

**Протоиерей Василий Металлов
и его взгляды на природу осмогласия знаменного распева***

Профессор Московской консерватории и Археологического института в Москве протоиерей Василий Михайлович Металлов (1862–1926) принадлежит к числу наиболее видных исследователей древнерусского певческого искусства. Его широкая научная деятельность развернулась на рубеже XIX–XX веков. Настоятель одного из московских храмов, он одновременно являлся крупнейшим знатоком церковного пения.

Протоиерей Василий Металлов оставил работы по всем вопросам древнерусского певческого искусства. Ему принадлежит одно из первых в России капитальных исследований самого древнего пласта русской церковной музыки¹. Он составил «Азбуки» знаменного и демественного пения², а также ценнейшее исследование по русской семиографии³. Его работы по истории знаменного распева, палеографии и церковной археологии до сего дня являются основополагающими в этих областях.

Значение научной деятельности протоиерея Василия Металлова в русской музыкальной медиевистике определяется тем, что ему первому из русских ученых удалось проникнуть в сущность осмогласия знаменного распева. Продолжая дело первых ученых-палеографов, обобщив в своих трудах все достигнутое в музыкальной медиевистике до него и выдвинув много смелых гипотез о происхождении и историческом развитии русского церковного пения, он сумел избежать ошибок своих предшественников и поднялся на новую ступень понимания основ русского осмогласия. Это позволяет говорить о том, что работы Металлова по знаменному распеву явились кульминационным моментом в истории изучения древнерусской церковной музыки, а его «Осмогласие знаменного распева» стало краеугольным камнем для всех последующих изысканий отечественных и зарубежных ученых в области древнерусского певческого искусства.

Русская музыкальная медиевистика как наука, изучающая древнее церковное пение и способы его фиксации, сформировалось не ранее середины прошлого века, когда группа выдающихся церковно-музыкальных деятелей, среди которых первыми можно назвать В. М. Ундольского, И. П. Сахарова и В. Ф. Одоевского, начала систематическое освоение древнерусского певческого искусства и научную разработку многих его вопросов.

К этому времени в русском церковном пении сложилась своеобразная ситуация: знаменное одногласие, на протяжении многих веков являвшееся едва ли не единственным видом пения, употребляемым за богослужением, было полностью вытеснено из обихода партесным гармоническим многогласием итальянского происхождения. «Если при Петре Первом, – отмечает В. Металлов, – еще поддерживалось древнее крюковое пение и употреблялось пение партесное с преобладающим все же русским направлением и характером,

* Статья была подготовлена к 60-летию со дня кончины протоиерея Василия Металлова и напечатана в Журнале Московской Патриархии № 10, 1986.

¹ Металлов В. М., протоиерей. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский. М., 1906.

² Металлов В. М., протоиерей. Азбука крюкового пения. М., 1899.

³ Металлов В. М., протоиерей. Русская семиография. М., 1912.

то в позднейшие царствования нотной системой и иноземного характера концертное пение с одновременным забвением родного, русского, еще недавнего прошлого, руководимые иностранными капельмейстерами, скоро и широко распространились и, покровительствуемые свыше, надолго утвердились на Руси»⁴.

Историческую неестественность такого состояния русского богослужебного пения и раньше хорошо понимали многие церковные деятели. Так, Киевский митрополит Евгений (Болховитинов) в своем «Историческом рассуждении о богослужебном пении» (1804) подчеркивал, что иноземное пение остается для Русской Церкви «вещью постороннею и от одного произволения зависящею»⁵.

Попытку восстановить историческую связь в ходе и развитии древнего отечественного богослужебного пения предпринял Д.С. Бортнянский. Композитор партесной школы, он, однако, ценил древнее знаменное пение и ратовал за то, чтобы «прекращены были сии нелепые и самовольные церковные пения переправы, искажившие и мелодию оною, и степенный ход ее». Бортнянский предлагал напечатать полный круг песнопений знаменного распева в крюковой нотации, подчеркивая важность и необходимость именно этого способа записи. «Древнее пение, – отмечает он, – быв неисчерпаемым источником для образуемого новейшего пения, возродило бы подавленный тернием отечественный гений, и от возрождения его явился бы свой собственный музыкальный мир»⁶. Проект Бортнянского, однако, не был приведен в исполнение: по замечанию Металлова, «общество еще не возвысилось до понимания всей важности этого дела»⁷.

Необходимо подчеркнуть, что для первых русских палеографов и археологов середины XIX века изучение знаменного распева было не просто предметом научного интереса – ими двигало стремление исправить церковное пение, вернуть его в русло православной традиции. И.П. Сахаров в своем «Русском церковном песнопении» приводит весьма характерное место из рукописного знаменного «Всеношника»: «...Все мирские попечения оставльше, и ум на небо вперивше, и возжегши светильники душ своих, сокрушенною душею приступим к Всемогущему Богу, моляще благочинне, не сильне ревый, но с умиленным гласом воспевати»⁸.

И митрополит Евгений, и Бортнянский, и первые ученые-палеографы понимали, что в полной мере такому эталону может соответствовать только древнерусское знаменное пение. Крюковые рукописи при детальном изучении сразу же поставили перед первыми их исследователями множество вопросов. Главная трудность заключалась в том, что культура знаменного пения к XIX веку давно отошла в прошлое – прекратилась устная традиция, игравшая на протяжении многих веков решающую роль в освоении интонационного фонда распева. Вместе с ней были утрачены многие основные принципы музыкального восприятия прежних веков. Поэтому первым исследователям знаменного распева приходилось заново открывать то, что было известно

⁴ Металлов В. М., протоиерей. Очерк истории православного церковного пения в России. 3-е изд. М., 1900. С. 161.

⁵ Там же. С. 162.

⁶ Там же. С. 163.

⁷ Там же.

⁸ Сахаров И. Русское церковное песнопение. М., 1849. С. 273.

нашим предкам. И если знаменное пение последнего, «пометного» периода⁹ было относительно доступно для прочтения, то чем дальше вглубь веков шел исследователь, тем больше возникало для него «белых пятен». К тому же певческие рукописи XII – XVII веков, которыми пользовались исследователи, имели во все времена лишь вспомогательное значение для певчих, наряду с постоянно живущей и развивающейся устной традицией, поэтому в них не было точной фиксации музыкального материала. Все эти обстоятельства чрезвычайно усложняли исследование знаменного распева.

Чтобы приблизиться к пониманию сущности знаменного осмогласия, нужно было не только уметь читать крюковые рукописи и хорошо разбираться в музыкальном материале распева – необходимо было правильно выбрать исходные позиции, определить основной критерий исследования знаменного распева, а также досконально изучить теоретические предпосылки православного церковного пения, и в первую очередь – святоотеческое учение о музыке. Это в полной мере не удалось сделать даже таким крупным ученым, как протоиерей Д. В. Разумовский, протоиерей И. И. Вознесенский, Ю. К. Арнольд и С. В. Смоленский. Изучив множество крюковых рукописей разных эпох и сделав ценнейшие наблюдения по многим ключевым вопросам знаменного распева, в толковании сущности русского осмогласия они исходили из ошибочных предпосылок. Упомянутые исследователи стремились объяснить русское осмогласие исходя из древнегреческой ладовой системы. По их мнению, каждый глас знаменного распева характеризовался употреблением в нем определенного лада, основанного на соединении двух тетрахордов, имел свои опорные и господствующие звуки. Эта умозрительная концепция развилась под влиянием греческой и отчасти западной теорий музыки. При таком подходе к осмогласию анализ конкретных образцов знаменного распева не мог не быть тенденциозным.

Протоиерею Василию Металлову принадлежит заслуга преодоления этого взгляда. Говоря о зависимости знаменного распева от древнегреческой системы ладов и звукорядов, он отмечает, что «каждый изучающий древнее православное пение практически вправе спросить, в чем же именно заключается и где видна эта зависимость... где те теоретические или практические данные, по которым прежний русский певец, а за ним и нынешний могли бы на основании древней музыкальной системы греческой, по методу технического устройства греческого осмогласия, определить гласы русского церковного пения»¹⁰.

На основании множества исследованных им крюковых рукописей Металлов пришел к выводу, что музыкальный материал знаменного распева состоит из определенного количества готовых мелодических формул, или попевок, различные комбинации которых по принципу гласовой характерности составляют основу русского осмогласия. Другими словами, каждый глас знаменного распева характеризовался не звукорядами, ладами или тетрахордами, а суммой попевок – интонаций, свойственных только данному гласу. Это было открытие огромной значимости.

Система гласовых попевок окончательно сложилась в XV – первой половине XVI века. Трудно сказать, как она возникла, видимо, как результат

⁹ Период после реформы знаменной нотации (XVII в.), когда при помощи ряда специальных вспомогательных знаков – «киноварных помет», которые ставились около основных знаков, стала фиксироваться точная звуковысотность знаменного мелоса.

¹⁰ Металлов В. М., протоиерей. Осмогласие знаменного распева. М., 1899. С. 1-2.

постоянного отбора наиболее характерных интонаций и их закрепления в певческой практике. Металлов говорит, что манера выражать напев каждого гласа определенными мелодическими оборотами могла создаться у певцов-клириков из-за незнания ими греческой теории осмогласия. Усвоив на первых порах готовое греческое пение, русские певчие не имели возможности «положить на знамя» какой-либо текст, не подогнав его под знакомые греческие образцы. Попевочную систему знаменного распева Металлов мыслит как изобретение чисто русское, подобного которому не существовало ни в византийской церковной музыке, ни в других музыкальных культурах.

Однако через двадцать лет после Металлова Э. Веллеш обнаружил попевочный принцип композиции в мелодиях исследованного им сербского Октоиха XIII века, а затем пришел к выводу, что попевочная техника имела место и в византийской церковной музыке, и в западноевропейском григорианском хорале. Он писал: «Анализируя музыкальную структуру мелодий, принадлежащих к одному из восьми эхосов (гласов), я обнаружил, что мелодии каждого эхоса построены на известном количестве формул, характеризующих данный лад: другими словами, не «гамма» служила основой композиции в ранней христианской и византийской гимнографии, а группа формул, совокупность которых составляла материал каждого лада»¹¹.

Эти выводы позволяют говорить о том, что попевочный принцип композиции – одно из основополагающих свойств православного церковного пения, коренным образом отличающее его от светской музыки. Если в светской музыке композитор стремится создать нечто новое, проявить творческую индивидуальность, то православным распевщиком движет стремление слиться с соборным творчеством Церкви, не противопоставляя индивидуального, личностного начала многовековой традиции. «Средневековой композитор, – отмечает Ю. Келдыш, – имел дело с установившейся суммой мелодических формул, которые он соединял и комбинировал, следуя определенным композиционным правилам и предписаниям»¹². В этом проявляется строгая каноничность церковного пения, сближающая его с иконописью, где художник также работал по определенной схеме – канону. В этом и соответствие церковного пения основному принципу религиозной жизни, ибо многообразная жизнь Церкви включает изначально установленные и незыблемые догматы.

В своем «Осмогласии знаменного распева» Металлов опубликовал нотные переводы 269 знаменных попевок. Материалом для этого свода попевок послужили крюковые рукописи XVI-XVIII веков, а также сборники попевок, лиц и фит. (Так назывались развернутые мелодические построения, записываемые особой комбинацией крюковых знаков). Собрание Металлова далеко не исчерпывает всего интонационного фонда знаменного распева. Видимо, стремление выявить основные, наиболее характерные интонации знаменного пения заставило его отбросить целый ряд попевок, содержащихся в некоторых «кокизниках» (например, в «Кокизнике» Соловецкого собрания № 752/690, которым пользовался Металлов, приводится около девятисот попевок). Металлов не ставил задачи составить полный свод знаменных попевок – его «Осмогласие» было задумано как подготовительная часть «Азбуки крюкового пения» (1899) и имело целью познакомить с мелодическим материалом распева и его основными композиционными принципами.

¹¹ Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. P. 71. К подобным же выводам пришел М. Бражников. См.: Бражников М. Древнерусская теория музыки. М., 1972.

¹² Келдыш Ю. История русской музыки. М., 1983, т. 1. С. 34.

Нужно отметить, что основной интонационный фонд знаменного распева сформировался к XV веку, и дальнейшее его развитие происходило лишь в смысле создания новых вариантов или разновидностей уже известных попевок. Несмотря на то, что вариантно-попевочный принцип композиции лежал и в основе византийского осмогласия, исследователи отмечают, что русские знаменные попевки XV-XVI веков по своему мелодическому материалу чрезвычайно далеки от византийских, которые, возможно, были их прототипами. Металлов разделяет попевки знаменного распева на две основные категории: встречающиеся в одном каком-либо гласе и встречающиеся в нескольких гласах, отмечая при этом некоторое интонационное сходство параллельных гласов – первого и пятого, второго и шестого и т.д. Он также классифицирует попевки по месту, которое они обычно занимают в песнопении (начальные, срединные и конечные).

Во всех трудах протоиерея Василия Металлова проходит мысль о неразрывной связи знаменных попевок с их графическим изображением в певческих рукописях.

Здесь необходимо отметить, что в Православной Церкви для фиксации богослужебного пения была создана совершенно своеобразная нотация, получившая название невменной. Этот способ фиксации предназначался для напоминания поющему какой-либо известной мелодии. Его характерное свойство – способность наглядно, с помощью специальных знаков-невм, фиксировать общее направление движения певческих интонаций, не определяя при этом точного звуковысотного рисунка интонируемой мелодии. Поэтому прежде чем прочитать мелодию в невменных знаках, ее необходимо было услышать – здесь решающее значение имела устная традиция, то есть усвоение интонаций с голоса учителя.

С течением веков в русской церковно-певческой традиции выработался своеобразный тип фиксации, идентичный по основным принципам ранневизантийской невменной нотации, по графическому же начертанию весьма на нее не похожий. Эта нотация получила название крюковой, потому что основным и наиболее характерным графическим ее элементом был крюк. Металлов неоднократно подчеркивает, что древние православные церковные напевы нужно изучать «не в нотном изложении, которое их не выражает во всей полноте и чистоте, а в их первобытном виде, в изложении крюковым... Только тогда могут быть достигнуты прочные результаты, как теоретические, так и практические, на что указывал уже знаменитый Бортнянский»¹³.

Почему же крюковая (невменная) нотация имеет такое значение при изучении знаменного распева и почему она «незаменима вполне нотописью»? Ответ на эти вопросы заключен в коренных свойствах церковного пения, отличающих его от светской музыки. Композитору, стремящемуся создать что-то новое, свое, выразить в музыке смену человеческих чувств и настроений, помогает универсальная система записи – линейная нотация. Распевщик не нуждается в ней: для записи известных мелодических формул-попевок он использует готовые комплексы знаков-невм.

Крюковая нотация не сковывает певца обязательным следованием точному звуковысотному рисунку мелодии, представляя ему свободу самостоятельного осмысления и интонирования попевок; певец всегда должен находиться в состоянии поиска, творческого горения – он не может

¹³ Металлов В. М., протоиерей. Очерк истории... С. 177.

превратиться в простого «исполнителя», механически воспроизводящего зафиксированный звуковой материал. Но в то же время общее единообразие музыкального материала распева не превращает молящегося в слушателя, ожидающего нового мелодического оборота, новой музыкальной мысли, а сосредоточивает его внимание на тексте песнопения, позволяет углубиться в молитву. Таким образом и распевщик, который первый «положил на знамя» какой-либо текст, и певчий, исполняющий песнопение по крюковым нотам, и, наконец, слушатель-молящийся – все они становятся полноправными участниками соборного молитвенно-творческого акта, воспевая Богу «едиными усты и едином сердцем».

Металлов в своей «Азбуке крюкового пения» классифицирует певческие знаки по принципу возрастания количества содержащихся в них звуков – сначала «одногласостепенные», то есть состоящие из одного звука (крюк, стопица, запятая, палка и пр.), затем «двугласостепенные», состоящие из двух звуков (сложитие, переводка, голубчик, скамеица), и так далее. Избрав такой метод классификации, он фактически идет на уступку музыкальному восприятию современного человека, искушенного знанием принципов линейной нотации, где любая мелодия делится на ряд статических моментов – звуков (нот). Древнерусский распевщик не воспринимал, к примеру, «двугласостепенное» знамя как две отдельные ноты; два звука для него – как бы две крайние точки неделимого интонационного зерна, а певческое знамя фиксирует так называемое «гласоступание» – процесс движения от одной из этих точек к другой. Металлов отмечает, что даже «такие простые мелодические обороты, как кулизмы, не могут быть выводимы из более простейших мелодических единиц – целых нот; они сами суть первообразные мелодические типы, вылившиеся из уст народа целиком, под влиянием религиозно-певческого вдохновения и текста песнопений, оттого и крюковое начертание их всегда одинаково»¹⁴.

В трудах протоиерея Василия Металлова впервые в отечественной музыкальной медиэвистике получает осмысление основополагающая триада знаменного пения: глас – попевка – крюковое знамя. Ученый показал, что ни одно из этих явлений не может быть осознано без связи с двумя другими, совокупность знамен составляет графическое начертание попевки, комбинация попевок – мелодический материал гласа. Восемь гласов знаменного пения в контексте всего годового богослужебного круга составляют собственно *распев* – грандиозную церковно-музыкальную систему, обусловленную как постоянством и стабильностью основных певческих интонаций, так и бесконечной многовариантностью комбинирования этих интонаций в зависимости от чинопоследования богослужения в каждом конкретном случае.

Знаменный распев по своим художественным достоинствам стоит в ряду выдающихся мировых музыкальных культур – это неоднократно отмечали все исследователи древнерусской музыки. По теоретическим же предпосылкам, по духовному содержанию и соответствию святоотеческому учению о церковной музыке знаменный распев вообще не имеет аналогов в мировой культуре. Протоиерей Василий Металлов подчеркивает, что для Русской Православной Церкви знаменный распев представляет «неоценимое сокровище» как единственное истинно православное церковное пение; вслед за митрополитом Евгением (Болховитиновым), епископом Порфирием (Успенским), протоиереем

¹⁴ Там же. С. 176.

Д. В. Разумовским и многими другими церковными деятелями он настаивает на необходимости его возрождения.

При этом Металлов критикует попытки гармонизации знаменного распева, которые неоднократно предпринимались церковными композиторами XIX века. «Истинно древняя христианская Церковь, – пишет он, – не знала гармонии. Она исполняла богослужебную мелодию унисоном и достигала чрез это исполнение таких результатов, какие едва ли можно получить от всех начал старой гармонии и даже от самого контрапункта. Унисонное исполнение богослужебной мелодии полнее всякой гармонии»¹⁵. Знаменный распев может и должен быть возрожден в своем исконном одноголосном звучании – такова мысль исследователя. Для этого необходимо кропотливое, тщательное изучение знаменных рукописей в историческом, теоретическом и археологическом аспектах, выявление основных принципов строения и закономерностей развития знаменного пения, всей древнерусской системы распевов.

Научная деятельность протоиерея Василия Металлова имеет для русского церковного пения огромное значение. Он не только собрал и систематизировал все известное науке о знаменном пении, но сумел проникнуть в сущность всей древнерусской системы распевов, угадать основные закономерности мышления и художественного метода наших предков. Это стало возможным благодаря его исключительной музыкальной эрудиции и религиозной проницательности: будучи священнослужителем, в совершенстве зная богословско-литургическое наследие Православной Церкви (протоиерей Василий Металлов имел ученую степень магистра богословия), он применил это знание к изучению церковного пения и добился впечатляющих результатов.

Нужно еще раз отметить сугубо практическую направленность научной деятельности протоиерея Василия Металлова. Его работы, как говорил он сам, «проникнуты единством общей им идеи и плана и направлены к одной цели – усиленной всесторонней разработке области православного русского церковного пения и поднятию уровня его современного состояния, как в учебно-воспитательном смысле, так и в литургическом, богословском его значении, равно как и в потребностях церковно-певческой практики – клироса»¹⁶. Из этого стремления возратить церковное пение в русло православной традиции родилась русская музыкальная медиевистика.

Тот, кто поставил целью изучение знаменного распева, должен, по мнению Металлова, «соединить в одном лице и ответственного историка, и археолога, и теоретика, и музыканта (добавим – и богослова-литургиста. – Е. И.), в полном равновесии перед беспристрастным судом научной истины». Эти слова в первую очередь нужно отнести к нему самому. Он много и плодотворно потрудился во всех областях церковного пения, «везде отыскивая новые точки зрения и тщательно проверяя прежде другими добытое, слагая в отдельные системы, теории и руководства»¹⁷. В этом его выдающаяся заслуга перед отечественной музыкальной медиевистикой, перед всей Русской Православной Церковью.

¹⁵ Там же. С. 182.

¹⁶ Там же. С. X.

¹⁷ Там же. С. IX.