

Андрей Котов, Алиса Тимошенко

Выразить невыразимое: Слово звучащее

... Есть реальности, то есть центры бытия, некоторые густки 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 чтеской. 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 монодических 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 стихире 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 предъятий 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 воспринимаящий 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, тающего 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. Мадиевского 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. Мадиевский, 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, «рокошущее» *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 действия (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 фонем (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 рядоуполагаемыми 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 знаменитой 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 современном 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 феты знаменного распева. М., 1984.

- ³ Вежбицкая А. Язык, культура, познание. М., 1996.
- ⁴ Гишпиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // Материалы и статьи к 100-летию Е. В. Гишпиуса. 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 многоголосия 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 эортология. 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 Мациевский И. В. Звукотворчество в психофизиологическом и энергетическом аспекте. «Естественное» и «искусственное» пение // Голос в культуре. Греко-славянская школа церковного пения. 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.