

А. В. ЧЕРНОВА

Дальневосточный федеральный университет

УДК 783.3.01

## ОБ ИССЛЕДОВАНИИ АДАПТАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Отличие современных культурологических концепций от традиционно формулируемых в XX веке состоит в попытке максимально-го охвата и анализа всех структурно-семантических уровней, которые могут оказаться значимыми как в оценке результатов развития культур, так и в их прогностическом потенциале, в возможности экстраполировать полученные выводы на будущее развитие и на ещё не изученные из-за недостатка фактологического материала культурные пласты и феномены. В связи с этим особую важность приобретают концепции, призванные учесть всеобщие закономерности в развитии культуры, эволюционные этапы, моменты культурного слома, бифуркаций и прочих метаморфоз.

Важными открытиями для искусствознания и культурологии представляются обоснованные хронологически определённые этапы разделения цивилизаций и культур, которые дают возможность определить сущностные отличия новых явлений, их потенциала развития, а также взаимовлияний. Одной из эпохально значимых точек историко-цивилизационного процесса становится эпоха около VII в. н. э., с которой «начинается очередной этап дивергенции макрокультурных парадигм»<sup>1</sup>. В этот период происходит расслоение Запада на «свой Восток» и «свой Запад» (подобно тому, как с возникновением ислама Восток делится на два новых типа культуры).

В аспекте разрабатываемых проблем нас будут интересовать общность и различие западного (Европа) и восточного христианства, в зоне которого находятся Византия и Русь. Вопросы адаптации Византийского искусства в Древней Руси должны рассматриваться в непосредственной связи с западноевропейской культурной парадигмой и путями её развития, так как основные тенденции названных парадигм оказываются сформированными практически одновременно и связаны как общим генезисом, так и их продолжающимся взаимовлиянием и оппонированием.

А. Пелипенко отметит единый генезис данных культурных систем, показывая формирование их основной оппонентной линии: «В западном христианстве всякое полагание дуальной оппозиции рождает промежуточный блок культурно-смысловых фено-

менов, образующих своеобразную зону медиации. В восточнохристианской традиции доминирует инверсионная парадигма. Это означает, что в оппозитарно разорванном сознании и, соответственно, в самой культуре полюса бинарных оппозиций разводятся сколь возможно далеко и радикально. Медиативные связи слабы и неустойчивы. А это, в свою очередь, блокирует распад синкретизиса. Отсюда – традиционализм и стремление к самовоспроизведению в неизменном, по возможности, качестве»<sup>2</sup>.

Следовательно, для понимания искусства названных традиций могут быть актуальны разнонаправленные тенденции:

- тенденция к дискретизации, доминированию аналитического мышления и действий, поиску новых связей известных и отдельно освоенных элементов как специфичная для *западноевропейского* мышления;

- тенденция к максимальному сохранению и укреплению существующей традиции; уточнение и адаптация традиционного в новых историко-культурных условиях – для *византийского и русского мышления*.

Рассмотрим проявление названных тенденций в музыкальной теории и практике Средневековья.

В средневековой Западной Европе тенденция к дискретизации проявляется в том, что теоретические концепции начинают определять направления развития практики. Специфические свойства теоретического мышления и доминанта аналитического метода приводят к тому, что в Западной Европе теоретическое мышление последовательно осваивает и решает актуальные для музыкальной практики проблемы. Логическим результатом развития музыкальной теории западноевропейского Средневековья становится известное из истории культуры включение музыки в число «семи свободных искусств».

Отмечается развитие певческой практики в сторону музыкального направления, в противовес её более раннему текстомузыкальному синкретизису: «Отныне литургическое пение из лона непознавательного опыта, связывающего духовными узами человека с космосом, волей каролингских мыслителей переместилось в сферу практически ориентированного

теоретического знания»<sup>3</sup>. Это знание, складывающееся на основе анализа более ранней и современной музыкально-певческой практики, не только фиксировало, констатировало и систематизировало, но выполняло прогностическую функцию, определяя дальнейшее развитие музыкальной практики.

В период, когда происходит эволюция западноевропейской модели христианского мышления путем синтеза дискретизованных элементов, восточная модель мышления, напротив, совмещает, порой некритично, крупные блоки христианской и античной традиций, которые сосуществуют, адаптируются друг к другу, но не синтезируются до перехода в новое состояние. В этом случае традиции и их компоненты могут сосуществовать и функционировать как названные выше бинарные оппозиции, имея перспективы взаимного развития и возможности экспансии. Культурный конгломерат Византии при определённом сходстве взаимодействующих ментальностей не мог не быть воспринят на новой этнической и культурной почве как стимул для очередного витка формирования и дальнейшего противостояния оппозиций, в этом случае уже в несколько ином виде. Как отмечают многие учёные, влияние Византии на русскую культуру было всеохватным, распространяясь на многие аспекты. В силу упомянутого родства византийской и древнерусской ментальностей, красота греческого богослужения стала одним из главных критериев истинности: «Именно эстетический аспект явился основополагающим для формирования как византийского, так и древнерусского музыкального искусства, ибо он связал проблемы собственно богословия с музыкой»<sup>4</sup>.

«И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве». – читаем в «Повести временных лет»<sup>5</sup>.

Таким образом, западная и восточная модели фактически в одно и то же время уже демонстрируют разнонаправленные тенденции: на Западе литургическое пение из области непознаваемого переходит в зону интересов учёных-теоретиков, а на христианском Востоке певческое искусство канонизируется, поднимаясь на уровень почти мифологического – пения ангелов. Влияние названных моделей не ослабло и до настоящего времени. Это подтверждается в том числе высказыванием одного из современных теоретиков православной музыкальной культуры Елены Нечипоренко: «...но для богослужебного пения содержание неизменно, вечно, а во времени происходит не развитие, а выявление, приближение к Истине в

периоды духовных подъёмов, или искажение, замутнение при спадах»<sup>6</sup>.

Дифференциация восточно- и западнохристианского подхода к искусству отмечена в работах А. М. Лесовиченко, который, опираясь на Св. Иоанна Рижского, отца Павла Флоренского, пишет о том, что «художественное творчество при православном подходе ... непосредственно несёт в себе часть Божественного начала ... и потому искусство как средство богопознания здесь иррационально по сути»<sup>7</sup>. Далее автор отмечает, что «католическое мировоззрение отталкивается от идеи непознаваемости Бога ... и литургический материал ближе к символическому выражению Божественной идеи, нежели к непосредственному проявлению сущности трансцендентного»<sup>8</sup>.

Различие моделей мира оказывается спроецированным в том числе на терминологическую базу и её смысловое наполнение в западной и византийско-русской теории музыки. Понятие диастема (интервал) (в византийской музыке – «раз-став»), бинарно по своей сути: определяющими и единственно важными являются крайние точки. Их связь неразрывна, но медиативное начало оказывается неосознанным и неважным. Западная музыкально-теоретическая модель формирует понятие «интонация». То есть, в западной модели максимально важно и промежуточное, медиативное, то, что связывает названные крайние точки, создавая внутреннее напряжение и смысл.

В музыкальной практике и нотации позднего Средневековья существует подобное различие западного и восточного типов осознания музыкальных формул. Западноевропейская модель взамен устаревшего понятия невма (*neuma*) предлагает термин лигатура (*ligatura*, *figura ligata*), то есть, термин есть продукт аналитического мышления, показывающий отдельное бытие каждого из звуков, вступающих в объединение. Теоретики так называемого мензурального периода декларируют два типа нотации: *cum littera* и *sine littera*, то есть «с текстом» и «без текста».

В современной отечественной и зарубежной музыкальной науке закрепилось мнение, что под этими типами письма они понимали соответственно – силлабический и мелизматический стили, считая определяющим соотношение слогов текста и нотных знаков<sup>9</sup>. Эти два вида нотации на протяжении *ars antiqua* имели различное применение. В эпоху Нотр-Дам (XII – первая половина XIII века) письмо *sine littera*, то есть лигатурная нотация, являлось основой системы, репрезентируя мелизматический стиль, типичный для органумов и клаузул. В этом стиле на один слог текста и одну ноту тенора приходилось множество звуков в верхних голосах, которые записывались лигатурами – знаками, произошедшими непосредственно от грегорианских невм. Вместе с тем, дискретность лигатуры, объясняемая в трактатах,

очевидна и принципиально отличается от континуальности неумы, демонстрирующей синкретичное единство слова-символа, его музыкально-текстового произнесения и перцепции.

Музыкальная практика и нотация византийской и русской христианских культур долгое время оперируют именно неумыми, (крюками, знамёнами), при этом спектр их значений на протяжении нескольких веков постоянно расширяется, сохраняя исходные идеографические свойства. Апогеем этого развития стал феномен «тайнозамкненности». По мнению Е. Г. Мещериной, «в самой записи знаменного распева в тех местах, где говорится о явлениях и смыслах, не доступных человеческому разуму, ставились “тайнозамкненные” знамёна – лица и фиты, в музыкальном отношении представляющие собой наиболее яркие, возвышенные и высокохудожественные, мелизматически украшенные мелодические участки»<sup>10</sup>.

Как известно, фитное начертание – это сочетание знамён, включающее знак фиты (буквы греческого алфавита). Мелодическое содержание фиты составляют, как правило, развитые напевы, распеваемые на 2-3 слога текста. Лицевое начертание (лицо) знак фиты не предполагало, но чтение включённых в него знамён было иным, контекстным. «Тайнозамкненность» рассматривается современными учёными как графический приём зашифровывания напева посредством определённого условного сочетания знамён («начертания»), которое не образует этого напева в случае исполнения знамён в этом же последовании, но согласно их общему певческому значению. Вместе с тем, «тайнозамкненность» – это в том числе и результат такого свойства парадигмы православной музыкальной культуры, как некритическая перцепция заимствованного у другой культуры знания.

Сопоставление фит и лиц знаменного распева с западноевропейскими лигатурами в очередной раз демонстрирует различие направления эволюции средневековой христианской музыкальной культуры, её западного и восточного направлений. Уход от контекстного чтения в западной нотации, осуществлённый в тесном взаимодействии теории и практики XII–XIV веков, демонстрирует доминанту аналитического метода, тенденцию к дискретизации. В свою очередь, возникновение фитных и лицевых начертаний – это возрастание значения контекстного способа чтения и доминанта континуальности.

На этапе следующего цивилизационного витка возникла необходимость, во избежание угасания традиции, разьяснять и фиксировать в деталях древнерусские, генетически родственные византийским, песнопения, особенности их записи и трансляции. Этот феномен определён отечественными учёными как начало второй, а затем и третьей волн византийского влияния (последняя четверть XIV и вторая половина XVII соответственно). Он отмечен нотированием и затем исправлением певческих книг, рас-

пространением певческих азбук с символическим толкованием знаков, типологически родственной византийским трактатам по хирономии (*heironomia*).

Для решения интересующих нас вопросов перспективным представляется следующий вывод А. Пелипенко: «...корневое различие состоит в том, что для западнохристианской модели вселенной характерна тройственная (медиативная) структура, тогда как для восточнохристианской – дуалистическая (инверсионная)»<sup>11</sup>.

Покажем это на примере особенностей реализации концепции времени в музыкальном искусстве Средневековья – западноевропейского (западного), с одной стороны, и византийского и русского (восточного), – с другой.

Момент начала обращения к осознанию временной стороны музыки в западном музыкальном искусстве зафиксирован достаточно явно в музыкально-теоретических трудах XII–XIII веков в связи с развитием полифонического искусства. Интерес непосредственно к метроритмической стороне музыкального искусства имеет ретроспективную природу – необходимость точного фиксирования долготной и акцентной стороны неотвратимо уходящего из обихода в историю латинского языка. Другая причина может быть определена как эволюционная – необходимость вертикальной и диагональной корректировки голосов полифонической ткани. Вышеназванный мензуральный период отличает значительное количество музыкально-теоретических исследований, определённые усилия учёных по созданию системы однозначного, дискретизованного чтения ритма музыкальных произведений как в отношении практики исполнения, так и в отношении нотации. Интересен тот факт, что в попытке теоретически (и математически) вывести образцовую метрическую ячейку, то есть соотношение дискретных единиц, средневековые теоретики приходят к *перфекции* (*perfectio*), тернарной ячейке, сочетающей в себе две состоящие в пропорции 1:2 длительности. Перфекция как «теоретическая абстракция, практически равнозначная современному понятию такта»<sup>12</sup>, была описана Франко Кёльнским в его трактате «Искусство мензурального пения» (вторая половина XIII века) и фактически обозначила самостоятельность музыкального ритма, его независимость от ритма стиха<sup>13</sup>.

Вместе с тем, перфекция, декларируемая как совершенное соотношение длительностей, была в западноевропейской музыкальной практике названного периода не единственно возможной метрической структурой с определённым ритмическим наполнением. В качестве примера покажем специфику теоретической модели музыкального времени Анонима IV – современника Франко Кёльнского<sup>14</sup>. Ритмическая теория анонимного автора существенно отличается от теории Франко, и её переходный характер проявляется как в основной терминологии, так и в

научном осмыслении проблемы времени. Теория Анонима IV основывается на базе науки о стихосложении, привлекаются понятия *pes* – стопы, *ordines* – рядов, созданных по образцу стихотворных стоп. Ядром теории становится система шести ритмических модусов, при этом отмечается кристаллизация как самого понятия, так и содержания. Теория модусов в изложении Анонима IV имеет медиативный характер, содержит в себе черты дискретности (утверждение самостоятельного значения отдельных длительностей и ритмоформул) и континуальности (возможность вариативного ритмического чтения нотных знаков). На периферии теоретической модели Анонима IV – явление *fractio modorum*, – принцип дробления базовых длительностей модальных формул. Этот приём обеспечивал возможность составлять новые ритмические рисунки, не связанные с точным следованием шести установленным образцам и приводил к эмансипации мелких длительностей, что стало стимулом для развития в сторону ритмического разнообразия. Однако всё многообразие подобных ритмических рисунков объясняется в трактате Анонима с использованием понятия «дробление модусов» и в рамках старой системы нотации с характерной для неё опорой на исходные схемы модусов, определяемых закреплёнными последованиями нотных знаков.

Оригинальной чертой учения Анонима IV является теория нерегулярных модусов (*modes irregulares*). Шесть из семи нерегулярных модусов, описанных автором трактата, соответствуют по ритмической структуре и способу нотации шести основным регулярным модусам. Их нотация и ритмический рисунок вполне регулярны, а последний, седьмой модус (как «способ ритмического выражения»), действительно, отличается свободой. Аноним различает несколько особых видов лонг и бревисов, терминологически поясняя их отклонения от нормативного исполнения. Это, например, такие длительности, как *brevis nimis*, *longa nimia* – чрезмерный, очень длинный бревис и продлённая сверх нормы лонга, а также *brevis festinans*, *longa festinans* – короткие длительности (*festinans* букв. – спешащий). Это определение Анонима относится к бревису и лонге, исполняющимся очень быстро. Существует мнение, что нерегулярные модусы есть проявление ритмических особенностей одного из наиболее ранних видов полифонических композиций *organum purum*, и попытки экстраполяции на его свободную ритмику модальной парадигмы. В частности, об этом упоминает один из исследователей музыкальной теории западного Средневековья Фриц Рекв<sup>15</sup>.

Представляется, что само существование в теории Анонима IV феномена нерегулярных модусов, сочетания длительностей в которых не сводимы к простым пропорциям, а также описанного выше явления *fractio modorum* связано с доминированием в

музыкальном мышлении Анонима IV модальной теоретической системы. Оно приводит автора учения к необходимости «притягивать» однозначно несводимые к системе унифицированных модальных формул ритмические структуры, сформировавшиеся в период смены парадигм одноголосной музыки на многоголосную, старых видов нотации на более точную мензуральную.

Временному аспекту в поздневизантийской и древнерусской теории музыки уделялось немного внимания. В условиях декларируемой и практически доказанной многими учёными непрерывности линии Античность – Византия – Русь и преимущественно устной передачи певческой традиции существовала устойчивая координационная связь между знаками и соответствующими им ритмоформулами.

Несколько позднее в византийской певческой практике также возникает потребность уточнения временных, акцентных, а также динамических и агогических особенностей исполнения. С этой целью в практический оборот вводятся «беззвучные» хирномические знаки – «гипостасы», они представлены уже в средневизантийской (диаستمатической) нотации (XII–XIV вв.). Это такие знаки, как дипли, кратима, дуо апострофос, класма или цакизма, и некоторые другие, призванные указать на продление звука против его основной длительности<sup>16</sup>. Функция этих знаков – в значительной степени вспомогательная, мнемоническая, так как форма передачи традиции в этот период не изменилась, принципиально не изменился стиль песнопений, он обогащается мелодически, развитие происходит внутри традиции, в рамках континуальности.

Ритмическая система русского знаменного распева, по свидетельству многих учёных, подчинена бинарности: «Знаменному распеву, надо признать прямо, несомненно, свойственна известная ритмическая скованность и отсутствие нечётных ритмов»<sup>17</sup>. В. Н. Холопова, обращаясь к основам и особенностям эволюции ритмики византийских песнопений и знаменного распева, также подтверждает доминирование бинарности даже не столько в ритмических группировках, сколько в качестве основного принципа теоретической системы<sup>18</sup>.

Таким образом, при декларативно зафиксированном различии западноевропейской и византийско-русской ритмических систем как коренного отличия троичности от двоичности, существует огромное количество исторических и стилистических вариантов, даже в рамках эпохи Средневековья, когда различия парадигм были особенно ощутимы.

А. Пелипенко также говорит о диалектической комплементарности восточно- и западнохристианских культурно-цивилизационных парадигм, манифестирующих соответственно двух- и трёхчленную модели мира: «Эта комплементарность просматривается лишь в широкой исторической перспективе,

проступая сквозь пёстрый конгломерат частных фактов и процессов, связанных, говоря в терминах школы анналов, с более короткими временными конъюнктурами»<sup>19</sup>. В процессе исследования их возможных контактов и взаимовлияний обнаруживается достаточно большое количество фактов, свидетельствующих о взаимодействии и взаимопроникновении культур на различных уровнях. Один из видных исследователей византийской и древнерусской церковно-певческих традиций Христиан

Ханник подчёркивает, что нельзя игнорировать взаимодействия между названными культурами, и особенно это ощутимо в X–XI вв.<sup>20</sup>.

Представляется, что дальнейшее изучение и уточнение параллелей, оппонирования и ассимиляции западной и восточной моделей христианского мышления могут пролить свет на эволюционные процессы как явлений более отдалённых исторически и культурно, так и генетически и исторически близких, взаимосвязанных адаптационными процессами.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пелипенко А. А. Ещё раз о Востоке и Западе, или О дуалистических основаниях русской культуры. Теория художественной культуры. – М., 1999. – Вып. 3 [Электронный ресурс]. – URL: <http://apelipenko.ru/Наука/Статьи/Статьи о России/Ещё раз о Востоке и Западе.aspx>.

<sup>2</sup> Пелипенко А. А. Указ. соч.

<sup>3</sup> Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. (К проблеме эволюции модальной системы Средневековья). – М.: МГК, 1998. – С. 45.

<sup>4</sup> Владышевская Т. Ф. Музыка в синтезе древнерусских искусств [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36095.php>.

<sup>5</sup> Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи. Т. 1. – М.; Л., 1950. – С. 274.

<sup>6</sup> Нечипоренко Е. Ю. Выступление на Кирилло-Мефодиевских чтениях (Новосибирск, май, 2002) [Электронный ресурс]. – URL: <http://znameni.ru/txt/zn-zabl.htm>.

<sup>7</sup> Лесовиченко А. М. Художественное творчество в системе христианского культа: исследовательский очерк. – Новосибирск, 2001. – С. 19.

<sup>8</sup> Лесовиченко А. М. Указ. соч. С. 20.

<sup>9</sup> Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие Средневековья X–XIV вв. – М., 1983. – С. 15.

<sup>10</sup> Мещерина Е. Г. Метафизика молчания и «безмолвное пение» в традиции исихазма [Электронный ресурс]. – URL: [http://sofik-rgi.narod.ru/avtor/dpf\\_2004/mescherina.htm](http://sofik-rgi.narod.ru/avtor/dpf_2004/mescherina.htm).

<sup>11</sup> Пелипенко А. А. Указ. соч.

<sup>12</sup> Поспелова Р. Л. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): исследование. – М.: Композитор, 2003. – С. 121.

<sup>13</sup> Поспелова Р. Л. Указ. соч. С. 122.

<sup>14</sup> Чернова А. В. Парадигмы музыкального мышления в трактате Анонима IV: дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2004.

<sup>15</sup> Reckow F. Der Musiktraktat des Anonymus 4. V. 1.1: Edition. V. 1.2: Interpretation der Organum-Purum-Lehre. – Wiesbaden, 1967. – V. 2. – S. 23.

<sup>16</sup> Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – С. 105–106.

<sup>17</sup> Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л., 1972. – С. 214.

<sup>18</sup> Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. – М., 1983. – С. 78.

<sup>19</sup> Пелипенко А. А. Указ. соч.

<sup>20</sup> Hannick Christian. Probleme der Rhythmik des Byz. Kirchengesangs. – Hermen, 1991. – S. 6.

### Чернова Анна Викторовна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры искусствоведения  
Дальневосточного федерального университета.  
Исполнительный директор Дальневосточного филиала  
Государственного института искусствознания

