

МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ профессора Н. Д. УСПЕНСКОГО

Имя Николая Дмитриевича Успенского известно не только как крупнейшего литургиста, он является знатоком древнерусской церковной музыки и в этой области занимает в настоящее время одно из ведущих положений. Его монументальные исследования и публикации древнерусских музыкальных памятников внесли огромный вклад в развитие музыкальной науки русского средневековья, столь необходимый в этой мало изученной области. Эти труды стали широко известны на Родине, получили большое признание и за рубежом.

Н. Д. Успенский дал чрезвычайно много ценного как музыковед-медиевист, очень широкого профиля, в музыкально-исследовательской деятельности по северному русскому фольклору. Он не только теоретик, но и музыкант-практик, певец, оркестрант, регент профессиональных церковных хоров и, наконец, педагог-воспитатель плеяды музыковедов высшей квалификации.

Путь в музыке Николая Дмитриевича чрезвычайно разнообразен, сложен, поучителен. Он воспитан в Николае Дмитриевиче музыканта исключительной эрудиции, высокой профессиональной культуры. Глубокие познания музыки у него были заложены уже в наследственной любви к музыке. Высоко ценили дедушку Николая Дмитриевича — Алексея Ивановича — в течение многих лет певчего Новгородского Софийского собора, который обладал редкостным по тембру тенором, сохранившимся до глубокой старости. Отец Николая Дмитриевича отличался незаурядными музыкальными способностями. Уже во втором классе семинарии он управлял семинарским хором и семинарским любительским симфоническим оркестром, сам играл на скрипке. Мать тоже была очень музыкальна, она пела, хорошо играла на гитаре. Когда отец Николая Дмитриевича стал приходским священником в далеком погосте Поля Новгородской губернии, он организовал там приходской хор из крестьян. Он много работал со своим хором и довел его до уровня вполне профессионального. В глухом погосте звучали песнопения Бортнянского, Турчанинова, Архангельского.

Отец часто брал Колю с собой на спевки. На спевках мальчик подходил то к одной, то к другой скамье, на которых сидели певчие, и прислушивался к поющим и к скрипке, на которой играл отец. А после спевки дома за ужином, когда мать расспрашивала отца, что пели и как пели, к тому что говорил отец, Коля добавлял: «А Настя поет так, а Палаша так, а Павел Антонов так» и при этом тоненьким голоском пел запомнившиеся ему мотивы женских голосов и даже баса. В представлении мальчика голосовые партии ассоциировались с определенными личностями певчих, но за этим детски наивным представлением крылось дарование будущего музыковеда-аналитика.

Девяти лет мальчика отдали в духовное училище в г. Старой Руссе. На приемном экзамене по церковному пению он обратил на себя внимание знанием восьмигласия. Пел «Господи, воззвах», «Бог Господь», воскресный тропарь и первый ирмос любого гласа. За эти знания и хороший голос он принят был в училищный хор и скоро стал в нем ведущим в партии дисканта. По окончании четырехгодичного духовного училища молодой Успенский поступил в Новгородскую семинарию, где обучался в течение четырех лет. Годы гражданской войны

Николай Дмитриевич провел в рядах Красной Армии, а по демобилизации в 1922 году поступает в Петроградский Богословский институт, успешно его оканчивает, его оставляют профессорским стипендиатом у крупнейшего литургиста — профессора Алексея Афанасьевича Дмитриевского. Наряду с богословским образованием Николай Дмитриевич активно занимается своим музыкальным образованием. Он знакомится с лучшими петроградскими регентами А. П. Рождественским (Исаакиевский собор), В. А. Фатеевым (Казанский собор), П. А. Богдановым (Никольский собор) и другими, интересуется репертуаром петроградских церквей и слушает эти хоры. В то же время он сам управляет церковным хором при станции Окуловка, где его отец служил настоятелем. Небольшой провинциальный хор был настолько слажен Николаем Дмитриевичем, что исполнял отдельные сочинения Гречанинова, Чеснокова, Кастальского, Панченко.

В 1928 году Николай Дмитриевич поступил в Государственную академическую капеллу (теперь Капелла имени М. И. Глинки), где получил среднее музыкальное образование. Под руководством замечательного педагога Михаила Георгиевича Климова он изучал полифонию, у Палладия Андреевича Богданова — хороведение и дирижирование. Хорошие музыкальные способности, а также солидный дирижерский опыт позволили ему окончить четырехлетний курс обучения в три года. Он получил аттестат дирижера хора и преподавателя пения. В годы учебы в Капелле Николай Дмитриевич управлял хором в Троицком Измайловском, а затем во Владимирском соборах Ленинграда. Одновременно с этим он играл в профессиональных симфонических оркестрах Ленинграда.

В 1932 году Николай Дмитриевич поступил в Ленинградскую государственную консерваторию, которую окончил в 1937 году по историко-теоретическому факультету. Дипломную работу в консерватории Николай Дмитриевич писал в классе профессора Кушнарера по полифонии. Именно полифония и стала одной из основных теоретических дисциплин, которые преподавал впоследствии Николай Дмитриевич. В качестве дипломной работы было представлено несколько сочиненных им фуг, признанных комиссией высокотворческими сочинениями. Для студента историко-теоретического факультета это была высокая оценка. В годы учебы в консерватории Николай Дмитриевич начал музыкально-педагогическую работу в детских музыкальных школах, на курсах музыкального образования для взрослых, в музыкальных училищах. По окончании консерватории в 1937 году он был назначен помощником директора Ленинградских городских курсов музыкального образования имени Н. А. Римского-Корсакова.

В 1939 году Николая Дмитриевича пригласили в Ленинградскую консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова преподавать полифонию. В том же году с осени он назначается на должность помощника директора Ленинградского музыкального педагогического училища, а в 1940 г. — директора того же училища. Здесь застала его война. 2 декабря 1941 года музыкальное педагогическое училище во время бомбежки было разрушено. Николай Дмитриевич, находясь на посту, как начальник противовоздушной обороны училища, был тяжело контужен взрывом фугасной бомбы и получил инвалидность второй группы. Через год Николай Дмитриевич возвращается к музыкальной работе, сначала в единственной в то время в Ленинграде детской музыкальной школе Петроградского района, затем стал управлять хором в Никольском кафедральном соборе.

С января 1944 года он возобновляет работу в Ленинградской консерватории по музыкально-теоретическим предметам. Здесь он ведет курсы специальных теоретических дисциплин на дирижерско-хоровом и теоретико-композиторском факультетах. Одновременно заканчивает

начатую до войны кандидатскую диссертацию. В 1946 году оставляет управление хором в Никольском кафедральном соборе и получает назначение на должность доцента вновь открытой Ленинградской духовной академии по кафедре литургики. В том же 1946 году 28 декабря Николай Дмитриевич защитил в Ленинградской консерватории диссертацию на степень кандидата искусствоведения на тему «Лады русского Севера». Выбор этой темы был обусловлен большой любовью к народной музыке, привитой ему с детства. Он связывал свой интерес к северной песне с воспоминаниями детства: «...Мои предки по отцовской линии — белозеры, и в детские годы в родительском доме я сам слушал тамошних сказителей былин и песельников. Мне в этом отношении русский Север ближе, чем, какой-либо другой район страны, как, скажем, волжанину близки песни Поволжья, а коренному жителю Урала — уральские песни» («Лады русского Севера», издательство «Советский композитор», М., 1973, с. 6).

В 1954 году Николай Дмитриевич оставил службу в консерватории. В 1957 году совет Московской духовной академии за диссертацию «История богослужебного пения Русской Церкви до середины XVII века» удостоил Н. Д. Успенского степени доктора Церковной истории. Состоя профессором Ленинградской духовной академии, Николай Дмитриевич продолжает свою многогранную искусствоведческую, научно-исследовательскую и педагогическую деятельность. Кроме должности профессора и заведующего кафедрой литургики, он возглавляет руководство регентским классом. Трехлетний срок обучения в регентском классе имеет строго определенную программу, выработанную Николаем Дмитриевичем, куда входят музыкальные дисциплины: сольфеджио, теория музыки, гармония, хороведение, дирижирование, история церковного пения и фортепиано.

В шестидесятые годы выходят из печати два капитальных труда Н. Д. Успенского: «Древнерусское певческое искусство» (издательство «Музыка», 1965) и «Образцы древнерусского певческого искусства», выпущенные тем же издательством в 1968 году. Эти работы Н. Д. Успенского явились значительным вкладом в научное музыковедение. Появление книг Н. Д. Успенского совпало с общим подъемом интереса к древнерусской тематике и оказало сильное воздействие на музыкальный мир, вызвав живой интерес к музыке Древней Руси, так мало нам известной. Многие профессиональные нецерковные хоры стали включать в свой репертуар лучшие песнопения Древней Руси. Особенно ярко выделались программы замечательного хорового мастера покойного Александра Александровича Юрлова, записавшего свои великолепные концерты на пластинки в 1968 году под названием «Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков».

В 1971 году обе книги Н. Д. Успенского вышли во втором издании в дополненном виде. В 1973 году была опубликована упомянутая нами кандидатская диссертация Н. Д. Успенского «Лады русского Севера», основанная на песенном фольклоре от Новгородской и Вологодской областей до Поморья, Пинежья и Мезени включительно.

Кроме капитальных трудов, им был написан ряд ценных статей и докладов из области певческого искусства. В 1956 году в «Журнале Московской Патриархии» (№ 4) опубликована статья «Венок на могилу протоперея П. И. Турчаншова». В 1958 году на XI Международном Византологическом конгрессе в Мюнхене им был сделан доклад «Византийское пение в Киевской Руси» (опубликован в Трудах XI Византологического конгресса, Мюнхен, 1960). В 1967 году Николай Дмитриевич выступил в Мюнхене в заседании Комиссии по изучению памятников музыкального искусства с докладом «Особенности древнерусского многоголосия». В 1969 году на Историко-музыковедческом симпозиуме в Быдгоще (Польша) Николай Дмитриевич прочел доклад

«Проблема методологии обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве». Доклад был опубликован в сборнике «Musica antiqua II» (Bydgoszcz, 1969).

В 1971 году на конференции, созванной в Москве Министерством культуры СССР и Союзом советских композиторов и посвященной вопросам русской музыки XVI—XVIII веков, им был прочитан доклад «Реалистические тенденции в новгородском певческом искусстве XVI века». В 1972 году в сборнике «Мастерство музыканта-исполнителя» (издательство «Советский композитор») он опубликовал статью «Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве». В 1973 году напечатана статья «Русский музыкальный фольклор и знаменный распев» в сборнике, посвященном академику Светко Ритману (Белград, изд. «Народно стваралаштво «Folclor»»). К юбилею столетия С. В. Рахманинова написан очерк о нем, напечатанный в «Stimme der Orthodoxie», 1973, № 8 и в «The Journal of the Moscow Patriarchate», 1973, №№ 8 и 9.

В этом кратком обзоре книг, статей, докладов Николая Дмитриевича, посвященных различным проблемам древнерусской музыки, мы упомянули лишь те, которые имеют прямое отношение к музыковедению. Однако среди трудов Николая Дмитриевича есть такие, которые стоят на грани литургики и музыкальной медиевистики; среди них — очерки Н. Д. Успенского «Православная вечерня» («Богословские труды», сб. 1), «Кондаки св. Романа Сладкопевца» («Богословские труды», сб. 4).

Николай Дмитриевич участвует в издании пятитомной Музыкальной энциклопедии и Большой советской энциклопедии.

Для Н. Д. Успенского характерно сочетание его научной деятельности с общественными интересами. Он — активный борец за мир между народами. За время своей миротворческой деятельности посетил ряд стран Западной Европы, Ближнего Востока, Канаду. Советский Комитет защиты мира отметил деятельность Николая Дмитриевича почетной грамотой борца за мир между народами. По просьбе советских искусствоведческих издательств и культурно-просветительных учреждений и организаций он дает консультации, пишет отзывы, делает научные сообщения из области музыкальной медиевистики.

Имя Николая Дмитриевича как ученого известно за рубежом. В 1966 году Международным Комитетом славистов на конгрессе в Оксфорде он избран членом Международной комиссии по изучению древнеславянских музыкальных памятников. В 1967 году он был избран почетным доктором Фессалоникского университета имени Аристотеля, а в 1968 году — почетным доктором богословия Православной духовной семинарии и академии св. Владимира в Нью-Йорке.

* * *

Среди работ Н. Д. Успенского бесспорно центральное место занимает его монументальный труд «Древнерусское певческое искусство». Его первое появление в 1965 году встретило восторженный прием среди любителей музыки и специалистов у себя на родине и за рубежом. Известный западногерманский ученый Иоганн фон Гарднер в рецензии на эту книгу так оценивает ее значение: «Работа Н. Д. Успенского заслуживает благодарности, признания и внимания всех, кто занимается вопросами духовной истории восточных славян... Она является незаменимым дополнением и во многих случаях — коррективом ко всем более ранним работам о русском церковном пении. Книга предусматривает хороший критический аппарат и представляет собой ценный вклад в изучение русского богослужебного пения и русской духовной культуры до конца XVII столетия» («Die Welt der Slaven», Jahrgang XIV, 1969, Heft 2, Wiesbaden). Он особенно подчеркивает то обстоятельство, что

автор этой книги является не только музыковедом, но одновременно и литургистом и археологом. Он пишет: «Совпадение этих специальностей в одном лице имеет значение, к сожалению однако, в редкой комбинации. Обычно русские музыковеды (и даже церковные музыканты) не являются литургистами, а литургисты — музыковедами. Именно поэтому труд Н. Успенского заслуживает особого внимания как работа, посвященная исключительно русскому богослужебному пению».

Соединение в одном авторе исследователей разных специальностей, взаимодополняющих друг друга, дало результаты, очень благотворно сказавшиеся в работах по древнерусской музыке. Благодаря этому работы Н. Д. Успенского отличает не только глубокое понимание образцов древнерусской музыки, ее тонкий анализ, но и великолепное чувство историзма, знание церковно-археологической специфики этого предмета. Надо отметить, что древнерусское пение не было предметом искусства в собственном смысле этого понятия. В православное богослужение не вводилась инструментальная музыка, как в других христианских Церквях. К органной и всякой иной инструментальной музыке на Руси относились резко критически, считая ее «бездушными висканиями римскими», прежде всего, потому, что источником звуков был не живой человек, а неодушевленный инструмент. В древнерусской церковной музыке использовался исключительно человеческий голос, так как только он способен соединить музыку и слово.

Из этих двух элементов, составляющих церковное песнопение, безусловно главенствует второй. Текст организует напев, придает ему, согласно его содержанию, определенные формы — строгие, речитативные или более свободные, распевные в зависимости от текста песнопения. Основная роль древнерусского церковного песнопения заключается в том, чтобы при помощи напева раскрыть содержание и смысл текста. Поэтому церковная музыка не может быть рассмотрена сама по себе, вне зависимости от слов песнопения и от того, какое место в богослужении занимает то или иное песнопение. Связь литургии и музыкознания в исследованиях по древнерусской музыке делает их более полноценными. Этим качеством и отличается работа Н. Д. Успенского, оно прослеживается в исследованиях всех исторических периодов, описываемых в его книге.

Исторический объем книги охватывает огромный период русского музыкального искусства от X до начала XVIII века. Подобного типа исследований с таким широким историческим охватом музыковедческая литература насчитывает единицы, среди которых выделяются два: первое, написанное более ста лет назад — в 1867—1869 гг. — отцом русской музыкальной медиэвистики протонереем Димитрием Разумовским, — «Церковное пение в России»; второе — протонереем Василием Металловым — «Богослужебное пение Русской Церкви (период домонгольский)» (М., 1912) и его же «Очерки истории православного церковного пения в России» (М., 1900). С тех пор более чем полвека не было обобщающих исторических исследований. Книга Н. Д. Успенского вобрала многие позднейшие достижения в этой области русских и зарубежных исследователей, внесла ценные коррективы, дополняющие труды прот. Д. Разумовского и прот. В. Металлова, дала много нового, собственно исследовательского материала. Она отличается также и новым историческим подходом к явлениям музыкальной культуры Древней Руси.

В соответствии с основными эпохами истории Руси, ее политической и культурной жизни автор выделяет три основных этапа, которым соответствуют три главы книги: 1-я глава — Певческое искусство Киевской Руси, 2-я глава — Певческое искусство в период феодальной раздробленности Руси, 3-я глава — Певческое искусство Московской Руси.

Во вступительной статье к книге известный исследователь профес-

сор Ю. В. Келдыш отмечает: «Книга «Древнерусское певческое искусство» — капитальный труд одного из лучших знатоков русского церковного пения Н. Д. Успенского — выделяется разносторонностью содержания и широтой научной проблематики. Автор охватывает в ней весь основной круг вопросов, связанных со стилистикой крюкового пения, с различием его форм и видов и — что особенно важно — стремится показать процесс развития этого искусства в исторической перспективе» (с. 9).

Одной из наиболее важных проблем, глубоко затронутых автором, является вопрос о самобытности древнерусского церковного пения — предмет многочисленных суждений и споров. Автор отвергает традиционную точку зрения, принятую русским исследователем протоиереем Димитрием Разумовским, продолженную в трудах Вознесенского, Преображенского и др., представляющую русское церковное пение как простую пересадку византийских церковных напевов к церковнославянским текстам. В своей книге Н. Д. Успенский, как, впрочем, и большинство современных исследователей, придерживается другой установки. Путем сравнений византийских и русских певческих памятников одного и того же периода он убедительно показывает ту большую степень самостоятельности, которой обладала древнерусская певческая культура. Вместе с тем Н. Д. Успенский не отрицает огромной силы воздействия византийского искусства, особенно в Киевской Руси.

Первая глава книги посвящена основным этапам истории музыкальной культуры Киевской Руси. В ней последовательно раскрывается история возникновения русского певческого искусства, говорится об основных формах церковного пения того времени — знаменном и кондакарном пении. Большое внимание уделяется вопросу проникновения в певческое искусство народных элементов. Однако влияние византийской музыки в этот период сказывается еще чрезвычайно сильно, оно отражается и в знаменном пении и в более сложном, кондакарном пении, связанном с исполнением кондаков, запричастных стихов и некоторых других песнопений. В работе произведен анализ всех разновидностей нотации раннего периода, причем этот анализ дан преимущественно в сравнении с синхронными греческими рукописями того же содержания. Он начинается от древнейших образцов XI века Евангелия с экфонетическими знаками. Экфонетическая нотация была предназначена для богослужебных непевческих книг, таких, как Евангелие, Апостол, Псалтирь. Цель экфонетической нотации заключалась в том, чтобы зафиксировать мелодии распевного чтения, напевы, с помощью которых за службой читали священные книги. Знаки экфонетической нотации просты и немногочисленны, как и сами несложные напевы, с помощью которых читались нараспев эти книги. Н. Д. Успенский убедительно показывает, что экфонетическая нотация служила первоосновой для других, более сложных форм нотации, в частности для знаменной и кондакарной. Особенно много общего автор видит между экфонетической и знаменной нотациями. Мысль о происхождении знаменного пения и нотации от простого мелодизированного чтения высказывалась уже исследователями, автор продолжает и углубляет ее: «Сходство экфонетических знаков с певческими невмами наблюдается не только в начертании, но и в принципе применения... Сходство знаков музыкальной нотации с экфонетическими заставляет полагать, что мелодика песнопений была в основном речитативной, близкой к просодийному чтению. Но в применении к записи мелодических напевов экфонетические знаки получили известное усложнение... Эти ранние образцы певческого искусства отличались простотой мелодики и приближались к псалмодии, то есть чтению нараспев» (с. 42—43).

В отличие от знаменного пения, имевшего большое развитие в течение нескольких веков, от XI до XVII века, экфонетическая нотация до-

вольно быстро исчезла из рукописей, хотя сами напевы для чтения священных книг, видимо, сохранялись и довольно устойчиво передавались в устной форме.

Особенно интересным является раздел о кондакарном пении (с. 45—61). В нем содержатся принципиально новые, самостоятельные находки автора. Эти открытия касаются происхождения и характера кондакарного пения — одного из самых загадочных видов древнейшего пения на Руси. Кондакарная нотация имела очень сложную и развитую систему знаков. Так же, как экфонетическая и ранняя знаменная нотация, она не прочитана, хотя над ее расшифровкой трудятся многие ученые. В отличие от знаменного кондакарное пение не имело такой продолжительной жизни. К XIV веку оно полностью исчезло из практики. Это связано с тем, что кондакарное пение было полностью заимствовано из Византии, способ его исполнения был, видимо, чужд русским певцам.

Важной находкой автора является его истолкование кондакарной нотации как знаковой системы, связанной с хирономией — жестикulyацией, которой широко пользовались в эпоху средневековья дирижеры из-за несовершенства нотаций, в особенности когда надо было показать сложный мелодический оборот или ход голоса орнаментального характера, который трудно передать точно обычными простыми знаками. Такого рода жестикulyация, или хирономия, применялась и в византийской практике, она была известна и в Киевской Руси, о чем свидетельствуют рукописи XII века, где указывается петь канон «по херономии». Об этом же говорят и изображения на полях певческих рукописей рук с хирономическими фигурами. Подобные свидетельства навели автора на мысль, что «встречающиеся в кондакарной нотации иероглифы суть не что иное, как хирономические знаки. Среди иероглифов Благовещенского кондакаря часто встречаются параллельные начертания палочек по две-три, чаще четыре, и особенно часто пять, но ни разу шесть и более. Весьма вероятно, что эти начертания были связаны с употреблением в хирономии пяти пальцев для обозначения последовательности тонов в пределах квинты» (с. 57).

Эти положения, связанные с характером мелодики и нотации древнейших кондаков, очень важны, так как они дают объяснение истокам нотации. Истоки этой загадочной нотации Н. Д. Успенский видит в сочетании разных типов нотации, начиная от самой простой экфонетической, знаки которой послужили основой и для знаменной нотации, а также знаков хирономии.

Одно из истолкований кондакарной нотации, приводимое Н. Д. Успенским, основывается на блестящем знании русских и византийских певческих рукописей и их параллельном исследовании. Из анализа образцов древнерусского церковного пения в их сравнении с византийскими образцами становится видно, как в ранний период церковные певцы стремились с предельной точностью передать напев песнопения и его нотацию. Сравнивая кондак Кресту из рукописи начала XII века на греческом и славянском языках, он приходит к выводу: «Почти буквальная точность перенесения в русский текст нева византийского подлинника говорит о стремлении сохранить и самые напевы, обозначенные этими невамами» (с. 51). Это свидетельствует о том, что в Киевской Руси существовала тенденция к буквальному перенесению византийского пения. В связи с этим интересно истолкование вставных звуков — аненаек, хабув, включающихся в церковнославянские священные тексты из греческих, особенно часто в кондакарном пении. Свое толкование этих звуков Н. Д. Успенский основывает на практическом знании греческого и сирийского пения, у которых при передаче певческого звука с закрытым и открытым ртом использовались гортанный звук χ и губной β .

Вторая глава «Певческое искусство в период феодальной раздробленности Руси» почти целиком посвящена знаменному (столповому) распеву. Здесь, в отличие от предшествующей главы, акцентируется внимание на связи знаменного пения с русской национальной музыкой, с древними видами русского фольклора, особенно с былинами. Эта глава является новым и оригинальным видом исследования знаменного распева. Особенно большое внимание в ней уделено анализу его мелодий. В своих взглядах на происхождение знаменного пения автор высказывает мнение, противоположное тому, которое было сделано в анализах прот. Д. Разумовского, И. Вознесенского и особенно И. Арнольда, утверждавшего, что русское знаменное пение совершенно во всем сходно с устройством древнего византийского церковного пения. По этой теории утверждалось, что знаменное пение, подобно византийскому осмогласию, основано на ладовой соподчиненности, или плагальности, 5, 6, 7 и 8 гласов основным, или аутентичности, 1, 2, 3 и 4 гласам. Это представление о всеобъемлющем, универсальном значении этой системы, идущей от античности, было отвергнуто трудами прот. В. Металлова, А. Кастальского. Особенно убедительно это доказано Н. Д. Успенским, благодаря его историческому подходу к явлениям музыкального искусства, о чем он пишет: «Русское восьмигласие создавалось не на основе раз и навсегда данных, теоретически построенных звукорядах, а в процессе развития певческого искусства. Сначала «откристаллизовывались» отдельные несложные мотивы, или погласицы, которые постепенно входили во всеобщее употребление как мотивы определенных гласов. Они служили своего рода лейтмотивами для создания мелодий на тот или иной глас» (с. 73). Анализ церковных мелодий и напевов старинных былин и некоторых народных песен, многочисленные параллели между ними приводят к выводу о наличии их глубокой внутренней связи. Николай Дмитриевич не стремится защищать теорию происхождения знаменного пения от русской народной песни, но утверждает, что самый корень народной и церковной музыки, безусловно, зиждется на общей интонационной структуре, которая в этих обеих сферах была единой и исходила из норм мышления, свойственных русскому музыкальному языку. Особенно убедительно эта связь раскрывается в сравнении древних погласиц на «Господи, воззвах» со старинными северными былинами Архангельской области.

Чрезвычайно важны и интересны стилистические наблюдения Н. Д. Успенского, позволившие ему вычленил из общего огромного количества древнерусских церковных песнопений наиболее древние образцы, восходящие к Киевской Руси. Это — самогласны и подобны — наиболее архаические песнопения с небольшим диапазоном и довольно простые по характеру мелодии. В конце XV—XVI веков на основе мелодий этих самогласнов и подобнов возникает новый более развитый знаменный распев. Замечательно тонкий анализ догматика 1-го гласа «Всемирную славу», сделанный автором, приводит к новому выводу, что знаменный распев XVI—XVII веков был создан на основе архаических старых напевов самогласнов и подобнов. «Построчный разбор мелодии догматика показывает, что к началу XVI столетия русское восьмигласие приобрело существенно новые черты. Расширился его звукоряд, что было связано с образованием новых ладов» (с. III).

Автор книги по-новому подходит к древним церковным распевам. Его интересует не только структура напева, их форма, но и выразительная сторона мелодики. Многие исследователи, изучающие знаменный распев, подходят к нему часто формально, однопланово: они ограничиваются чисто теоретическим анализом, предмет их интереса не выходит за рамки анализа ладовой стороны напева и формы, забываются при этом его назначение и те богатейшие свойства музыкальной выразительности, которые несут в себе эти напевы. В разделе «Выразитель-

ная сторона мелодики знаменного распева» Н. Д. Успенский раскрывает глубокое значение знаменного распева в его связи с содержанием текстов песнопения. В его анализе догматиков 1—8-го гласов раскрывается, с какой удивительной чуткостью и мастерством древнерусские композиторы-распевщики простыми средствами умели подчеркнуть самые значительные его моменты. Наиболее яркие, поэтические образы догматиков Иоанна Дамаскина, насыщенные богатыми эпитетами, распевщики облакают в не менее яркие по своей выразительности музыкальные формы. Автор подчеркивает глубокую связь слова и музыки, которая способствует большему раскрытию содержания. Напев песнопения акцентирует, подчеркивает важнейшие моменты в тексте, на что должен обратить внимание молящийся. Мелодия оформляет звуками слова песнопений, дополняет их глубоким и вместе с тем строго религиозным содержанием, которое не оставляет места мелкой чувствительности. Это — замечательное свойство знаменного распева, способного с большой силой эмоциональной выразительности высказать любые чувства — от тонких, лирических, до величественно-торжественных, не впадая вместе с тем ни в сентиментальную чувствительность, ни в помпезность, нарочитость. От этого его уберегла, прежде всего, основная направленность церковной древнерусской музыки: главным в ней было вскрыть содержание песнопения, донести каждое его слово ясным, осмысленным и прочувствованным. Отсюда запрещение в древних песнопениях повторять слова, дробить их, с тем, чтобы не затуманивать смысл слóв и не лишать песнопения целостности.

Чрезвычайно обширный и богатый материал представлен в третьей главе «Певческое искусство Московской Руси» (с. 149—347), в которой охватываются разные стороны певческого искусства того времени московских и новгородских мастеров второй половины XVI века, различные певческие стили: демественный, путевой распевы, самые древние виды многоголосной церковной музыки, двух-трехголосные строчные песнопения, демественное многоголосное пение, вплоть до партесного пения двенадцатиголосным хором. Особое место здесь уделено киевскому, болгарскому и греческому распевам. В этой главе также дано обозрение теоретических трактатов и тех исторических условий, в связи с которыми произошел кризис певческого искусства во второй половине XVII века. Глава богато иллюстрирована музыкальными примерами, данными в приложении к книге. Здесь более сорока номеров: образцы знаменного, демественного, путевого распевов, одноголосные и изложенные для трехголосного или четырехголосного и даже восьмиголосного хора, а также песнопения древнерусских композиторов-распевщиков Ивана Грозного, Федора Христинина, Опекалова, Маркелла Безбородого.

Исследуя искусство Московской Руси, Н. Д. Успенский неразрывно связывает историю Русского государства и Церкви с церковным искусством. Это качество глубокого историзма является исключительно ценным качеством всей книги. Оно позволяет не только исторически осмыслить развитие русского церковного пения, но и сопоставить процесс музыкального развития с церковным искусством в целом, выяснить те черты, которые неизбежно должны были быть общими в условиях той или иной исторической эпохи. Так, говоря о предпосылках развития певческого искусства Московской Руси (с. 149), автор отмечает тенденцию к объединению местных русских традиций и созданию русской национальной культуры, которая проявилась в XVI веке. Эта же тенденция характерна и для других областей: письменности, архитектуры, иконописи. Церковное певческое искусство, как отмечает Н. Д. Успенский, развивалось на основе синтеза достижений новгородских, владимирских и других мастеров пения. Особую роль в нем сыграл Московский Стоглавый собор 1551 года, постановивший организовывать школы

во всех городах Московского государства, где обучали бы детей не только грамоте, но и церковному пению.

Развитию церковного пения способствовало не только расширение сети певческих школ, но и создание крупных хоров, которые явились очагами русского певческого искусства. Так, в Александровской слободе при Иване Грозном были собраны крупнейшие мастера своего времени, среди них — прославленные певцы и распевщики Федор Христианин, Иван Нос. В XVI веке в Москву приглашали лучших знатоков пения, многие из них переезжали из Новгорода. Так, в 1557 году переселился из Новгорода игумен Хутынского монастыря Маркелл Безбородый, мастер пения, распевший Псалтирь. Анализ напевов этой Псалтири представляет большой интерес. Из произведений распевщиков новгородской школы автор выделяет также распевы Опекалова на тексты «Святой Боже», «Приидите, ублажим Иосифа».

Из московских певцов особое место уделено царю Ивану Грозному, также являвшемуся видным распевщиком. Он распел две службы, т. е. полный состав стихир, на праздники в честь св. митрополита Петра (21 декабря) и в честь Владимирской иконы Богоматери (23 июня). Как предполагают исследователи, службы были написаны Иваном Грозным около 1547 года. Распевы этих стихир были сделаны Грозным в традициях знаменного осмогласия. В книге Н. Д. Успенского приводится анализ одной из стихир первого гласа Ивана Грозного на праздник Владимирской иконы Богоматери. Иван Грозный владел также искусством путевого распева; этим распевом были изложены отдельные стихиры из названных служб.

Из мастеров Московской певческой школы выделяется также Федор Христианин. Его распевы одиннадцати евангельских стихир, несмотря на принадлежность их к осмогласию знаменного распева, носят яркие индивидуальные черты: широко распетые строки стихир, динамичные смены ритмики, яркие интонационные ходы, виртуозные юбилации.

Анализ песнопений распевщиков Новгородской и Московской школ позволил автору сделать интересные наблюдения над стилем певческих школ этих крупнейших центров Древней Руси. Так, Новгородскую певческую школу отличает большая интонационная свобода и конструктивная стройность по сравнению с московскими распевщиками, которые придерживаются более строгого метода, унаследованного от древнерусского знаменного пения, где построчное изложение мелодии не всегда считалось с синтаксическим строением текста. Такие анализы очень перспективны. Дальнейшая разработка в этом направлении может обогатить науку новыми достижениями в этой области, поскольку церковному певческому искусству, подобно иконописи и древнерусскому зодчеству, было свойственно в той или иной мере своеобразие напевов, отражающее местные певческие традиции.

Анализ песнопений композиторов этих школ показывает наличие у новгородских мастеров по сравнению с московскими более высокой профессиональной культуры и техники письма. Это превосходство новгородского певческого искусства перед московским автор объясняет давними связями Новгорода с Западом и тем влиянием, которое оказывала на него европейская культура. Высокому уровню композиторского искусства Новгорода соответствовало также и его высокое певческое мастерство.

Довольно подробно автор говорит о демественном и путевом распевах. Как и в предыдущих разделах книги, здесь основное место уделено анализу самих песнопений, их мелодическому строению. Путевой и демественный распевы, так же как и знаменный, используют общий звукоряд. Но вместе с этим эти распевы, как утверждает Н. Д. Успенский, имеют и свои особенности, отличающие их от знаменного. Так, мелодика демественного распева создана на основе оригинальных инто-

наций, а не гласовых попевок знаменного распева. Оригинальную особенность этого распева составляет и своеобразная ритмика: сложные синкопы, нарушающие ритмическую симметрию, частые пунктирные ритмы. Очень своеобразны в демественном распеве и заключительные кадансы, часто построенные на скачках голоса, сменяющихся постепенным движением, и часто создающие эффект неожиданности.

Автор убедительно и ярко раскрывает все особенности и достоинства этого распева. В заключенном разделе о демественном распеве Н. Д. Успенский очень убедительно приходит к выводу, что демественный распев является вершиной певческого искусства не только русского, но и мирового. Образцы, подобные напеву «Единый Сыне» демественного распева, являются шедеврами старинной русской церковной мелодики.

Анализ песнопений демественного и путевого распевов показывает, что оба они «имеют общие черты развития со знаменным распевом, мелодия их создается на основе вариационной разработки определенных мотивов — попевок... и построчного изложения напева, так что все произведение членится на ряд мелодических строк», но путевой распев связан с осмогласием знаменного распева. «Подчиненность системе восьмигласия, — пишет Н. Д. Успенский, — создание мелодики на основе метаморфозы попевок последнего, широкое применение синкоп как средства усиления динамики, тяжеловесный характер движения — таковы главные черты путевого распева, делающие его диаметрально противоположным демественному».

Чрезвычайно ценный материал содержат разделы третьей главы, связанные с многоголосной музыкой XVI—XVIII веков. Здесь представлены образцы многоголосной церковной музыки всех разновидностей: строчное пение — самый ранний вид многоголосия, демественное многоголосное пение, партесное пение, возникшее под непосредственным влиянием киевского многоголосного стиля. Некоторые из них еще требуют глубокого дальнейшего изучения, особенно демественное многоголосное пение, отличающееся обилием резких диссонирующих созвучий. Особого внимания заслуживают исследования Н. Д. Успенского, касающиеся теоретического учения Николая Дилецкого — автора трактата «Музыкальная грамматика» (1681).

Книга Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» поднимает множество чрезвычайно важных проблем, неразгаданных вопросов, говоря обо всем языком ясным, простым, доступным всем — и специалистам и любителям, впервые знакомящимся с этой проблематикой. Прав американский ученый А. Сван, когда говорит: «...Читаешь книгу проф. Н. Успенского и диву даешься, сколько там казалось бы неразрешимых вопросов, а сказ о них идет простым, общепонятным языком; то, о чем когда-то пытались толковать Смоленский и Металлов, вдруг преподносится как на ладони. Вся немецкая витиеватая система с хождением вокруг да около, оговорками, подстрочными примечаниями, все то, что составляло суть ученого слога, здесь сдано в архив. Автор смотрит на все прямо, невооруженным глазом, как это делал когда-то Лев Толстой, когда обсуждал глубочайших мудрецов» (Нью-Йоркская газета «Россия» за 22 ноября 1968 г.). Работа снабжена большим научным аппаратом. Использованные в работе 103 рукописи XI—XIX веков приведены с указаниями их места хранения, шифра с датировкой, что является подспорьем для всех последующих исследователей. Библиография включает огромное число исследований как русских дореволюционных и советских, так и зарубежных авторов.

Книга Н. Д. Успенского — это новая ступень в развитии русской музыкальной науки эпохи средневековья, ценная своим широко обобщающим характером, глубиной исследования и большим историческим охватом явлений культуры.

* * *

Следующая книга «Образцы древнерусского певческого искусства», вышедшая в 1968 году, представляет собой тип хрестоматии по певческому искусству Древней Руси. Трудно переоценить ее практическое значение как источника музыкальной информации. В ее основе лежат музыкальные образцы певческого искусства Древней Руси различных стилей и исторических эпох. Большинство из них приведены полностью или законченными разделами, позволяющими воспользоваться ими как целостным материалом. Переведенные на современную нотацию, они служат для ознакомления с этой музыкой любителей древнего пения, для изучения их исследователями, для иллюстрирования их в хоровом исполнении. В своей рецензии на «Образцы древнерусского певческого искусства» Н. Д. Успенского неоднократно упомянутый нами исследователь Иоганн фон Гарднер указывает на крайнюю необходимость появления книги такого рода: «До настоящего времени почти во всех работах по истории русского церковного пения отсутствовали нотные примеры или они появлялись только весьма фрагментарно. Поэтому нельзя было получить никакого ясного представления о музыкальных формах и о звучании литургических песнопений, и в особенности неодноголосных, в России XVI—XVIII веков» («Die Welt der Slaven», Heft 4, Wiesbaden). Образцы древнерусского певческого искусства являются собственно первоначальной хрестоматией к истории русского церковного пения, которая, как правильно считает Гарднер, давно должна была появиться. И этот пробел заполнила теперь книга Успенского.

«Образцы древнерусского певческого искусства» дополняют и расширяют музыкальный материал его первого труда. Книга содержит пять разделов.

Первый раздел — «Знаменный распев (восьмигласие)» — содержит одноголосные песнопения, расположенные по системе восьми церковных гласов. В каждом из гласов представлены все разновидности древнерусского осмогласия от простых речитативных псалмодий с погласницей на «Господи, возвах», самогласнов и подобнов до сложных образцов «столпового знаменного осмогласия» в стихирах на «Господи, возвах» и догматиках. Здесь есть также степенны и блаженны.

Во втором разделе «Демественный и путевой распевы» представлены шедевры русского певческого искусства XVI—начала XVII веков — песнопения демественного и путевого распевов, наиболее торжественные песнопения богослужения. Не случайно все песнопения этого раздела — это высокаторжественные гимны: «Елищы во Христа крестистеся», «Едиnorodный Сыне», «Кресту Твоему», тропарь «Глас Господень», величания, задостойники.

Третий раздел «Распевы XVII века» дает представление о тех разновидностях одноголосных распевов, которые появились ближе ко второй половине XVII века: большой и малый знаменные распевы, греческий, болгарский, а также местные распевы, связанные с определенными городами: киевский, тихвинский, кирилловский.

В четвертый раздел входят «Одноголосные авторские сочинения», до сих пор преимущественно не известные. Это — творения царя Ивана Грозного и царя Федора Алексеевича, игумена Новгородского Хутынского монастыря Маркелла Безбородого, Опекалова, Федора Христианнина, Жукова и других авторов XVI—XVII веков.

Самый обширный раздел — пятый, под заглавием «Многоголосие». Здесь даны многоголосные хоровые песнопения второй половины XVI—начала XVIII веков. В нем представлены образцы раннего русского многоголосия так называемого строчного пения — в основном расщипровки известного исследования Максима Викторовича Бражникова, затем произведения многоголосного демественного пения XVI—XVII веков и партесные партитуры.

«Образцы древнерусского певческого искусства» — это очень важная публикация памятников древнерусского певческого искусства, послужившая источником обогащения репертуаров многих хоров. Американский профессор Джон Мейендорф из Православной духовной академии св. Владимира в Нью-Йорке подчеркивает, что огромные успехи в изучении русского средневековья вообще, публикации важнейших памятников древнерусской архитектуры, изобразительного искусства вызвали также публикации памятников в области музыки. Он говорит и о больших задачах, стоящих перед исследователями древнерусской музыки. «Компетентная эрудиция, проявленная в работе проф. Н. Успенского, говорит о существующей потенциальности русского музыковедения и подает большие надежды на то, что этот неизвестный аспект русского средневековья в скором времени будет раскрыт и должным образом оценен» (Slavic Review New-York American quarterly of Soviet and east European Studies, vol. XXV, N 3, sep. 1966).

Последняя музыковедческая работа Николая Дмитриевича «Лады русского Севера» — это, как выше было сказано, его диссертация на ученую степень кандидата искусствоведения. По содержанию она скорее относится к области музыкального фольклора, нежели к истории древнерусского певческого искусства. Мысль о работе над этой темой ему внушил его руководитель в консерватории — профессор Христофор Степанович Кушнарев. Как-то в разговоре с учеником профессор спросил его, думает ли он писать кандидатскую диссертацию и о чем. Николай Дмитриевич ответил, что он хочет заняться изучением истоков полифонии И. С. Баха. Христофор Степанович многозначительно посмотрел на ученика и сказал: «Дивлюсь я вам, русским. Моя родина — маленькая Армения, а как мы армяне любим свою музыкальную культуру! Можно сказать, что все силы отдаем ее изучению. А вам все надо изучать немцев, а у самих непочатый край работы по изучению своей национальной культуры. Займитесь своей русской народной полифонией». По совету профессора, перед которым Николай Дмитриевич благоговел как перед педагогом, он занялся разработкой этой области народного творчества. Неопытному исследователю сначала хотелось охватить все русское народное песенное творчество, но по мере того, как углублялись его наблюдения, масштаб их сокращался, пока не дошел до пределов родного ему русского Севера. В своем исследовании Николай Дмитриевич установил наличие в народном песенном творчестве русского Севера «многослойности». Ладово-интонационная структура одних песен носит архаический характер, структуры других песен уступают им в этом отношении, и, наконец, есть структуры, носящие следы еще более позднего времени. Но как определить саму давность того или иного жанра песни и связанной с ним ладово-интонационной структуры? Определение давности того или иного памятника в литературе, архитектуре и изобразительном искусстве возможно благодаря существованию аналогичных памятников и установленных наукой закономерностей развития того или иного вида искусства. Но музыка, в силу физической природы этого искусства, лишена этих критериев. Если теперь в научных целях широко используется звукозапись, то до середины XIX века ничего подобного еще не существовало. Налев жил, пока он звучал. С прекращением звучания он исчезал, не оставляя никаких следов для последующих суждений о нем. Некоторые музыковеды-фольклористы пытаются установить давность той или иной песни на основе особенностей языка и содержания ее текста. Но где гарантия тому, что вместе с архаическим текстом сохранился и столь же древний напев?

Над этой проблемой задумывался и Николай Дмитриевич, и подойти к ее решению ему помогло хорошее знание знаменного распева. В Новгородской области значительную прослойку населения составляли

старообрядцы. Поэтому в духовном училище и семинарии уделялось особое внимание изучению знаменного распева. В духовном училище требовалось твердое знание основного фонда знаменного распева: догматиков, степенн, блаженн, ирмосов, прокимнов. Требовалось все это уметь петь по нотам в цефалутном ключе и без нот, а в семинарии изучалась крюковая нотация. Благодаря знанию знаменного распева Николай Дмитриевич легко мог почувствовать интонационную близость знаменных мелодий и народной лирической песни. Отсюда он приходит к мысли о необходимости параллельного изучения двух этих линий древнерусской музыкальной культуры. В 1948 году он делает доклад на кафедре полифонии в Ленинградской консерватории на тему «К вопросу изучения профессиональной полифонии по памятникам XVII—XVIII столетий», а в 1950 г. — доклад «Знаменный распев как продукт древнерусского профессионального искусства». Затем он углубляет свое исследование до эпохи Киевской Руси включительно. Здесь ему много помогало знание древних языков и греческой палеографии, которую он изучал, будучи профессорским стипендиатом Петроградского Богословского института. В 1958 г. в «Трудах XI Международного Конгресса византинистов» появляется его доклад «Византийское пение в Киевской Руси». Так шел творческий путь Николая Дмитриевича как музыковеда от его кандидатской диссертации «Лады русского Севера» до капитальных трудов его «Древнерусское певческое искусство» и «Образцы древнерусского певческого искусства». И после этих трудов, получивших широкое признание у себя на Родине и за рубежом, он снова возвращается к «Ладам русского Севера», уже теперь не в поисках новых ладово-интонационных структур, а утверждая единство музыкального языка и эпохального развития народной песни и знаменного распева как двух линий формирования единой национальной музыкальной культуры. Если в книге «Древнерусское певческое искусство» Н. Д. Успенский на основе новейших данных советского музыкознания представил это искусство как один из шедевров русской культуры мирового значения, а в «Образцах» показал это искусство во всем многообразии его исторического развития, то в «Ладах русского Севера» он устанавливает значение знаменного распева как научного критерия для определения давности структур северной русской народной песни. «Лады русского Севера» — это первый в музыковедческой литературе труд, где научно и аргументированно поставлен вопрос о возможности использования знаменного распева в качестве критерия для установления давности напевов русской народной песни.

Таков творческий путь Николая Дмитриевича Успенского от мальчика певчего до маститого ученого музыковеда-медиевиста, известного не только у себя на Родине, но и за рубежом. Путь исключительно широкого профиля: певчий и оркестрант профессиональных симфонических оркестров, регент профессиональных церковных хоров и дирижер самодеятельных оркестров, педагог и руководитель музыкальных учебных заведений, воспитатель музыковедов высшей квалификации и ученый исследователь. Не будет преувеличением, если мы скажем, что наш юбиляр впитал в себя творчески все компоненты музыкальной культуры, исполнительство вокальное и инструментальное и педагогику и вырос в них, так что его научно-исследовательская деятельность во многом является результатом его личного опыта в этой области искусства. Это так же очень ценно, как и сочетание в лице Николая Дмитриевича музыковеда и литургиста и историка широкого профиля. Мы радуемся за Николая Дмитриевича и в день его 75-летия желаем ему еще многих лет кипучей творческой жизни.

Н. ИВАНОВ,
кандидат богословия