стихире количество признаков «крыж» может колебаться от 10 до 40).
- ⁶ РНБ, Q.I. 1051, л. 171–171 об (4 признака «крыж»).
- ⁷ РНБ, Q.I. 1051, л. 176–177 (39 признаков «крыж»).
- ⁸ РНБ, Q.I. 1051, л. 177–178 об. (20 признаков «крыж»).
- ⁹ РНБ, Соф. 461, л. 269 (217 признаков «крыж»). Подробнее об этой стихире см.: Серегина Н. С. Стихира Григория Цамблака на Успение Богородицы и проблема исследования мелизматической монодии // Музыка России. От средних веков до современности / Сост. М. Г. Арановский. М., 2005; Гусейнова Э. М. Три кокизника Соф. 461 // Древнерусское песнопение. Пути во времени. СПб., 2005. Вып. 2. С. 5–13; Титова Е. А. А нарицается сий стих Цамблак // Древнерусское песнопение. Пути во времени. СПб., 2005. Вып. 2. С. 13–27.

СѢ ТЬМА И ----- РА ----- НО ----- И ЧТО -----

ОУ ----- ГРО ----- БА ----- МА - РІ ----- Е - СТО - И -----

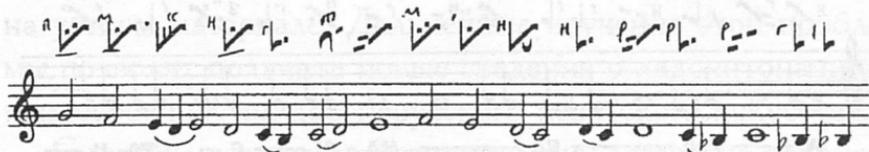
----- ШИ ----- МНО ----- ГЪ ----- Ю ТМЪ -----

И - МЪ - Ю ----- ШИ ----- В РА - ЗЪ ----- МЪ -----

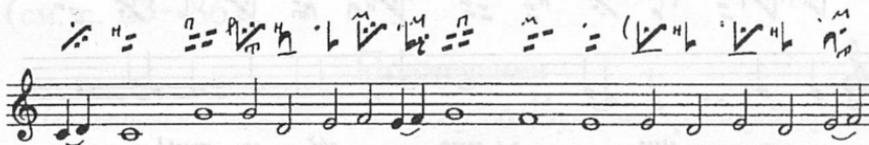
----- В НѢ ----- Й ЖЕ -----



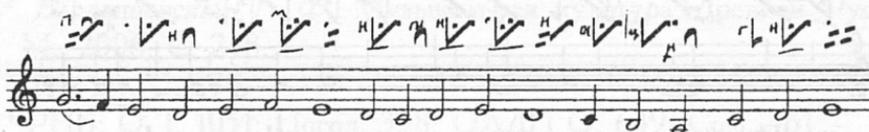
ГДѢ ----- ПО-ЛО ----- ЖЕ ----- НЪ БЫ ----- СТЬ



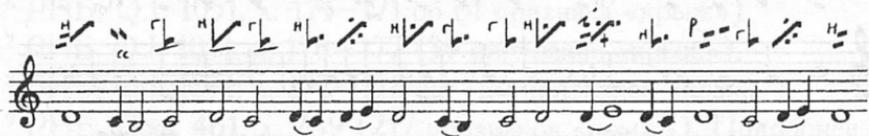
ВО ----- ПРО ----- ША ----- Е ----- ШИ ----- І ----- И-СЪ



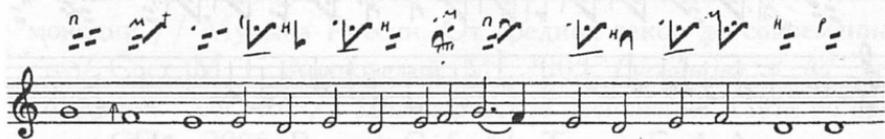
----- СЪ НО ----- ВИ ----- ЖДЪ СРН - ЦЪ-ЦА ----- СД-



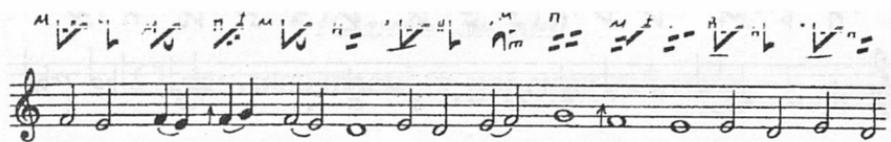
ОУ --- ЧЕ-НИ-КИ ----- КА ----- КО ПЛА-ЦА-НИ -



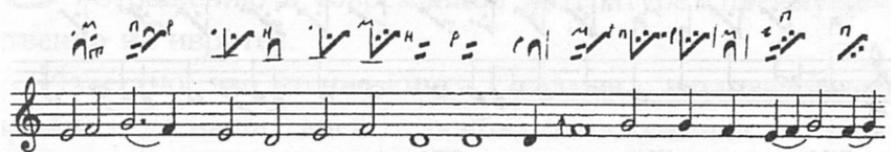
ЦА ----- МИ ----- И ----- СЪ-ДА-РЕ ----- МЪ



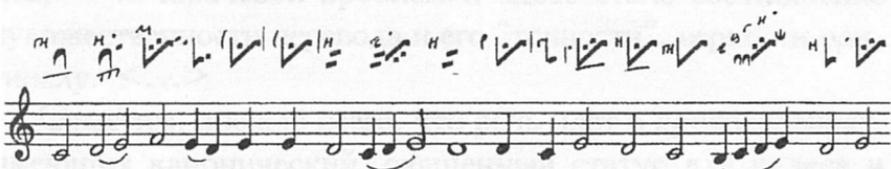
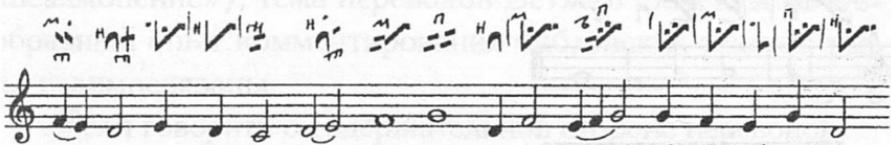
ВО-СКРЕ-СЕ ----- НИ --- Е --- У-БРѢ-ТО ----- ША -----



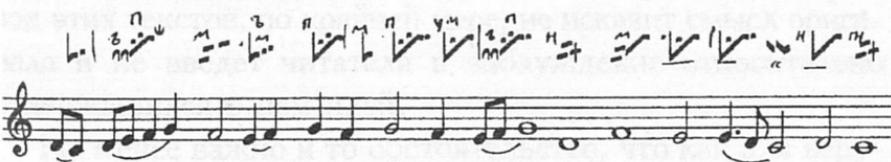
И--- ПО----- МА- НУ----- ША ИА- ЖЕ У СИ----- ХЪ



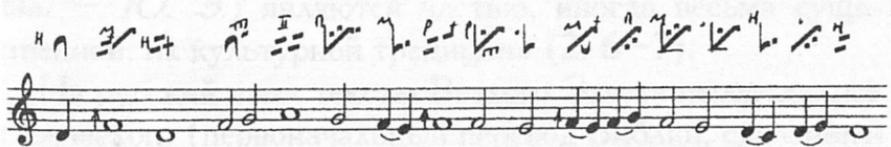
ПИ- СА----- НИ- Д С НИ-----



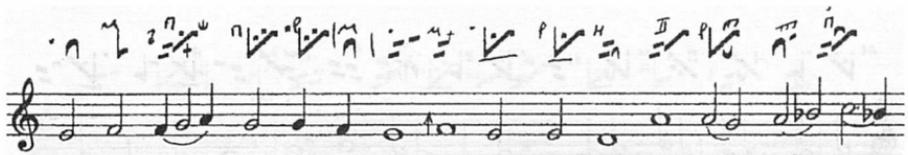
МИ-----



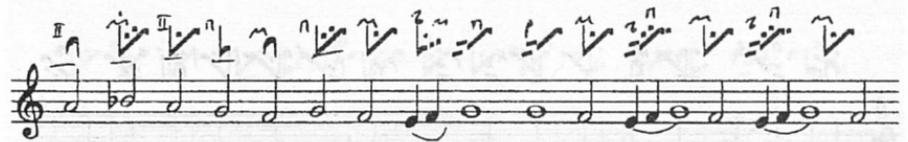
ЖЕ-----



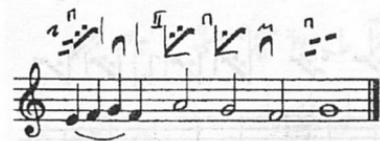
И МЫ----- ВЪ----- РО----- ВА----- ВШЕ-----



ВО СПѢ- ВА----- ЕМЪ ТѢ----- ЖИ- ЗНО- ДА-----



ВЦА----- ХРИ----- СТА-----



О так называемых царских псалмах

Эта работа посвящена некоторым смысловым и художественным особенностям «царских псалмов», их отражению в современной литературе (преимущественно на иврите).

Известно, что чтение книги Псалмов с ветхозаветных времен и до наших дней — основа богослужения на многих языках, существенная часть различных культурных традиций. Вопросы произнесения (קִרָא, «стихословие», «псалмопение»), тема переводов Ветхого Завета и многообразный опыт комментирования библейских текстов тесно взаимосвязаны.

«Если говорить о содержательной стороне переводов, — пишет крупнейший российский востоковед И. М. Дьяконов, — то ключевой проблемой здесь стало соотношение художественности перевода и его “точности”, верности оригиналу. <...>

Отметим, прежде всего, что речь идет о произведениях, имеющих канонический, священный статус для иудеев и христиан, которые вправе ожидать, что тот или иной перевод этих текстов, по крайней мере, не исказит смысл оригинала и не введет читателя в заблуждение относительно содержащихся в нем идей.

Не менее важно и то обстоятельство, что как для верующих, так и неверующих читателей <...> (эти произведения. — Ю. З.) являются частью, иногда весьма существенной, их культурной традиции» (2: 6–7).

На русский язык тексты Ветхого Завета переводились с греческого (первоначальный перевод Библии, сделанный Кириллом и Мефодием, и все последующие канонизиро-

ванные тексты) (7) и с древнееврейского языка. За основу перевода с древнееврейского языка принимался масоретский текст (מסורֶת [масорэт] — предание), представляющий собой одну из групп древних текстов Библии, признанных в качестве единственного оригинала (6: 17).

К наиболее известным изданиям такого типа относятся Перевод Библии на русский язык (Лондон, 1859); Библия. Ветхий Завет. Псалмы: Еврейский текст с объяснениями и переводом Л. И. Мандельштама. Берлин, 1865; Псалмы Давида. Еврейский текст с русскими переводами и новым комментарием. Перевел и объяснил поневежский раввин А. Л. Пумпянский. Варшава, 1872; Библия. Ветхий Завет. Священные книги Ветхого Завета, переведенные с еврейского текста: В 2 т. Вена, 1877; Пятикнижие Моисеево, с дословным русским переводом К. Штейнберга, инспектора Виленского еврейского учительского института. Вильна, 1899. (Фототипное издание. М., 1979.)

Традиция переводов с древнееврейского языка продолжается и сегодня. Выходят в свет издания для русскоязычных читателей, не владеющих языком оригинала или владеющих им в недостаточной степени*. Их основное назначение — служить постижению «простого смысла» (פשוט [пшат]) каждого слова текста. Назовем только три: Теилим [Псалмы] с избранными комментариями / Перевод А. Каца. Подбор и перевод комментариев: А. Кац,

* Интересна точка зрения некоторых носителей языка на перевод ТАНАХа (תנ"ך — принятая аббревиатура названий תורה (Тора), נביאים (Пророки), כתובים (Писания)). В 1992 г. в Иерусалиме я слышала, как восьмилетний мальчик-израильтянин закричал своему сверстнику, который недавно приехал из России и пользовался подобным изданием, стараясь понять смысл библейского текста: «Что ты делаешь? Перевод не может помочь тебе!»

Ц. Вассерман. Иерусалим, 2004; Тегиллим [Псалмы]. «Шатер Йосефа-Ицхака». С новым русским переводом и кратким комментарием / Перевел и составил комментарий р. Дов-Бер Хаскелевич. Под общ. ред. проф. Г. Бра-новера. Иерусалим, 1999; חמשה קומשי תורה [Пять книг Торы] / Русский перевод Д. Йосифсона. Иерусалим, 1978; נביאים ראשונים ואלהונים [Первые и последние пророки] / Ред. перевода Д. Йосифсон. Иерусалим, 1978; כתובים [Писания] / Ред. перевода Д. Йосифсон. Иерусалим, 1978.

Во всех этих изданиях корпус оригинала и перевод, как и во второй половине XIX в., располагаются на страницах параллельно, и сам процесс чтения предполагает обращение к словарям и комментариям.

В предисловии к Торе (И. Рафаэль, 1978) обозначается стремление «современным и понятным языком» передать дух подлинника. Отмечается также, что «сделанный перевод в известной мере является и толкованием, так как в тех местах, где стих может быть непонятен некомпетентному читателю, в скобках даны краткие толкования, разъясняющие смысл».

Внимательное прочтение переводов Ветхого Завета, выполненных в разной традиции, позволяет говорить о том, что уже сам выбор языка оригинала и цель перевода объясняют отличие особого «библейского стиля», сформировавшегося в сознании читателя (2: 9), от стиля переводов, сделанных с масоретских текстов.

В этой работе мы приводим текст оригинала Псалмов (сверенный по самому раннему из дошедших до нашего времени тексту так называемой Второй ленинградской Библии, хранящейся в РНБ) в редакции 1978 г., однако, обращаясь к переводу, используем (кроме особо оговоренных случаев) Венское издание (1877), уровень которого

столь высок, что его влияние на современные редакции достаточно ощутимо. При необходимости даются ссылки на синодальное издание Псалтири.

Псалмы (פְּסַלְמִים, буквально «славословия», «хвалебные песни») составляют первую книгу Писаний (סִפְרֵי כְּתוּבִים).

Определение «царские» (псалмы), вынесенное в заголовок, прежде всего, связано с именем царя Давида, величайшего правителя Израиля (царствовал ок. 1010—970 до н. э.). «Давид на целую голову выше обычного уровня правителей. Даже царей Израиля, бывших после него, а также и своего предшественника Саула он значительно превосходит величием, силой, искусством побеждать и править государством, великолепием, мудростью и настойчивостью. <...> Наконец, Давид обладает несомненным художественным даром, и вряд ли можно отрицать его деятельное участие в создании начатков религиозной лирики Израиля» (История еврейского народа: В 2 т. М., 1914. Т. 1. С. 288).

О принадлежности Давиду свидетельствует надписание לַדָּוִד (ле-Давид) во вступлении к 73 из 150 псалмов (предлог ל, возможно, означает «кому», «о ком», «кем» и указывает на посвящение Давиду, описание событий его жизни, создание им текстов и т. д.)^{*} (21: 53—54; 20: 22; 12: 19).

С именем Давида ассоциируется и разделение собрания Псалмов на пять книг (первая книга: псалмы 1—41(40)^{**}; вторая: 42(41)—72(71); третья: 73(72)—89(88); четвертая: 90(89)—106(105); пятая: 107(106)—150)^{***}. Так,

^{*} В канонизированном издании Псалтири выражение לַדָּוִד переводится как «псалом Давида».

^{**} Здесь и далее используется нумерация, принятая в источнике. В скобках указан номер, соответствующий синодальному изданию Псалтири.

^{***} В греческом переводе этого деления нет.

в средневековых комментариях Мидраш (מדרש) подчеркивалось: «Моисей дал им (Израилю) Тору, в то время как Давид дал им книгу Псалмов, в которой пять книг» — «משה נתן להם (לישראל) המשה חומשי תורה וכנגדם נתן להם דוד ספר תהלים שיש בו חמשה ספרים»

(цит. по: 13: 11). Эта традиция и легла в основу последующего комментирования псалмов, вплоть до наших дней (23: 16; 12: 15).

Термин «царские псалмы (песни)» (מזמורי המלך) возник на основе принятых в литературе классификаций: немецкого библеиста Г. Гункеля (1862–1932); современных израильских исследователей Ц. Адара, Г. Раз, А. Рофэ и др.

По Гункелю, существует пять категорий псалмов 1) гимны, т. е. песни восхваления, в собственном смысле слова, прославляющие и призывающие восхвалять Бога; 2) плачи коллективные; 3) плачи индивидуальные; 4) песни благодарения; 5) царские псалмы, изображающие ту или иную ситуацию из жизни царя: восшествие на престол, свадьбу и т. д. (17).

К так называемым царским псалмам, по классификации Г. Раз, относятся песнь 2, посвященная юному царю, отправляющемуся на подавление восставших народов; псалом 45 (44) (песнь в честь бракосочетания царя Израиля); псалом 72 (71) (обращение поэта к Господу с просьбой благословить царя, восседающего на трон); псалом 18 (17) («благодарственный гимн Давида»); лирический псалом 144 (143) (13).

По классификации А. Рофэ, группу царских псалмов также составляют псалмы 20 (19); 110 (109) (благословения царю, отправляющемуся на войну); 21 (20) (победная песнь); псалом 101 (100), провозглашающий основы царствования Давида (12: 20–21).

Сюда, по Ц. Адару, входит и псалом 89 (88) — единственный текст в собрании, в котором царь предстает в унижительной ситуации (8: 55—56). Содержание его передает Еврейская энциклопедия в издании Брокгауза—Ефрона: «Псалом 89 есть ретроспективный взгляд на блестящую вначале судьбу династии Давида, оттесненной впоследствии на задний план» (Т. 12. С. 94).

Определяя роль царских псалмов в контексте собрания, Ц. Адар пишет: «Царь — связующее звено народа и Бога, поэтому закономерно видеть в псалмах, посвященных царю, путь, на котором представитель народа — поэт — обращается к Богу» (8: 55).

В этой работе особое внимание уделяется псалму 45 (44), или гимну в честь бракосочетания царя с иностранной невестой, и псалму 72 (71), сложенному в последние дни жизни царя Давида*.

Псалом 45 (44) в литературе имеет несколько интерпретаций и рассматривается как 1) распространенная песнь любви и свадебная песнь (popular love and wedding song), адресованная жениху и невесте — царю и царице (14: 190), или светская (חילוני) песнь (8: 56); 2) царская свадебная песнь времен израильской монархии. Интересно, что в начале XX в. в России этот псалом считался «произведением совершенно светского характера, <...> одним из уцелевших произведений придворных менестрелей, служивших при иудейских и израильских царях, как в свое время Давид служил музыкантом при Сауле» (3: 42—43)**.

* Составители собрания Псалмов, по всей видимости, в основном заботились о сохранении текстов и не пытались построить его по хронологическому принципу (21: 17), что явствует из расположения песен, знаменующих переходные этапы в жизни царя Давида.

** Следует согласиться с С. Аверинцевым, что «торжественная придворная песнь (псалом 45(44). — Ю. З.) не могла быть на древнем Ближнем Востоке явлением “светской поэзии”, как ее понимаем сегодня мы» (1: 474).

В тексте псалма отсутствуют имена или указания на определенную историческую ситуацию (14: 190), и это, в свою очередь, дает широкие возможности для его интерпретации.

Первая строфа позволяет судить о характере вступительной части псалмов собрания в целом.

1. למנצח על ששנים לבני קרח משכיל שיר ידית («Начальнику хора. На Шошаним. Кореевых сынов. Учение. Песнь любви»).

Поэт обращается к служителю Храма, который руководит игрой на музыкальных инструментах, — למנצח (ле-мна-цеах) (то же обращение используется в псалмах 4, 5, 6, 8, 9 и далее — всего в 55-ти псалмах; в других библейских текстах не встречается). Значение существительного מצח подтверждает употребление однокоренного ему глагола מצח («руководить») в Первой книге Паралипоменона (15:21): (21, בכנורות על השמינית לצח (דברי הימים א' ט, 21) — «чтобы играть на киннорах, на шемени, чтобы **руководить** (музыкантами)» (перевод 1978 г.). В канонизированном издании Псалтири: «...на цитрах, чтобы делать начало».

Далее в строфе указывается на принадлежность текста сыновьям Кораха* и следует наименование жанра — משכיל. В цитируемом нами Венском издании это слово переводится как «учение»; перевод 1978 г. передает его звучание в оригинале буквально (маскил). В канонизированном издании Псалтири משכיל на русский язык не переводится (Пс. 44) или переводится как «учение» (Пс. 31, 41, 53, 54, 77 и др.).

Термину משכיל уделяется особое внимание в литературе.

* Сыновья Кораха (Корея) (их было трое) из рода двоюродного брата Моисея (בראשת לוי — Быт. 36:5) принадлежали к известной во времена Давида семье поэтов. Им отводилась особая роль в Храме, и они считаются авторами некоторых псалмов (13: 17–18). См. также 16.

Х. Краус подчеркивает, что существительное מִשְׁכִּיל является формой от глагола הִשְׁכִּיל («умнеть», «постигать»). По его мнению, слово указывает не только на художественность самой песни и ее дидактичность, но и на то, что она создана по законам мудрости (wisdom, חכמה). Исследователь отмечает, что во Второй книге Паралипоменон (30:22) левиты* называются הַמִּשְׁכִּילִים («наделенные добрым разумением» — перевод 1978 г.) (20: 25–29):
וידבר יחזקיהו על לב כל הלויים המִשְׁכִּילִים שכל טוב ליהוה
(22) (דברי הימים ב' ל') («И говорил Иезекиаху по душе всем левитам, наделенным добрым разумением в служении Господу»).

По р. Ш. Рафаэлю, псалом 45 — в целом песня-наставление (שיר-מוטר); слово מִשְׁכִּיל он понимает именно в этом значении (11: 199).

О возможном его «обучающем значении» говорит Г. Раз (13: 15). С. Аверинцев называет מִשְׁכִּיל «неясным жанровым термином» (1: 458).

В состав первой строфы вводится и название музыкальных инструментов שוּשָׁנִים (שוшаним) (ед. число — שוּשָׁן), напоминающих формой лилию (см. 4: 171). В синодальном издании Псалтири отрывок звучит следующим образом: «На музыкальном орудии Шошан».

С. Аверинцев считает, что «речь идет либо о какой-то известной мелодии, либо о музыкальных инструментах, скажем, формой напоминавших лилии» (1: 458).

И. М. Дьяконов в комментариях к «Песне Песней» указывает, что название этого цветка (שוּשָׁן) точно не идентифицировано. «Слово, по-видимому, египетского происхождения <...>» (2: 278).

* Левиты — представители колена Леви, из которого набирались служители Храма (певчие, музыканты, стража и т. д.).

К. Сейболд переводит выражение לַשׁוֹנִים «to “lilies” (or better, “lotus buds”)» — «на “лилиях”, или, скорее, “бутонах лотоса”» (22: 87). Существует мнение, что слово לַשׁוֹנִים в этом псалме символизирует красоту царя и царицы (11: 199)*.

* Здесь необходимо сказать о том, что музыкальная терминология, по всей вероятности, создавалась поэтами в Храме. Некоторые термины были понятны только «специалистам» и переводчикам псалмов на греческий язык не были известны — зачастую они лишь передавали звучание слова в оригинале (13: 14). Так произошло и с названием לַשׁוֹנִים.

Наименования одних и тех же инструментов в различных переводах имеют различные значения:

כִּנּוֹר (*kinnor*). Выражение כִּנּוֹר נָעִים (*kinnor naim*) в псалме 81:2 в издании 1978 г. передается методом транскрибирования: «киннор (звучащий) приятно»; в канонизированном переводе Псалтири (Пс. 80:2) то же выражение звучит как «сладкозвучные гусли».

В современном иврите слово כִּנּוֹר имеет значение «скрипка», «арфа» (Иврит-русский словарь / Под ред. Б. Подольского. Тель-Авив; М., 1995). Дж. Итон причисляет этот инструмент к одному из видов лиры (18: 75).

Согласно Вяч. Иванову, название כִּנּוֹר было распространено не позднее середины 3 тысячелетия до н. э.; *kinnarum* соответствует библейскому наименованию лиры; *kinor* — арамейскому, сирийскому, древнеегипетскому и греческому; форма *ki-na-ra-a-i* появляется в ритуале Урии (19: 271–272).

«Точного описания этого инструмента мы не имеем; несомненно только, что это был струнный инструмент, соответствующий греческой кифаре», — отмечается в «Истории еврейского народа» (История еврейского народа. Указ. изд. С. 244).

נָבֵל (*nevel*). В псалме 33:2 в издании 1978 г. словосочетание נָבֵל עֶשׂוֹר (*nevel asor*) переводится как «десятиструнная арфа»; в канонизированном переводе Псалтири — «десятиструнная псалтирь» (Пс. 32:2).

Первая строфа завершается общим заголовком שיר יידיד («Песнь любви»), очевидно, предваряющим праздничную мелодию (מנגינת אג).

В следующих строфах мы слышим голос придворного поэта, вероятно, состоящего в дружеских отношениях с царскими особами. Он принимает участие в официальной свадебной церемонии в Иерусалиме или Самарии (14: 189) и стремится сделать имя царя памятным во всех поколениях — в этом его особая миссия.

В современном иврите слово נבל имеет значение «арфа», «лира». Дж. Итон идентифицирует этот инструмент с лирой (18:76).

נחיל (*nehil*). В псалме 5 в переводе 1978 г. употребляется транскрибированный вариант נחילות (множественное число словоформы נחיל) — «нехилот». В канонизированном переводе Псалтири этот термин передается словосочетанием «духовые орудия».

В Иерусалиме среди изучающих ветхозаветную литературу бытует мнение о том, что название כנור (*kinnor*) восходит по своему значению к названию озера Кинерет, по форме напоминающему лиру; и наоборот, слово נבל (*nevel*), третье значение которого — «бурдюк» (Иврит-русский словарь / Под ред. Б. Подольского. Указ. изд.), и следует считать скрипкой, близкой ему по форме. Видимо, этот случай можно отнести к народной этимологии (о народной этимологии см.: Толстой Н. И. Народная этимология и этимологическая магия // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995).

По мнению ряда комментаторов, пишет Ц. Вассерман, при исполнении псалма 5 использовался особый музыкальный инструмент, звучание которого напоминает жужжание пчел (4: 21). И действительно, в современном иврите слово לַחַיִּים имеет значение «рой» (пчел) (Иврит-русский словарь / Под ред. Б. Подольского. Указ. изд.).

Список музыкальных инструментов, по-разному трактуемых в различных переводах, можно продолжить.

Поэт обращается к царю (строфы 3–10), затем к невесте (строфы 11–13), снова возвращается к самой церемонии (строфы 14–17) и заключает псалом прославлением царя (строфа 18).

Во второй строфе поэт объясняет, почему осмеливается начать свою песнь:

2. רחש לבי דבר טוב אמר אני מעשי למלך לשוני עט סופר מהיר («Волнуется в сердце моем слово благое; выскажусь я: творение мое Царю; язык мой трость искусного писателя»).

Право поэта диктуется избранным им предметом. Ср.: «Пою Господу, потому что высоко превознесся Он...» (Исход 15:1) — (א,ט,מ) <...> אה אה כי יהוה לי הוה אה

Поэт сочиняет, чтобы восхвалять, и тут же превозносит совершенство своего поэтического дара («язык мой трость искусного писателя»; более точен современный перевод: «язык мой — перо скорописца»).

Только человек, заслуживший особое расположение царя, мог с такой уверенностью говорить о себе (8: 56).

3. יפיפית מבני אדם הוצק חן בשפתותיך על כן ברכך אלהים לעולם («Ты прекраснейший из сынов человеческих; благодать излита на устах Твоих; поэтому Бог благословил тебя на век»).

Образ царя символизирует собой идеал. По р. Ш. Рафаэлю, третья строфа посвящена исключительным человеческим качествам Давида. Физическое совершенство (מעלות-גוף) — внешнее проявление красоты (יופי), но высота духа (מעלות רוח) — причина вечного благословения царя Богом (11: 200). В то же время, поскольку речь идет о царе, красота имеет особое значение*.

* Так и в Элинийский период у греков «нравственные преимущества считаются естественным придатком физических, идеальный муж — это прекрасный и добрый, kalos kai agathos, полная agate совпадает с kalokagathia» (Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. СПб., 1995. С. 85).

В Первой книге Царств (16:12), когда Господь усмотрел Себе царя и снисходил дух Господень на Давида, также подчеркивается внешняя привлекательность Давида: (וְהָיָה אִתּוֹ אֵינָם וְטוֹב רֵאיוֹ (שְׂמוּאֵל א טו, יב) («...а он был русый, с красивыми глазами и хорошим видом»). Буквальное значение טוב ראי («хороший вид») в современном издании передается как «миловидный»; прилагательное אִתּוֹ переводится уже не «русый», а «румяный».

Величие царя определяет и отпущенный ему дар красноречия, о котором напоминает выражение «влита прелесть в уста твои». По Адаму, царь прекрасен так же, как его речи (8: 57). Ср. в Книге Притчей Соломоновых (22:11): «Царь друг того, кто любит чистосердечие с приятною речью»: אָהַב טְהוֹר לֵב הֵן שִׁפְתָיו רַעוּהוּ מֶלֶךְ (משלי כב, יא)

В четвертой—пятой строках поэт стремится к созданию образа, символизирующего власть.

4. הגֹּר הַרְבֵּךְ עַל יַרְךָ גְּבוּר הוֹדֵךְ וְהוֹדֵךְ («Перепояшь мечом бедро Твое, Сильный, великолепием Твоим и красотой Твоею»).

5. וְהוֹדֵךְ צִלַּח רֶכֶב עַל דָּבָר אֱמֶת וְעִנּוּה צֶדֶק וְתוֹרֶךְ נוֹרְאוֹת יִמִּינֶךָ («И в этом украшении Твоем поспеши, воссядь на колесницу для истины и кроткой правды, и покажет Тебе чудеса десница Твоя»).

Интересно, что прилагательное נוֹרָא (множ. ч. נוֹרְאוֹת), имеющее значение «страшный», «грозный», здесь переводится как «чудеса»; в современном издании — «страшное (чудеса)»; в синодальном издании Псалтири: «и десница Твоя покажет Тебе *дивные дела* (курсив наш. — Ю. З.)».

Принято считать, что, описывая храбрость царя, восседающего (на колесницу), поэт подразумевает войну, цель которой — справедливость и правда, тяжело достижимая (13: 186—187; 8: 58).

О значении, в котором используется многократно звучащее в псалмах 45 и 72 существительное קִטָּ («истина, справедливость»), можно судить по Иврит-арамейскому лексикону Ветхого Завета (The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament by L. Koehler and W. Baumgartner. Leiden, Boston, Köln, 1994–2000. V. III. P. 10004): «the legitimate and rightful king» («законный и справедливый царь»).

6. חֲצִיז שְׁנוּנִים עִמָּי תַּחְתִּיךָ יִפְּלוּ בְּלֵב אוֹיְבֵי הַמֶּלֶךְ («Стрелы Твои остры (народы падут под Тобою), они пронзят сердце врагов царевых»).

Поэт продолжает тему сражения, которая сменяется темой праведности власти:

7. כִּסֵּאךָ אֱלֹהִים עוֹלָם וְעַד שֶׁבֶט מִיֶּשֶׁר שֶׁבֶט מַלְכוּתְךָ («Престол Твой Божественный на веки веков; скипетр царства Твоего скипетр правоты»).

Ср. Притчи Соломоновы 25:5 (ה, משלי כה):

וְיִכּוֹן בְּצֶדֶק כִּסֵּאוֹ («...и престол его утвердится правдою»).

8. אֶהְבֵּת צֶדֶק וְתִשְׁנֵא רָשָׁע עַל כֵּן מִשְׁחָךְ אֱלֹהִים אֶלְהִיךָ שֶׁמֶן שִׁשׁוֹן מִחִבְרֵךְ («Ты любишь правду и ненавидишь беззаконие; посему помазал тебя, Боже, Бог Твой елеем радости преимущественно пред братьями Твоими»).

Приверженность правде и отрицание беззакония делают царя правителем Израиля (6: 58). Ср.: псалом 72: 2 (ниже).

Поэт подчеркивает, что выбор царя на престол не случаен.

Перевод существительного רָשָׁע («беззаконие» — Иврит-русский словарь / Сост. Ф. Л. Шапиро. Под ред. проф. Б. М., Гранде М., 1963) здесь более точен, чем в современном издании («бесчестие»).

О значении слова «елей» (שמן) в словосочетании «добрый елей» (в канонизированном издании Екклесиаста 7:1 — «дорогая масть») говорит И. М. Дьяконов: «речь идет, по видимому, об особо ценном душистом масле...» (2: 216). В нашем тексте словосочетание «елей радости» (שמן ששון) связано с темой помазания.

9. מר ואקלות קציעות כל בגדתיך מין היכלי שן מני שמחורך («Все одежды Твои смирна, алой и кассия. Из чертогов слоновой кости лиры утешают Тебя»). В современном издании «смирна» — это «мор (мирра); «кассия» — корица.

По р. Рафаэлю, у «дворца из слоновой кости» для удовольствия царя растут мирра и алоэ (11: 200).

Церемония помазания происходит на площади у дворца. Слышны звуки музыкального инструмента *мин* (מין) (в данном переводе — лира)*.

Описание праздничных одежд контрастно описаниям атрибутов войны (строфы 4–6).

10. בנות מלכים ביקרותיך נצבה שגל לימיןך בכתם אופיר («Царские дочери между любимицами Твоими; по правую руку Твою стоит царица в Офирском золоте»).

ביקותיך (здесь «между любимицами Твоими») в современном издании переведено более точно: «среди (тех, кто) дорог тебе»; в синодальном издании Псалтири — «между почетными у Тебя».

Новая царица прекрасна, как прекрасен царь, и, как он, нарядна. Она — по правую руку и носит лучшие одежды — с золотом офирским**. Так, в Третьей книге Царств 2:19 рассказывается о Бат-Шеве, которая сидела справа от Соло-

* В синодальном издании Псалтири это слово и его перевод отсутствуют.

** «Золото высокой пробы привозилось из Офира» (4: 173).

мона: «Поставили престол и для матери царя, и она села по правую руку его» (וישם כסא לאם המלך ותשב לימינו) (מלכים א, ב' כ').*

Слово *גלש* (*шегаль*) здесь переводится как «царица». По Г. Раз, это «женщина любви» (13: 189). По р. Ш. Рафаэлю, роль женщины, именуемой *גלש*, видимо, особенно важна среди остальных (11: 201).

Ц. Адар подчеркивает, что в десятой строфе поэт провозглашает песнь славы царю Израиля в честь его бракосочетания с дочерью иноземного царя (8: 56).

11. שמעי בת וראי והטי אונך ושכחי עמך וביית אבירך («Слушай, дочь, смотри и обрати ко мне ухо твое, забудь народ твой и дом отца твоего»).

Новая царица — чужестранка, и поэт опасается, что народ пойдет по языческому пути соседних народов. Поэтому, стремясь сохранить тон праздничной церемонии, он обращается к царице с просьбой забыть дом отца (8: 59).

По р. Ш. Рафаэлю, значение этой строфы: «Сделай свою душу совершенной, для чего ты и стоишь тут. Ты должна отдалиться не только от своих близких, но и от своего народа» (11: 201). Однако из текста псалма неясно, какого царя, главу рода или семьи она должна забыть (11: 202).

* «Различие левого и правого, известное уже в древнеегипетских текстах, продолжается вплоть до библейской традиции и ее отражений в новое время» (Иванов В. В. Левый и правый // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1988. Т. 2). См. также: Толстые Н. И. и С. М. К семантике правой и левой стороны в связи с другими символическими элементами // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту, 1974; Толстой Н. И. Бинарные противопоставления типа *правый—левый, мужской—женский* // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.

14. כל כבודה בת מלך פנימה ממשבצות זהב לבושה («В полном украшении дочь царева внутри; одежда ее из золотой ткани»).

Слово פנימה (здесь переводится как «внутри») обозначает внутреннее сияние, соответствующее сиянию внешнему (11: 202).

В последней строфе (18) снова слышится восклицание поэта во славу царя:

אזכירך שמך בכל דר ודר על כן עמים יהודוך לעלם ועד («Я прославляю имя Твое в род и род; потому будут славить Тебя народы во веки веков»).

Тема величия царя наиболее отчетливо воплощается в молитве на восхождение Соломона, сына Давида, к власти.

Псалом 72 (71) заключает в себе обращение к Господу с просьбой благословить царя. Подобный текст звучал в Храме или на месте церемонии помазания (טקס משיחה) и заключал в себе надежды на праведный суд, благодеяние и материальное благоденствие.

В целом псалом свидетельствует об исключительном почтении не только к Соломону, но и вообще к царю.

Текст делится на четыре части:

1. строфы 2–3 — просьбы к Господу;
2. строфы 8–11 — суждения о власти и правосудии царя;
3. строфы 12–14 — описания доброты царя и бедности его народа;
4. строфы 16–17 — благословение царя и его народа.

Строфы 18–20 представляют собой праздничное заключение.

Первая строфа содержит пожелания Давида на царствование сына.

1. לשלמה אלהים משפטיך למלך תן וצדקתך לבן מלך. («О Соломоне. Боже! Суд Твой дай царю и правду Твою сыну цареви»).

Заголовок псалма — לשלמה («О Соломоне») сравнительно короток, если вспомнить псалом 45. Возможно, это связано с различием тем. Существует мнение, что в целом образная система псалма 72 беднее (13: 175), но, как мы увидим, это не совсем так.

О значении слова צדק, переводимом в Венском издании как «правда», в современном издании — «справедливость», см. комментарий к строфе 5 псалма 45.

Во второй строфе подчеркивается важность правосудия в момент наследования власти:

2. ידן עמך בצדק וענייך במשפט («Да будет он судить народ Твой праведно и угнетенных Твоих правосудно»).

По р. Ш. Рафаэлю, отрывок посвящен не столько деятельности царя, сколько справедливости вообще. Здесь две основные идеи: избранность царя небесами и справедливый суд — основа царской власти, которую нельзя отменить (11: 290).

3. ישאו הרים שלום לעם וגבעות בצדק («Да принесут народу мир горы и холмы по правде»).

Словосочетание «горы и холмы» подчеркивает широкое распространение праведности и мира в дни правления мудрого царя (13: 177). Значение этого выражения становится более ясным при сравнении с текстом Второзакония 33:15: «И превосходными произведениями гор древних, и вожделенными дарами холмов вечных»:

ומראש הררי קדם וממגד גבעות עולם (דברים לג, טו)

4. ישפט עני עם וישע לבני אביון וידכא עושק («Да будет он судить угнетенных в народе, спасет сынов нищего и низложит притеснителя!»).

תהא האמת שלמה וצדקתו למלך (13: 180)

Неимущие имеют право на то, чтобы царь судил их. Ср. Пс. 82(81):4: שפטו דל ויתום עני ורש הצדיקו («Судите бедного и сироту, гонимому и нищему оказывайте справедливость»).

Строфа в целом утверждает идеал справедливого государства (11: 291).

5. יראוך עם שמש ולפני ירח דור דורים («Да благоговевут пред Тобою доколь светит солнце и доколь луна в роды родов»).

Выражение דור דורים здесь переводится буквально: «в роды родов» (то же в канонизированном издании Псалтири). Ср. современный перевод: «во веки веков».

В строфе — два образа: солнце и луна. Р. Ш. Рафаэль дает им следующее толкование: днем и ночью, будучи освещенным солнцем и пребывая в тайне (בטנה) (вероятно, при свете луны. — Ю. З.), человек должен быть виден небесам (11: 291).

Солнце упоминается в псалме 72 еще раз (строфа 17), но уже применительно к царю: <...> יהי שמו לעולם לפני שמש («Да будет имя его вечно; доколе солнце стоит <...>»).

6. ירד כמטר על גן כרביבים ורויף ארץ («Да сойдет он, как дождь на скошенный луг, как капли, орошающие землю»).

Средневековый комментатор Талмуда и Библии Раши (рабби Шломо Ицхаки, 1040—1105) дает этой строфе следующее толкование: идеальный царь должен нисходить к народу, тогда его слова будут проникать в сердца людей, подобно оживляющему землю дождю (Цит. по: 4: 276).

В комментариях р. Ш. Рафаэля (середина XX в.) шестая строфа имеет такое прочтение: благословение царя свыше будет как дождь и падет на скошенный луг. Капли, орошающие землю, дадут ей силы зацвести вновь (11: 291).

Слово «луг» встречается в различных версиях псалма 37:20: «А любящие Господа подобны великолепию убранства лугов» (кумранская версия, перевод Д. Амусина) (5: 260). В Венском издании этот отрывок звучит так: «<...> и враги Господа, как краса лугов». Синодальный перевод: «<...> и враги Господня, как тук агнцев» (Пс. 36:20).

7. יפרח בימי צדיק ורב שלום עד בלי ירח («Да процветает во дни его праведник и обилие мира, пока будет луна»).

Р. Рафаэль замечает, как непросто понять выражение עד בלי ירח («пока будет луна») в соответствии с утверждением, что луна есть всегда. И седьмую строфу можно объяснить следующим образом: праведность будет процветать, пока Божественное чувство наполняет все и изгоняет темноту ночи.

Выражение יפרח («процветать будет») означает, что в дни его царствования будут процветать праведность и праведники, и наступит мир (11: 291–293).

Словоформа יפרח в том же значении используется в псалме 92(91):13: צדיק כתמר יפרח («Праведник, как пальма, расцветет <...>», перевод 1978 г.). (В Венском издании перевод не совсем точен: «праведник, как пальма, зеленеет <...>»)

Строфы 8–11 освещают власть царя над другими народами.

8. וירד מים עד ים ומנהר עד אפסי ארץ («Да будет он владычествовать от моря до моря и от реки до пределов земли»).

Г. Раз подчеркивает, что выражение מים עד ים («от моря до моря») пришло из Месопотамии, где наряду с другими подобными выражениями (например, מלכי ארבע רוחות השמים — «цари четырех ветров света») использовалось для описания влиятельности царей (13: 180).

Согласно комментариям Раши, это словосочетание означает «от Тростникового (Красного) моря до моря Палестинского (Средиземного)» (цит. по: 4: 276).

Выражение «от реки до пределов земли» поясняет Ибн Эзра (1089–1164(?)), еврейский поэт, философ и комментатор Библии: «от реки, выходящей из Эденского сада на крайнем востоке, и до крайнего запада [земли Израиля]» (цит. по: 4: 277).

12. כי יציל אביון משוע ועני ואין עור לו («Потому что он избавит вопиющего бедного и угнетенного беспомощного»).

Близкая система образов используется в Книге Иова: «Потому что ухо слышало, и ублажало меня, око видело, и восхваляло меня, Что спасал я бедняка кричащего и сироту беспомощного» (Иов 29:11-12).

כי און שמעה ותאשרני ועין ראתה ותעידני. כי אמלט עני משוע ויתום ולא עור לו (איוב כט, יא–יב).

13. יחס על דל ואביון ונפשות אביונים ושיע («Будет миловать нищего и бедного и спасет души убогих»).

14. מתוך ומחמס יגאל נפשם ויקר דמם בעיניו («От коварства и насилия искупит души их, и драгоценна будет кровь их пред очами его»).

Строфы 12–14 прочитываются р. Рафаэлем почти буквально: «слабый находит у него защиту, бедный — помощь, несчастный — убежище и спасение души. И кровь самого маленького человека наиболее дорога в его глазах» (11: 293).

16. יהי פסת בר בארץ בראש הרים ירעש כלבנון פרו ויציצו מעיר כעשב הארץ

(«Да будет обилие пшеницы на земле; на верху гор да будут волноваться ее колосья, как Ливанский лес, и в городах цвести будут люди, как трава на земле»).

В издании 1978 г. слово יָרֵךְ переводится точнее — в единственном числе («город»).

Тема города связана с темой Иерусалима — вечного дома Давида (Вторая книга Царств: 7 — שְׂמוֹאל ב' ז') — места осуществления обещаний, данных Давиду Богом.

Р. Рафаэль подчеркивает, что благословение, в котором провозглашаются изобилие и плодородие, — единственное в своем роде в книге Псалмов, и оно помещено в завершающей части этого текста. В том, что жители города будут процветать, как трава, он отчасти видит помыслы самого царя Давида. Если в царствование его сына исполнится все, что он завещает, город действительно будет таким, и сыны его умножатся (11: 293).

Звучит благословение царю:

17. יהי שמו לעולם לפני שמש ינין שמו ויתברכו בו כל גוים יאשרהו
(«Да будет имя его вечно; доколе солнце стоит, да будет возрастать имя его. И да благословятся в нем все народы, и да будут ублажать его»).

И в заключении — хвалы Богу:

18. ברוך יהוה אלהים אלהי ישראל עשה נפלאות לבדו
(«Благословен Господь Бог, Бог Израилев, Который творит чудеса один»).

19. וברוך שם כבודו לעולם וימלא כבודו את כל הארץ אמן ואמן
(«И благословенно славное имя Его во век, и наполнится славою Его вся земля. Аминь и аминь»).

Здесь следует вспомнить о пятичастном построении всего собрания Псалмов (см. с. 90—91).

Так, первую книгу завершает строфа:

ברוך יהוה אלהי ישראל מהעולם ועד העולם אמן ואמן — «Благословен Господь, Бог Израилев из века в век. Аминь и аминь!» (Пс. 41(40):14).

Вторую книгу — приводимые нами строфы 18—19 (Пс. 72).

Третью книгу — строфа ברוך יהוה לעולם אמן ואמן («Благословен Господь во век. Аминь, аминь») (Пс. 89(88):53).

Четвертую книгу — строфа ברוך יהוה אלהי ישראל מן העולם ועד העולם ואמר כל העם אמן הללויה («Благословен Господь, Бог Израилев, от века и до века. И да скажет весь народ: аминь, Аллилуйя») (Пс. 106(105): 48)*.

Таким образом, псалом 72 оказывается последним во второй книге, и можно даже говорить о его достаточно привилегированном положении в собрании (15: 68).

20. כלו תפלות דוד בן ישי («Кончились молитвы Давида, сына Иессеева»).

Средневековый составитель комментариев к книге Бытия, книгам Пророков, Псалмов и Хроник Радак (Давид Кимхи, ок. 1160—ок. 1235) писал, что псалом 72 сложен Давидом в те дни, когда он был прикован к постели; здесь обрываются его молитвы и песни (см. 4: 278).

Итак, представленные в этой работе псалмы можно рассматривать как своеобразный источник по истории монархических идей и придворных ритуалов Древнего Израиля (см. 1: 473). Гимнологический характер этих текстов рождает определенную образную систему, в основе которой — библейский идеал мудрого и справедливого царя, избранного небесами.

* Существует мнение о достаточно близком характере завершающих первую, вторую (в данном случае), третью и четвертую книг строф (пятую книгу, очевидно, можно рассматривать как заключительный гимн всей книги Псалмов). Их характер свидетельствует о том, что Псалмам отводилась роль книги восхвалений (12: 15).

Литература

- ¹ *Аверинцев С.* Ветхий Завет как пророчество о Новом // *Аверинцев С.* Собрание сочинений. Киев, 2004.
- ² *Дьяконов И. М.* Вводные замечания // Ветхий Завет. Плач Иеремии. Экклесиаст. Песнь песней / Перевод и комментарии И. М. Дьяконова, Л. Е. Когана при участии Л. В. Маневича. М., 1998.
- ³ *Никольский Б.* Царь Давид и псалмы. СПб., 1908.
- ⁴ Теилим [Псалмы] с избранными комментариями / Перевод А. Каца. Подбор и перевод комментариев: А. Кац, Ц. Вассерман. Иерусалим, 2004.
- ⁵ Тексты Кумрана / Перевод с древнееврейского и арамейского, введение и комментарий И. Д. Амусина. М., 1971. Вып. 1.
- ⁶ *Тов Э.* Текстология Ветхого Завета. М., 2001.
- ⁷ *Чистович И. А.* История перевода Библии на русский язык. Репринтное воспроизведение издания 1899 г. М., 1997.
- ⁸ 1976 , תל-אביב , ספר תהלים . אדר א. [Адар Ц. Книга Псалмов. Тель-Авив, 1976] (иврит).
- ⁹ 2001 , ירושלים , [Вайс М. Искусство и знания в песнях Псалмов. Иерусалим, 2001] (иврит).
- ¹⁰ 1982 , רמת גן , ארבע גישות לספר תהלים מרי סעדיה גאון עד ר' אברהם עזרא. רמת גן, [Simon U. Four Approaches to the Book of Psalms from Saadya Gaon to Abraham Ibn-Ezra. Ramat-Gan, 1982].
- ¹¹ ספר תהלים עם פירוש מאת רבי שמשון רפאל הירש. תירגום מגרמנית הרב ד"ר יחיאל זאב ליפשיץ. ירושלים
[Книга Псалмов с комментариями рабби Шимшона Рафаэля. Пер. с нем. З. Лифшица. 1961] (иврит).
- ¹² 2004 , רופא א. מבוא לשירה המזמורית ולספרות החכמה שבמקרא. כרמל,
[Рофэ А. Введение в поэзию песнопений и библейским книгам мудрости. Кармиэль, 2004] (иврит).
- ¹³ 1976 , ירושלים , רז ח. מזמורי תהלים. ירושלים, 1976] (иврит).
- ¹⁴ *Gegrstenbeger E. S.* Psalms. Part I with an Introduction to Cultic Poetry // *The Forms of the Old Testament Literature. V. XIV.* Michigan, 1988.

- 15 *Gegrstenbeger E. S.* Psalms and Lamentation. Part II // The Forms of the Old Testament Literature. V. XV/ Cambridge, 2001.
- 16 *Goulder M. D.* The Psalms of the Sons of Korah // Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series, 20. 1982.
- 17 *Gunkel H.* The Psalms. A Form-Critical Introduction. Philadelphia, 1969.
- 18 *Eaton J. H.* The Psalms Come Alive. An Introduction to the Psalms through the Arts. London, 1984.
- 19 *Ivanov Vyach.* The Semiotics of Sound Texts: The Duachronic Dimension // University of California, Los Angeles / Moscow University, 2000.
- 20 *Kraus H-J.* Psalms 1–59. A Commentary. Mineapolis, 1988.
- 21 *Rendtorff R.* The Psalms of David: David in the Psalms // The Book of Psalms: Composition and Reception. Boston, 2005.
- 22 *Seybold K.* Introducing the Psalms. Edinburgh, 1990.
- 23 *Terrien S.* The Psalms: Strophic Structure and Theological Commentary. Michigan; Cambridge, 2003.
- 24 *Tov E.* The Nature and Study of the Translation. Technique of the LXX in the Past and Present // VI Congress of the International Organization for Septuagint and Cognate Studies. Jerusalem, 1986.

Орнаментика в хасидских нигунах

Напев смеется и в то же время плачет; в нем чувствуется и горе, и отрада, и боль сердечная, и счастье; все переплетено, сплавлено, слито воедино...

Ицхок-Лейбуш Перец

Формы артикуляции музыкального материала в ашкеназской культуре — в традиции канторов и клезмеров, в песнях и хасидских нигунах — сходны. Однако даже те орнаментальные приемы, которые, безусловно, имеют древнее происхождение и присутствуют во всех жанрах еврейской музыки, звучат у разных исполнителей неодинаково. Можно говорить о стабильности определенного типа украшений, принципов их создания и применения и одновременно отмечать различия в их артикуляции.

Группу близких друг другу исполнительских штрихов обозначают, как правило, одним названием. На подобное явление обращает внимание выдающийся музыковед начала XX в. Д. Маггид, указывая, что традиция выработала для каждого украшения несколько разных, но похожих друг на друга мелодических формул (5: 147). В клезмерской музыке и песнях выбор того или иного артикуляционного приема, как и решение, использовать ли орнаментiku вообще и в каком объеме, зависит от мастерства и вкуса каждого исполнителя. В синагогальных песнопениях и в некоторых видах нигунов, напротив, орнаментике уделяется особое внимание. Ее искажение, добавление лишних украшений осуждается (см., например, 11: 147).

До нашего времени не сложилось общепринятой научной классификации орнаментальных приемов, существующих в еврейской музыке. Э. Вернер выстраивает следу-

ющую систему мелизматике в синагогальных мелодиях: 1) пунктуационное, или финальное, украшение; 2) иллюстративно-имитационное; 3) вступительное; 4) акцентное; 5) метрическое (16: 63). Автор не уточняет, какие именно украшения относятся к указанным группам. Пункты этой классификации фактически соответствуют некоторым функциям *taamey-hamikra** — знаков кантилляции. В работах о древнееврейской музыке Д. Маггид называет эти обозначения «акцентами», используя термин, неоднократно встречающийся в трактатах средневековых музыкантов для обозначения разного рода украшений (см. 1: 27, 28 и др.). Из определения Д. Маггида видно, что *taamey-hamikra* фиксируют не только мелодию, но и — в первую очередь — способ произнесения того или иного текста: они «означают изменение тона какого-нибудь гласного звука, или слова, иногда и предложения в речи для выражения того или другого оттенка мысли или чувства. Акценты, след[овательно], означают повышение или понижение тона, усиление или ослабление его, ускорение, замедление, перерыв или прекращение» (5: 140). Маггид предполагает их связь с мимикой и жестикulyацией (4, стлб. 225). Функции *taamey-hamikra* включают обозначение грамматических, ритмических, логических ударений. «Акценты необходимы и как знаки препинания, и как знаки декламации», каждый «соответствует мелодической группе звуков с последующей паузой или без нее» (5: 141, 147). В разных сочетаниях знаки приобретают различный смысл. Их разучивание происходило одновременно по тексту и на слух: «Спокон века пятничный день еженедельно в еврейских хедерах

* «*Taamey-hamikra*» — знаки кантилляции в ТАНАХе, буквально: «знаки осмысления» текста, от טעם (иврит) — «вкус», «ударение», «смысл». «Благодаря им во многих случаях получается смысл текста» (5: 141).

посвящен кантилляционному чтению Библии по акцентам. Учитель в роли запевалы поет детям к[антилляцию] того или иного акцента, а дети, вторя ему, мало-помалу все это запоминают. По прохождении кантилляционной схемы <...> учитель приучает детей к речитативу стиха по акцентам» (4, стлб. 238).

Следовательно, одной из важнейших особенностей еврейской артикуляции является ее *письменно-устный характер*. По крайней мере, в одной из областей музыкальной культуры — хазануте — способы произнесения текста повсеместно фиксировались. В ашкеназской традиции насчитывается шесть систем кантилляции — разных для Торы, Пророков, Псалмов (см. 13: 60).

В нигунах те же законы действуют за рамками синагогального богослужения. Наиболее отчетливо воздействие системы традиционной кантилляции на напевы проявляется в тех случаях, когда в нигунах звучат отдельные стихи из Ветхого Завета. Метрические остановки в конце *посека* (стиха), обозначаемые знаками кантилляции, в мелодии нигуна могут быть отражены как пауза или долгая длительность, нередко подчеркнутая особенной мелизматикой — своеобразной «виньеткой». Часто в нотной записи при их фиксации образуется разрушающий квадратную структуру «лишний» такт. (Такие «дополнительные» такты нередко встречаются и в случаях, когда нигун поется в определенном модусе, т. е. соотнесен не с конкретным текстом, а с интонационно-образной сферой целого ряда песнопений). В нигуне «Tsome lekho nafshi» («Жаждет Тебя душа моя», Пс. 63:2, 3*) текстовым цезурам соответствуют раз-

* Нумерация и перевод псалмов дается по изданию: Тегилим [Псалмы]. «Шатер Йосефа-Ицхака». С новым русским переводом и кратким комментарием / Перевел и составил комментарий р. Дов-Бер Хацкелевич. Под общей ред. проф. Г. Брановера. Иерусалим, 1999.

личные мелизматические украшения, причем наиболее длительное и витиеватое приходится на конец стиха. Напротив, в псалме 55, стих 24, словосочетание «*domim umigmo*» («кровожадные и коварные»), согласно знакам кантилляции, читается без перерыва. Соответственно, в нигуне оно дважды повторяется как единая ритмическая формула (15: 143, № 138).

Другим примером прямого влияния *taamey-hamikra* на строение напева может служить «Нигун благословения когенов» (12: 62, № 27). Три кратких раздела напева строятся на различном мелодическом материале. Они основаны на фрагменте Торы, где окончание каждого стиха помечено кантилляционным знаком, начертание которого идентично букве *v* (*samex*), символизирующей в еврейской традиции замкнутость, завершение. В Торе появление этого символа указывает на окончание раздела или главы (см. כו – כד ו במדבר)*. При чтении этого отрывка требуется каждый следующий стих интонировать по-новому, и нигун не отступает от этой традиции.

Некоторые приемы орнаментации, встречающиеся в нигунах, составляют неотъемлемую часть их мелодической линии. При фиксации напевов украшения такого рода, как правило, выписывают нотами. Однако значительная часть мелизмов может быть отнесена к *микроорнаментике*, поскольку различия между соседними тонами либо вкрапления кратких нот-украшений в них порой едва уловимы. Применение приемов такого рода не регламентировано, оно может быть связано с задачами исполнения, динамикой обряда и диктоваться множеством факторов как объективного, так и субъективного характера. М. Береговский

* В синодальных изданиях в этом фрагменте каждый стих пишется с новой строки (Числа 6:24–27).

пишет: «Одна группа певцов может иметь склонность приносить в пение богатую мелизматiku, украшать мелодическую линию. Другие, напротив, стремятся вести мелодию строго, без лишних украшений» (3: 22, сноска).

Орнаментация — осознанное, контролируемое действие: исполнители могут демонстрировать мелодию, практически сольфеджируя ее, сохраняя лишь самые яркие, «обязательные» украшения, либо, напротив, утрировать орнаментацию, например, показывая неуместность того или иного приема. Лидер знаменитой клезмерской группы «Brave Old World» Майкл Альперт (Michael Alpert) на семинарских занятиях* при разучивании нигуна демонстрирует одно и то же колено: 1) без мелизматики, 2) насыщенное разнообразным гибким орнаментом. Анализ четырех произведенных нами записей исполнения одного и того же напева показал, что артикуляционные приемы не повторяются буквально.

Обилие орнаментики, характерное для традиционного исполнения нигунов, напрямую зависит от природы и возможностей «инструмента» — человеческого голоса. Минимальное изменение атаки, напряжения губ и мышц мягкого нёба, положения языка и др. вызывает варьирование высотных и тембровых характеристик звука (см. 7: 17). Для обозначения украшений существует всего несколько терминов: *крехц*, *кнейч*, *квеч*, *дрейд*** . Нередко исполнители сами изобретают новые наименования. Например, при обучении канторскому искусству в американских высших

* Семинар «КлезШул с Майклом Альпертом» (февраль 2004), организован Еврейским общинным центром Санкт-Петербурга.

** В инструментальной музыке к ним добавляется *тѣх*. См., например, у М. Береговского: «Кларнетисты нередко применяли прием, превращавший обычный звук в высоком регистре в выкрик или нечто похожее на причмокивание при поцелуе» (2: 45).

школах отдельным приемам принято давать звучные образные названия: «secret door» («потайная дверь» — понижение звучащего тона в пределах 20–40 центов и возвращение на прежнюю высоту); «smell fish» («запах рыбы» — напряжение мышц мягкого нёба и носовых пазух, придающее голосу несколько гнусавый оттенок)*. По словам учащих, в этой сфере нет единой системы: «Идишские слова употребляют в основном для колорита. То, что один кантор называет *крехц*, другой может назвать *кнейч*. Так, любые колоратурные пассажи у нас называли *дрейдлах*» (из письма кантора Л. Авербах (Congregation Beth Israel, Northfield, NJ, USA) автору статьи)).

Термин *крехц* (идиш: «стон», «всхлип») обозначает целую группу приемов, суть которых состоит в возникновении дополнительных призвуков непосредственно перед основным тоном или вслед за ним. Краткость звучания и существенно меньшая динамика не позволяют воспринимать их как значимые элементы мелодии, но введение *крехца* обогащает тембр за счет добавления новых обертонов. Современный американский исследователь М. Слобин описывает технику исполнения этого приема на скрипке: «Звуковой вздох, получающийся от быстрого прикосновения пальцем где-то выше только что взятой ноты. Палец лишь слегка прикасается к струне, не позволяя извлечь “чистый” звук. Его прикосновение не слишком далеко» (14: 113). «Вы используете подушечку пальца. Не слишком слабо, чтобы не было просто скрипа, но и не слишком сильно, чтобы не превратить звук в ноту мелодии. Вы делаете нечто между стоном, вздохом, всхлипом — то, что

* Рассказ о занятиях р. Якоба Мендельсона (из интервью автора с кантором Мариной Шемеш, декабрь 2003 г.).

термин *крехц* означает на идише», — поясняет скрипачка Дебора Штраус (цит. по: 14: 111).

Звучание *крехца* напоминает азербайджанский «лал бармаг» — легкое защипывание струны тара левой рукой, которое «создает эффект хрустальной звучности, “серебристого” тембра» (8: 75). Возможно, родственным приемом в музыке Арабского Востока является *tarkib* — «взятие время от времени определенной ноты одновременно с ее квартой, квинтой или октавой» (10: 450). Ибн Сина исключает октаву, но считает возможными и другие интервалы. В его трактатах описываются два способа исполнения этого приема: одновременное взятие двух нот либо извлечение трех нот последовательно (Г. Фармер приводит примеры, из которых видно, что первый и третий звуки в этом приеме идентичны (10: 450–451)). Украшение с близким названием — *aspiration* (фр. «вдох») — находим в средневековой музыке Европы. Немецкий теоретик музыки Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748) описывает его как добавление к предшествующей ноте за счет ее длительности верхней или нижней секунды (см. 1: 91).

М. Слобин, перечисляя основные характерные «быстронотные движения» (*quick-note moves*), разделяет «наиболее “еврейские” из всех *крехц* или *кнейч*» и такие, как короткая высокая «нота-намег» (*a fast note-higher reference*) в долю перед долгой нотой и краткое отклонение — возвращение (в долю) (14: 105). На деле все это очень близкие исполнительские приемы, нередко заменяющие друг друга и объединяемые общим названием *крехц*. Под это определение, помимо описанных выше, попадают украшения типа форшлаггов из одной и двух нот, мордента, нахшлага; частично к ним можно отнести опевание и группетто. К каждому из перечисленных названий хочется добавить

приставку *микро-*, поскольку эти украшения исполняют быстрее и гораздо менее отчетливо, чем их европейские аналоги. Длительность дополнительного тона измеряется сотыми долями секунды, всего приема — от 0,1 до 0,35 с в вокальной музыке и чуть дольше — в инструментальной.

Возвращение к основному тону может быть плавным, глиссандирующим; иногда верхний звук остается «брошенным». В некоторых случаях, перед дополнительным тоном или после него, возникают микропаузы, длящиеся доли секунды. Для слушателя звучания основного и дополнительного тона фактически сливаются, становясь характерным свойством тембра. Сам дополнительный тон может отстоять от основного на терцию, кварту, или (редко) — на квинту. Интервал не выбирается произвольно — у каждого исполнителя он большей частью постоянный. Один из способов исполнения *крехца* голосом при ведении основной мелодии в грудном регистре заключается в кратковременном переходе в головной регистр на дополнительном тоне. При этом может звучать один и тот же гласный звук, но нередко происходит смена фонемы (*о-у-э, а-ой-и, а-э-а* и т. п.). Динамика приема также бывает различной — от неясного призвука, как будто не сразу верно взятой ноты, до хлесткого активного удара, «щипка».

В приведенных ниже примерах показаны различные виды *крехцев* в пении М. Альперта*. Нотная запись продублирована графической схемой, отражающей непосредственное движение голоса. В квадратных скобках выписаны фонемы. Продолжительность звучания указана в секундах (одно деление = 0,2 с).

* Запись сделана на семинаре «КлезШул с Майклом Альпертом» (февраль 2004 г.).

Исполнение *крехцев* в музыкальной культуре ашкеназов оценивается как владение традиционной манерой пения или игры*. Термин *крехцу* обозначает в таком случае практически весь комплекс, связанный с произношением: тембровые и артикуляционные характеристики и орнаментацию.

Фактически те же приемы могут именоваться *кнейч* (идиш: «складка», «морщина»); Д. Штраус считает, что это «щипок или даже более колкая метафора» (14: 111). Реже встречается термин *квеч* (возможно, это существительное и глагол *квэтчи* — «давить», «сжимать» являются однокоренными); Д. Слепович переводит этот термин как «кудахтание» (9: 296). По свидетельству Л. Авербах, он обозначает широкий диапазон приемов — «от взвизга, всхлипа до внезапного перехода на речь, до слезы в голосе» (из письма Л. Авербах).

Еще одна группа приемов носит название *дрейдлех* (ед. ч. — *дрейдл* — «волчок»). Нередко этим термином обозначают трели, которые Э. Вернер относит к числу любимых вокальных орнаментов старых мастеров (16: 104). Но если собственно инструментальные трели играют более мелкими длительностями и нередко сближаются с вибрато (9: 296) (подобную характеристику *дрейдла* дал в своем интервью автору статьи скрипач Давид Чернявский), то в нигунах они, как правило, медленные. Ими украшаются долгие длительности, причем трель начинается не сразу; ее первое звено напоминает другой мелизматический прием — своеобразное «соскальзывание» с ноты и возвраще-

* Владение традиционными приемами исполнения на идише называется «*shteyger*» («манера», «способ», «обычай»). Ср.: в музыкальной науке средневековой Европы «манерами» именуется способы украшения мелодии (1: 87, 91, 100 и др.).

ние к прежнему тону. Этот мелизм Слобин уподобляет движению скейтбордиста от края спуска вниз и на другую сторону «хребта» или прыжку на батуте, дающему энергию (14: 103).

Кроме того, термином *дрейдл* могут обозначаться пассажи — «особый вид орнаментации, часто применяемой канторами» (14: 112). Нередко ими завершается музыкальная фраза, но встречаются примеры *дрейдлех* и в середине строфы. Для них характерно «закручивающееся» движение: вначале нисходящее (возможно в сочетании с мордентом, группетто и т. п.), не достигающее опорного тона, сменяющееся затем движением к тому же тону снизу.

Приводим транскрипцию приема *дрейдл* в исполнении Эли Липскера* (нигун «ha-binoni» (12: 84, № 46), фрагмент девятого такта; в нотах этот пассаж не отражен):

The image shows a musical transcription of a 'dreidel' ornamentation. It consists of three parts: a standard musical staff with a treble clef and notes, a spectrogram showing the frequency spectrum of the sound, and a phonetic transcription of the vocalizations. The spectrogram shows a complex, oscillating pattern of frequencies, with a dashed line indicating a sharp drop in frequency at the end. The phonetic transcription is 'а - - - - - а-а'.

В традиционной манере пения отсутствует академическое вокальное вибрато, противоречащее орнаментике. На

* Транскрипция записи на аудиокассете из серии Sound-Documentation of the Chabad-Lubavitch Books of Chasidic Songs, Sung and Accompanied by Eli Lipsker. Levi Yitzchok Library of L.V.O. N.d.

«плоском» безвibrатном звуке настаивает обучающий канторскому искусству р. Я. Мендельсон (из письма Л. Авербах). Однако существует особый способ украшения: смена фонем без изменения тоновой высоты. При этом тянувшийся звук оживает, обогащается различными тембровыми оттенками. Описание сходного явления в азербайджанской вокальной музыке находим у В. Садыковой: «Диафрагматическое vibrato с применением дополнительного резонатора», возникающее на опорных звуках, которое «похоже по исполнению на произнесение на одном звуке гласных *я-у-и*» (8: 128).

В нигунах встречаются и другие украшения: краткое тремоло в нижнюю терцию и кварту, а также тираты — стремительные восходящие пассажи (например, «*Yidid nefesh*» (12: 85—81, № 47)). Трели и тремоло не выходят за пределы модального звукоряда; в тиратах могут появляться и другие тоны, создающие эффект глissандо.

Глissандирование применяется очень широко и как самостоятельный прием, и в сочетании с *крехцем*, *дрейдлом*, и т. п. Первый звук медленных *двейкес-нигунов*^{*}, как правило, берется снизу (ср.: в Средние века в Европе певцу предоставлялось право начинать мелодию не с основного звука, а «подтягивать» ее от нижней секунды, терции, кварты (см. 1: 28, 31).

У различных певцов перечисленные украшения приобретают индивидуальные черты, сочетание которых и становится характеристикой исполнительского стиля. Так, М. Альперт широко пользуется сменой фонем как на дол-

* В основе термина *двейкес* — *דַּבְּרָת* («приверженность») — корень *דַּבַּר* в значении «прилипнуть», «примыкать». В контексте обряда *двейкес* означает мистическое приобщение к Богу.

гих опорных звуках, так и в *кредцах*. На аудиокассетах, выпущенных ХАБАДОм, р. Эли Липскер демонстрирует нигуны с минимумом орнаментации. Кассеты записаны с целью облегчить выучивание мелодий. Э. Коскофф подчеркивает, что мелодии на них исполнены схематично и подобным образом никогда не звучат в общине (11: 117). Но даже в такой «упрощенной» форме р. Липскер показывает виртуозное владение самыми разнообразными приемами артикуляции, нюансировкой, тембровыми красками и при этом практически не пользуется сменой фонем.

Несмотря на то, что община ХАБАД Любавич выпускает нотные издания нигунов (12), хасиды не используют их для разучивания напевов (см. 11: 100). Пение нигунов — прежде всего, процесс, живой, предельно пластичный и гибкий, никогда изначально в полной мере не заданный. Орнаментика здесь — не дополнение или украшение некоего мелодического остова, но неотъемлемая часть артикуляции, естественная форма существования этой музыки. Именно орнаментация, — частично фиксируемая (случается, что фрагмент мелодии, выписанный нотами, при исполнении оказывается свободным, гораздо более замысловатым пассажем), а в основном передаваемая изустно, в процессе контактной коммуникации, — выполняет функцию освоения *морфологического инварианта* — собственно музыкальной формы (см. 6: 16). М. Слобин считает орнаментику своего рода звуковым комментарием на старые тексты, хранящиеся в коллективной памяти (14: 118).

Место вербального текста в нигунах нередко занимают силлабические цепочки: песнопение сближается с бессловесной — идеальной — молитвой. Но и при наличии значимого вербального текста ряд факторов способствует тому, что внимание участников действия сосредоточивается

на *фонетической стороне* звучания. Иными словами, артикуляция выступает на первый план — слова и цепочки слогов воспринимаются поющими как органическая часть музыкальной ткани ритуала в единстве с другими формами артикуляции.

На хасидских собраниях пение нигунов органично сочетается с разного рода движениями — покачиваниями, хлопками, топанием, стуком по столу. Исполнение *рикуд-нигуна* может быть воспринято сторонним наблюдателем как танец, аккомпанементом которому служит напев. На самом же деле, в процессе пения сопровождающие его телодвижения, становясь все более интенсивными, постепенно перерастают в танец, оставаясь при этом динамически развивающейся формой артикуляции нигуна.

Многие артикуляционные особенности и относящиеся к ним формы исполнительского поведения напрямую связаны с конкретными жанровыми разновидностями напевов. Медленные экспрессивные *двейкас-нигуны* насыщены тончайшей мелизматикой. Они, по большей части, исполняются сольно либо респонсорно солистом и общиной. Застольные *тиш-нигуны* сопровождаются разного рода ритмическими телодвижениями. Наконец, *рикуд-нигун* — это нигун-танец. В процессе интонирования различные напевы выстраиваются в единый обряд с общей логикой внутреннего развития, который Э. Вернер описывает как целостный, неделимый: «Они (хасиды. — Е. Х.) неизменно начинают медленно и величественно, но увеличивают напряженность и темп, пока не достигнут танцевальных ритмов, которые подводят к экстатическим юбилеям или плачу» (17: 333).

В тех случаях, когда мелодию нигуна разучивает музыкант-инструменталист, он сначала поет ее, голосом осваи-

вая все тонкости орнаментики, а потом, взяв в руки скрипку или кларнет, стремится максимально точно воспроизвести вокальную интонацию, — и инструмент стонет, вздыхает и плачет в его руках.

Литература

- ¹ *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М., 1978.
- ² *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. М., 1987.
- ³ *Береговский М.* Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни. Кабинет рукописей РИИИ. Фонд № 45, оп. 1, ед. хран. 38 (идиш).
- ⁴ *Маггид Д.* Кантиляция // Еврейская энциклопедия: свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: В 16 т. СПб., [1908–1913]. Т. 9. М., 1991 (репринтное издание).
- ⁵ *Маггид Д.* О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев // *De musica.* Л., 1927. Вып. 3.
- ⁶ *Мацневский И.* О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции. Историческая морфология: К 60-летию И. И. Земцовского: Сборник статей. СПб., 2002.
- ⁷ *Мацневский И.* Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: Инструмент — исполнитель — музыка: Сборник научных трудов. Л., 1986.
- ⁸ *Садыкова В.* Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях. Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1981.
- ⁹ *Слепович Д.* Скрипка и кларнет в системе органологических предпочтений клезмеров в Восточной Европе // Материалы Одиннадцатой Международной междисциплинарной конференции по иудаике. М., 2004. Вып. 16. Ч. 2.
- ¹⁰ *Farmer H. G.* The Music of Islam // The New Oxford History of Music. Vol. I. Ancient and Oriental Music / Ed. by Egon Wellesz. London, 1957.

- ¹¹ *Koskoff E.* Music in Lubavither Life. Urbana and Chicago, 2001.
- ¹² Niguney KhaBaD: Sefer ha-Nigunim. NY, б/г (иврит, идиш).
- ¹³ *Schleifer E.* Current Trends of Liturgical Music in the Ashkenazi Synagogue // *The World of Music: Journal of the International Institute for Traditional Music. Jewish Musical Culture – Past and Present.* Berlin, 1995. Vol. 37 (1).
- ¹⁴ *Slobin M.* Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World. NY, 2000.
- ¹⁵ *Songs of the Chassidim: An Anthology / Comp., ed. and arranged by V. Pasternak.* Vol. II. New York, 1971.
- ¹⁶ *Werner E.* A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews. The Pennsylvania State University Press University Park and London, 1976.
- ¹⁷ *Werner E.* The Music of Post Biblical Judaism // *The New Oxford History of Music. Vol. I. Ancient and Oriental Music / Ed. by Egon Wellesz.* London, 1957.

Традиционное пение и молодежные инициативы. Исполнительская проблематика

Вопрос о традиционном певческом искусстве актуален в начале третьего тысячелетия как минимум по четырем причинам.

Во-первых, на рубежных этапах развития страны, народа, его духовной деятельности становится насущным и значительно активизируется обращение к истории культуры. Оно обусловлено необходимостью вновь и на новом уровне подытожить пройденное и наметить наиболее перспективные пути в грядущем. В постсоциалистических и квазидержавных образованиях, а также развивающихся странах и регионах названная тенденция обостряется проблемами становления современного общества и государственности. Не случайно наибольшей интенсивностью молодежного фольклорного движения в последние три десятилетия отличались Эстония, Литва, Латвия, Грузия, Казахстан, а также Мордовия, Татарстан, Коми, Карелия, Марий Эл и другие республики и регионы Российской Федерации. Значительно активизируется в последнее десятилетие в этом плане Беларусь.

Во-вторых, и в дошедшем до нас наследии (аудио- и видеозаписи, нотные и словесные тексты), и в живом бытовании там, где сохранилась традиция аутентичного исполнительства (в активной либо в пассивной форме — т. е. в памяти отдельного носителя), мы ищем чистоту, духовную экологию *подлинного высокого искусства*. И равно — живительную энергию нового музыкального, шире — культурного *возрождения*. Не случайно для современной городской молодежи чем далее, тем более оказываются при-

тягательными отдельные островки бытования традиционной песенной культуры: Курпе и Подгале (Польша), Карпаты и Полесье (Украина и Беларусь), казачьи станицы и хутора Дона и Кубани, курские и белгородские села (Россия) и др.

В-третьих, все острее осознается опасность утраты современным человеком потребности, навыков и опыта *собственного художественного творческого самовыражения* (повсеместно в широком быту люди ведь перестали петь). Не менее опасно и постепенное превращение их лишь в *потребителей* искусства (чаще всего не путем непосредственного художественного контакта с творцами-исполнителями, а через эрзацы — кассеты, диски, телевидение, другие СМИ).

В-четвертых, актуальность названной проблематики обусловлена как образно-идеологическими, так и структурно-технологическими *задачами современного искусства* — музыки, театра, кино, видео; поиском индивидуальной и национальной художественной идентичности, новых тем, способов их реализации, форм контакта со слушателем-зрителем; расширением палитры выразительных средств. А ведь, как известно, много нового таится в забытом, слабо или вовсе не познанном старом...

Сегодня все яснее осознается **неразрывность композиционной и артикуляционной сторон традиционной песни**, целостный художественный образ и морфологическая структура которой *задумываются, формируются, воспринимаются, воздействуют на слушателя-зрителя и передаются из поколения в поколение* в непосредственном **исполнительском становлении** как *искусство контактной коммуникации* (9). Все явственнее противоречивость и условность идущей по инерции от литературы, других форм письмен-

ной культуры ценностной сепаратизации так называемой морфологической (читай: композиционной, схематической) и фонологической (артикуляционной) сторон песни, несущих *основную* либо *диакритическую* информацию. Согласно данным современных исследований и на Востоке, и на Западе, артикуляция — не менее важная составляющая песенной морфологии, чем ритм, мелодия, лад и пр. Артикуляция нередко выступает как *жанроопределяющая морфологическая доминанта*. Более того, через артикуляцию осуществляется **исполнительское управление** всем процессом реального *произнесения, воплощения и донесения до слушателя* целостного облика песни, ее смысла и структуры (4).

Как только складывается осознание потребности в целостном, исполнительском охвате традиционной песни, мы сталкиваемся с естественной и неразрешимой для сегодняшнего урбанизованного и компьютеризованного общества проблемой безвозвратной утери *обрядового контекста функционирования* народной музыки, без которого те или иные песенные структуры лишаются своего духовного порождения и смыслонесущей содержательности, напоминающей ценности анатомического музея. Возможно ли, пусть в виртуальной форме, восстановить этот контекст, что способствовало бы более адекватному постижению сакрального смысла песни, пения и всей самости целостного действия «функционирование—пение—восприятие—медитация—рождение нового жизненного качества» в процессе его реализации? В каком направлении производить поиски?

Разумеется, тщетны попытки решить этот вопрос только *самовоспитанием, самопостижением или самообучением* современных исполнителей, несущих тезаурус и адаптированные к европейской письменной традиции образные и структурные стереотипы. Правда, без максимально актив-

ных проявлений *самодвижения* — доминантной психологической категории — какие-либо существенные результаты столь сложных творческих проявлений вообще недостижимы (1).

Здесь необходимо, и не только по литературе всех родов, но в непосредственных контактах в полевых условиях с носителями традиции (беседы, уроки, собственное при носителе пропевание, совместное пение и анализ аудио- и видеозаписей) последовательное, поэтапное *вхождение* в целостный мир традиции, осознание себя, своего места в сегодняшнем *реальном* и целостном *виртуальном* процессуально-временном и этнопространственном ее состоянии. Для постижения традиционной эстетики и теории песни необходимо выявить ее **целостный и системный** (иначе опять — опасность европейских адапторов!) конгломерат выразительных средств и иерархии составляющих его структурных уровней. Да и сам «певческий инструмент», как убедительно показал В. Юшманов, — не только голос, но весь организм, более того, сам человек как таковой (10).

Для осознания специфики индивидуального певческого поведения в традиции в качестве важнейших выделим четыре аспекта.

1. Аспекты психофизиологические:

1. *связь певческого аппарата с общим физическим состоянием человека;*

2. *длительности мелодической фразы в пении — с состоянием его дыхательной системы, продолжительностью выдоха;*

3. *полетности звука — с упругостью соответствующих мышц;*

4. *специфика вокального аппарата, диапазон, голосовая шкала, ее регистры и пласты — в контексте поисков (осоз-*

нанных или стихийных) певцом гармонии между идеальным личным выражением и канонами, нормативами *традиции*;

5. *индивидуальные диапазоны* — и *нормативная типология голосов* в этнической традиции, а также *жанрах традиционной вокальной музыки*.

II. Аспекты функциональные:

1. *певец* — член локальной этнической *общины*;

2. *личность*, ее место в среде, авторитет, жизненные позиции — и функциональная типология пения в этнической традиции;

2.1. *солист* и соучастники певческого действия в этнической *группе*:

2.1.1. *солист в традиционной певческой группе*;

2.1.2. *солист в группе и солист вне группы*;

2.1.3. *солист в обрядовом, магическом действе, в лирике*;

2.2. *солист и слушатели*:

2.2.1. *солист в причитании*;

2.2.2. в лирическом исполнительстве;

2.2.3. в эпическом исполнительстве;

2.2.4. в исполнении колыбельных и «забавлянок» для детей;

2.2.5. в пении для себя;

2.2.6. в магическом пении;

2.2.7. в пении-заклинании;

2.3. профессиональное вокальное исполнительство в этнической традиции; следы шаманизма и современные формы и направления суггестии в пении;

2.4. певческое интонирование, зовы и кинетика в трудовом процессе и обряде:

2.4.1. пение и *движение*;

2.4.1.1. пение и *шествие*, процессия, марш;

2.4.1.2. пение и *танец*;

2.4.2. все эти комплексы в сольных песенных эпизодах в жанрах *синкретического* фольклора;

2.4.3. пение и инструментальная музыка.

III. Пение в целостной системе традиции:

1. *ежедневный труд* и связанная с ним работа мышечного и дыхательного аппарата; оперирование певческими резонаторами;

2. *функциональные* задачи и характер и формы голосового *самовыражения* человека в традиционной культуре:

2.1. в процессе *труда* (и видах труда — земледельческого, охотничьего, пастушеского и т. д.);

2.2. в *обряде*;

2.3. в свободном (лирическом) общении.

3. *Пение* и *звуковые нормативы* вербального языка и *речи*:

3.1. будничной;

3.2. обрядовой, торжественной, ритуальной.

4. *Певец* и *певица*, *он* и *она*, в традиционной культуре (*гендерная проблематика*).

5. *Возрастная стратиграфия* и виды индивидуального и группового певческого поведения:

5.1. *объективные*, физиологические предпосылки;

5.2. нормативы этнического звукоидеала (термин Ф. Бозе) для различных певческих возрастных групп.

IV. Пение и психоэнергетика:

1. психоэнергетика и артикуляционный комплекс певческой реализации:

1.1. управление голосовым, дыхательным, мышечным аппаратом;

1.2. выработка (стихийная или осознанная) автономизма управления этим аппаратом в живом певческом процессе; пути и опыт его освоения.

2. Психологические типы (темперамент, группа крови, объективные и субъективные физико-психологические характеристики человека) и певческие предпочтения (жанровые, артикуляционные, структурные).

V. Традиционное пение и музыкальное воспитание:

1. человека в традиции;

2. человека вне традиции, познающего и осваивающего традицию.

Ряд социопсихологических аспектов традиционного *группового певческого исполнительства* и пути их исследования намечены в работах основоположников психологического направления в отечественном этномузыкознании А. Мозиаса и И. Виндгольца (7, 2).

В этом плане вторичные исполнители как бы сами становятся исследователями. Им нужно осознать песенную *структуру*, со всеми ее тонкостями, и тесно связанную с ней певческую *манеру* — разную в различных жанрах, регионах и микрорегионах (дифференцироваться в стилевом плане могут даже разные «углы» одного села). Нередко эта специфика проявляется во множестве на первый взгляд незаметных деталей. Но только детали часто отличают один локальный стиль от другого, отмечает К. Квитка. И продолжает: а ведь и гениальное исполнение от тривиального отличается именно деталями (3). Особого внимания здесь заслуживает проблема этнорегионального группового (ансамблевого) и индивидуального звукоидеала — эстетических нормативов пения в разных жанрофункциональных ситуациях.

В этой связи явственно проступают как *языковые*, так и *психофизиологические проблемы*. Во-первых, качество звука и построения звукового поля песни связано с *фонетическими* характеристиками словесного текста, диалекта,

говора, по-разному реализуемыми в речи и в пении, но, безусловно, отражающимися как в артикуляционном, так и интонационном формообразовании. Учет специфики информации и типа памяти нынешних (вторичных) интерпретаторов фольклора обуславливает обязательную корректировку *устной и письменной форм* фиксации и постижения традиционных песенных закономерностей. Графическая деформация фонетики текста практически *гарантирует принципиальные искажения* певческой стилистики. Здесь не может быть места компромиссу и надеждам на многообразие исполнительского прочтения («подстроимся, ведь слышали, как они — носители поют <...>» — Нет, адаптирующая деформация обеспечена!).

Проблема эта особенно остро ощутима на материале маргинальных и пограничных этнодиалектных групп (6). Достаточно (хоть и со всеми необходимыми подробностями) зафиксировать белорусскоязычные диалектные песенные тексты Западной Смоленщины или Южной Псковщины в русской письменной *графике*, либо украиноязычные тексты Брестского Полесья — в белорусской, Подляшья — в польской, черноморских казаков — в русской, как и в других подобных случаях, — и искажение обеспечено. Тезаурус многолетнего опыта аудиовизуальных стереотипов невозможно преодолеть даже многочасовыми прослушиваниями магнитофонных или видеозаписей. Неверная графика не только усиливает интеллектуальную дезориентацию вторичных исполнителей, но и активно способствует адаптационным искажениям — начиная от формантной структуры, тембра, характера звучания и вплоть до целостного образа, музыкальной эстетики и ориентируемого песенного стиля.

Мало того, пение — часть *целостной системы жизнедеятельности человека в традиции*. Физиологические кон-

станты пения неотрывны от дыхательных и двигательных нормативов повседневного и обрядового поведения носителя традиционной культуры и формируются (чаще всего бессознательно, в процессе трудовой деятельности, в постоянном общении сельского человека с природой и друг с другом в поле, в лесу, в естественных условиях, но также — при различных формах воспитания, обучения в семье и обществе) на протяжении его жизненного пути. Освоение той или иной песни в самой традиции, где возрастная циклизация исполнительского репертуара соответствует состоянию певческого аппарата, знаниям, опыту, мастерству носителей этнической вокальной культуры, происходит в течение длительного времени. Достаточно быстрое (5—10 лет), но единственно возможное в условиях современной городской среды постижение названных психофизиологических нормативов требует специальных, нацеленных на решение определенных задач интенсивных занятий.

И здесь не только освоение самих песен. И не только практические занятия диалектом, фонетикой и собственно пением, но и тренировка дыхания. Тренировка всего мышечного аппарата (в различных положениях тела) и аппарата собственно певческого. Необходим систематический комплекс упражнений по постепенному развитию так называемого долгого дыхания (умение держать тон или вести фразу, не прерываясь на новый вдох), полетности, дальности распространения звука (которая в самой традиции формировалась в процессе подготовки и участия в календарных обрядах); умению воспроизвести резкие атакующие звуки-зовы (без специального опыта вторичные исполнители, обращаясь к подобным феноменам традиционной культуры, не раз срывали свои голоса); навыки игры голосом (смена формант, при сохранении высоты тона) и т. д. и т. п.

В-третьих, певческое искусство — неразрывная составляющая генетически единого (а в традиционном сознании и реально мыслимого) *синкретического художественного действия и культуры в целом*, где самопроявление певца взаимосвязано (а нередко и совмещается) с поведением инструменталиста, танцора, актера игровой акции и т. п. А значит, и постижение певческого мастерства оказывается недостаточным без *познания других форм традиционного артистического выявления*, что, соответственно, вызывает необходимость в современной ситуации определенным образом нацеленных занятий и выработки адекватных методик (5). Да и при интерпретации конкретного вокального образца важно не только ощущение, но осмысление, знание и творческое овладение пением в *единстве с двигательной динамикой* (в ходьбе и пляске), включая едва заметные на первый взгляд повороты и жесты традиционного исполнителя, влияющие как на акустику, так и на образ песни.

В-четвертых, человеку с современным европейским тезаурусом для постижения нормативов традиционного певческого исполнительства-творчества необходимы целенаправленные и проводимые по специальной методике интенсивные занятия *импровизацией и композицией в условиях устной коммуникации* (8).

Названные положения учитывают опыт деятельности певческих фольклорных студий Финно-Угорской музыкальной академии (кафедра музыки финно-угорских народов) при Консерватории в Петрозаводске, на кафедрах народной музыки и фольклористики вузов Санкт-Петербурга, Москвы, Киева, Клайпеды. Высказанные положения опираются и на практическую их апробацию на занятиях в летних «школах архаического пения» (в том числе разра-

ботанный автором практический курс вокальной импровизации-композиции «Архаика и авангард»), организуемых в Польше при участии специалистов из разных стран Центром традиционной музыки Средне-Восточной Европы (Люблин); программы «Голос в культуре» Российского института истории искусств (Санкт-Петербург), а также проводимые автором певческие мастерклассы и летние лагеря детских фольклорных коллективов Карелии; творческую практику с различными певческими коллективами и солистами при создании документальных и художественных кинолент Российских и Белорусских кино- и видеостудий (работа с режиссерами С. Овчаровым, А. Каневским, С. Гайдуком, Е. Габец).

Литература

- ¹ *Брылева Л. Г.* Онтология самореализации личности как предмет прикладной культурологии: Автореф. дис. ... доктора культурологических наук [Рукопись]. СПб.: СПб., Гос. Академия культуры, 1998.
- ² *Виндгольц И. П.* Проблемы певческой группы (аспекты и методы изучения) // Русский фольклор. Л., 1985. Т. 23. С. 110–118; *Виндгольц И. П.* Фольклорная группа в локальной традиции (на материале немецкой песенной культуры села Кирово Карагандинской области) / Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. / ЛГИТМиК. Л., 1986.
- ³ *Квитка К.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // *Квитка К.* Избранные труды: В 2 т. М., 1972. Т. 1 С. 3–29.
- ⁴ *Мацневский И.* О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002. С.12–27.
- ⁵ *Мацієвський І. В.* Еко-психологічні аспекти звернення сучасної молоді до традиційного музичного мистецтва // Міжнародна науково-практична конференція «Процес соціалізації у контексті

- традиційної народної культури» 14–17 грудня 2000 р.: Тези доповідей. Харків. 2000. С. 23–26; *Мацієвський І. В.* Еко-психологічні аспекти звернення сучасної молоді до традиційного музичного мистецтва // *Культура України. Вип. 9. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків. 2002. С. 246–253.*
- ⁶ *Мацієвський І.* Проблеми маргінальних українських етно-історичних масивів сучасного зарубіжжя // *Нове життя старих традицій: традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті. Луцьк, 2007. С. 26–36.*
- ⁷ *Мозиас А. И.* Исследование народнопесенного исполнительства // *Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 96–103; Мозиас А. И.* К вопросу об изучении народного многоголосия с точки зрения певческого поведения и самооценки // *Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1988. С. 38–40.*
- ⁸ *Стангрит С.* Импровизация на кантеле. Петрозаводск, 2003.
- ⁹ *Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории информации // *Вопросы философии. 1972. № 6. С.108–118.*
- ¹⁰ *Юшманов В. И.* Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2002.

О проекте «Голос в культуре»

Цель проекта — сохранение и поддержание культурных ценностей в условиях нарастающей глобализации и нивелирования человеческой личности. Проект позволяет выявить новые идеи в современном инструментоведении, музыковедении, акустике, театроведении, филологии, этнолингвистике, социологии, психологии и педагогике, сконцентрировав внимание на личностном начале культуры.

Голос человека как инструмент общения и социально-культурной адаптации — это и наиболее совершенный инструмент музыки, в котором сочетаются словесность и бессловесность, явность и сокровенность, разумность и эмоциональность.

Поощрение исследовательского и творческого внимания к человеческому голосу как социально-историческому и этнокультурному феномену способствует улучшению экологии культуры в нынешнем ее состоянии.

Проектом задается единая полижанровая структура, включающая в себя следующие формы: 1) научно-практические и учебно-методические программы (семинары, стажировки); 2) публикацию информационных и аналитических материалов; 3) инициирование научных проектов и формирование исследовательских групп; 4) создание информационной базы и разработку соответствующих компьютерных программ; 5) организацию Интернет- и телемостов в рамках круглых столов.

Деятельность проекта развивается по специальным направлениям (школам), в рамках которых систематически (не реже одного раза в год) проходят тематические семинары. Семинар предполагает следующие формы обучения: лекции; мастер-классы; ансамблевые и сольные выступления; круглые столы.

Каждый семинар планирует публикацию подготовительных материалов: нот, текстов, методических разработок.

Аудитория семинара делится на *лидеров и слушателей* и формируется как из уже признанных исследователей и исполнителей,

так и начинающих (широкий круг практиков, студентов и преподавателей консерваторий и гуманитарных вузов, аспирантов, научных сотрудников и всех тех, кому не безразлична данная тема). Слушателям, заинтересованным в более углубленном изучении тематики семинара, предлагается возможность индивидуальной стажировки.

В рамках проекта «Голос в культуре» в июне 2005 г. состоялся семинар «Греко-славянская школа церковного пения. Пение Псалтыри», систематически проводятся круглые столы. В дальнейшем предполагается провести следующие семинары: «Личность и звукотворчество», «Артикуляция и жест», «Византийский звукоидеал в русской культуре», «Болящий дух врачует песнопение».

Руководитель программы: Ирина Чудинова.

Кураторы программы: Алина Тимошенко, Марина Сень, Ольга Пахомова.

Тел. (812) 314-41-36, факс (812) 315-72-02

[e-mail alisa2507@yandex.ru](mailto:alisa2507@yandex.ru)

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, Российский институт истории искусств, сектор инструментоведения.

Содержание

Предисловие

3

Андрей Котов, Алиса Тимошенко. Выразить невыразимое:
Слово звучащее

5

Ирина Чудинова. Византийский звукоидеал:
К вопросу о специфике фонизма литургической речи

20

Александр Ромодин. Звучащее и неслышимое:
Голоса в традиционной культуре

36

Наиля Альмеева. Звуковой реликт Среднего Поволжья

52

Галина Тавлай. Орнаментальное пение —
универсалия традиционной культуры

64

Наталья Мосягина. К проблеме архаического интонирования
(«Крыжевые» признаки в знаменной нотации
конца XVII века)

78

Юдифь Зислин. О так называемых царских псалмах

87

Евгения Хаздан. Орнаментика в хасидских нигунах

111

Игорь Мациевский. Традиционное пение и молодежные
инициативы. Исполнительская проблематика

127

О проекте «Голос в культуре»

139

Научное издание

**Голос в культуре:
Артикуляция и тембр**

Сборник статей

Редактор *Ю. М. Зислин*

Компьютерная верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 30.11.2007. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$
Бумага SvetoCopy. Объем 9 уч.-изд. л. Тираж 350 экз.
Гарнитура Academia

**Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств**
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел. 314-21-83
www.artcenter.ru

Российский институт истории искусств

Издания последних лет

М. А. Григорьев. Петербург 1910-х годов. Прогулки в прошлое. 2005

Мариинский театр. Оперные спектакли 1990-х гг.: Сборник статей. 2005

Режиссура. Взгляд из конца века: Сборник статей. 2005

Музыкант в культуре: концепции и деятельность: Сборник статей.
2005

Театральные термины и понятия: Материалы к Словарию. Вып. I. 2006

И. И. Земцовский. Из мира устных традиций: Заметки впрок
(к 70-летию И. И. Земцовского). 2006

Я. Иоскевич. Интернет как новая среда художественной культуры.
2006

М. Мейлах. Пластика фильма. 2006

В. А. Фролов. Петербургская мозаика: Город–Династия–Культура.
2006

Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы.
Сборник статей по материалам конференции памяти Л. М. Ивлевой.
2006

Д. Золотницкий. Закат театрального Октября. 2006

Музыкальные инструменты в истории культуры: Сборник статей.
2007

Страницы художественной жизни 1920-х гг. Имена. События.
Школы: Сборник статей. 2007. Вып. 1

Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. 2007. Вып. 4

Век петербургского кино: Сборник статей. 2007

Игорь Мацневский. Вступление в Апокалипсис: Сонатный диптих
для виолончели соло. 2007

