Ю. А. КАУШАН

ЗНАМЕННОЕ ПЕНИЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В последние десятилетия в исследованиях древнерусского знаменного пения наметилась тенденция широкого применения семиотических методов, призванных раскрыть и обосновать символическую природу невменного письма. В связи с тем что символичность и символ представляют собой ключевые концепты для православного сознания и христианского эстетического миропредставления и миросозерцания, объективное познание невменного текста как исторического факта неизменно сочетается с эмоционально насыщенным диалогом с ним, проникновением «внутрь» его культурного мира.

Древнерусское знаменное пение, зафиксированное с помощью невменных знаков, представляет собой особую символическую реальность. Характер символизации эвокативных сакральных символов (определение У. Л. Уорнера) основан на нелогических чувствах, поэтому он, во-первых, подразумевает многозначность символа (его эмоциональную, экспрессионную смысловую нагрузку), во-вторых, сложность его восприятия (интуитивное понимание, ассоциативное сопряжение и др.). Поскольку сакральный текст знаменного пения отражает диалог с другим временем, миропредставлением, сопричастность с иной символической реальностью, он есть открытое, а не замкнутое пространство, «произведение», насыщенное различными смыслами. Данное обстоятельство и определяет разнообразие его интерпретаций и их многозначность.

Как известно, знаменный распев получил свое название от слова «знамя», которое издревле было символом, отражающим существо какого-либо явления, воодушевляющим и вдохновляющим знаком. Знамена несли в себе содержательность Священного слова, отражали прямо или интерпретировали смысл, передавая недоступные словесному выражению оттенки. Древнерусские распевщики ассоциировали знак «знамя» со «Знамением», т. е. словом Божиим, поэтому давали крюкам священные названия и относились к ним с пониманием святости их внутреннего содержания. Древнерусское богослужебное пение выступало, таким образом, как «чудесное явление, предупреждающее о каком-либо важном событии» (1).

При анализе взаимодействия богослужебного слова и его знакового обозначения (уровень семиотики – семантика) выявляются высота и длительность звука, место в форме, оттенок и характер исполнения, тембровые нюансы и, главное, внутреннее наполнение каждого из них, т. е. все важные компоненты, требовавшие от певчего особого молитвенного состояния, в котором знамена «оживали» и начинали открывать таинственные смысловые глубины. Так, *Палка*, которая есть «покаяние истинное в гресех», поется «выгнути мало». *Стопица* есть «смиреномудрие в мудрости», поэтому следует «просто говорити». *Статия светлая* есть «Снискание божественныхъ писании», поэтому в пении следует «дръжат высоко» и т. д. (2).

С позиций прагматики возможность различных интерпретаций невменного текста является необходимым и важным признаком его художественности. Через богатство и совершенство знаменных произведений, неиссякаемость увиденных в них смыслов мы «понимаем» традиции знаменного пения, интерпретируем его во времени. Вероятно, поэтому среди многочисленных исследователей знаменного пения значимость символического толкования знамен отрицают лишь немногие (И. А. Гарднер, Н. Д. Успенский, А. Пенчук). Большинство (Б. А. Шиндин, В. В. Бычков, В. И. Мартынов, Е. Г. Мещерина, И. П. Овсянникова, Е. В. Николаева, И. В. Ефимова, И. В. Кошмина, протоиерей Б. Николаев и др.) видит в сакральных знаках раскрытие эстетико-нравственных начал Бытия, полагая, что система древнерусской нотописи оберегала духовность исполнения и направляла на путь очищения сердца и ума, необходимого для воспарения к Богу.

Выделим, к примеру, так называемую «религиозно-духовную» интерпретацию древних знамен, представленную протоиереем Б. Николаевым. Знак «запятая» напоминает ему о некоторой сдержанности: знамя «запинает» певческую гордость, заставляя не прерывать звук, а умерить следующий. Знак «голубчик» он относит к числу предостерегающих от человеческой гордости: знамя указывает, что певчий должен совершать свое служение как духовный подвиг, «с кротостию и в простоте сердца». Фита («философия истинная, вседушное любление»), по Б. Николаеву, указывает философию в звуке, призывая певчих к богомыслию, философии Царства Божия, к включению в пение души и т. д. (3).

Данная точка зрения интересна, на наш взгляд, уже тем, что она отмечена стремлением автора показать глубокую духовность знаменного пения, хотя его позицию можно оспорить как ненаучную. Однако утверждать, что существует способ, ведущий к единственной, полной и окончательной истине в раскрытии глубин сакрального текста, практически невозможно. С позиций герменевтики символическая природа знаменного пения делает работу историка вечным «понимающим схватыванием» (термин Й. Г. Дройзена) уже когда-то понятого мастерами-певчими Древней Руси. «Осмысливая» его культуру, мы осмысливаем и теоретически познаем себя через его необыкновенный духовный мир.

Литература и примечания

1. *Воскобойников В. М.* Знамение // Энциклопедический православный словарь: Толкование символов и обрядов: Описание главнейших православных святынь. М., 2005. С. 230.

2. Сравнение проведено по азбукам-толкованиям, представленным в исследовании: *Шабалин Д. С.* Певческие азбуки Древней Руси: в 2 т. Т. I. Краснодар, 2003. С. 47–50.

3. *Николаев Б.*, протоиерей. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения: Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковного богослужения. Иосифо-Волоцкий монастырь, 1995. С. 78–86.

А. Д. ПОПКОВ

КОММУНИКАТИВНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙСТЕРА: СУЩНОСТЬ И СПЕЦИФИКА

Современная система общего и профессионального музыкального образования определяет музыкальное искусство как полифункциональное явление, которое обладает огромным потенциалом в духовном становлении и развитии личности. Благодаря своей художественно-коммуникативной природе, музыка не только включается в процесс человеческого общения, но и является незаменимым средством, с помощью которого организуются межличностные контакты участников художественной коммуникации.

Профессиональная деятельность дирижера-хормейстера выступает особым видом художественной коммуникации, предполагающей творческое общение с музыкой и с участниками хорового коллектива. Анализ работ ведущих педагогов-дирижеров (Г. Л. Ержемский, С. А. Казачков, М. Канерштейн, Н. А. Малько, И. А. Мусин, К. А. Ольхов, К. К. Пигров и др.) показывает, что успех данного вида музыкально-исполнительской деятельности во многом зависит от наличия у дирижера профессионально ориентированной коммуникативной компетентности. Специфическое содержание его работы заключается в широком применении различных коммуникативных связей: дирижер – хоровое произведение, дирижер – коллектив, дирижер – певец, дирижер – слушатель. Осуществление этих связей требует от него не только дирижерско-исполнительской техники, но и особых коммуникативных умений и навыков общения, «публичного поведения», таких, например, как умение органично и последовательно воздействовать на «другого», осознанно и целенаправленно выбирать по отношению к хору и отдельным певцам наиболее подходящий способ поведения и обращения, обеспечивающий их готовность к восприятию и исполнению музыки, создающий атмосферу творческого поиска, и т. д. В связи с этим на первый план профессиональной подготовки дирижера-хормейстера в вузе выдвигается задача формирования его коммуникативной компетентности.

Коммуникативная компетентность – важная составляющая целостной профессиональной компетентности специалиста, в основе которой лежит совокупность знаний, умений и качеств личности, необходимых для решения профессионально ориентированных коммуникативных задач на достаточно высоком творческом уровне. С точки зрения психологии исследуемый феномен выступает как сплав эмоционально-волевых, интеллектуальных, коммуникативных и других качеств личности, позволяющих специалисту успешно взаимодействовать с субъектами учебно-образовательного процесса и различными явлениями профессиональной и социокультурной действительности (1).

В профессиональной деятельности дирижера-хормейстера все многообразие решаемых задач, так или иначе, концентрируется на создании целостной художественно-исполнительской концепции, обеспечивающей раскрытие эмоционально-образного содержания музыкального произведения, его художественного смысла, постижение последнего слушателями. Для достижения «сверхзадачи» предусматривается в логическом отношении целый ряд действий, таких как